INTRODUÇÃO

A presente Tese de Doutoramento em Línguas, Literaturas e Culturas, na Especialidade de Estudos Culturais, orientada pela Prof.ª Doutora Gabriela Gândara Terenas, com o título *Entre a Cultura Científica e a Cultura Visual: o Caso de* Sir *Edwin Landseer*, teve a sua génese na análise de um conjunto de artigos sobre o animalista inglês publicados na imprensa periódica portuguesa durante as décadas de setenta e oitenta do século XIX.[1] Tendo como ponto de partida estes textos, onde fica demonstrado que os trabalhos de Edwin Landseer (1802-1873) se encontravam, como os de nenhum outro animalista do seu tempo, claramente associados a uma visão de pendor evolucionista sobre os seres vivos não-humanos, verificámos a necessidade de realizar outras pesquisas para tentar compreender os contextos cultural e científico em que a representação do não-humano de Landseer se insere, com o fim de averiguarmos as imbricações entre as duas culturas, a científica e a visual, presentes na sua obra. Com este intuito, levámos a cabo um trabalho de investigação em bibliotecas de Lisboa (Biblioteca Nacional de Portugal e Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian) e de Londres (British Library, Senate House Library e National Art Library do Victoria & Albert Museum), o que permitiu confirmar a pertinência da temática que nos ocupa, bem como a importância de estudar a cultura científica britânica de oitocentos em articulação com outras áreas do conhecimento, particularmente a cultura visual.

O objectivo primordial desta tese consiste, assim, em analisar a representação animalista de Landseer enquanto exemplo paradigmático do cruzamento das duas culturas em apreço e da centralidade assumida, à época, do debate acerca da relação entre o humano e o não-humano no panorama cultural e científico britânico de oitocentos. Desta forma, pretendemos compreender em que medida Landseer procurou transpor para as suas obras uma visão do universo não-humano pautada pelos mais

[1] Durante a nossa pesquisa em busca de referências ao animalista na imprensa portuguesa, consultámos um conjunto de cento e vinte e oito periódicos generalistas e especializados na divulgação do panorama das artes nacionais e internacionais, publicados sensivelmente entre 1820 e as primeiras duas décadas do século XX, de forma a estendermos a análise desde a fase inicial da carreira de Landseer até algumas décadas após a sua morte. Neste vasto conjunto de publicações periódicas, verificámos que em nove delas se encontram reflexões sobre a obra de Landseer e/ou reproduções dos seus trabalhos, sendo este o animalista estrangeiro mais frequentemente referenciado na imprensa nacional no período em apreço.

recentes avanços científicos. Neste âmbito, a nossa investigação centrar-se-á na análise da conjugação, levada a cabo por Landseer, de técnicas e de métodos científicos, como a dissecação e a observação empírica do comportamento e da expressão das emoções nos animais, com o conhecimento artístico para dar expressão aos novos olhares oitocentistas sobre o não-humano.

Neste contexto, colocam-se-nos várias questões para as quais tentaremos encontrar respostas ao longo da presente tese: como transpôs *Sir* Edwin Landseer para a sua representação animalista uma visão moldada pelas premissas do pensamento evolucionista acerca do humano e do não-humano? Quais os aspectos desta relação entre os seres humanos e os animais foram mais valorizados na sua obra? De que forma procurou reproduzir visualmente o elo de ligação afectiva entre o indivíduo e o(s) seu(s) *pet*(*s*), estreitado sobretudo durante o século XIX, conducente a uma crescente consciencialização do sofrimento infligido aos animais e do carácter senciente dos mesmos? De que modo o novo olhar oitocentista acerca do não-humano, partilhado e veiculado por Edwin Landseer, traduziu a passagem do antropocentrismo para o antropomorfismo visual? Quais os motivos que contribuíram para o destaque conferido nas suas obras ao debate em torno da relação entre o humano e o não-humano? Até que ponto podemos afirmar que as composições da sua autoria corporizam e reproduzem visualmente as polémicas de maior relevância no panorama científico e cultural da época em estudo? De que forma as suas obras em particular e a ciência e a cultura visual oitocentistas em geral procuraram problematizar, reproduzir ou esbater as fronteiras estabelecidas entre os seres humanos e os animais? Qual a expressão, na cultura britânica do século XIX em geral e no espólio de *Sir* Edwin Landseer em particular, da dialéctica entre as novas preocupações da ciência e a importância crescente da sua reprodução visual? Qual a recepção da representação landseeriana do funcionamento do universo não-humano na Grã-Bretanha e além-fronteiras, por exemplo em França ou em Portugal?

No cruzamento entre a cultura científica e a cultura visual, desenvolveremos o nosso trabalho a partir de dois vectores fundamentais: em primeiro lugar, a representação visual das temáticas de teor científico de maior relevância no panorama cultural britânico oitocentista, nomeadamente a problemática em torno da relação entre os seres humanos e os animais, sublinhando a importância da herança do Iluminismo

para as novas perspectivas sobre o humano e o não-humano; em segundo lugar, a análise das técnicas e dos métodos científicos adoptados por Landseer na sua representação visual do funcionamento do universo não-humano.

A presente tese encontra-se, assim, organizada em duas partes principais. Na primeira, intitulada "A Cultura Científica e a Cultura Visual na Grã-Bretanha (Séculos XVIII e XIX)", optámos por expor o enquadramento teórico do nosso estudo em três capítulos distintos. Deste modo, seguindo uma ordem cronológica, a fim de sublinhar a importância do legado científico setecentista no panorama intelectual britânico do século XIX, o primeiro capítulo da Parte I – "A Busca do (In)Visível na Fronteira entre o Humano e Não-Humano: a Herança Setecentista" – visa demonstrar o contributo dos desenvolvimentos científicos em torno dos estudos sobre o humano e o não-humano, levados a cabo durante o século XVIII. Pretendemos ainda apontar as áreas do conhecimento que moldaram, *a posteriori*, durante o século XIX, os novos contornos daqueles estudos para que, no capítulo seguinte, possamos averiguar em que medida tais perspectivas viriam a influenciar o pensamento científico oitocentista e a sua expressão visual.

Desta forma, no capítulo 2 da Parte I – "Reflexos da(s) Teoria(s) Evolucionista(s) e das Novas Ciências na Cultura Visual Vitoriana" – analisaremos o contributo das novas perspectivas oitocentistas acerca da delimitação de fronteiras entre o humano e o não-humano, resultantes da conjugação do legado científico do século XVIII e dos desenvolvimentos das teorias evolucionistas. Este capítulo procura ainda detectar a articulação entre, por um lado, os avanços em áreas disciplinares já desenvolvidas durante o Iluminismo, como a Anatomia Comparada, a Fisiognomonia e a Botânica, e, por outro, os novos dados apontados pelas disciplinas emergentes no século XIX, como a Primatologia e a Antropologia Criminal, para o estudo científico e a representação visual das relações entre o humano e o não-humano.

No terceiro capítulo desta Parte – "A Representação de Animais: do Antropocentrismo ao Antropomorfismo" – estudaremos a passagem de uma perspectiva antropocêntrica acerca da relação entre os seres humanos e não-humanos para uma visão antropomórfica dos animais como resultado de uma maior proximidade entre o indivíduo e os animais, designadamente os de estimação, que motivou, assim, um

especial interesse pelos comportamentos e pelas capacidades emotiva e mental das espécies não-humanas.

Na Parte II, intitulada "Landseer no Encontro entre 'Duas Culturas'", debruçar-nos-emos na problemática central da presente tese: o caso da representação animalista de Edwin Landseer. Esta segunda parte encontra-se, à semelhança da primeira, subdividida em três capítulos. No primeiro – "'The Man of Mind': *Sir* Edwin Landseer" –, traçaremos o percurso biográfico do artista, até ao momento pouco estudado em Portugal,[2] procurando demonstrar que, desde cedo, revelara um interesse em captar os comportamentos dos animais e o funcionamento do universo não-humano. Atentaremos ainda nas relações de estreita proximidade estabelecidas entre Landseer e vários membros das classes mais abastadas, com quem conviveu não apenas na capital londrina, mas também, e sobretudo, nas frequentes viagens empreendidas às *Highlands*.

O capítulo 2 da Parte II – "Da Dissecação à Narrativa de Emoções: Métodos e Técnicas de um Animalista" – será dedicado à análise das técnicas e dos métodos científicos adoptados por Landseer nos seus trabalhos. Debruçar-nos-emos em particular sobre o desenvolvimento de um conhecimento científico anatómico rigoroso e aturado que levou a cabo. Destacar-se-ão também aqui as suas expedições quase anuais às "Terras Altas", que lhe permitiram aplicar o método da observação empírica ao estudo de uma grande diversidade de espécies e comprovar *in loco* alguns processos naturais explicados pelas teorias evolucionistas. Atentaremos, por último, na reprodução visual das emoções e do carácter senciente dos animais retratados por Landseer.

No capítulo 3 desta Parte – "A Recepção Nacional e o Reconhecimento Internacional: Ecos no Periodismo Britânico e Português de Oitocentos" – constataremos, nomeadamente através da análise da imprensa, o reconhecimento das características únicas do trabalho de Landseer que o destacaram entre os demais animalistas pela importância conferida à conjugação entre o conhecimento científico e artístico na representação do universo não-humano. Comprovaremos tal reconhecimento através, por um lado, da sua ligação à Royal Academy, onde veio a ser distinguido em diferentes ocasiões e, por outro, das críticas à sua obra em publicações britânicas de

[2] À excepção do artigo da autoria de Gabriela Gândara Terenas, intitulado "Diversidade de Olhares sobre a Pintura de Landseer nos Periódicos Portugueses (1865-1890): Visões Românticas e Interpretações Positivistas" (2001: 183-195), que serviu justamente como um dos principais pontos de partida para a presente tese, não encontrámos quaisquer outros estudos sobre Landseer publicados em Portugal.

cariz generalista e da especialidade em apreço, entre os quais se contam os seguintes periódicos: *The Morning Post* (1776-1937), *The Times* (1788-Hoje), *Morning Chronicle* (1801-1865), *The Examiner* (1808-1851), *The Literary Gazette: a Weekly Journal of Literature, Science, and the Fine Arts* (1817-1862), *The Athenaeum* (1828-1921), *The Art-Journal* (1839-1912), *The Art-Union* (1839-1848), *The Illustrated London News* (1842-2003), *The Critic* (1843-1863), *Daily News* (1846-1900) e *Cornhill Magazine* (1860-1975).[3] A nível internacional, destacaremos a apresentação de nove trabalhos seus na Exposição Universal de Paris em 1855. Após a divulgação da sua obra neste incontornável certame, a perspectiva inovadora e profundamente marcada por um olhar evolucionista acerca do universo não-humano de Landseer seria amplamente debatida não só no periodismo francês, mas também na imprensa portuguesa da segunda metade de oitocentos.

O nosso estudo terá como suporte teórico principal, desde logo, as obras acerca das culturas inglesa e escocesa oitocentistas publicadas por Paul Atterbury e Suzanne Fagence Cooper, Richard D. Altick, Malcolm Cormack, Emma Griffin, Boris Ford e Luísa Leal de Faria. Depois, as reflexões sobre a relação entre o humano e o não-humano durante o Iluminismo, da autoria de Barbara Maria Stafford, Laura Brown e Felicity Nussbaum. Em seguida, as análises em torno do diálogo entre a cultura visual e a cultura científica de Martin Kemp, Diana Donald, Martin Fichman, Nicola Gauld, Julia Voss, Jonathan Smith, David Mandel, Venetia Morrison e Lucy Hartley, bem como os trabalhos dedicados exclusivamente à cultura visual de Isabel Capeloa Gil, e as parcerias de John A. Walker e Sarah Chaplin, Jessica Evans e Stuart Hall, Jane Kromm e Susan Benforado Bakewell, Vanessa R. Schwartz e Jeannene M. Przyblyski, Marita Sturken e Lisa Cartwright. Sustentarão também as nossas reflexões as obras dedicadas à representação visual animalista da autoria de Louise Lippincott e Andreas Blühm, N. Hughes, Kenneth Clark, Marcel Brion, David Knight, Siân Ede, Steve Mithen, Beaucutela Balázs. Funcionarão igualmente como suporte teórico da presente tese as considerações acerca dos comportamentos e do papel dos animais no quotidiano humano de Harriet Ritvo, Mark Rowlands, Erica Fudge, Teresa Mangum, Richard D. Ryder, Hilda Kean, Matt Cartmill, John Berger, Lori Williamson, Malcolm Cormack, John M. Mackenzie, Vicki Hearne, Debora Derenholz Morse e Martin A. Danahay, bem

[3] A selecção destes periódicos resultou de um levantamento exaustivo das inúmeras referências bibliográficas incluídas nas biografias de Landseer sobre artigos publicados na imprensa britânica.

como as colectâneas de artigos subjacentes à mesma temática editadas em parceria por Linda Kalof e Amy Fitzgerald e por Peter Atterton e Matthew Calarco.[4] Teremos ainda em conta os ensaios e as obras de cariz biográfico de *Sir* Edwin Landseer da autoria de M. F. Sweetser, Ian Barras Hill, Frederick G. Stephens, McDougall Scott, Campbell Lennie, W. J. Loftie, J. Batty e Richard Ormond. Para a presente análise, tomaremos, por fim, em consideração a correspondência de *Sir* Edwin Landseer, composta por duzentas e setenta e sete cartas, que consultámos na National Art Library do Victoria & Albert Museum em 2011.

Acreditamos, assim, que a presente tese possa constituir um contributo de algum relevo para a problematização do cruzamento entre a cultura científica e a cultura visual, nomeadamente através da representação landseeriana, em particular da relação entre o humano e o não-humano, e, em geral, no âmbito produção cultural britânica de oitocentos. Salvo algumas e honrosas excepções,[5] até ao momento, no contexto académico português, as imbricações entre estes dois universos – o científico e o visual – não têm sido alvo de muitos estudos aturados, pois, de um modo geral, têm sido analisados separadamente. Neste sentido, esperamos que o presente trabalho possa vir a apontar algumas pistas de investigação na especialidade dos Estudos de Cultura, nomeadamente no respeitante à articulação entre a ciência e as humanidades.

[4] No que respeita à colectânea editada por Linda Kalof e Amy Fitzgerald, as considerações de Harriet Ritvo, Clinton R. Sanders e Arnold Arluke, Marc Bekoff, Gilles Deleuze e Félix Guattari, Steven Mithen, Martha Nussbaum, John Berger, Jonathan Burt e Yi-Fu Tuan adquirirão especial relevância para o nosso estudo. Por seu turno, na obra editada por Peter Atterton e Matthew Calarco, conferiremos particular destaque à reflexão de George Bataille.

[5] Como, por exemplo, a dissertação de Mestrado da autoria de Ana Teresa Bigio, intitulada *Ilustração Científica: Utilização da Imagem nas Ciências Biológicas*, de 2007.

PARTE I

A CULTURA CIENTÍFICA E A CULTURA VISUAL NA GRÃ-BRETANHA (Séculos XVIII e XIX)

1. A Busca do (In)Visível na Fronteira entre o Humano e o Não-Humano: a Herança Setecentista

Conscientes das rupturas multímodas que se observaram durante o século XVIII em diferentes campos do conhecimento, optámos por delimitar este capítulo ao estudo da articulação entre a ciência e a expressão visual que uniram esforços para retratar os novos olhares sobre o funcionamento do mundo e a organização dos seus intervenientes. Assim, o objectivo primordial deste capítulo é a análise do contributo da herança científica e visual setecentista para as novas perspectivas sobre o estudo do humano e do não-humano.

Durante o trabalho de pesquisa com vista à elaboração da presente análise várias foram as questões que se nos colocaram e para as quais tentaremos encontrar respostas ao longo deste capítulo: quais as fronteiras entre o humano e o não-humano? De que forma a superfície visível despertou a necessidade de aprofundar o conhecimento sobre o invisível? Como foi desenvolvido o conhecimento sobre as topografias interiores? Teriam sido necessárias estratégias e processos distintos para a compreensão das suas naturezas, ou não? Qual o papel da expressão visual para tornar perceptíveis domínios visualmente inalcançáveis? Para encontrar respostas a estas e outras questões, que levantaremos ao longo deste primeiro capítulo, optámos por subdividi-lo em cinco pontos.

No primeiro – "Novo(s) Olhar(es) sobre a Prática Científica e a Redefinição dos seus Objectos de Estudo" – pretendemos demonstrar que, durante o século XVIII, a cultura científica se centrou no humano e no não-humano enquanto objectos de estudo, de forma a penetrar em domínios até então pouco estudados, onde o conhecimento se encontrava limitado, não raro, ao campo das suposições filosóficas ou teológicas, nomeadamente a uma estreita relação com a teologia natural, entendida como crença na existência de uma entidade divina omnipresente e criadora do sistema natural e dos seus intervenientes. Gradualmente, através da observação empírica e da prática experimental, aquelas suposições converteram-se em informações testadas e comprovadas cientificamente. Neste contexto, tentaremos averiguar em que medida se verificou uma mudança de paradigma, em particular nas áreas que hoje designamos por Biologia e Zoologia, o qual assentou, primeiro, em critérios de probabilidade e da aproximação e,

depois, numa eliminação progressiva da ambiguidade, dando lugar à hegemonia da razão e da teoria. Esta alteração decorreu sobretudo da defesa do rigor matemático, o qual, por seu turno, beneficiara em muito do surgimento da Estatística.

Passaremos em seguida à análise de dois estudos, um sobre o humano e outro sobre o não-humano, que considerámos fundamentais no âmbito da herança setecentista. O primeiro relaciona-se com cruzamento entre a ciência e a ilustração médica no desenvolvimento da Obstetrícia, e o segundo assenta na ambiguidade da teologia natural na questão do acto predatório, a par da popularização da cultura da diferença. Assim, no subcapítulo 1.2. – "Estudos sobre o Humano e o Não-Humano: a Ilustração Médica e a Questão do Acto Predatório" – debruçar-nos-emos, em primeiro lugar, nos avanços em Obstetrícia, realizados por William Smellie (1697-1763) e, mais tarde, por William Hunter (1718-1783), que constituem exemplos paradigmáticos do elo estabelecido entre a ciência e a expressão visual, sobretudo ao nível das ilustrações médicas patentes nas obras de referência destes conceituados autores. Seguidamente, centrar-nos-emos na problemática da predação, amplamente debatida no panorama intelectual de além-Mancha na segunda metade de setecentos, levantando questões relacionadas com a luta pela sobrevivência e a atribuição (divina ou não) de características físicas aos predadores, nomeadamente as garras e os dentes.

No terceiro subcapítulo – "A Importância do Conhecimento *In Profundis*: a Educação do Olhar e a Dissecação como Técnicas Privilegiadas para o Desenvolvimento da Anatomia Comparada" – atentaremos, num momento inicial, na educação do olhar como forma de captação da complexidade do objecto (para lá de uma primeira análise sobre o exterior), que levantava inúmeras interrogações acerca o seu interior, o qual permaneceria invisível até à sua decomposição e fragmentação. Com efeito, a demonstração óptica e a visualização destas topografias ocultas tornaram-se processos fundamentais e recorrentes à época, como forma de "visibilizing the invisible" (Stafford 1991: 4). Numa fase seguinte, salientaremos a importância da técnica da dissecação humana e animal, a vários níveis: como meio de atingir o conhecimento sobre o interior, o invisível, sobretudo no respeitante ao funcionamento, tamanho, forma e disposição dos órgãos, músculos e veias; como meio de compreensão da mecânica física da parte interior do corpo; e, finalmente, enquanto instrumento para dissipar dúvidas e suposições porventura erróneas elaboradas sem o recurso à

verificação científica. Neste âmbito, registaremos o desenvolvimento da Anatomia Comparada, não só entre o humano e o não-humano, mas também entre as diversas espécies animais.

Com o objectivo principal de clarificar e divulgar as novas perspectivas científicas, ocorreram duas polémicas de grande relevância no panorama intelectual britânico de setecentos, ambas amplamente retratadas na cultura visual da época, e que serão analisadas do ponto 1.4., "Controvérsias em Torno da Fronteira entre o Humano e o Não-Humano: os Sistemas de Classificação das Espécies e o Conceito "Animal-Máquina". A primeira, prendia-se com a urgência de delimitar fronteiras não só entre o ser humano e os animais, mas também entre as diferentes espécies. O conhecimento de uma diversidade, cada vez mais ampla, do reino animal levou ao aparecimento de taxonomias científicas para classificar as espécies previamente identificadas. O contributo dos sistemas de classificação desenvolvidos por Carl Linnaeus (1707-1778) e George-Louis Leclerc (Conde de Buffon) (1707-1788) foi, neste contexto, determinante, pois influenciou, de uma forma geral, toda a cultura europeia, constituindo uma herança indelével para o pensamento científico coevo e o das gerações seguintes. A segunda controvérsia decorreu em torno do conceito de "animal-máquina", da autoria do filósofo francês René Descartes (1596-1650), que definia os animais como seres desprovidos de qualquer sensibilidade ou racionalidade. Este conceito cartesiano foi reavivado e recuperado por diversos cientistas do século XVIII, em inúmeras ocasiões, como argumento tanto para legitimar como para condenar a experimentação em animais, nomeadamente através da prática da vivissecção, bastante frequente durante o Iluminismo.

Finalmente, no subcapítulo 1.5. – "Visualizações da Teologia Natural na Ornitologia" – destacaremos o interesse crescente pelo estudo das aves durante o século XVIII e a consequente expansão de publicações sobre esta temática, as quais congregavam a descrição textual das espécies catalogadas com uma forte componente visual. As ilustrações científicas agradavam tanto a especialistas deste ramo da Zoologia, quanto a curiosos que folheavam aqueles compêndios com o simples intuito de se deixar deleitar com imagens de aves exóticas, já que estas também apelavam a uma certa evasão por parte do leitor. Neste contexto, adquirirão particular importância os trabalhos de Eleazar Albin (1690-1742), de George Edwards (1694-1773) e de James

Bolton (1735-1799) que apresentavam uma visão de serenidade e harmonia entre os seres vivos, intrinsecamente associada à noção da existência de uma entidade divina que pretendia assegurar a ordem natural entre todas as espécies.

As reflexões que se seguem têm como suporte teórico principal, desde logo, os estudos sobre a articulação entre o humano e o não-humano em várias obras dedicadas ao discurso filosófico e científico do Iluminismo, designadamente as de autores como Barbara Maria Stafford, Laura Brown e Felicity Nussbaum. Fundamentar-se-ão também nas análises em torno da relação entre a cultura visual e a cultura científica de Martin Kemp, Diana Donald, Martin Fichman e Nicola Gauld. Os trabalhos dedicados exclusivamente à cultura visual, como o estudo da autoria de Isabel Capeloa Gil e a obra editada em parceria por John A. Walker e Sarah Chaplin, por exemplo, adquirirão igualmente particular importância nos subcapítulos seguintes.

1.1. Novo(s) Olhar(es) sobre a Prática Científica e a Redefinição dos seus Objectos de Estudo

A urgência de conhecer novos lugares e habitantes – humanos e não-humanos – conduziu a uma necessidade de desenvolver uma atenção visual bastante mais detalhada, com especial enfoque para a identificação de pormenores definidores da diferença e consequentemente da singularidade. Se entendermos a "atenção visual" simultaneamente como um processo de selecção e uma actividade de exclusão, do que nos desperta (ou não) o interesse ou a curiosidade, apercebemo-nos da dimensão psicológica da visão, ao invés de a considerarmos como um processo meramente fisiológico. Por outras palavras, no momento em que atentamos visualmente sobre algo, seleccionamos esse objecto enquanto alvo da nossa atenção e, ao mesmo tempo, excluímos tudo o resto. Esta escolha encontra-se intimamente ligada aos interesses do observador, o qual procura aprofundar os conhecimentos da sua preferência.

Num primeiro momento, o enfoque do observador recai sobre a exterioridade do objecto, já que este constitui um nível de conhecimento mais imediato e, apenas numa segunda fase, a curiosidade sobre o que se encontra oculto, isto é, por detrás da aparência exterior, desperta a atenção do sujeito face à tentativa de construir mentalmente o aspecto e a composição do que não é visível. Ao conjecturar sobre o desconhecido, nem sempre a racionalidade se sobrepõe à suposição, já que as respostas para muitas das interrogações que se levantam podem não ser evidentes.

Embora a experimentação e a observação demorada sobre o objecto de estudo já fosse comum desde o século XVII, a abordagem empírica, como norma para trabalhos de cariz científico, instituiu-se apenas durante o Iluminismo. A visualidade tornou-se, à época, a base do conhecimento, procurando a objectividade de tudo o que fosse examinado. Porém, de que forma seria utilizada a prática da visualidade num panorama intelectual ainda assente em suposições teológicas acerca da existência de uma entidade divina criadora e omnipresente?

Já no século anterior, mais precisamente em 1659, Robert Boyle (1627-1691), um dos pioneiros da experimentação científica moderna e criador da bomba de ar, juntamente com Robert Hooke (1635-1703), levou a cabo várias experiências para

demonstrar os processos fisiológicos da respiração humana.[6] Numa dessas ocasiões, ao tentar averiguar a importância da respiração no funcionamento do organismo humano, recorreu a diferentes espécies. Na verdade, a observação de um processo tão natural como a respiração em seres humanos e em animais suscitava várias dúvidas e interrogações a que os cientistas tentavam responder através da demonstração e da verificação experimental, com o intuito não só de compreender de forma mais aprofundada todo este fenómeno, mas também, e sobretudo, de provar que a complexidade inerente à respiração só poderia estar associada a uma entidade divina capaz de desenvolver um *design* altamente sofisticado, como o humano ou o animal.

Durante o século XVIII, a natureza continuou a ser entendida à luz da teologia natural, isto é, como uma criação divina, cuja organização e leis próprias expressavam indiscutivelmente o poder e a genialidade do seu criador. Por conseguinte, nas experiências em animais, conduzidas por Boyle, Hooke e os seus seguidores, eram já aplicadas técnicas, práticas, métodos e procedimentos científicos, mas que tinham como principal objectivo demonstrar que a "animal life was part of a beatific system embracing the whole universe, through which God ensured the well-being of all" (Donald 2007: 65).

Desta forma, desenvolveram-se instrumentos, como por exemplo a já referida bomba de ar, para compreender e visualizar o funcionamento de processos naturais nos organismos humano e não-humano, como se ao criar a possibilidade de olharmos directamente para a complexidade dos sistemas do corpo, os teólogos naturalistas pretendessem demonstrar que tal "arquitectura" só estaria ao alcance de uma entidade divina superior.

A utilização da bomba de ar foi representada numa das mais célebres telas do pintor inglês Joseph Wright (1734-1797), também conhecido como Joseph Wright of Derby, intitulada *An Experiment on a Bird in the Air Pump* (1768) (figura 1).[7] Entre 1734 e 1797, o artista realizou um conjunto de obras, designado por "Candle Light Pictures", que retratava experimentações científicas em ambientes nocturnos e domésticos.

[6] Embora anteriores ao século XVIII, os estudos e os avanços científicos, ao nível da respiração, da ventilação e da utilização da bomba de ar, levados a cabo por estes cientistas, constituíram um legado fundamental para os desenvolvimentos da ciência setecentista.

[7] V. Anexos, Figura 1, p. 400 da presente tese.

Na referida tela de 1768, Joseph Wright apresentava-nos várias perspectivas de cariz sociológico sobre uma experiência levada a cabo por um cientista. Este recorria a um pássaro vivo, uma catatua, que julgamos tratar-se do animal de estimação das crianças presentes nesta composição, de forma a recriar e a demonstrar a utilização da bomba de ar de Robert Boyle, suscitando, assim, diferentes atitudes por parte das personagens. Por um lado, as crianças, numa profunda aflição, pareciam antever a possibilidade de o animal vir a morrer durante a experiência, chegando mesmo uma delas a afastar o olhar noutra direcção. Por outro lado, duas outras personagens, um homem e um rapaz, à esquerda, esperavam com grande ansiedade pelo desenlace da experiência.

Se atentarmos no cenário escolhido, não só para *An Experiment on a Bird in the Air Pump* (1768) (figura 1),[8] mas também para muitos outros trabalhos pertencentes ao conjunto "Candle Light Pictures", reparamos que os ambientes onde eram realizadas as experiências em animais vivos, revelavam um certo impasse moral, tanto por parte de quem observava como de quem praticava a experiência, o que pode explicar, em certa medida, a escolha de espaços da esfera privada.

A prática da investigação científica tornou-se objecto de estudo para artistas, como Joseph Wright, que, demonstrando um interesse por temáticas da ciência, desejavam reproduzir visualmente momentos de experimentações e de demonstração como ilustram os quadros *A Philosopher Giving that Lecture on the Orrery, in which a Lamp is Put in Place of the Sun* (1766) (figura 2)[9] e *The Alchemist Discovering Phosphorus* (1771) (figura 3).[10] Em todos estes exemplos da autoria de Joseph Wright, verificava-se uma redução da luminosidade, o que remetia tais práticas para a referida esfera privada.

O interesse por experimentações científicas encontrava-se, quase sempre, circunscrito a um público oriundo de uma classe social abastada, na sua larga maioria ligada à prática científica, que debatia estas questões nos círculos sociais que

[8] V. Anexos, Figura 1, p. 400 da presente tese.

[9] V. Anexos, Figura 2, p. 400 da presente tese.

[10] V. Anexos, Figura 3, p. 401 da presente tese. Optámos por nos referirmos a esta composição com o título abreviado pelo qual é conhecida, sendo o título completo *The Alchemist, in Search of the Philosopher's Stone, Discovers Phosphorus, and Prays for the Successful Conclusion of this Operation, as was the Custom of the Ancient Chymical Astrologers* (1771).

frequentava. Todavia, paralelamente às experiências praticadas em espaços domésticos, também era frequente a sua realização em exibições públicas, com entrada paga pela assistência. Muitos dos cientistas encarregues de repetir as experiências em demonstrações públicas, como por exemplo o conceituado astrónomo escocês James Ferguson (1710-1776), faziam-no de forma itinerante, dando palestras e recriando as experimentações em diferentes locais.

Ao longo da sua vida, Joseph Wright manteve sempre uma relação de amizade com Erasmus Darwin (1731-1802) e com o cientista John Whitehurst (1713-1788), dois dos membros mais importantes da Lunar Society.[11] Embora nunca tivesse pertencido a esta sociedade científica, Wright conhecia-a bastante bem. De facto, o interesse pelas descobertas levadas a cabo pelos seus associados, que eram também os seus principais compradores, foi amplamente retratado nos trabalhos do artista.

A escassez de documentação relativa à Lunar Society dificultou o trabalho de cientistas e de historiadores da ciência contemporâneos acerca das actividades desta sociedade e do seu enquadramento no panorama intelectual do século XVIII. Todavia, a cultura visual, designadamente o espólio de Joseph Wright, constitui uma forma de representação de várias experimentações realizadas maioritariamente durante a segunda metade de setecentos, evidenciando algumas das inovações mais significativas na instrumentalização científica, como, por exemplo, a citada bomba de ar de Boyle.

Neste contexto, a cultura visual pode também ser entendida como um meio privilegiado de divulgação das práticas científicas, não só para/e por especialistas, mas também para um público mais geral, que, desta forma, teria acesso a esferas reservadas a uma elite. O artista proporcionava, assim, a uma assistência mais alargada, a possibilidade de observar situações complexas, como, por exemplo, a experimentação em animais vivos. O impacte moral e ético associado a estas práticas tornava-se evidente nos trabalhos de Wright, sobretudo na forma de retratar a estreita ligação entre a necessidade de testar novas hipóteses, colocando em risco a vida de animais, e a urgência de garantir a inovação científica.

[11] Esta sociedade britânica reuniu vários membros pertencentes ao universo da ciência da segunda metade de setecentos e dos inícios do século XIX, nomeadamente intelectuais e filósofos naturalistas que, sobretudo entre 1765-1813, se encontravam com regularidade a fim de debater as inovações científicas levadas a cabo pelos próprios membros da Lunar Society, bem como pelos seus pares.

No caso específico de *An Experiment on a Bird in the Air Pump* (1768) (figura 1),[12] que seleccionámos como representativo desta ligação íntima entre a ciência e a cultura visual setecentistas, a perspectiva sócio-psicológica assume particular destaque, graças ao olhar clínico de Wright.

Se, até então, a expressão visual de emoções intensas estava quase restrita a representações de cenas religiosas e de episódios bíblicos, com a crescente divulgação da ciência através da cultura visual, assistiu-se a uma redefinição das temáticas capazes de provocar emoções no espectador. Neste contexto, os trabalhos que compõem as "Candle Light Pictures" revelavam justamente essa tentativa de incluir no panorama artístico de setecentos um novo tema capaz de retratar o *pathos*: as práticas científicas.

Na tela em análise, Wright optou por atribuir o protagonismo à ave que, como observámos atrás, despertou emoções multímodas nas outras personagens. Curiosamente os pássaros foram amplamente retratados em cenas bíblicas, basta lembrarmo-nos, por exemplo, das aves do Paraíso ou da pomba branca no episódio do Dilúvio e enquanto símbolo do Espírito Santo. Tal como Diana Donald salienta, no século XVII estes animais voltaram a ser eleitos protagonistas das telas, com o intuito de provocar o *pathos* nos espectadores, mas, desta feita, em situações relacionadas com a demonstração e a investigação científicas:

> their ability to speak suggested a survival, unique among extant animals, of the powers which all were believed to have possessed in the Garden of Eden before the Fall of Man. For this reason they were often included in Renaissance and seventeenth-century depictions of Eden, in close proximity to Adam and Eve. Cockatoos, or "white crested parrots", were described and illustrated already in the 1670s, by Willoughby and Ray, in their groundbreaking *Ornithology*. (2007: 4)

Por outro lado, devemos também notar que a expressão visual de episódios de profunda intensidade dramática encontrava-se associada, quase exclusivamente, a figuras humanas retratadas em situações de sofrimento extremo, despertando, assim, no espectador a compaixão pela dor alheia. A cultura visual setecentista traduzia a urgência da introdução de novos protagonistas – os animais – neste tipo de cenas, defendendo que eles possuíam a capacidade de transmitir o *pathos* com igual intensidade. Esta mudança de agentes na representação das emoções, que continuaria a verificar-se

[12] V. Anexos, Figura 1, p. 400 da presente tese.

também no século XIX como constataremos no capítulo 2 da Parte II, rasgou indelevelmente novos horizontes e estabeleceu outros cânones na cultura visual que se revelaram da maior importância para a afirmação da representação animalista, onde se verificou uma total inversão de papéis: os animais adquiriram uma posição central, enquanto as figuras humanas foram relegadas à mera condição de acompanhantes.

Ao longo do século XVIII, várias personalidades proeminentes da ciência referiram a importância de provocar sensações no espectador perante a dor das outras espécies. Tanto em *Zoonomia; or the Laws of Organic Life* (1794) como em *A Plan for the Conduct of Female Education* (1797), Erasmus Darwin defendeu que a compaixão constituía o meio privilegiado para cultivar tais virtudes sociais, devendo, por isso, ser transmitida às gerações mais jovens: "a Sympathy with the pains and pleasures of others, including animals is the foundation of all our social virtues, and should be inculcated in children by the example of their elders" (Donald 2007: 14).

O conflito ético decorrente da utilização de animais em práticas científicas acabou mesmo por coexistir com experiências habitualmente levadas a cabo por cientistas, sobretudo a partir da segunda metade de setecentos. A nosso ver, a necessidade de aprofundar os conhecimentos sobre o funcionamento dos organismos em particular e do mundo em geral tornava-se indispensável e, por vezes, constituía mesmo a única solução, o que resolvia, de certo modo, o impasse moral sentido por muitos durante as investigações.

Thomas Bewick (1753-1828), por exemplo, relatou a sua angústia perante a morte de animais – sobretudo aves – que os seus amigos mais próximos abatiam (presumivelmente em caçadas), afirmando que o sofrimento chegava a ser tão intenso que era como se ele próprio estivesse ao lado do caçador.[13] Não obstante, muitas destas aves foram estudadas *a posteriori* por Bewick, na sua obra *A History of British Birds* (1797-1804), o que atenuava, uma vez mais, o impasse moral face ao remorso, consequente do sofrimento causado aos animais, e à urgência de investigar mais aprofundadamente o funcionamento dos seus corpos.

Uma época marcada pela razão e pelo progresso conduzia indelevelmente à necessidade de descobrir o funcionamento do mundo, dos organismos que o povoavam e de tudo o mais que não fosse visível. Portanto, através da experimentação (por

[13] Cf. Bain 1979: 15.

exemplo em animais), pretendia-se não só tornar visível o que ainda oferecia um grau considerável de dúvida e incerteza, mas sobretudo torná-lo exprimível. Neste contexto, o impasse ético constituía um impedimento menor – por vezes mesmo inexistente – à demonstração e verificação experimental e, por conseguinte, facilmente ultrapassável.

A mentalidade fortemente racionalista da cultura científica de setecentos foi gradualmente adquirindo, através do recurso a estas práticas e metodologias, maior rigor e exactidão nas conclusões apresentadas por especialistas, no campo da Biologia e da Zoologia, que, todavia, não punham em causa a existência de uma entidade divina, criadora de todo o universo. Inclusivamente, reputados cientistas como Boyle e Hooke, entre outros, não tinham como principal objectivo refutar tal crença ou lutar contra ela, muito pelo contrário, aproveitavam os seus estudos científicos para corroborar a existência de uma entidade divina. As experimentações que visavam demonstrar a importância da ventilação no processo da respiração humana e da circulação sanguínea constituem um exemplo paradigmático:

> Boyle reflected on the fact that 'by treating of the Fabricks of the living Bodies, I might compose Hymns to the wise Author of Nature, who, in the excellent contrivance of the Lungs, and other parts of (those admirable Engines) Animals, manifests himself to be indeed... *Wonderfull in Councel, and excellent in working*'. (Donald 2007: 8)

Assim, a tese criacionista sobre a origem do mundo, que poderia contrariar a tendência para a afirmação da razão e da lógica em práticas e procedimentos científicos, coexistiu efectivamente com os avanços e as descobertas mais relevantes no panorama científico setecentista. Conscientes de que, em muitos campos da ciência, a exactidão era difícil de alcançar, alguns dos especialistas coevos de Biológica e Zoológica procuraram, não obstante, encontrar formas de eliminar progressivamente a ambiguidade e de garantir a objectividade dos seus estudos através da esquematização e sistematização de novos dados e informações sobre o humano e o não-humano. Esta alteração decorreu, em grande medida, do aparecimento da Estatística, agente de uma mudança de mentalidade, que passava a privilegiar o rigor da classificação quantitativa face à abrangente (e nem sempre rigorosa) classificação qualitativa do mundo e dos seus intervenientes. O aparecimento desta disciplina, num período em que justamente alguns começavam a tentar afastar as ciências da esfera da incerteza e da subjectividade dos sentidos, aponta, segundo Maria Barbara Stafford, para a urgência de uma

> mentality that promoted nor thick description but summarization, codification, schematization. (…) The rise of statistics during the Enlightenment as an independent disciple went hand in hand with a geometrized aesthetics. No complexity existed that could not be measured, numbered, or exemplified by rudimentary figures. (1991: 103)

Em Inglaterra, o uso da Estatística em trabalhos científicos remontava ao século XVII, designadamente aos estudos demográficos da autoria de John Graunt (1620-1674) sobre a mortalidade resultante da epidemia da peste bubónica em Londres. Mais tarde, já no século XVIII, o matemático Thomas Bayes (1701-1761) contribuiu para uma aplicação recorrente da Estatística em trabalhos de teor científico mediante vários estudos que comprovavam a utilidade da probabilidade. As conclusões destes trabalhos conduziram, ainda que de forma gradual, à popularização, entre os especialistas dos diferentes ramos da ciência, de uma racionalização de índole matemática. Podemos concluir, assim, que a par de uma metodologia empírica, já comummente aceite no panorama científico iluminista, esta disciplina trouxe inevitavelmente uma abordagem normativa também à investigação dos novos dados sobre o Homem e as restantes espécies animais.

Em síntese relativamente a este subcapítulo, consideramos que os debates setecentistas em torno de questões como a delimitação da fronteira entre o humano e o não-humano conduziram à crescente procura de estudos científicos e visuais sobre as diferentes espécies. Se, por um lado, durante o século XVIII, os avanços da ciência procuraram, quase sempre, a sua resposta última na existência de uma entidade divina, por outro, o aparecimento de uma nova disciplina, a Estatística, conferiu-lhes um rigor que, em certa medida, permitiu uma alteração de paradigma. Como veremos em seguida, os dois objectos de estudo principais da ciência e da cultura visual setecentistas – o humano e o não-humano – debateram-se não só com o desejo escópico de olhar o funcionamento interno dos corpos, mas também com as explicações insuficientes, apontadas pela teologia natural, sobre a complexidade destas mesmas topografias interiores e exteriores, nomeadamente de certos atributos físicos utilizados, por exemplo, durante o acto predatório.

1.2. Estudos sobre o Humano e o Não-Humano: a Ilustração Médica e a Questão do Acto Predatório

No respeitante ao estudo do humano, a cultura científica setecentista revelou um grande interesse pelo conhecimento do corpo, procurando descodificar o seu funcionamento interno. Neste contexto, não é de estranhar que a Cirurgia tivesse evoluído de forma ímpar durante este século, embora relegada, não raro, a uma condição de menor importância em comparação à Medicina, já que era assumidamente uma prática manual. Os cirurgiões viam-se impedidos, por exemplo, de conduzir dissecações com fins pedagógicos, sendo tais funções realizadas, quase exclusivamente, por médicos ou físicos teóricos. Durante o século XVIII, a divisão entre a Medicina e a Cirurgia revelou uma necessidade de explorar o interior (o não visível) do corpo humano. O desconhecimento sobre o que residia para além do aspecto exterior despoletou várias interpretações, na sua maioria baseadas em suposições e não em provas científicas.

Em consequência, observou-se uma tendência para a publicação de manuais e compêndios de Cirurgia[14] (e também de Anatomia), nos quais a componente teórica, elaborada por especialista reputados, se fazia acompanhar pela sua representação visual. Ainda que os compêndios, de teor científico, tivessem como público-alvo os especialistas das áreas em questão, muitas destas obras eram também adquiridas por membros das classes mais abastadas, tal como Martin Kemp explica, em *Spectacular Bodies: the Art and Science of the Human Body from Leonardo to Now*:

> large illustrated books were prestigious and expensive, requiring a hefty investment on the part of the publisher, and substantial means on the part of the purchaser. (…) The eighteenth-century picture books were not infrequently financed by subscription, and the printed lists of subscribers are more likely to be rich in titled nobility than in qualified doctors. (2000: 50 e 52)

[14] Neste âmbito, devemos salientar a importância da edição inglesa da obra de Rene Garengeot (1688-1759) – *Traité des Opérations de Chirurgie* (1720) – traduzida sob o título *Treatise of Cirurgical Operations* (1723). Numa época em que a França contava já com avanços significativos no domínio da Cirurgia, este tratado afirmou-se como uma referência para os cirurgiões britânicos que adoptaram muitas das práticas desenvolvidas por Garengeot. O reconhecimento do seu trabalho comprova-se através dos cargos e dos títulos que lhe foram atribuídos: *Membre de l'Academie Royal de Medicine* e de *Demonstrateur Royal* na *Académie de Chirurgie* em Paris, e de *Fellow of the Royal Society* na capital inglesa.

Assim, podemos concluir que a utilização crescente de ilustrações de anatomia humana passaria, então, a assumir um carácter didáctico e pedagógico nestas publicações, já que o público-alvo (no qual se incluía a comunidade científica) procurava, cada vez mais, obras com uma forte componente visual que contribuísse para um melhor entendimento das descrições teóricas.

No âmbito do estudo sobre o humano, optámos por destacar os progressos verificados na Obstetrícia precisamente por se tratar, à época, não só de uma das especialidades menos desenvolvidas da Medicina, mas também de uma das topografias menos investigadas acerca do corpo feminino. Tal desconhecimento devia-se sobretudo à falta de dissecações feitas em cadáveres de mulheres, com excepção dos de prostitutas encontradas mortas, dado que os anatomistas utilizavam maioritariamente cadáveres de criminosos ou indigentes do sexo masculino. Recorde-se que, desde a Antiguidade Clássica, perdurava a noção da importância de preservar a integridade do corpo, inclusivamente no momento da morte, procurando-se manter a sua estrutura tão intacta quanto possível.[15]

Durante o século XVIII, a assistência durante o parto esteve entregue sobretudo a parteiras, que, com um mínimo de conhecimentos, procuravam auxiliar a mãe e o bebé, fazendo todos os esforços para evitar complicações. Aqueles conhecimentos, baseados unicamente na prática, pertenciam, quase em exclusivo, a um universo feminino, ou seja, as parturientes eram assistidas por outras mulheres, passando este saber, não raro, de geração em geração.

No seio de famílias mais abastadas, era frequente solicitar-se a presença do médico (actualmente obstetra) para intervir com os recursos possíveis e conduzir o parto em momentos de maior dificuldade, uma vez que tinha a possibilidade de oferecer garantias de maior confiança do que as parteiras. No entanto, os médicos que realizavam partos, designados por *man-midwives*, só viriam a alcançar o reconhecimento dos seus pares no século XIX, quando passou a haver um tratamento

[15] A questão da integridade e do aproveitamento do corpo para a prática da dissecação assumiu especial destaque mais tarde, durante o século XIX, com o "Anatomy Act" de 1832 que concedia autorização legal para a dissecação de cadáveres de criminosos ou através de doações feitas por familiares para a investigação ao serviço da ciência. Não obstante, devemos notar que esta tentativa específica de limitar a dissecação de cadáveres humanos não impediu os constantes casos de roubos nos cemitérios, frequentemente noticiados no periodismo britânico oitocentista, causando o pânico na sociedade vitoriana, que condenava fortemente não só quaisquer ataques à integridade do corpo após a morte, mas também a venda ilegal de cadáveres.

mais higiénico, uma assistência capaz de prevenir situações de risco para a vida da mãe e da criança e, sobretudo, a tão almejada *respectability* vitoriana em todo o processo. Consequentemente, o parto conduzido por parteiras ficou associado a uma condição social e económica de relativa pobreza, a ambientes insalubres e à imprevisibilidade de complicações decorrentes da impreparação e dos conhecimentos incipientes destas mulheres.

Assim, no campo da Obstetrícia, os trabalhos levados a cabo pelo anatomista escocês, William Smellie e, mais tarde, por William Hunter, permanecem, ainda nos nossos dias, como estudos de referência na especialidade em apreço, que em muito carecia de uma metodologia e sistematização científicas, bem como de instrumentos desenvolvidos por especialistas com o propósito de melhorar as condições em que os partos se realizavam.

William Smellie foi responsável por avanços fundamentais ao nível da instrumentalização utilizada durante o parto, nomeadamente através de demonstrações e da comprovação do uso apropriado do *fórceps*, em situações extremas, para retirar o recém-nascido quando a contracção natural se revelava insuficiente. Com o intuito de explicar e divulgar aos seus pares a importância destas inovações, Smellie publicou a obra *A Set of Anatomical Tables, with Explanations, and an Abridgment, of the Practice of Midwifery, with a View to Illustrate a Treatise on that Subject, and Collection of Cases* (1759).[16] Para esta publicação, o anatomista estabeleceu uma parceria com o artista holandês Jan Van Rymsdyk,[17] que granjeou, à época, uma grande notoriedade na ilustração médica, ficando responsável por vinte e seis das quarenta ilustrações[18] da obra (figura 4).[19]

---

[16] Nesta publicação, Smellie retirava já conclusões importantes sobre o processo do parto que viriam a ser desenvolvidas e compiladas na obra de 1779 intitulada *A Treatise on the Theory and Practice of Midwifery: In Three Volumes*.

[17] Ao longo das nossas investigações, verificámos a falta de dados biográficos fidedignos sobre a vida e obra do artista holandês Jan Van Rymsdyk, uma vez que a data do seu nascimento não foi ainda definida, sendo frequente encontrarmos informação bastante dispersa, parecendo indicar que se poderá balizá-la algures entre 1700 e 1730. Sabe-se, porém, que Van Rymsdyk viveu e trabalhou em Inglaterra entre 1745 e 1780, colaborando com cientistas de renome, designadamente especialistas em Obstetrícia como os referidos William Smellie e William Hunter.

[18] Notámos que, em algumas fontes bibliográficas ou sítios da Internet, surge frequentemente a indicação de que a obra contém trinta e nove ilustrações e não as quarenta aqui mencionadas. Porém, após a leitura da obra em apreço, verificámos que efectivamente Smellie incluiu a quadragésima ilustração com a indicação de "additional table", como se pode comprovar na consulta *online* da obra, no seguinte

Por seu turno, William Hunter, primeiro professor de Anatomia da Royal Academy, entre 1768 e 1783, dedicou praticamente toda a sua vida ao estudo do corpo feminino. Em 1774, recorreu também a Jan Van Rymsdyk para ilustrar a obra que viria a publicar nesse mesmo ano com o título *The Anatomy of the Human Gravid Uterus*.

A nosso ver, o rigor ímpar do traço de Rymsdyk, em ilustrações relativas a uma temática tão pouco estudada até então, contribuiu para enriquecer a descrição textual dos anatomistas com quem trabalhou, proporcionando ao leitor uma imagem visual, que lhe facultava um entendimento mais completo da disposição do feto no útero materno (figura 5),[20] bem como dos vários procedimentos que envolvem o parto. Em todas as suas ilustrações, Rymsdyk retratou o embrião, nas variadas posições que pode ocupar ao logo da gestação, sempre com exímia correcção.

De facto, a descrição textual dos procedimentos de determinada prática ou método científico relativos à vida intra-uterina apresentava, por si só, dificuldades significativas, pois era fundamental ter-se em consideração a clareza da linguagem utilizada, uma vez que estas publicações visavam não só a divulgação de avanços científicos, mas também a sua posterior aplicação prática. Deste modo, a ilustração do(s) processo(s) científico(s) constituía uma preocupação cada vez maior nesta e em outras especialidades da Medicina em particular e da Ciência em geral.

Embora dois séculos antes Leonardo da Vinci (1452-1519) tivesse já ilustrado o útero e levado a cabo importantes estudos sobre o corpo da mulher durante a gestação (figura 6),[21] quer Smellie quer Hunter procuraram não só desenvolver instrumentos, práticas e métodos essenciais para a especialidade de Obstetrícia, mas também apontar pistas para questões tão amplamente debatidas nos finais do século XVIII e durante todo o século XIX como seja a origem da própria vida.

Se, por um lado, Leonardo articulou, de maneira incomparável, os seus conhecimentos científicos e artísticos, os quais desenvolveu com igual interesse, por outro lado, devemos salientar que nem todos os anatomistas possuíam o talento que lhes

---

endereço: <http://ia700202.us.archive.org/7/items/setofanatomicalt00smel/setofanatomicalt00smel.pdf> Acedido em 30 de Janeiro de 2012.

[19] V. Anexos, Figura 4, p. 401 da presente tese.

[20] V. Anexos, Figura 5, p. 402 da presente tese.

[21] V. Anexos, Figura 6, p. 402 da presente tese.

permitisse passar para o papel demonstrações realizadas em ambientes de maior privacidade, como os seus laboratórios, onde, por vezes, os únicos visitantes eram apenas os ilustradores com quem trabalhavam, ou em ambientes académicos, como as aulas de Anatomia. Por esse facto, Smellie e Hunter, como muitos dos seus pares, não prescindiam da colaboração com artistas, como Rymsdyk, para ilustrarem as descrições textuais nas suas publicações.

A nosso ver, a conjugação da demonstração escrita de novas informações respeitantes ao estudo sobre o humano com ilustrações científicas constituiu um paradigma fundamental no cruzamento entre a ciência e a cultura visual de setecentos. Ao explorar o desconhecido, verificando-o e esquematizando-o, tornava-se imperativo expressá-lo por palavras, mas também, sempre que possível, retratá-lo visualmente para facilitar ao leitor a compreensão de fenómenos e processos complexos. A importância da representação visual reside, assim, na sua transversalidade, como nos explica Maria Barbara Stafford:

> as was true of anatomical treatises and drawing manuals in general (...), the illustrations were of greater importance (…). They conveyed more, and different kinds of, information than the printed page. The engravings constituted an international, technical "imagistic" universally comprehensible without translation. (1991: 115)

Em muitos casos, estas publicações apresentavam, pela primeira vez, descobertas ou desenvolvimentos significativos. A divulgação de tais avanços exigia uma grande clareza linguística, acompanhada, sempre que possível, da ilustração dos procedimentos realizados para futura utilização prática. O carácter quase universal da imagem torna-a praticamente imprescindível quando se pretende demonstrar algo tão complexo como todos os procedimentos que compõem os processos e fenómenos científicos. Esta preocupação em conjugar as componentes textual e visual reflectia a importância que a observação empírica e a experimentação adquiriram durante o Iluminismo.

Ao registar as suas observações, por vezes relativas a casos de maior complexidade, o cientista era confrontado com a urgência de as ilustrar, de modo a poder arquivá-las de forma suficientemente clara, que lhe permitisse, posteriormente, não só reproduzir o mesmo procedimento, mas também divulgá-lo entre os seus pares. A expressão visual passou, então, a ocupar uma posição de um certo relevo nas

publicações científicas, as quais, até ao século XVIII, apostavam, na sua larga maioria, numa forte componente teórica que se pretendia de referência, não só na sociedade coeva, mas também no futuro. Esta nova aliança entre texto e imagem, formas de expressão que se tornaram quase inseparáveis, traduzia o espírito do tempo: "visual imagery was not simply dependent on, or subsidiary to, a written text: in itself it constituted an important means of advancing knowledge. (…) One of the key agents in the development of modern scientific thought" (Donald 2007: 29).

Devemos notar, aliás, que a ideia de uma total interacção entre a cultura visual e a ciência, patente em trabalhos científicos, também conduziu a uma redefinição da própria expressão visual setecentista. Diana Donald refere-nos, a título de exemplo, a opinião de alguns dos muitos anatomistas que recorreram à colaboração com ilustradores para as suas obras: "Petrus Camper, like [William] Hunter an admirer of Stubbs, similarly explained that science and the art of drawing must join hands" (2007: 41).

Consideramos, assim, que esta união de esforços entre as duas culturas, a científica e a visual, foi também bastante evidente nos estudos setecentistas sobre o não-humano, nos quais se pretendia explorar o fascínio pelo reino animal e desenvolver dados objectivos acerca do funcionamento dos sistemas naturais e dos seus intervenientes. Para tal, tornava-se necessário conhecer os hábitos do não-humano, numa tentativa de abandonar o campo, sempre imperfeito, da suposição e de estabelecer sistematizações com base na observação empírica do comportamento dos animais *in loco*.

Para os teólogos naturalistas coevos, as descobertas sobre o não-humano serviam ainda, e sobretudo, para afirmar a presença inequívoca de uma entidade superior, criadora do todo o universo e, inclusivamente, das próprias leis naturais através das quais os organismos se regiam. A adaptação ao meio reflectia, portanto, um equilíbrio entre as diferentes espécies e o mundo, entendido como um todo organizado e harmonioso.

Segundo a teologia natural, o *design* altamente cuidado das espécies revelava-se até ao nível de capacidades específicas, mais desenvolvidas em determinados animais do que noutros. No caso dos predadores, muitas das suas características físicas, como a existência de garras e dentes afiados, eram explicadas enquanto particularidades

atribuídas pelo criador divino com o objectivo de garantir a auto-preservação, já que muitos destes animais habitavam em locais inóspitos, coexistindo com membros da sua e de outras espécies igualmente ferozes. A estes elementos físicos juntavam-se outros também elaborados e concedidos pelo criador como, por exemplo, a velocidade, a visão apurada e a capacidade de permanecer alerta durante longos períodos, como formas de garantir a sua própria defesa ou a das crias, vector que será objecto da nossa análise de forma mais pormenorizada, no capítulo 2 da Parte II.

O primeiro professor de Botânica da Universidade de Cambridge, Richard Bradley (1688?-1732), na sua obra intitulada *A General Treatise of Husbandry and Gardening* (1721-1724), defendeu que a predação servia o propósito de controlar o sobrepovoamento de certas zonas do planeta, já que, de forma "natural", as espécies que não sobrevivessem ao confronto com outras, consideradas mais fortes, acabavam por ser eliminadas e consequentemente extintas. Todavia, Bradley, que contou com inúmeros apoiantes dos seus argumentos, acrescentava que todo este processo fazia parte do plano criado pela entidade divina, que em tudo reflectia a sua generosidade para com as espécies, às quais era dada a possibilidade de viver num universo cada vez mais harmonioso. Segundo Bradley, "if the World had remain'd in a State of Innocence, the Increase of Animals would have been so great and numerous, that the Earth and Waters could not have contain'd them" (Donald 2007: 66).

O argumento de Bradley levanta-nos algumas interrogações para as quais não encontrámos respostas nos seus estudos. Se este plano divino tinha como principal objectivo a construção de um todo mais equilibrado e estável para as espécies que nele coexistissem, a brutalidade inerente ao acto de predação não seria contraditória face à natureza benigna e pacífica de uma entidade que desejava somente promover o bem-estar das espécies? Para alcançar esse bem-estar seria necessário passar por processos de escolha e selecção, baseados, não raro, num critério de destruição alheia, ou inclusivamente pela aniquilação mútua dos predadores?

Richard Bradley procurou analisar esta oposição entre a natureza destruidora inerente ao acto de predação e a essência benévola da entidade divina, remetendo a responsabilidade do primeiro aspecto desta dicotomia – a brutalidade da predação – para o domínio do pecado original, que teria despoletado as características mais agressivas tanto nos seres humanos como nas restantes espécies. No entanto, ao indivíduo também

havia sido atribuída (pela mesma entidade divina) a capacidade de sentir remorso e compaixão quando colocado diante da crueldade, já que possuía igualmente a faculdade para intelectualizar o sofrimento como forma de mitigar os efeitos nefastos da destruição entre os animais.

Constatámos, porém, que a maioria dos teólogos naturalistas não dispunha de outros argumentos explicativos sobre este fenómeno, pelo que muitos acabaram por apoiar a tese de Richard Bradley. Tal foi o caso do fundador do movimento Metodista, John Wesley (1703-1791), na sua obra de 1763 intitulada *A Survey of the Wisdom of God in the Creation*. O teólogo inglês corroborava os argumentos de Bradley, reafirmando que com o pecado original os animais teriam adquirido a capacidade mais violenta de destruir para sobreviver. Para além disso, como atenuante, acrescentava que o sofrimento frequentemente causado pelo indivíduo às restantes espécies era bem mais atroz do que o infligido pelos animais entre si. John Wesley destacou ainda algumas espécies cujas características físicas, como a posição dos olhos ou a apurada visão, inclusive em ambientes com menor luminosidade, revelavam a sua predisposição para assumirem o estatuto ou de predador ou de presa durante o acto predatório. Os felinos, por exemplo, dispunham de uma visão nocturna que lhes permitia caçar durante o dia e durante a noite. Por seu turno, as lebres e os coelhos teriam os olhos numa posição mais lateral de forma a precaver qualquer ataque ou investida por parte dos predadores.

O debate em torno do fenómeno da predação contou com outras vozes fora da Grã-Bretanha. O naturalista francês George-Louis Leclerc (Conde de Buffon), por exemplo, defendia a tese de que o acto predatório estaria associado a uma certa predisposição dos animais para a aniquilação mútua, dependendo da sua localização geográfica. Por outras palavras, quanto mais extremo fosse o clima da zona em questão – mais tórrido ou mais gélido – maior seria a propensão para atacar outros animais para garantir a sobrevivência. As condições inóspitas do meio circundante influenciavam, segundo Buffon, o comportamento do animal e, por conseguinte, levavam-no à necessidade de destruir as espécies comparativamente mais fracas, não só para se alimentar e conseguir subsistir em zonas com este tipo de climas, mas também para controlar uma possível sobrepopulação nos seus *habitats* naturais. Buffon acrescentava ainda que a predisposição para a predação se tratava de um castigo divino decorrente, uma vez mais, do pecado original. A opinião de Buffon sobre esta problemática, não

deverá ser, de alguma forma, subestimada, uma vez que os seus estudos sobre o não-humano constituíram uma referência ímpar no panorama intelectual britânico, como veremos mais adiante, sobretudo no respeitante ao debate sobre a fronteira entre o humano e o não-humano. No entanto, também no âmbito desta questão nos parece importante sublinhar que os argumentos de Buffon se encontravam em total sintonia com o conceito dos teólogos naturalistas britânicos acerca da natureza, entendida enquanto meio complexo, mas simultaneamente equilibrado, governado por uma entidade suprema a quem apenas interessava o bem-estar de todas as espécies vivas.

Ao contrário de Buffon, Bradley e Wesley, o filósofo escocês David Hume (1711-1776) afirmava ser incapaz de encontrar na natureza a força generosa que os teólogos naturalistas insistiam em evidenciar. De facto, para Hume a fertilidade da vida, que conduzia, em certos casos, à sobrepopulação, podia ser interpretada por si só como um sinal de desastre iminente. Quando inseridos num ambiente praticamente sobrelotado, os animais demonstravam uma capacidade de defesa e de auto-suficiência que os levava a procurar espécies, pressentidas como mais frágeis, para servirem de sustento ou simplesmente para garantirem a sua sobrevivência face a animais que, de alguma forma, os colocassem (a si próprios ou às suas crias) em perigo.

A dificuldade em explicar o fenómeno da predação, sentida pelos teólogos naturalistas, traduzia a noção, comummente aceite entre os ilustradores científicos do século XVIII, de que se deveria privilegiar a representação das manifestações do carácter benévolo da entidade criadora suprema, ao invés da expressão visual dos actos predatórios, como viria a suceder mais tarde, na cultura visual oitocentista, aspecto que desenvolveremos no capítulo 2 da Parte II.

Concluímos, assim, que muitos dos ilustradores coevos alegavam que a cor do pêlo ou das penas, bem como o canto de determinadas aves serviam para o ser humano se deleitar com a apreciação da sua beleza ou para simplesmente se entreter com a sua contemplação. Aquelas características eram frequentemente exaltadas nas composições visuais que, à época, pretendiam espelhar a essência bem-intencionada da entidade suprema criadora de tais especificidades. Neste âmbito, a interpretação de elementos ou características dos animais predadores conduzia, não raro, à construção de generalizações, nem sempre fundamentadas ou comprovadas cientificamente, que permaneciam, até à sua refutação, na esfera da suposição teológica.

Deste modo, a expressão visual setecentista acompanhou, em larga medida, a tendência de representar a natureza benigna do criador e não o acto predatório em si (figura 7).[22] O exotismo das cores da plumagem e o canto das aves eram reduzidos, não raro, a uma condição meramente estética, ainda que apenas alguns indivíduos dispusessem dos meios, da educação ou da sensibilidade necessários para apreciar e avaliar a beleza:

> such people have the money and leisure to educate themselves, develop manners and tastes, travel, read and appreciate the arts. For them, culture is the pursuit of spiritual perfection, the fostering of the best qualities and faculties of humanity. (Walker e Chaplin 1997: 9)

Verificamos, assim, que a preocupação da ciência setecentista residia em tentar compreender tudo o que era visível e invisível e, simultaneamente, representar esse nível mais profundo, como a predação, e os atributos considerados de um certo exotismo, com recurso à expressão visual. Para tal, tornava-se necessário estabelecer uma distinção clara entre interior e exterior, ao mesmo tempo que se assumia que o objectivo principal seria indubitavelmente o de aprofundar o conhecimento sobre o interior dos corpos humano e animal. A relação dicotómica entre o desconhecido e o que já havia sido descodificado denotava uma urgência em encontrar estratégias e mecanismos para explorar, visualizar e ilustrar (textualmente e através de imagens) as topografias que se consideravam praticamente invisíveis. É justamente sobre essas topografias invisíveis que nos debruçaremos no subcapítulo seguinte.

[22] V. Anexos, Figura 7, p. 403 da presente tese.

1.3. A Importância do Conhecimento *In Profundis*: a Educação do Olhar e a Dissecação como Técnicas Privilegiadas para o Desenvolvimento da Anatomia Comparada

O desejo inerente ao ser humano de conhecer *in profundis* tudo o que se apresenta como um enigma ao próprio conhecimento intelectual e racional adquiriu uma importância crescente no panorama científico iluminista devido à escassez de respostas para interrogações acerca da ligação entre a superfície visível e a profundidade invisível. Como Isabel Capeloa Gil explica,

> o desejo de olhar surge simultaneamente como vontade e como reacção, isto é, como vontade autónoma e desejo, quiçá patológico, de penetrar domínios obscuros até aí interditos, ou então como reacção ao choque da simultaneidade que os múltiplos impulsos (...) provocam. (2011: 38)

Assim, a demonstração óptica e a visualização afirmaram-se, durante o século XVIII, enquanto processos fundamentais para a clarificação do ambíguo, bem como para manifestar aquilo que até então estava associado ao campo da suposição filosófica e do um saber popular sempre envolto em incertezas múltiplas. No respeitante à instrumentalização óptica, a popularização e uso sistemático do microscópio revelou uma preocupação em conhecer os organismos *in profundis*, com base em recursos construídos propositadamente para a examinação a uma escala infinitamente menor.

Não obstante a importância cada vez maior da visualização, como processo privilegiado para atingir o conhecimento, as imagens necessitavam de uma componente textual para acautelar a correcção e o rigor científico desejáveis, pois sem esse elemento fundamental, o público poderia correr o risco de apelar à fantasia, a qual, aliás, coexistiria com a objectividade racionalista, sobretudo em situações para as quais as respostas eram escassas ou pouco satisfatórias.

Desta forma, consideramos que a crescente importância da visualidade no pensamento racionalista desempenhou um papel vital para o desenvolvimento de capacidades de observação em cientistas e artistas ligados, por exemplo, à ilustração médica ou à representação animalista. Tanto em disciplinas científicas, como a Anatomia ou a Biologia, como nas áreas relacionadas com a representação pictórica, a

observação empírica atingia idêntica relevância. Para além disso, o processo de visualização na ciência e na cultura visual assentava na premissa de um conhecimento recíproco para se alcançar o todo. Daí que a dissecação tivesse assumido particular destaque na busca de respostas acerca do funcionamento interno dos organismos humano e animal.

Na verdade, já na Antiguidade Clássica, a dissecação era uma prática recorrente entre os pioneiros da Anatomia. Inicialmente, começou por ser entendida como um ritual de investigação, sendo, por isso, realizada apenas em animais como o porco ou o macaco que, durante séculos, foram descritos como exemplares muito semelhantes ao ser humano, sob o ponto de vista da constituição do corpo e do funcionamento dos órgãos, respectivamente. Na cultura helénica verificava-se também um profundo interesse pelo invisível, que se apresentava como um verdadeiro enigma, mas sobre o qual surgiram, à época, estudos de referência que constituíram uma importante herança para as gerações seguintes.

Embora a dissecação de cadáveres humanos não fosse bem aceite pela maioria dos anatomistas coevos, o reputado médico Hipócrates (460 a.C.-377 a.C.) revelava já um conhecimento muito sistematizado de Anatomia que contribuiu, em muito, para os avanços levados a cabo pelos seus pares e seguidores. Estes estudos, na sua maioria baseados em dissecações de cadáveres humanos, contavam já com um rigor anatómico exemplar.

Durante a Idade Média, a utilização de cadáveres humanos para dissecações encontrava-se intimamente ligada a rituais de "magia negra" ou a um gosto particular pelo macabro e, por esses motivos, tanto as leis seculares como as religiosas puniam de forma severa todos os que levassem a cabo este tipo de práticas.

Desde o Renascimento até ao século XVIII, assistiu-se a um retorno aos ideais clássicos de beleza e, consequentemente, ao culto do nu artístico, o que originou um renovado interesse pela "máquina humana", particularmente ao nível da disposição dos órgãos e da constituição do esqueleto e do sistema muscular. Desta forma, a dissecação voltou a ocupar uma posição de relevo no panorama intelectual setecentista (figura 8),[23] sobretudo no âmbito dos estudos visuais e científicos sobre o humano, o que se traduziu numa relação cada vez mais estreita entre artistas e anatomistas. Na obra *Spectacular*

[23] V. Anexos, Figura 8, p. 403 da presente tese.

Bodies: the Art and Science of the Human Body from Leonardo to Now, Martin Kemp sublinha a importância desta parceria, uma vez que

> the representation of the human form has played a central role in the quest to deal with the great issues of birth, life, humanity and death in relation to the transcendent reality of the divine. This quest has not only provided a key goal in art, but has also inspired generations of investigators of the marvellous machinery of the body in the world of medicine. (2000: 15)

Concluímos, assim, que o conhecimento anatómico servia para examinar aturadamente tudo o que pertencia ao domínio do desconhecido e que, devido precisamente a essa invisibilidade, assumia um relevo especial na compreensão do funcionamento das acções orgânicas, tanto nos seres humanos como nas restantes espécies. A nosso ver, a centralidade das imagens do humano e do não-humano nos estudos científicos setecentistas possibilitou a abertura de um diálogo entre a expressão visual e a descrição textual, que marcaria indelevelmente o pensamento racionalista.

Os ilustradores escolhidos para trabalhar em conjunto com cientistas, anatomistas ou médicos, retratando os novos desenvolvimentos que iam sendo formulados pelos especialistas, revelavam uma capacidade invulgar de observação e um enfoque visual aturado face a todos os procedimentos científicos.

De facto, o trabalho visual e científico subjacente ao estudo da anatomia humana e animal envolvia uma extraordinária precisão e subtileza tanto no traço dos ilustradores como no corte dos anatomistas. Tais atributos podem ser associados, por um lado, à criação de novos rituais de conhecimento e de visualização do que estava para além da pele e, por outro lado, à mentalidade racional, objectiva e rigorosa promovida durante o Iluminismo. Com efeito, desde as dissecações de cadáveres humanos conduzidas pelo célebre anatomista belga, Andreas Vesalius (1514-1564),[24] sobre as quais voltaremos a deter a nossa atenção no subcapítulo 2.1. – "(De)Compor a Mecânica Interna dos Corpos: do Estudo do Tratado *The Anatomy of the Horse* à Dissecação dos Felinos de Exeter 'Change") – da Parte II, ou mesmo anteriormente por Leonardo da Vinci, a preocupação destes especialistas passou a centrar-se na sistematização dos dados recolhidos a partir das observações do funcionamento do corpo.

[24] Vesalius defendeu sempre a colaboração entre artistas e anatomistas e para a elaboração de *De Humani Corporis Fabrica* (1543 e 1555), obra que muito influenciou o conhecimento anatómico renascentista, contou com as ilustrações realizadas pelo artista holandês Jan Stephan van Calcar (c. 1499-1546).

A concepção iluminista do corpo, enquanto unidade com uma ordem própria, foi partilhada por cientistas e artistas, já que ambos passaram a utilizar as medições das diferentes partes do corpo feitas por anatomistas de conceituada craveira, como Vesalius (figura 9)[25] e os seus seguidores, para garantir a maior correcção e fidelidade possível, não só nos estudos científicos, mas também na sua expressão visual, nomeadamente as estruturas óssea, muscular e dérmica. No caso oposto, ou seja, em corpos e organismos que apresentassem algum desvio face à norma estabelecida, as suas representações acentuavam os alegados defeitos, mediante reproduções quase caricaturadas dessas anomalias.

O já mencionado uso recorrente da Estatística,[26] permitiu que a dicotomia entre a norma e o desvio assumisse um papel de destaque no pensamento científico setecentista. "Os ventos da mudança" propostos pelo Iluminismo impulsionaram uma nova visão sobre o corpo, à qual esta disciplina conferia o fundamento teórico e o rigor matemático desejáveis às generalizações e sistematizações que gradualmente iam ganhando expressão, tanto no seio da comunidade científica como entre os artistas que se ocupavam da ilustração anatómica.

Para além da utilização cada vez mais frequente da Estatística nos estudos sobre o humano, o mesmo se verificou nos estudos sobre o não-humano. A urgência em identificar a norma e os seus desvios nas muitas espécies que os exploradores e cientistas identificavam nas suas expedições conduziu inevitavelmente a consecutivas comparações quanto ao funcionamento e à constituição dos corpos. Importa clarificar que a comparação era feita não só entre diferentes espécies, mas também entre membros da mesma espécie, pois o "desvio" ocorria em ambos os casos. Para além disso, tornava-se imperativo conhecer as variações entre os animais para agrupá-los em conformidade com a semelhança das suas características funcionais e estruturais. Daí que a Anatomia tivesse adquirido uma dimensão fundamentalmente comparativa e normativa, pois pretendia classificar, sistematizar e catalogar todas estas espécies que, a passos largos, iam definindo o seu lugar na biodiversidade.

[25] V. Anexos, Figura 9, p. 404 da presente tese.

[26] *Supra* subcapítulo 1.1., "Novo(s) Olhar(es) sobre a Prática Científica e a Redefinição dos seus Objectos de Estudo", p. 19 da presente tese.

Embora o presente trabalho se centre no panorama científico e visual de além-Mancha, temos procurado evocar, sempre que se justifica, o contributo de figuras igualmente proeminentes em outros contextos que não exclusivamente o britânico, mas cuja influência também se verificou na Grã-Bretanha. Neste âmbito, devemos, portanto, recordar os avanços levados a cabo pelo anatomista e zoólogo holandês, Petrus Camper (1722-1789), no âmbito da Anatomia Comparada, com base na análise do crânio e das fisionomias humana e não-humana, designadamente dos símios, que propiciariam o surgimento da Primatologia, disciplina esta que analisaremos de forma mais aprofundada no capítulo seguinte desta Parte. As dissecações de diferentes espécies (baleias, rinocerontes e orangotangos) facultaram a Camper um conhecimento anatómico bastante vasto, que rapidamente conduziu a inevitáveis comparações entre as taxonomias, por vezes totalmente díspares, que examinava.

Desde cedo que Camper direccionou o seu interesse para a observação empírica da estrutura craniana, chegando mesmo a reunir uma numerosa colecção de caveiras. Após sucessivas medições dos crânios e da estrutura facial de símios e de seres humanos de diferentes raças (figura 10),[27] o anatomista apresentou um sistema de medição designado por "ângulo facial".[28] Utilizando a sua inovadora técnica de medição, Camper elaborou uma síntese gradativa da progressão facial, na qual, como nos explica Martin Kemp em *Visualizations: The Nature Book of Art and Science*, estabelecia a seguinte ordem:

> the skull of a *simia caudata* (tailed monkey) measured 42º; that of a small orang-outang (on which Camper had written a monograph) was 58º; a young negro exhibited a 70º inclination; a Calmuk ("deemed the ugliest of all the inhabitants of the earth") weighed in at the same angle; while the typical European profile attained the near vertical with 80º. This peak could be surpassed "by the rules of art alone", as in the lauded ancient sculpture of the Apollo Belvedere which stands at the head of Camper's sequence. (2000: 84-85)

[27] V. Anexos, Figura 10, p. 404 da presente tese.

[28] O "ângulo facial" era calculado através do desenho de duas linhas: a primeira devia ser traçada na horizontal, desde a narina à orelha, e a segunda era desenhada perpendicularmente, desde a mandíbula superior à parte mais proeminente da testa.

Segundo a sequência aqui apresentada (figura 11),[29] Camper colocava a raça negra algures entre os símios e os europeus, o que revelava uma escala onde a criação divina tinha estabelecido evidentes patamares ou fronteiras, não só entre o humano e o não-humano, mas também entre as diferentes raças humanas.

Mais tarde, já durante o século XIX, a disciplina de Craniometria adoptaria esta sequência para explicar a transformação das espécies ao longo dos tempos, que culminaria na espécie humana. O aproveitamento desta teoria também se registou a nível antropológico, relegando-se o indivíduo de raça negra a uma condição mais primitiva por ser, na escala de Camper, a raça humana mais próxima do símio. Embora o anatomista holandês não tivesse feito tal interpretação das suas conclusões, surgiram acepções multímodas desta teoria na Inglaterra vitoriana, onde floresciam novos estudos de cariz científico e cultural, intimamente ligados a questões tão complexas como a origem da vida ou a fronteira entre o Homem e os animais, como verificaremos no capítulo seguinte desta Parte.

Concluímos, assim, que o facto de existir uma sequência que mostrava visualmente a progressão entre o humano e o não-humano obrigou a uma redefinição dos trabalhos de teor científico e visual sobre a estrutura óssea do crânio e a constituição facial. Os desenvolvimentos enunciados nos estudos do anatomista holandês tiveram, assim, um forte impacte na representação visual da face, estabelecendo rigorosos limites, claros princípios e uma norma a respeitar em qualquer retrato do rosto.

O novo método de medição apresentado por Camper serviu de referência entre os seus pares, os estudiosos da progressão craniana, bem como entre artistas, alunos e professores de Belas-Artes, que recorriam frequentemente aos tratados de Anatomia para complementar os seus conhecimentos artísticos.

Dois anos após a morte do anatomista holandês, o seu filho, Adriaan Gilles Camper (1759-1820), compilou, na obra *Dissertation Physique* (1791), os importantes avanços levados a cabo pelo pai com base nas aulas que este dera e nos cálculos que efectuara para criar um novo sistema. Assim, com esta publicação, a metodologia de Petrus Camper assumiu rapidamente um carácter pedagógico com frutos na expressão visual:

[29] V. Anexos, Figura 11, p. 405 da presente tese.

> accuracy was a pedagogical concern because beauty did not depend on external circumstances but on some teachable "relation and proportion between different parts." The fashionable silhouette was useful to the artist in helping him ascertain "the precise situation" of actual eyes, nose, mouth, and chin. (Stafford 1991: 115)

Como temos vindo a salientar ao longo deste capítulo, os cientistas conferiam um papel de relevo às imagens que acompanhavam e ilustravam a componente textual das suas publicações, como os tratados de Anatomia, pois tais ilustrações eram entendidas como um meio privilegiado para transmitir ao leitor as sucessivas etapas de processos complexos que iam gradualmente descodificando. Segundo Barbara Maria Stafford, a inclusão de imagens oferecia uma "compreensão universal" do que era analisado:

> as was true of anatomical treatises and drawing manuals in general (and Camper's reference book was both), the illustrations were of greater importance than the text. They conveyed more, and different kinds of, information than the printed page. The engravings constituted an international, technical "imagistic" universally comprehensible without translation. (1991: 115)

A definição de Stafford suscita-nos interrogações quanto à "universalidade do entendimento" por parte do leitor em relação ao que lhe era apresentado visualmente, e neste caso específico, parece-nos necessária a separação de dois tipos distintos de leitores: os especialistas e o público com interesse por conteúdos de teor científico ou artístico. Sabendo que, de uma maneira geral, o público comprador era constituído não apenas por especialistas da área científica em questão, mas também por curiosos que reuniam as condições necessárias para a sua aquisição – poder económico e um interesse especial por temáticas científicas – questionamo-nos se processos tão complexos, descritos com uma linguagem e uma terminologia tão específicas, utilizadas por anatomistas de reconhecida craveira, seriam efectivamente percepcionados na sua totalidade por ambos os públicos.

A nosso ver, no respeitante a um público especialista, no qual podemos incluir anatomistas, artistas e estudiosos da representação visual do corpo humano e animal, as ilustrações contribuíam indubitavelmente e de maneira ímpar para a visualização das demonstrações e conclusões apresentadas pelos autores, já que eram utilizadas para estabelecer uma correspondência entre a componente textual e a imagem que a enformava. No que diz respeito ao leitor, com conhecimentos limitados sobre as

matérias em apreço, julgamos que tanto o texto como as ilustrações eram igualmente importantes na relação de complementaridade que estabeleciam, não sendo por isso possível identificar qual das componentes assumia maior relevância na transmissão do conhecimento.

Ao tomarmos a imagem como veículo de transmissão do saber, devemos atentar na amplitude de significados que aquela encerra, mesmo no caso de ilustrações científicas que, servindo um propósito bem concreto, não ofereceriam, à partida, grande margem para interpretações subjectivas. Martin Kemp, ao deter-se na análise das características da imagem, tece algumas considerações pertinentes acerca da abrangência de significados contidos em qualquer forma da expressão visual:

> an image cannot literally state an idea, framing it as a philosophical proposition. (…) A powerful visual image is memorable in a special kind of way, and can remain indelibly with the viewer over a long span of time. Indeed, the ancient "art of memory" relied upon specifically visual triggers to recall words and names, as when items to be recalled were imaginatively secreted in specific locations within a building. (…) The lack of fixedness of meaning in a visual image (…) like the painter's [art] openly relies upon allowing mental space for the audience to complete the image. (2007: 9-10)

Consideramos que tal flexibilidade se verifica, por exemplo, nas ilustrações científicas que retratam a sequência de Petrus Camper, atrás referida, e que, num primeiro olhar, podem parecer bastante objectivas. Porém, como já salientámos, a sua teoria, em geral, e as respectivas ilustrações, em particular, foram alvo de interpretações multímodas, designadamente a nível antropológico.

Com efeito, parece-nos que a "compreensão universal" conferida por Barbara Maria Stafford às ilustrações dos manuais de Anatomia pode ser facilmente posta em causa por esta abrangência e flexibilidade de significados, que, na perspectiva de Martin Kemp, a imagem encerra. Importa assim assinalar que, contrariamente ao que Barbara Stafford refere, consideramos que existe um equilíbrio no papel desempenhado pela descrição detalhada e pela expressão visual. Embora em tratados de Anatomia e em manuais de desenho a componente visual seja fundamental, a explicação textual torna-se indispensável para assegurar que o leitor compreenda plenamente as conclusões descritas. A parceria entre palavra e imagem permitiu a visualização e a descodificação de muitas questões que a ciência setecentista pretendeu não só clarificar, mas também afastar do campo, sempre algo ambíguo, da suposição teológica ou filosófica. Deste

modo, a incorporação do sistema de medição de Camper na representação visual da anatomia humana contribuiu para a construção de uma base científica que se supunha mais sólida para o retrato facial, o qual, até então, se apoiava, em larga medida, apenas na observação empírica e/ou na imaginação dos artistas.

Se a sequência e o "ângulo facial", identificados por Camper, deram resposta a algumas das inúmeras incertezas quanto à progressão da estrutura externa do crânio – erguendo simultaneamente fronteiras entre grupos raciais distintos –, o mesmo não se verificou no respeitante à expressão facial de sentimentos e emoções. De facto, desde sempre que a curiosidade em torno desta temática suscitou juízos de valor formulados a partir de observações das variações faciais e das manifestações do corpo. Todavia, tais juízos eram frequentemente erróneos, pois o seu carácter aleatório não permitia uma generalização sistemática capaz de explicar o funcionamento de topografias tão complexas quanto as expressões faciais.

Sendo a face o campo visualmente mais comunicativo do corpo, não é de estranhar que os estudos sobre a Fisiognomonia, ou seja, a forma de conhecer correctamente o carácter humano através das feições do rosto, tenham sido fortemente estimulados pela Anatomia Comparada setecentista. Durante séculos, subsistiu a noção de que as expressões faciais e as manifestações corporais exteriores espelhavam o interior do ser humano – pensamentos e emoções – ou, segundo a designação de Leonardo da Vinci, "il concetto dell'anima".[30] O carácter enigmático e praticamente indecifrável de tais manifestações levou Johann Caspar Lavater (1741-1801) a desenvolver estudos para descodificar as variações das expressões do rosto, tendo por base não só a análise cartesiana de Marin Cureau de La Chambre (1594-1669) sobre a Fisiognomonia, mas também os avanços apresentados por Petrus Camper e o seu sistema de classificação dos ângulos faciais.

O físico francês Cureau de La Chambre, reconhecido como precursor de Lavater, havia tecido, já no século anterior, considerações sobre a expressão das emoções, defendendo que o conhecimento do interior – do coração e da alma – não estava unicamente dependente de operações cirúrgicas nem de dissecações, pois a face funcionava como uma espécie de "janela" que permitia observar o interior. A visualização e consequente interpretação destas topografias escondidas nem sempre era

[30] Podemos traduzir este conceito a partir do inglês, "the intention of the mind", como "a intenção da mente".

tarefa fácil e, segundo o físico seiscentista francês, o observador enfrentava obstáculos constantes compostos por uma vasta panóplia de estratégias utilizadas pelos seres humanos para disfarçar as emoções. Por esse motivo, tornava-se urgente recorrer ao olhar assertivo de especialistas com conhecimentos sólidos de Fisiognomonia para decifrar as expressões faciais.

Os estudos de Lavater, traduzidos do francês por Henry Hunter (1741-1802) e amplamente debatidos na comunidade científica de além-Mancha, contaram com a importante contribuição dos trabalhos apresentados por Cureau de La Chambre. Embora tivesse recorrido frequentemente a diferentes exemplos de retratos faciais produzidos por artistas, Lavater foi bastante crítico em relação aos trabalhos visuais (figura 12)[31] que procurassem revelar a existência de parecenças, algo forçadas, entre a cabeça humana e a de animais.[32] Lavater aspirava a divulgar as suas conclusões e a conduzir a Fisiognomonia a uma posição de destaque no panorama científico coevo. Para alcançar esse objectivo traçou uma metodologia que assentava essencialmente na observação empírica da expressão facial das emoções e dos comportamentos humanos em situações concretas, mas também em técnicas e práticas de captação e representação visual das emoções, desenvolvidas por artistas reputados como Henry Fuseli (1741-1825), professor na Royal Academy, que viria a colaborar com Lavater na ilustração das suas obras (figura 13)[33] e com quem o animalista inglês em estudo na Parte II da presente tese, *Sir* Edwin Landseer, viria a ter aulas, recebendo, assim, ensinamentos fundamentais sobre a reprodução da expressão das emoções.

Verificámos, assim, ao longo deste subcapítulo, que a articulação entre a ciência e a cultura visual setecentistas surgiu em prol de um objectivo comum: conhecer a organização e o funcionamento de topografias interiores invisíveis. Em seguida, debruçar-nos-emos sobre as problemáticas e as controvérsias decorrentes não só dessas tentativas de estabelecer semelhanças, mas também de delimitar fronteiras entre o humano e o não-humano.

---

[31] V. Anexos, Figura 12, p. 405 da presente tese.

[32] Em 1588, o filósofo italiano Giovanni Battista della Porta (1535? -1615) havia publicado o tratado *De Humana Physiognomia*, no qual incluíra ilustrações de atributos específicos do rosto humano e de espécies como o leão, o pássaro ou o galo, estabelecendo comparações faciais entre o humano e o não-humano. Este paralelo foi amplamente refutado e descredibilizado por Lavater, que rejeitava a possibilidade de a face humana ser alvo de comparações com a cabeça de animais.

[33] V. Anexos, Figura 13, p. 406 da presente tese.

1.4. Controvérsias em Torno da Fronteira entre o Humano e o Não-Humano: os Sistemas de Classificação das Espécies e o Conceito de "Animal-Máquina"

Apercebendo-se da quantidade cada vez mais vasta de espécies – animais e vegetais – recolhidas por exploradores, cientistas e viajantes europeus nas suas expedições, o zoólogo e botânico sueco Carl Linnaeus procurou criar um método de identificação e classificação, inicialmente para a flora e, mais tarde, para a fauna.[34] A taxonomia de Linnaeus assentava na aplicação de uma metodologia de nomenclatura binomial dos organismos que se pretendiam classificar e conhecer, através de regras científicas concretas para a atribuição e escrita dos dois nomes de cada espécie: o genérico (baseado nas semelhanças) e o restritivo específico (assente nas diferenças) (figura 14).[35] Assim, embora muitas espécies pudessem efectivamente ter a mesma designação genérica, a sua especificidade residia no segundo nome, que caracterizava a singularidade de um organismo.[36] As suas duas obras de referência – *Species Plantarum* (1753) e *Systema Naturae* (primeira edição de 1735 e a décima edição de 1758) – reflectiam um entendimento racionalista, pragmático e sistematizado da classificação hierárquica do não-humano e das leis naturais, com base no conceito latino *divisio et denominatio* (divisão e denominação).

A parceria que Linnaeus desenvolveu com o ilustrador alemão George Dionysius Ehret (1708-1770) contribuiu para que os seus trabalhos contassem com uma forte componente visual das plantas catalogadas (figura 15).[37] Até se dedicar unicamente à ilustração botânica, Ehret desempenhou funções como jardineiro, desenvolvendo, assim, a capacidade de observar demoradamente a flora que posteriormente retratava. O seu talento artístico foi sempre reconhecido, não só no seu

[34] Estima-se que até à introdução do sistema de Linnaeus, apenas dez mil espécies de organismos, na sua maioria plantas, estavam devidamente catalogadas e identificadas.

[35] V. Anexos, Figura 14, p. 406 da presente tese

[36] No Herbário Digital da Universidade de Coimbra podem encontrar-se exemplos de algumas espécies com a respectiva nomenclatura binomial: <http://www.uc.pt/herbario_digital/lineu/Pr_flores>.

[37] V. Anexos, Figura 15, p. 407 da presente tese.

país natal, mas também entre a comunidade científica britânica coeva, já que, mais tarde, se mudaria para Inglaterra, onde deixou um espólio considerável das suas ilustrações.

A nosso ver, a representação visual das experimentações constituía um dos maiores obstáculos que os cientistas enfrentavam, pois era crucial encontrar um ilustrador com conhecimentos sólidos no domínio das matérias científicas em questão, capaz de reproduzir não só o objecto de estudo, mas também todos os processos conducentes às conclusões finais ou às teorizações apresentadas. No caso específico de composições de plantas e flores exóticas acrescia a importância de utilizar a cor certa para cada espécie identificada, inclusivamente no respeitante a exemplares oriundos de outros países e/ou continentes cujas ilustrações serviriam de referência para todos aqueles que não tivessem oportunidade de observar os exemplares *in loco*. Em geral, durante o século XVIII, os artistas que reuniam estas condições optaram pela dedicação exclusiva à ilustração científica, embora muitos outros conciliassem esta actividade com trabalhos artísticos de outro cariz. O aumento de publicações de teor científico ilustradas permitiu que estes profissionais se especializassem numa determinada área da ciência, aprofundando a capacidade de retratar o seu objecto de estudo com a correcção almejada.

Embora confessasse ter sentido, nos últimos anos da sua vida, algumas dúvidas quanto à natureza divina da criação, Linnaeus conciliou sempre o fundamento científico do seu sistema taxonómico com a tese criacionista, tão cara à teologia natural:

> Linnaeus lent his great authority to the notion that the scientific classification of animals and plants was rationally comprehensible, because the biologist's classification mirrored the natural system, which itself was the product of God's wisdom and plan. (Fichman 2002: 22)

As conclusões de Linnaeus, resultantes da sua notável capacidade de sistematizar um extenso conjunto de informação de cariz enciclopédico, possibilitaram que a Botânica e a Zoologia rasgassem horizontes no conhecimento sobre o não-humano, deixando um legado de pragmatismo e de organização que, em geral, a metodologia científica tende a proporcionar aos seus intervenientes. Consideramos ainda que esta herança acabaria indubitavelmente por provocar no público setecentista, bem como nas futuras gerações, o fascínio de quem se consciencializava da vastidão

quase infinita da fauna e da flora, da urgência de percepcionar o lugar do ser humano entre as espécies e da expectativa de obter respostas quanto à relação com o Outro, o não-humano, que tanto nos esforçamos, ainda hoje, por decifrar.

Na segunda metade do século XVIII, verificou-se uma gradual e crescente necessidade de organizar as espécies acerca das quais já existia um registo como, por exemplo, o sistema de Linnaeus, disposto segundo uma hierarquia com critérios específicos.

Ao longo de quatro décadas, George-Louis Leclerc (Conde de Buffon) foi aprofundando os seus conhecimentos sobre o funcionamento do mundo e das leis naturais que regiam o comportamento dos seus habitantes, humanos e não-humanos, ao mesmo tempo que ia corrigindo e acrescentando informações aos trinta e sete volumes da célebre *Histoire Naturelle, Générale et Particulière* (1749-1789). Neste tratado, Buffon propôs uma nova organização do reino animal com base no conceito de utilidade de determinados animais em tarefas do quotidiano dos seres humanos, bem como na ideia de nobreza associável a certas espécies:

> domestic animals, headed by the horse, ass and ox, are placed first within the ordering of the volumes, given precedence largely because of their nobility and usefulness, while the subsequent arrangement seems almost arbitrary. Carnivorous animals follow rabbits, and animals are arranged along geographical lines, such as old and new world inhabitants. (Gauld 2009: 121)

Nesta hierarquia, Buffon destacou também as espécies com capacidade construtora, como por exemplo o castor, nas quais se verificava uma extraordinária adaptação ao meio circundante, pois chegavam inclusivamente a utilizar as suas aptidões para a realização de algo que não só melhorava as suas condições de sobrevivência, como também bloqueava possíveis obstáculos ou ameaças vindas do exterior (figura 16).[38] Tudo isto acontecia sem que fossem provocados quaisquer estragos no ecossistema circundante.

Buffon concluiu que o desenvolvimento de estratégias de sobrevivência por parte das espécies poderia assumir dois desfechos possíveis. Por um lado, em caso de uma adaptação com sucesso às adversidades do meio, a continuidade da espécie estaria assegurada a curto ou a longo prazo. Por outro lado, todas as espécies que se revelavam

[38] V. Anexos, Figura 16, p. 407 da presente tese.

incapazes de resistir por muito tempo às adversidades e a um meio em constante mutação acabavam por perecer.

Curiosamente, a representação da adaptação ao meio também se reflectiu, ainda que de forma subtil, nas ilustrações do seu tratado de História Natural (figura 17).[39] Jacques Eustache de Sève (1742-1788) ficou encarregue de algumas ilustrações dos quadrúpedes e, por seu turno, François-Nicolas Martinet (1760-1800) ilustrou algumas aves descritas na obra.

Em geral, o *habitat* não assumia especial relevância nestas ilustrações, sendo mesmo relegado à condição de mera paisagem ou cenário, uma vez que as espécies eram retratadas com dimensões significativas com o objectivo de ocuparem grande parte da imagem (figura 18).[40] Não obstante, devemos salientar que na ilustração da obra de Buffon já se verificava a preocupação em reproduzir o meio circundante, ainda que de forma pouco detalhada e até algo incipiente. Porém, à medida que a teorização acerca da adaptação ao meio foi adquirindo um destaque maior entre a comunidade científica, as respectivas ilustrações ganharam uma importância crescente nos tratados de Zoologia. O estudo de Buffon sobre a adaptação das espécies ao meio poderia levar-nos a considerar que tais conclusões teriam aberto caminho para a eliminação da presença de um criador supremo na origem da vida, porém o naturalista francês não só não rejeitou a existência de uma entidade divina, mas também, e sobretudo, reforçou o seu papel na concepção do mundo. A elaboração de um *design* complexo e sofisticado das figuras humanas e não-humanas, bem como dos processos e leis naturais que regiam o funcionamento dos sistemas em que estavam inseridas, serviu, também no caso da análise de Buffon, para comprovar a existência de uma entidade com competências multímodas, com uma enorme criatividade e sem deixar nada ao acaso.

A necessidade de aprofundar o conhecimento sobre o não-humano em geral e das novas espécies encontradas nas expedições realizadas pelos zoólogos coevos em particular conduziu à elaboração de metodologias e sistemas de identificação e classificação dos seres vivos, como os de Buffon e de Linnaeus, que estabeleciam barreiras entre as espécies e, em última análise, levantavam cada vez mais questões

[39] V. Anexos, Figura 17, p. 408 da presente tese.

[40] V. Anexos, Figura 18, p. 408 da presente tese.

sobre a relação entre o humano e o não-humano. Qual a fronteira entre nós e o Outro? Quem estabelece tal fronteira?

Parece-nos que ao mesmo tempo que os avanços científicos apresentavam sistemas visando erguer fronteiras cada vez mais estanques e intransponíveis entre o indivíduo e o animal, de forma a tentar consolidar a superioridade inequívoca e exclusiva do Homem, a curiosidade e o fascínio do público em geral sobre o não-humano impulsionavam a realização de espectáculos, promovendo, assim, a aquisição de novos hábitos na sociedade britânica setecentista, como as idas ao circo ou a outras exibições públicas, com espécies raras e invulgares, designadas por *freak shows*.

O circo, como qualquer espectáculo itinerante, dependia quase exclusivamente da rentabilidade das atracções que despertavam maior interesse no público, para quem o factor surpresa e a excentricidade dos números apresentados determinavam o sucesso da companhia e, portanto, o possível regresso desta última à mesma localidade. Os artistas responsáveis pela montagem dos espectáculos procuravam encontrar outros profissionais do meio circense com um determinado talento ou com características físicas invulgares para integrarem a companhia, bem como espécies consideradas exóticas (especialmente os animais selvagens trazidos do continente africano) capazes de incorporar um número artístico a solo ou com os artistas. Cada nova atracção era bastante publicitada pela companhia, que passeava os animais pelas ruas da localidade onde o circo se fixava temporariamente, com o intuito de captar a atenção e a curiosidade do público. Tratava-se de uma espécie de publicidade, centrada sobretudo em breves apresentações ou repetições dos truques que os animais desempenhavam em palco, com o objectivo de criar na audiência o desejo de assistir ao espectáculo.

Na sua larga maioria, as actuações mais rentáveis dos espectáculos itinerantes baseavam-se na reprodução muito aproximada de comportamentos, posturas e gestos humanizados por parte dos animais. Nos números artísticos com felinos exóticos, como os tigres ou leões, a interacção entre o treinador e o animal domesticado visava despertar uma reacção efusiva e fervorosa na assistência, particularmente no final de cada actuação que culminava com a atitude triunfal (quase heróica) do domador face à postura submissa do animal. Pretendia-se, assim, criar a ilusão no espectador de estar a assistir a uma demonstração antropocêntrica da supremacia do ser humano relativamente às restantes espécies, sobretudo às consideradas predadoras, que, por esse

facto, ofereciam um maior desafio ao ser humano. Na verdade, tal só era possível devido à capacidade de determinadas espécies em aprenderem certas habilidades através da repetição constante dos mesmos truques, a par de estímulos provocados pelo treinador, nomeadamente mediante recompensas quando existia já uma reprodução correcta da sequência dos movimentos ensaiados.

Em 1773, a inauguração do Astley Amphitheatre, por Philip Astley (1742-1814), garantiu a possibilidade de se assistir de forma permanente ao espectáculo circense na capital londrina e alargou a diversidade de público às classes mais abastadas devido à incorporação de actuações de grande excelência e perfeição com cavalos treinados pelo próprio fundador do espaço. A noção de uma certa nobreza associada aos equídeos, que já havia sido demonstrada na hierarquia do reino animal de Buffon, agradava aos membros da alta sociedade setecentista, que em muito se identificavam com a singularidade e elegância desta espécie.

Neste contexto, devemos ainda assinalar a popularidade das aves em geral e dos papagaios em particular, enquanto animais de estimação, e à sua utilização em espectáculos circenses. Tal fascínio centrava-se na capacidade de estas espécies reproduzirem sons bastante semelhantes às palavras, criando no público a ilusão de estar a ouvir um discurso lógico proferido pelo animal, quando, na realidade, não existia qualquer sequência racional nos sons emitidos. A curiosidade em torno destas espécies e o sucesso dos números com papagaios decorria, em certa medida, de conclusões científicas demonstradas já no século anterior, por John Locke (1632-1704), sobre a importância da fala na demarcação das fronteiras entre o humano e o não-humano, tal como Laura Bown explica:

> the parrot (...) is a major cultural locus of human attention and expense in the eighteenth century; and this creature is also a favorite nonhuman exemplum in the philosophical discourse of the period. Locke uses the parrot to draw the distinction between "articulate sounds" and language – "signs of internal conceptions" (…) language is a means of defining man. (2001: 246)

Dentro das comunidades circenses, os treinadores de aves, como os papagaios "falantes", com capacidades para desempenhar habilidades quase humanizadas, aperfeiçoavam constantemente as imitações com o intuito de eliminar, ainda que por breves momentos, a barreira entre o humano e o não-humano.

Numa época marcada pela tentativa de delimitar fronteiras entre o ser humano e as restantes espécies através da criação de sistemas de classificação biológica poderia parecer paradoxal o interesse em encontrar (e até de promover) semelhanças comportamentais e físicas entre os humanos e os animais, recorrendo-se inclusive ao uso de acessórios e peças de vestuário. De facto, por um lado, entre as mais variadas e subjectivas motivações podemos detectar o desejo de encontrar indícios de alguma humanização, ainda que encenada e construída propositadamente para criar ilusão, que servisse para esbater as diferenças entre o indivíduo e o animal, que a cultura científica, de algum modo, defendia. Todavia, por outro lado, os espectáculos com animais levantavam questões de ordem ética e moral acerca da superioridade do humano sobre o não-humano. A subjugação física de um animal, por parte de um domador, com o intuito de obter lucros para uma companhia circense e entreter o público, era uma prática por muitos considerada condenável.

Além disso, durante o século XVIII, tornou-se visível não só a tendência para promover, em actuações circenses, comportamentos humanizados em animais, mas também a curiosidade de observar um certo primitivismo e degeneração física nos seres humanos, sobretudo nos *freak shows*. Pretendia-se, assim, descobrir (ou encenar) sinais do humano nos animais e, paralelamente, salientar aspectos considerados animalescos e monstruosos nos seres humanos, como a deformação física, identificáveis com vestígios de sociedades primitivas. O caso dos indivíduos com deficiência auditiva revelou-se particularmente curioso neste contexto, pois, sendo a comunicação realizada através de gestos, colocava-os, à luz do panorama intelectual de setecentos, numa posição algo intermédia entre o humano e o não-humano:

> the deaf and dumb also arouse contemplation of the question of the relationship between animal sounds and the gesticulations and noises that other speechless creatures employ. (…) Among the human traits that distinguish men from brutes is speech, beyond the mere imitation of articulation. (…) Speech was believed to distinguish man from animal, the civilized from the savage, and the logic was extended also to confound the differences between an oral and written culture. (Nussbaum 2003: 43)

Por seu turno, a tese criacionista, apoiada por teólogos naturalistas e outras personalidades proeminentes da ciência setecentista, considerava a aquisição da linguagem como uma capacidade decorrente das faculdades superiores do ser humano

atribuídas pelo criador divino. As dissecações da laringe em cadáveres humanos e em animais, sobretudo em símios, revelavam diferenças morfológicas que contribuíram para estabelecer fronteiras entre o humano e o não-humano assentes na linguagem. Deste modo, na tentativa de demarcar tais fronteiras, a capacidade racional e linguística de produzir um discurso lógico por palavras conferia ao Homem uma posição de superioridade relativamente aos animais. No entanto, nos momentos em que era possível detectar uma deficiência de audição e também da oralidade, o recurso a uma linguagem gestual reavivava o carácter primitivo do ser humano que a sociedade instruída e educada se preocupava em ocultar. As exibições de indivíduos com deficiência auditiva evidenciavam, assim, as características impeditivas de uma comunicação oral, recriando números artísticos em que se colocavam estas pessoas em situações embaraçosas cujo objectivo era provocar o riso nos espectadores.

Devemos também assinalar a encenação de outros números, com os mesmos protagonistas e de igual interesse para o público, que consistiam em apresentar uma conversa gestual entre pessoas com este tipo de deficiência, assistida por um público concentrado em tentar descodificar a conversa. Em todas as diferentes exibições com deficientes auditivos mantinha-se o objectivo comum de representar o primitivismo através da comunicação por gestos, associada ao não-humano.

Nos *freak shows* encontravam-se ainda figuras com os mais variados tipos de peculiaridades invulgares, como, por exemplo, membros de famílias com um aspecto primitivo, alegadamente descendentes de culturas ancestrais, actuações de mulheres com barba, de homens que sofriam da doença actualmente conhecida como hipertricose ou ainda de doentes com um grau avançado de elefantíase. A nosso ver, pretendia-se, assim, evidenciar a estranheza do que era entendido como desviante da norma, através da exibição destas características, distantes da considerada perfeição humana e, por conseguinte, alegadamente mais próximas do não-humano, que tanta curiosidade despertava no público. Os produtores dos espectáculos rivalizavam entre si, procurando trazer figuras com particularidades mais raras e insólitas do que as que integravam os espectáculos concorrentes. Com efeito, ao longo do século XVIII, a comercialização do grotesco e da deficiência física assumiu proporções consideráveis, dando origem a várias controvérsias, que apresentaram uma significativa expansão durante a era

vitoriana, como constataremos no subcapítulo 2.4. ("Primitivismo Enquanto Sinal da Degeneração Humana: Perspectivas Inovadoras") desta Parte.

Como referimos, a humanização dos animais consistia sobretudo numa imitação exterior de posturas e comportamentos do ser humano, através de acessórios e da repetição de habilidades, respectivamente. Porém, o desconhecimento acerca da existência ou não de sentimentos reavivou o interesse setecentista em comprovar ou refutar a capacidade emotiva não-humana, originando outro tipo de controvérsia. Neste âmbito, René Descartes e os seus apoiantes deram um importante contributo, ao defender que os animais reagiam a determinadas situações sem o raciocínio ou a consciência do motivo para tal reacção. Para além disso, sublinharam que os indivíduos eram os únicos seres com consciência e capacidade de raciocinar e formular pensamentos. Esta noção antropocêntrica da superioridade do Homem em relação ao não-humano apoiava-se, em larga medida, numa ideia da localização da alma humana na glândula pineal:

> this gland in animals strengthens motions but not emotions (which were, in their true sense, exclusively human). It was this central organ that transmitted the "animal spirits" distilled in the heart and motivated the bodily mechanisms. It was evident that animals were capable of motion, reacting to stimuli and apparently expressing "feelings," much as can be witnessed in humans. (…) The soul of animals was distilled from blood and refined animal spirits, capable of moving and reacting, but devoid of consciousness and reason, incapable of truly elevated sentiments and lacking the immortal entity that was autonomous from their material bodies. (Kemp 2007: 105)

Assim, segundo a teoria cartesiana, na alma humana coexistiam as paixões e a capacidade de refrear os impulsos ou de controlar os desejos, ao passo que, embora os animais também possuíssem uma alma, esta era irracional, material e não podia dissociar-se do aspecto físico. Desta forma, ao contrário da acção da glândula pineal sobre as emoções exclusivamente humanas, no caso dos animais este órgão actuava sobre as suas reacções físicas, daí que fosse designado por "animal-máquina".

Esta herança seiscentista do conceito de "animal-máquina" viria a adquirir uma influência significativa nos estudos de Buffon, que, mais tarde, defenderia uma visão claramente antropocêntrica, assente na premissa de que apenas os seres humanos possuíam uma alma imortal, rejeitando, assim, qualquer sentido moral na acção dos animais. Para além de Buffon, outras vozes setecentistas viriam também a recuperar este

conceito. Entre elas destacou-se a de Stephen Hales (1677-1761) que examinou o papel do ar e da água na vida animal e vegetal, nomeadamente no fenómeno da transpiração, apresentando inclusive medições da pressão arterial em algumas espécies. Segundo Hales, os animais eram apenas instrumentos ao serviço do ser humano e, por esse motivo, entendia que o indivíduo e as restantes espécies ocupavam posições completamente diferentes na hierarquia dos seres vivos, para além de que "the authority of man over other species, sanctioned by God's words in the Book of Génesis, was a sufficient justification for using them as instruments in the pursuit of knowledge" (Donald 2007: 9).

A par da defesa do conceito de "animal-máquina", Descartes considerava também que, em certos casos, as espécies estavam dotadas de uma constituição física que lhes permitia desempenhar determinadas tarefas e acções melhor do que o ser humano. Recorde-se, a propósito, que até ao Renascimento subsistiu a noção de que os animais serviam unicamente para auxiliar o Homem nas tarefas quotidianas. Esta ideia encontrava, em certa medida, a sua fundamentação teórica nos argumentos cartesianos sobre o complexo *design* do funcionamento dos organismos não-humanos: máquinas onde todas as peças estavam dispostas de maneira a obter uma autonomia e um rendimento final exemplares.

Na passagem para o Iluminismo, o conceito de "animal-máquina" carecia, no entanto, de experimentações científicas capazes de comprovar este "mecanismo animal", nomeadamente através da vivissecção. Como, de acordo com a teoria cartesiana, os animais eram desprovidos de quaisquer sentimentos, não havia razões de ordem moral ou ética que impedissem a realização destas experiências, já que as cobaias se encontravam imunes a qualquer sofrimento que tais demonstrações pudessem eventualmente provocar. Deste modo, a comprovação das hipóteses e o desfecho das experimentações tornavam-se prioritários para os cientistas, os quais relegavam para uma posição secundária o animal utilizado para atestar a veracidade das suas teorias. Ao mesmo tempo, no sentido de não coarctar determinadas práticas científicas seria porventura necessário um certo desprendimento emocional, por parte dos cientistas, para a realização de tais experiências. Porém, muitos deles apresentavam uma duplicidade de sentimentos face aos animais observados nas suas experimentações, particularmente quando eram utilizados ainda com vida.

John Hunter (1728-1793), por exemplo, levou a cabo inúmeras experiências com pássaros vivos com o objectivo de observar a passagem do ar no organismo animal. Todavia, simultaneamente, teceu considerações sobre a beleza e a estrutura das penas, o que traduzia o seu fascínio por estas espécies e, sobretudo, pela existência de um Criador capaz de desenhar e dar forma a organismos tão belos quanto complexos. A partir de 1758, o cirurgião escocês realizou diversas dissecações e experiências com estas e outras espécies, que, mais tarde, viria a catalogar e organizar em grupos, de acordo com a sua complexidade ou escala de perfeição. Neste trabalho de sistematização, Hunter, no entanto, revelou uma visão claramente antropocêntrica, ao atribuir ao ser humano a posição mais elevada na escala, aproximando-o de maneira indelével da entidade divina que o havia criado. Pode, assim, deduzir-se que a convicção de que as experiências científicas eram indispensáveis ao conhecimento do funcionamento interno dos animais e do indivíduo sobrepunha-se à piedade que John Hunter (ou outros cientistas) pudesse eventualmente sentir pelas suas cobaias durante o processo.

Para a larga maioria dos profissionais ligados a áreas da ciência que careciam de verificação através de experimentações com animais, a visualização dos fenómenos naturais passava por utilizar espécies cuja expressão de emoções fosse praticamente nula ou invisível. As experiências com aves, como as que John Hunter levou a cabo ilustram uma preferência por espécies que, embora pudessem coexistir com o Homem em ambientes domésticos (recorde-se que a ave na referida tela de Wright podia ser o animal de estimação das crianças retratadas), não revelassem reacções susceptíveis de se assemelharem a emoções ou sentimentos idênticos aos dos seres humanos. Por outras palavras, ainda que se tenham dissecado animais considerados de estimação, a opção seria por espécies cujo padecimento não fosse tão visível ou análogo à dor humana para evitar qualquer identificação com eventuais manifestações de sofrimento por parte dos animais sujeitos a experimentações. Neste contexto, devemos salientar que a utilização de aves como cobaias para as experiências científicas revelava uma escolha por espécies em que o sofrimento subsistisse durante o mais curto espaço de tempo possível, não obstante a existência de instrumentos e técnicas por parte dos cientistas para pôr termo à dor de forma bastante rápida, caso tal fosse necessário.

A rejeição de uma consciência racional dos animais por parte da teoria cartesiana, a par da necessidade de avançar e fornecer novos contributos para a ciência, justificava a utilização de animais vivos nas experiências e libertava os cientistas, que realizavam estas práticas durante a sua investigação, da responsabilidade moral ou da carga emotiva associável a testes e demonstrações com seres vivos.

No entanto, a teoria cartesiana, ao conferir uma legitimação tácita ao uso de animais durante as experimentações científicas, deu origem a inúmeras críticas, sobretudo por parte de filósofos como Alexander Pope (1688-1744) e David Hume, para quem a crueldade destes actos deveria ser tomada em consideração durante a prática científica. Neste sentido, Pope dirigiu várias críticas à vivissecção em geral, mas visando, em particular, as experimentações em cavalos e cães conduzidas por Stephen Hales, e sublinhando a barbaridade destes actos em nome do alegado progresso científico. Para fundamentar as suas críticas, o filósofo inglês apontou como argumento a teoria da transmigração das almas de uns corpos para outros, também designada por metempsicose, a qual eliminava quaisquer barreiras entre o humano e o não-humano.

A metempsicose determinava a possibilidade de a alma humana reencarnar na de outras espécies, uma vez que, segundo esta teoria, os seres vivos – humanos ou animais – partilhavam a mesma natureza, apesar de apresentarem diferenças em questões particulares da sua constituição física e do funcionamento dos seus organismos. A ideia de que a transmigração poderia suceder entre o Homem e as outras espécies deu origem a uma contra-argumentação por parte dos críticos da metempsicose, os quais, demostrando uma clara oposição face a esta teoria, davam início uma nova controvérsia. Assim, para descredibilizar a metempsicose, os seus críticos recorreram ao conceito de retrogradação das espécies, concluindo que caso a transmigração ocorresse de Homem para animal verificar-se-ia o regresso a um estado primitivo e inferior relativamente à posição de evidente supremacia intelectual que a capacidade de raciocínio conferia aos seres humanos.

Por seu turno, Pope e os críticos da prática experimental com animais vivos fundamentavam-se na teoria da transmigração das almas como forma de refutar o argumento de que as espécies consideradas inferiores ao Homem poderiam ser utilizadas nas experimentações, pois não passavam de meros instrumentos ao serviço do

ser humano e da necessidade de aprofundar o conhecimento em torno do funcionamento dos organismos humano e não-humano.

David Hume apresentou também considerações desfavoráveis à utilização de seres vivos na investigação científica, ao mesmo tempo que procurou encurtar a distância entre o indivíduo e as restantes espécies com base na possibilidade da existência de emoções no não-humano, ainda que num estado menos desenvolvido do que nos seres humanos, já que os animais

> experienced many of the same passions as man did, including pride and humility, love and hate. They even, he claimed, showed a consciousness of the feelings of others, the basis of sympathy, as they avoid hurting companion animals in play. (Donald 2007: 10)

Estes e outros argumentos de Hume foram adoptados pelos críticos da vivissecção, designadamente no respeitante à semelhança entre as manifestações de reacções humanas e não-humanas.[41] Concluímos, assim, que a alegada capacidade de consciencialização das reacções por parte dos animais (que Hume interpretou como sentimentos) em determinadas situações ou estímulos funcionava, por um lado, como uma espécie de fundamentação filosófica da teoria da metempsicose e como uma forma de reprovação do uso de animais vivos na prática da investigação científica. Por outro lado, opondo-se claramente ao conceito de "animal-máquina", instituiu-se também como alvo preferencial da crítica à transmigração das almas.

Esta controvérsia encontrou também expressão visual. Assim, durante a primeira metade de setecentos, as representações pictóricas da fauna procuraram ir ao encontro do conceito de "animal-máquina", identificando a expressão das emoções exclusivamente com as figuras humanas. Deste modo, uma vez que as espécies eram, na sua maioria, retratadas de forma isolada, sem apresentarem sinais de emoções, as representações conferiam pouca ênfase ao ambiente circundante, que não passava de um pequeno enquadramento, por vezes idealizado e sem qualquer correspondência com o *modus vivendi* real dos animais e a sua luta pela sobrevivência, como constataremos, em particular, nas ilustrações ornitológicas analisadas no subcapítulo seguinte.

[41] A controversa prática da vivissecção continuou a suscitar um aceso debate também durante o século XIX, como verificaremos no capítulo 3 desta Parte e, ainda, no capítulo 2 da Parte II.

1.5. Visualizações da Teologia Natural na Ornitologia

Entre as várias espécies do reino animal, amplamente retratadas em manuais e compêndios subjacentes a temáticas do campo da Biologia ou Zoologia, optámos por centrar a nossa análise na Ornitologia, devido ao interesse crescente por este ramo, pouco desenvolvido até então, mas que traduzia igualmente a concepção cartesiana sobre a expressão de emoções nos animais, vindo a abrir portas à expansão bastante significativa de estudos nesta área, registada durante o século XIX.

O fascínio pela beleza das plumagens e do canto das aves revelou-se transversal a especialistas e curiosos, embora fosse frequente associar-se o interesse por determinadas espécies à condição social e económica do leitor deste género de publicações. A título de exemplo, verificava-se que a aristocracia rural (*gentry*) demonstrava preferência por ilustrações de faisões, perdizes ou patos, uma que vez que estas aves eram as mais procuradas durante as habituais caçadas. Por seu turno, os membros das classes mais abastadas residentes nos meios urbanos interessavam-se sobretudo por representações das aves que embelezavam os parques, como os pavões (importados), que faziam as delícias dos visitantes quando abriam as caudas, mostrando a cor e o exotismo dos seus leques de penas.

A transversalidade do gosto pela observação de aves também se verificava em diferentes gerações, dos adultos, independentemente do nível de instrução, até às crianças, que desde cedo aprendiam a educar o seu olhar. Os compêndios ilustrados desempenharam, neste contexto, um papel crucial. As breves descrições das aves, a par das imagens que ilustravam os textos, não só despertavam nos leitores a consciência da diversidade do reino animal, mas também lhes proporcionavam uma certa possibilidade de evasão ao observar a beleza das espécies e imaginar os destinos exóticos de onde vinham ou para onde se deslocavam. O interesse pela Ornitologia tornou-se um passatempo que muitas pessoas se empenhavam em cultivar, desenvolvendo o conhecimento e a capacidade para saber distinguir as aves observadas no dia-a-dia ou apenas em manuais.

O cariz pedagógico destas obras, que aliavam a descrição textual e a representação visual, visava informar os especialistas sobre a biodiversidade e,

simultaneamente, reintroduzir o sentido de encantamento pelo não-humano nos leitores com conhecimentos mais reduzidos. A nosso ver, o sucesso das publicações de Ornitologia, durante esta época, deveu-se precisamente, em grande parte, a uma visão harmoniosa da espécie, retratada com a escassa (e nem sempre explicativa) paisagem circundante. A presença humana era reduzida ou até inexistente, de modo a colocar a figura animal no centro da composição, acabando por ocupá-la quase na sua totalidade.

Nas ilustrações destes manuais notámos a ausência de qualquer perigo ou adversidade decorrente das condições do *habitat* natural, o que também traduzia a crença numa preocupação divina em criar um espaço onde as espécies pudessem coexistir pacificamente, tal como os defensores da teologia natural sustentavam. Em geral, os ilustradores científicos setecentistas optaram por não retratar a interacção das espécies com o meio ou o seu modo de vida, limitando-se apenas à representação de um cenário idêntico em muitas ilustrações das aves catalogadas, sem que fosse possível distinguir alguma particularidade relativa ao meio ambiente, ao contrário do que veremos na representação animalista de oitocentos, analisada no capítulo 2 da Parte II.

De uma forma geral, podemos concluir que, até ao virar do século, os compêndios de Ornitologia eram semelhantes a um catálogo de uma exposição num museu, onde encontramos as reproduções das espécies expostas, acompanhadas da respectiva legenda com os dados fundamentais sobre o animal. A restante informação acerca do *habitat* e formas de subsistência permaneciam, não raro, na esfera da incerteza, tanto para o autor, como naturalmente para o leitor, a quem era dado a conhecer nada mais do que um catálogo ilustrado.

Os conhecimentos incipientes sobre as condições de vida das espécies e a sua interacção com o meio deviam-se sobretudo às poucas expedições realizadas pelos ilustradores da primeira metade de setecentos para observar *in loco* a fauna que retratavam, quer para estas publicações, quer para encomendas que lhes eram solicitadas. Deste modo, as ilustrações das aves baseavam-se frequentemente em animais mantidos em cativeiro nas residências particulares de famílias abastadas ou em aves embalsamadas que decoravam as tabernas da capital londrina. Desta forma, os artistas limitados a este tipo de estudo raramente tinham oportunidade de observar as aves em interacção com os membros da mesma ou de outra espécie, acabando por não presenciar situações de maior violência, ataque ou luta pela sobrevivência.

O ornitólogo e ilustrador científico John James Audubon (1785-1851) viria a defender, mais tarde, no século XIX, a importância da observação directa do animal no seu próprio *habitat*, pois as formas de estudo dos ilustradores setecentistas promoviam unicamente uma representação estereotipada das diferentes espécies, sem qualquer referência ao ambiente circundante, como veremos mais detalhadamente no capítulo 2 da Parte II. Assim, para Audubon,

> only a depiction based on fresh memories of the living bird could allay this sense of loss. Even in the finest illustrations, however, the impression of a bird's behaviour and interaction with its environment, and of its characteristic flight and perching positions, could never be recaptured. (Donald 2007: 42)

Embora os ilustradores tivessem a oportunidade de observar espécies exóticas, recolhidas em expedições e depois vendidas como animais domésticos, nem sempre o faziam durante o espaço de tempo necessário para captar determinadas características e comportamentos, uma vez que a disponibilidade para permitir a presença do artista durante períodos mais longos ou com maior regularidade também estava limitada à generosidade de quem os recebia na sua residência ou local de trabalho. Em casos de encomendas de estudos e gravuras, o ilustrador tinha a vantagem de poder não só dedicar-se mais demoradamente à observação do animal, como também de efectuar as correcções e os aperfeiçoamentos relativos à cor da plumagem, à estrutura do corpo em geral e da cabeça em particular.

Entre os muitos ilustradores científicos setecentistas optámos por destacar os trabalhos e percursos dos artistas Eleazar Albin, George Edwards e James Bolton que surgem como casos paradigmáticos da incorporação das ideias defendidas pela teologia natural e da utilização do método da observação das espécies em cativeiro atrás referida.

O autor e ilustrador da obra *A Natural History of Birds* (1731-1738), Eleazar Albin, elaborou estudos de Ornitologia com base na observação das aves nos cativeiros de residências e tabernas londrinas, conferindo particular destaque às aves de rapina, designadamente à águia-real, sabendo-se que acabou por manter um exemplar desta espécie como animal de estimação:

> Albin had once kept a live eagle in a cage, but neither its ferocity in killing the kittens he offered it, nor the "fiery Splendour" of its eyes, are apparent in the drawing: like most eighteenth-century illustrators, Albin habitually showed

> raptors without their prey. The *characters* of the various species were of little interest, in comparison with the mapping of their coloration. (Donald 2007: 44)

Concluímos, assim, que o conhecimento de Albin sobre a interacção da ave de rapina com as suas presas, resultante da necessidade de caçar para garantir a subsistência, estava limitado a comportamentos amplamente coarctados pelo espaço doméstico onde a ave se via obrigada a sobreviver, sem qualquer possibilidade ou urgência de obter o sustento pelos seus próprios meios, já que a alimentação lhe era fornecida por Albin, segundo a periodicidade que entendia. Com base nesta forma artificial de manutenção de uma ave de rapina, não será de estranhar que Albin tivesse observado apenas uma simulação distante, e decerto pouco exacta, das atitudes da espécie face ao que seria o seu *habitat* natural. Com efeito, numa situação de cativeiro, o animal acabava por não demonstrar certos instintos e comportamentos que presumivelmente adoptaria, pois a possibilidade de perigo ou de adversidade era praticamente inexistente. Daí que a expressão facial das espécies ilustradas por Eleazar Albin fosse bastante reduzida e, se existente, apenas demonstrativa de uma certa obediência, submissão e até docilidade (figura 19).[42]

Podemos considerar que o desconhecimento das condições de sobrevivência da espécie e do próprio meio natural suscitava alguma especulação sobre as suas características por parte dos ilustradores que, não raro, optavam pela ausência de qualquer representação do ambiente circundante. No caso das aves de rapina ilustradas por Albin, detectámos uma certa padronização no respeitante à postura do animal, frequentemente de perfil, como se assumisse uma pose reveladora de uma tranquilidade e serenidade atípica dos predadores, eliminando, assim, qualquer vestígio de agressividade ou atitude vigilante e de alerta associáveis a estas espécies.

George Edwards, sucessor de Eleazar Albin, revelou uma visão igualmente harmoniosa da natureza em geral e das aves em particular, embora se notasse a presença, algo forçada, de outras espécies com o intuito de compor uma cena que representasse ordem e tranquilidade. Para além das aves, Edwards incluía frequentemente outros seres vivos, como por exemplo libélulas ou borboletas (figura 20),[43] aparentemente com o único objectivo de tornar a composição ainda mais idílica e

[42] V. Anexos, Figura 19, p. 408 da presente tese.

[43] V. Anexos, Figura 20, p. 409 da presente tese.

representativa da interacção pacífica entre as diferentes espécies, à semelhança do que a teologia natural considerava ser a vontade e o desígnio da divina providência.

Nas ilustrações da autoria de George Edwards, verificámos uma certa ruptura relativamente à tendência de Eleazar Albin em isolar a ave. Como vimos, em parte devido à falta de conhecimentos sobre os *habitats* naturais e as formas de adaptação das espécies ao meio, Albin centrava-se, acima de tudo, na espécie representada, sem interferências de outras ou do ambiente circundante. Porém, Edwards já teve a preocupação de incluir algumas representações do meio onde a ave se movimentava e de a rodear de outras espécies, apesar de não se verificar qualquer interacção entre elas. Edwards parecia estar preocupado em de reunir as espécies no centro da imagem, de forma a criar a ilusão (algo artificial) de uma união entre todos os seres vivos, retratando-os praticamente com as mesmas dimensões, independentemente de se tratar de uma ave ou de um insecto.

Embora o ilustrador James Bolton tivesse procurado introduzir nos seus trabalhos mais alguns elementos ornamentais e decorativos, as suas composições seguiram a mesma tendência das de Edwards no sentido de diluir ou mesmo eliminar quaisquer vestígios de destruição no reino animal. Bolton, evitou, assim, retratar qualquer interacção entre as espécies, veiculando uma imagem agradável, ordeira e apelativa. As ilustrações das aves no ninho (figura 21),[44] por exemplo, representavam um momento de serenidade, onde todos os elementos se congregavam para assegurar o descanso da fêmea e das suas crias, deixando transparecer, de algum modo, a existência de valores familiares no reino dos não-humanos.

Ao longo deste último subcapítulo, procurámos destacar as imbricações da teologia natural nos estudos e nas representações visuais ornitológicas. Este ramo da Zoologia exemplifica de forma paradigmática a ausência de explicações textuais e visuais sobre a interacção entre os seres vivos não-humanos, neste caso as aves, e o meio natural envolvente. Caberia às culturas científica e visual de oitocentos o papel de redefinir e aprofundar esta herança setecentista, como estudaremos no capítulo seguinte.

Numa breve reflexão final sobre este capítulo 1 – "A Busca do (In)Visível na Fronteira entre o Humano e o não-Humano" – podemos afirmar que, de um modo geral,

[44] V. Anexos, Figura 21, p. 409 da presente tese.

se verificou uma tendência dupla na cultura científica setecentista. Assim, por um lado, assistiu-se a um esforço em atenuar os limites entre o humano e o não-humano, através da transposição de certos ideais e valores, como a união da família, para a esfera do reino animal, entendido como um espaço de harmonia e ordem entre as espécies. Por outro lado, verificou-se uma tentativa oposta, ou seja, a necessidade de explorar o campo da Anatomia Comparada e de elaborar taxonomias, de modo a estabelecer diferenças claras entre o Homem e os animais que permitissem erguer uma fronteira sólida entre o humano e não-humano. Em ambos os casos se recorreu à teologia natural, quer como sustentáculo teórico, quer como alvo de crítica a uma mentalidade que pretendia afastar-se do campo pouco rigoroso da suposição, mas que, afinal, acabava por não conseguir dissociar-se da noção quase intransponível da existência de uma entidade criadora suprema.

A cultura visual, por seu turno, ilustrou os avanços científicos também de acordo com uma visão profundamente marcada pela herança da teologia natural e pela tese criacionista, eliminando vestígios da violência entre as espécies, aspecto muito marcante, por exemplo, na ilustração ornitológica.

Os desenvolvimentos setecentistas em torno do estudo sobre o humano, nomeadamente nos campos da Cirurgia e da Obstetrícia, exemplificaram a urgência de encontrar técnicas científicas, como a dissecação, para aprofundar o conhecimento sobre as topografias interiores e o funcionamento do organismo humano *in profundis*. Os estudos sobre o não-humano, baseados na observação de fenómenos de interacção biológica, como o acto predatório, traduziram a preocupação em reafirmar a origem divina das espécies, deixando, uma vez mais, sem explicação a violência e a destruição decorrentes de determinados comportamentos que poderiam contradizer a natureza benévola da divina providência.

Numa época pautada pelo objectivo primordial de tornar perceptíveis os domínios visualmente inalcançáveis no respeitante à relação entre o humano e o Outro, o não-humano, a articulação entre a cultura visual e a ciência (embora de algum modo coarctada pela teologia natural como se constata, por exemplo, na maioria dos tratados de Ornitologia), pode considerar-se como um dos principais legados do pensamento racional iluminista, que as culturas científica e visual oitocentistas acabariam por moldar, como veremos no capítulo seguinte.

2. Reflexos da(s) Teoria(s) Evolucionista(s) e das Novas Ciências na Cultura Visual Vitoriana

Ainda no âmbito da delimitação de fronteiras entre o humano e o não-humano, vector já explorado no capítulo 1 – "A Busca do (In)Visível na Fronteira entre o Humano e o Não-Humano: a Herança Setecentista" –, propomo-nos agora estudar o contributo das novas perspectivas resultantes, sobretudo, do desenvolvimento das teorias evolucionistas, não esquecendo, todavia, a herança do debate setecentista. De facto, durante a era vitoriana a questão assumiu diferentes contornos e directrizes, em consequência dos avanços da ciência, não só nos campos já desenvolvidos no século XVIII, como a Anatomia Comparada, a Fisiognomonia e a Botânica, mas também nas disciplinas emergentes como a Psiquiatria, a Primatologia, a Antropologia Criminal, a Frenologia e a Eugenia. Optámos, assim, por organizar este capítulo em cinco pontos.

No primeiro subcapítulo – "Visualizar para Conhecer: a Centralidade da Cultura Visual no Panorama Científico de Oitocentos" **–** procuraremos encontrar respostas para questões levantadas em torno da imagem, entendida como forma de conhecimento visual, a saber: qual o papel das imagens na investigação científica? Quais as condições que as tornam parte de uma cultura, a ponto de podermos afirmar que aquelas reproduzem visualmente os debates de uma época? Pretendemos, assim, analisar em que medida a cultura visual vitoriana reflectiu a urgência em conferir visibilidade às preocupações científicas coevas, estabelecendo, nos casos das publicações ilustradas de cariz científico, uma relação de simbiose entre a imagem e a descrição textual. Para compreendermos a cultura visual vitoriana será fundamental identificarmos os seus objectivos e observarmos a sua articulação com a ciência oitocentista, uma vez que a aliança e o diálogo entre os dois universos – o da cultura científica e o da cultura visual – obedeceu a condicionantes que obrigaram cientistas e ilustradores a conjugar as inovações com as convenções já existentes, pois a ruptura com o passado e a consequente introdução de novas formas de representação visual nem sempre foram os caminhos mais fáceis para a divulgação dos conhecimentos de cariz científico.

Numa época em que os avanços nas Ciências Naturais em geral e na Paleontologia em particular se sucediam a largos passos, no subcapítulo 2.2. – "O Interesse pelo Passado Longínquo na Compreensão do Presente: Argumentos Paleontológicos sobre a Origem do Mundo e da Humanidade" – pretendemos averiguar o contributo das constantes descobertas de fósseis durante expedições científicas para fomentar, por um lado, a inventariação, a classificação e a catalogação dos vestígios da flora e fauna encontrados e, por outro, estimular o coleccionismo privado que, não raro, deu origem a exposições abertas ao público em geral ou a certames particulares em galerias e museus. Importará, por isso, procurar resposta(s) para a seguinte questão: de que forma a ciência oitocentista se apropriou da cultura visual para explicitar mais objectivamente fenómenos complexos como, por exemplo, a passagem do tempo na Terra e as modificações decorrentes dessa transição temporal?

A par desta urgência em explorar o passado geológico, verificou-se também uma certa tendência para conhecer os nossos antepassados e as culturas geográfica e temporalmente mais distantes. Assim, no subcapítulo 2.3. – "A Organização e a Exposição Visual do Conhecimento: os Novos Hábitos Vitorianos" – centrar-nos-emos na análise da conjugação de duas práticas complementares que muito influenciaram a cultura visual vitoriana: "discover and display" (Voss 2010: 23). Deste modo, num primeiro momento, pretendemos detectar essa combinação de hábitos culturais cada vez mais enraizados na sociedade vitoriana como, por exemplo, as frequentes visitas a museus e a jardins zoológicos, reveladoras do desejo de aprofundar ou o conhecimento sobre as diferentes culturas e espécies já extintas ou sobre as que ainda povoavam o planeta. Numa fase seguinte, sublinharemos a importância da *Great Exihibition* de 1851, enquanto expoente máximo da apresentação ordenada de artefactos, o que, a par do que se verificava nas exposições em museus, revelava o intuito de propor uma certa orientação ao público visitante, pelos diferentes *stands*, condicionando, assim, a própria visualização dos objectos. Pretendemos, deste modo, analisar a nova disposição e distribuição dos produtos, em secções específicas, como resultado da passagem da apresentação dos resultados de uma forma meramente taxonómica para uma divulgação que promovesse a identificação dos objectos por parte do público, permitindo-lhe compreender a concepção e a funcionalidade do que lhe era dado a observar.

Ao longo do subcapítulo 2.4. – "O Primitivismo Enquanto Sinal da Degeneração Humana: Perspectivas Inovadoras" –, procuraremos detectar em que medida o século XIX recuperou a preocupação científica e visual iluminista de explorar topografias interiores, visualmente difíceis de alcançar e de descodificar, para conhecer o funcionamento dos organismos humanos e não-humanos *in profundis*.

Num momento inicial deste subcapítulo, conferiremos particular enfoque aos progressos no campo da Anatomia Comparada que revelaram, à época, um interesse especial na possibilidade de identificar e padronizar comportamentos humanos e estados psicológicos mais extremos. Num segundo momento, pretendemos demonstrar que o conhecimento *in profundis*, desejado e arquitectado pelas culturas científica e visual de setecentos, só mais tarde, justamente ao longo da era vitoriana, viria a assumir a profundidade e a complexidade almejadas, como resultado dos novos caminhos apontados pelos emergentes ramos da ciência como a Psiquiatria, a Antropologia Criminal, a Frenologia e a Eugenia. No respeitante a estas áreas do conhecimento, em considerável expansão no século XIX, começaremos por identificar os seus princípios definidores e orientadores, procurando observar de que forma os objectivos traçados foram moldados pelo legado científico setecentista e se apropriaram de três desenvolvimentos fundamentais levados a cabo durante o Iluminismo, que analisámos no capítulo anterior desta Parte: os avanços realizados no campo da Fisiognomonia por Johann Caspar Lavater; a síntese gradativa sobre a progressão facial e o sistema de medição da estrutura craniana dos seres humanos e dos animais, elaborados por Petrus Camper, que, posteriormente, viriam a suscitar interpretações multímodas para justificar convicções sobre a diversidade racial e a superioridade de certas raças ou etnias; e, por último, a incorporação de estudos estatísticos com o intuito de estabelecer padrões quanto aos comportamentos e à constituição física, associáveis à origem primitiva do indivíduo e a atitudes consideradas desviantes.

Verificaremos ainda que a apropriação da herança iluminista por parte das novas ciências não se limitou apenas à inclusão das principais conclusões obtidas durante o século XVIII na Fisiognomonia, Craniometria e Estatística, pois estas áreas disciplinares emergentes adoptaram os mesmos objectos de estudo das culturas científica e visual de setecentos – o humano e o não-humano –, embora sob diferentes perspectivas.

Como procuraremos analisar no subcapítulo 2.5. – "O Impacte da Estética Evolucionista e do Mecanismo da Selecção Sexual nos Estudos Botânicos do Século XIX" –, a problemática em torno da fronteira entre o humano e o não-humano, amplamente debatida no panorama intelectual setecentista de além-Mancha, adquiriu novos corolários. Continuando a defender a urgência de encontrar uma fronteira entre as diferentes formas de vida humanas e não-humanas, a ciência e a expressão visual oitocentistas, em certa medida como resultado das cada vez mais frequentes expedições, conferiram, contudo, primazia aos estudos sobre o não-humano num contexto científico que visava aprofundar o conhecimento, por si só já em franca expansão, sobre a diversidade da fauna e da flora. No âmbito das várias barreiras que se pretenderam estabelecer entre a enorme diversidade de organismos vivos não-humanos, optámos por centrar a nossa análise na fronteira entre os animais e as plantas, entendida como uma nova ramificação do debate setecentista. Neste contexto, será ainda pertinente analisarmos o contributo dos trabalhos de Alexander von Humboldt (1769-1859) sobre a interacção entre as diferentes formas de vida não-humana, bem como da obra *Vestiges of the Natural History of Creation* (1844) de Robert Chambers (1802-1871).

Embora estes trabalhos tenham influenciado os estudos levados a cabo por Charles Darwin (1809-1882) sobre a relação entre os seres vivos, o naturalista inglês detectou a necessidade de observar a flora mais detalhadamente, de forma a comprovar a aplicabilidade dos mecanismos da selecção natural e sexual nas plantas e nas flores, procurando uma resposta para a polémica questão em torno da existência (ou não) de uma fronteira sólida entre as plantas e os animais. Pretendemos, assim, avaliar as dificuldades encontradas por Darwin ao tentar retratar visualmente processos tão complexos quanto a selecção natural e sexual. No concernente a esta problemática, colocaram-se-nos várias questões, a saber: como se reproduz visualmente um processo composto por diferentes etapas, sem se correr o risco de limitação a apenas uma delas? Qual a importância da cor das flores na representação do respectivo mecanismo da selecção sexual? Qual a relação da expressão visual das novas teorias com as convenções já existentes no âmbito da ilustração botânica? De que forma a teoria darwiniana traduziu uma relação de simbiose entre a palavra e a imagem? Qual a importância das componentes textual e visual na expressão de um domínio cientificamente tão complexo quanto o mecanismo evolucionista darwiniano?

Neste contexto, sublinharemos ainda, por um lado, as reacções favoráveis de Grant Allen (1848-1899), reconhecido defensor da teoria darwiniana aplicada às flores e às plantas e, por outro, a forte oposição levada a cabo por parte dos membros da comunidade científica com ligações mais estreitas com a teologia natural e também por críticos de arte tão reputados quanto John Ruskin (1819-1900). No respeitante à oposição deste último, pretendemos, ao longo deste subcapítulo, encontrar respostas para as seguintes questões: de que forma os argumentos enunciados por Charles Darwin quanto aos mecanismos da selecção natural e sexual nas plantas e à utilidade da cor nas flores abalaram a concepção teológica da existência de cor como ornamento atribuído às flores pela entidade criadora? Qual a posição destes críticos do evolucionismo darwinista acerca do debate sobre a possibilidade de se poder estabelecer uma fronteira entre os animais e as plantas?

Como suporte teórico para o presente capítulo, atentaremos particularmente nos estudos concernentes à cultura científica setecentista e oitocentista de Charlotte Klonk, Filipe Furtado e Rebecca Bedell. À semelhança das nossas pesquisas para elaborar o capítulo anterior, continuaremos a conferir especial enfoque às análises sobre o diálogo entre a cultura visual e a cultura científica da autoria de Martin Kemp, Diana Donald, Julia Voss, Nicola Gauld, Martin Fichman e Jonathan Smith. No respeitante aos trabalhos teóricos subjacentes exclusivamente ao tema da cultura visual, o presente capítulo fundamentar-se-á nas reflexões patentes em dois tipos diferentes de publicações: por um lado, as obras editadas por Stuart Hall, Nicholas Mirzoeff, Matthew Rampley e Isabel Capeloa Gil e as publicadas em parceria por Jessica Evans e Stuart Hall, John A. Walker e Sarah Chaplin, Jane Kromm e Susan Benforado Bakewell, Vanessa R. Schwartz e Jeannene M. Przyblyski e ainda Marita Sturken e Lisa Cartwright. Por outro lado, será bastante enriquecedor para a presente análise tomar em consideração as mais recentes abordagens aos estudos de cultura visual publicadas em periódicos acessíveis electronicamente como, por exemplo, os seguintes: *Journal of Visual Culture*; *Visual Culture in Britain*; *Museum. A Quarterly Review Published by Unesco* (1948-1992); *Leonardo: Journal of the International Society for the Arts, Science and Technology*; *Early Popular Visual Culture*; *Visual Resources* e *Visual Studies*.

2.1. Visualizar para Conhecer: a Centralidade da Cultura Visual no Panorama Científico de Oitocentos

Tomando como ponto de partida para a nossa análise sobre a cultura visual, o pensamento de Matthew Rampley, verificamos que o autor advoga que, nesta área de estudos, "the object of study is no longer the concerns of a cultural elite, but rather the much wider set of ideas, beliefs and customs of a society *and the ways in which they are given visual expression*" (2005: 12).

Devemos dividir esta definição de Rampley em duas partes importantes. Por um lado, a cultura visual pretende abarcar como objecto de estudo "a wider set of ideas, beliefs and customs of a society", devendo, por isso, reflectir sobre um conjunto que se pretende tão vasto e abrangente quanto possível, de aspectos específicos de uma sociedade. Assim, embora a cultura britânica de oitocentos envolva questões de diversas áreas, optámos, de acordo com o escopo do nosso trabalho, por centrar-nos nas "ideias, crenças e costumes" (seguindo a definição de Rampley) relacionados com a prática científica, no seio da sociedade oitocentista, a qual, profundamente marcada pela necessidade de acompanhar as novas teorias e os desenvolvimentos que foram sendo investigados e comprovados cientificamente, recorreu com muita frequência à ilustração visual desses avanços. A complexidade intrínseca aos fenómenos naturais estudados durante o século XIX exigia não só uma exposição textual detalhada, mas também, e sobretudo, a sua representação visual, de modo a proporcionar uma melhor compreensão da descrição exposta.

Por outro lado, numa segunda parte do excerto citado, Rampley refere que a cultura visual procura analisar os meios através dos quais os parâmetros culturais pertencentes a uma determinada sociedade ou época adquirem expressão visual. Neste âmbito, considerámos importante limitar a nossa pesquisa aos meios que se destacaram na expressão visual da cultura científica de oitocentos: os compêndios e manuais ilustrados de teor científico, as publicações periódicas e a representação pictórica.

A partir do século XV, com o advento do processo de impressão de textos, a escrita tornou-se a forma privilegiada de representação e comunicação de manifestações culturais multímodas. Assim, a palavra, enquanto veículo da propagação do

conhecimento, não se limitava apenas à expressão oral, mas assumia igualmente a forma escrita, conferindo esta última um carácter intemporal a tudo o que se pretendia transmitir. Porém, também a escrita demonstrou, frequentemente, ser insuficiente para garantir na íntegra a representação do conhecimento, devido, em parte, à complexidade e à inovação de determinadas teorias científicas, designadamente as que debatessem aspectos tão controversos quanto a origem da vida humana e não-humana. Centrada nestas questões, a prática científica de oitocentos teve como principal objectivo conferir visibilidade a novas interpretações sobre as mesmas. As informações e os dados cada vez mais completos acerca do objecto de estudo, fornecidos por novos desenvolvimentos e teorias, apoiavam-se na explicação textual da pesquisa e da observação, ao mesmo tempo que pretendiam dar a conhecer, de uma forma mais evidente, através da expressão visual, todos os procedimentos levados a cabo durante o trabalho de investigação.

A nosso ver, a cultura vitoriana, com todos os avanços culturais e científicos que a caracterizam, promoveu a passagem de um domínio preponderantemente textual da comunicação do conhecimento (com base na escrita) para um campo cada vez mais visual. Todavia, não devemos identificar esta mudança com perda de importância da escrita face à expressão visual, pois, em diversos campos do conhecimento como, por exemplo, na ciência, o texto e a imagem criaram uma relação de simbiose quase perfeita, sendo a explicação textual complementada com a respectiva representação visual.

Nicholas Mirzoeff sublinhou esta transição, no âmbito do veicular do conhecimento, mediante estratégias de selecção do que se representa para captar a atenção do espectador/leitor, como se "the world-as-a-text has been replaced by the world-as-a-picture. Such world-pictures cannot be purely visual, but by the same token, the visual disrupts and challenges any attempt to define culture in purely linguistic terms" (1999: 7). De facto, a cultura visual, conforme advoga Mirzoeff, centra a sua atenção "on the visual as a place where meanings are created and contested" (1999: 6). Assim, a emergência desta área de estudos, enquanto forma privilegiada de produção de conhecimento, deve-se, sobretudo, a um novo olhar sobre determinados aspectos culturais, susceptíveis de serem entendidos e representados visualmente.

Consideramos, assim, que a importância conferida à expressão visual da cultura traduz igualmente a necessidade de atribuir e produzir significados ao mundo em redor. Poderiam esses significados limitar-se à palavra, sob a forma de discurso oral e/ou escrito? Parece-nos que, em função do objecto de análise – a cultura científica –, tornou-se imperativo, em determinadas áreas do conhecimento, estabelecer uma aliança entre a descrição textual e a sua representação visual, pois, de facto, em muitos casos concretos, importava visualizar os processos e os fenómenos que adquiriram uma complexidade extrema, decorrente de novas leituras e interpretações, alcançando expressão, gradualmente, no seio da comunidade científica. Esta parceria texto/imagem tornou-se, assim, indispensável a uma compreensão mais aturada de aspectos constituintes da cultura em que nos movimentamos e da qual fazemos parte. A representação do mundo em geral e de qualquer manifestação cultural em particular decorre do uso da língua e da imagem, imprescindíveis a qualquer criação de significado:

> we use words to understand, describe and define the world as we see it, and we also use images to do this. (…) A language (…) has a set of rules about how to express and interpret meaning, and so, for instance, do the systems of representation of painting, photography, cinema, or television. (Sturken e Cartwright 2001: 12)

Na nossa opinião, através da imagem, a cultura visual propõe uma determinada organização do que se pretende representar, tendo por base a visão do agente (o ilustrador ou o artista) face a um dado objecto. Marita Sturken e Lisa Cartwright defenderam que para além da linguagem, também os sistemas de representação visual, enunciados no passo anterior, "organize, construct, and mediate our understanding of reality, emotion and imagination" (2001: 13).

Ao longo do século XIX, assistiu-se à crescente necessidade de produzir formulações teóricas sobre a origem da vida e do mundo e, simultaneamente, de as representar visualmente, conferindo-lhes uma perspectiva visual decorrente da leitura do agente e, portanto, sempre condicionada pelos seus conhecimentos, interpretações e opiniões. Assim, os processos de "organização, construção e mediação", enunciados por Sturken e Cartwright, dependem necessariamente de todas estas condicionantes associadas ao agente da representação, sem esquecermos que quem observa determinada representação cultural acarreta o mesmo tipo de limitações, as quais apenas

variam consoante o grau de conhecimento, previamente adquirido, acerca do que observa, já que, como Isabel Capeloa Gil advoga,

> a visão não é uma característica biológica e natural que funciona de modo idêntico em indivíduos saudáveis, mas que a potencialidade biológica é condicionada pelo enquadramento sócio-cultural. É assim que a experiência visual se afigura sobretudo uma experiência representacional (...). (2011: 13)

Embora limitada a múltiplas condicionantes, uma vez que "aquilo que vemos e como vemos depende de valores, de ancoragens identitárias, de crenças, do género, da idade, do grupo social a que pertencemos" (Gil 2011: 26), a representação visual impôs-se definitivamente enquanto meio de expressão privilegiado da cultura e do mundo em geral, sobretudo após a aceitação e a aplicação do método empírico, entendido como a forma mais adequada para observar e reproduzir visualmente um determinado objecto. Concluímos, assim, que o conhecimento *in loco* contribuiu indelevelmente para o apuramento do sentido da visão, para a prática da visualidade e, em última análise, da cultura visual. Vanessa R. Schwartz e Jeannene M. Przyblyski explicam sumariamente o contexto a partir do qual a visão viria a manifestar-se como um sentido preponderante e a ter em conta na representação cultural:

> over time, a hierarchy of the senses became deeply embedded in the Western philosophical tradition of the Cartesian mind-body split. This hierarchy led to a celebration of sight as "the noblest of senses," and much of the triumph of empiricism in the West can be traced to its door. In other words, the occularcentrism of the Occident turns out to be historically specific. Despite the fact that the five senses clearly work together, *vision has been accorded a special status* with respect to how we describe experience since the Enlightenment at least.[45] (Schwartz e Przyblyski 2004: 8)

Ao aplicar e defender a prática da visualidade como meio fundamental para a aquisição do conhecimento, os discursos cultural, científico e filosófico adquiriram uma maior consistência e coerência, nomeadamente através da inclusão do método da observação empírica. O século XIX ficou, assim, indelevelmente marcado pelo facto de, a partir de então, a visão ter passado a assumir uma posição central na compreensão do espaço, da sociedade e da cultura em que o ser humano se insere, conforme advogam Marita Sturken e Lisa Cartwright:

[45] Itálicos nossos.

> in the rise of natural sciences in the nineteenth century and in biomedicine today, vision is understood as a primary avenue to knowledge and sight takes precedence over the other senses as a primary tool in the analysis and ordering of the living things (2001: 299).

No âmbito desta nova centralidade atribuída à visão, durante o Iluminismo e, sobretudo, ao longo de todo o século XIX (sobre a qual já havíamos debruçado a nossa atenção no capítulo anterior), este sentido, tornado primordial na aquisição e representação do conhecimento, foi colocado ao serviço das mais diversas áreas do saber, designadamente a cultura e a ciência: "[there is] a notion of vision in the service of a particular politics or ideology and populated it with a select set of images, viewed through specific apparatuses and serving the needs of distinct subjectivities" (Rogoff 2002: 31).

Assente particularmente num entendimento científico, empírico e objectivo acerca do ser humano e das suas relações com o não-humano e com o meio circundante, o pensamento vitoriano procurou, deste modo, promover uma nova perspectiva, por um lado, sobre a visualidade "enquanto estrutura de mediação [que] assenta no pressuposto da apropriação do real pelo olhar" (Gil 2011: 271) e, por outro, sobre o mundo de acordo com a premissa "knowing through seeing" (Schwartz e Przyblyski 2004: 3). Através desta, acentuava-se o facto de a visualidade passar a ocupar um lugar de destaque sempre que fosse detectada a necessidade de retratar qualquer aspecto cultural, filosófico ou científico. Ora, se entendermos que o veículo visual se tornou, à época, indispensável para alcançar o conhecimento numa determinada área, parece legítimo colocar as seguintes questões: quais teriam sido as consequências para o trabalho do cientista e qual a relação deste com a aparente urgência em incluir também a vertente visual na sua produção científica?

Face às novas teorias e aos avanços científicos emergentes verificava-se, por um lado, a dificuldade não só em encontrar um ilustrador com conhecimentos sólidos sobre a temática em causa, mas também um profissional que demonstrasse igualmente capacidade de captar de forma exímia o que o cientista pretendia representar. Por outro lado, cabia ao cientista saber até que ponto o seu trabalho poderia recorrer às convenções visuais previamente estabelecidas e aos trabalhos já existentes, bem como detectar o momento em que tais antecedentes se revelavam diminutos ou obsoletos para,

assim, introduzir inovações ao nível da representação visual susceptíveis de espelhar a ruptura que pretendia operar no seu domínio de pesquisa e de estudo.

Nicholas Mirzoeff chama a atenção para a presença visual no caso concreto dos desenvolvimentos realizados no campo da Medicina, uma vez que se tratava de observar todo o funcionamento do corpo *in profundis*, algo que, desde a Antiguidade Clássica, despertava um profundo interesse e curiosidade por parte dos profissionais da área, em especial, mas também de toda a comunidade científica, de um modo geral. Segundo o autor, "visualizing has had its most dramatic effects in medicine, where everything from the activity of the brain to the heartbeat is (...) transformed into a visual pattern by complex technology" (Mirzoeff 1999: 6).

Consideramos, ainda, que ao mesmo tempo que a visão foi sendo recorrentemente utilizada para conhecer o mundo através da comprovação empírica e visual, verificou-se uma tendência para a criação de instrumentos concebidos para visualizar o interior do corpo humano e não-humano, ampliar a visão e, desse modo, alcançar domínios que, sem o auxílio de tais aparatos, dificilmente abandonariam o domínio do desconhecido. Como consequência, a aposta vitoriana numa investigação científica em torno do que se podia visualizar (ainda que, por vezes, com auxílio de instrumentos adaptados para chegar a pontos de difícil acesso e ampliar a visão humana) e comprovar, empírica e visualmente, *in loco* viria a suscitar, de igual modo, o interesse científico no respeitante a tempos e sociedades mais remotas. Tendo em conta a curiosidade dos vitorianos por épocas recônditas, observámos que os estudos coevos evidenciavam a importância de projectar visualmente e de reproduzir tão objectivamente quanto possível, as conclusões a que chegavam cientistas e ilustradores acerca de aspectos geográfico-culturais específicos de uma dada sociedade. Essa almejada objectividade teórica e visual nem sempre era alcançada com facilidade, devido à escassez de informação sobre a cultura que se pretendia examinar. Todavia, o facto de ser possível chegar à etapa final do processo de investigação e de pesquisa científicas, ou seja, à representação visual, tornava-se revelador, por si só, da possibilidade de dar forma e expressão visíveis à construção mental, nem sempre correcta ou exacta, de sociedades e culturas do passado.

Com efeito, a preocupação dos vitorianos em tornar a cultura inequivocamente visual, definiu como princípios orientadores da cultura visual oitocentista,

primeiramente, a apreensão do mundo através da visão e, numa fase posterior, a sua compreensão mediante a representação pictórica. Pretendia-se, assim, dar a conhecer os domínios visualmente mais remotos, escondidos e até invisíveis, tal como explica Nicholas Mirzoeff:

> the growing tendency to visualize things that are not in themselves visual. Allied to this intellectual move is the growing technological capacity to make visible things that our eyes could not see unaided. (…) [a] tendency to picture or visualize existence. (1999: 5)

A tendência para interpretar e reorganizar visualmente o mundo, levanta-nos uma questão sobre as condições e os motivos pelos quais determinadas imagens ou representações visuais podem ser apontadas como parte integrante de uma dada cultura: em que medida podemos afirmar que uma imagem simboliza e reflecte uma preocupação cultural de uma determinada época ou sociedade?

A nosso ver, as imagens criadas com o intuito de representar um aspecto concreto de uma cultura e/ou de uma época apresentam-se ao receptor como veículos susceptíveis de contextualizar e de descrever, em parte ou de forma mais abrangente (retratando mais do que um aspecto), uma certa preocupação cultural identificadora dessa sociedade. Aquelas acabam, assim, por ser o produto de uma mediação cultural construída de acordo com a percepção do ilustrador sobre a cultura em causa. Com efeito, quem representa visualmente possui a capacidade de direccionar o olhar e, consequentemente, a interpretação do espectador para um aspecto porventura desconhecido ou considerado pouco significativo no contexto cultural retratado. Deste modo, também o ilustrador consegue evidenciar e destacar um ou outro vector, tornando-o relevante, com o intuito de conduzir o público-alvo a uma nova interpretação, dependente dos parâmetros evidenciados nas imagens e das manifestações visuais com que se depara. Transmitindo visualmente a sua própria percepção e interpretação do que considerou específico numa determinada cultura e/ou sociedade, o ilustrador condiciona, de certa maneira, a(s) perspectiva(s) do receptor sobre a cultura representada.

Assim, durante a difícil tarefa de compreender e interpretar as imagens, torna-se evidente que uma cultura carrega, efectivamente, várias facetas a ter em consideração quando se procura descodificar a organização de uma sociedade e respectiva cultura.

Entre estas facetas, destacamos, justamente, em função do nosso escopo, a expressão visual, uma vez que, ao longo do século XIX, esta se revelou primordial para a divulgação e a aceitação de uma mentalidade científica que caracterizou a era vitoriana como um período pautado por inovações e revoluções multímodas, particularmente no respeitante à introdução de novas práticas da visualidade, ou seja, de formas inovadoras de mostrar algo visualmente.

Com efeito, a divulgação do conhecimento oitocentista e a crescente produção de imagens em diversos meios de comunicação como, por exemplo, os periódicos, a publicidade ou os compêndios científicos ilustrados, propiciou, em muito, o aumento da literacia. Embora, de início, não tivessem sido concebidos para ser visuais, já que se apoiavam sobretudo na componente textual, estes meios de divulgação cultural rapidamente incorporaram a imagem, não só como forma de enriquecer e clarificar a informação transmitida, mas também para garantir uma transversalidade do público-alvo, atraindo tanto especialistas como curiosos. Esforçaram-se, sobretudo, por captar o público feminino, que, à época, se apresentava como um novo grupo-alvo, muito significativo e com interesses específicos, que o periodismo, a publicidade e, até, as publicações científicas procuraram alcançar. No caso dos periódicos oitocentistas, as publicações dedicadas a assuntos associáveis ao universo feminino, como por exemplo a moda, sofreram uma expansão considerável, já que as leitoras demonstravam bastante interesse em acompanhar as novas tendências (nacionais e internacionais) que visavam transmitir uma perspectiva modelar sobre como se deveriam apresentar em ocasiões de particular cerimónia e no seu dia-a-dia. Muitas destas leitoras davam os primeiros passos numa vida profissional activa, fora da esfera doméstica, sendo, por isso, necessária alguma orientação no respeitante ao vestuário e à postura a adoptar em situações relevantes para o sucesso das carreiras profissionais.

Por seu turno, a publicidade ocupou-se da divulgação de produtos que facilitavam as rotinas domésticas das mulheres que dedicavam o seu tempo (em exclusivo ou em paralelo) às suas novas ocupações profissionais e/ou ao bem-estar da família. Esta preocupação com a família foi assaz representada visualmente em anúncios, por exemplo, publicados em periódicos,[46] os quais, por sua vez, passaram a

[46] Entre os vários periódicos oitocentistas que passaram a incluir anúncios, destacamos *The Illustrated London News* (1842-2003) e *Punch* (1841-1992) como duas das publicações que mais frequentemente publicitaram marcas e produtos associados ao universo doméstico.

incorporar também a vertente publicitária como meio de financiamento próprio e, simultaneamente, de responder ao interesse por marcas e produtos considerados de grande utilidade no quotidiano doméstico das donas de casa. Entre estes destacaram-se, à época, por exemplo, os sabonetes da marca *Pears*, visualmente associados sobretudo aos cuidados das mães com a higiene das crianças (figura 22).[47]

Por sua vez, as publicações científicas também procuraram adaptar-se a este novo público leitor, com preferência por certas áreas, em grande medida distintas das do público masculino,[48] apresentando perspectivas didácticas sobre a ciência, de forma a instruir as leitoras que demonstravam interesse em acompanhar os avanços científicos.

A larga maioria das botânicas vitorianas, que realizaram estudos relevantes no panorama científico oitocentista, acabava por publicar as suas conclusões sobre as espécies encontradas em herbários e catálogos. Os volumes, dedicados a outras mulheres com interesses idênticos pela Botânica em particular e pela ciência em geral, serviam, *a posteriori*, como guias detalhados sobre práticas científicas, envolvendo as fases de recolha e de identificação das espécies (figura 23).[49] Estas publicações aliavam a descrição textual dos exemplares à respectiva ilustração não raro concebida e realizada pela própria botânica ou por outras ilustradoras com especial interesse pela ilustração botânica.

[47] V. Anexos, Figura 22, p. 410 da presente tese.

[48] A prática científica desempenhada por mulheres alargou-se substancialmente durante o século XIX, nomeadamente em áreas relacionadas com o estudo da vida animal. Este facto prende-se, em larga medida, com o valor religioso associável ao cuidado dos animais, designadamente os animais domésticos e/ou abandonados. Tratava-se de uma actividade voluntária, na qual as mulheres poderiam demonstrar o seu carácter maternal e sensível no auxílio ao outro, o não-humano.

Para além desta predisposição em assegurar voluntariamente o bem-estar dos animais em sofrimento, verificou-se também o interesse pelo estudo de várias espécies, em particular os insectos e as aves, como o comprovam, a título de exemplo, os trabalhos levados a cabo pela reconhecida entomologista, Eleanor Anne Ormerod (1828-1901). Estas espécies eram facilmente encontradas em jardins e pequenas hortas, existentes na esfera doméstica, que as mulheres mantinham impecavelmente organizados, traduzindo o seu gosto pela jardinagem e pela *bricolage*. Devemos assinalar ainda que à época, a ciência no feminino ficou marcada por desenvolvimentos na área da Botânica, realizados por várias mulheres que dedicaram uma parte considerável das suas vidas ao estudo, à recolha, ao coleccionismo e à identificação de plantas e flores, não só no território britânico, mas também em expedições a outros países e continentes. Entre as inúmeras botânicas vitorianas que reflectiram esta urgência em participar activamente nas práticas científica, publicando frequentemente sobre tais matérias, destacamos Elizabeth Andrew Warren (1786-1864), Margaretta Riley (1804-1899), Anna Worsley Russell (1807-1876), Isabella Gifford (1823-1891) e Anne Frances Wingfield (1823-1914).

[49] V. Anexos, Figura 23, p. 410 da presente tese.

Pode concluir-se, desta forma, que a área da Botânica oferecia, por um lado, um estímulo que surgia quase de forma natural para as mulheres que sempre se haviam movimentado no meio doméstico e, portanto, em permanente contacto com plantas e flores de que cuidavam nas suas hortas, estufas e jardins. A *bricolage* representava, para estas mulheres, uma forma relaxante de passar parte do seu tempo, junto de espécies delicadas e com as quais, por isso, se identificavam. Para além disso, os espaços da esfera doméstica, que se pretendiam, a um tempo, bastante cuidados e exóticos, traduziam um certo requinte e um gosto refinado, associáveis a um estatuto social e económico elevado, tornado visível, por parte da anfitriã, em ocasiões de festa e de recepção de convidados.

Por outro lado, as mulheres que tivessem como objectivo desenvolver estudos no campo da Botânica viam, não raro, as suas obras serem erradamente consideradas como meros caprichos femininos, resultantes de um quotidiano confinado a um universo doméstico, redutor e limitativo. Por esse motivo, e para evitarem reacções preconceituosas, muitas botânicas realizavam expedições, dentro e fora da Grã-Bretanha, recolhendo e catalogando exemplares, com o propósito de diversificar os seus objectos de análise e de elaborar estudos mais completos. As viagens tornaram-se essenciais para aprofundarem os conhecimentos nesta área, ao mesmo tempo que lhes ofereciam várias oportunidades para aplicar os procedimentos científicos geralmente adoptados pelos botânicos a uma vasta diversidade de plantas e/ou de flores. Somente desta forma, através de expedições e da identificação e inventariação de novas espécies, as mulheres ligadas ao estudo da Botânica ganhavam a reputação que lhes garantia o reconhecimento do seu trabalho entre os seus pares.

Importava-lhes ainda refutar a noção de que as plantas e as flores eram objectos meramente ornamentais, servindo apenas para embelezar espaços públicos ou privados. As flores, em particular, carregavam ainda uma simbologia intrinsecamente associada à forma como se entendia o feminino: frágil, dotado de uma beleza efémera e, por vezes, de um certo exotismo. Assim, nas publicações científicas, a representação visual das flores e plantas, designadamente as primeiras, pretendia-se totalmente distinta da que surgia em revistas de artes decorativas, bastante populares entre um determinado público feminino composto por leitoras de condição socioeconómica elevada e sem qualquer ocupação fora das suas residências. Assim, a ilustração botânica das obras de

cariz científico deveria exibir os exemplares dispostos isoladamente, separando, sempre que possível, as suas diferentes partes constituintes, de modo a também direccionar a atenção de leitor para a descrição fragmentada da espécie e não apenas do todo (figura 24).[50] Esta preocupação não só garantia uma maior objectividade do olhar sobre os exemplares expostos, resultantes de uma investigação científica aturada, como também se distanciava da tradição dos manuais decorativos, nos quais se optava, em regra, por composições visuais de ramos elaborados com diversas espécies de flores.

Com efeito, as conclusões apresentadas em volumes de cariz científico deveriam necessariamente oferecer novas perspectivas, mais sistematizadas,[51] sobre a flora recolhida em território britânico e além-fronteiras, de forma a tentar garantir a maior objectividade e correcção possível acerca de tudo o que era exposto. Como resultado, pretendia-se que tais estudos demonstrassem, por um lado, que as plantas e as flores deveriam constituir objectos de uma análise tão profunda quanto qualquer outro ser vivo e, por outro, que a Botânica poderia, efectivamente, tornar-se uma área de grande interesse para estas novas protagonistas da prática científica.

Como procurámos evidenciar ao longo deste subcapítulo, a centralidade da cultura visual nos desenvolvimentos científicos e culturais de oitocentos deveu-se, sobretudo, a uma preocupação em garantir uma maior objectividade na transmissão e divulgação do conhecimento acerca de uma sociedade ou de uma época em particular. No subcapítulo seguinte analisaremos, por um lado, a importância dos estudos paleontológicos, no contexto científico do século XIX, como forma de tentar compreender, primeiramente, o passado mais longínquo do planeta e dos seus habitantes e, depois, o processo de passagem do tempo e de mudança quer nos organismos vivos humanos e não-humanos quer no meio envolvente. Simultaneamente, tentaremos demonstrar de que modo a cultura visual acompanhou as preocupações que pautaram todo o panorama científico vitoriano, procurando dar forma visual aos efeitos da passagem do tempo.

[50] V. Anexos, Figura 24, p. 411 da presente tese.

[51] Durante a primeira metade do século XIX, a perspectiva taxonómica tornou-se a mais recorrente nos estudos científicos concernentes às áreas da Biologia e da Botânica, seguindo a tradição de Carl Linnaeus e Buffon. Mais tarde, com a publicação de *On the Origin of Species by Means of Natural Selection, or the Preservation of Favoured Races in the Struggle for Life* (1859), de Charles Darwin, para além da sistematização taxonómica, verificou-se a necessidade de observar as condições de adaptação das espécies ao meio circundante, bem como as relativas à sua existência e sobrevivência.

2.2. O Interesse pelo Passado Longínquo na Compreensão do Presente: Argumentos Paleontológicos sobre a Origem do Mundo e da Humanidade

O interesse oitocentista por épocas remotas, desde a origem do universo até ao aparecimento dos primeiros seres vivos e do Homem no nosso planeta, suscitou inúmeras especulações filosóficas e teológicas, teorias e debates em torno de questões sobre os efeitos geológicos e geográficos da passagem do tempo, dos fenómenos climáticos e das catástrofes naturais para a (re)organização dos seres vivos, dos seus *habitats* e da própria paisagem.

Durante a primeira metade do século XIX, as teorias catastrofistas adquiriram especial destaque no panorama científico e intelectual vitoriano como explicação para as alterações geológicas e biológicas existentes no passado. Segundo geólogos e teólogos naturalistas defensores desta visão sobre a formação da Terra, como por exemplo William Buckland (1784-1856) e Adam Sedgwick (1785-1873), tais fenómenos poderiam comprovar-se através da descoberta de fósseis e da análise da configuração geológica.

De acordo com os princípios basilares que pautaram o catastrofismo, o planeta teria sido criado a partir de múltiplos cataclismos naturais, os quais haviam causado a extinção de várias espécies e obrigado ao êxodo das que conseguiram evitar o extermínio, possibilitando, assim, o aparecimento de novos seres, nos mesmos locais, num período de acalmia posterior à ocorrência de tais calamidades. No entanto, os defensores desta teoria dividiam-se quanto às causas naturais que teriam provocado mudanças tão abruptas no meio ambiente e nos seus habitantes. Por um lado, alguns geólogos catastrofistas, apelidados de vulcanistas, apontavam os fenómenos sísmicos como os principais responsáveis pela organização da biodiversidade e da paisagem natural. Por outro lado, certos geólogos, como os diluvianistas, consideravam as consequências das grandes inundações as causadoras das alterações geográficas nas zonas atingidas. Aquelas teriam sido igualmente prejudiciais à sobrevivência de determinadas espécies.

Podemos concluir, assim, que a tendência em colocar a ciência ao serviço da religião, verificável ao longo do Iluminismo, nomeadamente para justificar a criação da Terra por uma entidade suprema, pautou, uma vez mais, a larga maioria das mais diversas variantes do catastrofismo, as quais procuravam fornecer um sustentáculo relativamente sólido e de teor científico a partir da observação sobre as modificações ao nível da flora, da fauna e do meio ambiente circundante. Charlotte Klonk apresentou alguns exemplos, reportáveis ao século XVIII, para ilustrar a forma como a tese criacionista se apoiara no catastrofismo e estabelecera uma aliança entre a ciência e a religião, com o objectivo de demonstrar a existência de um criador divino:

> volcanic phenomena, such as the earthquake in London of 1750 and the devastating earthquake in Lisbon of 1755, as well as the series of eruptions of Vesuvius in the later eighteenth century, had been treated as miraculous catastrophes outside the ordinary course of nature and were taken as a sign of God's presence. (1996: 77)

A dificuldade em romper com a influência teológica no respeitante à origem do mundo revelou-se, ainda, na controvérsia amplamente debatida no seio da comunidade científica de oitocentos sobre a data em que, efectivamente, o nosso planeta teria sido criado. Como explica Filipe Furtado, para a larga maioria dos teólogos naturalistas, até à segunda metade do século XIX, as conclusões apresentadas pelo bispo anglicano James Ussher (1581-1656) nos seus *Annals of the Old Testament*, cujo primeiro volume data de 1650, permaneceram como uma autoridade praticamente irrevogável sobre esta matéria:

> with an enviable sense of accuracy worthy of the most exacting scientific enterprises then undertaken, he [James Ussher] established not only the year the deity was supposed to have brought the Universe into existence, but also the day of the prodigious event: Sunday 23rd October 4004 BC.
> However wrong, the date presented a strong tinge of probability for the age and was deservedly greeted with widespread acclaim as a great feat of scholarship. More than that, it made its way through the decades and traversed two centuries practically untouched, with an amazing fortune among different branches of knowledge. (…) More than 150 years after its establishment, during the first half of the 19th century, 4004 BC kept on being widely respected. (2005: 180)

Embora não propusessem um ano em concreto, durante a primeira metade de oitocentos, os geólogos dispunham já de provas (sobretudo com base em fósseis e outros vestígios encontrados) de que a data apontada por Ussher estava incorrecta,

julgando-se que a Terra teria bem mais de 6 mil anos. O célebre geólogo inglês Charles Lyell (1797-1875) também nunca arriscou uma data para a formação do planeta, embora considerasse que a hipótese mais aproximada seria a de Buffon, que, durante o Iluminismo, havia apresentado uma estimativa, bastante superior à de Ussher, de pelo menos 75 milhões de anos:

> he [Buffon] arrived at this number by computing the length of time it would have taken the globe to cool to its present temperature from its original molten state. To reconcile his timescale with the Genesis story, he proposed that the six days of creation should be understood metaphorically. (Bedell 2009: 57)

Todavia, Lyell apoiou-se sobretudo na concepção do geólogo escocês James Hutton (1726-1797), o qual defendia que a Terra havia passado (e continuaria a passar) por uma sucessão infinita de diferentes ciclos de degeneração e regeneração. A formação de novos continentes, por exemplo, resultava, de acordo com o uniformitarismo de Hutton, da apropriação dos vestígios que subsistiam aos lentos ciclos de degeneração e que, consequentemente, se regeneravam. Durante as frequentes expedições que realizou com o intuito de comprovar as suas hipóteses, Hutton viajava sempre acompanhado de ilustradores, como John Clerk of Eldin (1728-1812) ou *Sir* James Hall (1761-1821), que pudessem retratar os espaços observados, onde ele identificava vestígios da sucessão cíclica de fenómenos e, em última análise, da passagem do tempo.

Em 1830, Lyell deu à estampa o primeiro de três volumes da sua obra, *Principles of Geology*,[52] no qual se tornava visível o contributo do uniformitarismo de Hutton, sobretudo relativamente à noção de que a ocorrência de sucessivos ciclos degenerativos e regenerativos podia servir para explicar não só a história geológica das diferentes zonas do globo, mas também a necessidade de deslocação das espécies, em situação de iminência de uma catástrofe natural, e, portanto, a variação orgânica na natureza. O geólogo inglês ampliou ainda a sua análise, estudando as diferentes e graduais flutuações climáticas, a coexistência de espécies consideradas predadoras e as respectivas fontes de alimentação.

[52] Devemos assinalar que o título completo da obra de Charles Lyell apontava já para a sua proposta de uma visão baseada na noção de Hutton sobre a sucessão de ciclos de degeneração e regeneração: *Principles of Geology: Being an Attempt to Explain the Former Changes of the Earth's Surface, by Reference to Causes Now in Operation* (1830-1833).

Para compreender tais rupturas cíclicas, Lyell sublinhou a importância da análise de vestígios fósseis frequentemente descobertos durante as escavações para a construção de edifícios e fábricas que caracterizaram a paisagem urbana e industrial do século XIX. Os fósseis encontrados constituíam pistas fundamentais sobre a estrutura física dos seres vivos que teriam habitado um determinado local. No entanto, tornava-se urgente estabelecer uma sequência lógica desses vestígios, ilustrativa do curso provável da evolução de uma determinada espécie desde a sua origem, passando pelas diferentes variações físicas decorrentes da necessidade de adaptação ao meio circundante, até à sua constituição actual.

Assim, quer a data apontada pelo bispo anglicano James Ussher para a criação do mundo quer os 75 milhões de anos propostos por Buffon demonstravam ser insuficientes para justificar a evolução dos seres vivos e o aparecimento de novas espécies como resposta a alterações de cariz ambiental e geológico. Charles Darwin, que viria a tomar em consideração as conclusões de Lyell para a elaboração da sua teoria evolucionista, considerava que o planeta deveria ter no mínimo 100 milhões de anos, pois de outra forma a sua lógica evolucionária da vida seria facilmente refutada. Dito de outra forma, para explicar as lentas e sucessivas variações das espécies até se chegar à sua constituição presente, tornava-se necessário situar as origens da Terra em épocas bem mais remotas do que as equacionadas durante a primeira metade de oitocentos. Embora não o tivesse mencionado em *Principles of Geology* (1830-1833), Lyell cogitava secretamente uma data bastante mais longínqua para a criação do mundo, muito próxima dos 4,5 mil milhões de anos comummente aceites nos dias de hoje.

Com efeito, devemos salientar que aos geólogos e biólogos do século XIX importava encontrar vestígios que lhes permitissem estabelecer as sequências das diversas variações dos seres vivos. Pretendiam, por um lado, averiguar de que forma a constituição física das espécies traduzia a necessidade de adaptação às condições específicas do meio circundante e, por outro lado, delimitar a época à qual pertenceriam esses fósseis. Procuravam, assim, fundamentar teoricamente as suas teses e recriar visualmente a paisagem geográfica e o ambiente natural onde as espécies se teriam movimentado.

George Cuvier (1769-1832), por exemplo, estudou inúmeras ossadas, que reconstituiu em forma de sequência, pertencentes a animais já extintos, como o mamute.

Comparou essas ossadas com os vestígios fósseis de animais ainda existentes no planeta, como o elefante asiático e o africano, com o objectivo de detectar as especificidades físicas de determinadas espécies em função da zona em que habitavam e das condições do meio circundante. Simultaneamente, pretendia não só verificar a extinção de determinadas espécies, como o já referido mamute, através da comprovação da impossibilidade de estes animais ainda habitarem a Terra, mas também analisar a relação entre as espécies extintas e os animais vivos (figura 25).[53]

Concluímos, assim, que a necessidade de reconstituir determinados períodos geológicos, através da recolha de fósseis, tornou-se uma prática corrente ao longo do século XIX, promovendo inevitavelmente a capacidade de uma observação visual mais objectiva, com o intuito de afastar especulações sem fundamento teórico e científico sobre o passado longínquo das espécies em particular e do mundo em geral. Destacando a importância daquela capacidade em procedimentos de recolha e classificação de exemplares para estudo, Jane Kromm e Susana Benforado Bakewell afirmam o seguinte:

> visual practices were central to the scientific tasks of collecting specimens and or organizing them into appropriate units and structures. Shells, fossils, and many other items drawn from the various branches of the natural world, including the mineral, the botanical, and the entomological, were avidly sought by amateur and learned collectors. These activities clarify the pivotal position that visual recognition and arrangement held in the development of scientific systems of classification. (2010: 68)

A nosso ver, o interesse crescente pela Paleontologia, tanto por parte de especialistas como de curiosos, incentivou e estimulou o coleccionismo de forma ímpar, respectivamente ao nível científico e amador. As expedições científicas realizadas com o objectivo de encontrar novos vestígios levavam os geólogos oitocentistas a ampliar as suas colecções de fósseis, que posteriormente examinavam e classificavam, chegando mesmo a organizar estes exemplares para os expor em museus e, dessa forma, dar a conhecer os resultados de tais viagens aos seus pares e a um público mais alargado com interesse nestas matérias. Com o propósito de desvendar o passado e reconstruir os diferentes ciclos e mudanças decorrentes da passagem do tempo ao longo da história do planeta, o coleccionismo adquiriu uma dimensão científica. Todavia entrou também

[53] V. Anexos, Figura 25, p. 411 da presente tese.

rapidamente no universo mais privado da sociedade oitocentista. Proliferaram, assim, as colecções particulares de todo o tipo de artefactos, com vista à preservação de exemplares únicos que dificilmente se poderiam encontrar ou vir a reproduzir no futuro.

Para além desta dimensão privada do coleccionismo, os museus criaram secções especificamente direccionadas para a pesquisa de objectos para posterior exposição, com equipas compostas por especialistas em inventariação, classificação e catalogação dos exemplares recolhidos. Esta tentativa de especialização, por parte dos museus, na reconstituição do passado, possibilitou que estas instituições reunissem as condições necessárias para manterem em exibição as suas próprias colecções. Tal se traduziu em inúmeras exposições, patentes nos museus da capital londrina durante o século XIX, que demonstravam a preferência em explorar a curiosidade do público sobre o passado longínquo, em detrimento de especulações sobre o futuro da Terra e da humanidade.

A antiguidade do planeta suscitava também bastante interesse entre ilustradores e artistas, que se deparavam com a complexa tarefa de retratar o processo de transição temporal e os respectivos efeitos na paisagem. A dificuldade em representar as novas preocupações científicas, resultantes dos progressos nas áreas da Geologia e da Paleontologia, conduziu à necessidade de criar estratégias visuais distintas das que existiam até ao momento, pois esta problemática assumiu contornos diferentes, sobretudo ao realçar a importância do processo da passagem do tempo.

A nova concepção da Terra como o resultado de sucessivas e cíclicas catástrofes naturais, que culminariam na reorganização do espaço geográfico e da biodiversidade, a par do debate em torno da verdadeira idade do planeta, tornaram-se temas recorrentes também na cultura visual, que procurou evocar a história de um determinado local através da representação dos efeitos naturais na paisagem. Entre os vários artistas que se dedicaram a esta temática, destacamos os trabalhos de William Dyce (1806-1864) e de Edward William Cooke (1811-1880) que demonstram uma extraordinária capacidade de transmitir visualmente a passagem do tempo pela paisagem. Para ambos, as zonas costeiras, particularmente as rochosas, revelavam inequivocamente que a história do planeta havia contado com inumeráveis ciclos de degeneração e regeneração do espaço e da sua biodiversidade.

No caso de William Dyce, a sua curiosidade em detectar e descodificar as consequências dos fenómenos naturais na paisagem costeira e na vida marinha levou-o a

interessar-se em observar *in loco* estas mudanças geológicas, nomeadamente nas rochas. A tela intitulada *Pegwell Bay, Kent – A Recollection of October 5th* (1858-1860) (figura 26)[54] remete o espectador para uma paisagem da zona costeira de Kent, onde o artista escocês passava habitualmente as suas férias em família. Parecendo querer captar a antiguidade destas paisagens e a história do local, Dyce destacava, no seu trabalho, os efeitos das ondas na estrutura rochosa circundante, moldada pelas marés que embatiam na costa. Nesta composição, o pintor incluiu também, através da presença humana, alusões à recolha de conchas, búzios e pedras, apontando, assim, para a importância destes vestígios da vida marinha, não apenas como passatempo de curiosos (designadamente de jovens e crianças) durante as férias passadas em zonas costeiras, mas também enquanto trabalho de pesquisa e de investigação científica levada a cabo por geólogos, coleccionadores e, ainda, artistas e ilustradores. Estes últimos procuravam aprofundar os seus conhecimentos sobre a vida marinha e os locais que retratavam, recorrendo à visualização e à examinação destes vestígios.

Edward William Cooke, por seu turno, era igualmente um ávido coleccionador de fósseis e um estudioso dos fenómenos geológicos, reconhecido no seio da comunidade científica e distinguido pelas mais conceituadas sociedades de além-Mancha, acumulando os títulos de *Fellow of the Linnean Society*, *Fellow of the Geological Society of London* e *Fellow of the Zoological Society*. Os seus trabalhos constituem um exemplo paradigmático da aliança entre o conhecimento científico e a cultura visual, pois somente um profundo interesse por problemáticas do campo da Geologia lhe daria a possibilidade de compreender e captar a antiguidade da Terra. No quadro *Triassic Cliffs at Blue Anchor, North Somerset* (figura 27),[55] datado de 1866, Cooke apresentava os efeitos das forças geológicas numa paisagem rochosa ainda mais sinuosa do que a representada por Dyce, talvez devido ao facto de a noção de Cooke relativa à idade do planeta se encontrar mais próxima das conclusões enunciadas por Lyell e Darwin. Embora evidenciasse conhecimentos suficientes para perceber que a data de 4004 A.C. ou inclusivamente os 6 mil anos apontados pelos geólogos, durante a primeira metade do século XIX, para a idade da Terra estavam bastante longe da verdade, William Dyce sentiu dificuldade em olhar para a história do mundo

[54] V. Anexos, Figura 26, p. 412 da presente tese.

[55] V. Anexos, Figura 27, p. 412 da presente tese.

unicamente segundo parâmetros científicos e objectivos, até porque era um membro activo e devoto da *High Church.* Não obstante, os estudos de Dyce revelavam já um entendimento bastante aproximado da idade correcta do planeta, pois, nos seus trabalhos, representava determinados efeitos na paisagem rochosa que só poderiam ter ocorrido milhares de milhões de anos atrás.

Pegwell Bay, Kent – A Recollection of October 5th (figura 26)[56] e *Triassic Cliffs at Blue Anchor, North Somerset* (figura 27)[57] representam um entusiasmo, transversal à ciência e à cultura visual oitocentista, por temáticas geológicas que visavam evocar a antiguidade da Terra e explicar as mudanças e os sucessivos ciclos definidores da história do planeta. Assim, como advoga Rebecca Bedell, "while geology opened windows into the deep past, it simultaneously illuminated the landscapes of the present" (2009: 68).

No subcapítulo seguinte, constaremos que esta urgência em explorar o passado geológico, suscitou uma necessidade em conhecer os nossos antepassados, as culturas e as civilizações mais longínquas geográfica e temporalmente, tal como os novos hábitos culturais vitorianos reflectiam, bem como a própria forma de organização e exposição do conhecimento acerca do passado remoto, agora assente em novas estratégias reveladoras de uma preocupação crescente com a visualização.

[56] V. Anexos, Figura 26, p. 412 da presente tese.

[57] V. Anexos, Figura 27, p. 412 da presente tese.

2.3. A Organização e a Exposição Visual do Conhecimento: os Novos Hábitos Vitorianos

Durante todo o século XIX, assistiu-se a um crescimento ímpar do número de exposições em galerias e museus com o propósito de apresentar ao público objectos descobertos em escavações, posteriormente inventariados e catalogados segundo a época, a localização geográfica e a cultura a que pertenciam.[58] A inovação desta prática expositiva residia no carácter pedagógico e científico que as exposições passaram a assumir no quotidiano dos vitorianos, uma vez que as colecções, cada vez mais abrangentes e alargadas aos interesses e às curiosidades dos espectadores (especialistas e amadores), tornavam-se meios de veicular informação científica e cultural. As exposições integravam, assim, as constantes descobertas geológicas e arqueológicas realizadas dentro e fora do território britânico, organizadas segundo parâmetros específicos que facilitassem a sua visualização e compreensão por parte do público com ou sem conhecimentos sobre a cultura e a época em causa. Assim, rápida e naturalmente, as visitas realizadas aos museus passaram a fazer parte do quotidiano das famílias vitorianas.

Devemos ainda assinalar que a maioria dos temas das exposições visava ir ao encontro dos interesses do público em geral, dando continuidade aos debates científicos, políticos e culturais que decorriam na esfera mais restrita dos círculos sociais, nas reputadas sociedades científicas ou, inclusivamente, no periodismo da época. De facto, os periódicos vitorianos alimentavam, não raro, as discussões em torno de temas controversos, acerca dos quais os articulistas e outras figuras conceituadas do panorama intelectual coevo expressavam as suas opiniões e esgrimiam argumentos, como verificaremos no capítulo 3 da Parte II, a propósito do trabalho de *Sir* Edwin Landseer.

A conjugação das duas práticas complementares enunciadas por Julia Voss, "discover and display" (2010: 23), enraizou-se quer no trabalho de investigação e produção científica quer nos hábitos culturais da sociedade vitoriana. Na nossa opinião,

[58] De entre os principais museus europeus, o British Museum merece particular destaque, pois, nos finais da primeira metade do século XIX, contava já com um espólio ímpar de objectos nacionais e internacionais. A partir de 1840, a instituição promoveu uma série de expedições, nomeadamente ao continente asiático, a fim de proceder a escavações para encontrar objectos de valor arqueológico, correspondendo, assim, ao crescente interesse do público vitoriano pela cultura oriental.

esta aliança entre "a descoberta e a exposição" traduz não só a vontade de captar visualmente o mundo em redor, mas também a intenção de preservar a memória de civilizações e épocas remotas, tornando-as públicas e acessíveis a todos os visitantes.

Neste contexto, parece-nos pertinente colocar a seguinte questão: de que modo os objectos exibidos eram utilizados como documentos com valor científico, social ou cultural? As escolhas apresentadas por um museu, primeiramente do tema da exposição e, numa fase posterior, dos próprios objectos e peças, visavam, desde logo, direccionar a atenção do público para a forma como se desejava que determinada cultura fosse analisada e interpretada. Ao deixar repousar o olhar dos visitantes nos objectos, à medida que caminhavam pelos corredores (os quais também correspondiam a uma organização preestabelecida), aqueles deparavam-se, ainda que de forma não totalmente consciente, com a sua capacidade interpretativa coarctada por uma representação feita *a priori* da cultura e época em exposição, não raro pautada por condicionalismos que tendiam a valorizar certos aspectos culturais em detrimento de outros. Deste modo, tanto a descrição que acompanhava os objectos como a disposição dos mesmos acabavam por mediar o entendimento sobre o exposto, ao mesmo tempo que propunham uma visão que podia conduzir o espectador a manter concepções previamente existentes ou, pelo contrário, a alterá-las, suscitando novas perspectivas acerca do que lhe era dado a conhecer.

Na verdade, só se tornava possível conferir valor científico, social ou cultural aos objectos expostos quando se era bem sucedido no propósito de encontrar estratégias visuais que dessem aos visitantes a impressão de terem conseguido compreender o tipo de sociedade representada, terminando a visita com a convicção de que a exposição contribuíra para um conhecimento aprofundado da cultura em causa. Naquelas estratégias incluíam-se, por um lado, a forma como os objectos se encontravam dispostos e, por outro, o tipo de relevância conferida a determinados aspectos em detrimento de outros, os quais, por vezes, eram simplesmente ignorados. Vanessa R. Schwartz e Jeannene M. Przyblyski consideram que a capacidade de uma instituição (ou de um qualquer outro veículo de transmissão do conhecimento) em conferir valor cultural ao exposto reside, sinteticamente, na premissa de que "the power [is] associated

with knowledge: *the power to order objects* and persons *into a world to be known and* to lay it out before a vision capable of *encompassing it as a totality*"[59] (2004: 126).

A crescente acessibilidade a exposições e a outros espectáculos públicos por parte do público em geral, e não apenas de uma elite pensante, estendeu-se, ainda, a espaços vocacionados para o estudo da vida selvagem e a conservação e exibição das espécies. A Zoological Society of London, visando dar a conhecer as suas últimas e mais recentes aquisições, constituiu, neste âmbito, um exemplo paradigmático. Um ano após a sua fundação, em 1827, a Zoological Society estabeleceu-se em Regent Park (figura 28)[60] com o objectivo de promover a investigação científica britânica no âmbito da Zoologia e, deste modo, conseguir rivalizar com os restantes jardins zoológicos europeus, já com uma tradição consolidada, designadamente com o Jardin des Plantes sedeado na capital francesa. Para além disso, à época, aquela instituição privada apostava sobretudo no estudo de animais vivos, pretendendo, assim, destacar-se da grande maioria das suas congéneres londrinas, as quais apresentavam colecções compostas por exemplares fossilizados. A Zoological Society oferecia ainda a oportunidade de se conhecer espécies exóticas, trazidas com o intuito de possibilitar aos especialistas o estudo de outras formas de vida não-humana, bastante distintas das que habitavam as ilhas britânicas. Tal permitia oferecer ao público a oportunidade de observar uma parte significativa da fauna de zonas geograficamente mais afastadas.

A Zoological Society of London privilegiava a interacção não só com o público habitual, mas também com possíveis visitantes futuros, procurando transmitir a imagem de um local ideal para um passeio em família, através de publicações direccionadas a leitores mais jovens,[61] nas quais as espécies mais exóticas e selvagens eram retratadas como seres profundamente dóceis e meigos (figura 29).[62] Na verdade, os estudiosos de

[59] Itálicos nossos.

[60] V. Anexos, Figura 28, p. 413 da presente tese.

[61] Entre estas publicações dedicadas a um público infanto-juvenil, destacamos *The Zoological Keepsake* (1830), que visava transmitir essa imagem de docilidade e ternura caracterizadora de espécies consideradas perigosas. Em 1829, iniciou-se a publicação de guias para os visitantes da Zoological Society of London, elaborados por responsáveis pela organização dos espaços. O primeiro guia encontrado intitula-se *A Guide to the Gardens of the Zoological Society* (1829), da autoria do secretário da própria instituição, Nicholas Aylward Vigors (1785-1840), em parceria com William John Broderip (1789-1859).

[62] V. Anexos, Figura 29, p. 413 da presente tese.

espécies selvagens que se deslocavam à Zoological Society – zoólogos, biólogos e ilustradores – viam-se limitados à observação dos animais em cativeiro, o que se traduzia num desconhecimento dos seus comportamentos nos *habitats* naturais, em momentos de maior agressividade como em luta pela obtenção de alimentos ou pela demarcação do território e, no caso das fêmeas, pela defesa das crias contra eventuais ameaças e perigos criados por parte de membros da mesma ou de outras espécies, como verificaremos no capítulo 2 da Parte II.

No âmbito destes novos hábitos culturais, que se enraizaram com relativa facilidade numa sociedade onde a oferta era vasta e variada, parece-nos relevante sublinhar a centralidade da observação como meio de aquisição de conhecimento acerca de tudo o que as distâncias temporal e geográfica haviam tornado praticamente invisível e, portanto, remetido para a esfera, muitas vezes errónea, da suposição. Com efeito, estes locais de produção cultural ofereciam a oportunidade de eliminar tais conjecturas, não raro baseadas em construções imaginadas sobre o desconhecido, mediante a visualização de objectos e de exemplares fósseis pertencentes a um passado longínquo ou de animais vivos oriundos de zonas geograficamente afastadas. Verificou-se, assim, ao longo do século XIX, uma transformação bastante significativa na forma como se apresentava, divulgava e adquiria o conhecimento. Como resultado, as múltiplas manifestações culturais oitocentistas passaram a ser, fundamentalmente, visuais.

A planificação da *Great Exhibition*[63] de 1851 assentou na premissa apontada por Vanessa R. Schwartz e Jeannene M. Przyblyski "exhibiting and viewing" (2004: 115), tanto no respeitante à organização do espaço como dos produtos aí apresentados. Os visitantes da exposição acolhida no Crystal Palace tinham a oportunidade de conhecer, em primeira mão, artefactos tecnologicamente avançados, resultantes dos progressos nas diversas áreas da ciência, os quais foram dispostos em diversas secções para facilitar a sua observação (figura 30).[64]

O Crystal Palace, com a aparência de uma estufa feita em vidro, podia ser visto de longe com relativa facilidade, embora a opacidade do vidro não permitisse observar à distância o que se encontrava dentro do recinto, suscitando, assim, uma imensa

[63] Deve notar-se que a designação completa desta exposição internacional, *The Great Exhibition of the Works of Industry of all Nations*, demonstra a intenção prévia de servir como grande montra de produtos oriundos das várias partes do mundo.

[64] V. Anexos, Figura 30, p. 414 da presente tese.

curiosidade, por parte do público, acerca dos exemplares escolhidos para integrar a exposição, bem como uma enorme surpresa no momento da entrada, tal como Thomas Richards descreve:

> the view of the Crystal Palace the Victorians liked best was the view from a distance. From a distance it could be seen as a purely magical object, a building begotten, not made. The iron framework looked less like a network of columns and girders supporting the building than a series of delicate lines adorning nearly one million square feet of glass suspended in midair. Like glass skyscrapers today, the Crystal Palace reflected its surroundings, and unless you got close to it, you could not see in and catch a glimpse of the thousands of commodities it contained. At a distance the building closed itself off to outside scrutiny; it seemed to say that you had to enter it in order to be initiated into its mysteries. (…) Viewed from the outside, the Crystal Palace was both an heirloom and a humidor, conferring sentimental value on the things it contained and preserving them in perpetuity in a gigantic glass case. (1990: 23)

A exposição internacional conjugava a possibilidade de visitar um espaço de lazer único com o desejo escópico de observar o que de mais inovador se produzia científica e culturalmente, dentro e fora da Grã-Bretanha. Procurando evidenciar a superioridade britânica, não só no respeitante à inovação nas diversas áreas, por comparação com os artefactos de outras partes do mundo, mas também, e sobretudo, na espectacularidade e organização exemplares, a *Great Exhibition* pretendia, em grande medida, superar a *Exposition Nationale*, realizada em Paris em 1844.

A vasta extensão de *stands*, devidamente separados, segundo uma organização previamente elaborada com o intuito de orientar e direccionar os visitantes pela exposição, possibilitava a visualização de inúmeros produtos reunidos num só espaço e resultava num festim inigualável para os sentidos, designadamente a visão, de qualquer espectador:

> at the west end of the building, which was reserved for English articles, you began with mirrors that recalled Versailles. Above there was a basilica-sized organ surrounded by daguerreotypes, clocks, firearms, and hanging globes. Moving eastward, you followed the path of locomotives set on railroad tracks and passed dioramas of cities, models of churches, and booths displaying fabrics, furs, and the tools of every size and description. To the north of the Grand Aisle you generally saw machinery; to the south, raw materials (…). Before leaving the English half of the building, you passed sculpture and furniture and entered a little enclosure called the "Medieval Court". (Richards 1990: 24)

Ao longo da visita, o público podia assistir a demonstrações da funcionalidade dos produtos expostos e, se assim o desejasse, tinha a possibilidade de experimentá-los antes de os adquirir. Esta forma de comercialização das últimas novidades em artefactos nacionais e estrangeiros durante uma apresentação pública de tais dimensões, evidenciava o gosto vitoriano pela inovação, independentemente do preço:

> in all the fourteen acres there was not one price tag to be found. Yet a price tag would have made it impossible for most people to see commodities with the kind of phenomenal immediacy that the greenhouse environment afforded. A price tag would have intervened with the information that the objects were beyond the reach of all but the very rich. In the absence of a price tag, the gaze of the beholder was directed instead to the immediate sensual attributes of the commodity on display. The Great Exhibition thus fostered what can be called a transparency of exchange: though it was not set up to sell things, it let things sell themselves. (Richards: 1990: 38)

Os principais avanços na instrumentalização científica e médica alcançaram um particular relevo durante a *Great Exhibition*, pois o público especializado nesta matéria, como por exemplo os médicos, os cirurgiões ou os obstetras, entre outros profissionais, tinha todo o interesse em experimentar alguns dos aparelhos expostos com vista a uma eventual aquisição. Por outro lado, a disposição dos objectos por *stands* e secções permitia ainda aos visitantes, sobretudo no caso das inovações mais invulgares, conjecturar acerca da finalidade e do funcionamento dos produtos expostos.

Neste contexto, consideramos que a *Great Exhibition* contribuiu, assim, para a transição de uma forma meramente taxonómica de divulgação do conhecimento e das manifestações culturais para algo (diríamos nós hoje) mais interactivo. De facto, de uma simplesmente identificação genérica e sumária do objecto em exposição e, portanto, de uma atitude algo passiva face ao mesmo, passou-se para uma apresentação mais baseada numa visualização bastante próxima dos produtos, conjugada com a tentativa de perceber (e até de experimentar) a sua utilidade. Thomas Richards defende que o propósito da exposição internacional podia ser resumido a uma "single conception: that all human life and cultural endeavor could be fully represented by exhibiting manufactured articles" (1990: 17).

A cultura visual oitocentista passou, assim, a promover a capacidade de formular hipóteses e conjecturas viáveis, não apenas sobre a funcionalidade de aparelhos e objectos, mas também, e sobretudo, de uma forma mais alargada e abrangente, acerca

do mundo em geral e das relações entre o humano ou o não-humano e dos espaços em que se inserem.

Em síntese, podemos afirmar que as novas formas de divulgação do conhecimento visavam conferir uma relevância cada vez maior à prática da visualidade para compreender tudo o que a distância temporal e geográfica tornara praticamente invisível, tal como os três exemplos atrás destacados demonstram: as exposições de colecções de fósseis e vestígios de outras civilizações ou épocas em museus; a exibição em cativeiro de espécies animais trazidas de outros continentes, observáveis na Zoological Society of London; e a extensa divulgação dos mais inovadores produtos nacionais e internacionais na *Great Exhibition*. Todos estes casos resultaram da urgência em conhecer o que não estava ao alcance geográfico e temporal do público, revelando que, durante o século XIX, já não bastava saber identificar e classificar o que se observava. Tornava-se também necessário desenvolver não só novas formas de olhar para o mundo, mas também a capacidade de saber interpretar o passado do planeta e da humanidade para compreender a evolução cultural das diferentes sociedades e, em última análise, o momento presente.

Como procurámos demonstrar ao longo deste subcapítulo, foi justamente na conjugação enunciada por Júlia Voss das práticas de "discover and display" (2010: 23) que verificámos o entrosamento entre o interesse vitoriano em promover e divulgar as inovações científicas e tecnológicas e a tendência para adoptar formas de manifestação de uma cultura visual, capaz, por um lado, de espelhar as preocupações de uma sociedade e, por outro lado, de compreender a necessidade de conhecer o passado para conseguir avançar para o futuro. O século XIX trouxe ainda novas perspectivas acerca da evolução do Homem, desde o pretérito longínquo até ao presente, que passaram por uma análise comparatista da anatomia humana e não-humana com o objectivo de averiguar as origens mais remotas do indivíduo.

No subcapítulo seguinte, constataremos que o debate em torno da fronteira entre o humano e o não-humano se centrou particularmente nas origens primitivas do Homem. Assim, na era vitoriana, as disciplinas emergentes (e não raro controversas) procuraram detectar sinais desse primitivismo na estrutura física exterior para explicar comportamentos alegadamente desviantes como, por exemplo, a criminalidade.

2.4. O Primitivismo Enquanto Sinal da Degeneração Humana: Perspectivas Inovadoras

A tendência para conhecer *in profundis* o funcionamento dos corpos humano e não-humano, verificável durante o Iluminismo, persistiu ao longo do século XIX, embora com mudanças significativas face à divulgação dos resultados das investigações no campo da Medicina em geral e da Anatomia em particular. A partir da segunda metade de oitocentos, com o advento de novas e mais completas informações sobre a anatomia humana e animal, designadamente os estudos de Henry Gray (1825-1861) e os avanços numa recente área disciplinar, a Primatologia, o humano e o não-humano destacaram-se como os objectos de estudo por excelência da ciência e da cultura visual da época.

No respeitante ao estudo da anatomia humana, os especialistas passaram a privilegiar uma apresentação mais técnica e objectiva das suas pesquisas, uma vez que os compêndios e os manuais ilustrados eram ainda objectos de luxo, bastante dispendiosos e nem sempre acessíveis ao público especializado – médicos e estudantes de Medicina –, para quem tais estudos constituíam fontes bibliográficas essenciais a futuras investigações.

De um modo geral, até à segunda metade do século XVIII, as obras científicas ilustradas, designadamente as de Medicina, eram adquiridas sobretudo por curiosos pertencentes às classes sociais mais abastadas. Estas satisfaziam, assim, a curiosidade sobre esses assuntos, enriquecendo também as suas bibliotecas privadas, onde, aliás, se realizavam inúmeras tertúlias e *soirées* para debater complexas questões do foro científico. O interesse deste público por obras de Medicina ilustradas poderá justificar o facto de a ilustração anterior ao século XVIII incluir alguns adornos, como, por exemplo, esqueletos enquadrados em cenários com paisagens a servir de fundo (figura 31).[65] Tal foi o caso da obra *De Humani Corporis Fabrica* (1543 e 1555), da autoria do anatomista belga Andreas Vesalius (1514-1564), que serviu de referência ao estudo da anatomia humana ainda durante o Iluminismo. Nas obras de cariz científico ilustradas, a componente visual era muito marcante, visando, não raro, suavizar as composições

[65] V. Anexos, Figura 31, p. 414 da presente tese.

pictóricas do corpo humano, na sua totalidade ou em parte, atenuando os pormenores e tornando-as, assim, mais acessíveis a um público não especializado.

A partir do século XIX, a criação de escolas médicas profissionais veio exigir uma nova concepção dos livros de Medicina e Anatomia. A prática médica requeria manuais técnicos objectivos e concisos, sem espaço para ilustrações graciosas do corpo humano, anatomicamente pouco elucidativas e sem a objectividade necessária a um estudo anatómico aturado e rigoroso. Para o público especializado, como os médicos em exercício, os docentes e os alunos, a componente visual deveria acompanhar a descrição textual e contribuir para clarificar a exposição apresentada pelo autor. Por seu turno, o ilustrador escolhido deveria possuir um conhecimento minimamente aceitável sobre Anatomia e Medicina, apenas possível após a observação de diversas dissecações, durante as quais aprendia a captar com rigor o tamanho, a disposição e a localização exacta de órgãos, músculos e ossos.

Assim, após a compilação dos seus estudos sobre a anatomia humana, em 1858, o anatomista e cirurgião inglês Henry Gray deu à estampa a sua obra magna, intitulada *Anatomy, Descriptive and Surgical*, que constitui, ainda nos nossos dias, uma referência inigualável para os especialistas de Anatomia, Medicina e ilustração médica. Henry Gray reconhecia a importância da ilustração científica para o estudo e a análise do funcionamento do corpo humano *in profundis*, ou seja, acerca das topografias internas escondidas, que, justamente por essa razão, provocavam grande interesse e curiosidade.

Deste modo, Gray desenvolveu uma parceria de sucesso com o ilustrador Henry Vandyke Carter (1831-1897),[66] colaborador da referida obra. Levou, assim, a cabo dissecações na presença do ilustrador, o qual teve, desta forma, uma oportunidade única de conhecer as diferentes partes internas que compõem o corpo humano e de compreender o seu funcionamento, quase tão aprofundadamente quanto qualquer anatomista, conseguindo, *a posteriori*, reproduzir visualmente as conclusões do autor. Desprovidas de quaisquer ornamentos e centradas unicamente na parte da anatomia humana em apreço, as ilustrações de Vandyke Carter revelavam o propósito do artista

[66] Como reconhecimento da importância do trabalho de ilustração elaborado por Vandyke Carter, o autor conferiu especial destaque ao ilustrador, incluindo o seu nome na primeira página da obra e fazendo referência à parceria entre ambos durante as dissecações: "the dissections: jointly by the author and Dr. Carter" (Gray 1853: 1). A versão que consultámos encontra-se disponível para consulta no sítio <http://books.google.pt/books?id=PNkHAAAAIAAJ&printsec=frontcover&hl=ptPT&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false>, acedido em 31 de Maio de 2012.

em romper com o tipo de ilustração anatómica realizada até ao final do século XVIII (figura 32).[67] Consequentemente, evidenciavam também a sua intenção em dar continuidade ao estilo de ilustração de Jan Van Rymsdyk, colaborador das obras dos anatomistas de setecentos, como William Smellie e William Hunter, (figuras 4 e 5),[68] analisados no capítulo 1 – "A Busca do (In)Visível na Fronteira entre o Humano e o Não-Humano: a Herança Setecentista" – da presente tese.

O desejo de objectividade na ilustração médica realizada durante o século XIX, surgiu também como resultado do aperfeiçoamento de técnicas e de instrumentos de visualização e amplificação das estruturas internas do corpo humano, que permitiam aos ilustradores especializarem-se na reprodução rigorosa dessas topografias. Com efeito, o diálogo entre a prática científica e a ilustração evidenciou o propósito da ciência em alcançar objectividade e rigor, qualidades consideradas indispensáveis ao conhecimento, através da correspondência visual de todo o trabalho de investigação e análise.

A nosso ver, a busca da objectividade científica no âmbito da anatomia humana e não-humana conduziu, desde sempre, a constantes tentativas em esclarecer o passado primitivo do Homem. Os avanços na área da Anatomia Comparada visavam encontrar semelhanças e estabelecer diferenças entre o ser humano e os restantes seres vivos, designadamente os animais, procurando detectar as espécies que mais se aproximassem de um passado primitivo que a sociedade coeva se esforçava por esconder. A Anatomia Comparada pretendia determinar as semelhanças, primeiramente, ao nível da constituição física e do funcionamento interno dos corpos e, numa segunda fase, quanto à forma como as diferentes espécies se relacionavam com o meio e com os membros da mesma ou de outras espécies. Tendo por base estas premissas e os objectivos dos estudos comparados entre a anatomia humana e não-humana, não seria de estranhar que o estudo dos símios viesse a adquirir um especial destaque no panorama científico de oitocentos.

Como vimos, a tendência para procurar estabelecer uma fronteira sólida entre o humano e o não-humano esteve bastante presente em vários estudos científicos setecentistas. Ao longo do século XIX continuamos a verificar a mesma urgência em definir barreiras e em identificar diferenças claras e indiscutíveis, de modo a afirmar a

[67] V. Anexos, Figura 32, p. 415 da presente tese.

[68] V. Anexos, Figuras 4 e 5, pp. 401-402 da presente tese.

superioridade do indivíduo face às restantes espécies. Não obstante, o debate em torno da separação entre o Homem e os (outros) animais assumiu, à época, contornos distintos, já que, mais do que evidenciar diferenças e/ou semelhanças susceptíveis de confirmar a visão antropocêntrica, importava agora encontrar vestígios de um passado primitivo que explicasse a origem do ser humano e as mudanças por ele sofridas até alcançar a constituição física e as capacidades intelectuais que o distinguiam, no presente, dos outros seres vivos.

Em finais do século XVIII, o físico inglês Charles White (1728-1813) apresentou alguns estudos sobre os símios e as suas parecenças físicas com os indivíduos de raça negra, utilizando já a ideia de "gradação" relativamente ao processo evolutivo do ser humano, desde a sua origem mais primitiva até ao Homem (dito) civilizado (figura 33).[69] A sua obra, intitulada *An Account of the Regular Gradation in Man, and in Different Animals and Vegetables, and from the Former to the Later* (1799), visava aprofundar os desenvolvimentos levados a cabo pelo cirurgião holandês seiscentista, Nicolaes Tulp (1593-1674) e pelo cientista e físico britânico, Edward Tyson (1651-1708). Conhecido como o pioneiro da Primatologia, Tulp apresentara já uma interpretação bastante rigorosa e inovadora para a época do comportamento dos símios. Por seu turno, Tyson, especialista em Anatomia Comparada, publicitara vários estudos baseados em dissecações de diferentes espécies, entre as quais um chimpanzé, que lhe permitiram defender a proximidade existente entre chimpanzés e seres humanos (figura 34)[70] no respeitante à constituição do cérebro (figura 35).[71]

Segundo as convicções defendidas pela maioria dos teólogos naturalistas anteriores à era vitoriana, a mão era entendida enquanto órgão vital da constituição física humana e espelhava uma complexidade única, susceptível de ser concebida apenas por uma entidade divina. Para os estudiosos do comportamento dos símios e da sua anatomia, por comparação aos seres humanos, como Tulp, Tyson e, mais tarde, White, a mão constituía sobretudo (e pelo contrário) um sinal de grande proximidade

[69] V. Anexos, Figura 33, p. 415 da presente tese.

[70] V. Anexos, Figura 34, p. 416 da presente tese.

[71] V. Anexos, Figura 35, p. 416 da presente tese.

entre o Homem e os símios, traduzindo-se, portanto, numa importante pista para a compreensão do passado primitivo do ser humano.[72]

A cultura visual oitocentista recuperou a temática do primitivismo, bastante popular no século XVIII, como constatámos no capítulo anterior, ainda que, não raro, como forma de caricaturar comportamentos considerados pouco civilizados e, como tal, antagónicos ao Homem urbano e cosmopolita. De facto, a mentalidade vitoriana esforçou-se sobretudo por preservar e promover essa imagem modelar, não só através do mito do *gentleman*, mas também, no caso feminino, do "angel in the house", da mulher virtuosa e da mãe de família exemplar.

O primitivismo suscitou, desde sempre, interpretações multímodas, às quais a cultura visual procurou dar visibilidade. Por um lado, a beleza do corpo humano, tantas vezes retratada em telas e ilustrações ou reproduzida em esculturas, tentava apagar esse passado grotesco, selvático e animalesco do indivíduo racional, civilizado e culto. Além disso, a tese criacionista oferecia uma visão menos perturbadora da origem da vida, segundo a qual os primeiros habitantes do planeta em nada se pareciam com qualquer espécie da família dos símios, chegando mesmo a constituir um ideal de beleza, à semelhança da entidade criadora. Por outro lado, esta parecença física entre os símios e o ser humano constituiu precisamente o ponto central de interesse por parte dos especialistas, ainda que a observação dos primeiros estivesse reduzida, na maioria dos casos, aos animais que permaneciam em cativeiro na Zoological Society. Apesar de uma análise comportamental extremamente limitada, tornava-se evidente para qualquer especialista que os símios revelavam atitudes semelhantes às do ser humano. A nosso ver, tal facto destacava-os dos outros mamíferos e ligava-os a um presumível passado primitivo da espécie humana.[73]

Já no decurso da segunda metade de oitocentos, na obra *The Descent of Man, and Selection in Relation to Sex* (1871), Charles Darwin viria a ter em conta todos os

[72] A propósito da importância da mão dos símios, a Primatologia viria a acrescentar informações novas e mais rigorosas aos estudos realizados segundo os parâmetros da teologia natural. Estes avanços centraram-se na observação da utilização dos polegares dos membros inferiores na locomoção (subida e descida das árvores) e dos polegares das mãos na construção de objectos, o que reflectia uma capacidade bastante apurada de orientação e de reprodução de gestos ou posturas previamente incutidos pelos treinadores.

[73] A representação dos símios na cultura visual, nomeadamente através de exemplos concretos, será objecto de uma análise mais profunda no capítulo 3 – "A Representação de Animais: do Antropocentrismo ao Antropomorfismo" – da Parte I da presente tese.

desenvolvimentos no campo da Primatologia para comprovar, neste caso, a sua tese relativamente à lógica evolucionária da vida humana. Ao demonstrar a importância do conhecimento sobre o passado primitivo do Homem, Darwin pretendia fundamentar cientificamente as suas conclusões e dar resposta às críticas e aos ataques dirigidos à sua teoria.

Os paralelismos anatómicos estabelecidos entre os símios e os seres humanos não se limitaram aos estudos sobre as mãos e os dedos, uma vez que para muitos primatologistas e evolucionistas, o importante seria alcançar e descodificar o ponto mais controverso dessa comparação, ou seja, encontrar semelhanças e/ou diferenças na estrutura craniana dos humanos e dos símios e, dessa forma, verificar a existência de capacidades nos planos racional, intelectual e emotivo dos últimos. Deste modo, os estudos desenvolvidos por Johann Caspar Lavater no campo da Fisiognomonia, com o intuito de interpretar as variações da expressão facial com a objectividade do olhar científico, reforçavam a urgência de conhecer mais aprofundadamente as emoções escondidas nessas expressões faciais. No caso dos animais, a questão assumiu contornos mais complexos, pois, desde logo, tornava-se necessário perceber se a expressão das emoções seria exclusiva dos seres humanos ou se, pelo contrário, também era detectável em outros seres vivos, como analisaremos em detalhe no subcapítulo 2.3. ("A Expressão das Emoções e o Carácter Senciente dos Animais na Construção Visual de uma Nova Perspectiva sobre o Não-Humano") da Parte II. O debate em torno da questão da existência (ou não) de emoções nos animais alcançou grande eco no seio da comunidade científica oitocentista e também no periodismo vitoriano, onde esta problemática surgiu no âmbito da argumentação contra ou a favor da vivissecção. Todavia, só a publicação, em 1872, da obra *The Expression of the Emotions in Man and Animals*, de Charles Darwin, trouxe uma perspectiva mais científica sobre esta controvérsia. Aquela deveu-se, por um lado, à observação rigorosa dos comportamentos humanos e não-humanos por parte do naturalista inglês e, por outro lado, à utilização, pela primeira vez, da fotografia ao serviço da ciência, na captação visual das expressões estudadas.

O desejo de captar as mudanças na expressão visual das emoções, através do retrato fotográfico, reflectiu a preocupação oitocentista em observar *in profundis* as emoções, as manifestações e as atitudes de perturbação mais extrema que pudessem indiciar estados de depressão, demência ou mesmo insanidade. Daí a sua importância

para campos como a Psicologia e a Psiquiatria. Assim, a fotografia passou a ser utilizada, em detrimento dos meios mais convencionais de produção de retratos, com o propósito fundamental de garantir uma (quase total) objectividade e fidelidade ao objecto representado. No entanto, certos estudos psiquiátricos oitocentistas, ilustrados com fotografias de pacientes diagnosticados com graus elevados de demência e distúrbios psicológicos, receberam fortes críticas quanto à autenticidade das expressões captadas,[74] uma vez que alguns dos fotógrafos recorriam à estimulação dos músculos faciais através de eléctrodos para captar determinadas expressões (figura 36).[75]

De qualquer modo, a fotografia apresentou-se como o único meio visual capaz de fornecer informações precisas numa escala significativamente superior em comparação à ilustração tradicional. Assim, os ramos científicos que, nos inícios do século XIX, ainda se deparavam com uma certa resistência, por parte seus opositores, em consolidar a sua relevância no panorama intelectual de então, como por exemplo a Psiquiatria, a Primatologia, a Antropologia Criminal, a Frenologia e a Eugenia, recorreram frequentemente ao uso da fotografia como meio privilegiado de veicular informação objectiva e fidedigna. A adopção da fotografia na prática científica permitia que os novos dados fornecidos pelos especialistas destas áreas emergentes fossem comprovados visualmente através da recolha de uma amostragem consideravelmente vasta, composta por retratos fotográficos de tantos indivíduos e/ou animais quantos fossem necessários para atestar a veracidade de tais estudos.

Em parte graças à utilização da fotografia, os ramos mais controversos da ciência setecentista, como a Fisiognomonia e os estudos sobre a estrutura craniana humana e não-humana, viriam a adquirir, sensivelmente a partir da segunda metade de oitocentos, uma valorização crescente no seio da comunidade científica. A fotografia assegurava, assim, a reprodução visual do trabalho de investigação e pesquisa realizado pelos estudiosos, por exemplo, em instituições de internamento de doentes com patologias mentais, a fim aprofundar os conhecimentos, até então ainda incipientes,

[74] Devemos ainda sublinhar que em certos estudos psiquiátricos ou sobre a expressão das emoções, fotografavam-se actores, o que também colocava em causa a almejada objectividade oferecida pela ilustração fotográfica. De facto, poderia questionar-se se as expressões faciais retratadas representariam verdadeiramente as emoções ou se seriam apenas o resultado da arte de representação dramática. Entre os trabalhos que receberam duras críticas justamente devido à ambiguidade das expressões captadas fotograficamente, encontra-se a obra do neurologista francês Guillaume Duchenne (1806-1875), intitulada *Mècanisme de la Physionomie Humaine* (1862).

[75] V. Anexos, Figura 36, p. 416 da presente tese.

acerca das topografias mais escondidas e invisíveis do funcionamento interno do corpo: a capacidade intelectual, a mente e as emoções.

À medida que foram sendo acrescentadas novas leituras e comprovadas diversas hipóteses acerca da história natural do Homem, a Antropologia passou a englobar várias dimensões do indivíduo, bem como os papéis sociais por ele desempenhados ao longo da vida. Os estudos setecentistas, conduzidos por Petrus Camper, analisados no capítulo anterior, contribuíram não só para abrir as portas à Primatologia, mas também, mais tarde, à Antropologia. Inicialmente, os estudos antropológicos visavam compreender o processo evolutivo do ser humano, mas no século XIX deram origem a diferentes ramificações (ainda hoje existentes) de um tronco comum, a Antroplogia, como a Antropologia Biológica[76] e a Antroplogia Criminal.

Em função do nosso escopo, considerámos importante destacar o ramo da Antropologia Criminal, que viria a adquirir especial relevo no panorama científico da segunda metade de oitocentos, designadamente com os estudos do antropólogo inglês Francis Galton (1822-1911) e do criminologista italiano Cesare Lombroso (1835-1909). Das conclusões apresentadas pelos dois especialistas decorria um objectivo comum aos estudos de ambos, que consistia em estabelecer padrões de âmbito mais geral sobre os seres humanos, tendo por base a análise da relação entre o tamanho da cabeça e a capacidade intelectual. Quer as inúmeras examinações de crânios realizadas por Lombroso[77] quer a análise de retratos de criminosos na posse de Galton (figura 37),[78] estiveram na origem da urgência de criar uma base de dados tão completa quanto possível, à qual se pudesse recorrer para a elaboração de diagnósticos criminalistas e forenses em particular e para a análise da natureza humana em geral.

As conclusões apontadas por Lombroso, sustentadas pela observação de uma colecção bastante significativa de fotografias de criminosos (figura 38),[79] tinham como objectivo primordial a comprovação de que determinadas características físicas, não

[76] A Antropologia Biológica, um dos ramos da Antropologia que adquiriu um papel de destaque durante o século XIX, encontrou a sua fundamentação teórica na nova lógica evolucionária da vida humana apresentada por Charles Darwin em *On the Origin of Species* (1859).

[77] Algumas imagens dos crânios dissecados e estudados por Cesare Lombroso podem ser consultadas no sítio do Museum of Criminal Anthropology – Lombroso's Museum (Turim, Itália): <http://www.thenautilus.it/Mu_Lombroso.html>.

[78] V. Anexos, Figura 37, p. 417 da presente tese.

[79] V. Anexos, Figura 38, p. 417 da presente tese.

raro associadas a uma imagem denotativa de um certo primitivismo, poderiam ser comuns a indivíduos que teriam cometido crimes. Martin Kemp e Marina Wallace, na sua obra *Spectacular Bodies: The Art and Science of the Human Body from Leonardo to Now*, referem que "Lombroso recorded, with exaggerated precision, that 45.7 per cent of criminals are prognathous" (2000: 139). Tal evidenciava a existência de um passado primitivo animalesco, já que o prognatismo[80] seria mais conhecido, à época, apenas em animais ou em indivíduos de raça negra, os quais, segundo o sistema de medição da estrutura craniana e facial deixada por Petrus Camper, estariam intimamente ligados a esse mesmo passado remoto e primitivo da génese da humanidade.

Esta preocupação oitocentista em medir, classificar e categorizar encontrava-se associada à popularidade que a concepção frenológica atingira na sociedade vitoriana.[81] Tratava-se de determinar a existência de uma proporcionalidade entre o tamanho de certas áreas do cérebro em detrimento das restantes e a relevância de algumas faculdades mentais no comportamento humano. Para além das disciplinas de Craniometria e de Fisiognomonia, o desenvolvimento da Antropologia Criminal reflectiu a influência dos estudos pioneiros no campo da Frenologia, elaborados por Franz Joseph Gall (1758-1828) e pelo seu discípulo Johann Casper Spurzheim (1776-1832), que pretendiam analisar e definir o carácter humano em função da estrutura craniana. Para a Antropologia Criminal, importava evidenciar a presença de traços primitivos na fisionomia, entendidos como sinais de uma certa degeneração humana. Este ramo da Antropologia contribuiu, com os dados estatísticos necessários que faltavam à Frenologia, para uma sistematização aparentemente coesa sobre os comportamentos desviantes denunciadores de uma insuficiência de virtudes morais.

No contexto britânico, a popularidade granjeada pela Frenologia ficou a dever-se, em grande medida, à fundação da Edinburgh Phrenological Society, em 1820, pelo escocês George Combe (1788-1858). A instituição visava promover novas leituras sobre

[80] Em linhas muito sumárias, pode dizer-se que esta deformação facial consiste numa hipertrofia e sobreposição bastante evidenciada da mandíbula inferior. No caso dos seres humanos, o prognatismo pode causar alguma dificuldade ao nível da fala e da mastigação dos alimentos.

[81] Sobre esta matéria veja-se, por exemplo, Sara Graça Silva, "'Altos e Baixos' da Ciência Experimental no Século XIX: Frenologia, Género e Moralização do Carácter em George Eliot" in Furtado e Terenas 2012: 145-164.

o comportamento humano, analisado em termos neurológicos (figura 39),[82] dando, assim, continuidade aos trabalhos inovadores de Gall e Spurzheim (figura 40),[83] que haviam alcançado bastante sucesso tanto além-Mancha como no panorama científico norte-americano.

Durante o processo de investigação frenológica, a larga maioria das dissecações era realizada em crânios de cadáveres de criminosos, o que poderá explicar a tendência oitocentista de pesquisar e sistematizar os comportamentos desviantes, uma vez que, na prática, os conjuntos de crânios analisados pertenciam justamente a um grupo de indivíduos com comportamentos condenáveis social e judicialmente. Paralelamente, a preocupação em clarificar o passado primitivo da humanidade e em associá-lo a comportamentos e atitudes desviantes, contrários aos de uma sociedade culturalmente evoluída, levava sobretudo à investigação de criminosos que tivessem protagonizado delitos e actos repreensíveis pela sua barbaridade ou violência extrema. Os frenologistas encontravam, assim, uma correspondência de tais atitudes com um primitivismo que o Homem moderno se esforçava por ocultar.

A premissa frenológica de uma relação directa entre a aparência exterior, designadamente o tamanho do crânio e as protuberâncias na cabeça, e os comportamentos desviantes foi apropriada por disciplinas como a Antropologia Criminal, sobretudo com o intuito de detectar sinais físicos comprovativos de actos criminosos. Todavia, tal correspondência serviu também como forma de identificação de aspectos comportamentais positivos, de modo a isolá-los e a maximizá-los com o intuito de aperfeiçoar o carácter humano.

Assim, por um lado, o trabalho de investigação científica de oitocentos centrava-se na necessidade de apurar os vestígios de degeneração dos organismos humanos e não-humanos para construir uma generalização sistemática, com recurso ao estudos estatísticos de amostragens significativas, que permitissem aferir a relação entre os comportamentos ou atitudes desviantes e o tamanho do crânio e, consequentemente, da cabeça ou a existência de sinais físicos associáveis a um certo passado primitivo, como o prognatismo. Por outro lado, verificava-se, na mesma época, uma preocupação em garantir que as características específicas desviantes e consideradas responsáveis pelos

[82] V. Anexos, Figura 39, p. 418 da presente tese.

[83] V. Anexos, Figura 40, p. 418 da presente tese.

comportamentos atávicos – e segundo Lombroso inatas ao ser humano –, não seriam herdadas pelas gerações futuras. Daí que se tornasse urgente estimular o aperfeiçoamento das qualidades físicas e das faculdades mentais desejáveis para assegurar a superioridade da espécie humana.

As conclusões apresentadas por Francis Galton a partir da observação aturada da colecção de retratos de criminosos britânicos, facultada pelo Ministério da Administração Interna, a par da influência exercida pela teoria evolucionista elaborada pelo seu primo, Charles Darwin, permitiram que se abrisse o caminho à divulgação da Eugenia, enquanto processo que visava aperfeiçoar os seres vivos humanos e não-humanos. O próprio Galton defendia que os mecanismos evolucionários apontados por Darwin – a selecção natural e a selecção sexual – constituíam as formas primordiais para garantir o aperfeiçoamento das espécies.[84]

Como constataremos no subcapítulo seguinte, Darwin, por seu turno, aplicou estes mecanismos aos seus estudos botânicos como forma de explicar não apenas a origem das espécies vegetais – plantas e flores –, mas também o importante carácter utilitário da beleza das flores para atrair os agentes polinizadores e, assim, assegurar a sua reprodução. Como veremos, através destas explicações, cientificamente comprovadas e também bastante criticadas, Darwin procurou demonstrar que os organismos vivos não-humanos apresentavam muito mais aspectos em comum do que o que se pensava, abalando, assim, a noção da existência de uma fronteira intransponível entre animais e plantas.

[84] No caso específico dos seres humanos, Galton acrescentava ainda o mecanismo da selecção artificial, que consistia numa escolha orientada do futuro marido ou esposa, com recurso a testes às capacidades físicas e intelectuais do futuro cônjuge, de forma a evitar que indivíduos com sinais de alguma deformação ou baixos níveis de instrução e inteligência procriassem com os que apresentassem qualidades físicas e intelectuais de evidente superioridade. Procurava-se, assim, segundo a dimensão positiva da Eugenia, incentivar a procriação entre casais com características físicas e intelectuais exemplares com o objectivo primordial de transmitir geneticamente tais atributos às gerações vindouras. Embora também se procurasse coarctar a transmissão de aspectos degenerativos, registamos que, por outro lado, a dimensão negativa da Eugenia viria a assumir proporções extremas e violentas, sobretudo já no século XX, designadamente durante o Holocausto, com tentativas mais radicais de extermínio de raças ou etnias consideradas inferiores.

2.5. O Impacte da Estética Evolucionista e do Mecanismo da Selecção Sexual nos Estudos Botânicos do Século XIX

As inúmeras expedições realizadas por cientistas e estudiosos da biodiversidade obrigavam-nos a adoptar novos métodos de pesquisa e de investigação assentes sobretudo no exame aturado das modificações que os organismos vivos apresentavam ao longo dos tempos, geração após geração, de modo a verificar a actuação dos mecanismos de selecção natural e sexual na passagem de determinadas características e na consequente eliminação de outras. Nas viagens a outras partes do mundo importava examinar a fauna e a flora para compreender as condições do meio circundante, a influência da acção das forças naturais no espaço e nas diversas formas de vida não-humanas, o modo como as espécies tinham evoluído e sobrevivido e, sobretudo, as modificações que foram sofrendo nesse processo.

O conhecimento cada vez mais vasto da diversidade de seres vivos, humanos e não-humanos, levantava questões que rapidamente se tornaram recorrentes nos debates científicos oitocentistas, acerca da possibilidade de se estabelecer uma fronteira, respeitante à evolução, não só entre o Homem e os animais, algo já amplamente investigado durante todo o século XVIII, mas também entre as diferentes formas de vida não-humana, designadamente entre os animais e as plantas.

Os estudos acerca da fauna e da flora demonstravam a existência de processos evolutivos e mecanismos de selecção idênticos ao ser humano, ainda que, como sabemos, a teologia natural procurasse constantemente afirmar a superioridade do Homem face a todos os outros organismos não-humanos. A complexidade do funcionamento do corpo humano e a capacidade intelectual, atribuídas pela entidade divina, justificavam a defesa de um antropocentrismo que parecia ignorar as semelhanças entre a larga maioria dos organismos vivos, humanos e não-humanos, no respeitante ao mecanismo evolucionário das espécies.

O estudo da flora tornou-se bastante importante para aprofundar o conhecimento sobre a evolução da vida, levando vários biólogos vitorianos, como Charles Darwin, a revelar uma necessidade de se afirmarem, entre os seus pares, enquanto botânicos, aprofundando as técnicas e os métodos de pesquisa científica na investigação no campo

da Botânica, para, depois, se dedicarem ao estudo das espécies animais e/ou do ser humano.

Alexander von Humboldt, uma das maiores influências nos trabalhos de Darwin, dividiu a sua atenção entre o estudo geológico e a observação e classificação de diversas espécies de plantas e flores, pois entendia que a natureza consistia num equilíbrio de forças adquirido mediante formas diversas como, por exemplo, as catástrofes e outros fenómenos naturais. O naturalista alemão especificou ainda que a dinâmica da natureza se devia exclusivamente à existência de leis naturais responsáveis por assegurar esse equilíbrio.

Durante as suas expedições a bordo da fragata Beagle, Darwin encontrou correspondência para as conclusões de Humboldt relativamente à flora e à fauna que observou e classificou, asseverando claramente, antes da publicação de *Origin of Species*, que a descendência com modificações se processava a partir do mecanismo de selecção natural. Estas afirmações eram extremamente arriscadas para um naturalista que pretendia consolidar a sua reputação entre os seus pares, pois, em 1844, a crítica havia descredibilizado a tentativa de Robert Chambers de explicar a lógica evolucionária da vida na obra *Vestiges of the Natural History of Creation*. De acordo com Ana Leonor Pereira, este episódio iria causar o adiamento da publicação de *Origin of Species*:

> Esta obra foi alvo de críticas reprovatórias, quer por parte da opinião pública letrada, quer por parte dos especialistas, e não conseguiu abrir alguma brecha consistente no paradigma estático da história natural. *A reacção negativa da comunidade científica internacional à obra de R. Chambers reforçou a prudência de Darwin.* De facto, em 1844, data da publicação de Chambers, a teoria da descendência com modificações encontrava-se perfeitamente esboçada; mas, só seria publicada quinze anos depois.[85] (2001: 31)

Ainda que Darwin tivesse preparado, de certa forma, a opinião pública vitoriana para a revolução que viria a acontecer com a publicação de *Origin of Species*, foi a sua reputação enquanto botânico que, em grande medida, lhe deu a credibilidade necessária para conseguir abalar as convenções científicas e visuais coevas. Em 1859, o naturalista inglês tinha já reunido bastante informação não só acerca da relação entre os animais e o meio circundante, mas também sobre as plantas e flores que havia examinado durante as

[85] Itálicos nossos.

suas expedições de cariz científico.[86] Ao longo das últimas três décadas de vida, sensivelmente entre 1862 e 1880,[87] Darwin, em consequência do seu interesse pela Botânica, publicou um conjunto de estudos pioneiros, nos quais se verifica a intenção do autor em romper com a tradição dos tratados classificatórios e taxonómicos para apresentar esclarecimentos sobre várias questões: o processo de polinização cruzada e de auto-polinização em diferentes espécies de plantas, designadamente na família das orquídeas; a relação entre as plantas insectívoras e as suas presas; e, ainda, a capacidade de movimento das plantas como resposta a estímulos exteriores.[88]

O aspecto porventura mais controverso e inovador no âmbito das suas observações sobre a flora dos locais que visitara e das espécies examinadas nos Kew Gardens[89] residia, justamente, a nosso ver, na visão fisiológica e utilitária da beleza, decorrente da atractiva e vasta palete de cores das plantas e flores. Segundo o naturalista inglês, aquela servia o propósito de atrair os insectos (como as abelhas, por exemplo) ou os pássaros em busca de alimento no pólen das flores, garantindo, assim, a sobrevivência e a reprodução de plantas e flores através da polinização cruzada entre estas e os agentes polinizadores (insectos ou pássaros), a par do próprio sustento destes últimos. Darwin procurou comprovar que a beleza tinha efectivamente uma justificação científica, rejeitando, assim, os argumentos enunciados pelos defensores da tese

[86] Devemos salientar que John Stevens Henslow (1796-1861), professor de Botânica de Darwin, em Cambridge, promoveu e incentivou o interesse por esta área nos seus alunos. Embora tivesse recusado participar na expedição a bordo da fragata Beagle, Henslow reconheceu, desde cedo, no jovem Charles Darwin, o seu empenho e dedicação, indicando o seu nome ao capitão Robert Fitzroy (1805-1865) para integrar a expedição. Durante os cinco anos de viagem, Darwin manteve correspondência com o seu mentor, partilhando as suas descobertas e observações que viriam a despertar muitas dúvidas acerca do fixismo das espécies.

[87] Esta delimitação cronológica indica a data de publicação do primeiro estudo mais detalhado sobre a selecção sexual aplicada às plantas, *On the Various Contrivances by which British and Foreign Orchids are Fertilised by Insects, and on the Good Effects of Intercrossing* (1862) e do último trabalho sobre o reino vegetal, *The Power of Movement in Plants* (1880).

[88] Os resultados das suas observações acerca das plantas e flores foram publicados nas seguintes obras: *On the Various Contrivances by which British and Foreign Orchids are Fertilised by Insects, and on the Good Effects of Intercrossing* (1862), *The Movements and Habits of Climbing Plants* (1865), *The Variation of Animals and Plants Under Domestication* (1868), *Insectivorous Plants* (1875), *The Effects of Cross and Self Fertilisation in the Vegetable Kingdom* (1876), *The Different Forms of Flowers on Plants of the Same Species* (1877) e *The Power of Movement in Plants* (1880).

[89] Darwin solicitou frequentemente alguns exemplares ao Director dos Kew Gardens, Joseph Hooker (1817-1911), com quem mantinha uma relação de amizade bastante próxima e por quem nutria uma grande admiração profissional, já que também Hooker se notabilizara na área da Botânica.

criacionista de que a beleza havia sido concedida pela entidade divina para deleite do Homem.

O naturalista inglês dedicou especial atenção ao estudo de várias espécies de orquídeas[90] para comprovar que a polinização cruzada era comum à maioria das flores, contrariamente à auto-polinização como advogavam muitos dos seus pares. Esta preocupação comum aos botânicos vitorianos em relegar para um plano secundário a importância de insectos, pássaros e pequenos invertebrados como agentes polinizadores, capazes de transportar células reprodutivas masculinas até ao receptor feminino de uma outra flor da mesma espécie, traduzia a dificuldade em aceitar o mecanismo da selecção sexual como um cruzamento entre espécies vegetais e animais, designadamente no respeitante à flora. A observação da dinâmica sexual das plantas insectívoras contribuiu ainda para detectar que as folhas se transformavam em órgãos capazes de capturar e digerir as presas – os insectos – como forma de assegurar o sustento e a sobrevivência em *habitats* pautados pela escassez de nutrientes.

No seu último estudo botânico, *The Power of Movement in Plants* (1880), Darwin defendeu que nas plantas também se podia verificar a capacidade de movimento como reacção às condições do meio envolvente, tal como explica Jonathan Smith:

> climbing plants were capable of what seemed almost voluntary movement. Indeed, Darwin came to argue, movement in response to various environmental stimuli was a phenomenon common to all plant species, and thus plants, while lacking the nervous system of animals, should be seen as operating in closely analogous ways (2006: 140).

Ao tratar a temática do movimento das plantas no seu último trabalho botânico, Darwin parecia pretender encerrar as investigações conduzidas ao longo da vida, apresentando mais um argumento contra a existência de uma fronteira intransponível entre animais e plantas, uma controvérsia recorrente à época, como vimos atrás. Tratava-se do fototropismo, demonstrativo, a seu ver, de que as plantas, tal como os animais, respondiam a estímulos exteriores, ainda que fosse um movimento bastante

[90] Os estudos das várias espécies de orquídeas, elaborados por Charles Darwin, foram possíveis, em parte, graças à enorme popularidade que estas flores adquiriram durante a segunda metade de oitocentos, em todo o continente europeu, o que lhe permitiu encontrar facilmente ao seu dispor inúmeros exemplares trazidos da América Central e do Sul.

lento e demorado em direcção à fonte da luz.[91] Com feito, a reacção verificável na própria estrutura da planta, a qual se posicionava em função de agentes externos, estabelecia um paralelismo com os comportamentos e as manifestações corporais observáveis nos animais face às condições do meio envolvente.

T. H. Huxley (1825-1895), conhecido defensor da teoria darwiniana, corroborou, em diversas ocasiões, esta proximidade entre animais e plantas, rejeitando a existência de uma barreira intransponível entre os diferentes organismos vivos não-humanos:

> in "On the Border Territory Between the Animal and the Vegetable Kingdoms" for Macmillan's Magazine, T. H. Huxley declared that the old distinctions between these two kingdoms had been completely broken down, with the differences between plants and animals a matter of degree rather than kind. (Smith 2006: 140)

A observação de semelhanças entre os animais e as plantas suscitou uma nova visão, por parte dos vitorianos, sobre o reino vegetal, obrigando a uma redefinição do papel de flores e plantas nas composições visuais, que, até então, eram reproduzidas unicamente como ornamentos decorativos. No respeitante à ilustração dos seus estudos botânicos, Darwin mostrou-se, todavia, bastante cauteloso em romper com as convenções visuais coevas, já que o mecanismo de selecção sexual nas plantas constituía, por si só, um motivo suficiente de controvérsia. Assim, preferiu confiar na conjugação das componentes visual e textual para se assegurar de que o leitor acompanhava correctamente todos os processos descritos, nomeadamente a polinização cruzada que pretendeu alargar à maioria das plantas.

Darwin utilizava, não raro em alternância, as ilustrações pictóricas e as esquemáticas, consoante considerava oportuno optar por uma ou outra forma visual para clarificar determinada explicação. Em certos casos, incluiu ilustrações da flor de perfil e, noutras situações, em capítulos especificamente dedicados à análise do sistema reprodutor, apresentou pequenas figuras com detalhes do órgão sexual em questão. Estes diferentes modos de representação da flor – na íntegra (figura 41),[92] em pormenor

[91] A planta movimenta-se em função do local onde se encontra a luminosidade, podendo mover-se para a frente da luz, no sentido oposto, como se se escondesse do foco de luz, e, ainda, numa direcção perpendicular à claridade. Embora a planta oriente o seu movimento de acordo com a sua maior ou menor necessidade de luz para subsistir, Darwin procurou demonstrar que esse movimento era uma resposta a estímulos exteriores.

[92] V. Anexo, Figura 41, p. 419 da presente tese.

(figura 42)[93] ou esquematicamente (figura 43)[94] –, que Darwin usou nas suas obras,[95] eram recorrentes nas ilustrações botânica e hortícola oitocentistas. O naturalista inglês apropriou-se, assim, destas convenções formais para que, na aparência, o público leitor não estranhasse a apresentação visual das conclusões enunciadas e acompanhasse mais facilmente a explicação sobre a importância do mecanismo da selecção sexual nas plantas. Assim resolvido o problema formal da ilustração visual da teoria darwiniana aplicada às flores e plantas, através dos três tipos de imagens que referimos, Darwin deparou-se com outras questões igualmente cruciais para a divulgação dos seus estudos, a saber: como haveria de representar visualmente um processo que envolve vários momentos diferentes (desde a busca de alimento por parte dos insectos ou aves, passando pela forma como transportavam as células reprodutivas masculinas até ao receptor feminino, até ao processo de fecundação) sem correr o risco de se limitar apenas a uma das etapas que o compõem? De que forma seria possível demonstrar visualmente a importância da cor no decurso da polinização cruzada, quando a ilustração a cores implicaria custos acrescidos na publicação da obra?

No respeitante à primeira questão, Darwin procurou descrever o processo na íntegra, detalhadamente, confiando na componente textual como veículo principal de divulgação de um sistema complexo e dinâmico, recorrendo, sempre que necessário e oportuno, à ilustração de partes e órgãos da estrutura da planta que mais se destacavam durante todo o processo. Assim, se, numa etapa concreta, algum dos órgãos desempenhava uma função específica, Darwin incluía a respectiva ilustração (em pormenor ou esquematicamente) de maneira a deixar claro, na mente do leitor, a parte específica onde decorria a etapa em causa.

Deve referir-se que Darwin estava sobretudo interessado em explicar a importância do mecanismo da selecção natural em toda a lógica evolucionária da vida e não apenas em substituir o papel da entidade divina na criação dos organismos vivos. Daí que tivesse tido necessidade em apostar na descrição textual dos processos, quer de fertilização das flores, quer do movimento das plantas, para garantir que o mecanismo

[93] V. Anexo, Figura 42, p. 419 da presente tese.

[94] V. Anexo, Figura 43, p. 420 da presente tese. Nesta Figura, atente-se no esquema da parte B.

[95] Embora tivesse recorrido aos três tipos de representação convencional das flores e plantas enunciados, Darwin privilegiou, no entanto, as ilustrações de pormenores de algumas partes do sistema reprodutor, bem como retratos parciais das flores.

da selecção natural, por um lado, se apresentava como uma alternativa, cientificamente comprovada, à existência de um criador divino e, por outro, que não corria o risco de ser interpretado de forma errónea, nomeadamente pelos opositores à teoria de descendência, na tentativa de reafirmarem a existência de uma entidade suprema omnipresente e de descredibilizarem a teoria darwiniana. A componente visual servia, acima de tudo, para clarificar os momentos mais complexos e específicos das descrições, assegurando, dessa forma, uma eficaz conjugação de texto e imagem.

No caso da importância da cor na ilustração para explicar a interacção entre os agentes polinizadores e a flor, Darwin viu-se obrigado a encarregar-se ele próprio de parte do pagamento das primeiras imagens a cores, que serviriam para ser impressas *a posteriori* nas suas obras, a preto e branco ou a cores. De facto, depois de retratar as flores com as suas respectivas colorações, o naturalista verificava que as sucessivas reimpressões das ilustrações (ainda que a preto e branco) nas suas obras ganhavam em qualidade e, consequentemente, o leitor compreenderia decerto com mais facilidade a importância da cor para atrair os agentes polinizadores.

Em diversas publicações periódicas, Grant Allen manifestou o seu claro apoio à concepção evolucionista relativa à utilidade da cor nas flores, associando-a à necessidade reprodutora das plantas, bem como à procura de nutrientes no pólen por insectos e pássaros. De facto, Allen encontrou nos estudos botânicos de Darwin a fundamentação teórica para as suas inúmeras experimentações na mesma matéria. Após um aturado trabalho de pesquisa, Grant Allen concluiu que a noção de beleza enquanto faculdade moral exclusiva do Homem civilizado, não passava de um conceito subjectivo, enunciado por uma elite pensante muito crítica face a uma teoria utilitária da estética.

Em finais da década de sessenta, já depois da publicação da principal obra darwiniana acerca da polinização cruzada – *On the Various Contrivances by which British and Foreign Orchids are Fertilised by Insects, and on the Good Effects of Intercrossing* (1862) –, tornou-se evidente, no seio da comunidade científica vitoriana e da opinião pública letrada, que o mecanismo da selecção sexual, sobretudo quando aplicado a plantas e flores, ainda causava alguma celeuma entre as mentes mais conservadoras e os apoiantes da tese criacionista. Assim, devemos sublinhar que a publicação dos estudos de Grant Allen contribuiu para divulgar a explicação

evolucionista acerca da origem fisiológica do sentido estético e, simultaneamente, para combater a forte oposição a esta nova concepção de beleza, que se fez sentir durante a segunda metade de oitocentos, designadamente por parte de John Ruskin.[96]

Em 1868, o conceituado crítico de arte começara a preparar *Proserpina* (1875-1886),[97] um estudo pedagógico, com o objectivo de apresentar um modelo de investigação botânica aos alunos que se interessassem em representar visualmente a natureza, em particular as plantas e as flores. Ainda que salientasse a importância do sistema taxonómico de Linnaeus para uma identificação cientificamente mais correcta da designação da planta e da sua estrutura interna, Ruskin procurou não esquecer as dimensões mitológicas e simbólicas associadas a plantas e flores, sublinhando, ainda, a necessidade de conhecer o meio onde a planta nascera e se desenvolvera.

No respeitante à beleza da flor, Ruskin considerava que reduzir o aspecto estético de um organismo tão exótico, capaz de provocar o deleite no ser humano, a uma função meramente fisiológica e utilitária, como a reprodução através da polinização cruzada, era, no fundo, aceitar a vulnerabilidade da concepção do sentido estético enquanto atributo pertencente a uma elite que reunia as condições sociais e económicas para aprofundar e desenvolver esta faculdade moral. Assim, para Ruskin, as flores teriam sido criadas pela entidade divina com o intuito de proporcionar ao Homem momentos de autêntico prazer, já que serviam também para ornamentar e decorar todo o meio natural. Porém, a polinização cruzada, explicada por Darwin, realçava a interacção entre as plantas e os animais, na busca de alimento e na reprodução, como vimos, não fazendo qualquer referência à presença humana, mormente durante o processo de fertilização.

Deste modo, enquanto os estudos botânicos de Charles Darwin exibiam sobretudo pormenores da estrutura interna da flor, as ilustrações de *Proserpina* demonstravam uma maior preocupação em retratar a flor na íntegra. Inclusivamente nas ilustrações de detalhes da planta, Ruskin procurou esconder os órgãos internos, designadamente os do sistema reprodutor, com o intuito de a representar como um

[96] Entre essas inúmeras vozes críticas, devemos também salientar as de T. S. Baynes (1823-1887) e George Campbell (oitavo Duque de Argyll) (1823-1900), que encararam a teoria darwiniana como uma ameaça aos cânones do bom gosto e da educação artística.

[97] O título completo desta obra é o seguinte: *Proserpina: Studies of Wayside Flowers, while the Air was yet Pure Among the Alps, and in the Scotland and England which Father Knew*.

organismo de uma delicadeza ímpar, retratando, por vezes, as flores numa posição denotativa de um certo movimento ondulatório (figura 44).[98] Darwin, pelo contrário, conferiu especial enfoque a pormenores do sistema reprodutor da planta, de modo a chamar a atenção do leitor para o complexo processo de fertilização e, em última análise, para a centralidade da selecção sexual na sua lógica evolutiva.

John Ruskin evidenciou teórica e visualmente uma certa urgência em apresentar a sua resistência face ao carácter utilitário atribuído ao colorido das plantas e flores, veiculando o sentido estético da beleza através de uma visão, quase romantizada, da economia da natureza. Com a publicação dos diversos estudos botânicos de Darwin, a existência do mecanismo da selecção natural, cientificamente comprovado, obrigava a uma redefinição da representação visual de flores e plantas, já que estas não poderiam voltar a ser percepcionadas enquanto meros ornamentos estéticos de telas e de ilustrações, sobretudo se os artistas e os ilustradores não tivessem, de alguma forma, em consideração o entendimento evolucionista sobre o comportamento das espécies vegetais.[99] Embora Ruskin, em *Proserpina*, tivesse procurado propor uma alternativa conservadora, pedagógica e moral à teoria darwiniana, Darwin ofereceu-nos a possibilidade de observarmos e compreendermos o funcionamento e a dinâmica da natureza através de um novo olhar: o da estética evolucionista.

Em síntese a este segundo capítulo – "Reflexos da(s) Teoria(s) Evolucionista(s) e das Novas Ciências na Cultura Visual Vitoriana" – podemos afirmar que intentámos analisar as novas directrizes do debate em torno da existência (ou não) de uma fronteira entre o humano e o não-humano, que marcara o pensamento racional iluminista, centrado no século XIX, na tentativa de conhecer o passado mais remoto da Humanidade e do próprio planeta Terra. Procurámos, assim, compreender o fenómeno da passagem do tempo, identificar os seus efeitos, quer no meio ambiente quer nos seres vivos humanos e não-humanos.

---

[98] V. Anexos, Figura 44, p. 420 da presente tese.

[99] Curiosamente, como reacção à controvérsia em torno da questão da utilidade da beleza das flores, os Pré-Rafaelitas e os seus seguidores reduziram substancialmente a representação de flores nas suas telas, não obstante os constantes incentivos e apelos por parte de John Ruskin para contrariar esta tendência, tal como Jonathan Smith advoga: "a number of artists had taken up his [Ruskin's] challenge and were including in their canvases beautiful and carefully delineated flowers (VII: 120). But then came Darwin, and the representation of plants and trees, leaves and flowers, in all branches of art, suddenly regressed." (2006: 177-178).

Recorrendo às teorias setecentistas de Lavater e Camper sobre a Fisiognomonia, bem como aos estudos de Primatologia acerca da proximidade anatómica e comportamental entre o Homem e os símios, a Psiquiatria e a Antropologia Criminal procuraram associar o passado primitivo dos seres humanos a práticas criminosas e a atitudes desviantes. Disciplinas emergentes como a Frenologia e a Eugenia serviram-se precisamente destas relações ou para estabelecer parâmetros de identificação da norma e do desvio ou para explicar o aperfeiçoamento das espécies humana e não-humana. Embora estes estudos tivessem sempre partido de uma exposição taxonómica da informação recolhida numa primeira fase de pesquisa, devemos sublinhar uma preocupação cada vez mais notória de não se limitarem a um conhecimento meramente identificativo, mas de formularem hipóteses e enunciarem explicações acerca de determinado fenómeno.

Na era vitoriana, a importância que as culturas científica e visual continuaram a dar aos estudos sobre o não-humano traduziu-se nomeadamente na tentativa de esbater fronteiras entre os animais e as plantas. Nos seus estudos botânicos, Charles Darwin demonstrou que ambos podiam reger-se pelo mesmo mecanismo de selecção natural, rejeitando, por um lado, a concepção da beleza enquanto faculdade moral, exclusiva de uma elite, e aproximando, por outro, os animais e as plantas do ser humano. Os opositores de Darwin, como John Ruskin, tentaram refutar a sua teoria, em particular a noção do carácter utilitário da cor nas plantas. Estas posições antonímicas tiveram o seu reflexo na expressão visual, particularmente na representação ou dissimulação da estrutura reprodutiva das plantas, com o propósito de afirmar ou afastar a centralidade do mecanismo da selecção sexual em particular e a nova estética evolucionista em geral.

Em seguida, procuraremos compreender de que forma(s) todos os avanços e novas perspectivas científicas e visuais sobre o funcionamento do universo não-humano em estudo neste capítulo contribuíram para a génese e afirmação de uma nova visão antropomórfica sobre os animais, que veio substituir, gradualmente, a relação entre o Homem e as restantes espécies vigente durante o Iluminismo.

3. A Representação de Animais: do Antropocentrismo ao Antropomorfismo

No presente capítulo pretendemos analisar a passagem do predomínio de uma perspectiva antropocêntrica sobre o estudo do não-humano, para uma nova visão antropomórfica dos animais. A partir do final do Iluminismo e durante toda a era vitoriana, o antropocentrismo, assente numa atitude de supremacia do Homem em relação às restantes espécies, deu lugar, de forma gradual, ao antropomorfismo decorrente, em grande parte, de uma maior proximidade entre o indivíduo e os animais domésticos e de estimação, a par de um interesse crescente em compreender os seus comportamentos e emoções. Neste contexto, optámos por dividir o capítulo em cinco pontos.

No primeiro subcapítulo – "Evidências da Presença dos Animais e da Valorização da Domesticação: Perspectivas Antropocêntricas" – debruçar-nos-emos, desde logo, sobre os primórdios das representações de animais, nas quais procuraremos detectar a relação entre os seres vivos não-humanos e o quotidiano do Homem. Nestas remotas figurações, observaremos que os animais eram percepcionados exclusivamente como meios de sustento e de subsistência. Seguidamente, pretendemos avaliar a importância da domesticação de certas espécies, com o fim de auxiliar o indivíduo em tarefas do trabalho rural e na caça. A domesticação era, assim, entendida como meio de afirmação de uma atitude antropocêntrica do Homem face aos restantes seres vivos, os quais eram vistos apenas segundo um critério de utilidade. Neste âmbito, analisaremos, ainda, o contributo de Charles Darwin relativamente à problemática da domesticação, em particular dos cães.

A crescente proximidade entre o humano e o não-humano, verificável nos finais do século XVIII, mas sobretudo durante a era vitoriana e até aos nossos dias, suscitou inúmeras dúvidas sobre as espécies que passaram a ocupar um lugar de relevo nas rotinas diárias do indivíduo. Teriam estes animais emoções análogas às dos seres humanos? Como poderiam ser explicadas determinadas manifestações de profunda devoção e fidelidade da parte dos animais em relação ao Homem? Seriam estes seres

apenas máquinas, desprovidas de sentimentos e emoções, como advogava René Descartes, ou, pelo contrário, as suas demonstrações de lealdade para com o ser humano revelavam semelhantes capacidades emotivas? No subcapítulo 3.2. – "Do Antropocentrismo ao Antropomorfismo: o Lugar das Emoções nos Estudos sobre os Animais" – propomo-nos encontrar respostas para estas questões e verificar em que medida a perspectiva antropocêntrica se foi tornando gradualmente sinónimo de um desconhecimento sobre aspectos relevantes acerca dos animais, nomeadamente os respeitantes à existência de emoções e à relação estabelecida entre as diferentes espécies e os seres humanos.

Passaremos, em seguida, à análise de fontes do conhecimento como os bestiários medievais, que apresentavam as virtudes dos animais de forma emblemática e simbólica, chamando a atenção para a necessidade de compreender o seu comportamento para além da sua utilidade para o indivíduo. Constataremos que estas fontes do conhecimento sobre o não-humano serviram para estimular o interesse pela análise da capacidade emotiva dos animais. Nas suas representações e estudos antropomórficos, Michel de Montaigne (1533-1592) e Jean de La Fontaine (1621-1695) aprofundaram as primeiras pistas sobre aquela capacidade dos animais, procurando, em última análise, refutar a perspectiva antropocêntrica. Nos finais do Iluminismo, os estudos de Lavater e Camper, apropriados, numa primeira fase, pela visão antropocêntrica, revelaram a urgência em conhecer mais aprofundadamente o carácter dos animais e em descodificar a expressão das suas emoções. Neste âmbito, atentaremos ainda na importância atribuída à Primatologia, disciplina que visava investigar o comportamento dos símios, propor uma classificação dos primatas e estabelecer semelhanças e diferenças físicas e comportamentais entre símios e seres humanos. Os símios ofereceram, assim, uma série de respostas quer sobre os antepassados da humanidade quer acerca da proximidade existente entre os seres humanos e os animais. Tal interesse traduziu-se num "primatocentrismo", ou seja, num enfoque especial conferido ao estudo dos símios no panorama científico e intelectual oitocentista.

O novo olhar sobre os animais e a crescente importância atribuída ao conhecimento sobre os seus comportamentos e as suas capacidades mental e emotiva permitiu, por um lado, abandonar, de forma gradual, uma perspectiva antropocêntrica da relação entre os seres humanos e os animais; e, por outro, constatar a necessidade de

estender o entendimento sobre o não-humano a outras espécies, para além dos nossos antepassados – os primatas –, pois, como advoga Marc Bekoff, importava, "to learn more about the evolution of cognitive capacities and morality we need to broaden our taxonomic studies to include species other than nonhuman primates. We need to go beyond primatocentrism" (2007: 83).

Consequentemente, durante o século XIX, outras espécies, como por exemplo o cão – muito retratado por Landseer como veremos na Parte II – , assumiram um papel de destaque nos estudos sobre o não-humano, na representação visual dos animais e ainda na relação destes com o Homem. Assim, no subcapítulo 3.3. – "Olhar os Animais de Perto: o Novo Estatuto do Não-Humano na Esfera Privada" – procuraremos analisar a importância dos animais de estimação, enquanto membros do núcleo familiar, promovida e incentivada pela própria Família Real inglesa.

Num primeiro momento, verificaremos em que medida a crescente popularidade das representações visuais dos *pets* pertencentes aos membros das classes mais favorecidas da sociedade britânica, foi o resultado da atribuição de um novo estatuto conferido ao animal no seio familiar. Embora o retrato animalista não constituísse propriamente uma novidade, no século XIX os animais passaram a ocupar um lugar central na representação visual, resultante de uma ligação estreita entre o indivíduo e o animal. Tais configurações pretendiam traduzir não só os valores associáveis a esta relação, mas também a lealdade e a fidelidade dos animais aos seus donos. A sua perspectivação enquanto seres dotados de emoções, implicava um novo olhar sobre os animais, obrigando a uma reflexão acerca de aspectos tão complexos quanto a expressão das emoções, bem como a uma redefinição da própria figuração do não-humano. As representações oitocentistas ilustraram, assim, a preocupação com a visualização da expressão dos sentimentos, surgindo, não raro, os animais com posturas e gestos bastante humanizados e até, por vezes, vestidos com roupas e acessórios com o intuito de hiperbolizar as parecenças físicas com o ser humano.

Seguidamente, importará analisar o papel desempenhado pelas inúmeras narrativas, publicadas em volume e no periodismo de oitocentos, que apresentavam estes novos protagonistas – os animais – enquanto seres com virtudes exemplares. Os animais destacavam-se, assim, em situações de perigo como, por exemplo, em salvamentos de seres humanos, e também nos momentos seguintes à morte do dono,

vigiando o cadáver durante longos períodos de tempo e demonstrando uma profunda lealdade para com o ser humano.

Na parte final deste subcapítulo 3.3. constataremos que o bem-estar dos animais de estimação passava também por uma alimentação concebida de acordo com as suas necessidades específicas. A alimentação dos *pets* tornou-se, assim, uma das principais preocupações da Família Real e de todos os que reuniam as condições económicas para assegurar uma vida com qualidade aos seus companheiros não-humanos. A crescente procura de produtos alimentares para animais, particularmente para cães, possibilitou a criação de novas empresas direccionadas para o cuidado com os animais de estimação que desenvolveram produtos inovadores como, por exemplo, os biscoitos *Spratt's*. O apreço pela qualidade destes produtos por parte da Rainha Victoria (1819-1901), que os passou a adquirir para os seus próprios cães, estendeu-se rapidamente às famílias mais abastadas, que pretendiam assegurar idêntico cuidado aos seus animais de estimação. A preocupação da Monarca com o bem-estar dos animais não se limitava, contudo, aos seus cães de caça e de companhia, pois fez questão de demonstrar publicamente o seu apoio a causas sociais como a erradicação e a punição dos maus tratos infligidos aos animais.

No subcapítulo 3.4. – "Animais Sencientes: o Papel das Organizações Humanitárias na Denúncia do Sofrimento" – centrar-nos-emos, num momento inicial, na questão do sofrimento dos seres vivos não-humanos, uma das preocupações mais evidentes da sociedade vitoriana. O novo estatuto dos animais de estimação, cada vez mais próximos afectivamente do ser humano, provocou uma maior consciencialização do padecimento causado aos animais em geral. O facto de a preocupação em erradicar os maus tratos ter sido divulgada, sobretudo por membros das classes mais abastadas, parece-nos ter influenciado o rumo desta questão, levando-a ao Parlamento para que os maus tratos aos animais passassem a ser objecto de criminalização e punição por lei. Com vista a uma actuação mais coesa e organizada sobre este flagelo social foi fundada, em 1824, a SPCA (Society for the Prevention of Cruelty to Animals) que tinha como principal objectivo proteger os animais de quaisquer formas de abuso ou sofrimento que lhes pudessem ser infligidas. Porém, para a SPCA, que, em 1840, graças ao apoio da Rainha Victoria, adquiriu o estatuto de "Royal", os maus tratos encontravam-se intimamente ligados à falta de educação das classes mais desfavorecidas. Assim,

importava também, ainda que de forma implícita, libertar a sociedade vitoriana de indivíduos pouco civilizados ou instruídos, que manifestassem desprezo e crueldade para com os animais.

Na parte final deste subcapítulo, pretendemos averiguar em que medida a comprovação da existência de um crescente número de espécies sencientes terá despoletado a agitação social e política verificada em torno da questão das vivissecções. Neste âmbito, procuraremos ainda identificar a posição das organizações promotoras do bem-estar dos animais, constituídas por membros influentes da sociedade britânica, como a já referida RSPCA, no respeitante à nova legislação de 1876 sobre as experimentações científicas realizadas com animais vivos.

No último subcapítulo – "A Ausência do Animal na Configuração do Espaço Urbano" – atentaremos primeiramente na presença e na ausência de determinadas espécies no espaço urbano, em notória expansão durante o século XIX, procurando encontrar respostas para as seguintes questões: quais os animais que surgem nas áreas urbanas e por que motivos passam a habitar estes espaços? Que espécies, pelo contrário, se vêem arredadas da esfera urbana e cosmopolita? Como explicar a ausência de determinados animais de tais espaços urbanos? Para encontrar respostas a estas questões, fundamentar-nos-emos, em particular, nos argumentos de John Berger e de Jonathan Burt sobre o desaparecimento dos animais das cidades.

Num segundo momento, conferiremos especial enfoque à preocupação oitocentista em controlar, seleccionar e aprimorar as espécies cuja presença se tornara desejável no novo espaço urbano. Destacaremos, assim, o processo de criação de diferentes raças de cães com o objectivo de manipular determinadas características, em função de propósitos concretos. Estes poderiam estar relacionados com a utilização do animal na caça, transformando raças associadas a comportamentos agressivos em animais mais submissos, ou com a tentativa de assegurar a pureza da raça enquanto indicador de um estatuto socioeconómico privilegiado dos donos.

As reflexões em torno das temáticas a analisar nos subcapítulos seguintes terão como suporte teórico fundamental os estudos sobre a representação visual dos animais elaborados por autores como Martin Kemp, Diana Donald, Julia Voss, Louise Lippincott e Andreas Blühm, N. Hughes, Kenneth Clark, Marcel Brion, David Knight, Siân Ede, Steve Mithen, Beaucutela Balázs e, ainda, a obra específica sobre a

representação do cão, editada em conjunto por Edgar Peters Bowron, Carolyn Rose Rebbert, Robert Rosenblum e William Secord.

Fundamentar-nos-emos também nos trabalhos dedicados à análise dos comportamentos dos animais e do seu papel no quotidiano humano da autoria de Harriet Ritvo, Mark Rowlands, Erica Fudge, Teresa Mangum, Richard D. Ryder, Hilda Kean, Matt Cartmill, John Berger, Lori Williamson, Malcolm Cormack, John M. Mackenzie, Vicki Hearne, Debora Derenholz Morse e Martin A. Danahay. As colectâneas de textos subjacentes ao estudo dos animais e à relação entre estes e o ser humano, como as obras editadas em parceria por Linda Kalof e Amy Fitzgerald e por Peter Atterton e Matthew Calarco, adquirirão também especial importância ao longo deste capítulo, já que se trata de recolhas de excertos de obras e de artigos, publicados por especialistas em diversas áreas do conhecimento e em diferentes épocas, que nos oferecem perspectivas bastante distintas sobre a temática em apreço. No caso da colectânea editada por Linda Kalof e Amy Fitzgerald, entre os diversos estudos compilados, conferiremos especial enfoque às reflexões de Harriet Ritvo, Clinton R. Sanders e Arnold Arluke, Marc Bekoff, Gilles Deleuze e Félix Guattari, Steven Mithen, Martha Nussbaum, John Berger, Jonathan Burt e Yi-Fu Tuan. Na obra editada por Peter Atterton e Matthew Calarco, a análise de George Bataille adquirirá particular relevância.

À semelhança da fundamentação teórica usada no capítulo 2 – "Reflexo(s) da(s) Teoria(s) Evolucionista(s) e das Novas Ciências na Cultura Visual Vitoriana" – tornar-se-ão cruciais para o presente capítulo textos publicados em periódicos acessíveis electronicamente como, por exemplo, *Early Popular Visual Culture*, *Visual Culture in Britain*, *Visual Studies* e *Word & Image*.

3.1. Evidências da Presença dos Animais e da Valorização da Domesticação: Perspectivas Antropocêntricas

Não obstante as dificuldades enfrentadas, ainda nos dias de hoje, para compreender, com a maior exactidão possível, a relação entre o humano e o não-humano em tempos tão longínquos como os dos primórdios das representações visuais de animais nas paredes de cavernas e grutas, durante o Paleolítico e sobretudo o Neolítico (figura 45),[100] podemos afirmar que nessas remotas figurações estariam seguramente presentes as dimensões representativa e informativa da imagem. Por outras palavras, a presença de animais nas gravuras encontradas, por exemplo em Altamira ou em Lascaux, revelam-nos que aquela complexa relação era, já há cerca de vinte mil anos,[101] objecto de representação por parte do Homem, a quem interessava dar forma ao Outro, o não-humano.

Segundo Ede Siân, nestas representações foi reproduzida "useful literal information about the habits of various animals but they are also potentially encoded with a wealth of symbolic meaning" (2005: 50). Assim, em função do nosso escopo, interessa-nos analisar as dimensões representativa, informativa e simbólica destas representações. No respeitante à dimensão representativa da gravura com animais, esta evidencia, ainda que simbólica e alegoricamente, não só a presença destes em contacto com o Homem, mas também a sua importância para o próprio ser humano. A representação final patenteava uma selecção, elaborada pelo indivíduo, onde se incluíam as espécies com as quais coexistia no seu quotidiano ou aquelas que surgiam pontualmente, interferindo na sua rotina, sobretudo se ocorriam de uma forma mais inesperada como, por exemplo, quando certos animais apareciam em grupo ou isoladamente junto do local de habitação do indivíduo, a fim de obter alimento, provocando, portanto, uma situação de conflito iminente.

No respeitante à dimensão informativa da imagem, constatamos, desde logo, que estas primeiras representações com animais descrevem, de forma mais ou menos

[100] V. Anexos, Figura 45, p. 421 da presente tese.

[101] Actualmente, existem investigações em curso que procuram comprovar que certas representações de animais em cavernas poderão remontar a mais de trinta e cinco mil anos.

detalhada, a relação entre estes e os seres humanos. Sabendo que as gravuras (como, de resto, qualquer outra imagem) eram criadas com a intenção de comunicar, perguntamo-nos se o facto de se tratar de uma representação sobretudo simbólica não tornará a informação obtida a partir destes vestígios, de certo modo, incompleta. No fundo, o que representavam os animais para estes seres humanos? Estariam eles interessados em compreender e reproduzir visualmente apenas a dimensão funcional dos animais ou, por outro lado, desejavam perceber o motivo do seu contacto com aquelas espécies tão distintas e, ao mesmo tempo, tão semelhantes?

O carácter simbólico destas representações implica inevitavelmente a perda de algumas informações relevantes e mais específicas sobre o papel dos animais, dando-nos apenas uma visão selectiva das espécies que, pelo comportamento mais agressivo face ao ser humano ou pelo seu valor enquanto meio de sustento para os membros da comunidade em questão, adquiriam particular relevo para o Homem. Assim, a dimensão simbólica, embora incompleta, apresenta-nos pistas a ter em consideração no estudo das representações visuais com animais (nomeadamente as landseerianas como constataremos na Parte II), pois as espécies retratadas transmitem-nos informações fundamentais para compreendermos o lugar dos animais no quotidiano do indivíduo.

A título de exemplo, um dos aspectos que estas representações parecem relevar prende-se com a importância da caça, já que os animais constituíam a principal fonte de subsistência do Homem. Recorde-se, ainda, que a partir das peles das espécies capturadas, os indivíduos fabricavam as suas vestes, protegendo-se, assim, das temperaturas rigorosas das estações mais frias. Marcel Brion sublinha a importância dos animais e da caça na vida quotidiana do Homem do Paleolítico, bem como na organização destas civilizações, nos seguintes termos:

> the life of Palaeolithic man was determined by the animals around him. Plenty to hunt meant an abundance of food and absence of worry, but as soon as the animals grew fewer famine threatened him, and when as a result of alterations in climate certain animals changed their habitat, man became nomadic, moving when they did, following the immense herds of reindeer as they streamed northwards, because they were indispensable to him. And because some forms of hunting require large numbers of men, early individualism gave place to more social habits, lone hunting to collective work. (1959: 10)

Como este excerto salienta, os animais eram entendidos apenas segundo a sua funcionalidade: meios de sustento e de sobrevivência do indivíduo. Tentando responder às questões levantadas atrás – o que representavam os animais para os seres humanos, que necessidade teriam estes de compreender as espécies que partilhavam o seu espaço e de quem se alimentavam ou quais os motivos deste contacto – parece-nos que, nestas remotas civilizações, os indivíduos tinham apenas em mente a dimensão funcional dos animais e a sua utilidade para a sobrevivência.

Com a escassez e, inclusivamente, a extinção de certas espécies, fruto da caça constante para a obtenção de sustento ou do êxodo de determinadas animais em busca de condições mais favoráveis à sua sobrevivência (o que também viria a conduzir a uma redistribuição geográfica dos seres vivos humanos e não-humanos), o indivíduo deparou-se com a necessidade de procurar outras espécies para além daquelas que habitualmente encontrava nas imediações do seu território. Assim, ao verem-se forçados a adoptar novos métodos para capturar animais com características distintas, os seres humanos não só se organizaram em grupo, mas também criaram novos utensílios de caça. Ao produzir esses instrumentos, o Homem apercebeu-se da necessidade de recorrer a outras espécies para o ajudarem nas caçadas. Começou, assim, a questionar-se sobre o modo de utilização dos animais capturados a fim de servirem os seus propósitos e, portanto, sobre a maneira de alterar os respectivos comportamentos em benefício próprio.

O processo de domesticação de certas espécies, como por exemplo o cavalo e o cão, com características físicas e comportamentais que facilitavam a submissão, tornou-se fundamental para ultrapassar quer as adversidades do meio ambiente circundante quer a falta de alimento em zonas com condições geográficas e climatéricas inóspitas. A domesticação de animais funcionou, desde a Pré-História, como um método relativamente eficaz para suprir algumas das necessidades dos seres humanos, já que as espécies domesticadas não só os auxiliavam durante as caçadas, mas também desempenhavam um papel activo e de grande utilidade na facilitação do trabalho humano e no transporte de pessoas e mercadorias.

A domesticação apresentou-se, assim, como uma relação antropocêntrica, de autêntica submissão dos animais e de afirmação do poder e da autoridade do Homem. Considerada por Harriet Ritvo como "the most transformative [relationship]" (Kalof e

Fitzgerald 2007: 133), a domesticação revelou-se, desde os seus primórdios, um processo extremamente vantajoso para o ser humano, já que consistia na manipulação de certas espécies, que poderia utilizar em seu próprio benefício, e, consequentemente, numa selecção artificial de seres não-humanos, considerados inferiores e incapazes de competir com a superioridade do indivíduo. Deste modo, o carácter transformativo da domesticação assentou sobretudo na mudança da relação do ser humano com as restantes espécies, a partir do momento em que a visão antropocêntrica do mundo ganhou forma e expressão, através da comprovação da possibilidade de controlar determinadas espécies em prol das suas necessidades e em seu proveito. O cariz transformativo da domesticação decorre também do facto de se tratar de um processo que obriga a uma transformação genética de certas características (físicas e comportamentais) do animal, com o objectivo de eliminar a agressividade típica de um estado selvagem, tornando-o mais submisso, obediente e capaz de desempenhar determinadas tarefas. O carácter transformativo da domesticação envolve, assim, a passagem de um estado selvagem para uma quase total submissão do animal às ordens do indivíduo.[102]

A domesticação do cão constitui um exemplo de enorme sucesso na modificação das características do animal, estando, desde cedo, associado à criação de raças com funções específicas, nomeadamente a de colaborar em tarefas humanas, facilitando, assim, o trabalho do Homem. Neste sentido, a domesticação do cão continua a ser um tema de grande complexidade, nomeadamente no respeitante não só à relação do ser humano com o antepassado do cão – o lobo –, mas também, e sobretudo, às diferentes etapas do processo de domesticação de uma espécie selvagem até se tornar um animal doméstico. No século XIX, Charles Darwin teceu algumas considerações sobre a questão da domesticação do cão e os possíveis antepassados desta espécie, como explica Carolyn Rose Rebbert:

> although Darwin believed that most species developed along a single lineage, he felt it was highly unlikely in the case of dogs for several reasons. Because members of the dog family are found throughout the world, he thought it probable that domestication occurred not once but rather numerous times and on different continents. Moreover, any canid species that can be tamed and is able

[102] Quando nos referimos a uma submissão do animal domesticado, devemos sublinhar que nem sempre essa obediência é total, pois o instinto do animal leva-o, frequentemente, a adoptar certas posturas e comportamentos como forma de defesa ou protecção.

> to breed in captivity would have been a candidate for domestication. Finally, the great range of variation between breeds of dogs absolutely confounded Darwin, and so he considered that descent from several species could account for some of the differences. (2006: 138)

Estas conclusões apresentadas por Darwin revelam a preocupação, por nós partilhada, em compreender a génese da relação (no século XIX de grande proximidade) entre o Homem e o cão. Começámos, assim, por tentar identificar o(s) antepassado(s) do cão e averiguar os motivos que possam justificar uma domesticação tão bem sucedida desta espécie, a qual culminaria na sua adopção, não com o propósito de auxiliar o Homem nas tarefas do quotidiano rural, mas simplesmente como animal de estimação.

Desde a Idade Média até ao Iluminismo, a importância atribuída aos bestiários, enquanto fontes do conhecimento sobre os animais, impediu que o processo de domesticação fosse analisado mais aprofundadamente e com rigor científico, uma vez que os estudos elaborados pelos filósofos clássicos, como *The History of Animals* (350 a. C.), da autoria de Aristóteles (384-322 a.C.),[103] tinham servido enquanto suporte científico para as informações, na sua maioria alegóricas e carregadas de uma forte componente simbólica, acerca dos animais – tanto os reais como os pertencentes ao universo do fantástico – descritos nos bestiários.

Assim, as pesquisas elaboradas por Darwin surgem num contexto em que ainda se tornava difícil comprovar cientificamente as teorias respeitantes a processos de evolução de determinadas espécies, designadamente a domesticação de animais. De facto, somente durante o século XVIII os sistemas de classificação de Linnaeus e Buffon apresentariam uma nova abordagem sobre o reino animal, rompendo, dessa forma, com informações baseadas sobretudo em lendas ou suposições filosóficas, presentes nos bestiários, os quais agrupavam os animais sem um critério definido, demonstrando uma concepção do mundo natural onde faltava um padrão racional para categorizar as espécies, tal como Harriet Ritvo explica:

> the order in which animals appeared in bestiaries also implicitly defined people as passive receivers of random information, dependent on chance for their knowledge of the natural world. Bestiaries often started with the lion, which medieval iconography put at the head of animal creation (…), but the rest of the

[103] Nesta obra, que constitui uma das primeiras reflexões sobre os animais, Aristóteles descreve, já com algum detalhe, as características psicológicas dos animais, verificando que tais atributos apenas diferiam em grau relativamente aos seres humanos.

> animals followed according to no predictable rule. Bestiaries made no attempt to group animals that were physically similar, such as the dog and the wolf, or the lion and the tiger. (1987: 12-13)

Para além disso, as investigações de Darwin em torno da questão da domesticação, que culminaram na publicação da obra *The Variation of Animals and Plants under Domestication* (1868), apresentavam este processo sob diferentes perspectivas. Por um lado, Darwin visava analisar a influência do meio circundante nas variações e alterações das espécies e, por outro lado, procurava verificar se o uso (ou não) de determinadas características determinaria, via hereditariedade, a sua existência em variações futuras da espécie ou se, pelo contrário, aquelas deixariam de ser relevantes e, por conseguinte, desapareceriam. Neste contexto, a partir dos novos caminhos apontados por Linnaeus e Buffon e, particularmente, após a publicação dos estudos de Darwin,[104] importava sobretudo compreender o processo de domesticação e as suas implicações na evolução das espécies.

A perspectiva claramente antropocêntrica de valorização da domesticação, que vigorou sensivelmente até ao Iluminismo, impôs consideráveis limitações ao desenvolvimento de estudos sobre os animais, o que parece justificar que outros parâmetros, como a observação dos comportamentos e da expressão dos sentimentos dos animais, viessem a assumir especial destaque em novas abordagens, fundamentadas numa visão antropomórfica, que ganhou expressão ao longo do século XIX, como verificaremos em seguida.

[104] Devemos notar que, embora os novos sistemas de classificação de Linnaeus e Buffon tenham contribuído para uma nova abordagem de cariz científico sobre os animais, durante o século XVIII ainda se manteve a noção de que tanto a escravatura quanto a domesticação de animais, processos frequentemente comparados, eram positivas. No caso particular da domesticação, até finais do Iluminismo, vigorou a ideia de que o animal tinha vantagens em estar sob o domínio e o controlo do indivíduo.

3.2. Do Antropocentrismo ao Antropomorfismo: o Lugar das Emoções nos Estudos sobre os Animais

Até ao Iluminismo, a desvalorização da necessidade de aprofundar o conhecimento sobre o não-humano, que se considerou durante séculos desprovido de sentimentos e naturalmente submisso às vontades, ordens e necessidades do ser humano, encontrou na teoria cartesiana do conceito de "animal-máquina" o aporte teórico necessário para fundamentar a visão antropocêntrica acerca dos animais e, simultaneamente, descredibilizar e refutar os estudos e as representações antropomórficas (literárias e/ou visuais) dos animais com atributos considerados exclusivos do indivíduo.

As descrições das virtudes de diferentes espécies, apresentadas nos bestiários e também nas fábulas, eram entendidas como relevantes fontes de conhecimento sobre os animais, já que representavam a natureza de uma forma acessível a todos os leitores, independentemente do seu grau de conhecimento sobre Zoologia ou Biologia. Para além disso, estes textos alimentavam a curiosidade acerca dos animais, e as suas conclusões moralizadoras revelavam leituras, de certa forma pedagógicas, sobre o comportamento humano através da representação simbólica de virtudes e defeitos de animais extremamente humanizados.

Como advoga Richard D. Ryder, "the Aesop and bestiary traditions which had portrayed nonhuman animals emblematically, describ[ed] them in terms of imagined virtues, vices or other symbols of alleged significance to humankind" (1989: 95). Importa, assim, compreender por que razão estas tradições, que já associavam determinados comportamentos humanos aos animais, foram alvo de um coro de críticas, com Descartes como "porta-voz", que procurava afastar a possibilidade de os animais serem também dotados de comportamentos e emoções semelhantes aos do indivíduo.

A perspectiva cartesiana dos animais enquanto máquinas, hoje conhecida como "mechanomorphism", termo aplicado por Vicki Hearne[105] e utilizado posteriormente por autores como Clinton R. Sanders e Arnold Arluke, pretendia afirmar a visão

[105] Vicki Hearne utiliza o termo "mechanomorphism" na sua obra *Adam's Task. Calling Animals by Name* (1987). Clinton R. Sanders e Arnold Arluke recuperam esta designação na obra conjunta *Regarding Animals* (1996), nomeadamente no capítulo 3 da Parte II – "Speaking for Dogs".

antropocêntrica da natureza através da rejeição da existência de emoções e sentimentos análogos aos do ser humano em outros seres vivos. Em última análise, a valorização do Homem passava sobretudo pela exclusividade dos seus comportamentos.

Deste modo, as fábulas e os bestiários, publicados em períodos e civilizações que apenas observavam as espécies sob o ponto de vista da sua utilidade para o Homem, procuraram contrariar este "mecanomorfismo", representando e descrevendo os animais de forma personificada, humanizando os seus comportamentos, numa colagem quase perfeita das atitudes humanas.

O principal discípulo de Esopo (620-560 a. C.), Jean de La Fontaine, pretendeu dar continuidade às conclusões apresentadas pelo ensaísta francês Michel de Montaigne acerca da proximidade existente entre o humano e o não-humano, retratando, nas suas célebres fábulas, animais que falavam, possuíam sentimentos e demonstravam emoções. Estas figuras revelavam ainda uma inteligência e sagacidade únicas que lhes permitiam ultrapassar desafios e adversidades com que eram frequentemente postos à prova. A culminar esta construção de "personagens animais", semelhantes a indivíduos, eram-lhes atribuídos nomes, idênticos aos dos seres humanos, completando, assim, a construção das suas identidades. Nestas descrições antropomórficas verificámos ainda uma tendência para generalizar comportamentos humanos através dos animais, os quais, no imaginário dos leitores, acabariam por ficar associados a certas virtudes ou defeitos dos seres humanos.

Desde o legado de Esopo que a função moralizadora das fábulas coexistiu com o intuito de satirizar os comportamentos da humanidade, sem que, para isso, fosse necessário retratar a espécie humana. Esopo e os seus seguidores, como La Fontaine, preferiam utilizar animais humanizados em narrativas alegóricas, de forma a cumprir quer o propósito de instruir e educar o leitor, apresentando um desfecho com uma intenção moralizadora, quer o intuito de servir de sátira aos costumes e defeitos da humanidade (figura 46).[106]

Embora as fábulas de La Fontaine não defendessem explicitamente nem a teoria cartesiana nem os estudos de Montaigne, distanciavam-se de uma visão antropocêntrica e propunham-se encontrar semelhanças entre o humano e o não-humano. Deste modo, o público leitor era induzido a constatar que a capacidade emocional não constituía um

[106] V. Anexos, Figura 46, p. 421 da presente tese.

atributo exclusivo do Homem. A observação empírica do comportamento dos animais levou Montaigne a concluir, no seu célebre tratado *An Apology for Raymond Sebond*,[107] que "even in beasts that have no voice at all, but the reciprocall kindnesse which we see in them, we easily infere there is some other meane of entercommunication: their jestures treat, and their motions discourse…"[108] (2007: 58).

Montaigne procurou refutar uma perspectiva antropocêntrica da relação entre os indivíduos e os animais, defendendo que as capacidades dos últimos, em certos casos, chegariam mesmo a ser superiores às dos primeiros. As conclusões apresentadas por Montaigne, em torno da existência de uma forma de comunicação entre os animais, levaram a que nas fábulas de La Fontaine, amplamente traduzidas, os protagonistas revelassem uma capacidade discursiva bastante eloquente. As constantes críticas, por parte dos defensores do "mecanomorfismo" cartesiano, aos "exageros" na representação antropomórfica dos animais nas fábulas, poderão ter conduzido os autores a seguir sobretudo a via da sátira como justificação para retratos quase caricaturais dos animais falantes.

A nosso ver, a importância dos bestiários medievais e das fábulas para o conhecimento sobre os animais revelou-se, assim, bastante ambivalente. Por um lado, estas narrativas abriram caminho à exploração de outros aspectos do comportamento não-humano, representando os animais enquanto possuidores de características bastante idênticas às dos indivíduos, não devendo, por esse motivo, ser considerados meros objectos de auxílio do trabalho humano. Por outro lado, sobretudo no caso das fábulas da autoria dos seguidores da tradição de Esopo, a representação excessivamente humanizada de atitudes exclusivas do Homem, levou essas narrativas a adoptar, não raro, uma perspectiva caricatural face aos comportamentos reproduzidos. De facto, a

[107] Importa esclarecer o título deste tratado de Montaigne, no qual o ensaísta francês se dirige ao teólogo catalão, Raymond Sebond (finais do século XIV-1436), que escreveu a obra *Theologia Naturalis* (1434-1436), mais tarde traduzida para francês por Montaigne, com o intuito de criticar as conclusões apresentadas por Sebond sobre a importância da racionalidade para os cristãos. Montaigne utilizou o termo "apologia" no sentido platónico de "defesa", sob a falsa pretensa de que iria apoiar os argumentos de Sebond, quando, na verdade, defendeu que a urgência em estabelecer uma fronteira entre o humano e o não-humano não podia ser baseada em justificações racionais.

[108] Optámos por manter a ortografia utilizada por Montaigne no ensaio incluído na obra *The Animal Reader. The Essential Classic and Contemporary Writings* (2007).

sátira exercida através de personagens não humanas, salvaguardava, de certa forma, uma visão exageradamente antropomórfica dos animais (figura 47).[109]

À medida que, a partir do século XVIII, se tentava sair da sombra da dimensão simbólica dos bestiários, onde se veneravam as virtudes de diversas espécies, a proximidade dos quotidianos do Homem e dos animais estimulou o interesse em observar a capacidade emotiva nos seres vivos não-humanos, uma vez que, tal como Kenneth Clark advoga, "men had ceased to think simbolically, and their feelings about animals had changed from veneration to curiositity" (1977: 22).

Para a comunidade científica e a opinião pública letrada britânica dos séculos XVIII e XIX, compreender a relação estabelecida entre o ser humano e os animais, ao longo da História, e reflectir sobre esta proximidade significava, desde logo, aprofundar o conhecimento sobre os outros seres que coexistiam com o Homem. Por outro lado, significava também analisar as motivações do ser humano para conviver com as diferentes espécies com que se cruzava no seu quotidiano, utilizando-as como meios de auxílio nas suas tarefas diárias, caçando-as (para seu sustento ou por desporto), incluindo-as no núcleo familiar mais restrito ou, simplesmente, olhando para as suas enigmáticas e misteriosas expressões e emoções, que quase o faziam esquecer da principal barreira existente entre si e eles: a faculdade discursiva.[110]

Entre os finais do Iluminismo e o início do século XIX, o domínio do Homem sobre as espécies tornou-se bastante questionável, já que a aplicação dos estudos de Lavater sobre a descodificação das emoções dos animais e os avanços de Petrus Camper na área da anatomia comparada da estrutura craniana humana e não-humana, designadamente dos símios, revelavam uma proximidade indiscutível entre o indivíduo e os animais, como verificámos no subcapítulo anterior. À época, estes estudos contribuíram para a afirmação da perspectiva antropocêntrica, pois demonstravam a singularidade das capacidades intelectuais do Homem. Porém, apontavam já pistas fundamentais para um novo entendimento da origem do ser humano. Por um lado, os desenvolvimentos de Lavater e Camper foram utilizados para fundamentar teoricamente

[109] V. Anexos, Figura 47, p. 421 da presente tese.

[110] As fábulas apresentavam eloquentes diálogos estabelecidos entre diferentes espécies ou membros da mesma espécie na tentativa de descodificar as emoções dos animais, propor interpretações para os seus comportamentos, que se esperavam moralizadores, e encurtar a distância que separava o indivíduo das espécies não-humanas.

a perspectiva antropocêntrica, isto é, a superioridade do indivíduo em relação às restantes espécies. Todavia, por outro lado, serviram também de aporte teórico para esbater as barreiras entre o humano e o não-humano, ao focarem, sobretudo, as semelhanças entre ambos, a fim de compreender o passado longínquo da humanidade e, em última análise, a sua origem. Apesar de terem objectivos distintos, ambas as perspectivas e apropriações das teorias de Lavater e Camper evidenciam um resultado comum: o crescente interesse em conhecer aspectos dos animais até então relegados à invisibilidade, ou seja, os seus estados mentais, comportamentos e emoções. Somente em 1872, Charles Darwin viria a explicar em pormenor as consideráveis semelhanças entre o humano e o não-humano, respeitantes à capacidade de sentir e de expressar as emoções, no seu célebre tratado *The Expression of the Emotions in Man and Animals*.

Porém, a comprovação desta proximidade (e, sobretudo, da descendência) dos animais suscitou, numa fase inicial, inúmeras críticas sobretudo devidas à importância da tese criacionista e respectiva visão harmoniosa da ordem natural do mundo e dos seus habitantes, entregue a uma entidade divina suprema capaz de zelar pelas melhores condições de vida para os seres vivos humanos e não-humanos. O filósofo francês Georges Bataille defende justamente que a negação da proximidade dos animais funcionou como princípio impulsionador da perspectiva antropocêntrica:

> the animal opens before me a depth that attracts me and is familiar to me. In a sense, I know this depth: it is my own. It is also that which is farthest removed from me, that which deserves the name depth, which means precisely that which is unfathomable to me. (…) Something tender, secret, and painful draws out the intimacy which keeps vigil in us, extending its glimmer into that animal darkness. In the end, all that I can maintain is such a view, which plunges me into the night and dazzles me, brings me close to the moment when – I will no longer doubt this – the distinct clarity of consciousness will move me farthest away. (2004: 35)

Ao evitar, propositadamente, os possíveis paralelismos entre o humano e o não-humano, a visão antropocêntrica do mundo revelou, sensivelmente até ao Iluminismo, o reconhecimento da centralidade do Homem em relação aos animais, impedindo, assim, o indivíduo de avaliar e compreender o lugar do não-humano. Se, inicialmente, se olhava para os animais sobretudo com o objectivo de identificar o seu valor nutricional e avaliar o perigo que constituíam para a comunidade, depois da publicação dos estudos de Lavater e Camper, interessava, particularmente, conhecer o carácter dos animais e

descodificar as manifestações de diferentes sentimentos e emoções, já que estas novas abordagens permitiram encarar certas espécies enquanto seres sencientes. Tal tornava-se particularmente perceptível no caso dos animais domésticos e de estimação, vistos não apenas como instrumentos de trabalho ou meio de subsistência, mas enquanto seres capazes de se relacionar com o Homem do ponto de vista dos afectos, como constataremos no capítulo 2 da Parte II, a propósito do estudo da representação animalista de Edwin Landseer.

A comprovação de que os animais possuíam uma capacidade mental mais apurada do que se esperava de seres entendidos como inferiores, particularmente no caso dos símios, rapidamente se tornou um dos factores a ter em consideração na comparação entre o humano e o não-humano. Este reconhecimento abalou indelevelmente a visão antropocêntrica e questionou o domínio da humanidade sobre os animais, que, não raro, recorria a formas mais violentas, como os maus tratos, a caça ou o extermínio de determinadas espécies para diversos fins, a saber: o sustento do ser humano, a obtenção de lucros com a comercialização de certas partes do corpo dos animais consideradas valiosas ou o combate do possível perigo que tais espécies pudessem representar.

Ao longo dos séculos XVIII e XIX, os desenvolvimentos no emergente campo da Primatologia, designadamente a partir dos estudos de Edward Tyson e, mais tarde, de Petrus Camper, estimularam o aparecimento de novos critérios de classificação dos seres vivos, bem como de diferentes perspectivas sobre a proximidade existente entre o ser humano e os símios, tal como Harriet Ritvo advoga:

> one of the ways in which they resembled human beings was their intelligence. If reason elevated humanity above the beasts, argued some zoologists, then its closest equivalent should place chimpanzees and orangutans at the head of the animal kingdom. (…) Mental ability seemed a compelling criterion for ranking animals. (1987: 35)

Durante o século XIX, a crescente relevância dos estudos sobre os símios, no âmbito dos avanços científicos em torno do não-humano, designada por Marc Bekoff por "primatocentrismo", passou a assumir um papel de grande importância científica e cultural, uma vez que as teorias evolucionistas sobre as origens da humanidade caminhavam, à época, lado a lado com os desenvolvimentos da Primatologia e com a necessidade de chamar a atenção da comunidade científica e da opinião pública letrada

para compreender mais aprofundadamente o comportamento dos símios. À Primatologia não bastava apenas confiar nas semelhanças anatómicas para legitimar o parentesco entre o ser humano e os primatas, mas tornava-se urgente conhecer o reino animal para além das espécies que coexistiam com o indivíduo no seio doméstico e, sobretudo, redefinir novos critérios de apreciação e de classificação, como a capacidade mental dos animais, a fim de as catalogar e hierarquizar com rigor. Só desta forma, conferindo o destaque necessário a estes novos parâmetros, os símios passaram a ser estudados mais aturadamente pela comunidade científica.

Não obstante, a centralidade do estudo dos símios, que viria a resultar num "primatocentrismo", contou com obstáculos significativos. Por um lado, os símios não apresentavam qualquer utilidade prática para o trabalho quotidiano do indivíduo e, por esse motivo, sensivelmente até aos primeiros estudos de Edward Tyson, em finais do século XVII, foram relegados para um plano secundário nas hierarquias do reino animal. Por outro lado, o seu *habitat* natural era bastante distante do meio doméstico rural e, sobretudo, urbano, onde o cavalo e o cão rapidamente ganharam o estatuto de fiéis animais de trabalho e/ou de companhia, respectivamente.[111]

Apesar destes obstáculos, que contribuíram, em grande medida, para atrasar o avanço dos estudos sobre os símios, o interesse setecentista e oitocentista por aspectos de maior complexidade, como a capacidade mental dos animais, reafirmou a necessidade de a ciência não se limitar ao critério da utilidade dos animais no estudo das diferentes espécies. Todavia, tornava-se também urgente alargar esse critério a parâmetros distintos para estudar outras espécies, fora da esfera doméstica, em ambientes naturais mais afastados, tentando encontrar respostas para questões sobre a origem da humanidade e a proximidade entre o humano e o não-humano. Neste contexto, os símios enquadravam-se muito melhor nestas novas abordagens do estudo dos animais do que qualquer outra espécie, pois a análise do seu comportamento apontava respostas para as principais problemáticas supra-referidas.

[111] No caso do cão, o seu auxílio na caça ou na protecção dos rebanhos durante o pasto rapidamente o trouxe para dentro do seio familiar, onde se tornou útil na protecção da casa, transformando-se, simultaneamente, no animal de companhia por excelência estimado por toda a família. Da mesma forma, o cavalo, reconhecido quer como animal de carga quer pela sua vasta utilidade nas múltiplas tarefas do trabalho rural ou na caça, adquiriu igualmente um lugar de destaque não só no núcleo familiar, mas também em espectáculos públicos, como provas de hipismo ou concursos equestres, onde o seu porte e beleza despoletavam um profundo fascínio por esta espécie.

Com efeito, a investigação científica do comportamento dos símios revelou-se a tendência de maior destaque, no estudo dos animais, durante a era vitoriana, obrigando a uma redefinição das suas representações. Por um lado, a imprensa periódica de cariz mais satírico, como os jornais *Punch* e *Fun*, recorria frequentemente a representações antropomórficas de macacos com o objectivo de criticar, de forma irónica, as teorias evolucionistas, as quais encontrariam nas parecenças físicas e comportamentais dos símios o elo de ligação (*missing link*) com o passado primitivo da humanidade.[112] Nestas representações, as caricaturas com símios pretendiam também retratar comportamentos humanos considerados mais primitivos e menos civilizados, sendo inclusivamente utilizadas em artigos sobre a guerra civil norte-americana (1861-1865), com argumentos satíricos quanto à abolição da escravatura e ao futuro dos (ex-)escravos negros (figura 48).[113]

Por outro lado, já nos finais da era vitoriana, verificou-se uma mudança relativamente a estas representações de cariz satírico, que passaram a ser publicadas sob a forma de trabalhos que retratavam os símios em grupo, sem quaisquer adornos ou acessórios, focando cada vez mais as manifestações das suas emoções.

No caso da obra do artista que estudaremos na Parte II da presente tese, *Sir* Edwin Landseer, são notórias ambas as fases da representação dos símios: a primeira durou até aos finais da década de sessenta e visava a reprodução caricatural e satírica dos comportamentos dos símios; a segunda fase, situável entre a década de setenta e o final da era vitoriana, revelava a necessidade de compreender e representar as emoções e os sentimentos destes animais. No início da sua carreira, particularmente durante a década de vinte, Edwin Landseer elaborou duas das suas mais célebres obras com

[112] Entre as inúmeras representações de símios realizadas com o intuito de satirizar os argumentos evolucionistas, destacamos o *cartoon* conhecido pelo célebre título "Monkeyana", publicado no periódico *Punch*, em 18 de Maio de 1861. Embora também associável à questão da escravatura e à inclusão social dos negros, o propósito fundamental desta gravura era o ataque às teorias evolucionistas, que pretendiam demonstrar cientificamente o parentesco entre o ser humano e os primatas. Apesar de esta representação não conter traços evidentes de um antropomorfismo do animal, como acontecia frequentemente em outras caricaturas sobre as mesmas temáticas, verificamos que o autor, ao retratar o animal no seu estado natural, sem quaisquer adornos típicos do ser humano, visava representar o carácter primitivo do símio, em total oposição aos valores e à postura do *gentleman* citadino, cosmopolita e civilizado. Deve ainda notar-se que esta caricatura surgiu após o confronto entre T. H. Huxley e Samuel Wilberforce (ocorrido um ano antes da publicação do *cartoon*, em Julho de 1860), onde se esgrimiram, respectivamente, importantes argumentos a favor e contra os antepassados primatas do ser humano.

[113] V. Anexos, Figura 48, p. 422 da presente tese.

retratos de símios, *The Cat's Paw* (1824) (figura 49)[114] e *The Monkey Who Had Seen the World* (1827) (figura 50),[115] que podem ser enquadradas na primeira fase da representação caricatural dos primatas. No primeiro caso, trata-se de uma tela que reproduz a agressividade associável aos macacos, deixando transparecer o desconhecimento generalizado sobre esta espécie devido, como referimos ao longo deste subcapítulo, à falta de interesse em investigar os comportamentos de animais que não tivessem qualquer utilidade para o ser humano ou que habitassem longe dos ambientes domésticos. No segundo caso, o artista revela a tendência antropomórfica coeva que consistia em humanizar os animais através de posturas e adornos típicos do ser humano.

A partir da década de setenta e até aos finais da era vitoriana, a segunda fase da representação dos símios ficaria marcada pela divulgação de novos estudos subjacentes a estas temáticas, como a obra magna de Charles Darwin, *The Expression of the Emotions in Man and Animals* (1872), sobre a proximidade entre o indivíduo e os animais ao nível da manifestação das emoções (figura 51).[116] Verificou-se, assim, uma preocupação científica, cultural e visual em apresentar os animais de forma mais natural, sem adornos ou acessórios típicos do ser humano, na tentativa de impedir que o exagero patente nas representações antropomórficas, realizadas até então, ocultasse a reprodução das emoções nos animais.

A tela *The Sick Monkey* (1870) (figura 52),[117] de Edwin Landseer, enquadra-se claramente nesta segunda fase da representação dos primatas. Assim, o artista centrou-se na reprodução das capacidades mental e emotiva dos animais, sem que para tal tivesse sido necessário retratar os animais de forma humanizada, deixando para o espectador a tarefa de identificar as semelhanças entre o humano e o não-humano e, em última análise, encontrar o elo de ligação entre ambos.

Como vimos ao longo deste subcapítulo, no século XVIII e sobretudo no XIX, os estudos do não-humano sofreram mudanças significativas, nomeadamente quanto aos critérios de identificação das espécies. Aqueles deixaram de estar unicamente

[114] V. Anexos, Figura 49, p. 422 da presente tese.

[115] V. Anexos, Figura 50, p. 422 da presente tese.

[116] V. Anexos, Figura 51, p. 423 da presente tese.

[117] V. Anexos, Figura 52, p. 423 da presente tese.

relacionados com a utilidade prática dos animais, nas inúmeras tarefas do quotidiano do indivíduo, sendo, portanto, vistos acima de tudo como imprescindíveis instrumentos de trabalho. Passou-se, então, a valorizar outros critérios baseados fundamentalmente nas capacidades emotiva e mental, aspectos pouco investigadas até ao século XVIII.

Neste contexto, o estudo dos símios assumiu particular destaque, pois tentava responder a várias questões seminais como o possível parentesco entre o Homem e os primatas, as semelhanças comportamentais entre estes animais e o ser humano e a análise da capacidade mental dos primeiros. A relevância destes estudos, particularmente durante o XIX, traduziu-se num "primatocentrismo", que contribuiu para, gradualmente, substituir visão antropocêntrica – muito em voga ainda durante o Iluminismo, sustentando a tese criacionista e impulsionando as críticas às teorias evolucionistas emergentes – por uma perspectiva antropomórfica dos animais. Muito embora, em algumas situações, esta nova abordagem tenha sido adoptada para representar, de forma satírica, os comportamentos humanos, o elo de ligação do indivíduo aos seus antepassados (os símios) ou, até, a questão da escravatura, na verdade trouxe um olhar inovador sobre os animais. Direccionada para a análise dos seus comportamentos e das suas capacidades mental e emotiva, esta perspectiva permitiu que outras espécies passassem a ocupar um lugar de relevo no quotidiano humano, nos estudos científicos e culturais sobre o não-humano e, ainda, na reflexão em torno da proximidade entre o indivíduo e os animais domésticos, como o cão, vector que constituirá objecto de análise no subcapítulo seguinte.

3.3. Olhar os Animais de Perto: o Novo Estatuto do Não-Humano na Esfera Privada

Em épocas mais longínquas, o conhecimento sobre os animais e o contacto destes com o ser humano basearam-se, em grande medida, em determinadas concepções sobre a força e a ferocidade de espécies, que, se, por um lado, ameaçavam o Homem, por outro, fascinavam-no profundamente, a ponto de aquele venerar as características combativas de certos animais selvagens, como o leão ou o lobo. Muitas das civilizações mais remotas chegavam inclusivamente a defender, numa concepção totémica, que tais espécies seriam os seus antepassados e, por essa razão, não só se esforçavam por assegurar a sua preservação nos *habitats* naturais, mas também os veneravam. Para isso, os indivíduos adornavam-se e realizavam rituais junto de reproduções escultóricas de animais, acreditando estar, assim, mais próximos dos seus antepassados não-humanos. Siân Ede defende que a crença na existência de tótemes aproximava os seres humanos dos animais, estabelecendo um elo de ligação entre ambos:

> totemism gives humans a role in the wider natural world and links their ancestry to animals. (...) Such projections also support the ability imaginatively to create other entities: animal gods, human super-beings and perpetually coexisting ancestors. (2005: 51)

A nosso ver, esta concepção totémica dos animais, que os concebia enquanto possuidores de virtudes e características susceptíveis de serem transmitidas aos humanos, começou a perder importância a partir do momento em que o Homem conseguiu domesticar certas espécies com o objectivo de as colocar ao seu serviço. Auxiliando o indivíduo na obtenção de sustento, através da caça, na protecção da casa e do gado, nas tarefas agrícolas ou no transporte de pessoas e mercadorias, os animais domesticados deixaram de ser tratados com a deferência que as tribos mais primitivas lhes prestavam.

Contudo, algumas espécies, particularmente o cão, adquiriram um estatuto diferente do de outros animais, evidenciado através da possibilidade de coabitar com os seres humanos, dentro de casa, isto é, na esfera privada da família. O cão passou, assim, a integrar a primeira das três categorias que compõem a classificação dos animais

apresentada, em conjunto, pelos filósofos franceses contemporâneos Gilles Deleuze (1925-1995) e Félix Guattari (1930-1992):

> first, individuated animals, family pets, sentimental, Oedipal animals each with its own petty history, "my" cat, "my" dog. These animals invite us to regress, draw into a narcissistic contemplation, and they are the only kind of animal psychoanalysis understands. (…) And then there is a second kind: animals with characteristics or attributes; genus, classification, or State animals; animals as they are treated in the great divine myths, in such way as to extract from them series or structures, archetypes or models. (…) Finally, there are more demonic animals, pack or affect animals that a multiplicity, a becoming, a population, a tale… (2007: 40)

A relação de posse e, simultaneamente, de grande empatia face aos animais trazidos para dentro da esfera privada traduziu a necessidade do Homem em manter o contacto com outras espécies e a sua capacidade de com elas criar estreitas ligações.

Não obstante esta relação de grande proximidade, o não-humano continuou a representar um mistério para o indivíduo pensante, o qual tentava incessantemente compreender as manifestações de emoções por parte dos animais, bem como os seus comportamentos e atitudes face aos membros da mesma ou de outras espécies e, sobretudo, em relação ao ser humano. Entre os inúmeros enigmas associados a estas manifestações, destacam-se os decorrentes da ausência de uma comunicação discursiva, por parte dos animais, e a consequente necessidade de a ultrapassar, o que, não raro, dava origem a interpretações das emoções dos animais de estimação moldadas segundo a leitura que o indivíduo considerava (e, intimamente, desejava) ser a mais adequada. Existia, portanto, uma pré-disposição, por parte do ser humano, para dar voz aos gestos e às atitudes dos animais com quem convivia e os quais acreditava conhecer, inclusivamente o carácter e as emoções.

Nesta interacção entre os animais de estimação e o ser humano, constata-se frequentemente que este último concebe uma personalidade para o seu animal, de acordo com uma imagem construída mentalmente, com base num conjunto de valores e de emoções, por vezes representativo do próprio carácter do dono. Neste sentido, parece-nos legítimo questionar até que ponto essa representação não corresponderia a uma idealização antropomórfica do animal e por que motivos o ser humano pretende criar uma relação de proximidade com certas espécies em detrimento de outras.

Como advoga Marc Bekoff, as possíveis interpretações humanas sobre o comportamento dos animais evidenciam visões condicionadas por uma necessidade, por parte do indivíduo, de dar expressão aos estados mentais dos animais, mediante uma concepção limitada a atitudes tipicamente humanas e, portanto, conhecidas e facilmente compreendidas:

> the way we describe and explain the behavior of other animals is influenced and limited by the language we use to talk about things in general. By engaging in anthropomorphism we make the world of other animals accessible to ourselves and to other human beings. By anthropomorphic we can more readily understand and explain the emotions or feelings of other animals. But this is not to say that other animals are happy or sad in the same ways in which humans (or even other members of the same species) are happy or sad. (…) But these words [happy, sad, angry, upset, or in love] serve to explain what [t]he[y] might have been feeling. (2007: 73)

Assim, a tentativa de explicar o comportamento animal, nomeadamente o seu estado mental e emotivo, encontrar-se-ia sempre condicionada por uma percepção humana, a qual tendia a conferir um sentido lógico à sua interpretação. Por outras palavras, o ser humano antropomorfizava inevitavelmente o não-humano, que acolhia na sua esfera privada, impondo-lhe o que Steve Mithen designa por "human-like minds" (2007: 122).

Nesta complexa interacção, o Homem procurou encontrar critérios e parâmetros que domina para interpretar e classificar as emoções dos animais não susceptíveis de serem explicadas através da capacidade discursiva, representando, por isso, um autêntico enigma. Por outro lado, ao humanizar esses comportamentos e emoções, o indivíduo pretendia geralmente encontrar semelhanças com características humanas, as quais pudessem contribuir para a construção de uma personalidade de um determinado animal de estimação. Essa construção passava pela crença na singularidade daquele ser vivo e, portanto, pela sua individualização (atribuindo-lhe até um nome) face a membros da mesma e de outras espécies.

Trata-se, assim, de uma relação de posse, identificável com a categoria relativa aos animais de estimação apresentada na classificação proposta por Gilles Deleuze e Félix Guattari, atrás referida. De facto, o animal que vive connosco, em nossa casa, integrado no seio da família, torna-se, indiscutivelmente, o "nosso" animal de

estimação, distinto de todos os outros elementos da sua espécie e com uma personalidade própria, ainda que moldada por valores humanos.

Na Grã-Bretanha, desde, pelo menos, a Idade Média que é possível encontrar referências a animais a partilharem as esferas domésticas e privadas das famílias mais abastadas ou os espaços dedicados a práticas religiosas, tal como Harriet Ritvo refere:

> unmistakable pets first appeared in the middle ages, as the playthings of courtiers and members of the privileged religious orders. Episcopal authorities tried repeatedly to suppress petkeeping among monks and nuns, with little success, but the practice did not spread among ordinary citizens. (…) Pet dogs remained the province of the upper classes, particularly of the female members. King Charles II may have been the first man to declare a public passion for them. (1987: 85)

Assim, com o propósito de dar forma à individualização do animal de companhia, os retratos com animais tornaram-se bastante populares (figura 54).[118] Além-Mancha cresceram em número significativo ao longo da era vitoriana, devido, em grande medida, ao facto de a própria Família Real ter dado uma imagem de grande proximidade e afecto face aos seus *pets*. Nos momentos em que se deixou retratar na sua esfera privada, a Rainha Victoria promoveu inequivocamente uma relação de grande apreço pelos seus animais de estimação, tal como William Secord advoga:

> in England, pet and sporting dogs found a patron in Queen Victoria, an avid animal lover, who ascended the British throne in 1837. During her reign she kept as many as seventy purebred dogs at her kennels at Windsor Castle and commissioned several portraits of her pets. Under the queen's influence, the British middle and upper classes became fascinated with dogs, causing this once-scorned subject matter to reach unprecedented heights of popularity. England witnessed an increasing interest in purebred dogs in particular in the mid- to late nineteenth century. (2006: 106)

---

[118] V. Anexos, Figura 53, p. 423 da presente tese. O quadro renascentista *The Death of Procis, A Satyr Mourning over a Nymph* (c.1495), da autoria de Piero di Cosimo, é considerado por Kenneth Clark como um marco do início de uma longa tradição de representar a expressão das emoções dos animais. Estes eram retratados em situações envoltas por uma profunda carga dramática, algo que viria a atingir o seu expoente máximo durante o século XIX, quer ao nível da popularidade e da procura deste tipo de obras, quer no respeitante ao número crescente de artistas dedicados ao retrato de animais. Segundo Clark, na tela de Cosimo podemos observar

> the best-loved dog of the Renaissance (...). The dead girl lying on the ground is mourned by two creatures, a faun with goat's legs, half animal, half man, who touches her tenderly, and a dog, who looks at her with a human sorrow and gravity. Of all Renaissance painters the misanthropic Piero di Cosimo seems to have had the greatest sympathy with animals. (1977: 49)

Para além das frequentes encomendas de retratos a reputados animalistas, como Landseer, uma outra forma de individualização dos animais de estimação da Família Real britânica residia na atribuição de nomes associados a divindades ou a figuras mitológicas. O Príncipe Consorte (1819-1861), por exemplo, deu o nome de Eos à sua cadela galgo, inspirando-se na "deusa grega do amanhecer", referida nos textos de Homero. O mesmo se verificou com o príncipe troiano Hector, nome escolhido pela Rainha para apelidar um dos seus galgos favoritos.

O afecto da Monarquia britânica pelos animais era, assim, interpretado como um sinal de educação, civismo, instrução, generosidade, cortesia e, ainda, como forma de afirmar uma certa superioridade moral e económica relativamente às classes mais desfavorecidas. Esta imagem modelar de uma relação de proximidade entre a Família Real e os *pets* promoveu a generalização do apreço pelos animais à larga maioria das famílias mais abastadas da sociedade britânica.

Deste modo, os animais de estimação tornaram-se muito populares no seio das famílias mais opulentas. Os cães de raça pura, por exemplo, foram alvo de uma enorme procura, já que lhes estava também associada uma função pedagógica relacionável justamente com os valores intelectuais e morais atribuídos aos donos. A aquisição de um animal obrigava as crianças a responsabilizarem-se, adoptando determinados hábitos e práticas que garantissem um tratamento adequado à preservação do bem-estar dos seus companheiros não-humanos.

Para além da dimensão pedagógica, a existência de um animal na esfera doméstica fomentava, de igual modo, o gosto pelo conhecimento sobre o não-humano por parte das crianças, as quais procuravam encontrar respostas para as suas dúvidas através da observação do comportamento do animal e da leitura de publicações onde se descreviam os hábitos de certas espécies, numa linguagem acessível a um público infanto-juvenil, tal como Hilda Kean explica: "children were not merely instructed in the food their pets liked (...) but fed with stories about their qualities and information about their origins" (1998: 47).

Neste contexto, tornou-se frequente retratar as crianças junto dos seus animais de companhia. Nas telas, os artistas captavam, por um lado, a primorosa educação dos meninos, desde tenra idade, e o seu trato delicado para com os animais. Por outro, representavam também a tranquilidade com que os animais posavam com as crianças,

revelando, por vezes, uma atitude protectora para com os seus jovens donos (figura 54).[119]

Os quadros com os membros mais jovens da família junto aos seus animais de estimação passaram a ser presença obrigatória nas residências particulares das famílias mais abastadas da sociedade britânica, promovendo, junto das habituais visitas, uma imagem modelar de uma família preocupada em transmitir às futuras gerações a necessidade de cuidar carinhosamente dos animais. Importa sublinhar que muitos destes *pets* eram (re)tratados de forma bastante humanizada, recebendo um tratamento semelhante ao das crianças da família. Deste modo, a antropomorfização dos animais de companhia foi, não raro, associada ao universo feminino, em parte devido a um certo cuidado maternal patente na forma como os animais se apresentavam tanto na esfera doméstica como em eventos fora das residências particulares, os quais muitas destas composições também procuravam reproduzir.[120]

Nestas representações familiares, os cães assumiram um estatuto importante, sobretudo ao lado das crianças, reforçando essa imagem modelar de uma família unida, preocupada em fomentar os valores da cortesia e do respeito pelo Outro, que incluía tanto os indivíduos enfermos ou mais desfavorecidos como os animais. Assim, os *pets* passaram a personificar não só os valores pelos quais a família, em geral, se pautava, mas também as qualidades do dono mediante a expressão de certas emoções, como analisaremos em pormenor no capítulo 2 da Parte II.

A este respeito, devemos recordar, mais uma vez, que, já durante o Renascimento, os patronos pediam aos artistas para retratar os seus animais de estimação com este intuito, ou seja, o de deixar transparecer o carácter do dono nas expressões do animal. A partir do século XVIII, o retrato de *pets*, sem quaisquer figuras humanas, granjeou especial popularidade, a qual viria a aumentar significativamente ao longo da centúria de oitocentos. Abandonando o estatuto de meros acompanhantes dos

[119] V. Anexos, Figura 54, p. 424 da presente tese.

[120] Frequentemente os animais chegavam a assumir uma importância idêntica (ou até superior) à dos mais jovens, no seio da família. Em certos casos, como em núcleos familiares sem crianças, os animais de estimação acabavam por suprir a sua ausência, passando a ser objecto de todas a atenções e cuidados por parte dos membros da família, especialmente as figuras femininas. No início do século XIX, na sua célebre obra *Mansfield Park* (1814), Jane Austen caricaturou este afecto extremo pelos animais através da personagem *Lady* Bertram, que demonstrava uma profunda estima pelo seu cão, um *pug*, chegando, por vezes, a revelar-se mais cuidadosa com o animal do que com os próprios filhos.

donos, os animais assumiram o papel de protagonistas e, não raro, únicas presenças nas composições visuais (figura 55).[121]

Apenas acessíveis aos membros das classes mais abastadas, estes retratos serviam justamente para afirmar o estatuto socioeconómico dos proprietários, já que, para as composições visuais, os animais de estimação eram escolhidos de forma criteriosa. Frequentemente seleccionados, os cães de raça pura apresentavam-se, de um modo geral, em pose, de perfil, com a cabeça ligeiramente virada para o espectador, à semelhança de um modelo humano. Nesta posição, o olhar do animal adquiria especial destaque em toda a tela, pois através da sua expressividade detectavam-se as emoções retratadas. O animal aparecia, assim, humanizado, tanto do ponto de vista do comportamento como da personalidade que o dono lhe atribuía (figura 56).[122]

Embora o animal surgisse usualmente no centro da composição, ocupando-a em grande parte, o cenário não era despiciendo, contribuindo para caracterizar o meio em redor. Podia tratar-se do ambiente doméstico, onde aquele passava a maior parte do seu tempo, ou de divisões dedicadas à recepção de visitas, como os grandes salões, de modo a reproduzir um atmosfera luxuosa e, portanto, reveladora do estatuto da família.

Estes retratos, que podemos considerar como os primórdios dos actuais *close-ups* do cinema[123] ou da fotografia, focavam as emoções dos animais de forma bastante semelhante às das representações de figuras humanas, demonstrando, assim, que a expressão dos estados mentais e emotivos dos primeiros em tudo apresentava parecenças inequívocas com as segundas. Tal como acontece na fotografia ou na sétima arte, onde, graças ao avanço tecnológico e ao aperfeiçoamento dos instrumentos de captação e visualização de imagem, pode divisar-se o objecto de forma bastante aproximada, também os retratos ou primeiros *close-ups* das emoções dos animais (neste

[121] V. Anexos, Figura 55, p. 424 da presente tese.

[122] V. Anexos, Figura 56, p. 424 da presente tese.

[123] A captação das emoções "em grande plano" nos retratos oitocentistas de animais domésticos, particularmente os de estimação, constituiu também a génese do que, mais tarde, já no século XX, viria a ser designado por "documentário sobre a vida animal", que estendeu o interesse pela projecção dos comportamentos não-humanos domésticos aos animais selvagens. Nestas visualizações contemporâneas, o objectivo dos *close-ups* (em retratos ou nos actuais documentários sobre o reino animal) continua a ser idêntico ao do século XIX, ou seja, observar de perto para conhecer mais aprofundadamente o comportamento e a expressão das emoções e para tentar descodificar os enigmas associados ao carácter dos animais.

caso o olhar) revelaram-se "creative instruments of [a] mighty visual *anthropomorphism*" (Balázs 1970: 60).

O "antropomorfismo visual", na expressão de Beacutela Balázs, patente nestas representações dos sentimentos "em grande plano", que analisaremos em detalhe na Parte II, verifica-se na forma como se procurava retratar visualmente, por um lado, a comprovação científica da existência de um carácter emotivo nos animais e, por outro lado, a evidência das semelhanças, na expressão de tais emoções, entre os seres humanos e os animais, em particular os de estimação. Estes possuiriam personalidades singulares, sendo capazes de estabelecer laços afectivos com os donos, baseados em valores como a lealdade e a fidelidade. Por seu turno, os seres humanos que os acolhiam em suas casas, assegurando-lhes os cuidados necessários ao seu bem-estar, criavam também uma relação de afecto com os seus companheiros não-humanos.

Durante o século XIX, os retratos que tinham como principal mensagem a projecção das emoções do animal ganharam bastante popularidade, também devido às frequentes histórias sobre episódios reais, publicadas em obras literárias ou nos periódicos vitorianos.[124] As narrativas evidenciavam demonstrações de lealdade, por parte do animal de estimação, em situações de extrema intensidade emocional, como por exemplo no momento da morte do dono ou em salvamentos de seres humanos em situações de grande dramatismo, como em incêndios ou em afogamento iminentes. Estes relatos suscitavam grande interesse por parte do público-leitor e fomentavam uma consciencialização, no seio da população instruída, sobre a necessidade de assegurar o bem-estar dos animais, o que a levava, não raro, a participar activamente em iniciativas para divulgar e punir os maus tratos infligidos aos animais. Quando, a par desta preocupação, os leitores conviviam com animais de estimação, os sentimentos descritos nas narrativas identificavam-se, com maior intensidade, com as emoções que pautavam as suas relações com os companheiros não-humanos.

[124] O autor escocês James Hogg (1770-1835), por exemplo, conhecido pelo pseudónimo de "Ettrick Shepherd", publicou, ao longo da sua vida, vários contos, no periódico *Blackwood's Edinburgh Magazine*, sobre as suas experiências, na Escócia rural, geralmente decorrentes da sua relação de proximidade com os animais domésticos e de estimação, centrando-se na observação do comportamento dos animais, nomeadamente nos sentimentos e nas emoções. Em 1829, compilou estas narrativas num livro intitulado *The Shepherd's Calendar*, o qual granjeou enorme popularidade, não só no seu país natal, mas também na cosmopolita capital londrina. Longe da realidade rural, os leitores citadinos muito apreciavam as histórias sobre a relação dos animais com os seres humanos, baseada em valores como a lealdade e a fidelidade, bem como os ambientes simples e rústicos onde os enredos decorriam.

Ao longo do século XIX, o bem-estar dos animais de estimação tornou-se uma das principais preocupações das classes mais abastadas. Tal envolvia não só uma participação activa nas sucessivas tentativas para implantar leis que visavam punir e eliminar os maus tratos aos animais, mas também a procura de produtos que melhorassem a qualidade de vida dos *pets*. Neste contexto, o crescimento das indústrias nas áreas urbanas proporcionou a criação de mercados de produção e de comercialização de artigos e alimentos específicos com vista a dar resposta às novas exigências nos cuidados com os animais.

No caso da alimentação, até à segunda metade do século XIX, de uma forma geral, apenas os animais utilizados em caçadas requeriam um cuidado especial, já que desempenhavam uma tarefa que exigia uma condição física exemplar. Porém, o novo estatuto dos animais de companhia, como membros da família, suscitava uma preocupação com a alimentação não só dos cães de caça, mas também dos *pets*.

A crescente procura de produtos alimentares para animais de estimação por parte daquele que viria a ser o impulsionador deste novo mercado, James Spratt (?-1880),[125] conduziu à criação da primeira marca de biscoitos para cães, a *Spratt's*. Numa primeira fase da produção e comercialização do produto, a empresa visava alcançar o segmento da população mais opulenta que se dedicava à caça enquanto desporto com o auxílio de cães de raça pura. A qualidade do produto, concebido especialmente para cães, foi rapidamente reconhecida pela Rainha Victoria, que muito apreciava caçar durante as suas viagens às *Highlands*, a qual se tornou compradora regular destes biscoitos para os seus cães de caça e de companhia:

> the London Royal Canine Surgery and Hospital in fashionable South Moulton Street enjoyed her patronage, as did Spratt's, the makers of dog biscuits. Spratt's – as the advertisements proudly declared – were used in the royal kennels and the Battersea Dog's Home alike: the addition of beetroot, appealing to a dog's sweet tooth, encouraged dogs to eat vegetables, which was considered healthy. (Kean 1998: 82)

[125] A crescente popularidade dos cães de raça pura, usados como animais de caça e de companhia, recebendo, por isso, atenção e cuidados redobrados, levou o norte-americano James Spratt a apostar na produção e comercialização dos seus produtos na Grã-Bretanha, onde a marca ganhou notoriedade e abriu portas à implementação deste novo mercado no seu país natal. Mais tarde, já em finais do século XIX e até ao aparecimento de novas marcas concorrentes na segunda metade do século XX, a *Spratt's* tornou-se uma referência no cuidado com a alimentação dos animais de estimação também nos Estados Unidos.

Inúmeras famílias dos estratos mais favorecidos da sociedade britânica viram na aprovação do produto por parte da Monarca uma garantia da sua qualidade, o que impulsionou, de maneira quase inesperada, a venda dos biscoitos *Spratt's*. A excelente aceitação de produtos alimentares especiais para cães abriu também portas a novos mercados direccionados para o cuidado com outros animais de estimação. Uma alimentação nutritiva e saudável, concebida de acordo com as características e necessidades específicas dos *pets*, passou a ser um dos aspectos fundamentais para assegurar e prolongar o bem-estar dos companheiros não-humanos e, consequentemente, o aumento da esperança média de vida dos animais. Muitas outras marcas e produtos seguiram os primeiros passos dados pela *Spratt's*, tornando-se, assim, a alimentação dos animais muito mais variada, não só com biscoitos, mas com refeições completas.

Devemos sublinhar que a opinião favorável da Família Real sobre os produtos para animais contribuiu indelevelmente para a crescente procura das mesmas marcas por parte de outras famílias, que desejavam seguir o exemplo da Rainha no cuidado com os animais em geral e com os de estimação em particular.

Para além da alimentação, outra matéria que adquiriu maior visibilidade pública graças ao importante apoio dado pela da Família Real, em particular a Rainha Victoria, diz respeito ao sofrimento infligido aos animais. Deste modo, no subcapítulo seguinte, propomo-nos analisar a preocupação de cariz político-social e também científica, partilhada pela sociedade britânica de oitocentos, em torno da necessidade de erradicar actos de violência contra os animais. A ligação pública da Monarca a causas sociais (anterior ao início do seu reinado) funcionou como uma referência, tida em consideração pelos seus súbditos, relativamente ao respeito pelo Outro, inclusivamente pelos seres vivos não-humanos.

3.4. Animais Sencientes: o Papel das Organizações Humanitárias na Denúncia do Sofrimento

Com o novo estatuto de membro da família, a principal utilidade do animal passou a consistir em participar numa relação de grande proximidade com o ser humano, partilhando manifestações de afecto e de lealdade para com aqueles que o acolhiam na sua esfera privada. Desta forma, o elo de ligação entre o indivíduo e o animal de estimação tornou-se cada vez mais estreito.

Nos meios urbanos e fabris, onde a unidade familiar tendia a tornar-se mais fraca, os indivíduos projectavam, não raro, os seus sentimentos nos animais de estimação. O contacto diário com os seres não-humanos, particularmente os cães, à época os animais de companhia por excelência, obrigou os homens não só a redefinir formas de convivência, mas também a repensar determinadas experiências ou emoções que, até então, apenas tinham lugar entre seres humanos. Embora os sentimentos que pautavam a relação entre o indivíduo e o animal de estimação não fossem desconhecidos para o primeiro, a manifestação de tais emoções para com um ser vivo não-humano, desprovido da capacidade discursiva utilizada pelo Homem, constituía uma novidade.

Os momentos partilhados, ao longo da vida, pelo ser humano e o respectivo animal de estimação suscitavam inevitavelmente uma crescente proximidade e união entre ambos. Em situações mais extremas, como a morte ou a doença, o Homem experimentava sentimentos em relação ao animal, idênticos aos porventura já vividos com outros seres humanos mais chegados. Assim, os sentimentos de perda ou de tristeza passaram a ser uma consequência natural da aproximação afectiva e do elo criado entre o indivíduo e os animais que partilhavam a sua casa e a sua vida. Neste contexto, restava, no entanto, compreender dois aspectos fundamentais: primeiramente, conseguir interpretar as manifestações e as expressões dos mesmos sentimentos por parte dos animais; em segundo lugar, perceber de que forma o sofrimento dos animais abalava a estrutura emocional do indivíduo, não só quando se tratava do seu animal de estimação, mas também no respeitante a outros animais, da mesma ou de outras espécies.

A primeira questão, relacionada com a interpretação da expressão dos sentimentos dos animais, levou o Homem a procurar colocar-se na mente dos seus companheiros não-humanos para compreender se efectivamente estaria perante as mesmas sensações e emoções tão familiares entre os seres humanos. Tornava-se, portanto, necessário que o indivíduo encontrasse novas estratégias para captar as mensagens dos animais e que estivesse aberto a diferentes interpretações para o comportamento e a linguagem corporal dos animais.

Assim, ao procurar dar voz e expressão à mente dos seres não-humanos, por um lado, o Homem estabeleceu comparações antropomórficas entre o comportamento daqueles e as experiências humanas, atribuindo uma personalidade ao animal de acordo com uma construção mental baseada no exemplo humano. Por outro lado, importava que o indivíduo se desprendesse de tais construções antropomórficas tendentes a humanizar o animal. No panorama intelectual de oitocentos, a abordagem antropomórfica constituiu, todavia, o paradigma desta nova relação entre os indivíduos e os seus animais de estimação, tal como Teresa Mangum explica:

> nineteenth-century scientists, literary critics, and novelists insist upon animals' capacity not merely to endure human adoration but to return the emotion. (…) And repeatedly (…) celebrating the dubiously humane process of "humanizing" animals rather than trying to respond to an animal as truly other, truly itself. (2007: 21)

A comprovação da existência de uma dimensão emotiva nos animais, a refutação do conceito cartesiano de "animal-máquina" e o impulso dado pelos estudos evolucionistas, que visavam rejeitar o antropocentrismo como sinal da criação divina, tiveram como consequência, à época, uma projecção do carácter humano nos animais. Tal adulterava, no entanto, uma eventual especificidade das emoções sentidas pelos seres humanos, por um lado, e pelos animais, por outro, ao identificar no comportamento destes últimos, as necessidades e as inquietações dos primeiros. Esta alegada proximidade emocional, exponenciada pelo Homem e cultivada por narrativas populares e relatos de manifestações da lealdade dos animais em momentos dramáticos, contribuiu para que a crença vitoriana na reciprocidade dos afectos por parte dos animais, assumisse especial relevo.

O segundo aspecto da relação entre os indivíduos e os seus animais de estimação que enunciámos no início deste subcapítulo – a reacção do ser humano ao sofrimento do

seu animal de estimação em particular e de outros animais em geral – surge como consequência da centralidade da dimensão afectiva nesta ligação ao Outro. Assim, o ser humano acreditava que as emoções partilhadas com o animal ser-lhe-iam retribuídas.

O contacto permanente com um companheiro não-humano potenciava uma singularização do animal e de todas as experiências vividas em conjunto. Deste modo, o indivíduo, com base na sua interpretação das emoções do animal, procurava elevar-lhe a personalidade e o carácter de forma a atribuir-lhe uma condição única e especial face aos membros da mesma ou de outras espécies. O seu estatuto enquanto membro da família e os cuidados recebidos, com fim de garantir uma vida com qualidade e tão prolongada quanto possível, contribuíam também para a construção dessa identidade específica.[126] A este propósito, Martha Nussbaum refere diversos aspectos comuns ao bem-estar dos humanos e dos seus animais:

> a good life, for an animal as for a human, has many different aspects: movement, affection, health, community, dignity, bodily integrity, as well as the avoidance of pain. (…) To deprive them of those things is to give them a distorted and impoverished existence. (2007: 32)

Durante o século XIX, a evidência e comprovação científica de que os animais procuravam, por diversas formas, "evitar a dor" passou a ser sinónimo de um dos deveres principais do ser humano ao acolher um animal na sua esfera doméstica. Mark Rowlands advoga que aquela atitude é frequentemente visível no comportamento dos animais:

> first, they will systematically avoid (or try to escape from) things that typically cause pain (technical term for these things is "noxious stimuli"). Second, of their avoidance or escape behaviour is unsuccessful, they will cry out, and engage in behaviour that we typically regard as expressive of feelings of intense discomfort. Third, following exposure to noxious stimuli, they will limit the use of an injured body part – for example, through immobilizing a damaged muscle by favouring another limb – to allow rest or healing. (2002: 6)

Desta forma, a comprovação da transversalidade da necessidade de evitar a dor às diferentes espécies fomentou simultaneamente uma consciencialização de que o

[126] Devemos ainda notar que, durante os séculos XVIII e XIX, a singularização do animal de estimação passava também pela tentativa da sua imortalização, nomeadamente através de encomendas de lápides com sentidas inscrições, onde se exultavam as virtudes do animal, ou de esculturas colocadas nas residências particulares com o intuito de perpetuar a sua memória.

sofrimento dos animais em geral deveria ser evitado, punido e erradicado de uma sociedade civilizada. Neste contexto, a dor e o sofrimento infligidos com a intenção de causar dano evidenciava uma falta de compaixão pelas necessidades do animal e uma despreocupação com o seu bem-estar, algo que qualquer indivíduo instruído deveria repudiar e tentar travar.

No caso específico da educação feminina, as jovens eram ensinadas a demonstrar respeito e atenção pelo Outro, revelando particular compaixão pelo sofrimento dos animais. Desde muito cedo, a educação da futura Monarca britânica também se pautou por estes valores. Assim, o seu apreço pelos animais traduziu-se em importantes apoios concedidos a instituições de protecção, como a Society for the Prevention of Cruelty to Animals, que adquiriu o título de "Royal", em 1840, a pedido da Rainha Victoria, em sinal da sua associação às causas defendidas por este organismo humanitário.

Devemos sublinhar que, no início do século XIX, mesmo antes da criação da SPCA, em 1824, a paisagem da capital londrina apresentava exemplos visíveis de abusos, praticados com grande violência, no tratamento dos animais, os quais eram vistos apenas enquanto objectos de carga ou instrumentos de diversão. Alguns destes actos de crueldade foram relatados por Harriet Ritvo:

> the streets of London were crowded with horses and dogs that served as draft animals and beasts of burden, in addition, passers-by often encountered herds of cattle and sheep being driven to the Smithfield livestock market. Many of these animals were obviously exhausted or in pain, as were many of the horses and donkeys used for riding. (…) Popular amusements included cock fighting, dog fighting, rat killing, bull running, and the baiting of wild animals. (1987: 125)

Importava, assim, punir e travar estes abusos e maus tratos visíveis nas ruas da capital. Para tanto, as primeiras tentativas de implementação de legislação, em 1800, visavam a abolição de espectáculos de grande violência para com animais, como o *bull baiting*, ou seja, as lutas entre touros ou entre cães e touros.[127] Porém, este tipo de diversão granjeava uma enorme popularidade por parte de inúmeros deputados, o que justificou o total desinteresse do Parlamento em discutir estas matérias.

[127] O espectáculo designado por *bull baiting* envolvia a luta entre touros até à morte do primeiro animal. Em outros casos recorria-se a cães, nomeadamente aos da raça *bulldog* que, tal como a etimologia da palavra indica, serviam para lutar contra o touro.

Em 1821, o político irlandês Richard Martin (1754-1834), um dos dois futuros fundadores da SPCA, apresentou uma proposta de lei que consistia em "prevent cruel and improper treatment of Cattle" (Ritvo 1987: 127), na tentativa de alargar a protecção legal a outras espécies de gado para além dos touros. Embora, nesse mesmo ano, a Câmara dos Lordes tivesse vetado a proposta de Martin, em 1822, a lei foi finalmente ratificada com a aprovação de Lordes e Comuns.[128]

As bases para a punição legal dos maus tratos estavam, assim, construídas e, dois anos mais tarde, a SPCA, fundada por Richard Martin e William Wilberforce (1759-1833), poderia dar continuidade ao trabalho pioneiro levado a cabo pelo político irlandês. Para isso, foi fundamental o apoio de membros das classes mais favorecidas, que ajudaram a financiar as iniciativas desta organização humanitária, contribuindo para a auto-suficiência da SPCA e para a criação de uma rede de contactos entre os seus membros mais influentes. Deste modo, tornou-se possível dar a conhecer a legislação em vigor, bem como a intenção de a estender à protecção a outras espécies.

Não obstante o crescente apoio dos filantropos mais abastados a tais causas e ao trabalho da organização, somente em 1835, com a associação de um patrono como a futura Monarca britânica – particularmente influente no respeitante à formação da opinião pública e responsável pela imagem modelar, que sempre transmitiu, no cuidado com os animais –, a protecção dos seres não-humanos ganhou nova relevância política e social. Como consequência, no mesmo ano, seria aprovada a lei intitulada "An Act to Consolidate and Amend the Several Laws Relating to the Cruel and Improper Treatment of Animals", que propunha a erradicação de combates sangrentos com animais, como a luta entre touros, entre cães e touros ou, ainda, a luta entre galos, e a punição dos maus tratos aos animais de estimação.

Após este alargamento fundamental da protecção a outras espécies, seguiram-se mais três importantes leis, aprovadas por ambas as Câmaras do Parlamento: a primeira, em 1849, designada "Act for the More Effectual Prevention of Cruelty to Animals",

[128] Entre a primeira proposta de lei, em 1800, e a aprovação da lei pioneira, respeitante à penalização dos maus tratos aos animais, vinte e dois anos mais tarde, foram apresentadas outras propostas que não reuniram o consenso de ambas as Câmaras. Em 1802, por exemplo, Richard Martin entregou uma proposta, visando a abolição das lutas com touros, que foi vetada. Sete anos depois, *Lord* Thomas Erskine (1750-1823) também apresentou uma proposta de protecção aos animais, extensível às espécies utilizadas no trabalho rural e aos animais de estimação, intitulada "Preventing Wanton and Malicious Cruelty to Animals", que voltou a não obter a aprovação da Câmara dos Comuns. No ano seguinte, a mesma proposta foi novamente vetada, obrigando a uma reformulação dos pedidos de protecção aos animais descritos nestas propostas, que só em 1821 voltariam a ser apresentadas ao Parlamento.

pretendia abranger as duas leis anteriores, de 1822 e de 1835, focando em particular os actos de tortura, o espancamento e o abuso das capacidades físicas dos animais no transporte de mercadorias. A lei seguinte, aprovada em 1857, visava punir quaisquer actividades realizadas em matadouros na presença de crianças com menos de catorze anos. A terceira lei, datada de 1867, bania as manifestações públicas a favor da vivissecção. Devemos salientar que esta nova legislação revelava, no seu conjunto, uma preocupação comum em evitar a observação pública do sofrimento infligido aos animais e da violência associada tanto às mortes que tinham lugar em matadouros, sem qualquer fiscalização ou condições de higiene adequadas, como à prática da experimentação científica com animais vivos.

Particularmente a partir da lei de 1857, a RSPCA passou a contar com o apoio das autoridades policiais para, mais facilmente, dar seguimento às queixas e reclamações recebidas pela organização que, até à ratificação destas leis, se encontrava bastante limitada para agir judicialmente contra os abusos denunciados.

Como resultado desta parceria entre os agentes policiais e a organização, a protecção dos animais tornou-se um ideal a atingir por qualquer sociedade civilizada. Todavia, na prática, traduziu-se sobretudo numa autêntica perseguição aos perpetradores. De facto, aos olhos dos membros da RSPCA, as actividades consideradas prejudiciais à integridade física dos animais – os combates sangrentos ou até as acções levadas a cabo em matadouros que não cumpriam as normais legais – encontravam-se associadas a ambientes de maior pobreza, povoados por indivíduos pertencentes às classes mais desfavorecidas, sem instrução, oriundos, em alguns casos, de países estrangeiros, que alegadamente ameaçavam a ordem pública através destas demonstrações de violência.

Deve reconhecer-se que o contributo das classes mais instruídas e economicamente mais poderosas para o trabalho pioneiro sobre a protecção aos animais foi fundamental. No entanto, essas acções eram entendidas, não raro, como sinal de uma educação privilegiada, orientada por princípios morais fundamentados no respeito pelos mais fracos. O apoio dado às vítimas incapazes de se defender pelos seus próprios meios tornou-se, assim, crucial. Entre aquelas rapidamente passou a incluir-se não só os animais de estimação, mas também, de uma forma geral, todas as espécies alvo de abusos e maus tratos. Importa, deste modo, sublinhar que a ligação entre a falta de

instrução e o sofrimento provocado deliberadamente aos animais serviu, muitas vezes, como justificação para o afastamento, através da detenção, de indivíduos oriundos de classes mais desfavorecidas, considerados perigosos para os animais e, consequentemente, para a saúde pública.

A partir da década de sessenta, a RSPCA apostou na publicação do seu periódico, *Animal World*, de panfletos e de obras de carácter pedagógico, como *The History of William Brown, or the Cruelty to Animals Punished* (1860),[129] cuja principal função consistia em incentivar o cuidado com o bem-estar dos animais, bem como o respeito por todos os seres vivos. Evocavam-se, assim, nestas publicações, não só histórias exemplares de grande proximidade e companheirismo entre o Homem e o animal, mas também relatos de situações, reais ou ficcionadas, de maus tratos aos animais. Em 1861, a RSPCA publicou também um manual, intitulado *Cruelty to Animals*, que incluía as leis ratificadas até à data e uma secção com instruções para ensinar os leitores e os novos agentes policiais sobre a(s) forma(s) mais adequada(s) para actuar em caso de testemunharem alguma das situações puníveis por lei. Com a aprovação de novas leis, a organização encarregava-se de reeditar o manual com as respectivas alterações, de modo a divulgar o sucesso das suas acções e campanhas para prevenir e castigar, de todas as formas legais ao seu dispor, a crueldade e o sofrimento infligido aos animais.

Embora a RSPCA tivesse centrado a sua atenção nas manifestações públicas de violência, procurou também demonstrar que este flagelo social e moral não era exclusivo da esfera pública, pois em ambientes privados poderiam igualmente ocorrer (e, certamente, ocorreriam) situações de maus tratos para com os animais. Nestes casos, a organização teve maiores dificuldades em alcançar o reconhecimento legal dos maus tratos praticados em residências particulares, já que, como lembra Martin A. Danahay, se tratava de um "supposedly sacrosanct, private, domestic realm" (2007: 99).

Nos espaços de experimentação científica a acção da RSPCA também foi bastante limitada. Ao longo do século XIX, no respeitante à protecção de animais utilizados vivos em experimentações realizadas em laboratórios e em aulas de Biologia

[129] Nesta obra, o protagonista, William Brown, demonstra várias atitudes de desrespeito pelos animais, torturando frequentemente diferentes espécies. Numa destas situações, quando quis chicotear um cavalo, atingiu a própria perna, vendo-se obrigado a amputá-la. Num desfecho que se pretendia moralizador, ainda que porventura mais próximo de um cruel castigo pelos seus actos, importava veicular a ideia de que os maus tratos e abusos aos animais seriam sempre alvo de uma punição severa (terrena ou divina).

e de Anatomia Comparada, nas universidades, a organização optou por quase não tecer comentários, nem favoráveis nem desfavoráveis, ao sofrimento infligido a estes animais em particular. Recorde-se, a propósito, que a lei de 1867, apoiada pela RSPCA, se centrava na proibição das manifestações pró-vivissecção e não propriamente na protecção destes animais. Embora as opiniões dos membros da organização se dividissem entre os argumentos a favor e contra a vivissecção, um dos dois fundadores, Richard Martin, defendeu, em inúmeras ocasiões, desde a fundação da RSPCA, que esta prática com animais vivos deveria ser totalmente repudiada, já que os progressos científicos não poderiam justificar o sofrimento e a agonia infligida a estas espécies.

O aceso debate público, ocorrido em Inglaterra, em torno da utilidade dos animais, em nome dos avanços da ciência terá porventura levado a principal organização humanitária do país de protecção aos animais a adoptar uma posição pouco definida sobre esta problemática.

A classe médica em particular e a comunidade científica em geral procuravam salientar a importância de tais experimentações em seres vivos não-humanos para a investigação das causas e, consequentemente, das curas de diversas enfermidades. Defendiam também estas práticas como forma de obter respostas, cientificamente comprovadas, para as múltiplas questões sobre o complexo funcionamento interno do corpo humano, através de intervenções invasivas, sempre que possível, em mamíferos, como cães e gatos, cuja anatomia se aproximava, de uma certa forma, mais à dos seres humanos do que a dos anfíbios ou mesmo a dos mamíferos roedores frequentemente utilizados. Neste contexto, evocavam-se as vantagens da prática da vivissecção como um meio fundamental no desenvolvimento de técnicas e conhecimentos para melhorar a qualidade de vida dos seres humanos e não-humanos. Por outras palavras, os vivisseccionistas advogavam que o sofrimento ou a dor que certas espécies pudessem sentir durante as intervenções jamais seria superior aos benefícios decorrentes destas investigações para todos os seres vivos.

A questão da dor infligida intencionalmente aos animais, como vimos, tornou-se uma causa social que encontrou muitos apoiantes nas classes mais abastadas, particularmente em mulheres cuja educação se teria centrado em valores como a compaixão pelo sofrimento alheio. A maioria das anti-vivissecionistas não conseguiu deixar de associar o sofrimento dos animais à falta de respeito com que muitas mulheres

eram tratadas, à época, pelos maridos, pais ou irmãos. Daí que a causa dos abusos, maus tratos e sofrimento infligidos aos animais tivesse assumido especial importância para todas as vozes femininas (e feministas) que desejavam denunciar a utilização de animais vivos ao serviço da ciência, sem que a sua dor fosse atenuada através de anestesia.[130] Embora os argumentos anti-vivisseccionistas não se tivessem circunscrito ao universo feminino, a comunidade científica oitocentista procurou descredibilizar as opiniões desfavoráveis a esta prática, associando-as a um certo sentimentalismo que coarctava a objectividade com que os benefícios da vivissecção deveriam ser considerados.

Como resultado do intenso debate sobre a vivissecção, decorrido ao longo da segunda metade de oitocentos, a irlandesa Frances Power Cobbe (1822-1904), activista dos direitos das mulheres e anti-vivisseccionista, porventura motivada pela posição dúbia e pouco firme da RSPCA sobre esta controvérsia, aceitou participar na criação, em 1875, de uma organização direccionada exclusivamente para a abolição das vivissecções, que viria a ser conhecida como Victoria Street Society for the Protection of Animals from Vivisection.[131] Através desta associação, a causa da protecção aos animais utilizados vivos em experiências científicas ganhou especial relevo no panorama vitoriano. Não obstante o contributo indelével da Victoria Street Society para consciencializar a opinião pública sobre esta matéria, importava ainda transformar estas preocupações em objecto de fiscalização e penalização legal. Para isso, os anti-vivisseccionistas depositaram todas as suas esperanças na lei que viria a ser aprovada pelo Parlamento em 1876, conhecida como "The Cruelty to Animals Act" ou "Vivisection Act".[132] Apesar das inúmeras restrições legais à vivissecção, a lei, quase de forma paradoxal, acabava por torná-las legalmente aceites, em caso dos praticantes de tais experiências possuírem a certificação necessária, tal como Lori Williamson explica:

[130] Recorde-se que, entre 1830 e o final da década de quarenta, a anestesia ainda não estava acessível para ser utilizada em vivissecções. Por este motivo, durante esse período, recorria-se frequentemente a répteis, em vez de mamíferos.

[131] Em 1875, a organização foi fundada com o nome de Society for the Protection of Animals Liable to Vivisection, acabando por mudar esta designação, poucos meses depois, para Victoria Street Society for the Protection of Animals from Vivisection, pela qual ficaria conhecida até 1898. A partir dessa data, passou a intitular-se National Anti-Vivisection Society, de forma a simplificar as denominações anteriores.

[132] No dia 15 de Agosto de 1876, esta lei foi aprovada sob a designação completa de "An Act to Amend the Law Relating to Cruelty to Animals".

> the Act made it mandatory for any individual who wished to perform experiments to submit an application, endorsed by a president of one of the eleven leading scientific or medical bodies (for example, the Royal College of Surgeons) and a professor of medicine, to the Home Secretary and licences were valid for one year, after which time they could be renewed. Experiments could be performed for the purpose of new scientific discovery or with the aim of prolonging human life and mitigating human suffering, but not for acquiring or practising manual dexterity. Experiments for demonstration or those without anaesthesia were possible only when certified by a medical body. Certificates were required for work on unanaesthetised animals, and would only be granted if it could be shown that the results of the experiment would be skewed by the use of an anaesthetic. The Home Secretary was free to require written reports of all experiments performed, and periodically appoint inspectors to verify the information physiologists provided. Violations of the Act carried a £50 penalty for the initial offence, £100 or three months imprisonment for subsequence offences. (2005: 131)

Esta lei demonstrava que os apoiantes da causa da protecção aos animais tinham ainda um longo caminho a percorrer. Porém, como vimos neste subcapítulo, o trabalho pioneiro de organizações humanitárias, como a RSPCA e a Victoria Street Society, revelou que muitas espécies passaram a ser reconhecidas enquanto seres vivos sencientes, ou seja, capazes de sentir dor. Por isso, deveriam adquirir protecção legal, sendo o seu sofrimento erradicado de sociedades civilizadas, com respeito pelos animais e preocupadas com o seu bem-estar.

Como constataremos no subcapítulo seguinte, a mesma sociedade britânica de oitocentos, que se pretendia cada vez mais cosmopolita, viu-se forçada a determinar quais os animais que deveriam permanecer (ou não) nos novos espaços urbanos, enquanto parte integrante de uma imagem de progresso e civismo associada a uma nova fase da industrialização. Por outro lado, procuraremos também analisar de que forma a preocupação oitocentista com o bem-estar dos animais de estimação, a par da exibição de animais selvagens em cativeiro e de frequentes deslocações, para caçadas, aos idílicos cenários das *Highlands* funcionaram como tentativas de recuperar a ligação cada vez mais distante aos meios rurais.

3.5. A Ausência do Animal na Configuração do Espaço Urbano

Ao longo do século XIX, a crescente industrialização no espaço urbano da capital londrina motivou uma forte migração, nomeadamente de população oriunda das áreas rurais, que alimentava a ambição de encontrar, neste mosaico de novas oportunidades laborais, garantias de trabalho e melhores condições económicas. Com este êxodo interno, a cidade sofreu mudanças inevitáveis ao nível da configuração das áreas residenciais e, sobretudo, dos serviços, o que originou uma reorganização dos locais de comércio e também do transporte das mercadorias, o qual se realizava, à época, dentro das zonas urbanas, principalmente através de animais de carga.[133]

Durante o dia, os londrinos cruzavam-se habitualmente com diferentes espécies que, de certa forma, reavivavam o elo de ligação com os tempos vividos nos meios rurais, característicos, entre outros aspectos, pela presença dos animais nas diferentes tarefas do trabalho agrícola, bem como no quotidiano do indivíduo. Esta convivência diária, nos ambientes rurais, entre o Homem e estas espécies em particular transformou-se gradualmente, para muitos dos novos habitantes das grandes cidades, como Londres, numa memória que a distância geográfica e o novo ritmo de trabalho e de vida lançavam lentamente para o esquecimento.

Os animais de carga que se movimentavam pelas ruas da capital do Império não interagiam propriamente com os indivíduos, uma vez que a sua missão consistia apenas em transportar as mercadorias para os locais de comércio. Todavia, a ausência de outras espécies no quotidiano dos homens, particularmente junto de profissionais cujas formas de trabalho eram mais automatizadas, levava a que aquelas com que se cruzava de passagem, nas suas deslocações dentro da cidade, funcionassem como importantes referências na ligação ao passado rural.

As frequentes cenas de maus tratos aos animais de carga, decorrentes das crescentes exigências laborais, que requeriam maior rapidez no transporte e na entrega de mercadorias, suscitaram uma certa consciencialização social entre os membros das

[133] Hilda Kean apresenta importantes dados estatísticos respeitantes ao aumento do número de cavalos no espaço urbano: "the numbers of horses employed outside agriculture actually increased: from 487,000 in 1811 to over 500,000 in 1851. Moreover, the number of horses used for transport continued to grow even after the introduction of the railway system" (1998: 50).

organizações humanitárias face à necessidade de agir judicialmente contra os abusos à integridade física dos animais.

O trabalho destas organizações, como a pioneira RSPCA, centrava-se em afastar do olhar público tais demonstrações de violência para com os animais de carga e de transporte, tal como se torna evidente nas leis de protecção aos animais propostas ou apoiadas pelos membros destes organismos sociais e analisadas no subcapítulo anterior.

Para além disso, os moradores dos novos espaços residenciais, que floresciam por toda a capital, desejavam, de igual modo, não só erradicar quaisquer demonstrações de maus tratos aos animais nas suas zonas habitacionais, mas também reorganizar estes espaços com o objectivo de encerrar ou afastar do centro da cidade certos locais de comércio para (e de) onde se deslocavam estas espécies. Atente-se, a título exemplificativo, no caso da zona de Smithfield, na capital inglesa. A concentração de grande parte dos serviços do sector financeiro nesta área, os quais constituíam os postos de trabalho de muitos londrinos, fomentou a construção de edifícios residenciais nas imediações, ainda que nessa mesma zona se encontrasse também o mercado de Smithfield, onde era visível a chegada e a partida de inúmeros animais de carga. O gado vindo de diferentes regiões do país era comercializado no mercado de Smithfield, deixando à vista de quem passava e, sobretudo, dos moradores das zonas circundantes, animais exaustos e muitas vezes famintos, que tinham viajado em condições miseráveis. Muitos haviam sido alvo de abusos por parte dos condutores da manada, que atiçavam os cães para apressar a chegada ao mercado. Embora os londrinos se cruzassem, nas ruas da cidade, com situações de maus tratos a este tipo de animais, não sendo, por conseguinte, o sofrimento alheio uma novidade, este adquiria, todavia, especial relevo pelo facto de estes cenários degradantes se localizarem precisamente junto a zonas residenciais.

Em 1828, na tentativa de travar os maus tratos dos animais nas deslocações do e para o mercado, foi assinada uma petição por moradores e trabalhadores de Smithfield que, ao longo dos seus trajectos, se cruzavam com animais em condições físicas de extrema degradação. A lei de 1822, que visava erradicar os maus tratos ao gado, já tinha alertado para as demonstrações de grande violência para com estas espécies. Assim, baseando-se no reconhecimento da necessidade de punir e evitar estes abusos, a petição de 1828, apresentada ao Parlamento, alertava para a urgência de se encontrar uma

solução legal para o mercado de Smithfield. Para além deste documento, foram também realizadas manifestações para divulgar publicamente as condições miseráveis de higiene e de subnutrição dos animais que pernoitavam dentro do mercado e a brutalidade da matança de animais sem qualquer tipo de fiscalização,[134] tal como Hilda Kean explica:

> campaigners were concerned both with the horrors they witnessed on the streets and with what they could not see, but only imagine. At night local residents could hear the animals' cries of distress as they were rounded into the pens. (…) Further, much killing of animals took place underground in cellars into which animals were precipitated to a depth of several feet. (1998: 62)

As constantes denúncias do perigo que o mercado de Smithfield constituía para a saúde pública só viriam a ter resposta por parte do Parlamento, em 1852, quando foi decretado, por um lado, que este mercado não podia comercializar animais vivos[135] e, por outro, a construção de um novo mercado de abastecimento de carne e de comercialização de gado vivo em Islington. O Metropolitan Cattle Market viria a ser inaugurado em 1855, fora do coração financeiro e residencial da cidade, onde se tornava bastante acessível a chegada destas espécies, por transporte ferroviário, à estação de caminhos-de-ferro de King's Cross. Esta nova forma de transportar os animais beneficiou em muito da relativa proximidade entre o mercado e aquela estação. Assim, os animais de carga e as situações de maus tratos que, desde sempre, lhes estiveram associadas foram gradualmente deixando de fazer parte da paisagem urbana da capital londrina, concentrando-se apenas em curtos percursos, como o da estação de King's Cross até ao novo mercado.

A reorganização dos locais de comércio de gado vivo suscitou a necessidade de repensar a presença dos animais nas áreas urbanas. Se, dentro das residências particulares, os cães e outras espécies eram especialmente apreciadas, por que motivo se pretendia afastar o gado e outros animais de carga da esfera pública?

---

[134] O periódico *The Animals' Friend* denunciou também os maus tratos infligidos aos animais em Smithfield, bem como as condições degradantes em que muitas espécies eram mortas para futura comercialização. Recorde-se, ainda, que os locais de matança de animais (os matadouros) eram, à época, propriedade privada e, por esse motivo, encontravam-se isentos de qualquer tipo de regulamentação ou fiscalização por parte das autoridades policiais.

[135] Actualmente, o mercado de Smithfield, em Londres, continua a ser um dos principais pontos de abastecimento de carne para os talhos e a restauração local. Os antigos túneis de caminhos-de-ferro vitorianos foram modernizados e servem agora para descargas e armazenamento de carne posteriormente comercializada no mercado.

Para muitos dos novos habitantes da capital, oriundos de ambientes rurais, a presença destes animais constituía uma lembrança de um passado deixado para trás. O recomeço de uma nova etapa numa cidade tão fascinante e, ao mesmo tempo, tão distante do meio campestre, onde as oportunidades de melhorar as condições de vida eram praticamente inexistentes, implicava que estes indivíduos procurassem entregar-se e adaptar-se às novas condições de vida e de trabalho no espaço urbano. Não obstante, a presença dos animais de carga, utilizados nas tarefas rurais e também como animais de estimação, reavivava a memória de um passado muito distante da nova realidade. Deste modo, os abusos infligidos aos animais de carga e presenciados por todos quantos se cruzavam com estes pelas ruas da capital, nomeadamente durante a primeira metade de oitocentos, antes do transporte dos animais por comboio, levava a que muitos alimentassem as memórias da sua ligação ao passado rural, através da recordação de momentos de grande proximidade e cumplicidade vividos com os seus bem cuidados animais, protegidos de quaisquer maus tratos.

Embora os animais de carga não tivessem desaparecido totalmente do panorama urbano, ficaram arredados, em pontos estratégicos, para evitar o contacto diário com os que porventura se cruzassem com eles nas suas deslocações dentro da cidade. Verificou-se, assim, uma certa ausência destas espécies no quotidiano do indivíduo citadino, que contribuiu para o que John Berger designou por desaparecimento dos animais das vidas dos seres humanos, que se poderá justificar, em parte, pela crescente mecanização do trabalho.

Não obstante, o Homem sentiu necessidade de observar animais mesmo quando estes se encontravam em locais praticamente inacessíveis ou na iminência de extinção. Os jardins zoológicos vieram, de certa forma, colmatar a ausência de animais no espaço urbano. Neles, uma grande variedade de espécies poderia ser estudada ou observada sem qualquer perigo, já que os animais, retirados do seu *habitat* natural, encontravam-se em cativeiro. Rapidamente estes locais adquiriam uma dimensão de recreio, apostando na divulgação de uma imagem de uma certa docilidade dos animais, inclusivamente das espécies selvagens, de modo a que as famílias passassem a incluir as visitas aos jardins zoológicos nas suas actividades de lazer. Segundo Berger, estas visitas familiares contavam com uma forte dimensão sentimental que nenhum outro local de ócio seria capaz de provocar. John Berger relaciona a popularidade das visitas ao jardim zoológico

com a tentativa de suprir a ausência e o desaparecimento de grande parte dos animais (exceptuando os de estimação) do seu olhar e do seu quotidiano da cidade:

> everywhere animals disappear. In zoos they constitute the living monument to their own disappearance. (…) The zoo cannot but disappoint. The public purpose of zoos is to offer visitors the opportunity of looking at animals. Yet nowhere in a zoo can a stranger encounter the look of an animal. At the most, the animal's gaze flickers and passes on. They look sideways. They look blindly beyond. They scan mechanically. They have been immunized to encounter, because nothing can any more occupy a central place in their attention. (1980: 26)

Embora a relação entre o humano e o não-humano tivesse sofrido um grande afastamento nas áreas urbanas e industrializadas, Jonathan Burt questiona a concepção de John Berger sobre o desaparecimento dos animais. Burt reconhece dois níveis de extinção dos animais: em primeiro lugar, o respeitante à redução gradual da biodiversidade e, num segundo nível, o facto de a perspectiva antropomórfica ter limitado a observação dos animais a uma mera tentativa de interpretar e enquadrar os seus comportamentos, baseada em atributos humanos. Optando por valorizar as atitudes susceptíveis de ser entendidas mediante uma explicação antropomórfica, os indíviduos acabaram por reduzir outras possibilidades de olhar para os animais, impedindo, de certa forma, que estes fossem "represented as acting beings in their own right" (Burt 2007: 291).

Segundo John Berger, o desaparecimento dos animais dos espaços públicos urbanos promoveu diferentes formas de representação que compensassem esta ausência. Entre aquelas destacavam-se, por exemplo, os brinquedos com formas de animais ou as publicações com ilustrações da vida animal. Se, por um lado, estas representações dos animais e a exposição de espécies selvagens em cativeiro surgiram num contexto e espaço – de desenvolvimento do trabalho mecanizado e de crescimento das áreas urbanizadas – em que o contacto directo entre o humano e o não-humano se limitava aos animais de estimação, por outro lado, o indivíduo citadino apostou na manipulação das espécies que acolheu na esfera doméstica de forma a colmatar essa ausência.

Os cães, enquanto animais de estimação, tornaram-se extremamente populares, sobretudo devido ao facto de serem domesticáveis com bastante facilidade, agindo quase sempre de forma dócil e submissa. Ao mesmo tempo que preenchiam o vazio emocional do dono, os animais correspondiam aos cuidados extremosos deste, através

de diferentes manifestações comportamentais, as quais, por seu turno, eram entendidas e interpretadas segundo uma perspectiva totalmente humanizada.

A diversidade de raças existente permitia ao indivíduo escolher a que melhor se enquadrava no espaço disponível para oferecer ao animal, bem assim ao propósito com que o adquiria. A selecção dependia ainda das características dos membros da família com que o animal iria conviver e, sobretudo, do estatuto social e económico do proprietário. Teoricamente, à excepção do parâmetro de escolha relacionado com a identificação de uma raça com um determinado estatuto do(s) dono(s), todos os outros critérios diziam respeito à preocupação com as necessidades exigidas pelo animal. Porém, no processo de selecção de cães de raça pura, ou seja, sem cruzamento de duas raças diferentes, o único parâmetro que, curiosamente, não tinha qualquer relação com as necessidades do animal acabava por determinar a escolha final.[136]

A larga maioria das raças de cães existente no século XIX decorreu, todavia, de manipulações de certas características físicas e fisiológicas com o intuito de se alcançar a constituição física e a aparência desejadas. De facto, os cães de raça pura funcionavam também como emblemas do estatuto socioeconómico do indivíduo, para quem aprimorar a aparência física do animal, manipulando a sua constituição genética, significava controlar e moldar a sua própria imagem pública ou a da família em questão. Por outras palavras, o cão de raça pura não entrou no núcleo familiar apenas para estabelecer elos de ligação afectivos com os seus membros, mas também, e particularmente, para veicular uma imagem de família apreciada nos círculos sociais a que esta pretendia associar-se.

Tomemos como exemplo daquele processo selectivo algumas das raças mais populares à época, como o *bulldog*, o *pug* ou o *Landseer newfoundland*. Uma das raças de animais de companhia mais apreciadas durante a era vitoriana, o *bulldog*, constitui um exemplo paradigmático da manipulação da sua constituição física, em particular das orelhas, ligeiramente penduradas para dar um aspecto submisso, bem como o focinho achatado, que permitia ao animal conseguir respirar enquanto atacava os touros (*bull baiting*) ou outras espécies durante os longos combates onde era utilizado.

[136] Com a criação do Kennel Club em 1873, os possíveis interessados na aquisição de cães de raça pura passaram a contar com este organismo cinológico que se dedicava a fornecer informação e aconselhamento sobre as características das diferentes raças caninas, a criação de cães de raça pura ou o tipo de treino mais adequado para cada raça.

Característico pelo seu pequeno porte, o *pug* foi manipulado para se tornar o mais reduzido possível,[137] permitindo, dessa forma, que os seus donos viajassem sempre acompanhados do seu animal de estimação. Desde o século XVII que o *pug* se encontrava associado à realeza, mas foi a Rainha Victoria que granjeou para esta raça grande popularidade entre os extractos mais opulentos da sociedade britânica. Os *pugs* assumiram ainda especial destaque em concursos que serviam não só para premiar as qualidades dos animais, mas também (e sobretudo) para exultar o estatuto socioeconómico dos donos. Por último, o *Landseer newfoundland* foi assim designado como forma de reconhecimento do apreço pela sua capacidade de resgatar vidas humanas em risco de afogamento. Esta característica do cão foi retratada pelo pintor vitoriano *Sir* Edwin Landseer, nomeadamente através dos seus trabalhos sobre o cruzamento que estaria na origem das duas cores – o branco e o preto – no pêlo desta raça (figura 57).[138] O *newfoundland*[139] tornou-se, à época, um exemplar muito apreciado.

A preocupação oitocentista em controlar a pureza da raça dos cães de estimação estendeu-se também aos cães de caça, que tinham um estatuto ambivalente dentro da unidade familiar, já que muitos deles também se movimentavam na esfera doméstica. Nestes casos, embora muitos fossem simultaneamente animais de estimação e de caça, a sua utilidade prática concreta elevava-lhes a condição no seio familiar, pois o seu propósito não se reduzia a uma mera companhia da família ou do indivíduo. Daí que os cuidados com estes animais fossem redobrados, sobretudo no respeitante à sua alimentação.

Como vimos no subcapítulo anterior, durante o século XIX, a indústria de alimento canino floresceu, em grande medida graças aos cães de caça. Estes despendiam

[137] A própria etimologia da palavra inglesa *pet* (*petit*) está relacionada com o seu tamanho reduzido. A este propósito, Yi-Fu Tuan lembra que o tamanho das ossadas de animais descobertas por arqueólogos ajudava a detectar se se tratava de um animal de estimação ou não: "animal domestication began in prehistoric times, more than 10,000 years ago. One criterion by which archaeologists are able to tell whether the skeletons found at a prehistoric settlement belong to a domesticated species is size" (2007: 144).

[138] V. Anexos, Figura 57, p. 425 da presente tese.

[139] Habitualmente os *newfoundland* (também conhecidos entre nós como "Terra-Nova") possuem o pêlo de uma só cor (preto, cinzento ou castanho). Excepcionalmente, alguns exemplares tinham uma pequena mancha branca, sendo, por isso, responsáveis pela cor preta no cruzamento que deu origem ao *Landseer newfoundland*.

mais energia, encontrando-se, portanto, o sucesso do seu desempenho associado a uma alimentação adequada. Para além disso, os criadores de cães de raça pura passaram rapidamente a adoptar estes produtos para a alimentação dos animais que vendiam, dando, assim, garantias de um tratamento exímio, mediante uma alimentação específica e nutritiva até ao momento da aquisição do animal pelo seu futuro dono.

Segundo Malcolm Cormack, à medida que, gradualmente, o Homem deixou de caçar com o intuito de encontrar alimento para sobreviver, a caça passou a ser entendida enquanto uma prática desportiva, situando-se o auge da sua popularidade sensivelmente entre 1700 e 1860.[140] A redefinição dos objectivos da caça impulsionou a emergência desta prática como um ritual de prestígio de uma elite, maioritariamente masculina,[141] que reunia as condições sociais e económicas para se deslocar aos meios rurais ou mesmo a ambientes com escassos sinais da presença humana, como as idílicas paisagens selvagens das *Highlands*.[142] A prática da caça, enquanto desporto, estava reservada a um período específico, situável entre os meses de Setembro e Novembro. Esta época atraía sobretudo caçadores abastados da aristocracia britânica a certos espaços que esta elite insistia em preservar a fim de limitar o acesso generalizado a determinadas espécies selvagens.

O desenvolvimento dos caminhos-de-ferro, durante a era vitoriana, originou um aumento do número de viajantes para estes locais, quase exclusivos para a prática da caça, provocando uma elevada procura de espécies cuja reprodução não era proporcional à quantidade de exemplares capturados de um ano para o outro. Neste contexto, a ameaça de extinção de certas espécies tornou-se uma realidade que colocava em perigo o equilíbrio dos ecossistemas. Embora a preocupação com a protecção aos animais estivesse na ordem do dia, aquela prática passou incólume aos olhos da legislação contra os maus tratos aos animais, bem como no âmbito de exigências e denúncias por parte das organizações humanitárias, como a RSPCA.

---

[140] Cf. Cormack, 2007: 3.

[141] Apesar de esta prática estar associada ao caçador como promotor das virtudes masculinas, nomeadamente a uma certa virilidade, na década de cinquenta várias mulheres pertencentes às classes mais abastadas também se dedicaram à caça da raposa, que se tornou bastante popular entre 1830 e 1870.

[142] Embora as *Highlands* ficassem indelevelmente associadas à caça do veado, outras espécies eram capturadas nos recantos mais protegidos da Escócia. Para além destes locais, a caça era também frequente em regiões como o Norte de Inglaterra e algumas zonas do País de Gales.

A emergência da caça enquanto prática exclusiva de uma elite, que, na esfera urbana, desenvolvia um trabalho pioneiro na protecção aos animais, surgia, assim, sob o pretexto da recuperação de um elo quase perdido com o meio rural. No entanto, era justamente durante essa tentativa de comunhão com passado rural e com os animais, realizada nas temporadas de caça, que a ausência de certas espécies (das áreas urbanas) passava a ser também uma realidade alargada ao espaço rural.

Neste capítulo 3, procurámos comprovar que o início da presença dos animais no quotidiano do Homem obrigou-o a encontrar estratégias para utilizar a dimensão funcional dos animais em seu benefício, quer como principal meio de subsistência, quer enquanto importante auxílio nas tarefas do trabalho rural. O processo de domesticação permitiu ao indivíduo afirmar a sua superioridade face às restantes espécies e, ao mesmo tempo, aproximar-se de certos animais que acolheu no seu espaço doméstico.

A observação próxima e diária dos comportamentos dos animais estreitou os elos de ligação entre o humano e o não-humano, conduzindo o indivíduo a acreditar na reciprocidade das emoções e, portanto, a tentar descodificar as expressões das capacidades mental e emotiva do animal, de acordo com um conjunto de atributos considerados exclusivos do Homem. A perspectiva antropocêntrica e o conceito de "animal-máquina" foram, assim, gradualmente dando lugar a uma valorização da dimensão emotiva dos seres vivos não-humanos, perceptível, por exemplo, em representações antropomórficas dos animais.

O novo olhar sobre os animais domésticos enquanto seres leais e sencientes motivou o indivíduo a atribuir-lhes um novo estatuto no seio do núcleo familiar. Assim, no âmbito desta relação de grande proximidade, o Homem desvalorizou a dimensão funcional dos animais e procurou sobretudo criar laços afectivos com os seus companheiros de estimação. Integrados no seio familiar, os animais tornaram-se, consequentemente, presença obrigatória na representação de imagens modelares de união entre os membros da família. Deste modo, durante o século XIX, os cães, os animais de estimação por excelência, assumiram uma posição central em retratos, onde, face à inexistência de figurações humanas, personificavam os valores pelos quais a família alegadamente se pautava, bem como as presumíveis qualidades do seu dono.

A preocupação pelo bem-estar dos animais de estimação suscitou um sentimento de compaixão pelo sofrimento dos animais em geral, particularmente junto dos membros das classes mais abastadas cuja educação assentava no respeito pelo Outro e na protecção de todos os seres vivos que não tivessem a capacidade de evitar situações de abusos. Neste contexto, o papel das organizações humanitárias, como a pioneira RSPCA, revelou-se vital na penalização legal dos maus tratos infligidos aos animais, associados às classes mais desfavorecidas, sem que, no entanto, estes organismos de protecção aos animais se manifestassem acerca de problemáticas como a vivissecção ou a ameaça de extinção de certas espécies. Neste último caso, o silêncio devia-se à importância da caça enquanto ritual de prestígio, ou à tentativa de recuperar o elo a um passado rural, praticado, todavia, pela mesma elite que se preocupava em denunciar o sofrimento dos animais nas áreas urbanas.

Em consequência da urgência em afastar as demonstrações de abusos e maus tratos aos animais das ruas da capital londrina, fez-se notar a ausência de certas espécies no quotidiano urbano. A representação de animais, desde o Paleolítico até ao final da era vitoriana, mostra-nos que, numa fase mais longínqua, a relação entre o Homem e os animais se centrava na dimensão funcional dos seres vivos não-humanos. Os bestiários medievais começaram a apresentar os animais enquanto símbolos de qualidades e virtudes, pelas quais passaram a ser venerados como autênticos tótemes. Na passagem de uma visão antropocêntrica do mundo para a afirmação do antropomorfismo, humanizaram-se os gestos e as posturas dos animais, em fábulas e caricaturas, a fim de evidenciar as suas parecenças físicas e mentais com o indivíduo, amplamente reproduzidas na representação animalista de oitocentos.

Ao longo dos três capítulos que compõem a Parte I, procurámos analisar a apropriação de um tema central comum por parte das culturas científica e visual de oitocentos: a relação entre o humano e o não-humano. Intentámos averiguar de que forma a herança iluminista foi moldada pelas novas perspectivas científicas emergentes sobre o funcionamento do universo não-humano. Na Parte II, procuraremos comprovar a centralidade destes objectos de estudo nos trabalhos de Edwin Landseer, nos quais o animalista reproduziu as imbricações anatómicas e comportamentais entre seres humanos e animais, entendidas de acordo com uma lógica evolucionária da vida.

PARTE II

LANDSEER NO ENCONTRO ENTRE "DUAS CULTURAS"

1. "The Man of Mind":[143] *Sir* Edwin Landseer

Neste capítulo pretendemos analisar o percurso biográfico do pintor Edwin Landseer, focando, em particular, por um lado, o apoio recebido pela família, especialmente o pai, John Landseer (1761-1852), para o desenvolvimento da sua formação artística e, por outro, a importância dos laços de amizade construídos ao longo da carreira com os principais compradores dos seus trabalhos, maioritariamente pertencentes à aristocracia e à alta burguesia britânicas. Entre estes destacaremos as aquisições feitas pela Família Real inglesa e pelo Governo, que tiveram um papel fundamental na divulgação e crescente notoriedade da sua obra além-Mancha. Assim, optámos por organizar o presente capítulo em três pontos.

No primeiro subcapítulo – "Os Inícios de um Percurso de Sucesso: a Família Landseer e a Gestão da Carreira" – centrar-nos-emos no início da carreira de Edwin Landseer, designadamente até às suas primeiras viagens para as *Highlands*, em 1824, que marcaram uma nova etapa quer na relação com os seus clientes quer nas temáticas retratadas e metodologia de trabalho adoptada. Assim, na génese do percurso profissional do pintor, desde os primeiros desenhos elaborados ainda em criança até 1824, importa sublinhar a preocupação do reconhecido gravador John Landseer em promover o gosto pela arte junto de todos os filhos.

Este incentivo do "pai Landseer" em despertar o interesse pela carreira artística nos seus sete filhos, levou a que todos, sem excepção, começassem a desenhar e a acompanhar, desde muito jovens, não só o trabalho do pai, mas também a controvérsia em torno da urgência do reconhecimento do estatuto dos gravadores pela Royal Academy School of Arts, considerado, desde a fundação da Academia, em 1768, até aos inícios do século XIX, como um ofício de menor importância relativamente às restantes profissões artísticas. Segundo a opinião do primeiro presidente da Royal Academy, *Sir* Joshua Reynolds (1723-1796), bem como a de vários membros da Academia, ao contrário da pintura ou da escultura, a gravura não exigia dos profissionais a aplicação

[143] Designação atribuída a *Sir* Edwin Landseer por John Ruskin. Aquela visava destacar a importância conferida pelo animalista à observação empírica do comportamento de diferentes espécies e da expressão das emoções nos seres vivos não-humanos. Cf. Treuherz 1997: 30.

de capacidades criativas e, por esse facto, aqueles limitar-se-iam a alcançar o estatuto de "Associate", sendo-lhes negada uma possível distinção de "Academicians". Aferiremos, assim, as tentativas de John Landseer para demonstrar a complexidade do ofício, procurando elucidar a opinião pública letrada e ligada ao panorama artístico sobre a prática e os princípios desta profissão durante as sucessivas palestras apresentadas na British Institution[144] e publicadas em 1807, um ano após a sua própria eleição para "Associate Engraver" pela Royal Academy.

Seguidamente, procuraremos averiguar em que medida John Landseer ajudou a traçar o rumo da carreira de Edwin, por um lado, levando-o para os arredores rurais da capital londrina, como Hampstead, a fim de poder observar de perto, *in loco*, o gado que por ali pastava e elaborar esboços a partir dessas observações, desenvolvendo o seu gosto pela representação de animais. Por outro lado, consciente do talento precoce do futuro conceituado animalista, John viria a solicitar, em 1815, ao pintor e professor Benjamin Robert Haydon (1786-1846) que integrasse os seus filhos, Thomas (1795-1880), Charles (1799-1879) e Edwin nas suas aulas de pintura e desenho.

Na parte final deste subcapítulo, importará verificar de que forma os irmãos de Edwin utilizaram os ensinamentos transmitidos primeiramente pelo pai, John Landseer, e os aprofundaram *a posteriori* durante as aulas com Haydon, para desenvolver trabalhos artísticos ligados à pintura em geral ou à gravura e aos retratos de miniatura em particular. Entre os sete filhos do casal John Landseer e Jane Potts (1774-1840), Thomas revelou maior aptidão para continuar o trabalho do pai, tornando-se rapidamente um dos gravadores de maior sucesso além-Mancha, destacando-se pelos trabalhos que realizou com as obras do seu irmão Edwin. Em certos casos, como veremos, os irmãos Landseer elaboraram trabalhos em parceria, revelando uma cumplicidade que lhes foi sempre (re)conhecida.

No subcapítulo 1.2. – "As Viagens às *Highlands* e o Acesso Privilegiado ao Universo da Aristocracia Ducal" – debruçar-nos-emos sobre as viagens (quase anuais) de Edwin Landseer às *Highlands*, ocorridas desde 1824 até praticamente ao fim da sua

[144] Optaremos por referir-nos a este organismo com a designação abreviada pela qual é conhecido, sendo o título completo British Institution for Promoting the Fine Arts in the United Kingdom (1805-1869). Esta instituição de cariz privado pretendia constituir uma alternativa à Royal Academy no respeitante à promoção das artes, procurando dissociar-se dos parâmetros bastante rígidos de acesso ao estatuto de "Academicians". Embora tenha sido extinta após sete décadas, a British Institution desempenhou um papel fundamental na divulgação de jovens artistas, projectando novos nomes que, mais tarde, viriam a marcar indelevelmente o panorama artístico britânico de oitocentos.

vida, com o objectivo de observar e estudar uma maior diversidade de espécies (impossíveis de encontrar na urbana e cosmopolita cidade de Londres), que habitavam as paisagens escocesas. Estes locais fascinavam todos aqueles que, tal como Landseer, guardavam no seu imaginário as leituras das obras da autoria de *Sir* Walter Scott (1771-1832), carregadas de um profundo romantismo acerca da comunhão entre a natureza e os animais. Importará compreender os objectivos destas deslocações frequentes desde Londres até às *Highlands* e a forma como contribuíram para a versatilidade do seu trabalho, retratando com idêntica correcção e rigor diferentes animais domésticos ou selvagens, aspecto que acabaria por distingui-lo enquanto referência na representação do não-humano, no estudo dos comportamentos dos animais *in loco* e na perfeita articulação entre o conhecimento artístico e científico.

Atentaremos ainda nas relações de amizade com várias famílias da aristocracia ducal britânica que passavam longas temporadas nas suas estâncias de férias e residências nas *Highlands*, sob o pretexto de se refugiarem da agitação das áreas urbanas ou como forma de assegurarem o seu poder localmente, nos seus ducados, onde acabavam por exercer uma influência social bastante mais significativa do que no centro político e económico da capital, oferecendo oportunidades de emprego aos locais nas suas propriedades.

Por intermédio dos seus principais patronos, os Duques de Bedford, que recebiam nas suas mansões vários membros de famílias da alta sociedade britânica, Landseer alargou rapidamente o seu círculo de possíveis clientes. Como analisaremos neste subcapítulo, os membros da aristocracia permaneceram, até sensivelmente meados do século XIX, como os principais compradores de obras de arte. Porém, com o enorme crescimento do sector industrial e o consequente aumento do poder económico da classe média urbana verificou-se um interesse significativo pela aquisição de obras de arte por parte de novos empresários que passaram a desejar possuir tais objectos como sinal de dois factores essenciais para a afirmação desta classe social emergente: um gosto artístico e cultural educado e um crescente poder económico. Muitos destes homens de negócios tinham crescido em condições modestas, em alguns casos sem quaisquer ligações familiares à alta sociedade britânica. A aquisição de um estatuto económico favorecido implicava uma capacidade de conjugar o sucesso material com uma atitude social que requeria mudanças, como por exemplo, a necessidade de abraçar os gostos e

os interesses comuns a estratos mais elevados, nomeadamente a aristocracia, uma classe vista como uma referência e um modelo a seguir.

Neste subcapítulo conferiremos ainda especial ênfase às relações de amizade estabelecidas entre Landseer e os seus principais patronos, na sua maioria pertencentes à aristocracia ducal, entre os quais se destacavam as famílias Russell (ou Duques de Bedford e os seus filhos), Hamilton (Marqueses de Abercorn que, em 1868, adquiriram o título de Duques de Abercorn) e Holland, os Duques de Atholl, os Condes de Aberdeen, o Duque de Wellington (1769-1852), o 6º Duque de Devonshire (1790-1858), o 6º Conde de Tankerville, Lord Ossulston (1810-1899), e o Marquês de Breadalbane (1796-1862).

Entre os seus melhores compradores, que rapidamente se tornaram amigos chegados do pintor, visitando-o frequentemente no seu estúdio, no número 1 da St. John's Wood Road, durante as habituais deslocações a Londres ou no regresso às suas residências da capital, destacaremos a Família Real inglesa, em especial a Rainha Victoria para quem elaborou inúmeros trabalhos e com quem manteve sempre uma forte amizade, baseada numa admiração mútua. Assim, no subcapítulo 1.3. – "Distintos Clientes: as Aquisições da Família Real Inglesa e do Governo" – atentaremos na proximidade de Landseer com aqueles que considerámos serem justamente os seus melhores patronos, a Rainha Victoria e o Princípe Albert, dado terem contribuído indelevelmente para a enorme popularidade que os seus trabalhos granjearam à época entre os membros das classes mais abastadas. Focaremos em particular o facto de Landseer ter sido frequentemente solicitado pelos Monarcas para elaborar retratos dos animais de estimação do casal real que simbolizavam o novo estatuto atribuído aos animais domésticos, pelos quais os britânicos, até hoje, nutrem um grande afecto. Seguindo o exemplo da Rainha e do Príncipe Consorte, a aristocracia e os novos empresários de sucesso disputavam, não raro, a atenção do pintor com sucessivas encomendas. Não obstante, a aquisição dos seus trabalhos por parte dos Monarcas constituiu uma das maiores fontes de rendimento de Landseer, permitindo-lhe ainda privar com o casal real tanto no Castelo de Windsor e no Palácio de Buckingham como na estância de férias de Balmoral, onde teve oportunidade de retratar a Família Real em genuína comunhão com os *highlanders*.

Por último, destacaremos a encomenda, por parte do Governo britânico, de dois trabalhos de grande importância no percurso artístico de Edwin Landseer: o primeiro dizia respeito à célebre tela *The Monarch of the Glen* (1851) (figura 58),[145] encomendada para a "Refreshment Room" da Câmara dos Lordes. A segunda solicitação do Governo referia-se aos quatro leões de bronze (figura 59)[146] colocados junto à estátua em homenagem ao Almirante Horatio Nelson (1758-1805), em Trafalgar Square, onde ainda hoje se encontram, como símbolo, deixado por Landseer no espaço nacional, da hegemonia britânica no mundo.

O nosso estudo para este capítulo fundamentar-se-á nas biografias de Landseer, publicadas até à data, dos seguintes autores: M. F. Sweetser, Ian Barras Hill, Frederick G. Stephens, McDougall Scott, Campbell Lennie, Estelle M. Hurll e Richard Ormond, bem como no catálogo intitulado *Landseer and His World: Catalogue of an Exhibition Held at Mappin Art Gallery, Sheffield*. Por outro lado, tornar-se-á bastante enriquecedor para a presente análise tomar em consideração a correspondência de Edwin Landseer, composta por duzentas e setenta e sete cartas (por nós consultadas na biblioteca do Victoria & Albert Museum, a National Art Library, durante os meses de Julho e Agosto de 2011), que servirá de suporte à nossa reflexão sobre as relações do artista com os clientes e a família, bem assim sobre os relatos dos locais visitados. Por último, conferiremos especial atenção às análises sobre as culturas inglesa e escocesa de oitocentos da autoria de Richard D. Altick, Malcolm Cormack, Emma Griffin, Boris Ford, Luísa Leal de Faria e, ainda, a obra editada em parceria por Paul Atterbury e Suzanne Fagence Cooper.

[145] V. Anexos Figura 58, p. 425 da presente tese.

[146] V. Anexos Figura 59, p. 426 da presente tese.

1.1. Os Inícios de um Percurso de Sucesso: A Família Landseer e a Gestão da Carreira

A ligação às artes em geral esteve presente na família Landseer desde o avô de Edwin, um reconhecido joalheiro da capital londrina, que incutiu no filho John o interesse pelo ofício e a capacidade de criar novos *designs* para as peças que produzia na sua oficina. Colega de profissão e amigo chegado de Peter Romilly, outro joalheiro e relojoeiro igualmente conceituado à época, o avô de Edwin procurou, desde cedo, estimular John Landseer a desenvolver trabalhos artesanais, aplicando, sempre que possível, a criatividade, bem assim as suas próprias ideias e conceitos sobre a utilidade e a apresentação de cada peça.

Na sua juventude, John detinha-se durante longos períodos a observar não só o pai, mas também Peter Romilly, no seu estúdio do Soho, na produção ou conserto de peças. Para além disso, o filho de Romilly, Samuel (1757-1818), apenas alguns anos mais novo do que John, passava grande parte do seu tempo livre a aprender as técnicas e os métodos de trabalho do pai e, sempre que possível, ajudava a família trabalhando, durante as horas vagas, na oficina de Romilly. John Landseer e Samuel Romilly, dois jovens bastante interessados nos trabalhos artesanais, em particular nos ofícios dos pais, criaram, desde cedo, uma forte amizade. Peter Romilly tornou-se uma referência para ambos, em especial para John que acabou por enveredar por uma carreira artística, como gravador, ao passo que Samuel, mais tarde, viria a optar pelo Direito e pela Política sem, no entanto, deixar de assistir a palestras sobre temáticas artísticas.

Curiosamente, já na segunda metade de setecentos, Peter Romilly defendia que os conhecimentos científico e artístico deveriam articular-se de maneira a resultar numa interacção perfeita entre a técnica e a criatividade, por um lado, e os métodos rigorosos da ciência e do avanço tecnológico, por outro. Assim, Samuel interessou-se, desde cedo, pela representação de animais, como actividade para ocupar os seus tempos livres, consciencializando-se da necessidade de conjugar os ensinamentos relativos à produção e confecção artísticas, que aprendia observando o pai, com as palestras sobre Anatomia, proferidas pelo anatomista escocês William Hunter (1718-1783) e pelo pintor irlandês James Barry (1741-1806), às quais assistia com muito interesse na Royal Academy.

A amizade entre Samuel e John perdurou durante várias décadas e, inclusive, o advogado e político inglês continuou a manter-se informado acerca da controvérsia em torno do estatuto dos gravadores na Academia, despoletada na viragem do século, já que muito lhe interessava conhecer o rumo da profissão que o amigo de infância, John Landseer, abraçara e pela qual o conceituado gravador se debateu em diversas ocasiões.

O pai de John Landseer cedo se apercebeu do potencial do filho para trabalhos relacionados com as artes, detectando, em particular, o seu talento para o ofício de gravador de paisagens. Ainda que a profissão de joalheiro lhe tivesse permitido desenvolver conhecimentos sobre diferentes técnicas artísticas, considerava que o filho necessitava de aprofundar os métodos específicos da profissão com um gravador de renome que fosse simultaneamente professor.

Assim, optou por solicitar a William Byrne (1743-1805), célebre gravador de paisagens, distinguido em 1765 pela Society of Arts com a tela *A View in the Villa Madama, Near Rome* (1753) da autoria de Richard Wilson (1714-1782), que desse aulas particulares a John. Convém sublinhar que a escolha de Byrne se prendia com a sua exímia reputação enquanto gravador de paisagem, a qual se devia, em parte, à sua estada em Paris, onde aprofundara as técnicas e os métodos mais inovadores junto do gravador francês Jacques Aliamet (1726-1788). Para além do seu irrepreensível percurso profissional, William Byrne foi também director da Society of Engravers, fundada em 1802 com o objectivo primordial de defender o direito de os gravadores serem distinguidos com o estatuto de "Academicians" pela Royal Academy, sobretudo aqueles que não fossem simultaneamente pintores ou escultores, dedicando-se, portanto, em exclusivo a esta profissão.

John Landseer começou a trabalhar cedo como gravador de obras de alguns dos mais conceituados pintores da época, não só britânicos, mas também estrangeiros. Na década de noventa do século XVIII, John associou-se a um importante projecto do editor Thomas Macklin (1752 ou 1753?-1800), que desejava publicar uma edição ilustrada da *Bíblia* com contributos de vários artistas coevos. John Landseer foi convidado para reproduzir as mais de setenta ilustrações dos episódios bíblicos apresentadas pelos ilustradores. Macklin pretendia que as gravuras estivessem a cargo de alguém com conhecimento das técnicas e dos métodos mais recentes, e uma vez que Byrne havia transmitido a Landseer grande parte dos ensinamentos recebidos de

Aliamet, John pareceu-lhe a escolha acertada para este projecto. Para além disso, tinha um carácter bastante pragmático e lidava facilmente com os próprios artistas, que reconheciam as qualidades do seu trabalho, entre as quais a necessidade de manter as ilustrações tão fiéis quanto possível. Assim, John, em parceria com outros gravadores, completou os sete volumes ilustrados da *Bíblia* que posteriormente foi vendida sob subscrição, já que se tornara uma obra bastante dispendiosa sobretudo pelas gravuras que, não raro, chegavam a ocupar uma página inteira, ao contrário do que era comum até então, isto é, gravuras de tamanho mais reduzido, de cerca de metade da página, de forma a acompanhar o texto.

Através deste amplo e complexo trabalho, a sua reputação enquanto gravador foi imediatamente reconhecida por mestres da pintura britânica de paisagem, como Turner (1775-1851) ou Julius Caesar Ibbetson (1759-1817), na qual John Landseer se especializou, embora muitas das reproduções elaboradas para a *Bíblia* de Macklin não se circunscrevessem a este género, pois incluíam também figuras do universo religioso. Após este longo projecto, John Landseer recebeu uma nova encomenda para outro trabalho como gravador de paisagens, porventura um dos mais extensos da sua carreira: um conjunto de composições intitulado *Twenty Views of South of Scotland*, da autoria de James Moore.

Neste caso, devemos salientar que Landseer não se limitou, no entanto, ao género artístico que o tornara (re)conhecido entre os principais artistas da época – a paisagem –, uma vez que as gravuras de obras de mestres estrangeiros, como Rubens (1577-1640), Snyders (1579-1657) e Rembrandt (1606-1669), entre outros, consistiam fundamentalmente em representações animalistas e, para tal, acabou por desenvolver técnicas e métodos de trabalho especificamente adequados a este subgénero que, mais tarde, viriam a ser de grande utilidade nos ensinamentos transmitidos aos seus filhos, particularmente a Edwin, como veremos do capítulo seguinte desta Parte.

Segundo Campbell Lennie, Landseer destacou-se não só como gravador de paisagem, mas também de obras animalistas. No caso destas últimas, "his engravings from animal drawings (...) were not only skilled but prophetic" (1976: 5). John Landseer defendia que o ofício de gravador implicava uma conjugação adequada e equilibrada entre o conhecimento de técnicas e métodos para cada género artístico e uma certa capacidade criativa por parte do gravador, cujo trabalho não deveria limitar-se a uma

mera repetição ou reprodução da composição de partida. Pelo contrário, tornava-se desejável que o gravador desenvolvesse competências técnicas e artísticas susceptíveis de garantir, por um lado, a exacta correspondência com a obra original e, por outro, de realçar aspectos fulcrais da composição de partida, de modo a transmitir a mensagem do autor de forma idêntica à do original.

Desde a fundação da Royal Academy, em 1768, que o título de "Royal Academicians" (RA) se encontrava reservado a artistas, pelo que os gravadores, ainda que se dedicassem em exclusivo ao seu ofício, apenas podiam alcançar o estatuto de "Associate Engraver of the Royal Academy". Se os gravadores fossem também artistas (pintores ou escultores) e se as suas carreiras assim o justificassem era-lhes dada a possibilidade de alcançarem a distinção de "Academicians".

Neste contexto, em 1806, John foi distinguido como "Associate Engraver".[147] Porém tal reconhecimento não o satisfez, continuando a ambicionar um estatuto idêntico ao dos artistas, perante a Academia, uma vez que a parceria entre gravadores e pintores (ou escultores) acabava por ser mais proveitosa para os últimos do que para os primeiros, tal como Campbell Lennie salienta:

> the growing dependence of artists on engravers for the spread of their reputations was painfully obvious, as indeed was the high standard of British engraving. And at a pinch the engravers could always fall back on the Old Masters. This fact no doubt boosted their resolve not to settle for second-best. (1976: 4)

Entre 1806 e 1807, John Landseer apresentou várias palestras na Royal Institution,[148] nas quais procurava dar a conhecer a história do ofício de gravador, elucidando os espectadores sobre as práticas e os métodos utilizados por estes

[147] O descrédito da Academia face aos direitos e ao estatuto dos gravadores traduziu-se na ausência de nomeações para a distinção de "Associate Engraver" entre 1801 e 1806, justamente desde a morte do gravador John Browne (1741-1801) até à eleição de John Landseer para este título.

[148] A Royal Institution of Great Britain, habitualmente designada pelo título abreviado de Royal Institution, foi fundada em 1799 com o objectivo principal de contribuir para o desenvolvimento da investigação científica, oferecendo tanto a jovens cientistas como a profissionais já consagrados não só um espaço bem equipado para conduzirem as suas pesquisas, mas também programas bastante actuais compostos por cursos e ciclos de conferências. As diferentes ligações entre a ciência e as restantes áreas do conhecimento foram sempre contempladas pela organização na planificação das suas actividades, como o comprova o interesse em receber John Landseer para apresentar algumas palestras sobre a história e a evolução dos métodos e das técnicas do ofício de gravador. Esta importante instituição manteve-se, desde a sua fundação até aos nossos dias, como uma das maiores referências no apoio à pesquisa e ao trabalho científico em diversas áreas disciplinares.

profissionais. O propósito fundamental destas conferências, intituladas "The Art of Engraving", consistia justamente na clarificação do trabalho levado a cabo pelos gravadores, o que servia, em larga medida, para realçar as características singulares das obras e o próprio estilo do pintor ou do escultor. Em 1807, o conjunto dos discursos proferidos pelo conceituado gravador foi compilado e dado à estampa sob o título *Lectures on the Art of Engraving: Delivered at the Royal Institution of Great Britain*. No parágrafo inicial do extenso prefácio, John Landseer apontava para o descrédito sofrido pelo ofício de gravador, sobretudo relativamente às restantes profissões ligadas ao trabalho artístico, e traçava os principais objectivos da obra:

> having long since been led to perceive that Engraving did not hold its due rank and consideration among the fine Arts, and that the public did not derive from it the degree either of pleasure or advantage which it was capable of imparting, I had formed a wish that it might become more highly and more extensively useful; and had felt the desire, which is almost inseparable from such a wish, of being myself instrumental in the accomplishment of what appeared to me so laudable a purpose. (1807: i)

Como reconhecimento da sua dedicação à divulgação da história deste ofício, Landseer recebeu dois importantes convites que aceitou com igual empenho: o primeiro dizia respeito à sua nomeação para o cargo de director da Society of Engravers, anteriormente ocupado pelo seu mestre William Byrne, que muito o lisonjeou pelo apreço demonstrado pelos seus pares; o segundo convite veio da Surrey Institution,[149] em 1813, a qual demonstrou interesse em contar com o conceituado gravador para apresentar algumas conferências subjacentes ao tema "The Philosophy of Art".

Embora o insucesso das suas reivindicações não o tivesse levado a abandonar o ofício de gravador, John Landseer optou por direccionar os seus interesses de estudo e de investigação para outras disciplinas, como por exemplo a Arqueologia, procurando detectar e compreender a sua relação com a prática da gravura. Neste âmbito, o "pai Landseer" publicou, em 1817, *Observations on the Engraved Gems Brought from*

[149] Fundada em 1807 na capital londrina, esta instituição privada tinha como principal função promover a investigação científica e a educação artístico-literária, nomeadamente a ligada à Música, procurando seguir o modelo da Royal Institution. Na sede era possível encontrar uma biblioteca e um laboratório bem equipado, para que tanto os literatos como os cientistas pudessem desenvolver os seus projectos e trabalhos numa mesma instituição. Os membros e os visitantes da Surrey Institution tinham ainda a possibilidade de assistir a palestras proferidas por algumas das mais reputadas figuras dos universos literário e científico, como, por exemplo, Samuel Taylor Coleridge (1772-1834) e John Murray (1786-1851), respectivamente.

Babylon to England by Abraham Lockett Esq, Considered with Reference to Scripture History. A Arqueologia apresentou-se, assim, como uma área de estudo na qual o gravador e estudioso inglês tinha a possibilidade de continuar a analisar as origens da sua profissão e de compreender a sua evolução. Landseer pretendia sobretudo demonstrar a complexidade do trabalho dos gravadores, ao longo dos tempos, os quais se tinham visto obrigados a adaptar e a ajustar técnicas e métodos aos materiais utilizados e aos pedidos dos clientes. As suas investigações revelaram-se bastante importantes para o desenvolvimento dos estudos arqueológicos oitocentistas, uma vez que exploraram novas perspectivas sobre a relação existente entre esta disciplina, nomeadamente as descobertas encontradas em expedições, e a forma como os gravadores poderiam utilizar e trabalhar o material recolhido. Assim, a Society of Antiquaries resolveu premiar o mérito dos estudos de Landseer, acolhendo-o como membro da associação.

As múltiplas distinções atribuídas a John Landseer pelas várias associações e instituições mencionadas neste subcapítulo preencheram a sua carreira e conferiram grande notoriedade ao seu trabalho enquanto gravador, bem como aos seus estudos e investigações. No entanto, Landseer considerava fundamental transmitir aos seus filhos este apreço e interesse pelos ofícios ligados ao meio artístico. Desde muito cedo, os jovens acostumaram-se a receber, com bastante regularidade, visitas de artistas conceituados, de clientes e de admiradores do trabalho do pai, o que resultou, numa fase já avançada dos seus percursos profissionais, num tratamento fácil com figuras reputadas da sociedade vitoriana.

Por seu lado, a mãe, Jane Potts, também incentivou os filhos e o marido a desenvolverem carreiras de sucesso, uma vez que a sua família tinha uma relação de amizade com o editor Thomas Macklin, para quem a componente visual, designadamente as gravuras e as ilustrações, assumiu um papel de relevo na elaboração das obras que editou e publicou. No seu projecto de maior reconhecimento e projecção nacional, a edição ilustrada da *Bíblia*, Macklin contou com a colaboração de John Landseer já referida anteriormente, que passou, assim, a ser visita assídua em casa do

editor, onde inevitavelmente acabou por travar conhecimento com Jane, a sua futura mulher (figura 60).[150]

Após o casamento, em 1793, Jane e John mudaram-se para a Queen Anne Street, situada num bairro habitado por vários artistas de renome, como Turner, Haydon, Henry Fuseli, James Ward (1769-1859) e Benjamin West (1738-1820). Dos catorze filhos do casal, apenas sobreviveram Jane (1795-1831), Thomas, Charles, Edwin, Anna Maria (1805-1871), Jessica (1807-1880) e Emma (1809-1895). Todos aprenderam o ofício do progenitor, já que o estúdio de John tinha sempre as portas abertas para que os filhos pudessem entrar e observá-lo enquanto trabalhava ou até mesmo quando recebia os clientes.

Como lembra Frederick G. Stephens, John Landseer começou a levar Edwin, logo em criança, aos cinco anos, durante os longos passeios que davam juntos, até às zonas mais rurais da capital londrina, em Hampstead Heath, onde era frequente conduzir-se o gado para pastar: "in the fifth year of his age Landseer drew well, and thoroughly animal character and humour" (1880: 19). Aí, em comunhão com a natureza, John entusiasmava-o a observar de perto as diferentes espécies com que se cruzavam, entre as quais gado caprino, ovino, bovino, asinino e suíno. Esta proximidade geográfica com áreas mais rurais, permitia que, sempre que desejasse, Edwin tivesse a possibilidade de estudar os corpos, os movimentos, as posições e os comportamentos de várias espécies, criando-lhe, desde logo, uma versatilidade especial que, mais tarde, o distinguiria entre os restantes animalistas.[151]

Embora o "pai Landseer" tivesse procurado ensinar o seu ofício de gravador aos filhos, como vimos, cedo compreendeu que Edwin desejava dedicar-se em exclusivo ao desenho, à pintura e, possivelmente, até à escultura, ao contrário do seu irmão mais velho, Thomas, que demonstrou interesse em abraçar a mesma profissão do pai, apesar

[150] V. Anexos, Figura 60, p. 426 da presente tese. Thomas Macklin tinha uma grande estima por Jane, chegando mesmo a solicitar a *Sir* Joshua Reynolds que a incluísse no retrato das mulheres da família Macklin, intitulado *The Gleaners* (1794), por a considerar uma amiga muito próxima de todos, inclusivamente após o seu casamento com John Landseer.

[151] À semelhança de outros conceituados animalistas, como o pintor holandês quinhentista Lucas van Leyden (1494-1533) ou o pintor inglês George Morland (1763-1804), que começaram a desenhar animais desde muito jovens, durante a infância e sob a forte e decisiva influência paterna, também Edwin Landseer se revelou um verdadeiro prodígio em idade igualmente precoce. Aos seis anos, pedia frequentemente ao pai que lhe mostrasse outras espécies para além dos animais domésticos que tinha oportunidade de observar *in loco* em Hampstead.

de não se ter empenhado na reivindicação do direito a um estatuto idêntico entre artistas e gravadores junto da Royal Academy.

Assim, em 1815, John decidiu pedir ao reconhecido pintor histórico, Benjamin Robert Haydon, que desses aulas particulares de desenho e de estudo de animais, através da dissecação, aos seus três filhos (Thomas, Charles e Edwin), uma vez que os ensinamentos do gravador se tornavam insuficientes face ao gosto que os rapazes nutriam não só pela gravura, mas também pela pintura e pela escultura. Esse momento foi recordado por Haydon do seguinte modo:

> in 1815, Mr. Landseer, the engraver, had brought his boys to me, and said, 'When do you let your beard grow, and take pupils?' I said, 'If my instructions are useful and valuable, now.' 'Will you let my boys come?' I said, 'Certainly.' (…) as the Landseers made rapid progress, I resolved to communicate my system to other young men, and endeavour to establish a better and more regular system of instruction than even the Academy afforded. (Sweetser 1879: 18-19)

Benjamin Robert Haydon tinha então vinte e nove anos e rapidamente colocou em marcha o seu projecto de ensinar jovens alunos, empenhados em seguir uma carreira ligada às artes, independentemente da(s) disciplina(s) escolhida(s), procurando aconselhá-los a adoptar as metodologias de estudo, e posteriormente de trabalho, mais adequadas aos interesses de cada um.[152]

A proximidade entre a residência dos Landseer e o estúdio de Haydon, no número 41 da Great Marlborough Street, não só permitia a John enviar os filhos para as aulas particulares no dia estabelecido pelo professor, às segundas-feiras, mas também dava a possibilidade a Haydon de receber Edwin com uma periodicidade mais flexível, de modo a que o jovem se sentisse motivado a prosseguir as suas pesquisas tanto em casa como em espaços ao ar livre. Haydon cedo se viu forçado a adaptar o seu programa de ensino particular a cada aluno:

> Charles and Thomas it was immediately arranged should come every Monday, when I was to give them lessons for the week. Edwin took my dissections of the

[152] Embora em 1809 já recebesse regularmente alguns alunos em sua casa, como Charles Eastlake (1793-1865) que viria a ser eleito, em 1850, para o cargo de presidente da Royal Academy, o seu grupo de alunos cresceu consideravelmente ao longo dos anos seguintes, contando com vários nomes que marcariam o panorama artístico britânico oitocentista. Entre estes destacamos, para além dos irmãos Landseer, o ilustrador, gravador e ornitólogo Thomas Bewick, o pintor de natureza-morta George Lance (1802-1864) e o gravador e ilustrador William Harvey (1796-1866). Este último notabilizou-se pelas ilustrações da obra *The Arabian Nights' Entertainments* (1838-1840), uma tradução adaptada por Edward William Lane (1801-1876) do clássico da literatura oriental, *One Thousand and One Nights*.

> lion, and I advised him to dissect animals – the only mode of acquiring [a knowledge of] their construction – as I had dissected. (Sweetser 1879: 18)

Ora, como Edwin demonstrava um grande talento para a representação de animais, tornou-se necessário que os seus estudos e trabalhos fossem maioritariamente realizados "en plein air", em locais habitados por diferentes espécies, fora do estúdio do professor. Assim, ao contrário dos seus irmãos Thomas e Charles, que se deslocavam ao estúdio de Haydon para as suas aulas de desenho, Edwin passou a visitar o pintor histórico apenas para apresentar os seus trabalhos, elaborados fora da sala de aula, e receber as sugestões e as apreciações do professor.

Tal como John Landseer teve consciência das suas limitações para ensinar os filhos em outras matérias para além do seu próprio ofício de gravador e, consequentemente, optou por solicitar a Haydon que desempenhasse esta tarefa, também o professor e pintor histórico considerou que as suas aulas não bastavam para aprofundar o potencial artístico de Edwin, em particular, já que o jovem animalista deveria desenvolver também uma metodologia e estudo científicos, que, a nosso ver, terão exercido, desde uma fase muito inicial da sua formação, uma importância central na aquisição de uma lógica evolucionária da vida humana e não-humana.

Assim, em 1815, Haydon aconselhou o seu pupilo a enviar dois trabalhos para a Royal Academy, com a certeza de que a sua aptidão para a representação animalista seria facilmente identificada e avaliada positivamente. Estes primeiros contributos para a longa relação que Edwin viria a estabelecer com a Academia consistiam em dois estudos de animais: *Portrait of a Mule* (1815)[153] e *Head of a Pointer Bitch and Puppy* (1815) (figura 61).[154] Ambos os retratos foram elaborados durante uma das suas habituais estadas em Beleigh Grange, Essex, em casa de uma família de amigos chegados de John Landseer, com quem Edwin passava frequentemente parte das suas férias escolares.

A sugestão do seu primeiro mestre em enviar os trabalhos para a Academia, apostando, assim, na exposição das suas obras e de uma temática inovadora, viria a revelar-se muito proveitosa para a carreira de Edwin, uma vez que, no ano seguinte, este

[153] Durante o nosso trabalho de investigação, não encontrámos, todavia, uma reprodução desta obra com a qualidade necessária para a apresentar em anexo.

[154] V. Anexos, Figura 61, p. 427 da presente tese.

seria aceite pela Royal Academy School para integrar o curso de Pintura leccionado por Henry Fuseli. Deve notar-se que, ainda na sua infância, passada em Zurique, o artista e professor suíço havia contactado com Johann Caspar Lavater e, mais tarde, já em Londres, viria a colaborar no trabalho de ilustração da tradução dos estudos sobre a descodificação das variações das expressões do rosto da autoria do introdutor da Fisiognomonia, como comprovámos no subcapítulo 1.3. ("A Importância do Conhecimento *In Profundis*: a Educação do Olhar e a Dissecação como Técnicas Privilegiadas para o Desenvolvimento da Anatomia Comparada") da Parte I.

Embora os primeiros trabalhos de Edwin Landseer, expostos nos principais certames artísticos da capital, tivessem resultado do estudo da anatomia animal e da análise dos comportamentos de diferentes espécies, os seus compradores, que muito apreciavam as composições animalistas, passaram, desde logo, a encomendar também retratos de membros das suas famílias ou de personalidades influentes por quem nutriam especial admiração. Assim, o jovem artista viu-se a braços com a necessidade de desenvolver também técnicas e métodos para a representação da figura humana, de forma a dar resposta aos inúmeros pedidos, que o pai Landseer recebia e geria, consciente de que, numa fase inicial da promissora carreira do filho, se tornava fundamental criar uma rede de contactos de clientes habituais que pudessem, através das suas encomendas, impulsionar a carreira de Edwin e divulgar a singularidade das características das suas obras a outros possíveis compradores.

Neste contexto, devemos salientar que as aulas leccionadas por Henry Fuseli, que se centravam na representação visual de figuras humanas, adquiriram uma importância acrescida, já que ofereceram a Edwin Landseer a preparação técnica e o conhecimento artístico e anatómico necessários à reprodução da figura humana, conferindo particular ênfase à representação das expressões faciais, matéria que Fuseli dominava, em larga medida por ter acompanhado o desenvolvimento do trabalho de pesquisa, dos estudos e das concepções sobre as expressões faciais humanas e não-humanas elaborados por Casper Lavater que analisámos no capítulo 1 da Parte I.

As exposições dos trabalhos de Landseer não se circunscreveram aos certames organizados pela Academia, uma vez que o jovem animalista passou rapidamente a ser solicitado para outras exposições que ajudaram a divulgar as suas obras entre os habituais coleccionadores que se movimentavam pelas diferentes mostras de arte da

capital londrina.[155] De facto, logo em 1817, um ano após a sua entrada para a Royal Academy School, Edwin Landseer foi convidado a enviar trabalhos para a exposição da Society of Painters of Oil and Water Colours,[156] na galeria de Spring Gardens.[157] No

[155] Na capital londrina, durante a sua longa carreira, Landseer não expôs apenas nos principais salões da Royal Academy, da British Institution ou da Society of Painters of Oil and Water Colours, mas também, em 1859, na Marylebone Literary and Scientific Institution e na Exposição Internacional de Londres de 1862 e de 1872. Na primeira, expôs as telas *Shoeing* (1844) (V. Anexos, Figura 62, p. 427 da presente tese) e *Alexander and Diogenes* (1848) (V. Anexos, Figura 63, p. 428 da presente tese). Na Exposição de 1862 apresentou *Scene in the Olden Time at Bolton Abbey* (1834), *The Sanctuary* (1842) (V. Anexos, Figura 64, p. 428 da presente tese), *A Pair of Brazilian Monkeys* (1842) (V. Anexos, Figura 65, p. 428 da presente tese) e o par *Night* e *Morning*, ambas de 1853 (V. Anexos, Figuras 66 e 67, p. 429 da presente tese); e em 1872, *Study of a Lion* (1862). No seu país natal contou também com trabalhos seus em diferentes pontos de Inglaterra. Na Liverpool Academy expôs, em 1836, *Mustard, The Son of Pepper* (1836), em 1838 *The Highlands* (também conhecida como *Crossing the Bridge* ou *Return from the Staghunt*) (1837) e, em 1854, *The Sleeping Bloodhound* (1835) (V. Anexos, Figura 68, p. 429 da presente tese), *Dignity and Imprudence* (1839) (V. Anexos, Figura 69, p. 430 da presente tese) e *Shoeing* (1844) (V. Anexos, Figura 62, p. 427 da presente tese). Na Câmara de Liverpool expôs, em 1854, *Hawking in the Olden Time* (1832) (V. Anexos, Figura 70, p. 430 da presente tese) e *The Life's in the Old Dog Yet* (1838). Na Society of Artists de Birmingham expôs por duas ocasiões, em 1842 – e *Dignity and Imprudence* (1839) (V. Anexos, Figura 69, p. 430 da presente tese) – e, em 1854, *Alexander and Diogenes* (1848) (V. Anexos, Figura 63, p. 428 da presente tese). Na "Art Treasures of Great Britain Exhibition" de 1857, realizada em Manchester, expôs vinte e quarto obras, de entre as quais se contam alguns dos mais célebres trabalhos da sua autoria: *The Cat's Paw* (1824) (V. Anexos, Figura 49, p. 422 da presente tese), *The Poor Dog* (1829) (V. Anexos, Figura 71, p. 430 da presente tese), *Interior of a Highlander's House* (1831), *The Sleeping Bloodhound* (1835) (V. Anexos, Figura 68, p. 429 da presente tese), *Dignity and Imprudence* (1839) (V. Anexos, Figura 69, p. 430 da presente tese), *The Life's in the Old Dog Yet* (1838), *Shoeing* (1844) (V. Anexos, Figura 62, p. 427 da presente tese), *Alexander and Diogenes* (1848) (V. Anexos, Figura 63, p. 428 da presente tese) e *A Random Shot* (1848) (V. Anexos, Figura 72, p. 431 da presente tese). Por último, a "National Exhibition of Works of Art", de 1868, em Leeds, contou com dois trabalhos de Landseer: *Scene in the Olden Time at Bolton Abbey* (1834) e *Laying Down the Law* (1840) (V. Anexos, Figura 73, p. 431 da presente tese). Na Escócia, na fase inicial da sua carreira, em 1828, viu um dos seus quadros ser exposto na Institution for the Encouragement of the Fine Arts in Scotland, justamente *A Scene at Abbotsford* (1827) (V. Anexos, Figura 74, p. 431 da presente tese), que produziu para o amigo *Sir* Walter Scott. Ainda na capital escocesa, a Royal Scottish Academy solicitou a compradores de algumas das telas de Landseer que permitissem a sua exposição nos certames de 1847 – *The Sleeping Bloodhound* (1835) (V. Anexos, Figura 68, p. 429 da presente tese) –, 1851 – *The Sanctuary* (1842) (V. Anexos, Figura 64, p. 428 da presente tese) – e 1857 – *The Otter Hunt* (1844) (V. Anexos, Figura 75, p. 432 da presente tese). Na Exposição Internacional de Dublin, na Irlanda, em 1865, foi ainda exposta a obra *The Old Shepherd's Chief Mourner* (1837) (V. Anexos, Figura 76, p. 432 da presente tese).

[156] Criada em 1804 com a designação de Society of Painters of Oil and Water Colours, esta instituição, actualmente conhecida por Royal Watercolour Society, foi fundada por William Frederick Wells (1762-1836) e contou com vários membros vindos da Royal Academy, onde sentiam que o seu trabalho não era suficientemente reconhecido. À semelhança de outras instituições criadas na mesma época, os seus membros pretendiam criar um programa de exposições que constituísse uma alternativa aos certames da Academia.

[157] Em 1817, Edwin enviou três trabalhos, entre os quais se destacava *Portrait of an Alpine Mastiff*.

ano seguinte, em 1818, a mesma instituição voltaria a contar com mais um importante trabalho de Edwin intitulado *Fighting Dogs Getting Wind* (figura 77).[158]

Até meados da década de vinte, Landseer continuou a dividir a exposição dos seus trabalhos entre as várias instituições artísticas da capital, designadamente entre a British Institution e a Royal Academy, o que contribuiu para alargar consideravelmente a sua rede de contactos. Ambas as instituições contavam com a presença dos patronos mais influentes do panorama social britânico, que desejavam adquirir não apenas as telas dos artistas já consagrados, mas também as daqueles que davam os seus primeiros passos no meio artístico, surpreendendo com temáticas e metodologias de trabalho inovadoras que, no caso de Landseer, o aproximavam de um olhar evolucionista sobre a relação entre o humano e o não-humano, como veremos no capítulo seguinte desta Parte.

Na capital, os compradores habituais de obras de arte não se restringiam a um universo aristocrático, interessado em cultivar uma educação artística através da aquisição destes trabalhos. Num contexto de profunda expansão económica, motivada pelo franco crescimento de novos negócios e empregos ligados aos diferentes ramos do sectores empresarial e industrial, muitos dos indivíduos que se destacaram com evidente sucesso nos negócios ambicionavam também desenvolver um certo gosto pela cultura e pela arte, semelhante ao visível no seio da aristocracia. Esta aspiração levava-os a adquirir obras de arte com o duplo objectivo de criar as suas próprias colecções e de apoiar pintores e escultores em início de carreira cujas obras deixassem antever determinadas características que as distinguissem entre as jovens promessas do mundo artístico. Estes dois tipos de clientes, os membros da aristocracia e os novos empresários, exigiam que a gestão da carreira de Landseer contemplasse a negociação com ambos, atendendo às suas necessidades específicas e respectivos objectivos face à aquisição dos trabalhos do animalista inglês.

[158] V. Anexos, Figura 77, p. 433 da presente tese. A tela viria a ser adquirida pelo patrono de arte e pintor amador *Sir* George Beaumont (1753-1827) por trinta guinéus, o equivalente a cerca de trinta e duas libras, ou seja, um valor bastante considerável para um artista tão jovem quanto Landseer que à data (1818) tinha apenas dezasseis anos. Em 1821, aos dezanove anos, Edwin Landseer tinha já recebido um total de mil e trinta libras pelas vendas dos seus trabalhos. De facto, a exposição e a consequente venda da tela garantiram-lhe a possibilidade de alargar o seu leque de futuros compradores, os quais reconheciam em Beaumont a experiência necessária para distinguir os artistas em quem se deveria investir, através da aquisição de determinadas obras de arte que, a longo ou a breve trecho, viessem a alcançar a notoriedade artística suspeitada.

Devemos ainda apontar que desde as primeiras vendas que John Landseer assumiu a gestão da carreira de Edwin, uma vez que, no início da sua carreira, o animalista encontrava-se longe de revelar a invejável eloquência e a capacidade de socialização que viria a desenvolver anos mais tarde e com as quais cativaria os demais convidados em quaisquer eventos que frequentasse. A boa gestão desta fase inicial da sua carreira beneficiou em muito, portanto, da vasta rede de contactos do "pai Landseer", entre os quais se contavam vários e conceituados artistas coevos, com quem o gravador mantinha relações de trabalho, que, na maioria dos casos, se transformaram em fortes laços de amizade e de respeito mútuo. John possuía uma extraordinária capacidade de gestão das necessidades e dos interesses dos clientes, atribuindo o devido valor a cada obra e ocupando-se da recepção dos respectivos pagamentos, tarefas que dificilmente viram a ser superadas por qualquer outro agente de Edwin.[159]

Para além da ajuda do pai na gestão da carreira, Landseer contou ainda com o apoio do seu amigo Jacob Bell (1810-1859) que se ocupou das negociações com os compradores, sobretudo a partir das primeiras viagens anuais do artista às *Highlands*, em meados da década de vinte, que impulsionaram as vendas dos seus trabalhos e alargaram a rede de clientes e de admiradores das suas obras.

A amizade de longa data com o artista levava Bell, por um lado, a encarregar-se da gestão do património de Landseer, aconselhando-o sobre os preços que deveria praticar e os investimentos a executar, negociando com os gravadores e os clientes das obras. Por outro lado, Bell procurou assegurar, em diversas ocasiões, o bem-estar de Landseer, interessando-se pelo seu estado de saúde, sempre que o pintor inglês revelava sinais de preocupação que pudessem resultar num estado psíquico de inquietação ou sofrimento. Esta cumplicidade existente entre Landseer e Bell não se verificou de forma tão vincada na relação profissional com Thomas Hyde Hills (1815-1891), que veio também a ocupar-se da gestão da sua carreira a partir do início da década de sessenta, procurando dar continuidade ao bom trabalho realizado por Jacob Bell. Em consequência dos métodos de sucesso utilizados pelos dois agentes, que, de um modo

[159] Quando questionado pelos seus compradores, Edwin acabava frequentemente por apontar preços bastante abaixo do que os clientes estavam dispostos a pagar, tendo em conta não só o cuidado com que reproduzia nas telas as solicitações manifestadas, mas também, e sobretudo, a singularidade das características dos seus trabalhos, que se distinguiam entre as obras dos restantes animalistas britânicos e estrangeiros por captarem com rigor e correcção ímpares, entre outros aspectos, as expressões e os movimentos das espécies retratadas.

geral, mantiveram o mesmo tipo de gestão e organização dos negócios de Landseer, o património do artista aumentou consideravelmente.[160]

Na verdade, consideramos que a necessidade de se dedicar exclusivamente à sua arte, sem ter de se envolver directamente em negociações com os clientes, requeria também uma certa independência no respeitante ao local de trabalho e de residência. Assim, a exposição na British Institution e a consequente venda da tela *The Cat's Paw* (figura 49),[161] em 1824, permitiu a Edwin Landseer sair de casa dos seus pais e adquirir a sua própria residência na capital londrina, no número 1 da St. John's Wood Road, onde passou a receber vários clientes. Entre estes destacar-se-iam a Rainha Victoria e o Príncipe Albert, que ali o visitavam quando desejavam encontrar-se com Landseer, de regresso a Londres após longas temporadas passadas nas *Highlands*.

Nesta mudança para a sua nova morada, Edwin fez-se acompanhar da irmã Jessica, que assegurou a manutenção da casa até à morte de Landseer.[162] A presença da sua tia materna, Barbara Potts (1777-1861),[163] era frequente, auxiliando a sobrinha na gestão da casa. Nas cartas trocadas com a tia e a irmã, Landseer tinha por hábito, por um lado, descrever os locais que visitava e o ambiente vivido nas residências onde se hospedava, não raro a convite dos seus patronos e amigos chegados, e, por outro, relatar alguns dos episódios mais marcantes, que sabia ambas apreciarem ler, entre os quais destacamos, por exemplo, as preparações para a recepção à comitiva da Rainha Victoria numa das viagens à capital escocesa. Em carta dirigida à sua tia, datada de 1 de Setembro de 1842, Edwin relatava o seguinte:

> on Wednesday at 2 o'clock I entered Edinburgh and found that good city in a great state of excitement, all the world of gay plaids and loyal people assembled to do honor to Her Majesty's Landing – (which contrary winds and Fogs put off till this morning, Thursday). (…) The whole country is in a state of a great

[160] Nos finais da década de trinta, Landseer contava com um total de vendas de mais de três mil libras. Em meados da década de sessenta, a sua produção artística foi drasticamente reduzida devido à debilidade emocional do artista, então novamente atacado por fortes depressões. Porém, nessa altura, o seu património ultrapassava já as dezassete mil libras.

[161] V. Anexos, Figura 49, p. 422 da presente tese.

[162] Durante a recuperação da residência particular do artista, na década de cinquenta, Jessica auxiliou Jacob Bell na execução destas remodelações.

[163] Na correspondência de Edwin Landseer, a que tivemos acesso nas nossas consultas realizadas na National Art Library do Victoria & Albert Museum de Londres, a tia Barbara Potts era sempre referida como "*Miss* Potts".

> delight at the Queen's visit, on all the hills in the immediate neighbourhood of villages or towns you may watch with feelings of ardour the kindling bonfires. (De Edwin Landseeer Para Barbara Potts (1777-1861). The Doune, Lynwilly, Escócia: 1 Setembro 1842, pp. 1-2)

Podemos comprovar que através destes relatos, Edwin oferecia a Jessica e à tia a possibilidade de viajarem com ele até aos locais visitados, dando-lhes a conhecer detalhadamente os episódios mais relevantes. As cartas, descrevendo os ambientes por onde o artista se movimentava e onde aproveitava para contactar com personalidades dos mais diversos quadrantes sociais, revelavam as rotinas mantidas durante as temporadas passadas nas *Highlands* ou nas viagens realizadas ao estrangeiro. Estas descrições demonstram que o seu percurso foi moldado, em grande medida, por contactos estabelecidos fora da capital londrina e pela protecção da família nos primeiros anos da sua longa e bem sucedida carreira. Interrogamo-nos, assim, se o animalista teria aprofundado os seus estudos sobre o universo não-humano, deslocando-se aos *habitats* naturais de diversas espécies que observou *in loco*, caso este apoio por parte da família não tivesse existido de forma tão vincada ao longo da sua carreira. Após consultarmos a sua correspondência, parece-nos podermos concluir que o seu percurso teria porventura ficado limitado (tal como o da maioria dos ilustradores coevos) a observações de animais mantidos em cativeiro.

A nosso ver, a proximidade existente entre Landseer e o resto da família, patente, por exemplo, na necessidade de manter um contacto regular com os familiares mais chegados, como Jessica e *Miss* Potts, através da correspondência, demonstra grande união entre todos os membros da família, que se traduzia numa preocupação comum em garantir o sucesso da auspiciosa carreira do mais prometedor dos filhos do casal Landseer.

Na casa de Londres, as irmãs Jessica e Emma, responsáveis pela sua manutenção, procuravam receber de forma adequada os convidados que se deslocavam ao estúdio do pintor, sobretudo de modo a permitir que o irmão tivesse todo o tempo necessário para se dedicar exclusivamente à sua produção artística. Jessica viveu em casa de Edwin desde 1825 até à morte de Edwin e Emma visitava frequentemente a residência para ajudar a irmã na gestão doméstica, até porque Jessica também se destacou como miniaturista e gravadora, chegando inclusive a expor os seus trabalhos, entre 1821 e 1823, nos certames anuais da British Institution, ao lado das obras do

irmão. Algumas das suas encomendas eram solicitadas por carta dirigida a Edwin pelos próprios clientes habituais do irmão que tinham conhecimento do talento de Jessica não só através destas escassas exposições, mas também, e sobretudo, mediante as visitas à residência de Landseer. Entre os apreciadores dos trabalhos de Jessica Landseer, destacamos o 6º Duque (1766-1839) e a Duquesa de Bedford (1781-1853) que chegaram a adquirir alguns retratos de miniaturas dos seus filhos, realizados pela jovem artista, tal como se constata em carta enviada a Edwin pelo Duque:

> I had made certain of having your sister's miniature copy by this time (…). I am giving up all hope of receiving it here, (…) but as I am particularly anxious to have it here, should it be finished within that time, I will thank you to send it as I before directed. (Para Edwin Landseer De 6º Duque de Bedford. Baron's Court, Irlanda: 24 Janeiro --. p. 1.)

Ao contrário de Jessica, as outras três irmãs, Jane, Anna Maria e Emma, casaram, mas, apesar de terem constituído as suas próprias famílias, permaneceram bastante próximas de Edwin ao longo da sua vida. Jane casou com um amigo chegado do irmão, Thomas Christmas (1797-?), com quem estudou no grupo de alunos particulares de Benjamin Robert Haydon e que se destacou igualmente na pintura animalista, ainda que sem a notoriedade de Edwin Landseer. A pedido do professor, Christmas e Landseer levaram também a cabo algumas dissecações em parceria, explorando a necessidade de conhecer o funcionamento dos corpos não-humanos *in profundis*.

Anna Maria também casou, mas foi pouco mencionada na correspondência do irmão,[164] pelo que pouco sabemos relativamente ao seu percurso pessoal e à proximidade com Edwin.

Emma, a mais nova das três irmãs, estabeleceu, tal como Jessica, uma relação de grande amizade com o irmão, chegando, mesmo depois de casada, a ajudar na gestão da casa de St. John's Wood Road. A sua admiração por Edwin era reconhecida pelos restantes membros da família, que muito apreciaram a homenagem prestada por Emma e pelo marido, David Mackenzie, ao artista ao registarem um dos seus três filhos com o

[164] Durante a consulta da correspondência pessoal do artista, encontrámos apenas uma carta de Anna Maria, sem data, para o seu sobrinho Edwin Landseer MacKenzie (1843-1915), filho de Emma, mas sem quaisquer referências a *Sir* Edwin Landseer.

nome de Edwin (Landseer Mackenzie).[165] Emma herdou o património deixado por Edwin após a sua morte e, juntamente com o seu irmão Charles Landseer, ficou responsável pela administração da herança recebida.

Charles destacou-se pelas missões diplomáticas que integrou, chefiadas por *Sir* Charles Stuart (1779-1845),[166] também conhecido por *Lord* Stuart de Rothesay, que o levaram a visitar a América do Sul e alguns países europeus, passando inclusivamente por Lisboa.[167] O diplomata conciliou a carreira profissional com o seu talento para a pintura, incentivado sobretudo pelo "pai Landseer". Chegou até a elaborar algumas obras em parceria com o irmão, como por exemplo a tela *Maria* (1836) (figura 78),[168] retratando a figura humana e deixando os animais, neste caso em particular o cão, a cargo de Edwin Landseer.[169] Em geral, os trabalhos da autoria de Charles resultavam de leituras de obras literárias como o clássico espanhol *Don Quijote de la Mancha* (1605-1615), *Clarissa* (1747-1748), da autoria de Samuel Richardson (1689-1761), ou *A Sentimental Journey through France and Italy* (1768), de Laurence Sterne (1713-1768), que terá inspirado a composição anteriormente referida: *Maria*.

Charles fez questão de manter uma boa relação com a Academia, onde expôs regularmente os seus trabalhos, sendo distinguido, em 1837, como "Associate of the

---

[165] A admiração de Emma e David Mackenzie pelo pintor animalista cedo foi transmitida aos filhos do casal que rapidamente se tornaram profundos conhecedores e apreciadores do legado do célebre tio, *Sir* Edwin Landseer. Curiosamente, o rapaz baptizado com o nome do tio veio também a adoptar o mesmo "petit nom" pelo qual o artista vitoriano foi carinhosamente apelidado em vida: "Lanny".

[166] *Sir* Charles Stuart ingressou em 1801 no serviço diplomático, assumindo as funções de Embaixador e de Ministro Plenipotenciário em Paris e em São Petersburgo. Entre 1810 e 1812 foi também Embaixador em Lisboa e, em 1823, desempenhou um papel preponderante nas negociações para a defesa dos interesses britânicos em Portugal e no Brasil, durante as negociações para a independência deste país. Como reconhecimento do seu empenho em todo este complexo processo, D. João VI (1767-1826) concedeu-lhe, em 22 de Novembro de 1825, o título de Conde de Machico. Também D. Maria II (1819-1853) lhe concederia, em 1 de Março de 1826, o título de Marquês de Angra, no Brasil. Recebeu ainda a Ordem Militar da Torre e Espada pelo reconhecimento do seu trabalho e das suas acções diplomáticas em Portugal.

[167] Durante estas viagens de cariz diplomático, Charles Landseer chegou a elaborar algumas aguarelas de conhecidos monumentos da capital portuguesa, como a Torre de Belém, o Mosteiro dos Jerónimos e o Aqueduto de Alcântara. Após o seu regresso ao país natal, estes trabalhos viriam a ser expostos na British Institution, em 1828. Recentemente foi dado à estampa um estudo sobre estas aguarelas, da autoria de Leslie Bethell, intitulado *Charles Landseer: Desenhos e Aguarelas de Portugal e do Brasil. 1825-1826.* (São Paulo: Insituto Moreira Salles, 2010).

[168] V. Anexos, Figura 78, p. 433 da presente tese.

[169] Em nota ao título da tela, exposta no Victoria & Albert Museum, pode encontrar-se, ainda hoje, a seguinte referência à parceria entre os dois irmãos: "The dog is said to have been painted by [Edwin] Landseer".

Royal Academy" e, em 1845, eleito "Royal Academician". Mais tarde, em 1851, chegou a ocupar o cargo de "Keeper" das Royal Academy Schools, até 1873, data da morte do irmão Edwin.

A partir de então, dedicou grande parte do seu tempo à gestão do património deixado em testamento por *Sir* Edwin Landseer. Por vontade expressa em vida pelo irmão, Charles e, mais tarde, Emma Landseer Mackenzie, doaram uma parte significativa desta herança à investigação. Charles foi responsável pela planificação e organização deste projecto, embora tivesse sido a irmã a colocá-lo em prática, após a sua morte, com a criação das "Landseer Scholarships" atribuídas a estudantes de pintura e escultura, entre 1884 e 1950, com o objectivo primordial de incentivar e promover carreiras ligadas ao universo artístico que se esperavam de um sucesso idêntico ao de Landseer.[170]

Por seu turno, Thomas Landseer ficou reconhecido pelos seus trabalhos de gravador de grande parte das obras de Edwin. Embora Jessica tivesse realizado alguns trabalhos como gravadora, entre os irmãos Landseer, Thomas foi aquele que resolveu seguir claramente os passos dados pelo pai, dedicando-se em exclusivo a esta profissão.

Revelando um interesse particular pela representação zoomórfica, desenvolvida a par dos trabalhos enquanto gravador, Thomas destacou-se nos estudos sobre a representação dos símios. O debate em torno da relação existente entre Homens e primatas, amplamente discutido à época, como verificámos nos capítulos 2 e 3 da Parte I, motivou o gravador a produzir uma série de vinte e quatro desenhos de cariz satírico, onde realçou as parecenças dos símios com os seres humanos. O conjunto foi compilado com um título bastante indicativo da intenção do autor em demonstrar visualmente o elo de ligação entre o Homem e os primatas: *Monkeyana: or Men in Miniature. Designed and Etched by Thomas Landseer* (1827) (figura 79).[171]

Tanto Thomas como Edwin trabalharam principalmente a representação não-humana, procurando focar as parecenças entre os seres humanos e, neste caso concreto, os símios. Embora o teor satírico de tais ilustrações se afastasse da objectividade e do rigor científico que os novos estudos oitocentistas sobre o passado da humanidade

[170] Para informações mais detalhadas sobre os vencedores das bolsas e os seus percursos profissionais, pode consultar-se o sítio: <http://sculpture.gla.ac.uk/view/event.php?id=msib4_1257848771>.

[171] V. Anexos, Figura 79, p. 433 da presente tese.

visavam conferir às teorias apresentadas sobre a evolução do Homem, desde a sua origem mais primitiva até ao estado actual do ser humano, as representações visuais reproduziam, no fundo, as preocupações científicas e sociais coevas. Ainda que Edwin não tivesse participado directamente neste trabalho, sabemos que Thomas o discutiu amplamente com o irmão, já que aquele lhe reconhecia o interesse e o conhecimento sobre o carácter não-humano que decerto o ajudariam a descodificar as proximidades anatómicas e comportamentais entre humanos e primatas.

Não obstante o contacto directo e próximo com as reivindicações expressas publicamente pelo pai, John Landseer, sobre os direitos e o estatuto dos gravadores perante a Academia, Thomas nunca se sentiu motivado a assumir, também ele, um papel activo no respeitante a esta controvérsia, apesar de ter sofrido desse mesmo descrédito amplamente discutido pelo pai. Em 1867, a Royal Academy distinguiu-o com a eleição para "Associate Engraver of the New Class", uma espécie de revelação no ofício de gravador, apesar de Thomas desempenhar esta profissão há cerca de cinco décadas. Mais tarde, em 1873, recebeu o título de "Associate Engraver of the Royal Academy", como reconhecimento do seu trabalho, conquanto tivessem passado apenas seis anos desde a sua primeira distinção. Entre os seus principais clientes, Thomas privilegiou sempre a ligação às telas produzidas pelo irmão Edwin, que admirava e conhecia profundamente, reproduzindo as intenções implícitas em cada trabalho do animalista com uma similitude que nenhum outro gravador conseguiu alcançar.

Neste subcapítulo, destacámos a influência exercida pela família Landseer na génese da carreira do artista, incentivando e promovendo o seu gosto e interesse pela observação e representação do universo não-humano. Neste contexto, sublinhámos o empenho do "pai Landseer", que soube escolher criteriosamente os mestres dos filhos, nomeadamente Benjamin Robert Haydon, que constituiu a primeira e decisiva influência no jovem animalista, ajudando-o a traçar o seu futuro e direccionando os seus estudos para a representação de animais. A relação de grande proximidade com todos os irmãos, permitiu ainda a Edwin confiar as gravuras da maioria dos seus trabalhos a Thomas, partilhar a elaboração de algumas telas com Charles e entregar a responsabilidade da manutenção da residência de Londres às irmãs, nomeadamente durante as suas frequentes deslocações às *Highlands* sobre as quais atentaremos no subcapítulo seguinte.

1.2. As Viagens às *Highlands* e o Acesso Privilegiado ao Universo da Aristocracia Ducal[172]

Como qualquer outro vitoriano que tivesse lido as obras de *Sir* Walter Scott, Edwin Landseer conservava na memória uma imagem romântica das paisagens e vivências nas *Highlands*. Esta construção mental dos espaços idílicos descritos por Scott reproduzia uma verdadeira comunhão entre a vasta diversidade de espécies dificilmente avistadas nas áreas urbanas e a natureza em estado quase virgem, pouco alterada pelo Homem, apesar da crescente construção de linhas de caminhos-de-ferro, que se estendiam de Londres aos restantes países da Grã-Bretanha. Nesta rede de transportes ferroviários destacavam-se as ligações entre a cosmopolita capital inglesa e as estâncias de férias, autênticos retiros de lazer pertencentes à aristocracia ducal britânica, situados na Escócia e na Irlanda ou, até, em algumas zonas rurais de Inglaterra.

As relações de estreita amizade estabelecidas entre o artista e os clientes oriundos das classes mais favorecidas da sociedade britânica traduziram-se em frequentes encomendas de telas para adornar as suas residências principais, sedeadas em Londres, e as secundárias, situadas nas *Highlands* e na Inglaterra rural, onde passavam longas temporadas. Aqui procuravam afastar-se da agitação da vida citadina e encontrar a tranquilidade típica de regiões ainda pouco povoadas como eram, aliás, as dos seus próprios ducados. Muitos dos compradores dos trabalhos de Landseer mostravam ser profundos conhecedores de arte, adquirindo obras elaboradas tanto pelos artistas mais conceituados do panorama artístico coevo como por jovens promissores, em início de carreira, cujo trabalho fosse revelador de talentos ímpares e se evidenciasse por características únicas e distintivas no universo artístico britânico e estrangeiro.

Inicialmente, a rede de contactos de futuros compradores das obras de Edwin limitava-se aos clientes regulares de John Landseer, a quem o gravador mostrava os trabalhos do filho na expectativa de que neles pudessem reconhecer a aptidão e a versatilidade artísticas que o pai havia identificado e promovido desde cedo.

[172] V. Anexos, Figura 80, p. 434 da presente tese. Optámos por incluir em anexo um mapa do território escocês com a identificação dos locais por onde Landseer viajou e desenvolveu, não raro, importantes estudos sobre o não-humano.

Nos inícios da década de vinte, Edwin começou a frequentar os eventos organizados pelo Conde Alfred d'Orsay (1801-1852) que havia chegado a Inglaterra recentemente. Filho de um oficial francês, o Conde d'Orsay tornou-se uma figura muito popular nos círculos da alta sociedade londrina, nomeadamente pelo seu olhar cosmopolita e pelo apreço pelas artes em geral e pela pintura e escultura em particular. Logo após a sua chegada a Londres, o *dandy* francês travou conhecimento com os Condes de Blessington e com *Lady* Harriet Gardiner (1812-?), filha do anterior casamento de Charles John Gardiner (1782-1829), Conde de Blessington, com quem o Conde d'Orsay viria a casar em 1827. Apesar do curto casamento com a herdeira de *Lord* Blessington (apenas onze anos), d'Orsay manteve sempre uma boa relação com os sogros que fizeram questão de o receber na residência da família, em Kensington, conhecida por "Gore House", sempre que desejasse visitá-los. O Conde chegou, inclusive, a escrever a Landseer desta morada, manifestando o desejo de acompanhar o artista à exposição da Royal Academy: "I don't like the idea of the Exhibition at Turdey's Ground – but would like to go with you when you are inclined to practice." (Para Edwin Landseer De Conde D'Orsay (1801-1852). Gore House, Londres: 1837, p. 1.)

Os Condes de Blessington, especialmente a Condessa Marguerite Gardiner (1789-1849), eram conhecidos, na capital londrina, pelas recepções oferecidas em "Gore House", que contavam com a presença de muitos artistas, escritores, cientistas e várias outras figuras proeminentes da política e da sociedade. Após a morte de *Lord* Blessington, em 1829, a Condessa, não raro auxiliada pelo Conde d'Orsay, continuou a organizar estas *soirées* com igual entusiasmo e regularidade, investindo a fortuna herdada na aquisição de obras de arte e no apoio dado ao trabalho de pintores e de escritores conceituados no panorama britânico da primeira metade de oitocentos.[173] Landseer beneficiou em muito da amizade com o Conde d'Orsay e com a Condessa de Blessington, uma vez que as reuniões em "Gore House" lhe permitiram não só tomar conhecimento das principais inovações e tendências estéticas nacionais e internacionais, nomeadamente através dos relatos de viagens ao estrangeiro realizadas pelos convidados de *Lady* Blessington, mas também divulgar o seu trabalho e

[173] A Condessa de Blessington chegou, inclusivamente, a contratar vários artistas, entre os quais o próprio Edwin Landseer, para produzirem as ilustrações da publicação que editou, em finais da década de vinte, intitulada *The Book of Beauty*.

consequentemente ampliar a sua rede de futuros clientes entre os membros das classes mais abastadas pertencentes aos diferentes quadrantes da sociedade britânica oitocentista.

Durante este mesmo período, entre 1821 e 1823, aos dezanove anos de idade, Landseer era também convidado habitual da "Holland House", a residência do 3º *Lord* Holland, Henry Richard Vassall Fox (1773-1840), e de Elizabeth Holland (1770-1845), cujas recepções rivalizavam com as de "Gore House". Na mansão dos Holland eram também recebidos inúmeros artistas, dignitários e políticos britânicos, nomeadamente *whigs*, aí debatendo-se as mais recentes decisões políticas nacionais e internacionais. Justamente num destes encontros, o animalista foi apresentado ao político *whig* John Russell, 6º Duque de Bedford, que rapidamente demonstrou a sua profunda admiração pelas obras de Landseer, convidando-o a visitar "Woburn Abbey", a residência da família em Bedfordshire, na Inglaterra, nesse mesmo ano de 1821, para retratar um dos seus cães.

A empatia gerada entre os Duques e o artista decorreu, em parte, da disponibilidade que Edwin Landseer demonstrava em aceitar os convites da Duquesa para assistir às pequenas representações teatrais privadas que tinham lugar em "Woburn Abbey", encenadas e protagonizadas pela própria anfitriã, a qual produzia também, não raro, os cenários destas pequenas peças de teatro. A posição social detida pela Duquesa de Bedford na sociedade inglesa, resultante, em grande medida, dos cargos políticos desempenhados pelo marido e pelo enteado (*Lord* John Russell, 7º Duque de Bedford[174]), obrigava-a a praticar este *hobby* apenas de forma amadora, para os seus amigos mais chegados, mas contracenando com os mais conceituados actores do mundo do espectáculo londrino.

Tanto o Duque de Bedford como a sua segunda esposa, Georgiana Russell, procuravam frequentemente a tranquilidade da vida nas *Highlands*, passando longas temporadas na sua estância de férias em Forest Lodge, Glen Tilt, onde também recebiam os amigos mais chegados e algumas personalidades do panorama intelectual britânico coevo. Desde o primeiro encontro, em 1821, os Bedford e Edwin Landseer

[174] O Duque de Bedford foi membro do Parlamento de 1788 a 1802 e acabou por estimular o interesse pela política no seu filho, John Russell, 7º Duque de Bedford, que obteve primeiramente acento na Câmara dos Comuns, em 1813, e posteriormente na Câmara dos Lordes, revelando, desde cedo, motivação e empenho para ocupar o cargo de Primeiro-Ministro entre 1846 e 1852 e, ainda, num segundo mandato, de 1865 a 1866.

foram estreitando laços de amizade que viriam a traduzir-se em frequentes convites para as recepções organizadas pelos Duques, não só nas suas residências em Londres ("Woburn Abbey" e "Campden Hill"), mas também na Escócia.

Assim, em 1824, Landseer decidiu aceitar alguns convites para visitar a Escócia, dirigidos por vários clientes durante as recepções organizadas em "Gore House", "Holland House" ou "Woburn Abbey", e partiu em direcção às *Highlands* na companhia de Charles Robert Leslie (1794-1859), naquela expedição que viria a ser, como comprovaremos no capítulo seguinte desta Parte, um ponto de viragem na sua forma de compreender, observar e estudar a biodiversidade. Leslie, que vivera grande parte da sua juventude nos Estados Unidos, desejava encontrar-se com *Sir* Walter Scott, a fim de elaborar o retrato do escritor e de lhe apresentar Landseer. Este pintor inglês tinha conhecimento não só da profunda admiração mútua existente entre o romancista e o animalista, mas também, e sobretudo, da influência das obras de Scott nas representações da natureza elaboradas por Landseer: os cenários e as rotinas da Escócia rural, pouco transformada pelo avanço da industrialização. Walter Scott havia estado presente na exposição da British Institution de 1824, onde a tela *The Cat's Paw* (figura 49),[175] de Landseer, lhe despertara a atenção, pela capacidade exímia do artista em representar os comportamentos e as emoções dos animais. Desde essa altura que o escritor desejava conhecer pessoalmente o pintor.

Deste modo, em Agosto desse ano, em resposta ao convite de Leslie para que o acompanhasse na sua visita a Walter Scott, em Abbotsford, na Escócia, Landseer decidiu finalmente viajar até às *Highlands*. Leslie e Landseer partiram de barco de Londres em direcção a Leith, visitaram Glasgow e exploraram os cenários quase idílicos de Loch Lomond e Loch Katrine. Durante esta expedição, atravessaram a pé algumas zonas montanhosas, com a ajuda dos habitantes locais que auxiliavam os turistas nas suas visitas pela região. À chegada a Loch Earn, os dois pintores tiveram a oportunidade de assistir a um encontro anual que reunia diferentes clãs, sob o patrocínio de um dos principais benfeitores da localidade, *Lord* Gwydyr, onde se escutavam actuações de gaiteiros e se assistia a números de danças típicas escocesas. Posteriormente viajaram de barco desde Loch Earn até Stirling, na companhia de alguns *highlanders* que costumavam contar lendas pertencentes ao universo fantástico, protagonizadas por fadas

[175] V. Anexos, Figura 49, p. 422 da presente tese.

que habitavam as profundezas do lago e seduziam os visitantes com a sua rara beleza. De Stirling seguiram até Ayr, terra natal do poeta Robert Burns (1759-1796) que havia celebrado a Escócia nos poemas compostos ao longo da vida, dedicada, por um lado, à divulgação, através da escrita, dos encantos da Escócia e, por outro, à afirmação da cultura e identidade escocesas. Daí, Landseer e Leslie partiram em direcção à capital, Edimburgo, para marcar presença num jantar de homenagem ao pintor escocês David Wilkie (1785-1841), um profundo admirador dos trabalhos de Landseer e convidado habitual das recepções oferecidas pelos Duques de Bedford em Inglaterra, onde os três artistas se cruzavam com frequência.

À chegada a Abbotsford, ficaram hospedados na residência de Walter Scott, que manifestou em diversas ocasiões a sua satisfação em conhecer pessoalmente Edwin Landseer, uma vez que o tratamento das emoções nos animais, nas telas do pintor inglês, merecia os maiores e mais rasgados elogios por parte de Scott. Conhecendo a estima que o romancista histórico nutria pelos seus animais de estimação, Landseer não resistiu a elaborar, durante a sua estada em Abbotsford, inúmeros esboços e desenhos dos cães que se passeavam pela residência, entre os quais, Maida, uma cadela que viria a assumir uma posição central na tela *A Scene at Abbotsford* (1827) (figura 74).[176] O quadro representava a debilidade física do dono, decorrente do avançar da idade, em contraponto com a beleza (quase intemporal) do animal. Mais tarde, referindo-se à característica que mais o impressionava nos trabalhos de Edwin Landseer, ou seja, a intenção de retratar os animais em posições que criavam no espectador a ilusão de movimento, decorrente justamente de um profundo conhecimento da anatomia e das posturas dos animais, Scott viria a afirmar que "Landseer's dogs were the most magnificent things I ever saw, leaping and bounding and grinning all over the canvas" (Sweetser 1879: 35).

O destaque conferido neste subcapítulo ao encontro entre o artista inglês e o escritor escocês, em 1824, por ocasião do primeiro contacto directo de Landseer com a realidade quotidiana da Escócia, deve-se à correspondência, estabelecida pelo pintor, entre, por um lado, a imagem romântica que Scott procurou transmitir nas obras sobre a sua terra natal e o apreço pela simplicidade com que se vivia nos meios rurais, sem sinais visíveis do avanço da tecnologia e da industrialização verificável na cosmopolita

[176] V. Anexos, Figura 74, p. 431 da presente tese.

capital londrina. Por outro lado, podemos também identificar um paralelismo entre as descrições scotianas da vida passada nas idílicas *Highlands*, onde a comunhão entre os habitantes, os animais e o meio natural reflectia um enorme respeito pelas diferentes formas de vida, e as construções de tais ambientes nos trabalhos de Landseer.

Ainda durante a temporada passada na Escócia em 1824, Landseer aceitou os convites dos Duques de Bedford e de John Murray (1755-1830), 4º Duque de Atholl, visitando-os, nesse Outono, respectivamente em Forest Lodge, Glen Tilt e Blair Atholl. Durante a estada com os Bedford, o artista retratou as crianças do casal em diferentes situações habituais nas temporadas passadas nas *Highlands* como, por exemplo, durante a pesca do salmão, tendo também elaborado o retrato de um dos filhos, *Lord* Cosmo Russell (1817-1875).[177] No castelo de Blair Atholl, onde passou o resto da estação outonal, o Duque encomendou-lhe *Death of the Stag in the Glen Tilt* (1824-1830) (figura 81),[178] que ilustra os momentos após uma das frequentes caçadas de veados que serviam de passatempo habitual dos aristocratas, como o Duque de Atholl, durante as suas estadas nas *Highlands*. Landseer, acabou, assim, por se tornar uma presença

[177] Embora Landseer tivesse sido sempre muito estimado por todos os filhos do Duque de Bedford, estabeleceu uma amizade particularmente forte com Cosmo Russell. O apurado gosto artístico de Cosmo levava-o a visitar diversos certames artísticos na capital, especialmente as exposições na Somerset House, na companhia de Landseer, pedindo-lhe conselhos sobre as últimas tendências estéticas e partilhando com o pintor inglês os relatos das suas viagens pela Europa, onde tinha oportunidade de visitar algumas das mais importantes exposições nos principais museus de arte. Em carta enviada a Landseer, datada de 22 de Setembro de 1834, Cosmo Russell descrevia as galerias que visitara em Dresden e na Holanda, onde se impressionara com os trabalhos do célebre pintor flamengo, Peter Paul Rubens, e onde encontrara quem preferisse a representação animalista de Edwin Landseer à de outros mestres, como Snyders:

> I take the opportunity of writing a few lines to an old friend. Every day since I left London I have so regretted more and more that you did not accompany me. Such treasures at art – such sweet bits I have seen the Galleries at the Hague, Amsterdam, and last the most splendid one here. I go regularly for some hours each week, and just feast upon new beauties, but as you could not be my fellow voyager I will give you an account as well as I am able at what I have seen in the way of pictures. (…) Portraits by Leonardo da Vinci, beautiful half figures by Caslo Dalei, voluptuous naked Venus by Titian, (…) Michael Angelo, (…) and such a Madonna here by Raphael (lovely). (…) Now for the Dutch School, of which I'm particularly found – first a great many beautiful things by Rubens (…). I know a good judge here, who prefers E. Landseer to Snyders. (Para Edwin Landseer De *Lord* Cosmo Russell (1817-1875). Dresden, Alemanha: 22 Setembro 1834, pp. 1-2)

[178] V. Anexos, Figura 81, p. 435 da presente tese. Landseer elaborou os primeiros esboços desta complexa e demorada composição que tardou seis anos a estar concluída. Nesta tela, Landseer retratou precisamente durante a estada em Blair Atholl, onde teve oportunidade de observar a prática da caça do veado e de participar, pela primeira vez, nas habituais caçadas. Ao longo das viagens subsequentes à Escócia (realizadas com uma periodicidade anual) e à Irlanda (nomeadamente a "Barons Court", residência dos Marqueses de Abercorn), Landseer continuou a participar em caçadas a veados, acompanhando as comitivas dos seus patronos e amigos da aristocracia ducal.

regular tanto nos círculos sociais da capital londrina como nas residências e estâncias de férias das *Highlands*, pertencentes à aristocracia ducal.

Devemos ainda interrogar-nos sobre a importância da presença do animalista nesta e noutras habituais caçadas em grupo pela Escócia e consequentemente sobre uma eventual utilidade prática destas vivências para os seus estudos do comportamento e da anatomia dos animais selvagens. A nosso ver, a oportunidade de integrar uma comitiva organizada, deslocando-se por territórios mais recônditos, até ao coração dos *habitats* naturais povoados por espécies que de outra forma não teria tido possibilidade de observar e estudar de perto, *in loco*, terá, de facto, permitido ao animalista, compreender melhor não só aspectos relativos à anatomia e ao comportamento das espécies em plena liberdade, mas também a sua interacção com o meio natural e com membros da mesma e de outras espécies. Em última análise, parece-nos que tais deslocações adquiriram uma importância fundamental para o desenvolvimento de uma perspectiva evolucionista dos seres vivos humanos e não-humanos, como analisaremos com maior detalhe no capítulo seguinte desta Parte.

Importa-nos ainda salientar que à primeira visita a regiões escocesas se seguiram muitas outras viagens pelas *Highlands*, praticamente anuais, motivadas, inicialmente, pelos convites frequentes que lhe eram dirigidos pelos seus principais clientes e amigos pertencentes à aristocracia britânica. Tais expedições acabavam por permitir que o artista desenvolvesse estudos sobre uma vasta diversidade de espécies existentes apenas nestes *habitats* naturais, onde podiam ser observadas e retratadas com o detalhe necessário à reprodução pictórica dos seus comportamentos.

Verificámos, assim, que até finais dos anos sessenta, Landseer continuou a viajar para as *Highlands* de forma regular, quase todos os anos, sobretudo durante o Outono, estação que correspondia à época das caçadas, o que levava muitos dos seus clientes a deslocarem-se até às estâncias de férias ou às residências da Escócia e, menos frequentemente, da Irlanda.

Embora o crescimento do turismo tivesse contribuído para o desenvolvimento de algumas destas regiões, designadamente os ducados pertencentes a aristocratas, as condições de vida dos humildes dos habitantes locais sofreram alterações pouco significativas durante a primeira metade de oitocentos. Para além de trabalhos sazonais e esporádicos de acompanhamento dos visitantes durante as suas estadas, os

highlanders, na sua larga maioria, viam-se forçados a obter o seu sustento a partir do trabalho rural e agrícola, por exemplo, conduzindo o gado até às zonas mais férteis para o pasto ou até aos locais de transporte para a sua comercialização nos mercados de Londres ou de outras regiões da Grã-Bretanha. Paralelamente, muitos dedicavam-se a actividades de carácter ilícito, como a produção de *whiskey* em destilarias improvisadas e bastante rudimentares, sem qualquer tipo de fiscalização ou controlo das condições de higiene, aspecto retratado em várias obras de Landseer.

O artista interessou-se em conhecer, compreender e reproduzir visualmente nos seus trabalhos este outro lado da vida nas *Highlands*, muito distante do ambiente luxuoso vivido nas reuniões privadas realizadas nas residências onde ficava habitualmente hospedado. Assim, tanto a sua correspondência sobre as temporadas passadas junto da elite aristocrática como as suas telas evidenciavam não só a ostentação das comitivas durante as caçadas, mas também as carências da população local. Em carta dirigida a *Miss* Potts, datada de 7 de Novembro de 1839 e enviada de "Haddo House", a residência de George Hamilton-Gordon, 4º Conde de Aberdeen, (1784-1860) e Primeiro-Ministro inglês entre 1852 e 1855, Edwin Landseer descreveu as habituais rotinas nos seguintes termos: "I find I am obliged to stay here till Saturday the 9th (...). I have been otter hunting – frequently, and I find I can not stand being in the water (for hours) as well as I could" (De Edwin Landseer Para Barbara Potts (1777-1861). Haddo House, Aberdeen, Escócia: 1839, p. 1). Numa outra carta também dirigida à tia, enviada em 24 de Setembro de 1843, a partir de Ardverikie, relatava a estada com a família de John Campbell, 2º Marquês de Breadalbane, que, justamente por ser escocês, lhe proporcionara um outro olhar sobre a Escócia, dando-lhe a conhecer, em particular, regiões pouco exploradas ou visitadas pelos turistas: "I have been with the Marquis of Breadalbane – at his Deer Forest – living quite a Forester's life – Deer stalking and Deer driving – I am now on my way to the Doune" (De Edwin Landseer Para Barbara Potts (1777-1861). Ardverikie, Loch Laggan, Escócia: 24 Setembro 1843, p. 1).

No Outono seguinte, em 1825, Edwin Landseer voltou a Blair Atholl para visitar os Duques. Esteve também hospedado em "Gordon Castle", no ducado de Gordon, herdado por George Gordon (1770-1836), Marquês de Huntly até 1827 e, depois, 5º

Duque de Gordon, irmão de Georgiana Russell, Duquesa de Bedford.[179] Na correspondência desse ano, destacava-se a troca de cartas entre o artista e o Duque de Bedford, nas quais se ultimavam alguns pormenores de *The Hunting of Chevy Chase* (1825-1826) (figura 82),[180] uma das suas mais importantes encomendas, bastante elogiada na exposição da Royal Academy do ano seguinte, que viria a ter uma "sequela" intitulada *The Battle of Chevy Chase* (1825-1826) (figura 83).[181]

Em 1826, ano em que foi eleito "Associate of the Royal Academy", Landseer optou por passar novamente o Outono com os Duques de Atholl, em Blair Atholl, e iniciou uma importante encomenda de Arthur Colley Wellesley, 1º Duque de Wellington, intitulada *Highland Whiskey Still* (1826-1829) (figura 84),[182] na qual se ilustrava a produção ilícita da típica bebida escocesa, o *whiskey*, que, não obstante, garantia o sustento a várias famílias locais. No mesmo ano, as composições relativas tanto a temas ligados às caçadas nas *Highlands*, muito apreciadas entre a aristocracia britânica, como ao quotidiano dos *highlanders* ou a outros aspectos da cultura escocesa ganharam um particular relevo no espólio de Landseer deste período, uma vez que agradavam a um certo gosto artístico partilhado pela generalidade das famílias da aristocracia ducal. Deste modo, as viagens à Escócia serviram também para aprofundar técnicas e métodos de trabalho em torno de temáticas muito solicitadas à época. Ao contactar com os locais e ao observar as paisagens rurais por onde passava, sobretudo durante as caçadas, o artista ia fazendo esboços e desenhos evocativos desses momentos.

No ano seguinte (1827), Landseer decidiu aceitar o convite de Walter Scott para se encontrarem em Edimburgo, onde o célebre romancista histórico aproveitou para reforçar a sua intenção de encomendar *A Scene at Abbotsford* (1827) (figura 74),[183] cujos primeiros esboços tinham ficado guardados desde a primeira viagem do artista à Escócia dois anos antes. Ainda em 1827, Georgiana Russell viajou até Invereshie, em

[179] Grande apreciador das composições subjacentes a temas relacionados com as caçadas, o Duque de Gordon viria a encomendar a Landseer, no ano seguinte, em 1826, a tela *Sport in the Highlands* (1826).

[180] V. Anexos, Figura 82, p. 435 da presente tese.

[181] V. Anexos, Figura 83, p. 435 da presente tese.

[182] V. Anexos, Figura 84, p. 436 da presente tese.

[183] V. Anexos, Figura 74, p. 431 da presente tese.

Kingussie, tendo Landseer feito questão de a acompanhar. Visitou, assim, mais um recanto escocês que muito o inspiraria pela tranquilidade de paisagens tão distantes da agitação da cosmopolita capital londrina.

Embora no ano de 1828 não tivesse aceitado qualquer convite para viajar até às *Highlands*, continuou a produzir obras baseadas nas visitas efectuadas anteriormente às residências dos seus clientes, de que constitui exemplo a tela intitulada *Scene in the Highlands with Portraits of the Duchess of Bedford, the Duke of Gordon and Lord Alexander Russell* (1828),[184] exposta na Academia nesse mesmo ano.

Em 1829, a Duquesa de Bedford convidá-lo-ia a visitá-la em Glenfeshie, na Escócia, um dos locais tornados mais relevantes para a obra de Edwin Landseer. As paisagens circundantes despertar-lhe-iam o interesse em representar o meio envolvente, não raro sem quaisquer presenças de figuras humanas ou animais, circunstância que o obrigaria a desenvolver outras técnicas com vista a reproduzir as tonalidades da vegetação, dos rios e dos lagos. A viagem a Glensfeshie destacou-se justamente por verificarmos que, a partir dessa altura, os cenários naturais adquiriram uma nova expressão nas composições de Landseer. Estes momentos de estudo, "en plein air", das paisagens profundamente inspiradoras do vale de Glenfeshie permitiram-lhe reflectir sobre a influência do meio nas relações entre os membros da mesma ou de outras espécies animais.

A Duquesa de Bedford mandou inclusive construir pequenas cabanas em madeira (*huts*), ao estilo mais rústico das habitações dos *highlanders*, com as condições básicas necessárias para que os convidados que assim o desejassem pudessem ficar em comunhão com um ambiente simples e desprovido do luxo habitual das estâncias de férias, sentindo e experimentando a tranquilidade e o sossego da vida em plena natureza. Em diversas ocasiões, Landseer optou pelas referidas *huts*, onde aproveitou para elaborar inúmeros esboços, desenhos e pinturas das paisagens circundantes e dos animais que as povoavam. Neste contexto, Landseer teve ainda oportunidade de comprovar os processos de adaptação dos seres vivos às condições ambientais e climáticas, aspectos que viriam a ser explicados pelas teorias evolucionistas, como verificámos nos capítulos 2 e 3 da Parte I.

[184] Não encontrámos uma reprodução desta tela com qualidade suficiente para incluirmos no presente trabalho.

Durante o período mais prolífico da sua produção artística, correspondente à década de trinta, Landseer continuou a deslocar-se às *Highlands* quase anualmente e também a várias regiões de Inglaterra, encontrando-se, por exemplo, em 1831, em Redleaf (no condado de Kent, no sudeste de Inglaterra), com William Wells (1768-1847), um dos seus principais patronos pertencentes a um universo diferente da aristocracia ducal com quem habitualmente passava longas temporadas na Escócia. Tratava-se de um empresário de sucesso do ramo da construção naval e um conhecido coleccionador de arte.[185] Wells adquiriu trinta e três telas da autoria do animalista inglês, com quem manteve sempre uma excelente relação de amizade, mandando até construir um local especial, no jardim da sua propriedade de Redleaf, onde oferecia as condições necessárias para que o artista pudesse dedicar-se em exclusivo, durante o tempo que desejasse, à elaboração das obras por si encomendadas.

Durante esta mesma década de trinta, Landseer foi bastante solicitado para elaborar trabalhos para outros empresários, como por exemplo John Sheepshanks (1787-1863), um dos mais bem sucedidos produtores de lanifícios (graças aos avanços na produção mecanizada) e também um dos maiores apreciadores do trabalho de Landseer. Enquanto Wells já havia herdado o gosto pela aquisição de obras de arte do seu avô, Sheepshanks, à semelhança de vários outros homens de negócios oitocentistas, era um *self-made man* que passou a encomendar obras dos artistas então mais conceituados, bem como de jovens promessas.[186]

Os artistas coevos beneficiaram, em larga medida, do crescimento económico desta classe social emergente, cujos membros desejavam aceder às recepções particulares e aos eventos habitualmente frequentados pelos membros da aristocracia. De certa forma, a aquisição de obras de arte estava então ao alcance de quem simplesmente pudesse pagar os valores estipulados pelos artistas ou pelos seus agentes. O acesso a estas obras, que durante séculos estivera praticamente reservado à aristocracia, tornava-se, agora, possível para estes empresários de sucesso que viam

[185] O gosto de William Wells pela aquisição e colecção de obras de arte, nomeadamente de telas elaboradas pelos grandes mestres britânicos, fora-lhe transmitido, desde bastante jovem, pelo avô, um grande apreciador e conhecedor de arte, que lhe havia deixado em testamento a sua colecção privada. Após a morte de Wells, em 1847, o seu sobrinho, William ("Billy") Wells (1818-1889), viria a herdar a colecção do tio e, em 1890, grande parte dessas obras viriam a ser vendidas em leilão.

[186] Muitos destes empresários, como Sheepshanks, acabariam por doar as suas colecções privadas aos principais museus da Grã-Bretanha, com o intuito de divulgar a arte entre todos, independentemente das suas condições sociais ou económicas.

nestas aquisições uma forma de consolidar o seu novo estatuto social, com base em valores como o trabalho, o espírito de iniciativa e o esforço individual (*self-help*). Curiosamente, ao mesmo tempo que procuravam acentuar publicamente as diferenças entre a nova classe em ascensão social e a aristocracia, cujo património era passado de geração em geração, os *self-made men* pretendiam adoptar os hábitos desta classe secular, decorando as suas residências com valiosas peças de arte, à semelhança do que se verificava nas grandes propriedades e mansões ducais. Deste modo, ao longo da sua carreira, Landseer procurou aceitar os pedidos de encomendas tantos dos seus clientes habituais, pertencentes à aristocracia britânica, como dos novos empresários, com quem, aliás, manteve sempre óptimas relações de negócios e até, em certos casos (como o de William Wells, por exemplo), de grande amizade.

Ainda no ano de 1831, Landseer optou por visitar outras regiões de Inglaterra, como Chatsworth, a convite de William Cavendish, 6º Duque de Devonshire, que lhe encomendou não apenas telas dos seus animais de estimação, mas também trabalhos de caricatura política, de cariz satírico e antropomórfico, designadamente *Laying Down the Law* (1840) (figura 73).[187]

Dois anos mais tarde, em Setembro de 1833, o artista voltaria à Escócia, integrando a comitiva da Duquesa de Bedford numa expedição desde Glenfeshie, onde ficou instalado, seguindo depois até Loch Avon, em Cairngorms. Durante esta viagem, Landseer elaborou vários estudos não só de paisagens, mas também da própria comitiva. Teve novamente oportunidade de trocar impressões com os *highlanders* que auxiliavam o grupo, interessando-se pelos seus costumes, tradições, condições de vida e, ainda, pelo modo como se relacionavam com a natureza e os animais. Estes habitantes locais, acostumados a acompanhar viajantes por diversas regiões do seu país natal, mostravam-se conhecedores dos sítios onde certas espécies preferiam procriar ou refugiar-se, bem assim do comportamentos destes animais, o que levava Edwin Landseer a solicitar esclarecimentos sobre as diferentes espécies com as quais se cruzavam durante os percursos a pé. A tela *The Eagle's Nest*, (datada de 1833) (figura 85[188] mostra precisamente a importância dos conhecimentos transmitidos pelos

[187] V. Anexos, Figura 73, p. 431 da presente tese. Apesar da sátira ao sistema judicial da época, a tela recebeu críticas bastante favoráveis no periodismo de oitocentos, designadamente em *The Athenaeum* (1828-1921) e *The Examiner* (1808-1851).

[188] V. Anexos, Figura 85, p. 436 da presente tese.

higlanders, durante as expedições, acerca da localização, dos hábitos e dos comportamentos das espécies. Sem tais informações, o animalista dificilmente teria conseguido estudar os animais nos seus *habitats* ou retratar certas espécies *in loco*, nomeadamente em regiões escarpadas e inóspitas como aquela onde se encontrava a ave junto ao ninho.

Nos Outonos de 1835 e 1838, Landseer ficou hospedado novamente em "The Doune" e nas *huts*, em Glenfeshie, aproveitando os contactos previamente estabelecidos com os *highlanders* para poder entrar nas suas humildes casas, observar os seus costumes e a sua proximidade com os animais de estimação. Das visitas ao coração desta Escócia bem distante das luxuosas temporadas passadas com amigos e clientes aristocratas, resultaram obras que visavam reproduzir a profunda lealdade existente entre o Homem e os animais com que coabitava, na esfera privada, trazendo-os para dentro de casa e proporcionando-lhes as condições possíveis para assegurar o seu bem-estar. A preocupação do indivíduo oitocentista, mesmo daquele que vivia em situações de grande carência (como muitos *highlanders*), em garantir boas condições de vida para os animais de estimação e as demonstrações de fidelidade dos animais para com os donos estariam na génese de diversos estudos sobre a proximidade existente entre o humano e o não-humano, designadamente entre o Homem e o cão. As obras *A Highland Breakfast* (1834) (figura 86)[189] e *The Old Shepherd's Chief Mourner* (1837) (figura 76),[190] entre muitas outras, constituem, neste contexto, exemplos paradigmáticos.

Em 1838, o artista voltou a visitar "Haddo House", a residência na Escócia dos Condes de Aberdeen, e Ardverikie, em Loch Laggan, onde conviveu com a família Hamilton, nomeadamente os Marqueses de Abercorn,[191] James Hamilton (1811-1885) e Louisa Hamilton (1812-1905),[192] casados seis anos antes. Landseer criou laços de grande amizade com os Abercorn. Nesse ano de 1838, já após a morte do General Robert Balfour (1762-1837), Landseer visitou também a família Balfour, ou seja, a viúva do General e prima da Duquesa de Bedford, Eglantine Balfour (1789-1851), e os

[189] V. Anexos, Figura 86, p. 436 da presente tese.

[190] V. Anexos, Figura 76, p. 432 da presente tese.

[191] A partir de 1868, James Hamilton adquiriu o título de 1º Duque de Abercorn. Porém, tendo sido já perto da morte de Landseer, em 1873, optámos por referir-nos a este seu cliente e amigo sob o título de Marquês de Abercorn, pelo qual foi tratado durante praticamente toda a vida do artista inglês.

[192] Genro e filha dos Duques de Bedford, respectivamente.

sete filhos do casal, também presenças habituais em Glenfeshie e nas já referidas *huts* pertencentes aos Bedford. Ambas as famílias (e o próprio Landseer) sofreriam, no ano seguinte, em 20 de Outubro de 1839, a perda do Duque de Bedford, amigo muito próximo do artista e um grande divulgador da sua obra ainda no início de carreira. A morte do amigo levou Edwin a viajar até Glenfeshie para prestar o seu apoio à família. Em carta enviada à tia, *Miss* Potts, Landseer expressava a sua profunda tristeza com esta perda: "I can think of nothing correctly, but the melancholy time I passed at the Doune and the sad termination of our anxious watching" (De Edwin Landseer Para Barbara Potts (1777-1861). Haddo House, Aberdeen, Escócia: 1839, p.1).

A década de quarenta ficaria indelevelmente marcada pela morte da mãe do pintor, em Janeiro de 1840, o que lhe provocou um profundo desgosto e uma grave depressão. No Verão desse ano, o artista viajou pela Europa, na companhia de Jacob Bell, a fim de recuperar das duas perdas recentes, sobretudo da morte de Jane Landseer. Durante esta temporada no estrangeiro, Edwin e o seu amigo e agente visitaram as cidades de Colónia, Genebra, Paris e Bruges. Desta última, escreveu à tia e à irmã Jessica, relatando-lhes o momento da chegada, o ambiente do local e o seu estado de espírito:

> we arrived at Bruges yesterday, the place is quite charming, people, buildings – dresses, in short, everything picturesque and paintable – I am as well as can be expected after so much travelling. My head gets soon out of order when I am obliged to give up doing anything and go to the open air. Altogether I am better. (De Edwin Landseer Para Barbara Potts (1777-1861) e Jessica Landseer (1807-1880). Bruges: 28 Agosto 1840, p. 1)

Dois anos mais tarde, em 1842, Landseer decidiu responder finalmente aos inúmeros convites que lhe haviam sido dirigidos, desde a morte da mãe, para voltar à Escócia, especialmente a Ardverikie. Desde esse ano até 1853, o pintor viajou sempre, no Outono, para "The Doune", residência dos Bedford, falhando apenas os anos de 1848, 1849 e 1851.

Nos Outonos de 1843 e 1844, o pintor visitou os Marqueses de Breadalbane, em Black Mount e Taymouth Castle respectivamente, aproveitando a companhia dos seus anfitriões escoceses para observar de perto os costumes e hábitos do país. Ainda em 1844, durante as remodelações da sua residência em Londres, Landseer ficou vários meses hospedado em Redleaf, com a família Wells. Entre 1845 e 1847, dedicou-se

quase exclusivamente às telas que lhe haviam sido encomendadas pela Rainha Victoria, pelo que só em 1847 pôde, por fim, deslocar-se novamente às *Highlands*, participando numa expedição que incluía passagens pela cordilheira de Black Mount, por Ardverikie e por Loch Ericht. Dois anos depois voltaria aos dois primeiros locais para passar o Outono de 1849, em comunhão com a natureza, e para elaborar mais alguns estudos sobre as paisagens e os animais da Escócia.

Durante a década de cinquenta, as viagens do artista tiveram como principais destinos as estâncias de férias da Família Real, o que não o impediu, no entanto, de conhecer outros locais das suas apreciadas *Highlands*. Assim, em 1851, viajou até Glen Quoich a convite da família de Edward Ellice (1781-1863), político e coleccionador de arte com quem o pintor se cruzava regularmente em Glenfeshie, nas *huts* da Duquesa de Bedford. Estas cabanas duraram apenas mais alguns anos, devido à falta de cuidados na sua manutenção. Durante as últimas temporadas as condições eram já bastante precárias, tal como Richard Ormond descreve:

> the setting of the huts is wild and remote, in a bowl of hills, where the Feshie widens out into a grassy plateau. The huts themselves lasted less than a score of years; they were ruinous by the time that Queen Victoria and Prince Albert came on them in the 1849. (2009: 52)

Não obstante a rápida degradação das cabanas do vale de Glenfeshie, os convidados da Duquesa de Bedford continuavam a gostar de lá se encontrarem para partilhar momentos de camaradagem em comunhão com a natureza. Entre aqueles, para além de Landseer, contavam-se Edward Ellice, o actor Charles James Matthews (1803-1878) e Horatio Ross (1801-1886). Este último, para além de membro do Parlamento, era também caçador e fotógrafo amador, buscando inspiração para as suas fotografias nas idílicas paisagens escocesas.

Devemos ainda salientar que, durante as estadas na propriedade da família Ellice, em Glen Quoich, o artista aproveitava para elaborar estudos sobre a paisagem circundante, em particular as montanhas, onde passava longos períodos a reproduzir o que via, nomeadamente, tal como Richard Ormond nos lembra, as que "are still called 'Landseer's rocks'" (1981: 52). O célebre *The Monarch of the Glen* (1851) (figura 58),[193] ilustra justamente um cenário idêntico às montanhas de Glen Quoich – as

[193] V. Anexos, Figura 58, p. 425 da presente tese.

florestas de Glenorchay situadas nos terrenos pertencentes ao Marquês de Breadalbane –, onde o protagonista era o animal mais procurado pelos caçadores: o veado, o rei dos vales.

Os anos de 1852 e 1853 ficariam marcados por duas outras perdas muito sentidas pelo artista: a do pai, John Landseer, que tanto havia influenciado o rumo desta carreira de sucesso e notoriedade, e a de Georgiana Russell, a Duquesa de Bedford, que não só contribuíra de maneira ímpar para divulgar a obra de Landseer, mas também proporcionara ao pintor várias oportunidades para explorar e estudar *in loco* as paisagens e os comportamentos de espécies das *Highlands*.

Ao contrário do que se verificou após as mortes do Duque de Bedford e da mãe, que deixaram o artista num grave estado de saúde, estas duas perdas não o impediram de continuar dedicar-se à sua produção artística. Expôs com a mesma regularidade os seus trabalhos na Academia e em outras instituições, tendo vindo a adoecer, no Verão de 1854, mas em consequência do excesso de trabalho. Assim, entre 1852 e 1855 (ano em que viria a ganhar a Medalha de Ouro na *Exposition Universelle* de Paris), decidiu refugiar-se, durante o Outono, uma vez mais na Escócia, viajando entre Ardverikie ("The Doune"), Mar Lodge, Braemar, Taymouth Castle e Glen Quoich.

Nos Outonos seguintes, entre 1856 e 1862, Landseer dividiu o seu tempo entre Black Mount, na Escócia, e a propriedade de *Lord* Ossulston (6º Conde de Tankerville), "Chillingham Castle", na Inglaterra, onde a família se dedicava ao cuidado e à reprodução de gado selvagem ("Chillingham Wild Cattle").

A falta de condições de higiene e de uma alimentação e manutenção adequadas dos animais nos mercados londrinos de comercialização de gado, aspectos analisados no ponto 3.5. ("A Ausência do Animal na Configuração do Espaço Urbano") da Parte I da presente tese, impedia os animalistas e ilustradores residentes em Londres de se deslocarem até estes locais de comércio, onde poderiam eventualmente observar as espécies ovinas e até elaborar alguns esboços. Daí que Landseer tivesse aceitado os convites de *Lord* Ossulston para visitar Chillingham, em 1833 e 1835, bem como nos finais da década de cinquenta e durante os anos sessenta. *Lord* Ossulston ofereceu-lhe, assim, a possibilidade de estudar o gado selvagem tanto em cativeiro (nos estábulos)

como em pleno *habitat* natural, durante o tempo que desejasse, sem ter de se deslocar aos mercados da capital para o fazer (figura 87).[194]

As viagens à Escócia ou a outras regiões de Inglaterra, realizadas entre 1857 e 1867, ficaram circunscritas a um reduzido número de convites, devido a uma importante encomenda que o Governo lhe dirigiu para elaborar quatro leões em bronze (figura 59),[195] a colocar em Trafalgar Square. Ainda assim, em 1865, Landseer deslocou-se às *Highlands* em mais uma expedição, passando por Blair Atholl, Forest Lodge, Glen Tilt e Glen Affrich. Em Novembro desse ano, quando se dirigia a Sheffield, sofreu um grave acidente de comboio, do qual, todavia, recuperou rapidamente, viajando, no Verão seguinte, para Vaux, na Normandia.

A amizade de Landseer com o Barão Carlo Marochetti (1805-1867), criada durante o tempo em que esculpia os leões de Trafalgar Square, levou o artista inglês a desejar visitar a cidade onde Marochetti residira nos últimos anos da sua vida e onde fora sepultado. Aquando da escultura destas obras colossais, as inúmeras conversas tidas com o Barão tinham transportado *Sir* Edwin até outras paragens, como Vaux, pelo que na primeira oportunidade aproveitou para viajar até à Normandia.

Importa ainda referir que as suas últimas deslocações às *Highlands*, nos Outonos de 1868 e 1869, revelavam já uma certa debilidade do artista, tanto do ponto de vista físico como psicológico, pelo que Landseer acabou por restringir as suas viagens, encurtando os percursos (privilegiando a passagem por Black Mount) e as visitas, bem como o tempo dispendido em cada local. Os últimos anos da sua vida ficaram marcados por um isolamento a que não estava habituado, pois Landseer optou por permanecer na sua residência de St. John Wood Road, onde recebia os cuidados da irmã Jessica. A sua ausência foi bastante notada nos círculos sociais que costumava frequentar, em Londres e na Escócia.

Em síntese, podemos afirmar que as inúmeras viagens às fascinantes *Highlands* permitiram-lhe conhecer diferentes personalidades dos vários quadrantes da sociedade britânica e conviver de perto com os seus principais clientes.

---

[194] V. Anexos, Figura 87, p. 437 da presente tese.
De todas estas visitas e estudos que elaborou em Chillingham Castle, na residência do Conde de Tankerville resultaram as telas *Death of the Wild Bull* (1833-1836), onde é retratado justamente este seu cliente e amigo, *Deer of Chillingham Park* (1867) e *Wild Cattle of Chillingham* (1867).

[195] V. Anexos, Figura 59, p. 426 da presente tese.

Poderemos questionar se teria sido o desejo de privar com a aristocracia ducal britânica o verdadeiro motor que levara Landseer a apreciar as *Highlands* ou, pelo contrário, se teria sido o fascínio sentido aquando da sua primeira expedição à Escócia, em 1824, que o motivara posteriormente a aceitar tantos outros convites. Depois de consultarmos a sua correspondência e de traçarmos as suas inúmeras paragens pelo vasto território escocês (figura 80),[196] parece-nos que a dedicação ao estudo dos animais, dos seus comportamentos *in loco* e das respectivas necessidades de adaptação às condições do meio terá constituído um móbil fundamental para as deslocações quase anuais a diferentes regiões das *Highlands*. De facto, Landseer não passava longas temporadas nas luxuosas residências e estâncias de férias apenas por razões de convivência social, mas procurava sempre deslocar-se a locais onde pudesse dedicar-se ao estudo e à observação, atravessando, não raro, regiões inóspitas na companhia dos *ghillies*, em grande parte os responsáveis pela imensa estima que nutria pelas suas "terras altas".

Ao longo deste subcapítulo, constatámos que as inúmeras viagens à Escócia realizadas por Landseer lhe permitiram alargar substancialmente a sua rede de clientes e de admiradores, os quais solicitavam amiúde a sua presença nas longas temporadas passadas nas *Highlands*. Aí, o animalista inglês pôde criar laços de amizade com os seus patronos, que frequentemente lhe ofereciam a possibilidade de se dedicar em exclusivo ao estudo do funcionamento do universo não-humano: "with the ducal families of Britain he lived for the rest of his life, not only as an artist, but also as a friend and companion" (Sweetser 1879: 80). Procurámos, por isso, sublinhar que, nestas expedições, Landseer não se limitou a usufruir o universo atractivo da aristocracia ducal, pois o objectivo das suas viagens passava essencialmente pelo estudo de espécies selvagens nos seus *habitats* naturais, chegando, para isso, a atravessar locais inóspitos e de difícil acesso na companhia de *highlanders*. Entre os seus principais patronos contava-se a Família Real inglesa, que, como comprovaremos no subcapítulo seguinte, sempre demonstrou um grande interesse em divulgar o (novo) estatuto dos seres vivos não-humanos.

[196] V. Anexos, Figura 80, p. 434 da presente tese.

1.3. Distintos Clientes: as Aquisições da Família Real Inglesa e do Governo

Entre as inúmeras e recorrentes solicitações que o artista em estudo recebeu ao longo da sua carreira, procuraremos destacar, neste subcapítulo, as encomendas da parte dos membros da Família Real e do Governo. Assim, num primeiro momento, atentaremos na relação de grande proximidade estabelecida entre o pintor e a Família Real inglesa, que o levou a deslocar-se, sempre que solicitado, até às residências dos Monarcas ou às suas estâncias de férias em Inglaterra e na Escócia. Entre os muitos trabalhos adquiridos pela Rainha e pelo Príncipe Consorte, contavam-se os retratos não só dos membros da monarquia inglesa, mas também, e com particular relevância para o nosso estudo, os retratos dos animais de estimação do casal real. Os últimos, reflectiam justamente o novo olhar dos vitorianos sobre os animais em geral e sobre aqueles com quem coabitavam na sua esfera privada em particular. Este apreço do casal real pelos seus animais de companhia, que o levava a solicitar a Landseer a elaboração dos seus retratos, contribuiu indelevelmente para promover o gosto pelo retrato animalista que, numa primeira fase, se restringia apenas à representação dos animais de estimação, mas rapidamente se estendeu também a outras espécies para além das domésticas, nomeadamente as que eram encontradas nos seus *habitats* naturais fora dos espaços urbanos.

Em segundo lugar, conferiremos destaque a duas solicitações, de cariz político, feitas pelo Governo: uma obra para decorar a"Refreshment Room" da Câmara dos Lordes, que resultou na célebre tela *The Monarch of the Glen* (1851) (figura 58);[197] e os quatro leões de bronze (figura 59)[198] que seriam colocados junto à estátua em homenagem ao Almirante Horatio Nelson, em Trafalgar Square. Ainda que estas encomendas tivessem sido dirigidas ao animalista numa fase mais avançada da sua carreira, quando o seu trabalho era, por um lado, já bastante apreciado pelos habituais compradores e coleccionadores e, por outro, amplamente divulgado, com críticas bastante positivas no periodismo britânico de oitocentos, importará salientar a

[197] V. Anexos, Figura 58, p. 425 da presente tese.

[198] V. Anexos, Figura 59, p. 426 da presente tese.

relevância destas obras para a consolidação do reconhecimento nacional e internacional de Landseer.

Como vimos no subcapítulo anterior, as ligações entre Edwin Landseer e os seus clientes, pertencentes às classes mais abastadas da sociedade, quer os membros da aristocracia quer os novos empresários de sucesso, basearam-se sempre numa grande proximidade,[199] que obrigava o artista a deslocar-se, não raro, até às suas residências particulares para retratar, no local, as famílias em questão (ou os respectivos animais de estimação) em situações habituais nas temporadas de lazer vividas na Escócia: caçadas, pescarias ou momentos de convívio com os habitantes locais, com eles partilhando manifestações de cariz cultural.

O ano de 1842, data da primeira visita da Rainha Victoria e do Príncipe Albert à Escócia, marcaria o início de uma profunda identificação dos Monarcas com a cultura escocesa, a par de um imenso apreço pelos habitantes locais. À semelhança do fascínio que Landseer sentiu na sua primeira viagem pelas *Highlands*, em 1824, conseguindo estabelecer uma correspondência entre a imagem romântica das paisagens e dos costumes escoceses veiculada nas obras de Walter Scott e o contacto directo com a realidade, incluindo os *highlanders*, por quem o artista nutria uma enorme admiração, também o casal real encontrou na Escócia a tranquilidade e a serenidade de um país que se encontrava ainda muito longe do desenvolvimento industrial verificado, à época, na cosmopolita capital londrina. Fora da agitação dos seus compromissos políticos em Londres, a Monarca e o Príncipe Consorte passaram a viajar frequentemente até às *Highlands*, refugiando-se nas idílicas paisagens que a Rainha fez questão de solicitar a Landseer que reproduzisse tão fielmente quanto possível.

Assim, justamente em 1842, Landseer concluiu a tela intitulada *The Sanctuary* (figura 64),[200] na qual pretendeu reproduzir de forma simbólica uma imagem de verdadeira harmonia entre a paisagem (em Loch Maree) e o habitante não-humano mais procurado por estas paragens, quer por turistas, quer por caçadores (amadores ou profissionais): o veado. Esta não foi, todavia, a primeira encomenda feita por parte dos

[199] Em carta enviada de Balmoral pela secretária da Rainha, Caroline Gordon, a Edwin Landseer, verificámos as exigências habituais a que o artista se via obrigado a responder, adaptando ou alterando os seus trabalhos de acordo com os pedidos dos clientes: "the Queen does not wish the black dog to come into the picture with the pony – but – would you mind making a separate sketch of him instead of putting in with the pony sketch" (Para Edwin Landseer De Caroline Gordon. Balmoral, Escócia: [s/ data], p. 1).

[200] V. Anexos, Figura 64, p. 428 da presente tese.

membros da Família Real, uma vez que, em 1836, a Duquesa de Kent (1786-1861), mãe da futura Monarca, já havia solicitado ao artista, o retrato do cão favorito da jovem Victoria, *Dash* (1836) (figura 88),[201] reconhecendo o talento do animalista para representar diferentes espécies em geral e os animais de estimação em particular. Não obstante, a partir desta primeira viagem do casal real às *Highlands*, as telas solicitadas, cuja temática se encontrava ligada à representação da realidade escocesa, ganharam uma especial importância no conjunto dos pedidos dirigidos a Landseer.

No ano seguinte, o pintor voltou a ser chamado para retratar os animais de estimação da Monarca, elaborando a tela *Her Majesty's Favourite Dogs and Parrot* (1837-1838) (figura 89),[202] que reflecte justamente o novo estatuto dos animais de companhia durante a era vitoriana, vector explorado no subcapítulo 3.3. ("Olhar os Animais de Perto: o Novo Estatuto do Não-Humano na Esfera Privada") da Parte I. Neste quadro, marcado pela ausência de figuras humanas, os animais assumem o total protagonismo da composição, que visa demonstrar a importância dos *pets*, acolhidos no seio da família, que passaram a ocupar um lugar proeminente nas vidas dos donos. Este novo olhar dos vitorianos sobre os animais da esfera privada, implicava conceder-lhes certas honras, como a elaboração do retrato, até então exclusivas dos indivíduos com uma condição financeira que lhes permitisse encomendar os seus próprios retratos aos artistas da época (figuras 90 e 91).[203]

---

[201] V. Anexos, Figura 88, p. 437 da presente tese.

[202] V. Anexos, Figura 89, p. 438 da presente tese. Esta composição é também conhecida pelo título *Dash, Hector, Nero, and Lory* (1837-1838), no qual são identificados os nomes dos *pets* retratados.

[203] V. Anexos, Figuras 90 e 91, pp. 438-439 da presente tese.
Em 1839, Landseer elaborara outro retrato de alguns dos animais de estimação da Rainha na tela intitulada *Macaw, Love Birds, Terrier, and Spaniel Puppies, Belonging to Her Majesty* (também conhecida como *Islay and Tilco with a Red Macaw and Two Love Birds*) (1839). Curiosamente, em 1987, foi colocada junto ao Queen Victoria Building, em Sydney, na Austrália, uma estátua em bronze de Islay (o cão retratado na composição de Landseer) elaborada pelo artista australiano Justin Robson, simbolizando o apreço da Monarca pelos seus *pets*. A estátua tem ainda a particularidade de reproduzir uma gravação em aúdio, apelando aos visitantes que deixem um donativo que será destinado para causas relacionadas com a ajuda a crianças com deficiência auditiva e visual. Com o corpo assente apenas nas patas traseiras e com as patas dianteiras esticadas, numa postura que indica estar a pedir algo (neste caso os pretendidos donativos), o famoso *skye terrier* de bronze assume a mesma postura retratada na tela de Edwin Landseer e profere a seguinte mensagem: "hello, my name is Islay. I was once the companion of the great Queen Victoria. Because of the many good deeds I have done for deaf and blind children, I have been given the power of speech." Ao longo das nossas pesquisas, encontrámos um vídeo que exibe justamente a estátua de Islay e que pode ser consultado em <http://www.youtube.com/watch?v=FtY2cSMPLTY>. Para além desta tela dos "*pets* reais", Landseer retratou os animais de estimação dos Monarcas em outras composições como, por exemplo, *Eos, a Favourite Greyhound, the Property of H.R.H. Prince Albert* (1841) (V. Anexos, Figura 91, p. 439 da

A partir de 1841, e durante toda a década de quarenta, Landseer viu-se a braços com importantes encomendas da Família Real, que o levaram a deslocar-se, primeiramente, ao Castelo de Windsor para dar início ao trabalho intitulado *Windsor Castle in Modern Times* (1841-1845) (figura 92)[204] e, posteriormente, em 1843, ao Palácio de Buckingham para pintar alguns frescos, ilustrando passagens da obra *Comus* (1634) da autoria de John Milton (1608-1674) (figura 93),[205] num pavilhão que a Rainha mandara construir nos jardins da sua residência oficial em Londres. Em carta dirigida a *Lady* Louisa Hamilton, Marquesa de Abercorn, datada dos inícios da década de quarenta, Landseer confessava esperar poder voltar à residência da família Abercorn, na Escócia, depois de uma longa temporada dedicada às solicitações dos Monarcas, referindo-se porventura aos frescos no Palácio de Buckingham ou aos retratos da Família Real e dos seus animais de estimação produzidos durante esse período:

> I am still occupied at the Palace. Her Majesty is all whim and fancy, – the Prince and the Queen, but then I am rewarded by romping with the Princess-Royal who is a sweet child as ever was seen – good humoured, fresh looking, healthy and really (very) pretty.
> Tomorrow I hope things will allow me to leave my Royal duties – and that I shall have it in my power to start for the Priory[206]. (De Edwin Landseer Para *Lady* Abercorn (1812-1905). [s/ local]: [s/ data], p. 1)

Em 1847, a Família Real viajou novamente até às *Highlands*, a convite dos Marqueses de Abercorn, passando uma temporada em Loch Laggan e solicitando a presença de Landseer a fim de que este reproduzisse visualmente um dos passatempos favoritos da Rainha durante as suas passagens pela Escócia, numa composição que viria a intitular-se *Queen Victoria Sketching at Loch Laggan* (1847) (figura 94).[207] Tanto a Rainha como o Príncipe Consorte apreciavam desenhar e pintar, o que os levava a pedir algumas lições e conselhos ao célebre artista durante os passeios que davam juntos, a pé, pelas regiões circundantes.

---

presente tese) e *A Pair of Brazilian Monkeys* (conhecida pelo título alternativo *Brazilian Marmosets*) (1842) (V. Anexos, Figura 65, p. 428 da presente tese.).

[204] V. Anexos, Figura 92, p. 439 da presente tese.

[205] V. Anexos, Figura 93, p. 440 da presente tese.

[206] Tratava-se da residência dos Marqueses de Abercorn na Escócia.

[207] V. Anexos, Figura 94, p. 440 da presente tese.

Três anos mais tarde, em 1850, Landseer foi convidado a visitar Balmoral, como comprova a carta enviada por *Sir* Charles Phipps (1801-1866), secretário privado da Rainha Victoria e do Príncipe Albert, a Edwin Landseer, datada de 9 de Setembro de 1850, na qual se solicitava a presença do artista na estância de férias da Família Real. Os termos do convite eram demonstrativos não só da relação de amizade já existente entre o pintor e os Monarcas, mas também nos permite conhecer as rotinas do casal real, em particular do Príncipe Consorte, durante as estadas nas *Highlands*:

> The Queen would wish you to come here [Balmoral] next Monday. Her Majesty begs that you will come well provided with drawing materials. You know this country well and therefore I will not pretend to give you any hints as to the route (…). The country is in the greatest possible beauty and we have been thoroughly enjoying this fine weather. The Prince has just returned from a long day's stalking with a fine stag. (Para Edwin Landseer De *Sir* Charles Phipps (1801-1866). Balmoral, Escócia: 9 Setembro 1850, p. 1)

Desta visita a Balmoral, resultaram os primeiros esboços para uma outra tela sobre as temporadas passadas nas *Highlands*, intitulada *Royal Sports on Hill and Loch* (1850-1872) (figura 95),[208] na qual Landseer retratou os momentos subsequentes a uma das caçadas do Príncipe Consorte. No ano seguinte, o artista dividiu o seu tempo entre as visitas a Balmoral e (pela primeira vez) a "Osborne House", na Ilha de Wight.

Devemos, ainda, destacar que embora a Rainha assumisse uma posição central nestas composições, apresentando-se, não raro, vestida com trajes típicos escoceses, pedia frequentemente a Landseer, que, sempre que possível, retratasse nas telas os *ghillies* e os *highlanders* que acompanhavam a comitiva, auxiliando-a no transporte dos animais capturados durante as caçadas ou guiando-a por locais mais inóspitos. Desta forma, Victoria pretendia transmitir uma imagem de apreço pelos súbditos locais, com quem procurava aprender mais sobre os costumes e os hábitos das regiões visitadas. Nestas representações dos passatempos da família durante as temporadas nas *Highlands*, a Rainha tinha ainda a preocupação de que Landseer retratasse também os filhos do casal, veiculando, assim, uma imagem de união e de coesão familiar – um dos valores fundamentais da mentalidade vitoriana – junto dos súbditos.

A amizade existente entre o pintor e Rainha Victoria, admiradora confessa do seu trabalho, não sofreu quaisquer abalos mesmo durante os períodos de maior

[208] V. Anexos, Figura 95, p. 440 da presente tese.

afastamento do artista, em finais da década de cinquenta, aquando do agravamento do seu estado de saúde. Nessa altura, a Monarca continuava a convidá-lo para jantares e recepções, nomeadamente no castelo de Balmoral.[209] A morte do Príncipe Consorte, em 1861, conduziu a Rainha, que sempre havia demonstrado, em privado[210] e em público, um profundo amor pelo marido, a uma reclusão que a faria reduzir consideravelmente os convites para recepções (em Londres, em Wight ou na Escócia) e, com o tempo, a afastaria também do olhar dos súbditos.

Entre os inúmeros retratos da Rainha Victoria, da autoria do pintor inglês, salientamos a tela *Her Majesty at Osborne* (1867) (figura 96),[211] por nós considerada a mais representativa de imensa nostalgia sentida pela perda do Príncipe Albert. De luto carregado, Victoria surgia nas suas longas vestes negras que praticamente se confundiam com o cavalo, também ele negro, e, ao fundo, quase de forma simbólica, aparecia o palácio real de Osborne, delineado anos antes pelo Príncipe, como se a sua presença nunca se tivesse desvanecido, mas, pelo contrário, se mantivesse visível através das obras que deixara.

A pedido da Monarca, Landseer procurou ilustrar e dar a conhecer as várias facetas do Príncipe Consorte: o patriarca que sempre mantivera uma relação bastante próxima da mulher e dos filhos; ou o exímio caçador que muito apreciava os momentos passados nas "terras altas", por lhe lembrarem a juventude na terra natal, o ducado da Saxónia (hoje a Baviera, na Alemanha). Nestas representações, a Rainha Victoria pretendia que o pintor veiculasse, junto dos britânicos, a importância da união e da

[209] Em 1858, no início da depressão que sofreu durante vários meses, Landseer chegou inclusive a jantar em Balmoral a convite dos Monarcas.

[210] Landseer era frequentemente solicitado a participar nas habituais surpresas com que o casal se presenteava. Por exemplo, a tela *Eos, a Favourite Greyhound, the Property of H.R.H. Prince Albert* (1841) (V. Anexos, Figura 91, p. 439 da presente tese) resultou de uma dessas manifestações de carinho e de união entre o casal, uma vez que para a elaboração dos primeiros esboços, Victoria aproveitou uma saída do Príncipe para recolher alguns objectos pessoais, como as luvas e a cartola, presentes da própria Rainha para o marido, para que Landseer os incluísse no retrato da cadela galgo, Eos, pela qual o Albert nutria uma imensa estima.

[211] V. Anexos, Figura 96, p. 441 da presente tese. Existe ainda uma versão desta composição feita a pastel por Edwin Landseer, na qual apesar da Rainha permanecer na mesma posição, ao centro da tela, notam-se algumas diferenças, nomeadamente na posição do *skye terrier*, que se encontra de costas para o espectador, e na ausência do cão que, no óleo, surgia deitado junto ao *ghillie*. No anexo, optámos por incluir a versão a óleo sobre tela por se tratar da que foi exposta, em 1867, na Royal Academy.

harmonia familiares, entendidas como pilares de uma sociedade civilizada e sobretudo modelar dos pontos de vista social e moral (figuras 92 e 97).[212]

As visitas do Príncipe Albert, e mesmo da própria Monarca, ao estúdio de Landseer tinham-se tornado habituais sempre que o casal se encontrava em Londres. Assim, em 1864, a Rainha prestou uma derradeira visita ao artista, quando este já se encontrava num estado avançado de debilidade física e emocional. Não obstante, Victoria aconselhou-o a ganhar algum ânimo para a visitar, uma vez mais, em Balmoral, onde a sua ausência seria muito sentida. Três anos depois, no Outono de 1867, o artista viajou até à estância de férias da Família Real e durante o mês de Novembro acompanhou o Príncipe de Gales (1841-1910), também ele um profundo admirador do trabalho de Landseer, até Norfolk.

Em 1872, pouco antes da sua morte, o pintor haveria ainda de elaborar a última encomenda da parte da Rainha, *The Baptismal Font* (1872) (figura 98),[213] que, mesmo conhecendo a debilidade da saúde de Landseer,[214] lhe dirigiu este pedido que visava representar, como descreve Richard Ormond, "the making of God's peace with man" (1981: 219).

As encomendas feitas pela monarquia inglesa contribuíram de forma ímpar, por um lado, para a divulgação do trabalho de Landseer entre os membros das classes mais favorecidas, as quais, seguindo o exemplo de Suas Majestades, passaram a desejar possuir quadros do artista que privava com a Família Real nas suas residências e estâncias de férias. Por outro lado, chamaram a atenção da imprensa oitocentista e

[212] No respeitante às imagens do Príncipe Albert, destacamos a tela *Windsor Castle in Modern Times* (1841-1845) (V. Anexos, Figura 92, p. 439 da presente tese), na qual é notória a proximidade e a harmonia entre o casal e para com os filhos, e também *Prince Albert at Balmoral* (1860) (V. Anexos, Figura 97, p. 441 da presente tese), que retrata a sua faceta de caçador e de amante da cultura escocesa.

[213] V. Anexos, Figura 98, p. 441 da presente tese.

[214] Conhecendo a debilidade de Landseer nos últimos anos da sua vida, a Monarca nunca descuidou a forte amizade que sentia pelo artista. Duas cartas enviadas pelo secretário da Rainha, I. C. Cumaby, a *Sir* Edwin, em 1871, demonstram a sua preocupação com o estado de saúde do pintor. Na primeira, tornava-se visível a manifestação do apreço de Victoria por Landseer: "I should inform you that some flowers, which I hope you will receive on Tuesday evening or Wednesday morning, are sent to you by the Queen. Her Majesty is much pleased to hear that you are gaining strength so steadily" (Para Edwin Landseer De I. C. Cumaby. Windsor Castle, Inglaterra: 19 Fevereiro 1871, p. 1). Na segunda, a Monarca procurava ter notícias sobre a saúde do artista: "I have received the Queen's commands to enquire how you are (...) and wishing you all that I can toward the perfect recovery of your strength after your illness" (Para Edwin Landseer De I. C. Cumaby. Windsor Castle, Inglaterra: 27 Março 1871, p. 1). Como prova da amizade entre a Rainha e o animalista, no dia 11 de Outubro de 1873, data do funeral de Landseer, foram mandadas colocar coroas de flores nos quatro leões de bronze, na emblemática Trafalgar Square.

consequentemente da opinião pública letrada (inclusive a comunidade científica) para a redefinição da relação entre o humano e o não-humano apresentada nos seus trabalhos.

A importância assumida pela representação da cultura escocesa no espólio de Landseer colocou, de igual modo, o seu nome numa posição bastante destacada, em particular, por ocasião de uma solicitação por parte do Governo. Assim, a primeira encomenda dirigida a Edwin Landseer pelo Parlamento, em 1850, consistiu no pedido de três painéis subordinados à temática da caça para decorar a "Refreshment Room" da Câmara dos Lordes, com um orçamento previsto de mil e quinhentas libras. No entanto, este acordo financeiro com o artista não obteve a aprovação dos Comuns, que consideraram o valor excessivo para a decoração das Houses of Parliament.[215] No momento em que a rejeição da Câmara dos Comuns foi comunicada a Landseer, o artista tinha elaborado apenas uma das três telas encomendadas: *The Monarch of the Glen* (1851) (figura 58).[216]

Como sabemos, a caça constituía, à época, um passatempo bastante apreciado pela larga maioria dos membros da Câmara dos Lordes, muitos deles habituais compradores de quadros sobre esta temática. Caçadores amadores, os *lords* britânicos deslocavam-se a diferentes regiões da Escócia em busca de animais ausentes no espaço urbano, como os veados, conhecendo bem, por este motivo, o trabalho de artistas que, como Landseer, se destacavam na representação de cenas de caçadas.

Assim, através da imagem do majestoso animal rodeado pelas sublimes paisagens das florestas de Glenorchay, Landseer pretendia, por um lado, transmitir o fascínio que as *Highlands* exerciam em todos os profundos conhecedores da riqueza da

---

[215] Em carta enviada a *Sir* Charles Phipps, em 4 de Outubro de 1853, o secretário do Príncipe Consorte expressava a sua opinião sobre a rejeição da encomenda pelos Comuns, nos seguintes termos:

> such a plan attempted in a niggardly or uncertain manner, by instalments, voted by doubtful majorities, and subject to some unexpected adverse vote, must be a certain failure. In all matters connected with taste the Parliament is the worst tribunal in the world. There are a few members who understand or care about matters of taste, and those who have qualifications and knowledge in such matters have usually had previous differences and hostile discussions which places them in personal opponency, whilst the majority of the House thinks the subject above and money expended upon it a fribbling extravagance. (Para Edwin Landseer De *Sir* Charles Phipps (1801-1866). Balmoral, Escócia: 4 Outubro 1853, p. 2).

[216] V. Anexos, Figura 58, p. 425 da presente tese. A tela viria a ser negociada com um coleccionador particular, *Lord* Londesborough, que, mais tarde, a venderia a *Lord* Fitzgerald. *The Monarch of the Glen* foi posteriormente vendida a *Lord* Cheylesmore, acabando por ser adquirida pelos actuais proprietários, a empresa de *whiskey John Dewar & Sons Limited*, em 1916, que viram justamente nesta imagem a representação perfeita da cultura escocesa para publicitar a bebida típica do país, produzida e comercializada pela empresa.

cultura local e, por outro lado, aproximar as duas culturas – a inglesa e a escocesa – distanciadas pelos crescimento económico e industrial da primeira, criando uma clivagem muito acentuada entre os dois países.

Através das suas representações das "terras altas" em geral e do célebre *The Monarch of the Glen* (1851) (figura 58)[217] em particular, Landseer revelava, implicitamente, a sua intenção de chamar a atenção para a complexidade da cultura escocesa, transmitindo mensagens com um certo cariz político. Solicitado pelo órgão de maior poder legislativo, o Parlamento, o trabalho (e as convicções nele veiculadas) chegaria facilmente aos governantes britânicos, que poderiam, porventura, a breve ou a longo trecho, contribuir para um novo olhar e debate sobre certos temas, nomeadamente a necessidade de investir na modernização da Escócia rural e de melhorar as condições de vida dos habitantes locais.

O empenho social e político do animalista inglês reflectiu-se em outro trabalho de grande relevância na sua carreira: uma outra encomenda feita pelo Parlamento, em 1857, para produzir a escultura de quatro leões em bronze (figura 59)[218] que seriam colocados junto à base da coluna de Nelson, em Trafalgar Square .[219]

O artista aceitou este desafio, com grande honra, já que desde muito jovem costumava visitar as exposições de animais importados, patentes nos Zoological Gardens, instituição que lhe proporcionara várias possibilidades de efectuar dissecações e de estudar a anatomia dos felinos antes de estes serem embalsamados e expostos no British Museum, como analisaremos com maior detalhe no capítulo seguinte desta Parte. Para além disso, a oportunidade de produzir obras que visavam simbolizar os triunfos do poder militar britânico no mundo, avizinhou-se uma tarefa bastante complexa, desde a concepção até ao resultado final, devido, em larga medida, às extraordinárias dimensões dos leões de bronze. Por este motivo, Landseer teve de recorrer ao estúdio do Barão Carlo Marochetti, onde pôde dedicar-se a esta grandiosa escultura durante uma década.

---

[217] V. Anexos, Figura 58, p. 425 da presente tese.

[218] V. Anexos, Figura 59, p. 426 da presente tese.

[219] O metal utilizado nesta escultura resultava do reaproveitamento de um canhão pertencente à frota francesa, durante as Guerras Napoleónicas, o qual foi reciclado e moldado na fundição Morris Singer. Curiosamente, esta fundição, hoje conhecida por Zahra Modern Art Foundries, tornou-se uma instituição de apoio aos escultores, oferecendo-lhes as condições de trabalho e o espaço necessários à produção de peças de grandes dimensões.

Em 25 de Janeiro de 1867, as quatro esculturas, colocadas faseadamente em Trafalgar Square, foram finalmente reveladas ao público, compondo, ainda hoje, a paisagem da capital londrina e recordando o legado deixado por Landseer, nomeadamente os seus importantes estudos e representações de animais, bem como o novo olhar sobre a relação entre o humano e o não-humano.

Entre os compradores dos seus trabalhos, conferimos especial destaque à Família Real inglesa, uma vez que esta relação de amizade permitiu-lhe privar com a Rainha Victoria, o Príncipe Consorte e os filhos do casal, em momentos e espaços únicos para qualquer vitoriano. A imensa estima pelos animais, em geral, e por todos os que acolheu na sua esfera privada, em particular, levou a Monarca a solicitar a Landseer o retrato dos seus *pets*, sem quaisquer presenças humanas, já que, para a Rainha, manifesta defensora da prevenção dos abusos e maus tratos aos animais, aqueles tinham efectivamente um papel importante na sua vida, acabando, assim, por ajudar a divulgar um novo olhar sobre os animais de estimação e a conferir-lhes um diferente estatuto.

Ao longo deste primeiro capítulo da Parte II procurámos expor o percurso de Edwin Landseer, notável animalista e responsável por inúmeros trabalhos que reflectem os debates da época em torno, por exemplo, da relação entre o humano e o não-humano ou da necessidade de artistas e cientistas atentarem no estudo dos animais, observando e analisando os comportamentos da vasta diversidade de espécies existentes no planeta, as suas relações, semelhanças e diferenças à luz dos avanços científicos que iam sendo divulgados.

Destacámos, assim, o incentivo dado pela família Landseer para que o artista pudesse construir uma carreira sólida na representação animalista e viesse, como constataremos no capítulo seguinte, a assumir um papel fundamental não só na reconfiguração visual do lugar dos animais na nova e mais cosmopolita área urbana, mas também na redefinição da relação entre o humano e o não-humano, decorrente da sua aturada observação *in loco*. Assim, procuraremos comprovar, em seguida, a importância vital das expedições realizadas pelo território escocês para o desenvolvimento de uma lógica evolucionária da vida humana e não-humana por parte de Landseer.

2. Da Dissecação à Narrativa de Emoções: Métodos e Técnicas de um Animalista

No presente capítulo pretendemos analisar o cruzamento entre a cultura científica e a cultura visual nas representações animalistas da autoria de *Sir* Edwin Landseer, que conjugam técnicas e métodos científicos como a dissecação e a observação empírica do comportamento e da expressão das emoções dos animais, com o conhecimento artístico, de modo a reproduzir visualmente as analogias existentes entre seres vivos humanos e não-humanos. Durante o século XIX,[220] os trabalhos de Landseer surgem, de facto, como reflexo do debate de cariz científico em torno do estudo das relações entre o humano e o não-humano, que assumiu especial relevância à época, e da necessidade de descodificar, interpretar e representar visualmente aspectos relativos ao comportamento dos animais.

Neste contexto, o vasto espólio do animalista inglês oferece-nos a possibilidade de, por um lado, investigar e averiguar a evolução da controversa problemática acerca das semelhanças existentes entre os indivíduos e os animais, e, por outro, de debater o contributo dos seus trabalhos, por exemplo, na divulgação das problemáticas científicas evolucionistas. Tentaremos, assim, demonstrar que a cultura visual oitocentista se apropriou das novas perspectivas sobre a relação entre o humano e o não-humano e da(s) fronteira(s) entre ambos, divulgando-as e traduzindo-as visualmente. Estas questões, que, como vimos no capítulo 2 da Parte I, despontaram, em grande medida, no panorama intelectual britânico coevo, encontram-se representadas na representação animalista de Landseer, que retrata uma ampla diversidade de temáticas do universo não-humano, relacionando-as, não raro, com o humano, à luz da importante articulação entre a ciência e a cultura visual.

Dividimos, assim, este capítulo em três pontos, sendo os dois primeiros dedicados às técnicas e aos métodos científicos utilizados pelo animalista nos seus trabalhos, como a dissecação e a observação empírica do comportamento das diversas espécies retratadas, e o último à interpretação e reprodução da expressão das emoções e

[220] Deve referir-se que os primórdios da carreira de Edwin Landseer correspondem às duas últimas décadas da era georgiana e ao curto reinado de William IV (1765-1837), enquanto o período áureo da actividade do pintor se situa entre o *Early* e o *Mid-Victorian Period* (1837-1871).

à comprovação da senciência animal. Nos dois primeiros subcapítulos conferiremos especial atenção às imbricações entre a sua educação artística, recebida na Royal Academy, e a necessidade de desenvolver um conhecimento científico mais aturado sobre a anatomia humana e não-humana, baseado na dissecação e na observação empírica de diferentes espécies. Sublinharemos, assim, o modo como Landseer se apropriou de uma metodologia de cariz científico com vista à representação pictórica com grande detalhe e rigor anatómico dos corpos de animais.

No subcapítulo 2.1. – "(De)Compor a Mecânica Interna dos Corpos: do Estudo do Tratado *The Anatomy of the Horse* à Dissecação dos Felinos de Exeter 'Change" – destacaremos, num primeiro momento, a influência exercida pelo professor Benjamin Robert Haydon, nos inícios da carreira de Landseer, que constatou e promoveu o interesse do jovem artista pela representação de animais. Consciente das especificidades deste subgénero artístico e dos requisitos necessários para alcançar o sucesso e o reconhecimento entre os animalistas nacionais e estrangeiros, Haydon e também o próprio professor de Anatomia Charles Bell (1774-1842) incentivaram Edwin Landseer a executar e a conduzir dissecações em diferentes espécies, de modo a compreender a mecânica física da parte interior do corpo animal e a disposição e o tamanho exacto dos órgãos, músculos e ossos. Paralelamente, Landseer começou também a estudar os trabalhos do célebre animalista George Stubbs (1724-1806), designadamente a sua obra magna *The Anatomy of the Horse* (1766), que viria a ser uma referência incontornável para o jovem, dada a correcção anatómica ímpar das obras e dos estudos de Stubbs, mas sobretudo pela forma irrepreensível como este conjugou o seu interesse pelo conhecimento científico com o domínio da técnica artística na representação da anatomia do cavalo. Numa fase mais avançada da sua carreira, as boas relações que Landseer mantivera desde sempre com os directores das *menageries* da Tower of London e de Exeter 'Change, onde se deslocava frequentemente para observar as diversas espécies em cativeiro, proporcionaram-lhe, ainda, várias oportunidades de conduzir as dissecações dos cadáveres dos felinos que lhe eram oferecidos pela segunda instituição (Exeter 'Change) ou ainda pelos directores dos Zoological Gardens para que pudesse estudar a sua anatomia antes de serem embalsamados e expostos no British Museum.

Equacionaremos ainda neste subcapítulo a importância que o conhecimento anatómico assumiu na obra do animalista que funcionou como principal motivo para se destacar entre os seus pares e, ao mesmo tempo, provou ser indispensável para a representação e a divulgação das novas perspectivas científicas sobre o não-humano e também dos desenvolvimentos da Anatomia Comparada. Como pretendemos comprovar, o estudo da anatomia dos animais com recurso à técnica da dissecação conferiu um fundamento científico aos trabalhos de Edwin Landseer, o qual aliava a necessidade de garantir a similitude entre o real e o representado, aos constantes desenvolvimentos sobre o estudo do humano e particularmente do não-humano que iam sendo divulgados pela comunidade científica e debatidos nos círculos sociais frequentados pelo pintor.

No segundo subcapítulo – "As Dinâmicas do Universo Animal e a Biodiversidade das *Menageries* Londrinas e do 'Laboratório' Natural das *Highlands*" – debruçar-nos-emos sobre a apropriação do método científico da observação empírica de animais em cativeiro e nos seus *habitats* por Edwin Landseer, o que lhe permitiu aprofundar o seu conhecimento sobre os comportamentos das espécies que retratava à luz das novas perspectivas científicas em torno do não-humano.

Como veremos, num momento inicial, Landseer compreendeu rapidamente a urgência de observar os animais não só em cativeiro, em exposições nas várias *menageries* londrinas e nos Zoological Gardens, mas também (e sobretudo) *in loco*. Tal o levou a deslocar-se aos *habitats* naturais de espécies não existentes na cosmopolita capital londrina. Assim, as suas frequentes viagens às *Highlands* deram-lhe a possibilidade de estudar e observar de perto uma grande diversidade de espécies, nomeadamente aves e animais de grande porte, e de verificar os processos naturais que viriam a ser descritos e explicados pelas teorias evolucionistas. Entre estes últimos destacam-se, por exemplo, a relação entre o animal e o meio, e também a influência das condições climatéricas e do meio envolvente nos comportamentos dos animais. Reflectiremos ainda sobre o modo como Landseer abordou, nos seus trabalhos, as questões associadas ao acto predatório, nomeadamente as relacionadas com a luta pela sobrevivência ou com a atribuição (ou não) de algumas características físicas dos predadores, que provocaram acesos debates na comunidade científica britânica da segunda metade de setecentos, como verificámos no subcapítulo 1.2. ("Estudos sobre o

Humano e o Não-Humano: a Ilustração Médica e a Questão do Acto Predatório") da Parte I.

Na parte final deste subcapítulo será importante averiguar de que forma a apropriação de métodos científicos, como a observação empírica, traduziu visualmente a mudança de paradigma no estudo das áreas da Biologia e da Zoologia. Se, até ao século XVIII, aquele baseava-se em critérios de probabilidade e de aproximação, no século seguinte, a defesa do rigor científico impôs a observação dos animais *in loco*. Atentaremos ainda na conjugação entre a técnica da dissecação e o método da observação empírica como reflexo da necessidade de "visibilizing the invisible" (Stafford 1991: 4), que pautou tanto a ciência quanto a cultura visual oitocentistas. Neste contexto, sublinharemos a importância da educação do olhar, promovida pela prática científica setecentista e aprofundada ao longo do século XIX em trabalhos como os da autoria de Landseer, enquanto forma de captação da complexidade do objecto – o comportamento das diferentes espécies – para lá de uma análise superficial que poderia induzir a suposições porventura erróneas.

No último subcapítulo – "A Expressão das Emoções e o Carácter Senciente dos Animais na Construção Visual de uma Nova Perspectiva sobre o Não-Humano" – atentaremos na reprodução da expressão das emoções dos animais nos trabalhos do animalista inglês, que se tornou exímio em representar diferentes situações de enorme emotividade. Consciente do debate em torno da senciência animal, Landseer corroborou visualmente, através das suas obras, a tese ao tempo amplamente debatida pela comunidade científica, nomeadamente pelos defensores de uma lógica evolucionária da vida, relativa à proximidade emotiva existente entre animais e seres humanos.

Num momento inicial deste subcapítulo, importará verificar em que medida Landseer interpretou o debate em torno da tentativa de erradicar os maus tratos infligidos aos animais ou a utilização destes ao serviço do indivíduo, por exemplo, nas caçadas de entretenimento levadas a cabo pelos membros da aristocracia britânica. A comprovação da senciência animal, durante o século XIX, trouxe para a discussão pública a preocupação com o padecimento dos animais, também decorrente de uma maior proximidade afectiva com os *pets*, como constatámos no capítulo 3 da Parte I. Estes factores conduziram a uma crescente consciencialização do sofrimento infligido aos animais, aspecto que Landseer retratou nas suas obras procurando reproduzir não só

o animal enquanto vítima do ser humano, mas também a expressão de dor dos animais face à morte dos donos.

Num segundo momento, procuraremos averiguar a forma como a obra de Edwin Landseer representou a passagem de uma perspectiva antropocêntrica da relação do Homem com as restantes espécies para a afirmação da defesa do antropomorfismo, bastante popularizado na cultura visual de oitocentos, como verificámos no subcapítulo 3.3. ("Do Antropocentrismo ao Antropomorfismo: o Lugar das Emoções nos Estudos sobre os Animais") da Parte I. Durante o século XIX, a representação das emoções dos animais assumiu, não raro, a forma de caricatura dos comportamentos e defeitos da humanidade. Sob a influência das fábulas de La Fontaine e dos estudos de Montaigne sobre a senciência animal, Landseer apresentou, em algumas composições, os protagonistas – os animais – de forma caricatural, a assumirem, por exemplo, posturas erectas e adornados com peças de vestuário e acessórios.

Seguidamente, debruçar-nos-emos sobre a popularidade que os retratos de canídeos da autoria de Landseer granjearam à época, o que se justificava, por um lado, pela preocupação vitoriana de seleccionar e aprimorar as espécies desejadas no novo espaço urbano através do processo da criação de diferentes raças de cães e, por outro, pelo novo estatuto atribuído ao cão enquanto animal de estimação por excelência. Este rapidamente passou a ser retratado sem qualquer presença humana, assumindo um total protagonismo na composição visual.

Por último, importará, por um lado, equacionar em que medida as representações do célebre animalista traduziram a consciência da lógica evolucionária da vida, divergente da fundamentação teológica sobre a dinâmica da natureza e dos organismos vivos. Por outro lado, tentar-se-á compreender se a formação do animalista junto de defensores dos princípios da teologia natural, como Charles Bell, moldou a sua visão sobre o universo não-humano ou se, pelo contrário, o aproximou mais das teorias evolucionistas emergentes.

Para a elaboração do presente capítulo, voltaremos a conferir especial enfoque a algumas das biografias de Landseer já utilizadas no estudo para o capítulo anterior, como as da autoria de M. F. Sweetser, Frederick G. Stephens, W. J. Loftie, J. Batty e Richard Ormond. Retomaremos ainda a análise da correspondência do animalista inglês consultada na National Art Library, em Londres, com vista, por exemplo, à análise da

relação de Landseer com as organizações humanitárias de defesa dos animais e do seu contributo para o trabalho desenvolvido por estas associações em prol da erradicação dos abusos infligidos aos animais. No respeitante às imbricações entre a cultura científica e a cultura visual no panorama britânico de oitocentos, o presente capítulo terá como principal suporte teórico as reflexões de David Mandel, Barbara Maria Stafford, Venetia Morrison e Lucy Hartley. Tomaremos ainda em consideração os estudos da autoria de Ana Leonor Pereira, Martin Fichman e Julia Voss, bem como a obra publicada em parceria por Louise Lippincott e Andreas Blühm para uma melhor compreensão das teorias evolucionistas sobre a dinâmica da natureza e as relações entre os seres vivos. A este respeito importará também recorrer aos textos dos evolucionistas Charles Darwin – *On the Origin of Species* (1859), *The Descent of Man* (1871) e *The Expression of the Emotions in Man and Animals* (1872) – e Alfred Russel Wallace (1823-1913) – *Mimicry, and Protective Resemblances Among Animals* (1867) –, a fim de tentar analisar a imbricação da representação animalista landseeriana com as explicações dadas por estes autores sobre, por exemplo, os mecanismos de selecção natural e sexual, o processo de variação da cor como forma de protecção dos animais e a expressão das suas emoções. Por último, serão também fundamentais para o nosso estudo as reflexões sobre o papel dos animais no quotidiano oitocentista da autoria de John M. Mackenzie, Harriet Ritvo, Erica Fudge, Teresa Mangum, Martin Kemp, Malcolm Cormack, Matt Cartmill, Diana Donald, Mark Rowlands e Hilda Kean, bem como a obra editada em parceria por Deborah Derenholz Morse e Martin A. Danahay.

2.1. (De)Compor a Mecânica Interna dos Corpos: do Estudo do Tratado *The Anatomy of the Horse* à Dissecação dos Felinos de Exeter 'Change

Em 1815, quando John Landseer decidiu solicitar a Benjamin Robert Haydon que desse aulas aos seus filhos Thomas, Charles e Edwin, o rumo da carreira ligada à representação de animais do mais jovem dos três irmãos estava já, em grande medida, direccionado para a representação animalista, graças ao reconhecimento do seu talento para este subgénero por parte do olhar visionário do pai Landseer.

Consciente de que os seus conhecimentos sobre a representação de animais eram bastante incipientes, o conceituado gravador entregou a educação artística do futuro animalista, numa primeira fase, a Haydon, confiando no seu profundo conhecimento de anatomia. O professor de Edwin tinha como principal referência as obras do anatomista alemão e professor de Anatomia e de Cirurgia Bernhard Siegfried Albinus (1697-1770) que desenvolveu uma parceria de sucesso com Jan Wandelaar (1690-1759), o ilustrador holandês das suas obras. [221]

Haydon elaborou vários estudos anatómicos de animais, nomeadamente de equídeos, que participavam, por exemplo, em momentos de confronto armado ou em episódios bíblicos amplamente representados pelo pintor (figura 99).[222] Embora, nas composições de Haydon, as representações de animais não constituíssem para o jovem Edwin a principal referência nesta matéria, uma vez que outros célebres animalistas se destacavam à época pelo rigor anatómico ímpar dos animais representados, Haydon possuía a experiência de identificar as características artísticas demonstradas por cada um dos seus pupilos e, assim, orientá-los no percurso a delinear, nas técnicas e nos métodos artísticos (e não só) a desenvolver para alcançar o sucesso almejado.

[221] Albinus viria a ser alvo de duras críticas pelo seu colega holandês Petrus Camper, justamente por permitir que Jan Wanderlaar incluísse cenários quase romantizados nas ilustrações anatómicas dos esqueletos humanos na sua obra magna *Tabulae Sceleti et Musculorum Corporis Humani* (1747). Porém, tais reparos não abalaram esta parceria nem sequer a reputação do conceituado anatomista alemão entre os seus pares.

[222] V. Anexo, Figura 99, p. 442 da presente tese.

No caso de Landseer, alguns anos antes de dar início à sua formação artística com Benjamin Robert Haydon (figuras 100, 101 e 102),[223] os estudos anatómicos das espécies que observava, elaborados entre 1810 e 1812 (figuras 103 e 104),[224] revelavam já uma intenção bastante precoce de conhecer a mecânica física dos corpos dos animais mais aprofundadamente. Por isso, com cerca de dez anos de idade, Edwin já produzia estudos anatómicos:

> it was high time for the artist to begin to study anatomy, and that he thought so too, and did it, is apparent from "An Anatomical Study," 1812, (...) of the skull of a pointer, in the corner of which is probably the first well-drawn and well-modelled head of a dog which ever came from his hand. The importance not only of anatomical drawing, but of dissection, was enforced upon him the year after by (...) Haydon (figura 105).[225] (Batty 1990: 11)

Haydon passou então a solicitar a Landseer que analisasse detalhadamente as dissecações conduzidas pelo próprio professor e também alguns estudos anatómicos elaborados por Haydon ou pelo célebre Stubbs. A par destas investigações, Landseer foi também aconselhado, em 1816, um ano depois de ter iniciado a sua educação artística com Haydon, a observar e estudar a vasta colecção de esculturas em mármore do Partenon, trazidas para a Grã-Bretanha no início do século XIX, pelo 7º Conde de Elgin, Thomas Bruce (1776-1841),[226] e expostas em 1816 no British Museum. A colecção continha várias esculturas com animais, designadamente equídeos, ou com seres mitológicos híbridos como os centauros, que conjugavam justamente a anatomia

---

[223] V. Anexos, Figuras 100, 101 e 102 , pp. 442-443 da presente tese.
Durante as nossas pesquisas, encontrámos alguns desenhos da autoria de Landseer produzidos entre 1807 e 1809, nos quais se nota já uma certa curiosidade do jovem artista em captar visualmente as diferentes posições e posturas dos animais observados.

[224] V. Anexos, Figuras 103 e 104, p. 443 da presente tese.

[225] V. Anexos, Figura 105, p. 444 da presente tese.

[226] O 7º Conde de Elgin, Thomas Bruce, assumiu o cargo de Embaixador britânico para o Império Otomano, de 1799 a 1803, sendo responsável pelo processo de remoção destas esculturas do Partenon, com o intuito de as trazer para a capital londrina. A deslocação destas obras para o seu país natal foi justificada pela forma alegadamente descuidada e negligente como os governantes turcos cuidavam destes vestígios milenares. Para além disso, entre os seus argumentos, Bruce advogava que em Londres, mais concretamente no British Museum, onde viriam a ser expostas em 1816, estas preciosas esculturas seriam mantidas nas melhores condições de preservação e conservação, asseguradas por profissionais credenciados para desempenhar tal tarefa. No entanto, durante o processo de transição, inúmeras esculturas acabaram por ficar irreversivelmente danificadas pela falta de conhecimento sobre o processo da sua remoção.

humana e animal (figura 106).[227] As esculturas gregas, em geral, como "os mármores de Elgin"[228], por exemplo, apresentavam já um conhecimento bastante aprofundado sobretudo acerca da anatomia humana, sendo também notória a correcção anatómica da representação de figuras não-humanas.

Tanto a análise das dissecações conduzidas por Haydon como a observação da colecção de esculturas do Partenon constituíram marcos fundamentais nos estudos de Edwin, que rapidamente passou a interpretar a mecânica física dos corpos de diferentes espécies sob uma perspectiva mais objectiva e anatomicamente mais correcta. De facto, a oportunidade de examinar ao pormenor a anatomia animal dotava-o de um olhar inevitavelmente distinto, marcado pelo despertar da necessidade de garantir um rigor anatómico aos seus próprios estudos, à semelhança das obras gregas trazidas para Londres. A partir destes primeiros trabalhos, que conjugavam o saber artístico com o científico, Landseer compreendeu que a representação de animais envolvia, por certo, um domínio das técnicas artísticas, mas, para além disso, era indissociável de um conhecimento científico rigoroso.

Assim, a motivação para conduzir ele próprio algumas dissecações despertou no jovem animalista o interesse em conhecer *in profundis* a organização interna dos corpos das espécies retratadas, já que esta técnica científica, analisadas nos capítulos 1 e 2 da Parte I, lhe permitia explorar as topografias escondidas que lhe suscitavam múltiplas questões. Haydon motivava-o, por isso, a exercitar e a educar o olhar durante as pesquisas das dissecações elaboradas pelo professor, atentando no pormenor de cada músculo ou veia que Landseer imaginava em movimento.

A exigência do mestre, fornecendo constantemente novas pesquisas para Landseer aprofundar em casa, acompanhada de um incentivo inesgotável para aplicar as técnicas e os métodos científicos no estudo da anatomia e do comportamento dos animais, revelou-se fundamental para a adopção de uma perspectiva científica sobre o humano e o não-humano por parte do jovem. Ao mesmo tempo, Haydon procurava apresentar a Edwin as novas abordagens sobre as relações existentes entre a anatomia humana e animal, defendendo a importância de o jovem pupilo não só dominar as

[227] V. Anexos, Figura 106, p. 444 da presente tese.

[228] Como reconhecimento pelo papel do Conde de Elgin na remoção desta importante colecção sobre a história e a cultura helénicas, as esculturas ficaram conhecidas à época como "Elgin Marbles".

técnicas artísticas, mas também, e sobretudo, de aplicar nos seus trabalhos o rigor anatómico e científico de um animalista que não deveria restringir-se ao conhecimento artístico. Edwin Landseer deveria compreender sobretudo a relevância de um olhar científico informado e consciente das problemáticas que iam sendo debatidas no seio da comunidade científica coeva, como por exemplo a questão da existência (ou não) de uma fronteira estanque e sólida entre o Homem e os animais, aspecto abordado no capítulos 2 e 3 da Parte I.

Para Landseer, esta conjugação entre o saber artístico e o conhecimento científico podia ser encontrada de forma plena nos estudos sobre a anatomia do cavalo da autoria de George Stubbs.[229] A análise do espólio do animalista e anatomista inglês exerceu uma influência ímpar no jovem artista, que pôde verificar-se nas demoradas observações dos desenhos e das anotações de Stubbs, avidamente exploradas por Edwin, que procurava apreender não só os procedimentos das inúmeras dissecações conduzidas pelo mestre, mas também a forma inovadora como o especialista ilustrava as estruturas óssea e muscular dos equídeos, os quais pareciam ganhar vida nas páginas do seu tratado anatómico.

À semelhança de Edwin Landseeer, também George Stubbs manifestou, desde muito cedo, um ávido interesse por temáticas ligadas ao universo científico, analisando nomeadamente os desenvolvimentos na área dos estudos da anatomia humana e animal. Tal como Haydon, Stubbs consultou os estudos anatómicos levados a cabo por Bernhard Albinus, publicados no seu tratado sobre a anatomia humana intitulado *Tabulae Sceleti et Musculorum Corporis Humani* (1747) e colocou em prática os procedimentos enunciados pelo alemão nas dissecações que executou. Embora o anatomista germânico se tivesse especializado no estudo da anatomia humana, que desde os trabalhos seiscentistas de Vesalius poucos progressos havia assinalado, Stubbs encontrou vários elos de ligação entre o exame da anatomia dos seres humanos e dos animais.

[229] Devido aos hábitos de vida do cavalo, a sua anatomia funcionava como referência para o estudo anatómico de outras espécies, permitindo aos veterinários ou anatomistas utilizar aquela espécie como modelo a partir do qual poderiam estudar outras. A título de exemplo, a dentição do cavalo servia como referência para o estudo da dentição de outras espécies, possibilitando sobretudo a identificação da idade do animal. A disciplina de Anatomia Comparada beneficiou, em muito, das comparações que se foram estabelecendo entre a anatomia dos equídeos e a de outras espécies, designadamente de animais domésticos como os canídeos.

Embora tivesse dedicado os primeiros anos da sua carreira à produção artística, pintando retratos dos seus patronos, George Stubbs nunca perdeu o interesse em conjugar a representação artística com o conhecimento científico, nomeadamente com o estudo anatómico das figuras (humanas ou não-humanas) retratadas. A partir dos seus vinte anos, Stubbs decidiu que não poderia restringir-se apenas ao universo artístico e teria de encontrar uma área do conhecimento que lhe permitisse aliar o seu talento enquanto pintor e à investigação científica. Assim, em 1745, mudou-se para York onde estudou Anatomia no York County Hospital até 1751. Durante estes seis anos, o tratado de Albinus constituiu uma leitura de referência,[230] pois enunciava importantes técnicas e métodos que, mais tarde, o anatomista inglês viria a adoptar. Entre esses destacavam-se, por exemplo, os métodos de conservação dos cadáveres, o modo como o professor alemão os pendurava para os dissecar (figura 107),[231] a forma como examinava e representava os resultados em esboços e desenhos anatómicos e, sobretudo, a maneira como Albinus ia anotando as suas observações durante a dissecação.

Restava, assim, a Stubbs optar por uma área de estudo, definindo primeiramente se aquela estaria direccionada para a anatomia humana ou animal e, posteriormente, no caso de orientar o seu percurso profissional para o estudo dos animais, deveria eleger a(s) espécie(s) que se propunha analisar. A escolha recaiu, por diferentes motivos, na

---

[230] A par do contributo da obra de Albinus nos primeiros estudos de Stubbs, Venetia Morrison salienta ainda outros importantes apoios nesta fase inicial da formação do anatomista inglês:

> his young medical friends encouraged him to go ahead, promising help, both practical and financial. The surgeon Charles Atkinson may have been important in the early stages of the project [*The Anatomy of the Horse*], for a reference exists which states that he taught Stubbs the anatomy of the horse. Dr. Burton was the owner of a famous library that may have given Stubbs access to all the latest anatomical publications (…). This encouraging environment fed his early interest, providing the impetus for Stubbs to carry out the toughest of all the tasks that he set himself. (1989: 21)

[231] V. Anexos, Figura 107, p. 444 da presente tese.
Para retardar a putrefacção dos cadáveres, Albinus recorria a uma técnica inovadora que consistia em embrulhar os corpos em tecidos bastante grossos (de lona ou fazenda) ensopados previamente em vinagre. Durante o demorado processo de dissecação, Albinus costumava pendurar os cadáveres na vertical, de modo a facilitar a observação global do corpo e a elaboração dos esboços sobre a estrutura interna. Stubbs também adaptou alguns destes procedimentos e técnicas descritos por Albinus no seu tratado de Anatomia, desenvolvendo, com base nestes estudos, um sistema de suspensão dos corpos que servia para manter os cavalos dissecados não numa posição vertical, como os corpos dos seres humanos dissecados por Albinus, mas sim na horizontal, através de um aparelho de elevação, suspenso no tecto da divisão da casa, que consistia numa barra de ferro presa por ganchos também de ferro, nos quais era pendurado o corpo do equídeo. Debaixo desta barra pendurava-se uma tábua em madeira para assentar as quatro patas do animal. Este método, enunciado primeiramente por Albinus e adaptado *a posteriori* por Stubbs, é visível nas ilustrações do seu tratado, *The Anatomy of the Horse*, as quais apresentam justamente o animal nesta posição, com o corpo na horizontal e com todas as patas assentes do chão.

pesquisa sobre uma única espécie animal: o cavalo. Em primeiro lugar, ponderou sobre a recepção e a utilidade do seu trabalho não só no seio da comunidade científica, mas também no panorama artístico britânico. Confiando na sua capacidade de desenvolver estudos aturados sobre a anatomia do cavalo, Stubbs acreditou na possibilidade de fomentar avanços significativos no respeitante ao estudo anatómico dos equídeos e à sua representação visual.

Para além disso, um segundo motivo prendia-se com o uso desta espécie, à época, em diferentes situações, como por exemplo no transporte de pessoas e mercadorias e também no auxílio em diversas tarefas do trabalho agrícola. Neste contexto, a importância dos equídeos no quotidiano setecentista era ainda bastante expressiva, apesar dos avanços nos meios de transporte e até na prática da agricultura.

Não obstante a utilidade desta espécie, o conhecimento sobre a sua anatomia e, consequentemente, as patologias e possíveis tratamentos, encontrava-se circunscrito a estudos desactualizados e pouco aprofundados. Por isso, o último motivo, igualmente significativo, prendia-se com a falta de um estudo recente e completo sobre a anatomia do cavalo, já que a última publicação que servira de referência a Stubbs havia sido redigida por Carlo Ruini (1530-1598), em 1598, e publicada sob o título *Dell'Anatomia et dell'Infirmità dell Cavallo*.

Assim, em 1756, alguns anos após ter terminado os estudos na área da Anatomia, Stubbs arrendou uma quinta em Horkstow, Lincolnshire, onde passou dezoito meses a executar dissecações de equídeos, juntamente com a sua companheira Mary Spencer (?-1817), que o auxiliava durante estes estudos. Stubbs procurou colocar em prática os conhecimentos adquiridos ao longo da sua formação e, à semelhança dos métodos descritos por Albinus no seu tratado anatómico, também anotava todos os procedimentos realizados durante as dissecações, desde o transporte dos cadáveres até à observação da sua constituição, à localização e ao funcionamento dos sistemas sanguíneo e nervoso, tal como mais tarde, numa fase avançada da vida de Stubbs, o seu amigo e pintor inglês Ozias Humphry (1742-1810) viria a descrever:

> he [Stubbs] first began by dissecting & designing the muscles of the Abdomen – proceeding through five different lays of muscles until he came to the peritoneum and the plura through wch appear'd the lungs & the intestines – after wch the Bowels were taken out & Cast away. – Then he proceeded to dissect the Head, by first Stripping off the skin and after having clear'd and prepared the

> muscles for the drawing, he made careful designs of them and wrote the explanation wch usually employed him a whole day, then he took off another layer of Muscles wch he prepared, design'd, and described in the same manner as is represented in the Book – and so proceeded till he came to the Muscles, the Blood vessels, and the Nerves, retain'd their form to the last without undergoing any Change of position. – in this manner he advanced his Work by stripping off Skin and clearing and preparing as much of the subject as he concluded wou'd employ a whole day to prepare, design and describe, as above related till the whole subject was completed. (Morrison 1989: 21-22)

Os procedimentos descritos de forma bastante detalhada por Humphry revelam, por um lado, a importância que certas partes dos corpos assumiam durante a dissecação, ou pelo desconhecimento que ainda se verificava à época quanto ao seu funcionamento e constituição ou pelo destaque conferido a estas mesmas partes, designadamente a cabeça e o próprio sistema nervoso, na representação anatómica dos equídeos (figura 108).[232] Por outro lado, salientamos a morosa anotação de cada procedimento que, segundo Humphry, durava um dia inteiro até estar concluída. Ao contrário de muitos anatomistas que trabalhavam em parceria com ilustradores anatómicos especializados na reprodução de todo o processo de dissecação humana ou animal, George Stubbs elaborava os seus próprios esboços e desenhos que, mais tarde, seriam aperfeiçoados para integrarem o seu tratado anatómico, *The Anatomy of the Horse* (1766), e ganharem "a semblance of life" (Morrison 1989: 29) que indelevelmente o notabilizou.

Importa ainda sublinhar que o complexo processo de dissecação de animais implicava, como descreve Humphry, "to prepare, design and describe" (Morrison 1989: 22), ou seja, o sucesso destas pesquisas e dissecações prendia-se com a conjugação do universo da prática científica, que envolvia uma preparação rigorosa do corpo em estudo, com a reprodução visual destas investigações. A interdependência destes procedimentos – a preparação científica e a reprodução visual e textual – suscitava a necessidade do anatomista conjugar uma formação científica e artística que permitisse assegurar que as suas pesquisas poderiam não só voltar a ser executadas pelo próprio anatomista ou pelos seus pares, mas também difundidas entre os profissionais (pertencentes ao panorama artístico ou à comunidade científica) que careciam de estudos completos de referência como viria a ser este tratado anatómico.

[232] V. Anexos, Figura 108, p. 445 da presente tese.

As ilustrações da estrutura interna do cavalo, que ia elaborando ao longo das dissecações, revelaram-se de extrema utilidade para animalistas e anatomistas, uma vez que, por um lado, como vimos, os primeiros necessitavam de um estudo visual actualizado (o último datava do século XVI), pois a representação de animais (nomeadamente em cenas de caça ou na pintura histórica) tornava-se cada vez mais apreciada e solicitada por parte dos compradores de obras de arte. Estes patronos, conhecedores dos trabalhos dos grandes mestres, eram bastante exigentes no respeitante à reprodução fiel da anatomia animal, uma vez que a larga maioria destas composições – de caçadas e de episódios históricos – retratava os animais em movimento, dotados de grande energia, o que implicava um perfeito domínio não só das técnicas artísticas, mas também do conhecimento anatómico. Por outro lado, os anatomistas beneficiaram, em muito, de um estudo aturado da anatomia de uma espécie pouco analisada até então, enriquecido com ilustrações quase tridimensionais, dada a apresentação dos corpos como um todo e não como meros esqueletos idênticos a marionetas, como acontecia nas ilustrações do tratado de Albinus (figura 109).[233]

Ao contrário de outros anatomistas, Stubbs tinha uma preocupação acrescida com a proporção dos corpos no espaço, possivelmente pelo domínio das técnicas de representação artística, que o levou a eliminar qualquer cenário de fundo que pudesse desviar a atenção dos pormenores da anatomia do animal ou dotar a ilustração de uma certa artificialidade. Esta tridimensionalidade que muitos críticos identificavam com as ilustrações do tratado *The Anatomy of the Horse* não se verificava apenas nas imagens finais do estudo anatómico do cavalo, pois inclusivamente os desenhos onde apenas o esqueleto era reproduzido ganhavam um certo dinamismo e vitalidade, em larga medida, devido à posição do animal com três ou mesmo as quatro patas assentes no chão, permitindo a Stubbs apresentar todo o corpo a partir de qualquer um dos lados (figura 110).[234] Desta forma, Stubbs proporcionava ao leitor a visualização completa dos ângulos fundamentais para conhecer o corpo do animal como um todo coeso, ao mesmo tempo que criava também uma certa ilusão do animal estar ainda vivo, sobretudo pela exactidão da proporção de cada parte do corpo e da articulação de toda a estrutura relativamente ao real, como Venetia Morrison advoga:

[233] V. Anexos, Figura 109, p. 445 da presente tese.

[234] V. Anexos, Figura 110, p. 446 da presente tese.

> even the barest skeleton possesses an essential vitality. Perhaps it is created by giving the bones the same relationship one to another as they would have in life; the tensions which maintain the balance of the living animal are present in the drawings; the joints, particularly he hooks, appear to be carrying the weight of the whole horse, not just the bare backbone. But most of all it is the illusion of the figures occupying space which gives the drawings life. (1989: 29)

Este conhecimento anatómico inspirou muitos animalistas e anatomistas a desenvolver estudos com idêntica correcção e exactidão artística (visível na projecção quase tridimensional dos corpos) e científica (notória na forma como Stubbs pormenorizou toda a estrutura interna do corpo do cavalo, descrevendo e reproduzindo o esqueleto, os músculos, as articulações e as veias). Apesar de os dois animalistas não terem tido oportunidade de travar conhecimento, Landseer manifestou sempre a sua profunda admiração pelo trabalho desenvolvido por George Stubbs,[235] o qual serviu de referência incontornável aos estudos do animalista vitoriano pela perfeita articulação dos dois universos – o científico e o visual – que Edwin também procurou explorar. Para tal, recorreu a *The Anatomy of the Horse* por diferentes motivos. Em primeiro lugar, este trabalho representava, porventura como nenhum outro do mesmo período – ou até anterior –, o animal de uma forma completa, tridimensional, visando criar a ilusão de vitalidade nos animais dissecados. Para além disso, tratava-se de um dos estudos anatómicos mais completos e actualizados sobre a anatomia animal. Embora este tratado descrevesse especificamente a anatomia do cavalo, Landseer procurou aplicar as técnicas e os métodos científicos e artísticos desenvolvidos por Stubbs aos seus próprios estudos desta e de outras espécies.

Durante os anos compreendidos entre 1817 e 1822, após um estudo aturado do trabalho de Stubbs e das dissecações realizadas por Benjamin Robert Haydon, Landseer resolveu aprofundar as técnicas de examinação e investigação anatómica nas aulas de Anatomia leccionadas por um dos mais conceituados anatomistas e cirurgiões da época, Charles Bell, que exerceu uma forte influência na promoção do interesse pela adopção de métodos e técnicas científicas na sua produção artística. Bell reforçou a importância que Haydon havia já conferido ao estudo anatómico e à execução de dissecações como meio privilegiado de conhecer o corpo *in profundis*. Desta forma, a formação de

[235] Em sinal da sua profunda admiração por Stubbs, Landseer, após a morte do anatomista inglês, adquiriu em leilão alguns dos desenhos preparatórios para *The Anatomy of the Horse*.

Landseer, na fase inicial da sua longa carreira, fundamentou-se em duas áreas que procurou conjugar com igual empenho: a artística, primeiramente com Haydon e, mais tarde, na Royal Academy School com Henry Fuseli,[236] e a científica, especificamente através das sessões de Anatomia leccionadas por Charles Bell, mas também nas aulas de Haydon, onde o professor lhe apontava estudos fundamentais para a sua formação que aliavam a representação artística ao conhecimento e metodologias científicas, como *The Anatomy of the Horse*.

Embora se tivesse especializado na análise do sistema nervoso, Charles Bell, ainda enquanto aluno, manifestara já um interesse em dedicar a sua vida ao estudo anatómico em geral, o que o levou a publicar, em finais do século XVIII, sob a direcção e revisão do seu irmão e mentor, John Bell (1763-1820), a obra intitulada *A System of Dissections, Explaining the Anatomy of the Human Body, the Manner of Displaying the Parts, and Their Varieties in Disease* (1798), na qual defendia a importância da técnica da dissecação para alcançar o conhecimento das topografias escondidas do corpo humano.

Porém, Charles Bell era também um profundo conhecedor e estudioso da anatomia animal, especificamente do sistema nervoso, já que as suas pesquisas e experimentações para a obra de 1811, intitulada *An Idea of the New Anatomy of the Brain*, foram realizadas justamente em animais. Desta forma, nas suas aulas, Bell recorria a animais para as suas demonstrações sobre a anatomia humana, o que permitia a Landseer conhecer não só o funcionamento interno dos seres humanos (objectivo primordial de Bell com estas dissecações), mas sobretudo compreender de perto, observando as dissecações conduzidas pelo anatomista escocês, a mecânica dos corpos dos animais. Inevitavelmente, Landseer acabava por aproveitar estas aulas de uma maneira ainda mais abrangente do que os seus colegas, pois interessava-lhe também aprofundar o conhecimento da anatomia das cobaias utilizadas pelo professor durante as experimentações e dissecações.

[236] Entre os dois professores que mais contribuíram para a sua formação artística, Haydon e Fuseli, optámos por destacar o apoio demonstrado pelo primeiro e analisá-lo em maior detalhe neste subcapítulo, uma vez que as suas dissecações de animais resultaram num contributo decisivo para orientar o jovem Landseer na escolha pela representação animalista. Por seu turno, as aulas leccionadas por Henry Fuseli contemplavam sobretudo a anatomia e a expressão facial dos seres humanos, aspecto secundário da obra de Landseer, já que se debruçou sobretudo na expressão das emoções nos animais.

Durante o período anteriormente referido, entre 1817 e 1822, o animalista passou a visitar regularmente as *menageries* (figura 111)[237] na Tower of London[238] e também em Exeter 'Change,[239] na companhia de outros jovens artistas com quem partilhava as aulas leccionadas por Haydon, como John Frederick Lewis (1804-1876) que viria a especializar-se em pintura orientalista.[240]

Nestas deslocações às exposições dos felinos importados para Londres, Landseer passava longos períodos a observar e a reproduzir a anatomia destes animais selvagens, procurando criar uma correspondência entre os ensinamentos transmitidos por Charles Bell nas suas aulas de Anatomia e as espécies mantidas em cativeiro. Do ponto de vista anatómico, estes animais aproximavam-se bastante dos equídeos dissecados e estudados por George Stubbs em *The Anatomy of the Horse* e, por esse motivo, Landseer poderia aplicar as técnicas de representação de Stubbs nos seus esquiços. O facto de estarem em cativeiro limitava, todavia, os movimentos e as reacções dos animais, o que constituía uma vantagem para a realização de estudos anatómicos, dando a Edwin a possibilidade de observar mais demoradamente a constituição física do animal, a articulação dos músculos e a movimentação dos corpos. Para além disso, havia ainda tempo para a elaboração de esboços e desenhos que poderiam ser aprimorados e aperfeiçoados no local ou *a posteriori* no seu *atelier*.

---

[237] V. Anexos, Figura 111, p. 446 da presente tese. As *menageries* eram exposições de animais vivos, na sua maioria exóticos, como leões ou tigres, importados para Londres e mantidos em cativeiro nestes locais abertos ao público. Os londrinos acorriam as estas exposições com bastante regularidade, nomeadamente aos fins-de-semana, em família, para observar o comportamento de animais selvagens que de outra forma não teriam possibilidade de conhecer de perto. Para além disso, as *menageries* serviam também como observatório sobre a anatomia e o comportamento de animais de grande porte (ainda que em cativeiro) para animalistas e anatomistas. Durante a centúria de oitocentos, o aparecimento de Jardins Zoológicos (como os Zoological Gardens em Londres) viria permitir o alargamento das colecções de animais exóticos, nomeadamente felinos, também a outras espécies, dando aos visitantes a oportunidade de observar e conhecer num só espaço diversas espécies oriundas de vários pontos do planeta.

[238] A exposição na Tower of London era uma "royal *menagerie*" por se tratar de uma colecção pertencente à Família Real. Com a abertura ao público dos Zoological Gardens, os animais acolhidos na Tower of London viriam a ser gradualmente transferidos para esta nova localização. Para além desta *menagerie*, existiam ainda, à época, mais duas colecções de animais com o título de "royal" em Kew e em Windsor. Em finais do século XVIII e durante a primeira metade de oitocentos vários membros da aristocracia britânica mantinham também colecções particulares de diferentes espécies nas suas propriedades privadas. Cf. Cormack, 2007: 9.

[239] A *menagerie* de Exeter 'Change situava-se nas ruínas de Exeter House no Strand.

[240] Por este motivo, John Frederick Lewis acompanhava Landseer às *menageries* para observar a anatomia dos felinos que, mais tarde, quando decidiu especializar-se em pintura orientalista, viria a incluir nas suas representações de cenas passadas em destinos orientais, nos quais, não raro, tais espécies – os leões e sobretudo os tigres – serviam para acentuar o exotismo dos cenários retratados.

Nos estudos iniciais dos felinos expostos nas *menageries*, verificamos uma preocupação, por parte de Landseer, em reproduzir com exactidão as diferentes partes do corpo do animal nas devidas proporções, sem esquecer a intenção de conferir um certo exotismo no olhar e na postura do animal retratado, notório nas representações dos felinos com as quatro patas assentes no chão (figura 112).[241] Tal oferecia ao espectador uma visão global do corpo e da imponência do porte do animal, com a cabeça voltada para o espectador, dirigindo-lhe o seu olhar enigmático e carregado da mesma vitalidade que Stubbs procurava imprimir quer nas suas ilustrações anatómicas dos cavalos dissecados quer nas suas telas animalistas.

A observação da estrutura externa do corpo do animal suscitava, no entanto, a necessidade de comprovar, também através da dissecação, da decomposição e da fragmentação do corpo, o funcionamento e a organização interna sobretudo dos órgãos vitais, do esqueleto, dos músculos e das articulações, essenciais a uma representação anatomicamente correcta e rigorosa das várias posições e posturas do animal.

Assim, em 1820, a morte de um dos mais antigos leões mantidos em cativeiro na *menagerie* de Exeter 'Change, ofereceu a Landseer a oportunidade única de poder dissecar e estudar a anatomia deste animal. Durante estas dissecações, auxiliado por John Frederick Lewis, Landseer pôde colocar em prática os procedimentos enunciados nas leituras feitas sobre dissecações realizadas anteriormente pelos seus pares. Embora os esboços das dissecações do leão sejam desconhecidos, o produto final das experimentações traduziu-se de duas formas: por um lado, em duas telas expostas na British Institution, em 1820, intituladas *A Lion Disturbed at his Repast* e *A Lion Enjoying his Repast*;[242] por outro, em ilustrações elaboradas em conjunto com o irmão Thomas (figura 113)[243] para a obra da autoria do pai, John Landseer, *Twenty Engravings of Lions, Tigers, Panthers and Leopards by Thomas Landseer, from Originals by Stubbs, Rubens, Spilsbury, Rembrandt, Reydinger and Edwin Landseer. With an Essay on the Carnivora by J. Landseer* (1823), na qual foram reproduzidas

[241] V. Anexos, Figura 112, p. 446 da presente tese.

[242] Não se encontraram reproduções destas telas com qualidade suficiente para serem incluídas em anexo ao presente trabalho.

[243] V. Anexos, Figura 113, p. 447 da presente tese.

várias representações de diferentes felinos executadas por um rol de grandes mestres da representação animalista, entre os quais o jovem e promissor Edwin Landseer.[244]

A importância desta primeira dissecação, conduzida pelo próprio Edwin, revelou-se sobretudo na evolução da representação dos felinos ao longo da sua carreira desde os seus primeiros quadros com estas espécies, como *Lions at a Kill* (1818) (figura 114).[245] Embora seja aqui visível a intenção de transmitir a ferocidade destas espécies através do olhar e do comportamento, a constituição física dos corpos estava ainda muito longe do rigor anatómico das composições elaboradas em fases mais tardias da sua carreira, como por exemplo na tela *Isaac Van Amburgh and His Animals* (1839) (figura 115),[246] na qual, duas décadas após as primeiras dissecações e reproduções destes animais, observamos uma diversidade de felinos (leões, leopardos e tigres) retratados anatomicamente de forma exímia quer pelas diferentes posturas dos animais quer pela captação da sua imponência face a outras espécies consideradas mais dóceis e submissas, como o cordeiro que surge ao lado do domador norte-americano.[247] Também no quadro *The Desert* (1849) (figura 116),[248] o corpo do leão ocupa praticamente toda a tela, sendo, neste caso, o cenário despiciendo, já que a intenção do autor parecia ser a de centrar a atenção do espectador na magnificência de um predador, que poderia simultaneamente transformar-se numa presa fácil, à mercê de caçadores. Finalmente, as esculturas em bronze dos quatro leões colocados em Trafalgar Square surgem como o culminar de um aperfeiçoamento da representação anatómica dos felinos (figura 117).[249] A evolução constatada nos trabalhos protagonizados por felinos resultou sobretudo das várias possibilidades que lhe foram sendo proporcionadas para voltar a dissecar os

[244] Podemos equacionar até que ponto a admiração de Thomas pelo trabalho do irmão o teria influenciado a incluir reproduções de trabalhos de Edwin. Porém, é notório que as gravuras do jovem animalista, face às dos seus mestres, apresentam idêntica correcção anatómica, o que poderá ser explicado pela oportunidade que teve de dissecar, ele próprio, um destes felinos poucos anos antes da elaboração destes retratos.

[245] V. Anexos, Figura 114, p. 447 da presente tese.

[246] V. Anexos, Figura 115, p. 447 da presente tese.

[247] Landseer voltou a retratar Isaac Van Amburgh (1811-1865), acompanhado dos felinos presentes nos seus espectáculos, em 1846, na tela intitulada *Portrait of Mr. Van Amburgh, as He Appeared with His Animals at the London Theatres* (1846-1847).

[248] V. Anexos, Figura 116, p. 448 da presente tese.

[249] V. Anexos, Figura 117, p. 448 da presente tese.

cadáveres destas espécies, graças à boa relação que manteve com os directores dos Zoological Gardens. Aqueles faziam chegar os cadáveres ao *atelier* de Landseer para serem dissecados, estudados e retratados pelo animalista antes de serem enviados para o British Museum onde eram embalsamados e expostos.

Num período de profundas mudanças no paradigma dos estudos científicos, como o século XIX, a inovação das ciências em geral e a utilização de técnicas como a dissecação em particular tinham o duplo objectivo de, por um lado, eliminar a pesada herança da suposição teológica setecentista acerca da existência de uma entidade divina suprema responsável pela criação do mundo e dos seus intervenientes e, por outro, de afirmar e divulgar, por exemplo visualmente, a defesa do rigor científico como caminho para dar resposta a interrogações sobre o passado da humanidade e da sua relação com as restantes espécies, como constatámos nos capítulos 1 e 2 da Parte I. Nas palavras de David Mandel, as alterações no panorama científico de oitocentos traduzem-se numa prática científica assente no impacte das experimentações na representação da natureza, sem esquecer, no entanto, o papel da cultura visual em geral e da imagem em particular para divulgar estes avanços científicos, uma vez que

> the emotion of curiosity which excites the scientist on his road to discovery is not transferred to his material. It remains wholly within himself. The impact of a scientific experiment, as it is for instance presented to the student, is gone after a single viewing; one does not return again and again, as one does to art, for the pleasure of repeating the experience. The material is cold, reaching us not through our senses but indirectly through conceptual thinking. Facts are arranged, and uniformities are found, but no fixed sensuous images remain. The object of science is not to make nature memorable through imagery nor to reveal aspects of our psychological reality through emotional experience. Its purpose is to straighten out and organize our knowledge of reality and present its form and process pure and bare of feeling. (1967: 117)

No caso de Edwin Landseer, o seu olhar de artista, fortemente condicionado por uma perspectiva científica da disposição da natureza e dos seus intervenientes humanos e não-humanos, foi, desde cedo, moldado pela necessidade de compreender que o subgénero artístico a que propunha dedicar-se implicava bem mais do que o propósito (por si só bastante complexo) de dar forma visual à organização do mundo. A representação de animais pressupunha, assim, que o artista reunisse os métodos e as técnicas que lhe permitissem interpretar e descodificar as dinâmicas da vida animal, tendo em conta as novas perspectivas científicas coevas que posicionavam as ciências

naturais e da vida em articulação com a cultura visual, de acordo com uma lógica evolucionista da origem e da organização da vida humana e não-humana e procurando comprovar e explicar as relações entre os membros da mesma ou de diferentes espécies com o meio envolvente.

As considerações de David Mandel sobre a missão do artista e do cientista na interpretação do mundo oferecem-nos pistas para compreender o duplo papel de um animalista, como Edwin Landseer, que no desempenho da sua profissão se movimentava entre dois universos – o visual e o científico –, conjugando estes saberes complementares para dar forma à interpretação do mundo e das figuras (neste caso não-humanas) que nele habitam e interagem:

> the artist feels, with all his biological equipment, toward discovery of the present and future human fate. The scientist is busy rationalizing the past, and creating more and more intellectual tools for manipulation of the material world and of society. The artist pursues realization, the scientist knowledge. The latter has performed the great function of destroying old misconceptions of nature, and has brought us somewhat nearer to the truth about our origins and our complicated structure. (1967: 118)

Neste contexto, enunciado por Mandel, as novas perspectivas científicas, articuladas com a cultura visual, tinham por objectivo explorar tudo aquilo que ainda permanecia no desconhecimento e/ou na esfera da suposição teológica. Landseer compreendia a necessidade de encontrar, nas palavras do autor acima citadas, "a verdade sobre as nossas origens e sobre a nossa estrutura" particularmente sobre as topografias interiores dos corpos das espécies que se propunha reproduzir. Assim, o conhecimento anatómico permitiu-lhe encontrar algumas respostas para as questões em debate à época em torno da possibilidade da existência de uma fronteira estanque e sólida entre humano e não-humano, vector abordado nos capítulos 2 e 3 da Parte I. Através do estudo anatómico e da técnica da dissecação, à qual recorreu para esclarecer dúvidas e aprofundar o conhecimento sobre a mecânica interna das espécies que teve oportunidade de examinar, Landseer pôde decompor e registar visualmente a complexa mecânica interna de diferentes espécies, comparando-as do ponto de vista anatómico e consciencializando-se das especificidades de cada organismo, bem como dos elos em comum entre os seres vivos humanos e não-humanos.

Absorvendo o conhecimento científico e artístico dos seus mentores, Benjamin Robert Haydon, George Stubbs e Charles Bell, sobre a organização e o funcionamento das estruturas anatómicas do Homem e dos animais, Landseer compreendeu que a representação de animais, a que se dedicou durante toda a sua vida, o obrigaria a olhar para os protagonistas dos seus trabalhos sob um prisma científico actualizado, objectivo, completo e aprofundado. Entre as inúmeras telas que reflectem o seu intenso conhecimento anatómico, resultante, em larga medida, da execução de dissecações, apresentamos dois exemplos paradigmáticos da sua exímia correcção anatómica: *Eos, a Favourite Greyhound, the Property of H.R.H. Prince Albert* (1841) (figura 91)[250] e *Shoeing* (1844) (figura 62).[251] No primeiro caso, a representação da cadela galgo pertencente ao Príncipe Consorte revela não só uma perfeita imagem mental da estrutura anatómica do animal, mas também uma consciência exacta da proporção das diferentes partes do corpo de Eos, que se traduziu numa representação rigorosa e exemplar da estrutura óssea, dos músculos e tendões do canídeo, dando ao espectador a noção de uma colagem quase perfeita entre o real e o representado. Para além disso, as dissecações permitiram-lhe estudar a posição dos músculos e dos ossos em diferentes movimentos do animal, reproduzindo, assim, posturas como a de Eos, onde se destaca a musculatura da cadela.

O segundo exemplo apresenta a égua Old Betty pertencente ao seu amigo e agente, Jacob Bell, que, à semelhança de Eos, reflecte um aturado conhecimento anatómico. Neste caso em particular, terão certamente contribuído em muito os estudos dos trabalhos de George Stubbs, que constituíram uma referência incontornável para o artista na representação anatómica dos animais, designadamente dos equídeos, como vimos. Tal como no retrato de Eos, também nesta composição a estrutura óssea e a proporção das diferentes partes do corpo de Old Betty (e também dos restantes animais)[252] foram captadas e reproduzidas exemplarmente e com uma correcção anatómica ímpar, apenas possível a quem, como Landseer, tivesse executado várias

[250] V. Anexos, Figura 91, p. 439 da presente tese.

[251] V. Anexos, Figura 62, p. 427 da presente tese.

[252] Embora nesta composição tivessem sido retratados outros animais, como a cadela Laura de Jacob Bell e um burro, Old Betty destaca-se pela centralidade que assume na obra, já que, como o próprio título da tela indica, estamos perante a representação de um dos momentos de maior importância no tratamento dos equídeos que consiste na limpeza dos cascos e na mudança das ferraduras.

dissecações susceptíveis de lhe criar uma consciência mental da localização dos órgãos e do esqueleto do animal. Embora a representação de todo o corpo da égua traduza o conhecimento *in profundis* da mecânica interna do animal, nesta composição a cabeça destaca-se pela exactidão com que foi reproduzida, resultado de vários estudos elaborados e aprimorados, à medida que conjugava essas observações da parte exterior do corpo com a análise de dissecações conduzidas por Haydon ou Bell e posteriormente executadas pelo próprio animalista.

Tal como é visível em muitas outras telas,[253] o invejável rigor anatómico e científico com que transpunha os corpos dos animais para os seus trabalhos, e que o distinguiu entre os seus pares, estava associado, entre outros motivos, à rapidez com que retratava os animais. Tal celeridade justificava-se pela dupla capacidade de conservar na sua mente uma imagem anatómica dos corpos e de elaborar uma exacta construção mental da proporção e do tamanho da estrutura física do animal.[254] Como M. F. Sweetser explica, "Landseer would place a clean canvas upon his easel, and let it remain for a whole day, or even for several days, until he had thought out the whole subject, when he would fall to work and carry forward the painting with great rapidity and precision" (1879: 91).

A diversidade de animais retratados revela não só o mesmo domínio do conhecimento anatómico, mas também, e sobretudo, a capacidade de encontrar respostas para dúvidas relativas à anatomia de diferentes espécies, de estabelecer elos de ligação entre o funcionamento interno dos órgãos, dos músculos, dos ossos e da sua localização e articulação como um todo. Embora Landseer não tivesse executado dissecações de todas as espécies representadas nos seus trabalhos, a análise daquelas

[253] Ainda a título de exemplo, poderíamos referir as telas elaboradas numa fase inicial da sua carreira, durante a década de vinte: *Pointers* (1820) (V. Anexos, Figura 118, p. 448 da presente tese), *The Hunting of Chevy Chase* (1825-1826) (V. Anexos, Figura 82, p. 435 da presente tese) e *The Battle of Chevy Chase* (1825-1826) (V. Anexos, Figura 83, p. 435 da presente tese).

[254] A título exemplificativo desta rapidez pela qual era conhecido entre os compradores dos seus quadros, destacamos algumas telas que produziu em curtos períodos de tempo: *King Charles Spaniels* (também conhecida como *The Cavalier's Pets*) (1845) (V. Anexos, Figura 119, p. 449 da presente tese) ficou concluída em menos de dois dias; *The Sleeping Bloodhound* (1835) (V. Anexos, Figura 68, p. 429 da presente tese) foi produzida em idêntico período (dois dias); e, por último, embora se desconheça o tempo exacto de produção da tela *The Monarch of the Glen* (1851) (V. Anexos, Figura 58, p. 425 da presente tese), esta traduz a versatilidade e rapidez do artista, não só na representação de animais, mas também na reprodução da paisagem e dos ambientes naturais envolventes. Tal como W. J. Loftie sublinha, "what would have taken most artists months of labour, Landseer owing to long and careful practice, had learned to do in an instant, and every gradation of tint is rendered with unerrind fidelity to nature" (1898: 16).

que dissecou e decompôs (figura 120)[255] permitiu-lhe criar uma construção mental das semelhanças e diferenças anatómicas entre as mesmas.

A investigação, a pesquisa e a examinação através da dissecação e decomposição dos corpos conferiu um fundamento científico à sua obra, distinguindo Landseer entre os seus pares, não só pela exímia correcção anatómica das figuras não-humanas retratadas, mas também, e especialmente, pela capacidade de cruzar os ensinamentos adquiridos na sua formação artística e científica. Landseer reproduziu nas suas telas, com exemplar domínio das técnicas artísticas, as novas perspectivas em debate entre a comunidade científica coeva sobre a importância de explicar a relação entre o humano e o não-humano, de identificar as semelhanças e as diferenças (anatómicas e não só) e de analisar a existência (ou não) de uma fronteira entre os seres humanos e os animais. Para além desta examinação dos animais *in profundis*, Landseer, como analisaremos no subcapítulo seguinte, adoptou também o método científico da observação empírica dos comportamentos dos animais, o que lhe permitiu verificar *in loco* os processos de organização nos seus *habitats* que já iam sendo aprofundados nos estudos científicos de pendor evolucionista publicados à época.

[255] V. Anexos, Figura 120, p. 449 da presente tese.

2.2. As Dinâmicas do Universo Animal e a Biodiversidade das *Menageries* Londrinas e do "Laboratório" Natural das *Highlands*

Sabendo que a infância de Edwin ficou indelevelmente marcada pelo incentivo da sua família, nomeadamente do pai Landseer, para a prossecução de uma formação artística e científica direccionada para a representação de animais, devemos sublinhar a importância das primeiras deslocações de John Landseer com o seu filho mais novo até às zonas rurais da cosmopolita e cada vez mais urbanizada capital londrina, nomeadamente Hampstead Heath, onde o jovem tinha a possibilidade de passar longos períodos a observar de perto várias espécies de gado trazidas para esta região para pastar em liberdade. Este contacto muito próximo com outras espécies, para além dos animais de estimação, despertaram-lhe, desde logo, uma certa curiosidade em compreender o seu comportamento, o funcionamento dos corpos, a sua anatomia e, sobretudo, em identificar as possíveis semelhanças e diferenças existentes entre as várias espécies e, ainda, entre os seres humanos e os animais.

Embora Landseer observasse apenas alguns momentos da vida destes ruminantes, enquanto se alimentavam ou descansavam ao ar livre, o interesse em perceber mais aprofundadamente as condições do meio em que viviam, levou-o, ainda durante a sua juventude, a deslocar-se até à propriedade de uns amigos da família, em Beleigh Grange, Essex, onde passava frequentemente parte das suas férias escolares. Durante estas habituais estadas longe da agitação da vida urbana, Edwin observava as diferentes espécies de gado existentes na propriedade, nomeadamente o gado ovino, caprino e asinino, elaborando desenhos ilustrativos da necessidade de não se restringir unicamente à representação de animais de estimação, e também da sua intenção de alargar o estudo a outras espécies.

Em Londres, as várias *menageries* abertas ao público, que mencionámos no subcapítulo anterior, proporcionavam-lhe a possibilidade de observar diferentes espécies, algumas importadas, que de outra forma só poderiam ser conhecidas de perto viajando até aos seus *habitats* naturais. A urgência de observar os animais *in loco* nem sempre era uma tarefa exequível para animalistas, zoólogos, anatomistas ou outros especialistas que se dedicassem ao estudo do comportamento animal. Por isso, à época,

estes profissionais baseavam grande parte das suas pesquisas e investigações na observação de animais em cativeiro. Deste modo, os comportamentos das espécies expostas encontravam-se necessariamente condicionados a espaços limitados, onde a alimentação, assegurada pelos tratadores, escusava-os da busca pelo alimento e dos confrontos que tal pudesse originar. Da mesma forma, a disputa entre machos da mesma espécie pela preferência da fêmea e a necessidade de defesa do território estavam condicionados a raras situações de conflito entre os animais mantidos no mesmo espaço, já que, em geral, aqueles eram colocados em compartimentos individuais ou partilhados com alguns exemplares da mesma espécie. Ao contrário do que inevitavelmente ocorria nos *habitats* naturais, as diferentes espécies expostas nas *menageries* e, mais tarde, em Regent's Park, nos Zoological Gardens, não tinham qualquer contacto directo entre si, de maneira a evitar confrontos de maior violência que os tratadores não tivessem capacidade de evitar. Os instintos de defesa e de sobrevivência dos animais estavam, portanto, circunscritos aos casos em que partilhassem o espaço com outros membros da mesma espécie. Embora nestas situações fosse possível a existência de algum confronto entre os animais, a probabilidade de tal ocorrer era muito mais reduzida, dada a vigilância apertada dos animais em exposição.

Assim, todas estas limitações da vida em cativeiro e do contacto praticamente inexistente entre diferentes espécies tornavam os estudos realizados unicamente com base nas observações de animais em cativeiro incompletos, já que era necessário observar também, e sobretudo, os seus comportamentos sem tais condicionantes, a fim de examinar a interacção dos animais entre si e a influência das condições do meio natural envolvente na própria anatomia e no comportamento dos seres vivos.

Embora tivesse viajado, pelo menos em três ocasiões, para outros países europeus, Edwin Landseer resolveu circunscrever as suas observações dos animais *in loco* ao território britânico, nomeadamente aos espaços escoceses habitados por uma grande diversidade de animais selvagens de grande porte, como os veados, e ainda por várias espécies de aves que suscitaram idêntico interesse no animalista inglês, como por exemplo o lagópode.[256] No respeitante aos animais de grande porte, os veados

[256] Trata-se de uma ave pertencente à família dos fasianídeos frequentemente encontrada em zonas com climas frios e bastante rigorosos como, por exemplo, os do Norte da Europa, da Escócia ou da Escandinávia. Etimologicamente, a designação de lagópode encontra-se associada às patas da ave que, durante o Inverno, apresentam um aspecto semelhante às de uma lebre (*lagós* em grego), pois têm uma penugem que cobre a pele, facilitando, assim, a deslocação do animal na neve durante as estações frias.

adquiriram especial importância no vasto espólio do animalista, já que Edwin Landseer teve oportunidade de os observar e estudar em diferentes localizações das *Highlands*, como verificámos no capítulo 1.2. ("As Viagens às *Highlands* e o Acesso Privilegiado ao Universo da Aristocracia Ducal") desta Parte.

Durante as suas expedições, não raro na companhia de *ghillies* e *highlanders* que o guiavam a pé pelas zonas mais recônditas da Escócia, o artista deslocava-se frequentemente até junto aos diversos lagos (*Lochs*) que banhavam os vales escoceses onde a comitiva acampava para descansar e admirar a paisagem envolvente. Em Loch Laggan, por exemplo, Landseer observou vários grupos de cervídeos a alimentar-se da fresca vegetação existente nas margens do lago e também presenciou algumas disputas entre machos para captar a preferência da fêmea. Loch Maree foi também uma das várias localidades escocesas visitadas por Landseer onde era frequente encontrar-se veados que habitavam este espaço de grande tranquilidade e de um silêncio profundo. A presença desta fascinante espécie exponenciava, assim, a comunhão entre os animais e o meio circundante, tal como a célebre tela *The Sanctuary* (1842) (figura 64)[257] tão bem ilustra. Braemar era ainda um outro local preferido pelos cervídeos (e inevitavelmente pelos caçadores). Por estas paragens eram visíveis vários grupos de veados em busca de alimento, tal como o animalista os retratou em *Scene in Braemar – Highland Deer* (1857) (figura 121).[258]

Landseer procurava observar os animais nos seus *habitats*, a fim de conseguir captar e reproduzir a sua relação com o espaço envolvente. Esta interacção revelava-se naturalmente bastante diferente da sujeição do animal às condições existentes num espaço limitado como os compartimentos das *menageries* londrinas e dos Zoological Gardens.

Para além disso, a artificialidade das condições atmosféricas nos espaços de cativeiro em Regent's Park acabavam por não exercer a mesma influência no comportamento ou na própria anatomia do animal que se verificaria em plena natureza, já que não eram forçados a atravessar da mesma maneira os rigorosos Invernos ou as estações quentes. Embora os técnicos especializados procurassem aproximar as

[257] V. Anexos, Figura 64, p. 428 da presente tese.

[258] V. Anexos, Figura 121, p. 449 da presente tese. A tela também é conhecida pelo título abreviado *Braemar* (1857).

temperaturas dos compartimentos às necessidades e ao *modus vivendi* das diferentes espécies nos seus *habitats* naturais, a tecnologia não apresentava ainda os níveis de desenvolvimento desejáveis que permitisse reproduzir com exactidão as condições do meio natural e os efeitos da passagem das diferentes estações do ano no local e no próprio animal. Assim, também neste aspecto, as observações dos animais nas *menageries* e nos Zoological Gardens revelava-se bastante incompleta, pois em certas espécies tornava-se essencial verificar e compreender os reflexos das condições climatéricas no seu comportamento e na constituição anatómica.

Durante os inícios da década de trinta, Landseer visitou a residência do ilustre pintor inglês John Constable (1776-1837), que fez da celebração da natureza um dos temas principais dos seus trabalhos, nos quais procurou reproduzir os efeitos da luz e as mudanças das condições atmosféricas, conferindo particular atenção aos estudos sobre o céu, as nuvens e as alterações na luminosidade. Dois anos após a primeira visita à residência de Constable, em 1831, Landseer regressou com assídua regularidade a Glenfeshie, com o seu amigo, conceituado actor de comédia e director de teatro inglês, Charles Matthews, onde elaborou vários estudos de paisagens, fruto da influência dos trabalhos de Constable e das novas perspectivas veiculadas por este sobre a natureza, a importância das condições atmosféricas e da influência do clima em geral e nos animais em particular. Os ensinamentos transmitidos por John Constable permitiram-lhe consciencializar-se da importância das mudanças das condições atmosféricas na própria natureza e nos seres vivos e alargar esse novo olhar também aos efeitos das alterações do clima e das estações do ano nos animais. Tal como Richard Ormond resume, "Landseer's (...) sketches breathe the same air as Constable's, and his fleeting evocation of fleeting effects of weather and his spirited brushwork reflect the influence of the older painter" (2005: 85).

Embora esta temática tivesse sido aprofundada com maior complexidade, pormenor e rigor nas conclusões e teorias evolucionistas elaboradas por Charles Darwin durante o século XIX, importa salientar que Buffon, um século antes, havia já defendido, na sua obra magna *Histoire Naturelle, Générale et Particulière* (1749-1789), a necessidade de uma observação aturada da natureza, uma vez que, segundo o naturalista francês, vários fenómenos naturais poderiam explicar certos processos que estariam na origem do planeta Terra, como constatámos no capítulo 1 da Parte I.

Mais tarde, esses estudos desenvolvidos por Buffon viriam a constituir uma referência incontornável nas teorias sobre a relação entre as condições do ambiente natural e os seres vivos elaboradas pela geração seguinte de naturalistas, entre os quais se destacou Jean-Baptiste Lamarck (1744-1829), e inclusive por uma terceira geração, na qual se distinguiu Charles Darwin, apresentando explicações mais completas e rigorosas do que as anteriores. Como Ana Leonor Pereira explica,

> na teoria lamarckiana, os organismos são detentores de uma capacidade de adaptação ao meio que garante a regularidade da progressão dos mesmos, em harmonia com as condições mesológicas. Pelo contrário, Darwin constata a luta dos seres vivos entre si, pelo território, pelo alimento, pela descendência, sendo a sobrevivência dos mais aptos (selecção natural), isto é, daqueles que apresentam variações úteis e vantajosas, o alicerce da diferenciação genealógica por divergência e isolamento. Na teoria lamarckiana, a progressão é contínua e harmoniosa e não se baseia em qualquer conflitualidade. (2001: 28)

Neste contexto, as teorias darwinistas vieram aprofundar não só as pistas apontadas por Buffon, defensor de que a análise sobre as relações entre os seres vivos e até o conhecimento de cada espécie exigiam que se incorporasse também o estudo do *habitat* natural a fim de compreender o comportamento e a própria constituição física do animal, mas também por Lamarck, em cujos estudos os mecanismos da selecção natural e sexual explicados por Darwin, não envolviam a necessidade de confrontos ou de luta para garantir a sobrevivência do animal em particular e a descendência da espécie em geral.

Embora em *On the Origin of Species* Charles Darwin tenha descrito com maior detalhe o processo de selecção natural e, assim, revelado a importância de observar mais atentamente a interacção entre os seres vivos e entre estes e as condições do meio natural envolvente, importa salientar que as pesquisas de Darwin durante as expedições a bordo da fragata Beagle, entre 1831 e 1836, foram sendo conhecidas pela comunidade científica coeva, de forma gradual, ainda antes de 1859. Como Louise Lippincott e Andreas Blühm lembram, "Darwin had published much of his visual evidence earlier [than *On the Origin of Species*] in the lenghty and well-illustrated reports on the voyage of the Beagle" (2005: 26). Por isso, muitos dos que se dedicavam ao estudo do humano e do não-humano – anatomistas, biólogos, zoólogos e animalistas – e que tinham a possibilidade de alargar as suas observações sobre os animais deslocando-se aos seus *habitats* naturais teriam muito provavelmente constatado *in loco* as teorias descritas nos

estudos de Darwin mesmo antes da publicação de *On the Origin of Species*. Ainda que o seu diário de viagem, *The Voyage of the Beagle* (1839), e os vários artigos da sua autoria anteriores à publicação de *On the Origin of Species* tivessem sido divulgados entre a comunidade científica até 1859 e, por isso, debatidos, numa primeira fase, apenas no seio dessa comunidade, as suas pesquisas foram gradualmente motivando outros profissionais, ligados às diferentes disciplinas das Ciências da Vida, a reflectir sobre as interpretações darwinistas acerca da origem da vida, da relação entre os seres vivos e da organização da natureza.

Assim, à medida que a divulgação das suas conclusões se foi estendendo aos seus pares, suscitando inclusivamente o apoio da parte de alguns destes, como o de T. H. Huxley, os debates em torno das questões levantadas por Darwin antes da publicação de *On The Origin of Species* e de *The Descent of Man*, nomeadamente os mecanismos de selecção natural e sexual, foram sendo representados em trabalhos de vários especialistas que se dedicavam ao estudo (científico, cultural e visual) sobre o humano e o não-humano. Assim, "Darwin left it to others to visualize his new conception of nature. Here we get at the heart of the interaction between science and culture" (Lippincott e Blühm 2005: 26).

Entre estes profissionais das diferentes áreas do saber que já representavam as relações entre o humano, o não-humano e a natureza ainda antes da publicação de *On the Origin of Species* destacamos obviamente o animalista em estudo na presente Tese, Edwin Landseer, o qual, por exemplo, havia já presenciado vários dos processos explicados por Darwin durante as suas expedições pelas *Highlands*.

As longas temporadas passadas no coração da Escócia rural, não raro intacta face a quaisquer sinais de mudança provocada pelo Homem, permitiram que o animalista criasse uma consciência da existência de uma dinâmica na organização da natureza distante dos princípios enunciados pela teologia natural. Estes últimos apontavam para a existência de uma entidade divina suprema capaz de garantir a ordem na natureza e responsável pela criação dos organismos vivos e das suas características específicas, dotando-os de ornamentos físicos, como as plumagens de cores variadas ou o canto das aves, para simples deleite da Humanidade, como constatámos no capítulo 1 da Parte I. Landseer deteve a sua atenção nas interacções entre animais da mesma ou de outras espécies, a que teve oportunidade de assistir e de representar visualmente.

Aquelas resultavam frequentemente de conflitos pela luta por alimento, pela preferência da fêmea durante o período de acasalamento e pela própria luta pela sobrevivência. O artista constatou ainda a existência de uma relação entre o meio envolvente e os animais, verificando que certas espécies sofriam mudanças a nível físico, como por exemplo a variação da cor da plumagem de acordo com a mudança de estação do ano e consequentemente com as alterações que tal passagem provocava no clima e no meio circundante. Landseer comprovou, assim, que estas mudanças físicas nos animais tinham como objectivo primordial protegerem-se contra um ataque iminente por parte de predadores, camuflando-se no espaço envolvente.

A respeito deste último aspecto, deve notar-se que durante as suas expedições, Landseer dedicou grande parte das investigações à observação de diferentes espécies de aves que encontrou nestes territórios (figuras 122 e 123).[259] Entre estas, o artista conferiu especial relevo à observação dos lagópodes nos seus *habitats* naturais situados na região de Loch Avon, em Cairngorms. Naquela região, habitualmente visitada pelo animalista, deparou-se com esta ave que tinha a particularidade de apresentar uma plumagem branca durante o Outono e o Inverno, mas que passava a castanha ao longo das estações quentes. Landseer procurou compreender esta variação da cor junto dos *ghillies* locais, que o informaram que tal se devia à necessidade do lagópode se confundir com a própria neve que cobria as zonas montanhosas onde habitualmente construíam os seus ninhos e onde passavam grande parte do tempo. Desta forma, tornava-se mais difícil para os possíveis predadores detectarem a ave entre o manto de neve, o que contribuía indelevelmente para a sobrevivência destes animais durante as rigorosas estações frias. Para além disso, Landseer constatou que no final do Inverno, na passagem para os dias mais quentes da Primavera, a neve ia começando a derreter, deixando lentamente a descoberto as montanhas. Daí que o lagópode acompanhasse também esta transição com a mudança da cor da plumagem para os tons de castanho, camuflando-se, uma vez mais, entre as rochas já sem neve e, por isso, em sintonia com o castanho das montanhas.

O interesse que estas variações de cor suscitaram em Landseer, explicadas de forma incipiente pelos *ghillies* que o acompanhavam e presenciavam estas mudanças ao longo do ano, levou o animalista a adquirir uma consciência evolucionista sobre esta

[259] V. Anexos, Figuras 122 e 123, p. 450 da presente tese.

espécie em particular e gradualmente dos seres vivos em geral. As observações *in loco* mostraram-se, assim, fundamentais nos estudos sobre os seres vivos e a natureza elaborados por Landseer durante as suas expedições, afastando-o das interpretações da organização do mundo e dos seus intervenientes veiculadas pelos teólogos naturalistas coevos que remetiam tais processos naturais, como o da variação da cor das penas de certas aves, para um plano meramente ornamental, em geral sem utilidade para a própria espécie e consequentemente sem relação com a necessidade de garantir a sua sobrevivência. A comprovação desta variação por Landseer durante as recorrentes observações do lagópode permitiram-no aproximar-se de uma perspectiva evolucionista e, mais tarde, à medida que os estudos de Charles Darwin foram sendo dados à estampa, inevitavelmente darwinista.

A representação visual de um processo complexo e demorado como o da variação da cor nem sempre se verificou uma tarefa fácil para artistas ou evolucionistas. O próprio Darwin viria a constatar em *On the Origin of Species* a passagem de uma plumagem branca para outra de tons castanhos em várias espécies de insectos e de aves, entre as quais o lagópode sem, no entanto, apresentar ilustrações do animal ou do processo de variação da cor:

> when we seen leaf-eating insects green, and bark-feeders mottled-grey; the alpine ptarmigan white in winter, the red grouse the colour of heather, and the black grouse that of peaty earth, we must believe that these tints are of service to these birds and insects in preserving them from danger. (1859/2004: 98)

Mais tarde, na sua obra *The Descent of Man* voltou a dedicar-se ao estudo do lagópode, desta feita com maior detalhe, individualizando este caso, mas considerando novamente despiciendas as ilustrações do processo de variação da cor. Nas palavras do naturalista inglês,

> with respect to the cause or purpose of the differences in colour between the summer and winter plumage, this may in some instances, as with the ptarmigan, serve during both seasons as a protection. When the difference between the two plumages is slight, it may perhaps be attributed, as already remarked, to the direct action of the conditions of life. (1871/1879: 440)

Darwin acrescentou ainda em nota de rodapé a importância da mudança da plumagem na defesa do lagópode, como já mencionámos, à medida que a neve

desaparecia por acção da subida das temperaturas na transição do Inverno para a Primavera:

> the brown mottled summer plumage of the ptarmigan is of as much importance to it, as a protection, as the winter white plumage; for in Scandinavia, during the spring, when the snow has disappeared, this bird is known to suffer greatly from birds of prey. (1871/1879: 440)

A estratégia utilizada por Darwin nas duas obras para explicar o processo de variação da cor passava por confiar na descrição textual apresentada para tentar assegurar a compreensão correcta e inequívoca dos mesmos (ainda que muitas das suas teorias tivessem efectivamente sido alvo de interpretações erróneas). As ilustrações das obras de Darwin serviam, assim, unicamente para sublinhar certos aspectos como a existência de determinadas partes físicas na anatomia dos animais para, entre outros motivos, captar a atenção da fêmea durante o período de acasalamento ou como defesa contra possíveis ataques de outras espécies.

Quase três décadas antes da publicação de *On the Origin of Species*, onde surge pela primeira vez a referência ao caso da variação da cor do lagópode, Landseer representou esta espécie em duas ocasiões. A primeira, em 1832, diz respeito à tela *Dead Game* (1832) (figura 124),[260] uma composição com algumas espécies de aves mortas, entre as quais o lagópode, cuja fragilidade face quer às investidas do Homem quer aos confrontos directos com outros animais foi acentuada pelo amontoado de corpos prostrados, juntando diferentes espécies de aves indiscriminadamente, como se, em geral, qualquer uma estivesse à mercê do mesmo destino fatal, para o qual nem mesmo os processos adaptativos, como a variação da cor da plumagem, eram suficientes para impedir este desfecho. Nesta obra, Landseer procurou transmitir uma imagem da inevitável "destruction of these beautiful creatures" (Ormond 1981: 79), deixando ao espectador a possibilidade de reflectir sobre a morte e a destruição de tais espécies, perpetrada pela acção humana, ou seja, durante as caçadas nas *Highlands* e não só como resultado da luta dos animais pela sua sobrevivência.

A visão de uma certa fragilidade destas espécies em momentos de destruição ou confronto foi novamente reproduzida na segunda composição com o lagópode como

[260] V. Anexos, Figura 124, p. 450 da presente tese.

protagonista, com o título *Ptarmigan* (1833) (figura 125),[261] elaborada durante a prolífica década de trinta, quando Landseer integrou a comitiva liderada pela Duquesa de Bedford na expedição desde Glenfeshie até Loch Avon, em Cairngorms. Embora nesta tela, como aliás na larga maioria das suas representações de aves, seja novamente escolhido o topos da fragilidade destas espécies em particular e dos seres vivos (humanos e não-humanos) em geral perante a iminência de um ataque susceptível de conduzir à morte,[262] importa sublinhar a consciência que Landseer já possuía, à época, do processo de variação da cor das plumagens dos lagópodes e a forma como esta mudança estava relacionada com a acção directa das alterações climáticas (da passagem das estações quentes para as estações frias), a par da necessidade de a ave se camuflar no meio natural envolvente, procurando evitar confrontos com possíveis predadores. Esta concepção é notória sobretudo na colocação estratégica da ave retratada no seu ninho e resguardada na inclinação da rocha que mostra já praticamente todo o corpo coberto com a plumagem de Inverno (branca). Porém, Landseer destacou a existência de certas manchas em tons mais escuros na região dorsal, salientando a necessidade de a ave se camuflar entre os rochedos ainda não totalmente cobertos pelo manto branco de neve. Também no caso da representação da ave ferida no centro da tela *Ptarmigan* (1833) (figura 125),[263] Landseer optou por destacar a parte do corpo na qual já teria ocorrido a mudança para a plumagem de Inverno, pois podemos detectar vestígios de penas mais escuras na zona do pescoço.[264]

Esta espécie continuou a fascinar o animalista inglês ao longo da sua carreira e das suas expedições quase anuais aos recantos naturais do território escocês. Assim, em

[261] V. Anexos, Figura 125, p. 450 da presente tese.

[262] No centro da composição, o lagópode apresenta sinais de ter sofrido alguma investida, já que Landseer optou por incluir alguns vestígios de sangue que se destacam na brancura da rocha coberta de neve. A postura contorcida e com o bico aberto realçam ainda a agonia do animal gravemente ferido.

[263] V. Anexos, Figura 126, p. 451 da presente tese.

[264] Desconhece-se o mês exacto em que foi produzida esta tela. Porém, sabemos que a expedição que o artista integrou naquele ano ocorreu durante a habitual época de caça, geralmente entre os meses de Setembro e Novembro. Embora a expedição tivesse tido como ponto de partida a região de Glenfeshie e como destino Loch Avon, em Cairngorms, justamente o local habitualmente povoado por lagópodes, desconhecemos a duração da mesma e a data da chegada do grupo a Cairngorms. Partindo destas informações e do facto de a montanha ainda não estar totalmente coberta pela neve, podemos deduzir que a tela reproduz uma cena ocorrida, muito provavelmente, durante os inícios do Outono. Tal explicaria que a substituição sazonal da plumagem ainda não tivesse ocorrido na sua totalidade, sendo ainda visíveis em certas zonas do corpo (como o dorso) plumas acastanhadas.

1869, na sua última viagem às *Highlands*, Landseer voltou a reproduzir a ave que mais demoradamente observou *in loco* na tela intitulada *The Ptarmigan Hill* (1869) (figura 126).[265] Nesta composição, o meio envolvente adquiriu maior relevo do que nas duas representações protagonizadas pelo lagópode atrás analisadas. A este respeito, deve assinalar-se que tal se deveria à intenção de o pintor de realçar a importância das condições naturais do ambiente circundante na relação entre o meio e os seres vivos, uma vez que de entre as três aves, apenas uma apresentava já grande parte da sua plumagem de Inverno. Este pormenor não só nos transmite a noção de que as duas mudanças anuais das penas constituem processos demorados no tempo, mas também nos permite observar as diferentes fases do mesmo processo natural.

The Ptarmigan Hill (figura 126), como o próprio título da obra indica, apresenta uma das inúmeras zonas rochosas e de montanhas na região de Cairngorms, habitualmente ocupada pelos lagópodes, ainda descoberta de neve. Segundo Richard Ormond a tela representa uma cena vivida "in late autumn or early winter" (1981: 217), deixando, por isso, à vista as rochas de cor acastanhada que servem de abrigo aos lagópodes, nomeadamente às fêmeas durante o período de incubação dos ovos, como as duas representadas nesta obra, para se protegerem de eventuais ataques, camuflando-se nestes locais com a sua plumagem castanha. Edwin Landseer verificou que certos espaços naturais eram escolhidos pelas fêmeas para cuidar das crias recém-nascidas justamente pelas condições do território potencialmente adversas para os eventuais inimigos. Assim, ao passo que a localização e o clima da zona poderiam ajudar a uma melhor protecção da fêmea e das crias, tais condições poderiam constituir um perigo para outras espécies que tentassem provocar um ataque. As lagópodes-fêmeas refugiavam-se, assim, nas cavidades das rochas para passar o período de incubação (cerca de vinte e um dias) sem sofrer investidas da parte de predadores inesperados. Após o momento do nascimento das crias, estas permaneciam junto da fêmea no mesmo local até terem capacidade de subsistir sem a protecção materna.[266]

[265] V. Anexos, Figura 126, p. 451 da presente tese.

[266] Apesar de as crias poderem sair do ninho no dia seguinte ao nascimento, acabavam por permanecer junto da mãe geralmente até às doze semanas de vida, estando então aptas para subsistir sem a protecção da fêmea. Na tela *The Ptarmigan Hill* (1869) (V. Anexos, Figura 126, p. 451 da presente tese) é visível a apropriação de uma cavidade rochosa pela lagópode-fêmea como abrigo para as crias.

Curiosamente, para além de Charles Darwin também o naturalista Alfred Russel Wallace viria a deter a sua atenção no processo de variação da cor da plumagem do lagópode, associando-o à necessidade de protecção do animal, na sua obra *Mimicry, and Protective Resemblances Among Animals* (1867):

> among birds the ptarmigan is a fine example of protective colouring. Its summer plumage so exactly harmonizes with the lichen-coloured stones among which it delights to sit, that a person may walk through a flock of them without seeing a single bird; while in winter its white plumage is an almost equal protection. (1867: 5)

Apesar destas estratégias e processos, como a camuflagem e a variação de cor, com vista a uma melhor protecção dos animais, explicados pelos evolucionistas Charles Darwin e Alfred Wallace, nem sempre os confrontos eram evitados, como o Edwin Landseer presenciou frequentemente.

Neste contexto, a observação dos cervídeos nas *Highlands* adquiriu especial importância para a constatação da utilidade de certas partes do corpo, como das hastes no caso dos machos, existentes para uma defesa mais eficaz em situações de confronto directo, por exemplo, entre dois machos durante o processo de selecção sexual. A tela intitulada *None but the Brave Deserve the Fair* (1838) (figura 127)[267] reproduz justamente as observações de Landseer sobre a dinâmica do mecanismo da selecção sexual aplicado a esta espécie em particular. A composição ilustra o confronto entre dois machos que assumem uma posição central na tela, como se se encontrassem num palco a céu aberto, garantindo a possibilidade de outros animais assistirem a esta intensa disputa. Entre os inúmeros espectadores destacam-se as atentas corças que observam o desenrolar da luta, parecendo esperar pelo desfecho para apurar o vencedor digno da sua preferência para posterior acasalamento. Destacamos este trabalho pela reprodução, na mesma tela, dos comportamentos das fêmeas e dos machos durante este momento, o que traduz as investigações demoradas que o animalista desenvolveu durante as suas expedições pelas *Highlands*. Landseer captou com exímia correcção a atitude reservada e atenta das fêmeas, por um lado, através da posição do corpo voltado para o centro onde lutam vigorosamente os dois machos e, por outro, através das cabeças das corças, praticamente imóveis, que se alinham procurando seguir o confronto apenas com o

[267] V. Anexos, Figura 127, p. 451 da presente tese.

olhar, sem se aproximarem do centro do "palco" natural, guardando uma distância considerada segura para captar todos os movimentos dos dois lutadores. As posições dos corpos dos machos, por seu turno, deixam transparecer a intenção de Landseer em reproduzir a movimentação dos animais, já que a parte dianteira das hastes se encontra inclinada para baixo, de modo a poderem investir sobre o adversário com esta zona do corpo.

As observações dos comportamentos dos cervídeos não se limitaram aos locais junto aos *Lochs* escoceses, pois certas florestas, como a de Glenorchay e a das montanhas de Glen Quoich, eram localizações igualmente preferidas por estes habitantes,[268] como vimos no capítulo 1 desta Parte. O animalista foi também um observador atento tanto de situações de defesa das crias como do próprio território. Em ambos os momentos, o confronto directo entre membros da mesma ou de diferentes espécies funcionava frequentemente como forma de demarcar o espaço de um animal, grupo ou espécie, ou de forçar a retirada daquele(s) que o habitava(m). No caso da delimitação e defesa do território por parte de animais da mesma espécie, Landseer deteve-se, uma vez mais, na observação dos cervídeos. Entre estes, os confrontos directos entre machos apresentavam contornos de grande violência entre os combatentes, culminando não raro na morte de um ou de ambos.

A título de exemplo, destacamos três obras que mostram as diferentes etapas deste tipo de confrontos: a primeira, *Coming Events Cast their Shadow Before Them* (1844) (figura 128),[269] ilustra a preparação do veado para enfrentar o ataque de um outro cervídeo que se aproxima, nas águas do lago, a fim de combater com ele pela posse do território. Como Charles Darwin viria a explicar, quase três décadas após a produção desta composição, na sua obra *The Expression of the Emotions in Man and Animals*, em casos de um confronto iminente e directo entre cervídeos,

[268] Nos *habitats* mais hostis, não raro bastante rochosos e íngremes, como o cenário onde decorre o confronto entre os dois veados reproduzido na tela *None but the Brave Deserve the Fair* (1838) (V. Anexos, Figura 127, p. 451 da presente tese), Landseer pretendeu observar a influência das condições do meio envolvente na própria anatomia do animal e nos seus comportamentos. A título de exemplo, lembremos o célebre *The Monarch of the Glen* (1851) (V. Anexos Figura 58, p. 425 da presente tese) que retrata um majestoso veado justamente nas florestas de Glenorchay, propriedade do Marquês de Breadalbane, muito visitadas pelo artista com o objectivo de observar esta espécie em lugares mais inóspitos e, portanto, distintos dos espaços de maior serenidade como as margens dos *Lochs*.

[269] V. Anexos, Figura 128, p. 451 da presente tese. A tela também é conhecida pelo título *The Challenge* (1844), bastante representativo, aliás, do momento de confronto que se avizinha.

> some species of deer, when savage, display far more expression than do cattle, sheep, or goats, (…) they draw back their ears, grind their teeth, erect their hair, squeal, stamp on the ground, and brandish their horns. One day in the Zoological Gardens, the Formosan deer (*Cervus pseudaxis*) approached me in a curious attitude, with his muzzle raised high up, so that the horns were pressed back on his neck; the head being help rather obliquely. From the expression of his eye I felt sure that he was savage (…) Mr. Bartlett informs me that some other species of deer place themselves in the same attitude when enraged. (1872/1892: 138)

Em *Coming Events Cast their Shadow Before Them* (1844), a postura corporal do veado que se prepara para receber o seu adversário enquadra-se, como vemos, na descrição elaborada por Darwin. Podemos, assim, concluir que esta composição é reveladora dos longos períodos de investigação e de observação do animalista sobre o comportamento desta espécie em particular, bem como da sua relação com o meio circundante.

Os segundo e terceiro exemplos, *Night* (1853) (figura 66)[270] e *Morning* (1853) (figura 67),[271] retratam, respectivamente, os momentos imediatamente após o confronto entre veados e o nascer do dia, com os primeiros raios de luz a incidir sobre os seus corpos. Estes trabalhos mostram o desfecho recorrente de combates entre cervídeos pela posse do território. O tamanho das hastes aponta-nos para dois adversários adultos e de grande porte que teriam levado a luta até à aniquilação mútua. Pela manhã, no último exemplo apresentado, a luz deixa antever outros animais que se aproximam em busca de alimento nos cadáveres.

À semelhança dos momentos de conflito entre membros da mesma espécie, como nos exemplos relativos aos combates entre cervídeos, os confrontos directos entre espécies diferentes revelavam, de igual modo, que os animais procuravam utilizar, a seu favor, as condições do território onde travavam a disputa e que, não raro, pretendiam defender e preservar. Porém, em certos casos, os antagonistas acabavam ambos por fracassar, sucumbindo às condições, por vezes demasiado adversas, do meio ambiente. A este respeito, Landseer procurou reproduzir na obra intitulada *Deer and Deerhounds*

[270] V. Anexos, Figura 67, p. 429 da presente tese.

[271] V. Anexos, Figura 68, p. 429 da presente tese.

in a Mountain Torrent (1833) (figura 129)[272] a impotência dos seres vivos, durante situações de luta entre diferentes espécies, agravada pelas condições bastante inóspitas do meio natural. Como o próprio título indica, este conflito entre cães de caça e veados terminou sem um vencedor evidente, uma vez que a força da corrente das águas (porventura provocada pelas chuvas) provou ser mais forte, abalroando os animais já exaustos pelo duplo confronto e pelas condições do meio envolvente. Importa salientar também que Landseer destacou nesta composição a capacidade de luta e de persistência das diferentes espécies, as quais recorreram aos seus atributos físicos para atacar justamente os pontos fracos dos adversários. Deste modo, o cervídeo, por exemplo, utiliza o seu peso e porte consideravelmente superiores para se sobrepor ao corpo do cão durante o confronto em pleno fluxo da corrente. Todavia, o cansaço do veado, transmitido pela expressão do olhar e da posição da cabeça, ligeiramente inclinada para trás, deixa-nos na expectativa sobre o vencedor após o desfecho final do conflito quando a corrente das águas abrandar.

Durante as suas observações, Edwin Landseer constatou que em momentos de defesa do território e de luta pelo alimento os animais evidenciavam distintos atributos físicos, a que recorriam para garantir a vitória e, em última análise, para assegurar a sobrevivência. Curiosamente, entre os finais da centúria de setecentos e as primeiras décadas do século XIX, a ilustração científica zoológica procurou evitar a representação não só de episódios de confrontos de maior violência no reino animal, mas também, em particular, de determinados atributos físicos como, por exemplo, as garras ou os dentes, como constatámos no subcapítulo 1.5. ("Visualizações da Teologia Natural na Ornitologia") da Parte I. Estes acabavam por ser visualmente ocultados devido à falta de explicações cientificamente comprovadas sobre estas características específicas. Neste contexto, as representações de animais elaboradas por Landseer constituíram uma excepção, pois retratavam diversos momentos de conflito nos quais essas características se tornavam claramente visíveis.

No período atrás referido, os teólogos naturalistas detiveram a sua atenção sobre os confrontos directos entre os animais, durante, por exemplo, o acto predatório, apresentando diferentes conclusões sobre a existência de tais atributos sem, no entanto, darem provas científicas das suas pesquisas em torno desta matéria. Como analisámos

[272] V. Anexos, Figura 129 p. 452 da presente tese. Esta tela era frequentemente designada pelos títulos abreviados *The Mountain Torrent* ou *The Hunted Stag*.

no Capítulo 1 ("A Busca do (In)visível na Fronteira entre o Humano e o Não-Humano: a Herança Setecentista") da Parte I, por um lado, os teólogos naturalistas defendiam que determinadas características teriam sido atribuídas pela entidade criadora, o que constituía uma aparente contradição face ao argumento do carácter benévolo do criador supremo. Por outro lado, aqueles justificavam as marcas físicas da natureza agressiva de certas espécies pelo pecado original, que teria despoletado a existência de tais características visíveis durante as diferentes disputas travadas entre os animais, como o acto predatório.

Nestas interpretações, a ausência de pesquisas e respostas cientificamente fundamentadas marcavam toda a visão setecentista e a dos inícios do século XIX que se esquivavam a explicar a relação entre a necessidade dos seres vivos assegurarem a sua sobrevivência, recorrendo aos atributos físicos que os pudessem colocar em vantagem durante os momentos de confronto com outras espécies. Além disso, o facto de certos animais se alimentarem de outros e, para tal, desferirem ataques não raro bastante violentos, era ainda associado a uma predisposição dos mesmos para a aniquilação mútua, a qual, segundo vários teólogos naturalistas, como Richard Bradley, John Wesley ou Buffon, se devia não só à pesada herança do pecado original, mas também às condições climáticas da localização das espécies.

A visão de Landseer sobre a interacção entre os animais e as condições do meio envolvente levara-o a afastar-se do campo pouco rigoroso da suposição teológica, tentando reproduzir nos seus trabalhos a relação existente entre o carácter do animal, a sua estrutura anatómica e a sua aparência física, detendo-se particularmente na observação dos elementos físicos que se destacavam nas constantes lutas entre os seres vivos. A este respeito, apresentamos duas obras que demonstram a importância destes atributos durante confrontos entre diferentes espécies. A primeira, *Hawking in the Olden Time* (1832) (figura 70),[273] ilustra o ataque, em pleno voo, de um falcão a uma garça, desferindo-lhe golpes com o bico e valendo-se também das afiadas garras das patas que lhe permitem ganhar vantagem, acabando por deixar a garça em evidente agonia. Esta vê-se, assim, incapaz de resistir aos ataques certeiros da ave de rapina,

[273] V. Anexos, Figura 70, p. 430 da presente tese. A tela, também conhecida apenas pelo título de *Hawking* (1832), refere-se à tradição medieval da falcoaria, recuperada no século XIX pelos aristocratas que se deslocavam às *Highlands* para as caçadas.

cujas asas pontiagudas são fundamentais para atingir grandes velocidades e precisão durante o voo e, neste ataque, adquirem a função de impedir que a garça, posicionada debaixo do falcão, consiga libertar-se. O emaranhado dos dois corpos deixa transparecer, no entanto, a fragilidade da garça, notória pela posição da cabeça ondulante no ar, sem capacidade de atingir o falcão, não obstante o seu bico comprido, e sobretudo pelo movimento das patas que parecem agitar-se freneticamente para tentar afastar-se do alcance do falcão. Nesta composição, os atributos de ataque (o bico e as garras) do último, bem como as partes do corpo que lhe permitem impulsionar a sua velocidade e precisão do voo (as asas pontiagudas) mereceram o destaque de Edwin Landseer, já que a influência destes elementos para o desfecho da investida provou ser essencial, o que pode ser comprovado pela posição de inferioridade e subjugação da garça.

O segundo exemplo que apresentamos reporta-se à tela *The Swannery Invaded by Sea Eagles* (1869) (figura 130),[274] na qual Landseer resolveu incluir quatro momentos distintos de confronto e de rescaldo desse embate. Assim, à esquerda, vemos um cisne que ainda revela sinais de resistência ao ataque da ave de rapina, uma vez que o seu corpo se encontra lado a lado com o seu antagonista, embora o pescoço do albípede se eleve claramente acima do corpo da águia. As posições dos bicos parecem apontar para a emissão de sons de afirmação de supremacia face ao oponente. Ao meio, encontra-se o corpo de um outro cisne, porventura já morto, que repousa deitado no solo após o ataque brutal desferido pelas águias talvez devido ao facto de os cisnes terem construído os ninhos a uma distância muito curta dos das águias. A cria deita o seu pescoço no corpo provavelmente da própria mãe, buscando, assim, instintivamente, mas sem sucesso, a protecção materna. Do lado direito da tela, surge o ataque directo da águia ao pescoço do cisne, atingindo-o naquele que sabe ser um ponto de grande susceptibilidade deste animal, a par de um golpe de uma intensa brutalidade com as garras de uma das patas, vincando-as no corpo do albípede e provocando imediatamente ferimentos e perda de sangue. As patas do animal agredido ondulam no ar, à semelhança da garça retratada na tela anteriormente analisada, como sinal da incapacidade de se sobrepor à força exercida pela ave de rapina. Por último, num plano mais afastado, vemos ao longe um confronto, durante o voo, entre um cisne e uma águia, no qual nos

[274] V. Anexos, Figura 130, p. 452 da presente tese. A tela é igualmente conhecida pelo título *Swannery Invaded by Eagles*.

parece que a águia estará em vantagem, pois a posição das asas abertas da ave de rapina denota a mesma estratégia de ataque.

Nestas duas telas, Edwin Landseer procurou salientar os atributos físicos das espécies retratadas, utilizados para atingir os seus adversários que se mostraram incapazes de se socorrer dos seus próprios atributos para resistir aos ataques infligidos. Como o animalista pretendeu demonstrar, a sobrevivência dos vencedores resultou, em larga medida, da capacidade de usar tais características de uma forma mais incisiva do que os seus oponentes, mostrando-se, assim, mais aptos do que os seus rivais.

A observação empírica destes momentos de confronto directo entre os animais provou ser fundamental para a consciência que Landseer desenvolveu acerca da dinâmica da natureza e das relações entre os seres vivos e o meio. A visão e a educação do olhar, vectores estudados ao longo da Parte I, revelaram-se, assim, como motores do processo de apreensão e desenvolvimento do conhecimento sobre os seres vivos nos seus *habitats* e a sua interacção com outros animais e com o meio circundante. A importância conferida ao método de observação empírica, desde os inícios da centúria de oitocentos, remete-nos para a urgência, constatada à época, de uma mudança de paradigma de pesquisa e investigação na área da Biologia em particular e da Zoologia em geral, já que a perspectiva taxonómica do conhecimento sobre as diferentes espécies, apoiada numa classificação e catalogação do ser vivo e das suas características anatómicas, se mostrava incompleta face aos novos estudos. Estes procuravam sobretudo perceber a relação dinâmica existente entre os organismos vivos, espelhando a influência das condições dos *habitats* nos seus comportamentos, nas estratégias e atributos físicos de protecção e defesa do próprio animal e ainda na sua própria constituição anatómica.

A partir deste momento, o objectivo do conhecimento científico não podia continuar a restringir-se à catalogação dos seres vivos, já que importava analisar a sua integração no meio, apurar os mecanismos utilizados para garantir a sua sobrevivência e, sobretudo, constatar as mudanças, a evolução e as variações das espécies no tempo. Embora os sistemas de classificação taxonómica estudados no capítulo 1 da Parte I tivessem contribuído indelevelmente para ajudar a ordenar e organizar a vasta biodiversidade que povoa o planeta Terra, importava agora, por um lado, formular questões e desenvolver interpretações sobre a interacção dos seres vivos com o meio e

entre eles e, por outro, comprovar cientificamente estas leituras sobre o mundo e os seus habitantes através da técnica da dissecação e do método da observação empírica. Estas metodologias visavam sobretudo descodificar os seres vivos *in profundis* não apenas em estudos de cariz científico, mas também no âmbito da cultura visual, reproduzindo aspectos considerados fundamentais durante as interacções dinâmicas (ataque, defesa, protecção, acasalamento, demarcação do território) entre os seres vivos e, em última análise, como Barbara Maria Stafford advoga, "visibilizing the invisible" (1991: 4). Neste contexto, a educação do olhar comprovou ser a forma privilegiada de captação da complexidade das relações entre os seres vivos e o meio, não obstante o aparecimento de tecnologias ópticas cada vez mais aperfeiçoadas e inovadoras que, por seu turno, vieram facilitar e permitir o alargamento das possibilidades da visão e do método da observação empírica.

Edwin Landseer confiou sobretudo na observação *in loco*, sem recorrer às inovações da optometria que iam sendo aprimoradas à época, preferindo, antes, deter-se mais demoradamente e com uma regularidade considerável (durante as suas viagens quase anuais) sobre as diferentes espécies encontradas e os seus hábitos de vida.

Nos finais da primeira metade de oitocentos, nomeadamente a partir dos anos trinta, o impacte do discurso científico de pendor evolucionista começava gradualmente a captar a atenção dos profissionais ligados à ciência em geral e ao estudo (científico, humanístico e visual) sobre o humano e o não-humano em particular. Ao contrário do que se verificava na representação de animais na segunda metade de setecentos e nas primeiras décadas do século XIX, nomeadamente na ilustração científica, Landseer procurou abandonar a figuração dos seres vivos isolados dos seus *habitats* ou retratados num despiciendo e não raro estandardizado meio circundante, como verificámos no subcapítulo 1.5. ("Visualizações da Teologia Natural na Ornitologia") da Parte I. Ao invés, o animalista decidiu dar forma visual às multímodas interacções entre os animais observados, salientando a importância do meio ambiente natural, das condições climáticas e do próprio território nos hábitos dos animais e na sua constituição anatómica. Como resultado, no seu vasto espólio encontramos uma linha de orientação comum na representação das interacções entre os seres vivos baseada numa perspectiva dinâmica da economia da natureza e dos organismos vivos. Esta traduzia, por um lado, a consciência do artista face à existência de relações verificáveis na natureza,

designadamente os confrontos directos – de luta pela vida, pelo alimento, pela protecção das crias ou pela preferência da fêmea – e, por outro, a sua intenção de reproduzir diferentes actuações, desempenhos, acções e comportamentos dos animais, pretendendo, desta forma, explicar visualmente a urgência de compreender o lugar dos seres vivos não-humanos na natureza.

Assim, ao longo da sua carreira, Edwin Landseer pretendeu evidenciar nas reproduções das espécies observadas e investigadas aturadamente em ambientes naturais, como por exemplo os cervídeos ou o lagópode, uma lógica evolucionária da vida não-humana, posteriormente explicada e comprovada pelas teorias evolucionistas e representada na cultura visual de oitocentos. O espólio do animalista inglês, de uma forma geral, surge como produto de um entendimento científico das matérias em discussão à época, como a aplicação dos mecanismos evolucionários darwinistas – a selecção natural e a selecção sexual – ou o debate acerca da comprovação da existência de um crescente número de espécies sencientes, vector que constituirá objecto de análise no subcapítulo seguinte.

2.3. A Expressão das Emoções e o Carácter Senciente dos Animais na Construção Visual de uma Nova Perspectiva sobre o Não-Humano

No panorama intelectual de setecentos, a abordagem antropocêntrica constituiu o paradigma da relação entre o indivíduo e os animais que apresentava os últimos como seres inferiores por contraste às capacidades morais e racionais dos primeiros. Tal perspectiva recebeu o apoio de inúmeros teólogos naturalistas ao tempo, uma vez que a visão hierarquizada dos seres vivos humanos e não-humanos oferecia ao Homem uma posição destacada, no topo da hierarquia, que servia como justificação para o seu domínio sobre as restantes espécies e consequentemente para a utilização dos animais em prol das suas necessidades. Deste modo, o estudo científico e visual sobre os animais assumiu a forma de sistemas classificatórios, inventários ou catálogos sobre a constituição anatómica das espécies que iam sendo identificadas, por exemplo, em expedições de cariz científico.

Na viragem para o século XIX, a adopção de uma metodologia empirista na análise dos comportamentos dos seres humanos e dos animais, com base na sua observação prolongada *in loco*, trouxe inevitavelmente um novo olhar sobre o mundo e os seus habitantes humanos e não-humanos, assente na confirmação de argumentos anatómicos e comportamentais para justificar a existência de relações de aproximação ou de diferença entre os seres vivos. Neste contexto, as teorias de pendor evolucionista, que visavam propor explicações sobre a dinâmica da natureza e as relações entre as espécies, levantaram importantes interrogações que questionavam a paradigmática perspectiva antropocêntrica, propondo, ao invés, uma análise rigorosa dos comportamentos das diferentes espécies e das relações entre animais e seres humanos.

A constatação e a comprovação científica de vários factores aproximativos não só entre diferentes espécies, como também entre o indivíduo e os animais conferiram, assim, visibilidade a assuntos como a existência de um carácter senciente também nos seres não-humanos. Como analisámos ao longo da Parte I, estes haviam sido remetidos, até então, para um plano secundário porventura devido à contrariedade que implicava a defesa de argumentos a favor do seu carácter senciente, que se opunham naturalmente

às principais linhas orientadoras do pensamento cartesiano e às concepções gerais da teologia natural que ainda pautavam, em certa medida, o trabalho científico e o estudo sobre o humano e o não-humano, na viragem para o século XIX.

Deste modo, a crescente consciencialização da senciência animal entre a comunidade científica e a opinião pública letrada de oitocentos ficou a dever-se à conjugação de dois vectores fundamentais para a promoção de um novo olhar sobre os comportamentos dos animais: por um lado, os avanços nas ciências naturais de pendor evolucionista identificaram vários processos, já conhecidos nos comportamentos dos seres humanos, análogos a outros verificáveis também em certas espécies não-humanas. Por outro, a possibilidade de observar e interpretar de perto e de forma permanente os comportamentos das espécies domésticas que o indivíduo trouxera para a esfera privada, promoveram uma crescente aproximação física e emocional entre o Homem e os seus animais de estimação. É certo que desde tempos remotos o Homem criou um contacto directo e muito próximo com os animais que recebeu na sua esfera privada, porém a atenção que as ciências naturais conferiram ao estudo dos comportamentos dos seres não-humanos e das suas capacidades mental e emotiva durante o século XIX orientou um novo olhar sobre os animais e o seu carácter senciente.

Assim, como reflexo do impacte na opinião pública coeva do discurso científico sobre a capacidade de os animais sentirem dor, a cultura visual procurou evidenciar estas perspectivas emergentes, reproduzindo situações de grande emotividade com novos protagonistas – os animais – e demonstrando, por conseguinte, que a representação do topos da morte, do sofrimento e da emoção podia agora ser alargado aos animais. Desta forma, verificou-se a urgência de redefinir a representação visual do *pathos*, então exclusivo das composições protagonizadas por figuras humanas, uma vez que a reprodução das expressões das emoções nos animais tornava-se alvo não só de diversas pesquisas científicas, mas também do crescente interesse da opinião pública letrada, cada vez mais preocupada com causas sociais, como a erradicação e a punição dos maus tratos infligidos aos animais, enquanto resultado da consciencialização crescente da confirmação da senciência animal.

Neste contexto, o conceito cartesiano de "animal-máquina", que definia os animais como seres desprovidos de qualquer sensibilidade, foi criticado, ao longo do século XIX, para condenar a utilização de animais ao serviço do indivíduo, por exemplo

em experimentações científicas ou em caçadas por recreio, por várias organizações humanitárias e figuras ligadas não só à defesa do bem-estar dos animais, mas também de movimentos feministas que se associaram a esta causa social.[275]

Edwin Landseer destacou-se entre as vozes apoiantes das campanhas levadas a cabo pela RSPCA, sendo chamado pela associação, em várias ocasiões, para prestar o seu contributo, fornecendo importantes explicações sobre a anatomia e o comportamento animal, nomeadamente dos canídeos, amplamente estudados pelo animalista, em casos de violência, maus tratos ou mutilação. Numa dessas solicitações da parte da RSPCA ao reputado animalista, decorrente de uma situação de mutilação de parte do corpo de um animal, a organização humanitária enviou uma carta a Landseer, datada de 14 de Maio de 1869, pedindo-lhe para prestar um depoimento que justificasse e explicasse, perante as autoridades judiciais, a gravidade das mutilações presenciadas (o corte das orelhas de um cão) para a anatomia do animal e as consequências de tais actos a curto e a longo prazo na vida do canídeo:

> it is the earnest desire of this Society to suppress the cruel practice of mutilating dogs by cutting away portions of their ears – a practice which my Committee rejoice to find your voice raised against some time ago.
> We have now a charge pending against two men for this conduct, and the magistrate is anxious to have placed before him the best possible evidence against the practice. I shall produce a Professor from the Vety College; but seeing that your views have great authority in such a matter I am desired to ask you to do us the great favor to attend on the occasion of the hearing, and state your objections to this practice. (Para Edwin Landseer De RSPCA. New Bond Street, Londres: 14 de Maio 1869, p. 1)

Embora nunca antes o debate e o estudo acerca do não-humano, da interacção ao longo dos tempos entre o Homem e as restantes espécies e das relações de aproximações multímodas (anatómicas, comportamentais e sencientes) entre humanos e não-humanos tivesse efectivamente alcançado tamanha notoriedade entre a comunidade científica e a opinião pública, importa salientar que a sociedade britânica oitocentista se dividiu em atitudes discrepantes sobre os animais. Por um lado, em plena capital londrina, vivia-se em clima de um intenso activismo social e humanitário através das campanhas levadas a cabo pelos movimentos e organizações que pretendiam despertar junto da população ou dos órgãos legislativos uma consciência social para a urgência de se adoptar um novo

[275] A activista dos direitos das mulheres e anti-vivisseccionista Francis Power Cobbe constitui um exemplo paradigmático.

olhar acerca do não-humano moldado pelos novos avanços e comprovações evolucionistas sobre a senciência animal. Por outro lado, era notório um certo afastamento intencional de uma parte bastante significativa das classes mais favorecidas através do seu retiro para as *Highlands*, procurando abstrair-se da celeuma criada em torno desta problemática, afervorada pelas vozes críticas de manifestações de sofrimento, abuso e utilização desumana dos animais, nomeadamente na prática de caçadas por pura diversão.

Este entendimento dicotómico sobre o Outro, o não-humano, revelava não só a tentativa de equacionar e reavaliar o lugar do indivíduo na natureza e na sociedade, mas, ao mesmo tempo, deixava também transparecer o receio de que a posição de incontestada superioridade intelectual e racional do Homem pudesse ser abalada particularmente pelas sucessivas novas informações em torno da transversalidade da capacidade de sentir dor tanto por parte de humanos como pelas restantes espécies.

Durante este período assistia-se ao aparecimento de novos estudos, elaborados com correcção e rigor científico, que procuravam comprovar que as diferenças entre o Homem e as restantes espécies não deveriam ser entendidas como barreiras que elevavam o primeiro ao topo de uma hierarquia e relegavam todos os outros seres não-humanos a uma condição de subserviência. Pelo contrário, os mais recentes trabalhos propunham outras formas de compreender a evolução da humanidade, e o facto de ainda se ter conservado um entusiástico interesse por práticas recreativas como a caça, que visavam a perseguição e a captura de certas espécies, poderia dever-se como John M. Mackenzie explica,

> [a] largely masculine elite attempted to reserve for itself access to hunting, adopted and transformed the concept of the Hunt as a ritual of prestige and dominance, and set about the separation of the human and animal worlds to promote 'preservation' (later 'conservation') (...) the emergence of hunting not only as a dominant pursuit of the elite but also as an ethos to be respected and admired by subordinate social classes. (1988: 22-23)

Mackenzie aponta-nos, assim, para uma motivação social por parte das classes mais abastadas em promover tais "rituais" como possível explicação para o facto de não só a reputação da caça não ter sido abalada, mas também de ter conseguido coexistir com as frequentes denúncias sobre o sofrimento infligido aos animais. Porém, parece-nos importante acrescentar que as constantes descobertas de novas espécies, a

consciência de uma biodiversidade incrivelmente extensa e a demonstração científica das inevitáveis semelhanças e aproximações fisiológicas, anatómicas e comportamentais entre os animais e os seres humanos suscitaram, de igual modo, a necessidade de o indivíduo manter uma certa distância relativamente aos seres não-humanos. Assim, a caça (ainda que por mero entretenimento) traduziu, em certa medida, essa afirmação da superioridade humana face às espécies capturadas, ainda que, na esfera privada, o Homem acabasse por tratar os animais de estimação como membros da sua própria família.

Neste contexto, coloca-se-nos a seguinte questão: como se articulou, então, a relação de grande apreço das famílias britânicas mais abastadas pelos seus animais de estimação com a prática de caçadas em momentos de lazer característicos dos extractos mais opulentos da sociedade de além-Mancha? De facto, muitas das espécies procuradas durante as caçadas eram profundamente apreciadas pelos caçadores, os quais admiravam os animais e contemplavam a sua beleza. Todavia, o elo de ligação afectiva estabelecido com os *pets*, manifestado na troca permanente de afectos entre o dono e o animal, acabava por afastar a possibilidade de as outras espécies, nomeadamente as selvagens, terem também capacidade de sentir dor.

As expressões das emoções identificadas nos animais de estimação e a sua descodificação por parte do indivíduo, tornava-as quase humanizadas, fazendo-o acreditar na possibilidade de ser capaz de dar voz aos comportamentos dos seus companheiros não-humanos e criando, assim, uma distanciação emocional face às espécies que pretendia capturar. Embora a fundação das organizações humanitárias de defesa dos animais tivesse sido fortemente impulsionada por uma preocupação em assegurar o bem-estar não só dos *pets*, mas de todos os seres vivos, a prática da caça sobreviveu, em certa medida, pela distância existente entre os animais com os quais o indivíduo coexistia na esfera doméstica e as espécies selvagens. Não obstante a aparente fragilidade evidenciada por certos animais selvagens, a capacidade de sentir dor era um atributo não raro associado apenas a certas espécies pelas quais os caçadores manifestavam um profundo apreço, como por exemplo pelos cervídeos.

Durante as suas investigações e observações, Edwin Landseer atentou na vulnerabilidade desta espécie em espaços tão inóspitos que os deixavam em situações de ataque(s) iminente(s) por parte não só de outros animais da mesma ou de outras

espécies, como também dos habituais caçadores que se deslocavam às *Highlands* propositadamente para a caça de veados. Em diversas composições da autoria do animalista inglês, os cervídeos foram representados como presas relativamente fáceis para os caçadores, que encontravam nesta prática uma forma de socialização e entretenimento, partilhada, em geral, pelos membros da alta sociedade britânica que cultivavam o gosto pela caça de animais de grande porte, entendido como indicador de um estatuto social e económico elevado. Considerada uma espécie fascinante que deslumbrava todos os que os avistassem em pleno *habitat* natural, os veados eram donos de um porte esbelto e gracioso que, de certa forma, os identificava com os aristocratas que os procuravam no coração das florestas e nas margens dos lagos escoceses. Todavia, acabavam também por revelar uma grande fragilidade por poderem, a qualquer momento, sofrer a investida dos caçadores que se dedicavam à prática de *deerstalking*, que consistia na procura de cervídeos por aristocratas a pé, acompanhados pelos habitantes locais ou por guias (*ghillies* ou *highlanders*).

Embora nunca se tivesse distinguido entre os restantes caçadores que integravam as comitivas que se deslocavam para as caçadas de veados, Landseer também se dedicou, como sabemos, a esta prática, o que nos suscita algumas questões sobre os seus objectivos ao representar o animal enquanto vítima da acção humana, precisamente em cenas de caça de animais selvagens: de que forma estas composições sobre o tema da fragilidade da presa nas mãos do caçador traduziam a necessidade de um novo olhar acerca do não-humano, bem como a passagem do antropocentrismo para o antropomorfismo visual? Pretenderia Landseer reproduzir, em simultâneo, duas visões sobre o animal, por um lado enquanto presa acessível ao caçador e, por outro, como habitante soberano das paisagens envolventes? Seriam as suas telas o reflexo, afinal, da perspectiva dúplice oitocentista sobre o não-humano?

Quanto à primeira questão, importa salientar que a perspectiva antropocêntrica e o próprio conceito cartesiano de "animal-máquina" tornavam a sua captura e apropriação, mesmo que implicasse uma atitude violenta por parte do caçador, num acto de alguma banalidade, desprovido de qualquer significado de cariz ético ou moral. Pelo contrário, as composições visuais sobre ao tema da caça, anteriores ao século XIX, centravam-se numa representação modelar da figura do caçador, pertencente a uma elite social, associada então a uma imagem de coragem, audácia, domínio e assertividade. As

presas eram, assim, remetidas para um plano secundário, para justificar tal exaltação do caçador, ficando, deste modo, a posição de relevo para a figura humana.

Embora Landseer tenha atribuído a centralidade de algumas telas à figura do caçador, representando-o justamente como arquétipo das características modelares anteriormente apontadas (figuras 95 e 97),[276] devemos referir que o facto de o animalista ter produzido simultaneamente inúmeros trabalhos que retratavam a fragilidade do animal nos momentos da sua captura, evidenciava que a sua visão não estava condicionada por uma perspectiva antropocêntrica. Sabemos que muitas das telas centradas na figura do caçador tinham sido encomendadas por patronos e amigos do artista que se dedicavam a esta prática nos seus tempos livres, interessando-lhes, por conseguinte, adoptar uma certa distanciação moral e ética justificada pelos argumentos cartesianos e antropocêntricos. Nas representações visuais do tema da caça, torna-se evidente a necessidade de atribuir a notoriedade apenas a uma das figuras – humana ou animal –, já que esta prática aponta para a superioridade de uma face à outra. No entanto, deve-se ao novo olhar sobre os animais, assente numa observação aturada dos seus comportamentos e à comprovação da sua senciência, o realce atribuído por Landseer à expressão das emoções nos animais capturados.

Desta forma, no respeitante à segunda questão, relacionada com a coexistência na representação visual de uma postura quer de fragilidade quer de uma certa imponência dos animais, o relevo conferido à figuração destes começou por estar associado à ilustração do *pathos* durante os momentos de padecimento e de dor infligidos pelo próprio caçador aos animais capturados. Porém, rapidamente a adopção de uma perspectiva antropomórfica dos seres vivos não-humanos dotou-os de uma nova postura, nem sempre colada ao sofrimento, que revelava a capacidade de o animal se distinguir e se elevar entre os membros da sua ou de outras espécies. Ambas as representações dos animais coexistiram no vasto espólio de Edwin Landseer, pois acabavam, ainda que por motivos diferentes, por traduzir e dar expressão à perspectiva antropomórfica dos seres não-humanos rapidamente transposta para a cultura visual de oitocentos, como verificámos no subcapítulo 3.2. ("Do Antropocentrismo ao Antropomorfismo: o Lugar das Emoções nos Estudos sobre os Animais") da Parte I.

[276] Lembremos as telas *Royal Sports on Hill and Loch* (1850-1872) (V. Anexos, Figura 95, p. 440 da presente tese) e *Prince Albert at Balmoral in 1860* (1860) (V. Anexos, Figura 97, p. 441 da presente tese) que apresentam o Príncipe Consorte como o arquétipo do perfeito caçador aristocrata.

Esta transposição visava, em grande medida, alertar para a urgência de se compreender a complexidade da senciência animal e as suas implicações no estudo das relações entre o humano e o não-humano, cada vez mais estreitas, mais próximas e mais reveladoras da origem e do passado longínquo do mundo e da humanidade. Com a confirmação científica da senciência animal, a representação da expressão das emoções nos animais estendeu-se inevitavelmente a ambos os pólos da emotividade: a dor e a imponência, essa perspectiva dúplice oitocentista sobre o não-humano, evocada na terceira questão.

No respeitante à reprodução do padecimento e da dor, o animalista apresentou frequentemente certas espécies enquanto vítimas do ser humano e ainda o sofrimento dos animais de estimação pela morte dos seus donos. No primeiro caso, destacamos as obras *The Last Run of the Season* (1851) (figura 131)[277] e *A Random Shot* (1848) (figura 72)[278] que focam o sofrimento da presa no momento anterior à sua captura e após ter sido alvejada pelo caçador, respectivamente. Em ambos os casos, Edwin Landseer dispensou a figura do caçador, para se centrar na expressividade dos animais retratados, conferindo a estas composições o dramatismo que apenas um novo olhar sobre os animais enfatizaria, com a confirmação do carácter senciente destes protagonistas no horizonte, tornando desnecessária a figura humana.

Nas telas relativas ao tema da caça, o animalista dividiu-se, como vimos, entre, por um lado, aquelas que procuravam reproduzir os momentos dedicados a esta prática pelos caçadores aristocratas, retratando-os como arquétipos dos *gentlemen* oitocentistas e, por outro lado, as representações focadas na figura do animal capturado, evidenciando a expressão da dor extrema da presa, impotente perante a iminência da morte.[279]

---

[277] V. Anexos, Figura 131, p. 452 da presente tese.

[278] V. Anexos, Figura 72, p. 431 da presente tese.

[279] As representações de animais selvagens, como as raposas ou os veados, foram deveras solicitadas pela alta sociedade britânica de oitocentos, profunda apreciadora da taxidermia, expondo quadros e animais embalsamados como troféus das suas caçadas nos seus faustosos salões, onde recebiam as mais ilustres visitas. Estas divisões pareciam, por vezes, pequenas exposições privadas dos animais capturados, traduzindo inevitavelmente a noção de que o universo das espécies selvagens estava reservado às classes mais abastadas. O interesse pela taxidermia abriu as portas à criação de empresas especializadas neste negócio, entre as quais se destacou a do inglês Rowland Ward (1848-1912), fundador da *Rowland Ward Ltd.*. A sua empresa foi bastante solicitada pelos estratos sociais mais favorecidos, tal como John M. Mackenzie nos comprova: "Ward was not only the proprietor of the most successful taxidermy business of the age, with premises in Piccadilly, but was also a Publisher, a writer on natural history subjects and a contributor to exhibitions and museum displays" (1988: 35).

Produzido durante o período áureo da caça da raposa na Grã-Bretanha, compreendido entre 1830 e 1870, o quadro *The Last Run of the Season* (1851) (figura 131)[280] revela-nos os momentos antecedentes à captura da raposa, a qual dirige o seu olhar agonizante na direcção do(s) caçador(es), mostrando-se já extenuada pela perseguição de que teria sido alvo. A boca aberta, deixando ver os seus aguçados dentes que terão servido para ela própria caçar outras espécies mais fracas, denota o seu carácter selvagem e predatório que, nesta situação, se torna totalmente ineficaz para assegurar a sua sobrevivência. A centralidade deste animal na composição, ocupando praticamente toda a tela, permite-nos observar a sua constituição física ao pormenor, podendo o espectador demorar o seu olhar na fisionomia do animal e na postura atemorizada reproduzida com exímia correcção anatómica pelo artista inglês. Ao contrário da larga maioria das composições de género ou mesmo animalistas, onde conseguimos construir na nossa mente os momentos que terão despoletado a situação retratada e, inclusivamente, em certos casos, conjecturar o desfecho da narrativa visual, em *The Last Run of the Season* (1851) a intenção parece ser a de concentrar a atenção do espectador no episódio reproduzido, de modo a que aquele possa atentar na emotividade do animal e descodificar as suas emoções no momento concreto retratado.

Em *A Random Shot* (1848) (figura 72),[281] Landseer também representou as protagonistas – mãe e cria – ao centro da tela. No entanto, procurou direccionar o olhar do espectador para os cervídeos ao fundo, com um maior distanciamento do plano mais aproximado, oferecendo, assim, pistas sobre os instantes anteriores a esta cena, nomeadamente através de um rasto das pegadas, que a fêmea foi deixando, acompanhadas de marcas de sangue na brancura da neve. A corça, aqui retratada enquanto vítima da vontade humana e da distribuição desigual do poder, foi incapaz de resistir ao domínio do caçador, apresentando-se prostrada perante a investida certeira do indivíduo, como se personificasse o facto de os animais "remained the symbols of various orders within human hierarchies, as well as the victims of human control" (Ritvo 1987: 41).

No que concerne à segunda temática, relativa à expressão da dor do animal pela morte do dono, elegemos três trabalhos que reproduzem os momentos de quase luto do

[280] V. Anexos, Figura 131, p. 452 da presente tese.

[281] V. Anexos, Figura 72, p. 431 da presente tese.

animal: *Attachment* (1829) (figura 132),[282] *The Faithful Hound* (1830) (figura 133)[283] e *The Old Shepherd's Chief Mourner* (1837) (figura 76).[284] Em todos estes exemplos, Landseer optou por retratar o animal de estimação por excelência – o cão – para captar e reproduzir visualmente a proximidade afectiva inigualável criada entre o indivíduo e os seus companheiros não-humanos.

Em *Attachment* (1829), o animalista inglês ilustra um poema da autoria de *Sir* Walter Scott, intitulado "Helvellyn", que narra um episódio passado em 1805 na zona montanhosa de Lake District, tal como Richard Ormond nos relata:

> this picture (...) recalls the death of a young man in 1805, who suffered an accident while climbing the mountain of that name [Helvellyn] in the Lake District and whose body lay undiscovered for three months, during which time his faithful terrier kept guard. (1981: 102)

A composição poética elaborada por Scott evoca esta situação, conferindo especial importância à atitude do canídeo e prestando, assim, homenagem a valores associáveis aos animais de estimação que Landseer viria a representar neste trabalho:

> Like the corpse of an outcast abandon'd to weather,
> Till the mountain-winds wasted the tenantless clay.
> Nor yet quite deserted, though lonely extended,
> For, faithful in death, his mute favourite attended,
> The much-loved remains of her master defended,
> And chased the hill-fox and the raven away. (Ormond 1981: 102)

A atitude do cão para com o dono, narrada por Walter Scott e ilustrada por Landseer, permanecendo ao lado do corpo na tentativa de descodificar a ausência de vida na figura humana com quem convivera, demonstra que o animal reconhece que algo se alterou na sua rotina, uma vez que o dono, de alguma forma, o abandonou.

À semelhança do verificável em *Attachment* (1829), na tela *The Faithful Hound* (1830) (figura 133)[285] o canídeo procura despertar o dono, provavelmente por ter ainda passado pouco tempo após o momento da morte, uivando junto ao corpo do cavaleiro na

[282] V. Anexos, Figura 132, p. 453 da presente tese.

[283] V. Anexos, Figura 133, p. 453 da presente tese.

[284] V. Anexos, Figura 76, p. 432 da presente tese.

[285] V. Anexos, Figura 133, p. 453 da presente tese.

tentativa infrutífera de chamar a sua atenção e expressando porventura o desconcerto de não obter qualquer reacção por parte do indivíduo. Décadas mais tarde, Charles Darwin viria a apresentar explicações sobre a emissão de ruídos por parte dos animais em diversas ocasiões, comprovando a ligação desta reacção ao carácter senciente aplicado ao caso concreto dos canídeos que importa ao nosso estudo: "we have also seen that intense pain, like rage, leads to violent outcries, and the exertion of screaming by itself gives some relief; and thus the use of the voice will have become associated with suffering of any kind" (1872/1892: 90-91).

Em ambas as telas, *Attachment* (1829) e *The Faithful Hound* (1830), Landseer pretendeu chamar a atenção do espectador para o elo estabelecido entre o Homem e os animais, que permanecem junto ao dono numa postura que nos sugere uma atitude de profunda devoção e padecimento. Os seres humanos são relegados para um plano secundário, já que o objectivo primordial da representação de situações de extrema intensidade emocional recai, nestes exemplos, sobre a expressão das emoções nos animais.

No caso no terceiro exemplo proposto, *The Old Shepherd's Chief Mourner* (1837) (figura 76),[286] a ausência de um contacto físico entre o corpo do dono e o animal acentua a expressão das emoções no cão, que assume uma posição central em toda a composição. Embora o caixão constitua uma barreira física intransponível e limitativa do contacto entre o ser humano e o animal, que presenciamos nas duas telas anteriores, tal não impede, todavia, o canídeo de se colocar numa posição idêntica à que adoptaria caso o dono estivesse, por exemplo, sentado à sua frente no banco que propositadamente o artista também retratou, indiciando porventura que o indivíduo e o animal teriam ali passado longos períodos, o último recebendo os afectos e as carícias do primeiro. O silêncio que parece pesar nesta pequena divisão da casa está, assim, em consonância com o profundo impasse do cão, que teima em não abandonar o local, possivelmente por ainda sentir, entre as tábuas do caixão e nas mantas que o cobrem, o odor do dono, o sinal da presença daquele que poderá ter sido a sua única companhia.

Após a análise destes trabalhos, surgem-nos outras interrogações que importa considerar: o que nos revelam então estas composições visuais sobre a relação entre os seres humanos e o animais? Em que medida estes trabalhos traduzem o novo estatuto

[286] V. Anexos, Figura 76, p. 432 da presente tese.

dos animais de estimação? Informar-nos-ão, porventura com mais detalhe, acerca da forma como procuramos compreender o comportamento dos animais ou, por outro lado, sobre a relação que com eles estabelecemos?

O facto de Edwin Landseer cristalizar estes momentos nas suas telas, parece deixar a construção do enredo – os instantes antecedentes à cena reproduzida e o desfecho da narrativa – entregue à interpretação e imaginação do espectador. Landseer pretendia, desta forma, levar o espectador a especular sobre o comportamento e a reacção do animal após notar (independentemente do tempo que possa demorar a fazê-lo) que algo diferente terá sucedido. À época, a popularidade emergente dos animais de estimação e a falta de estudos cientificamente comprovados (lembremo-nos de que a obra magna de Darwin sobre a expressão das emoções nos animais foi dada à estampa apenas em 1872), motivaram o aparecimento de muitos relatos, como o convertido em poesia por Scott e representado por Landseer, que destacavam as virtudes associadas ao comportamento dos animais, observáveis em situações de grande intensidade emotiva, entendidas e explicadas segundo uma interpretação antropomórfica.

A importância conferida, ao tempo, à representação de momentos de grande intensidade emotiva, protagonizados pelos animais, revela que a opinião pública começava, então, a criar uma consciência de que, afinal, poderiam existir mais factores aproximativos do Homem e das restantes espécies, para além dos argumentos anatómicos que procuravam legitimar o parentesco entre os seres humanos e os animais, designadamente os primatas. Em última análise, ao longo do século XIX, a cultura visual integrou a representação do comportamento dos animais e da expressão da sua senciência porventura como em nenhum outro período anterior, já que, à época, a proximidade afectiva criada entre os indivíduos e os *pets*, na esfera doméstica, permitiu ao indivíduo uma observação empírica contínua sobre as reacções comportamentais dos seus companheiros não-humanos, como comprovámos no subcapítulo 3.3. ("Olhar os Animais de Perto: o Novo Estatuto do Não-Humano na Esfera Privada") da Parte I. Este contacto directo e permanente com os animais acolhidos pelo Homem na sua vida privada, abriu portas para a especulação sobre as capacidades emotiva e mental dos animais, fundamentadas não raro em interpretações pessoais e em transposições dos procedimentos observados em casa para uma generalização e antropomorfização dos comportamentos de outros animais da mesma ou até de outras espécies.

A narrativa fabular e a caricatura granjearam grande popularidade durante a centúria de oitocentos graças, em larga medida, ao crescente número de periódicos publicados à época que, em alguns casos, optavam por incluir secções com imagens caricaturais com vista a apresentar uma opinião crítica sobre episódios ou notícias correntes através do humor e da sátira aos costumes, a assuntos de cariz político ou a conclusões e teorias de teor científico (figura 134).[287] Tal como acontece com a fábula, protagonizada por animais que assumem posturas humanizadas de forma a representar os comportamentos da humanidade, também a caricatura se serviu frequentemente de ilustrações com diferentes espécies para, assim, apresentar uma visão crítica, sem implicar directamente o(s) alvo(s) de tal apreciação. Recorrendo a animais a que facilmente se poderiam atribuir características humanas – como a faculdade discursiva – e complementar tais imagens com acessórios e peças de vestuário, a caricatura de costumes e comportamentos dos seres humanos granjeou especial interesse por parte do público leitor.

Embora Landseer tivesse preferido dedicar-se à representação da expressão das emoções nos animais ou dos seus comportamentos no meio natural, algumas composições do seu espólio reproduzem não só uma antropomorfização dos animais retratados, como também cenas de zoomorfoses por se tratar de figurações de indivíduos transformados em animais ou de seres híbridos como, por exemplo, nos trabalhos *A Midsummer Night's Dream* (1848-1851) (figura 135)[288] e *The Defeat of Comus* (1843) (figura 93).[289]

A metamorfose do tecelão Bottom em animal (um burro) ilustrada na composição *A Midsummer Night's Dream* (1848-1851) pretende recriar a construção de uma figura híbrida, como se esta se encontrasse permanentemente numa fase intermédia da transformação de humano para animal. Este carácter semi-humano (ou de animal inacabado) foi acentuado por uma postura comum a qualquer ser humano, em que apenas a cabeça parece não pertencer ao resto do corpo. A intenção de representar a cabeça de um asinino anatomicamente tão fiel quanto possível, confere a Bottom um carácter híbrido, já que tanto a parte animal (a cabeça) quanto a humana (o restante

[287] V. Anexos, Figura 134, p. 453 da presente tese.

[288] V. Anexos, Figura 135, p. 454 da presente tese.

[289] V. Anexos, Figura 93, p. 440 da presente tese.

corpo) são construídas mantendo a identidade mista desta figura. A posição das mãos e das pernas aponta-nos para um corpo humano que parece desadequado à zoomorfose de que está a ser alvo, uma vez que o hibridismo representado por Landseer evidencia o seu objectivo de, em última análise, nos fazer ponderar sobre a existência real de uma fronteira estanque e intransponível entre o humano e o não-humano.

Esta hibridez foi também representada nos companheiros de Comus nos frescos elaborados por Edwin Landseer para o pavilhão exterior construído nos jardins do Palácio de Buckingham que ilustram um passo da obra de John Milton, *Comus* (1634), referente à derrota do deus grego em relação às festividades e à libertinagem praticadas pelos irmãos da jovem *Lady* raptada e feita refém na residência de Comus. À semelhança do retrato da personagem shakespeariana transformada num asinino, os companheiros dos banquetes oferecidos por Comus foram convertidos em monstros com cabeças de animais. Landseer apresentou, portanto, uma conjugação entre a parte animal (a cabeça) e a humana (o resto do corpo) que confere a estas figuras um carácter misto, deixando-nos, mais uma vez, sem saber exactamente o que serão, no fundo, estas figuras: animais humanizados, seres humanos animalescos ou criaturas híbridas?

O hibridismo das figuras shakespeariana (o animalesco tecelão Bottom) e miltonianas (os companheiros foliões de Comus) representadas por Landseer confere-lhes um carácter compósito e transformativo que une as partes humana e a animal numa conjugação que nos propõe reflectir sobre os pontos de convergência entre seres humanos e não-humanos, pois como Martin Kemp defende,

> the big questions of the nature of animals and humans remain essentially untouched (...). The human animal and the animal human remain deeply embedded in our automatic reactions to characters in the world around us and to images of those characters. (2007: 243)

Entre as inúmeras representações antropomórficas dos animais elaboradas por Landseer, a temática do poder foi amplamente retratada com o objectivo de apresentar uma reflexão crítica das multímodas hierarquias criadas pelos seres humanos. Recorrendo à influência fabular da caricatura dos costumes da humanidade com um propósito moralizador, o animalista afastou a presença humana destas representações, encontrando nos animais os protagonistas capazes de substituir os seres humanos em determinadas situações. Através da expressividade das posturas dos animais retratados,

Edwin Landseer pretendia suscitar no espectador a tentativa de identificar e associar tais representações a cenas do quotidiano do indivíduo. Para estas obras, a escolha das espécies recaiu sobretudo nos canídeos, uma vez que se tratava daqueles com quem o Homem estabelecera laços afectivos mais estreitos. Para além disso, a multiplicidade de raças de cães, criadas com diferentes objectivos e ligadas a diferentes actividades, facilitava a possibilidade de associar os animais com os episódios representados.

Graças ao seu porte brioso e imponente, os *bulldogs*, por exemplo, enquadraram-se, desde logo, numa imagem antropomórfica do exercício do poder e do domínio dos mais fortes em relação aos considerados inferiores, mais fracos ou incapazes. Em *A Jack in Office* (1833) (figura 136),[290] o *bulldog* branco espera pelo dono, um vendedor de carne, que se terá ausentado, confiando a guarda do cesto com as sobras ao altivo canídeo que se posiciona justamente num plano acima dos demais. A superioridade daquele face aos restantes foi acentuada ainda pela sua postura de perfil, sentado tranquilamente, enquanto os outros três cães reconheciam a liderança do *bulldog* de diferentes formas, embora todas elas características de uma total submissão. Esta revelava-se, por exemplo, na postura da cauda entre as pernas do canídeo ao meio, da sua cabeça baixa e das orelhas caídas em sinal de medo, ou da posição atenta dos outros dois cães, fixando o olhar no "guarda", mantendo uma distância considerável e esperando a sua permissão para se alimentarem dos pedaços de carne deixados na cesta.

O *bulldog* foi novamente utilizado por Edwin Landseer para representar o poder, desta feita não com o intuito de evidenciar a atitude de supremacia, mas sim de desafio à figura detentora da soberania na obra *Alexander and Diogenes* (1848) (figura 63),[291] que reproduz o encontro, pertencente ao universo lendário da filosofia grega, entre o conquistador Alexandre Magno (356 a.C.-323 a.C.) e o filósofo Diógenes de Sínope[292] (404 ou 412 a.C.-323 a.C.). Nesta composição, as célebres figuras da Antiguidade foram substituídas por canídeos, de forma a caricaturar as atitudes de vassalagem e de supremacia esperadas, e propondo posturas desafiadoras, como a de Diógenes, para mostrar a importância da opinião e da vontade dos considerados inferiores. Versa a lenda que o ilustre conquistador Alexandre Magno, personificado pelo *bulldog* branco,

[290] V. Anexos, Figura 136, p. 454 da presente tese.

[291] V. Anexos, Figura 63, p. 428 da presente tese.

[292] Após este encontro, o filósofo grego passaria a ser conhecido também por Diógenes, o Cínico.

fora recebido por Diógenes, personificado por um pequeno *terrier*, de uma forma no mínimo invulgar: na banheira. Na legenda do quadro, tal como foi apresentado na exposição de 1848, na Royal Academy, podia ler-se o seguinte:

> one day Alexander visited Diogenes, and condescendingly asked what he could do for him. "Stand a little on one side then," replied Diogenes; "you prevent me from feeling the sun." The courtiers with Alexander expressed their indignation that he so much honoured that old dog Diogenes. Alexander perceiving that humour, turned to them and said, "If I were not Alexander, I would be Diogenes". (Ormond 1981: 198)

Landseer conferiu ao *bulldog* uma expressão humanizada para caricaturar a estupefacção de Alexandre Magno, acentuada pelo sobrolho franzido do canídeo, perante a atitude inesperada de Diógenes. Como vimos, o artista inglês distinguiu-se como diligente estudioso da expressão facial não-humana, sendo, portanto, reconhecido pelo rigor e correcção anatómica e expressiva com que retratava momentos de uma certa carga emotiva (de assombro, terror ou mesmo de sofrimento) na representação das emoções e do carácter senciente dos animais. Todavia, neste caso, que se pretendia caricatural e humorístico, a incorporação de elementos da expressão facial exclusivos do ser humano e, portanto, alheios à anatomia das espécies retratadas – o sobrolho franzido – teve como principal objectivo acentuar a antropomorfização do *bulldog*.

O processo da antropomorfização foi, por outro lado, concebido através da colocação dos animais em cenários característicos do exercício de determinadas profissões. *Laying Down the Law* (1840) (figura 73)[293] reproduz o ambiente típico do exercício do poder judicial, onde o protagonista – um caniche branco – personifica a figura de um juiz, acompanhado pelo seu oficial de justiça – o *spaniel* voltado de costas para o espectador –, como se estivesse a tratar do despacho da documentação que cobre toda a mesa. As patas dianteiras do protagonista, pousadas sobre a mesa, e o corpo sentado na cadeira, à semelhança de uma postura humanizada, funcionam, tal como o sobrolho franzido de Alexandre Magno, como um elemento basilar do antropomorfismo desta representação caricatural.

A vasta diversidade de raças caninas reproduzida no espólio do animalista obedece, como os trabalhos anteriores exemplificam, ao propósito de associar as especificidades de cada raça ao episódio representado. A preocupação vitoriana em

[293] V. Anexos, Figura 73, p. 431 da presente tese.

aprimorar os animais de estimação por excelência deu origem a inúmeras raças caninas e respectivas variantes, ligadas a diferentes utilizações dos animais. Embora os canídeos em particular (exceptuando os cães de caça ou os utilizados em espectáculos) e os animais de estimação em geral "were widely acknowledged to be useless, except for emotional and rhetorical purposes" (Ritvo 1987: 121), tratava-se, na verdade, como Harriet Ritvo acrescenta, de "a function of their status rather than their species" (1987: 121). Desta forma, o processo de criação de cães de raça ganhou inúmeros adeptos entre as classes mais abastadas, uma vez que a dispendiosa pureza da raça assegurada pelos criadores era indicadora de um estatuto socioeconómico privilegiado dos donos, que consequentemente desejavam mostrar o prestígio de possuir cães de raça através, por exemplo, de concursos de agilidade e beleza ou simplesmente do retrato dos seus animais de estimação.

Para além do seu reconhecido interesse pela observação *in loco* e pela representação de espécies selvagens, nos inícios da sua carreira, Landseer foi frequentemente solicitado para retratar os membros mais jovens das famílias mais abastadas junto dos seus animais de companhia, de forma a captar, assim, a lealdade do animal para com os donos e o respeito e o apreço pelos animais por parte das crianças, ensinadas desde tenra idade a cultivar tais valores como base da sua educação, como constatámos no subcapítulo 3.3. ("Olhar os Animais de Perto: o Novo Estatuto do Não-Humano na Esfera Privada") da Parte I. Mais tarde, o pintor ao dedicar-se ao retrato dos *pets*, procurou não só reproduzir a dimensão emotiva do elo afectivo estabelecido entre o ser humano e os seus companheiros não-humanos, mas também, e sobretudo, comprovar visualmente a proximidade existente entre as expressões das emoções nos seres humanos e nos animais. Assim, importa equacionar por um lado, se os retratos de animais de estimação, sem a presença de qualquer figura humana, terão sido eficazes na tarefa de veicular esta mensagem na sua totalidade ou, por outro lado, se teria sido benéfico para a comparação entre a expressividade do indivíduo e dos animais incluir também os seus donos ou outros seres humanos, colocando as expressões das suas emoções lado a lado e dando ao espectador a possibilidade de estabelecer paralelos ou diferenças entre ambos.

Na análise sobre a importância da inclusão de figuras humanas nos retratos protagonizados por animais, devemos, desde logo, procurar compreender os propósitos

que terão pautado as escolhas do animalista, incluindo ou retirando os seres humanos destas representações. Em casos como por exemplo *Highland Music* (1829) (figura 137)[294] e *A Highland Breakfast* (1834) (figura 86)[295] torna-se difícil atribuir o protagonismo destas cenas dos interiores das humildes residências escocesas ao grupo de canídeos ou aos seus donos, uma vez que se trata de episódios domésticos representativos da interacção entre os indivíduos e os seus animais de estimação. Estes exemplos, que visavam veicular imagens da estreita relação de afecto entre humanos e animais, retratavam ambos os intervenientes, apostando ora na expressividade dos canídeos ora na dedicação dos donos. *Highland Music* (1829) traduz justamente a devoção dos animais ao dono expressa através do modo atento como o olham, seguindo os seus movimentos com se esperassem indicações. *A Highland Breakfast* (1834) retrata a dedicação dos seres humanos aos seus companheiros, garantindo-lhes uma alimentação condigna, pesem embora as condições humildes e de parcos recursos, recebida por todos, num ambiente de quietude e serenidade, onde cada um ocupa o seu lugar tranquilamente, alimentando-se sem atropelos ou conflitos característicos de meios pobres.

Importa ainda atentar nas pequenas dimensões dos espaços ilustrados nestas duas obras, onde sensivelmente metade de cada divisão é ocupada pelos muitos canídeos que aí se concentram. É curioso notarmos também que o número de animais adultos existentes em cada cena oscila entre os quatro e os cinco cães de estimação. Este afecto dos britânicos em geral pelos seus animais de companhia, reconhecido nos nossos dias, levava-os, à época, a acolher nas suas residências (mais modestas ou mais abastadas) vários animais, preocupando-se principalmente em assegurar o bem-estar de todos eles.

Não obstante o interesse demonstrado por Landseer em retratar a dimensão afectiva entre humanos e animais em ambientes mais humildes, o artista captou também esta relação no seio da Família Real inglesa no quadro *Windsor Castle in Modern Times* (1841-1845) (figura 92),[296] cujo próprio título aponta, desde logo, para um retrato dos tempos coevos, no qual o novo estatuto do animal de estimação enquanto membro da

[294] V. Anexos, Figura 137, p. 454 da presente tese.

[295] V. Anexos, Figura 86, p. 436 da presente tese.
[296] V. Anexos, Figura 92, p. 439 da presente tese.

família que convive com os demais na esfera privada é representado pela presença de quatro dos muitos *pets* pertencentes à Rainha e ao Príncipe Consorte. Embora também neste trabalho, à semelhança dos anteriores, o espaço ocupado pelos animais seja bastante considerável, concentrando-se praticamente em todo o centro da composição, devemos sublinhar o tratamento de grande proximidade afectiva dos donos para com os seus animais de companhia, como vemos na posição de Eos, a cadela galgo, sentada entre as pernas do Príncipe Consorte, recebendo carícias numa postura de obediência e serenidade.

Permitindo a exposição de uma cena do seu universo privado, o casal real procurou revelar, assim, a importância atribuída por todos (pais e filhos) aos animais de estimação na coesão familiar, uma vez que, através da presença destes animais, podemos reflectir sobre a relação entre o casal e com os seus filhos. O ambiente de profunda tranquilidade captado pelo olhar de Edwin Landseer, veiculado não só na relação entre as figuras humanas, mas também na postura atenta, obediente e serena dos animais, traduz justamente a imagem modelar da família vitoriana educada, para quem a estima e a consideração pelos animais em particular representavam o respeito pelo Outro em geral.

Assim, a representação das relações humanas rapidamente passou a incluir os animais como um elemento fundamental na imagem que o dono pretendia transmitir de si próprio ou do seu ambiente familiar, bem como dos valores pelos quais se pautavam. A personificação de tais atributos por parte dos animais tornou-os figuras centrais nestes retratos, escusando a presença humana, de modo que a expressão das emoções do animal fosse suficiente para veicular a imagem do ambiente em questão. As telas *A Scene at Abbotsford* (1827) (figura 74)[297] e *The Sleeping Bloodhound* (1835) (figura 68)[298] reproduzem a atmosfera vivida nas residências de *Sir* Walter Scott e de Jacob Bell (agente e amigo chegado de Landseer) através das posturas e das expressões dos seus protagonistas. Tanto Maida (figura central na tela encomendada pelo romancista escocês) quanto Countess (a cadela de estimação de Bell), deitadas aguardando a chegada do dono ou em momentos de descanso, revelam uma total obediência e uma

[297] V. Anexos, Figura 74, p. 431 da presente tese.

[298] V. Anexos, Figura 68, p. 429 da presente tese.

imensa docilidade expressa em idêntica postura de verdadeira submissão e calma, bem como na expressão do olhar, sem quaisquer indícios de agitação, que parece recair no horizonte, deixando transparecer o ambiente porventura aprazível em que viviam e a relação de grande estima sentida pelos donos. Estes, por seu turno, vêem, assim, de certa forma, no retrato destes protagonistas a personificação dos seus valores e da estabilidade que ambos os cenários e as posturas dos animais transmitem.

As qualidades veiculadas nestas representações de animais não procuravam personificar e ilustrar apenas as virtudes dos donos que encomendavam este tipo de quadros, mas também, em casos concretos, as características e as capacidades de certas raças. O animalista inglês retratou, em diferentes ocasiões, o *Landseer newfoundland*, difundindo nas suas obras a grande notoriedade que esta raça granjeava à época pela sua capacidade de resgatar vidas humanas em risco de afogamento. O jogo de palavras no sugestivo título da obra *A Distinguished Member of the Humane Society* (1838) (figura 57)[299] parece traduzir a nobreza das características dos membros desta raça que os levava a ser chamados frequentemente a intervir neste tipo de situações extremas. Landseer acentuou a distinção dos *newfoundland* não apenas no título da composição, mas sobretudo na representação do animal, que ocupava praticamente toda a tela, estando atento a qualquer situação que pudesse ocorrer nas águas à sua frente. A expressão do olhar e a posição da cabeça parecem transmitir também a segurança de quem possa socorrer qualquer vida humana em perigo, dada a sua postura alerta à movimentação das águas.

Numa tentativa de recriar ambientes, períodos e espaços não de uma forma tão individualizada quanto nos exemplos anteriores, mas, pelo contrário, mais generalizada e estereotipada, Edwin Landseer recorreu ao retrato animal para reproduzir os valores associáveis a espaços distintos. Os dois retratos *Low Life* (figura 138)[300] e *High Life* (figura 139),[301] ambos datados de 1829, representam, no primeiro caso, um ambiente modesto da vida das novas áreas urbanas, protagonizada pelo mesmo *bulldog* retratado nas composições caricaturais *A Jack in Office* (1833) (figura 136)[302] e *Alexander and*

[299] V. Anexos, Figura 57, p. 425 da presente tese.
[300] V. Anexos, Figura 138, p. 455 da presente tese.

[301] V. Anexos, Figura 139, p. 455 da presente tese.

[302] V. Anexos, Figura 136, p. 454 da presente tese.

Diogenes (1848) (figura 63),[303] com uma constituição física bastante pesada denotativa da falta de cuidado com a alimentação do animal, que possivelmente ingeria indiscriminadamente todas as sobras que encontrasse. De facto, pelo que nos é dado a observar, trata-se de um animal que embora pareça esperar pacientemente pelo dono na soleira da porta, poderá a qualquer momento vaguear por fora de casa, durante curtos ou mais longos períodos de tempo. Por seu turno, o protagonista de *High Life* (1829) encontra-se num ambiente pertencente a um universo aristocrático bastante luxuoso, oposto ao anterior, em consonância com o aspecto do animal, cujo pêlo sedoso e brilhante revela os cuidados dos donos, os quais lhe proporcionariam seguramente uma qualidade de vida que o *bulldog* de *Low Life* (1829) não teria num ambiente mais humilde.

A centralidade atribuída ao animal nestes retratos demonstrava também, em certos casos, o interesse em descodificar as suas emoções e os comportamentos, procurando comprovar as semelhanças existentes entre as expressões das emoções em humanos e nos animais. Em *Dignity and Imprudence* (1839) (figura 69),[304] Landseer conferiu especial notoriedade à expressão facial dos animais, retratando com destaque as suas cabeças, justamente para apresentar com maior detalhe a sua expressividade. Ambos os animais de estimação de Jacob Bell, Grafton (o *bloodhound*) e Scratch (o *Scotch terrier*), deitados na casota, espreitam o resto da divisão, evidenciando uma cumplicidade criada de forma inesperada. Como o título aponta, face à imprudência do destemido Scratch, que usurpou a cama de Grafton, a "dignidade" deste, não demonstrando qualquer reserva em aceitá-lo na sua casota, propõe personificar a postura conciliadora que o ser humano deverá adoptar em situações inesperadas com que possa ser confrontado no seu quotidiano. As orelhas esticadas e os olhos abertos do canídeo de pequeno porte, atento a qualquer movimentação, parecem apontar para o facto de este notar que terá invadido o espaço alheio, esperando possivelmente uma reprimenda do dono. Já a expressão do olhar do *bloodhound*, afastado do objecto que lhe causou desconforto na usurpação do seu espaço – Scratch – e com as orelhas naturalmente caídas, denota que aguarda atento a chegada do dono. O humor desta situação caricata

---

[303] V. Anexos, Figura 63, p. 428 da presente tese.

[304] V. Anexos, Figura 69, p. 430 da presente tese.

decorre, assim, das expressões dos dois cães, cada um deixando transparecer no olhar e na posição da cabeça a forma como lidaram com esta inesperada e risível invasão do canídeo mais pequeno.

O retrato animal da autoria de Landseer explora, como vimos, as várias personificações a que estes protagonistas deram corpo e expressão. Substituindo os habituais modelos humanos que posavam para os mais conceituados artistas coevos, os animais não possuíam a mesma capacidade de resistência para permanecer imóveis durante longos períodos de tempo. Porém, cabia aos animalistas a complexa tarefa de desenvolver métodos e técnicas para captar mentalmente a imagem do animal, retê-la nas suas memórias visuais e posteriormente completarem estes retratos, criando no espectador a ilusão, como Landseer procurou fazer no paradigmático retrato de *Dash* (1836) (figura 88),[305] de que o animal se teria conservado estático e imóvel o tempo necessário para que o artista pudesse finalizar o retrato.

Edwin Landseer procurou retratar os animais em ocasiões distintas, de forma a comprovar e reproduzir a expressão das suas emoções, dando ao espectador a possibilidade não só de constatar a reacção dos animais em momentos de grande intensidade emocional, mas também de analisar estas atitudes em comparação com as do ser humano, identificando semelhanças e diferenças. As premissas veiculadas durante o século anterior pela Fisiognomonia setecentista de Lavater, bem como a síntese gradativa sobre a progressão facial elaborada por Camper, analisadas no capítulo 1 da Parte I, tornavam-se agora interpretações incompletas sobre a relação entre as expressões faciais dos seres humanos e dos animais:

> by postulating a universe within which the physical laws ordained by its creator were not self-evident, the main function and purpose of Lavater's physiognomy was to identify and describe the common forms which organised the diversity of appearances. (...) Thus, physiognomy explained human nature in terms of a uniform order of types or kinds and it did so at the level of the individual, translating particular observations into general (and quite often imaginary) interpretations of character and emotion. (Hartley 2001: 46-47)

Embora, no início da sua carreira, Landseer tivesse estudado com Charles Bell, autor de vários estudos sobre a expressão das emoções nos seres humanos e nos animais, orientados segundo uma visão moldada pelos princípios da teologia natural, a

[305] V. Anexos, Figura 88, p. 437 da presente tese.

abordagem do animalista inglês sobre a questão das emoções nos animais não se sujeitou à interpretação do anatomista escocês sobre esta matéria:

> it is, in short, of man alone that we can with strict property say, the countenance is an index of the mind, having expression corresponding with each emotion of the soul. Other animals have no expression but that which arises by mere accident, the concomitant of the motions necessary to the accomplishment of object of the passions. (Bell 1806: 88)

Tal como Charles Darwin viria a arguir em 1872, na sua obra magna *The Expression of the Emotions in Man and Animals*, a visão apresentada por Bell sobre a distinção entre a expressão das emoções nos seres humanos e nos animais carecia de uma explicação mais pormenorizada, uma vez que a existência de alguns casos apontavam para uma maior proximidade entre humanos e não-humanos que necessitava de ser aprofundada:

> sir C. Bell evidently wished to draw as broad a distinction as possible between man and the lower animals. (…) But man himself cannot express love and humility by external signs, so plainly as does a dog, when by drooping ears, hanging lips, flexuous body, and wagging tail, he meets his beloved master. Nor can these movements in the dog be explained by acts of volition or necessary instincts. (…) If Sir C. Bell had been questioned about the expression of affection in the dog, he would no doubt have answered that this animal had been created with special instincts, adapting him for association with man. (1872/1892: 11-12)

Não obstante o facto de Darwin ter recorrido nos seus estudos às descobertas realizadas por Charles Bell no âmbito da Fisiologia, reconhecendo em *The Expression of the Emotions in Man and Animals* a autoridade do anatomista escocês na comprovação científica da relação existente entre os movimentos da expressão e os da respiração, o célebre naturalista pretendia com esta ressalva demonstrar que o carácter senciente de espécies como o cão resultava como um importante factor de aproximação entre o ser humano e os animais.

Os ensinamentos veiculados por Bell nas suas aulas de Anatomia contribuíram para alertar Landseer para a importância de aplicar correctamente métodos e técnicas científicas. Porém, as observações *in loco* dos comportamentos dos animais abriram-lhe um novo leque de interpretações sobre a expressão das emoções, aproximando-se, nas palavras de Lucy Hartley, não das "general (and quite often imaginary) interpretations

of character and emotion" (2001: 46-47), mas sim da visão evolucionista. De facto, Landseer estava sobretudo interessado em perceber a relação entre os seres humanos e os animais e em compreender em que medida as emoções das espécies estudadas se aproximavam das verificadas nos seres humanos. Assim, o pintor associava o seu trabalho ao legítimo realce atribuído à época aos estudos do não-humano, que justificaram o aparecimento de novas ciências oitocentistas, entre as quais a Primatologia. Embora Edwin Landseer não deva ter lido *The Expression of the Emotions in Man and Animals*, já que à data da sua publicação o animalista se encontrava num estado de profunda debilidade emocional e física, vindo a falecer um ano mais tarde, as suas representações dos animais e a sua comprovação visual do carácter senciente dos protagonistas dos seus trabalhos constituíram um importante legado para todos aqueles (independentemente da sua área de estudo) que, como Darwin, se dedicaram a compreender a complexa relação entre o humano e o não-humano.

Ao longo da centúria de oitocentos, a representação de animais revelou-se um campo de férteis imbricações entre a cultura científica, que procurou comprovar a urgência da adopção de uma nova perspectiva sobre o não-humano, e a cultura visual que, por seu turno, correspondeu aos emergentes debates em torno da senciência animal e da crescente popularidade do estatuto dos animais de estimação recebidos na esfera privada enquanto membros da própria família. A importância conferida ao estudo sobre o não-humano ficou a dever-se, em larga medida, aos avanços apresentados pelos defensores das teorias evolucionistas, que questionaram acerrimamente a visão cartesiana, amplamente apoiada por teólogos naturalistas, sobre os animais como seres desprovidos de um carácter emotivo ou senciente que funcionou como aporte teórico para a afirmação de uma relação antropocêntrica entre o Homem e os seres vivos não-humanos, justificando o facto de o estudo sobre o comportamento dos últimos ter permanecido relegado para um plano secundário durante tantos séculos.

A profícua aliança entre a ciência e a cultura visual permitiu que o interesse em conhecer e descodificar o Outro, designadamente os animais, ganhasse maior expressão não só nas investigações de teor científico sobre o não-humano, como também na representação visual dos animais. Os trabalhos da autoria de Edwin Landseer trouxeram

aos olhares dos espectadores coevos a confirmação da aplicabilidade dos mecanismos da selecção natural e sexual ao universo animal, apresentados e explicados pelas teorias evolucionistas, bem como a constatação do processo de variação da cor em espécies como por exemplo o lagópode. A reprodução visual de momentos de grande intensidade emotiva, nos quais os animais, designadamente os canídeos, assumiram o protagonismo, visava deixar transparecer a proximidade afectiva criada entre o Homem e os seus companheiros de estimação não-humanos e ainda a personificação de valores e reputações dos donos nos cada vez mais populares retratos de animais. Landseer procurou demonstrar nas suas composições de animais selvagens e de estimação as especificidades e a complexidade deste tipo de representação, a qual envolvia a necessidade de adoptar técnicas e métodos científicos, como a dissecação e a observação empírica de animais, para conhecer estes novos protagonistas *in profundis* e só dessa forma captar com a precisão e o rigor científico, que lhe eram conhecidos, a constituição anatómica, os comportamentos e a expressão das emoções das inúmeras espécies que representou nas suas narrativas visuais amplamente apreciadas na Grã-Bretanha e além-Mancha como analisaremos no capítulo seguinte.

3. A Recepção Nacional e o Reconhecimento Internacional: Ecos no Periodismo Britânico e Português de Oitocentos

Neste capítulo procuraremos analisar o reconhecimento público das características que singularizaram o trabalho de *Sir* Edwin Landseer entre os restantes animalistas coevos e a posição central das representações de animais da sua autoria no debate de cariz científico em torno da relação entre o humano e o não-humano, nomeadamente no respeitante ao estudo da anatomia, dos comportamentos e da expressão das emoções nos animais.

Na Grã-Bretanha, o reconhecimento do seu trabalho verificou-se de duas formas: a primeira, prende-se com a ligação à Royal Academy, desde 1816, onde expôs frequentemente, o que lhe permitiu ganhar o apreço por parte dos seus pares, os quais, em vários casos, serviam, de igual modo, de referência para o jovem animalista. No âmbito da ligação à Academia, salientaremos a sua nomeação, em 1866, para o cargo de presidente, que recusou alegando motivos de saúde e também por não se considerar à altura de tal estatuto, agradecendo, todavia, a homenagem ao seu trabalho, feita pelos seus pares, com esta nomeação. Atentaremos ainda nas distinções que recebeu no seu país, entre as quais se destaca a atribuição do título de "*Sir*" pela Monarca britânica, em 1850. A segunda, decorre das críticas ao seu trabalho publicadas no periodismo coevo de cariz generalista e da especialidade em apreço, entre os anos de maior produção artística do pintor, compreendidos entre 1818 e 1873.

Após uma consulta em Londres dos principais periódicos britânicos da época, podemos inferir que as referências e considerações feitas ao seu trabalho sublinham sobretudo a importância do seu espólio para a construção de uma nova concepção sobre o universo animal, assente na comprovação e representação da expressão das emoções e do carácter senciente de certas espécies.

A nível internacional, conferiremos particular relevo à exposição dos seus trabalhos no *Salon* de Paris, na Exposição Universal de 1855. O *Salon* funcionava como observatório do que era produzido em vários países europeus e, por esse motivo, as exposições que aí decorreram marcaram, de forma indelével, os debates culturais, científicos e sociais de oitocentos. A partir deste importante certame, as obras de

Landseer tornar-se-iam conhecidas e apreciadas não só em França, mas também em muitos outros países europeus, entre os quais Portugal, como o comprovam os periódicos portugueses consultados, generalistas e da especialidade, da segunda metade do século XIX.

Optámos, assim, por dividir o presente capítulo em dois pontos, de modo a analisar, num primeiro subcapítulo, a recepção do trabalho do animalista além-Mancha e, num segundo ponto, o reconhecimento internacional da importância do seu espólio no âmbito dos debates acerca da relação entre o humano e o não-humano e do novo protagonismo assumido pelos animais na cultura visual oitocentista.

Assim, no subcapítulo 3.1. – "O Reconhecimento da Importância de uma Nova Perspectiva sobre os Animais e o(s) Olhar(es) da Imprensa Britânica Oitocentista sobre as Relações entre o Humano e o Não-Humano" – debruçar-nos-emos sobre a recepção do trabalho do animalista na Grã-Bretanha, que em muito se distinguia das tendências estéticas (a paisagem e a pintura histórica) mais apreciadas à época, já que incorporava uma visão científica do universo não-humano. O seu interesse em aliar um conhecimento artístico com as novas descobertas científicas encontraria na representação de tal universo o topos ideal para conjugar estas duas áreas do conhecimento. Neste contexto, importará compreender de que forma as representações da autoria de Landseer obrigariam a uma redefinição do lugar dos animais na cultura visual de oitocentos e ganharam grande popularidade ao tempo. Tal notoriedade traduzir-se-ia, como comprovaremos, por exemplo, na atribuição de prémios e nas várias homenagens que lhe foram dirigidas em vida, entre as quais destacaremos a sua eleição para "Associate of the Royal Academy", em 1826, e para "Royal Academician", apenas cinco anos depois, em 1831, no início da década de trinta, o período mais produtivo da sua longa carreira. Registaremos ainda a sua nomeação, em 1866, para o cargo de presidente da Academia, como um importante reconhecimento por parte dos seus pares do potencial demonstrado pelo animalista inglês na reconfiguração e representação visual dos universos humano e (sobretudo) não-humano.

Num segundo momento deste subcapítulo, analisaremos as referências aos seus trabalhos que surgiram no periodismo britânico, generalista e da especialidade, durante a sua carreira e ainda alguns artigos publicados na imprensa a título póstumo, a fim de conhecermos as opiniões veiculadas pelos articulistas, nestes textos, acerca da

representação, não raro antropomórfica, destes novos protagonistas – os animais –, dotados pelo animalista de expressões até então entendidas como exclusivas dos seres humanos. Importará, assim, clarificar o estatuto do articulista enquanto mediador, ao transmitir a sua própria visão (favorável ou avessa) face a esta nova concepção visual das relações existentes entre os universos humano e não-humano. Os jornalistas acabavam, assim, por condicionar, através das suas opiniões sobre as obras apresentadas nos principais certames, a perspectiva crítica e o gosto do público, assumindo um papel preponderante não só numa certa educação artística da opinião pública letrada, como também na própria recepção dos trabalhos expostos.

Após a consulta de um vasto conjunto de artigos que referenciam a produção artística do animalista inglês, publicados entre 1818 e 1873 e ainda alguns a título póstumo, verificámos que as críticas destacaram os mesmos três vectores que orientaram o nosso estudo da representação do não-humano da autoria de Edwin Landseer no capítulo anterior ("Da Dissecação à Narrativa de Emoções: Métodos e Técnicas de um Animalista") da presente tese: o conhecimento anatómico rigoroso das inúmeras espécies que retratou, a observação aturada da dinâmica da natureza e das relações e interacções entre os seres vivos não-humanos e entre estes e o meio envolvente e, por último, a análise detalhada e exímia das expressões das emoções nos animais, o aspecto mais frequentemente debatido nos artigos consultados. Estes textos jornalísticos funcionaram, como veremos, enquanto veículo privilegiado para a divulgação não apenas de uma redefinição do lugar dos animais na natureza, em geral, permitindo a compreensão do passado mais remoto da humanidade e dos próprios animais, e na esfera privada, em particular, mas também de aspectos que iam sendo estudados no seio da comunidade científica coeva como, por exemplo, a comprovação de que o carácter senciente não era exclusivo do ser humano, podendo ser observado num crescente número de espécies animais.

De um modo geral, as referências e as críticas à obra de Landseer e a uma nova construção visual do não-humano no periodismo britânico de oitocentos foram bastante favoráveis, transmitindo opiniões elogiosas que procuravam sublinhar a importância desta concepção visual inovadora dos atributos dos animais menos estudados até então, como as capacidades mental e emotiva.

No subcapítulo 3.2. – "A Recepção da Representação Animalista de Landseer Além-Fronteiras: a Expressão das Emoções nos Animais como Motivo de (Des)Acordos no Periodismo Estrangeiro" – verificaremos em que medida a popularidade dos trabalhos de Edwin Landseer no seu país natal se estendeu, à época, também a outros pontos do continente europeu. Observaremos, assim, os ecos do reconhecimento internacional da sua obra na imprensa britânica e analisaremos também os comentários ao seu espólio no periodismo português da segunda metade de oitocentos, nomeadamente durante as décadas de setenta e oitenta.

Num momento inicial deste subcapítulo, centrar-nos-emos na sua participação na Exposição Universal de Paris, em 1855, que lhe permitiu alcançar uma projecção internacional bastante alargada. De facto, este incontornável certame não só reunia uma selecção de obras de alguns dos artistas mais conceituados na Europa e de jovens promessas do panorama artístico coevo, mas também atraía críticos de vários pontos do continente europeu que se encarregavam de divulgar estes trabalhos através dos seus textos, contribuindo, desta forma, para consolidar o reconhecimento destes profissionais – de renome ou ainda em início de carreira – junto da opinião letrada dos seus (e de outros) países onde eram publicadas tais considerações.

À data, o animalista inglês granjeava já uma enorme popularidade na Grã-Bretanha, onde a dimensão científica da sua obra a destacava entre os seus pares, tornando-o, assim, uma das presenças assíduas nas principais exposições da capital londrina. Embora não fosse conhecido publicamente qualquer interesse de *Sir* Edwin Landseer em dedicar-se à divulgação da sua obra no estrangeiro, constataremos que a escolha de alguns trabalhos da sua autoria para integrar a comitiva britânica no *Salon* acabaria por conceder um destaque internacional não só ao seu país, tornando-se o único artista britânico, até então, a receber a Medalha de Ouro neste certame parisiense, mas também, e sobretudo, ao subgénero ao qual dedicou toda a sua vida: a representação do não-humano.

Pretendemos averiguar, assim, em que medida as críticas francesas às composições animalistas expostas no *Salon*, publicadas nos periódicos, nos permitem compreender a perspectiva da opinião pública letrada de outros países, neste caso de França, sobre a relação entre o humano e o não-humano. O apreço por este subgénero artístico em geral e pelos trabalhos do animalista inglês em particular ou, pelo contrário,

a sua desvalorização por parte dos críticos estrangeiros revelam sobretudo a importância conferida a um debate que, ao tempo, na Grã-Bretanha, motivava uma redefinição da prática científica e da própria cultura visual, ambas levadas a reflectir sobre os avanços que iam sendo comprovados pela comunidade científica coeva. Neste ponto, procuraremos dar resposta a algumas interrogações que importa enunciar: qual a perspectiva da crítica internacional sobre a corroboração visual de aspectos tão controversos quanto a senciência animal? Seria a representação da expressão das emoções nos animais encarada como uma imitação caricatural hiperbolizada de capacidades entendidas enquanto atributos exclusivos dos seres humanos? Não obstante o facto de Landseer não ter sido o único animalista (nem mesmo o primeiro) a conferir especial atenção à expressão das emoções dos seres vivos não-humanos, quais os aspectos das suas representações animalistas que suscitaram o reconhecimento internacional traduzido nesta distinção em Paris? De que forma a crítica feita por articulistas franceses terá porventura condicionado a interpretação de jornalistas britânicos sobre os trabalhos de Landseer?

Passaremos, num segundo momento deste subcapítulo, à análise da recepção da representação animalista de Edwin Landseer em Portugal, observando as referências ao seu trabalho publicadas em periódicos nacionais generalistas e da especialidade. Por exemplo, por ocasião da morte do pintor inglês, em 1873, no jornal *Artes e Letras* (Lisboa 1872-1875), Landseer foi apelidado por Luciano Cordeiro (1844-1900) de "O Grande Animalista",[306] o que demonstra uma perspectiva modelar sobre a sua obra.

Consideraremos ainda a importância destes ensaios de cariz bio-bibliográfico, publicados a título póstumo, na imprensa portuguesa, que, ao decorrerem uma selecção, levada a cabo pelos próprios articulistas, com base na sua opinião sobre a figura em apreço, acabavam por direccionar a perspectiva dos leitores acerca do percurso do biografado. No caso das notícias sobre Landseer, apontaremos os aspectos relacionados com a representação do não-humano, distinguidos no periodismo português da época, procurando compreender os motivos que estariam associados à posição central que, aos olhos dos jornalistas nacionais, Landseer ocupava entre os animalistas estrangeiros. Para tal, e por último, importará analisar o lugar da representação animalista na cultura

[306] V. Luciano Cordeiro, "O Grande Animalista" in *Artes e Letras* (Lisboa, 1872-1875), [s/nº], Novembro de 1873:162-163; e Luciano Cordeiro, "O Grande Animalista. Conclusão" in *Ibidem*, [s/nº], Dezembro de 1873:178-180.

visual portuguesa, equacionando as principais aproximações e diferenças entre a sua produção em Portugal e na Grã-Bretanha, de forma a compreender a recepção da obra de Landseer no periodismo português.

Para este capítulo, o nosso estudo terá como suporte teórico principal a análise de um vasto conjunto de artigos publicados em periódicos britânicos generalistas e da especialidade. Entre os títulos consultados contam-se os seguintes: *The Morning Post* (1776-1937), *The Times* (1788-Hoje), *Morning Chronicle* (1801-1865), *The Examiner* (1808-1851), *The Literary Gazette: a Weekly Journal of Literature, Science, and the Fine Arts* (1817-1862), *The Athenaeum* (1828-1921), *The Art-Journal* (1839-1912), *The Art-Union* (1839-1848), *The Illustrated London News* (1842-2003), *The Critic* (1843-1863), *Daily News* (1846-1900) e *Cornhill Magazine* (1860-1975). Para além destas publicações periódicas britânicas, teremos ainda em consideração um conjunto de artigos veiculados em vários jornais lisboetas, a saber: *Artes e Letras* (1872-1875), *Diário Illustrado* (1872-1910), *Diário da Manhã* (1876-1884), *Os Dois Mundos. Illustração para Portugal e Brazil* (1877-1881), *O Occidente. Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro* (1878-1915), *A Illustração. Revista de Portugal e do Brazil* (1884-1891), *A Illustração Portugueza. Revista Litterária e Artística* (1884-1890), *Revista Popular de Conhecimentos Uteis. Periodico Semanal Illustrado Indispensável às Famílias, aos Artistas e aos Industriais* (1888-1890) e *Brasil – Portugal. Revista Quinzenal Illustrada* (1899-1914). Tomaremos ainda em consideração as reflexões de Sidney C. Hutchison, Diana Donald, Julia Voss, Richard Ormond, Ian Barras Hill, Gabriela Gândara Terenas, Isabel Falcão, José-Augusto França, Diogo Macedo, Raquel Henriques da Silva e Laura Castro para uma melhor compreensão da recepção da representação visual do não-humano ao longo da centúria de oitocentos na Grã-Bretanha e no estrangeiro, nomeadamente em França e em Portugal.

3.1. O Reconhecimento da Importância de uma Nova Perspectiva sobre os Animais e o(s) Olhar(es) da Imprensa Britânica Oitocentista sobre as Relações entre o Humano e o Não-Humano

O reconhecimento das características únicas da visão do jovem Edwin sobre a dinâmica da natureza e dos seus intervenientes não-humanos começou por revelar-se entre os membros da própria família Landseer, que viam na dedicação do futuro animalista para a representação das espécies que encontrava nos seus passeios com o pai, John Landseer, pelas zonas mais rurais da capital londrina, um indício de que o seu percurso profissional passaria inevitavelmente por uma carreira ligada ao universo do estudo do não-humano, como constatámos no capítulo anterior desta Parte. O pai pretendeu, desde cedo, que as capacidades demonstradas por Edwin na esfera privada fossem também apreciadas e avaliadas por profissionais que pudessem tecer considerações construtivas para o desenvolvimento das técnicas e dos métodos de estudo e de trabalho do jovem artista.

Neste contexto de grande incentivo e entusiasmo da família pelo potencial artístico de todos os seus filhos, o reputado gravador enviou, em 1813, dois desenhos de equídeos e um de um canídeo (figura 140)[307] produzidos por Edwin para a Society of Arts.[308] Esta instituição tinha, desde a sua fundação, em 1754, como principal missão promover as artes, a manufactura e o comércio, procurando, sempre que tal se justificava, divulgar e premiar os trabalhos que se destacavam nestas três áreas. No caso específico das artes, a Society of Arts considerava fundamental para o desenvolvimento do universo artístico distinguir jovens promissores com o prémio "Silver Palette". Aos onze anos, Edwin Landseer viria a receber esta mesma distinção pelos três desenhos

[307] V. Anexos, Figura 140, p. 455 da presente tese. Durante as nossas pesquisas, encontrámos a reprodução de apenas um dos três desenhos enviados, que apresentamos em anexo.

[308] Optámos por referir-nos a esta instituição com a designação abreviada pela qual era conhecida ao tempo, sendo o título completo Royal Society for the Encouragement of Arts, Manufactures and Commerce. A distinção de "Royal" foi atribuída em 1847 e apenas em 1908 Edward VII viria a conceder permissão para incluir esta distinção no nome completo da instituição.

enviados, alcançando, assim, pela primeira vez, o reconhecimento público.[309] Com a atribuição destes prémios, o jovem animalista via, assim, reconhecidas as suas capacidades no seu país natal. Entre os grandes mestres, autênticas referências para o seu estudo, Landseer era considerado uma promessa que muito teria para oferecer à cultura visual oitocentista na Grã-Bretanha, já que as suas composições do universo não-humano deixavam transparecer um domínio exemplar das técnicas e dos métodos de produção artística e do conhecimento anatómico dos animais retratados.

Curiosamente, devemos assinalar que grande parte destes primeiros trabalhos premiados tinham os equídeos como protagonistas, fazendo com que, também por esta escolha, se distinguisse entre os demais que habitualmente apresentavam retratos de figuras humanas, não raro, sem qualquer presença de animais. Mas porque não seguir o caminho da representação de seres humanos já trilhado por outros conceituados artistas? Nestes desenhos, Landseer não só se afastava da tendência de representar seres humanos, procurando inovar e surpreender os membros do Conselho de avaliação dos trabalhos enviados com a originalidade das suas escolhas e a sua capacidade de execução das mesmas, como também era notório o seu interesse pelas novas descobertas nas áreas da Zoologia e da Biologia que modulavam o panorama científico da época. A audácia e a confiança nas suas competências para reproduzir os animais com rigor e correcção anatómica, dotando-os de olhares expressivos que cativavam, numa primeira fase, os jurados e o público em geral, levaram-no a alcançar, desde logo, o reconhecimento que se viria a consolidar ao longo da sua prolífica carreira.

Tais prémios serviam ainda para divulgar o trabalho de jovens artistas aos apreciadores e compradores de obras de arte. Como sucede com a atribuição de qualquer distinção, não apenas as obras premiadas em particular, como toda a produção artística elaborada *a posteriori* acabaria por estar sob o escrutínio destes patronos, da crítica especializada e dos restantes profissionais do sector. Neste contexto, Edwin

[309] Para além de Edwin, os seus irmãos, Thomas e Charles, também contribuíram com trabalhos seus para os principais certames artísticos em Londres, ainda em idade muito jovem. John Landseer enviava desenhos e quadros elaborados pelos filhos para os Conselhos que avaliavam e seleccionavam as obras para as exposições. Daí que fosse frequente encontrar-se trabalhos dos três jovens nos mesmos eventos. Por exemplo, em 1814, a Society of Arts voltou a receber um desenho do premiado Edwin, intitulado *Hunting Horse* (1814), e também uma tela a óleo da autoria de Thomas com o título *The Farmer's Horse* (1814). Ambas as composições foram distinguidas com a Medalha de Prata "Isis" por esta instituição, que considerou, uma vez mais, a representação de Edwin Landseer merecedora de um louvor público.

Landseer ganhou, desde cedo, a atenção dos seus pares e da opinião pública letrada que acompanhava estes eventos e entregas de prémios.

Embora estes trabalhos já deixassem antever o interesse que o animalista revelava em aliar o conhecimento artístico e o científico para melhor reproduzir as espécies que protagonizavam as suas composições, devemos sublinhar que, nesta fase, o reconhecimento público das características da sua representação de animais contribuía sobretudo para atrair novos compradores e divulgar o subgénero em apreço junto do público em geral, de forma a dar uma projecção mais alargada a uma nova reconfiguração do lugar do universo não-humano na ciência e na cultura visual durante a primeira metade de oitocentos.

Ao longo do seu percurso, à medida que as suas composições foram ganhando maior complexidade temática, como por exemplo a reprodução de situações de grande intensidade emocional que visavam demonstrar o carácter senciente dos animais retratados, bem como um domínio cada vez mais aprofundado das técnicas e dos métodos científicos que adoptou – a dissecação e a observação empírica da anatomia e dos comportamentos dos animais –, as distinções que viria a alcançar passariam a reflectir também, e sobretudo, a importância do seu espólio para a reflexão sobre o lugar dos animais na natureza e as relações entre o humano e o não-humano. Por outras palavras, os prémios atribuídos pela Society of Arts, no início da sua carreira, deverão ser interpretados como avaliações favoráveis, feitas por um Conselho composto por especialistas e artistas reputados, que visavam louvar as suas competências artísticas e porventura consciencializar o público em geral, a crítica e os profissionais ligados ao universo artístico para a necessidade de alargar as preferências estéticas da época a outras tendências e subgéneros. Estes, por razões multímodas, emergiam no seio da cultura visual britânica de oitocentos, demonstrando que o universo artístico poderia efectivamente desempenhar um importante papel para divulgar, por exemplo, os avanços que iam sendo desenvolvidos em outras áreas do conhecimento, como a prática científica.

Durante este período inicial da sua produção artística, situável entre 1810 e 1823,[310] que corresponde sensivelmente à primeira década da sua longa carreira, Edwin

[310] Optámos por balizar esta fase inicial da sua produção artística entre 1810 (data em que Edwin Landseer começou a elaborar os seus primeiros estudos artísticos mais completos) e 1823, uma vez que no ano seguinte viajou, pela primeira vez, para as *Highlands* onde teve a oportunidade de observar e

Landseer foi aceite para integrar a Royal Academy School, em 1816, o que marcaria indelevelmente o rumo do seu percurso artístico, dando-lhe a oportunidade de apostar numa formação junto de alguns dos grandes mestres britânicos e estrangeiros. A entrada para a Royal Academy School constituía por si só o reconhecimento do potencial, ainda que bastante embrionário, revelado nos primeiros trabalhos do jovem animalista e avaliado positivamente, anos antes, nas duas distinções que recebera por parte da Society of Arts. Este facto não passava incólume na apreciação do perfil e das competências dos futuros pupilos elaborada pelo Conselho de admissão dos alunos na Academia. Na verdade, as distinções e os prémios alcançados pelos novos estudantes eram assinalados nos seus processos de admissão, conferindo-lhes o estatuto de "Privileged Students", o que permitia o acesso à formação na Royal Academy School durante um período mais alargado do que os restantes colegas:

> the Academy studentship was lengthened to ten years in 1814 and the Privileged Students (that is those who had won gold medals or certain other prizes) were entitled to continue for life. The complete period allowed, however, was not always used to the full. (Hutchison 1968: 86)

Em 1816, ano da admissão de Landseer, as Academy Schools encontravam-se sob a supervisão do pintor helvético Henry Fuseli, mais tarde professor do jovem animalista, que ocupava o cargo de "Keeper" desde 1804, e a presidência de Benjamin West (1738-1820), um dos membros fundadores da Academia. Entre os quinze alunos admitidos nesta data,[311] Charles e Edwin eram justamente os mais jovens pupilos,

retratar os animais *in loco*, podendo, assim, desenvolver e aprimorar técnicas e métodos de estudo e de representação do não-humano que confeririam maior complexidade temática e estilística à sua obra. Embora já fizesse esboços de animais e figuras humanas desde os cinco anos, os desenhos produzidos desde 1810 em diante surgem como o resultado de um estudo mais demorado sobre as figuras que pretendia retratar. Curiosamente, dois anos mais tarde, em 1812, o conjunto de trabalhos que elaborou, entre os quais o desenho intitulado *An Anatomical Study* (V. Anexos, Figura 105, p. 444 da presente tese), reflectia já a sua intenção de analisar em pormenor a anatomia dos seres vivos não-humanos e, por conseguinte, de aliar a formação artística ao conhecimento científico.

[311] Para além de Edwin e Charles Landseer, contam-se os seguintes nomes admitidos na mesma data: James Ward (1769-1859), Cornelius Varley (1781-1873), Andrew Geddes (1783-1844), Peter de Wint (1784-1849), William Etty (1787-1849), Edward Hodges Baily (1788-1867), Lewis Vulliamy (1791-1871), Philip Hardwick (1792-1870), George Basevi (1794-1845), William Wyon (1795-1851), William Tite (1798-1873) e Sydney Smirke (1798-1877).

embora, no caso de Edwin, o seu currículo contasse já com prémios que o distinguiam entre os demais.[312]

A popularidade que os trabalhos da autoria do jovem animalista granjeou durante os primeiros anos da sua produção artística contribuiu de maneira ímpar para as duas eleições intercaladas por apenas cinco anos. A atribuição do título de "Associate of the Royal Academy", em 1826, com apenas vinte e quatro anos, a idade mínima necessária para a elegibilidade de qualquer artista,[313] ficou a dever-se sobretudo ao reconhecimento das suas competências artísticas e científicas, visíveis, por exemplo, na sua exímia capacidade de representar os animais em movimento, bem como na transposição rigorosa para as telas da anatomia de diferentes espécies com idêntica correcção.

Importa salientar que à data da sua eleição para "Associate of the Royal Academy", Edwin Landseer visitara já pelo segundo ano consecutivo as fascinantes *Highlands*, o que lhe permitiu aprofundar *in loco* o estudo da anatomia e do comportamento de animais selvagens de grande porte, como os cervídeos, e de uma vasta diversidade de espécies de aves.

Neste contexto, a partir da sua primeira expedição às *Highlands*, em 1824, o público e a crítica passaram a contar com trabalhos da autoria de Landseer nos principais certames artísticos da capital londrina, os quais deixavam transparecer o novo fôlego da emergente representação do animalista cada vez mais popular na Grã-Bretanha. A possibilidade de observar os animais selvagens em plena liberdade, nos seus *habitats* naturais, tornou-se fundamental para os conseguir reproduzir em movimento, dando ao espectador a ilusão de uma tridimensionalidade e energia dos seres vivos não-humanos que chamava de imediato a atenção dos olhares que se detinham nas suas obras. Dois exemplos paradigmáticos de tais características únicas da sua representação animalista que lhe valeram o louvor da Academia na eleição para "Associate of the Royal Academy" foram as telas *The Hunting of Chevy Chase* (1825-

[312] Para além de Edwin e Charles apenas dois outros artistas, Philip Hardwick e Sydney Smirke, conseguiram alcançar os estatutos de "Associate of the Royal Academy" e "Royal Academician". Hardwick foi eleito "Associate of the Royal Academy" em 1839 e "Royal Academician" em 1841, e Smirke alcançou o primeiro estatuto em 1847 e o segundo em 1859.

[313] Não obstante a regra respeitante à idade mínima para a eleição de "Associate of the Royal Academy" ditar que os artistas deveriam ter pelo menos vinte e quatro anos, durante os finais do século XVIII, a Academia abriu algumas excepções a este requisito, como por exemplo a *Sir* Thomas Lawrence (1769-1830) que, em 1791, aos vinte e dois anos, recebeu esta distinção.

1826) (figura 82)[314] e a "sequela" intitulada *The Battle of Chevy Chase* (1825-1826) (figura 83),[315] que receberam críticas bastante favoráveis. No caso específico das referências à primeira obra, apelava-se ainda a que alunos e profissionais a incluíssem nos seus estudos:

> the final contention too between the hounds and stag constitutes an animal struggle, correct in anatomical drawing as SCHNYDERS, and bustling and fierce as RUBENS. On the high stand of Art from which the Painter here invites our view, it requires no prophet's vision to see the altitude to which he will soon attain. We recommend not only Students, but our Historical Painters, to look investigatively at this work, in order to see, analyse, and feel, the mode and principles that have affected the most perfect picture, of its class, that has yet been seen in this country, and that may fairly companion any of its size in any other. (*The Examiner*, "Fine Arts. Exhibition of the Royal Academy Exhibition", nº955, 21 de Maio de 1826: 323)[316]

A sua distinção para "Associate of the Royal Academy", que poucos outros artistas alcançaram em tão jovem idade ao longo de toda a centúria de oitocentos,[317] viria, assim, reconhecer e premiar sobretudo as características únicas – um olhar e método científicos – da sua reprodução visual do universo não-humano. A atribuição deste estatuto a Landseer surgiu ainda como tentativa de suprir a ausência de uma figura com competências comprovadas pela crítica e pelos seus pares na representação do não-humano na cultura visual britânica coeva.

Landseer desencadeava, assim, a surpresa e o interesse geral, particularmente pelo facto de suscitar um diálogo entre o espectador e a cena representada, já que, não raro, oferecia ao primeiro a vontade de querer tocar nos animais retratados para (re)construir na sua memória, por exemplo, a sensação de tocar no pêlo ou na plumagem, tal como foi sublinhado em diferentes publicações periódicas a propósito sobretudo das telas protagonizadas por aves, como o quadro *Decoyman's Dog and Duck*

[314] V. Anexos, Figura 82, p. 435 da presente tese.

[315] V. Anexos, Figura 83, p. 435 da presente tese.

[316] Devemos registar que a grafia original dos textos jornalísticos será respeitada e mantida nas citações dos mesmos.

[317] Segundo M. F. Sweetser, desde a eleição de Edwin Landseer, em 1826, até à morte do animalista inglês, apenas o pintor pré-rafaelita John Everett Millais (1829-1896) alcançou também, em 1853, o estatuto de "Associate of the Royal Academy" com a idade mínima estabelecida nos requisitos para esta eleição: vinte e quatro anos. Cf. Sweetser 1879: 47.

(1845) (figura 141).[318] A este propósito, em jornais direccionados para a especialidade em particular, como *The Art-Union*, podia ler-se o seguinte: "the ducks are very skilfully drawn; but there is so much care in the painting of their plumage that it is difficult to suppose them dead – a breath would displace the breast feathers of the drake" (*The Art-Union*, "The British Institution Exhibition", nº78, Março de 1845: 73). O mesmo se verificava em publicações generalistas, como *The Times* – "at the head of the studies of animals, let us place Edwin Landseer's "Decoy-man's dog, and ducks," where the soft-yielding plumage of the dead birds invite the touch" (*The Times*, "British Institution", 11 de Fevereiro de 1845: 5e) – ou, ainda, em periódicos dedicados a outras áreas que, não obstante, contavam também com artigos subjacentes a temáticas artísticas: "anything [can] exceed the sleight of hand, with which the delicacies of fur and feather are rendered, as the head and neck of the birds" (*The Athenaeum*, "British Institution", nº903, 15 de Fevereiro de 1845: 177). No caso da representação de mamíferos, como os canídeos, o pêlo mereceu sempre idêntica atenção por parte de Landseer na reprodução destes animais, tal como foi assinalado na descrição da obra *King Charles Spaniels* (1845) (figura 119)[319] publicada no jornal *The Art-Union*:

> the species is described with a most surprising accuracy, and its distinctive beauties dwelt upon with infinite knowledge and tact. (...) Most faithfully painted [is] also the soft silky coat and natural plumpness of the animal. This is certainly a red-letter page in Mr. Landseer's zoology. (*The Art-Union*, "The British Institution Exhibition", [s/ nº], Março de 1845: 75)

O sucesso do animalista inglês junto da crítica e do público, que contribuiu indelevelmente tanto para a primeira eleição, em 1826, como, cinco anos mais tarde, para a sua admissão enquanto "Royal Academician", pode ainda dever-se à sua dedicação exclusiva à produção artística, o que se traduziu num aumento significativo e bastante célere do seu espólio. Neste contexto, as frequentes exposições das suas obras, principalmente na Royal Academy e na British Institution, onde foi presença assídua praticamente em todos os certames anuais, contaram com um número crescente dos seus quadros, o que lhe permitiu demonstrar a sua versatilidade para retratar uma vasta

[318] V. Anexos, Figura 141, p. 456 da presente tese.

[319] V. Anexos, Figura 119, p. 449 da presente tese. A tela é também conhecida pelo título *The Cavalier's Pets* (1845).

diversidade de espécies em diferentes momentos.[320] A popularidade das suas obras fazia sentir-se entre os visitantes e também na crítica publicada na imprensa não só relativamente aos eventos que contavam com a sua participação, mas também naqueles em que a ausência de trabalhos seus era notada pelos articulistas britânicos, como se verificou, por exemplo, na exposição da Royal Academy em 1855: "some of the best living artists are, unfortunately, either absentees or exhibitors of works on a very small scale. We allude to Sir Edwin Landseer (…). Sir Edwin has not even a dog's head" (*The Illustrated London News*, "Opening of the Exhibition of the Royal Academy", vol. XXVI, nº742, 12 de Maio de 1855: 457).

Este apreço pela sua obra animalista alargado à crítica especializada, aos seus pares e ao público que visitava habitualmente estes certames artísticos constituiu um factor fundamental para que o nome de Edwin Landseer fosse apontado para a eleição de presidente da Royal Academy logo na década de cinquenta, como Sidney C. Hutchison relembra:

> following the death of Sir Martin Archer Shee, Charles Lock Eastlake was elected President on the 4th of November 1850 by an overwhelming majority. He received twenty-four votes against two cast for George Jones and one each for H. W. Pickersgill and Sir Edwin Landseer. (1968: 114)

No mesmo ano em que a Monarca britânica distinguiu publicamente o animalista inglês com o título de "*Sir*", sobretudo pelo seu contributo para uma redefinção da cultura visual britânica, Edwin Landseer constatou, uma vez mais, o reconhecimento, a estima e a consideração com que os seus pares encaravam os seus trabalhos. Embora não tivesse seguido as tendências estéticas de maior popularidade ao tempo – a pintura histórica e a paisagística –, a sua representação do universo não-humano destacava-se pela sua visão aprofundada e rigorosa acerca do *modus vivendi*, dos comportamentos e da anatomia das espécies que observou, estudou e retratou nas suas composições. Nestas pretendia ainda estabelecer um diálogo entre o espectador e a cena representada, levando-o a formular possíveis contextos e desfechos para o episódio, bem como a

[320] Na Academia, por exemplo, o limite de obras expostas em cada certame estava fixado em oito por cada artista, embora posteriormente, na década de quarenta, se tivesse constatado uma tentativa infrutífera de reduzir este número para seis trabalhos, tal como Sidney C. Hutchison relembra: "an attempt was made in 1844 to limit exhibitors to six works each, but the law was rescinded before coming into effect" (1968: 109). Não obstante, Landseer obteve sempre a aprovação por parte do Conselho da Academia para expor todos os trabalhos que desejava apresentar ao público, como sinal do desejo de se compreender mais aprofundadamente a complexidade do universo não-humano.

procurar identificar relações de proximidade e diferença entre os comportamentos e as expressões dos seres humanos e dos animais. Apesar da ausência de figuras humanas na maioria das suas obras, à semelhança do que sucedia nas narrativas fabulares protagonizadas por animais, Landseer proporcionava ao público a possibilidade de visualizar as atitudes e reacções de diferentes espécies e, assim, a partir delas, compreender mais detalhadamente o universo não-humano e os factores aproximativos (anatómicos e comportamentais) entre o indivíduo e os animais que permitissem conjecturar o passado da humanidade e delimitar ou esbater fronteiras entre ambos.

Em função do nosso escopo importa relevar que o início da década de cinquenta mostrava-se, assim, bastante favorável a uma redefinição do lugar dos animais nesta nova perspectiva sobre o universo não-humano apresentada pelo animalista inglês, pois, à época, a novidade temática destes trabalhos e a imbricação entre a representação animalista e os novos desenvolvimentos científicos orientavam inevitavelmente o olhar do público e da crítica para a sua obra. Neste contexto, a indicação do seu nome entre os membros votados para o cargo de Presidente da Royal Academy, em 1850, dever-se-á seguramente não apenas ao apreço transversal a críticos, artistas e público anteriormente referido, mas também, e particularmente, à sua consagração pública com o título de "*Sir*", praticamente na mesma altura desta importante eleição, já que "Edwin Landseer was probably the best-known artist of the time to the ordinary public and he was very much in favour of Queen Victoria. He was given a knighthood in 1850" (Hutchison 1968: 116).

A amizade que manteve com a Família Real levou-o a aumentar significativamente o vasto leque de clientes entre os membros da alta sociedade britânica, o que possibilitou a sua dedicação em exclusivo ao estudo e à produção artística do universo não-humano. As frequentes encomendas de trabalhos protagonizados por animais (em cenas de caçadas ou retratos dos animais de estimação, entre outros temas) permitiram-lhe alcançar uma condição económica confortável, facilitando a possibilidade de investigar a organização *in loco*, durante as suas habituais expedições às *Highlands*, das espécies reproduzidas nas telas. A sua obra traduzia, assim, um estudo aturado sobre o não-humano que muitos artistas ou investigadores da biodiversidade não conseguiram desenvolver por falta de condições económicas que lhes permitissem examinar as diferentes espécies nos seus *habitats* naturais. Devemos,

assim, sublinhar que, em 1850, esta distinção por parte da Rainha surgiu como uma forma de reconhecer (e conferir) o prestígio de um espólio que, ao tempo, já se tornava bastante representativo de uma mudança visual, cultural e científica na maneira como se compreendia a relação entre os seres vivos humanos e não-humanos.

Anos mais tarde, em 1866, os membros da Academia voltariam a ponderar o nome do animalista inglês para o cargo de presidente, já que a morte de *Sir* Charles Lock Eastlake, no ano anterior, deixava à Royal Academy a necessidade de encontrar uma figura na cultura visual britânica com idêntica notoriedade.

Ao contrário de Landseer, que se distinguia pela inovação temática dos seus trabalhos marcados por um olhar científico,[321] Eastlake apresentara-se, ao tempo, como uma figura representativa das tendências estéticas coevas. Neste contexto, notámos que a eleição de *Sir* Edwin Landseer em 1866, com a maioria absoluta dos votos, traduzia a urgência, verificável à época, de uma redefinição da cultura visual britânica de oitocentos. De facto, a principal Academia de educação artística, pela voz dos seus "Royal Academicians", elegia para a presidência um representante de um subgénero que conjugava as culturas científica e visual na reprodução da organização dinâmica da natureza e dos seus intervenientes humanos e não-humanos apoiada, em larga medida, nas novas explicações científicas baseadas nas teorias evolucionistas. Desta forma, a escolha um animalista de conceituada reputação nacional, como Landseer, revelava uma certa abertura por parte dos membros da Academia para premiar e distinguir os artistas que procuravam retratar os novos debates científicos e culturais, aliando áreas do conhecimento distintas – a ciência e a cultura visual – na tentativa de acompanhar e divulgar os progressos em torno de questões tão importantes e complexas como a origem da vida e o passado da humanidade.

A recusa de *Sir* Edwin para assumir o cargo de presidente da Academia, numa altura em que a sua condição física evidenciava já alguma debilidade, fora motivada pela incapacidade expressa pelo animalista inglês para dar a continuidade desejada ao trabalho exemplar levado a cabo durante quinze anos por Eastlake. Embora não

[321] O animalista inglês assumira também, em certas ocasiões, uma posição bastante assertiva quanto à necessidade de uma reapreciação por parte do Conselho da Academia de certas matérias que requeriam um novo olhar, distanciado de padrões desactualizados concernentes, por exemplo, à representação do nu artístico: "sir Edwin Landseer asked the Council to consider 'the adoption of some means of rendering the study of the nude model in the Life School, less offensive to decency and morality'" (Hutchison 1968: 119).

saibamos se o artista teria aceitado ocupar este cargo caso a eleição tivesse decorrido numa fase mais proficiente e activa da sua carreira, ao nosso estudo importa salientar a audácia louvável da Academia em votar quase unanimemente num animalista que veiculava em inúmeros trabalhos uma visão das interacções entre as diferentes espécies, afastada do criacionismo e bastante mais próxima da controversa lógica evolucionária da vida humana e não-humana.

Desde o início da sua carreira, esta reacção favorável à obra de Landseer por parte da Academia, que tinha como principal propósito "improving and developing public taste" (Hutchison 1968: 120), foi sendo acompanhada de perto pela imprensa periódica britânica. A preocupação em promover e aprimorar a educação e um certo gosto artístico era um objectivo transversal à missão da Royal Academy e ao periodismo generalista e da especialidade em apreço. Em geral, as descrições detalhadas dos articulistas acerca dos trabalhos expostos nos certames artísticos de maior afluência na Royal Academy e na British Institution incluíam não só uma explicação das cenas retratadas nas composições em exposição, mas também a sua própria opinião sobre as mesmas. Neste sentido, o jornalista acabava por desempenhar um papel de mediador da opinião dos leitores acerca dos artistas e das obras referenciadas nos seus textos, condicionando, assim, o gosto e a perspectiva crítica do público.

O papel do articulista ia, assim, para além da posição preponderante que assumia na educação artística dos seus leitores, já que os artigos de divulgação destes eventos serviam ainda para dar a conhecer o trabalho dos pintores que passavam a expor nestes certames de referência na preenchida agenda cultural londrina. Desta forma, embora tivessem de se restringir aos artistas que expunham nestes eventos, os articulistas tinham a liberdade de atribuir especial ênfase aos profissionais que granjeavam maior popularidade entre os compradores dos periódicos que, por conseguinte, desejavam acompanhar o percurso dos artistas da sua preferência.

A escolha dos periódicos por parte dos leitores podia obedecer a dois tipos de critérios distintos: por um lado, criava-se uma certa confiança na credibilidade do periódico que se lia, acreditando-se que as opiniões aí veiculadas pelos jornalistas eram apresentadas de forma tão isenta quanto possível; por outro, certos leitores optavam não raro por ler determinadas publicações pelo facto de estas transmitirem habitualmente opiniões favoráveis em particular sobre os trabalhos dos artistas da sua predilecção.

No conjunto de artigos subjacentes às obras da autoria de Edwin Landseer que consultámos, destaca-se a necessidade revelada pela imprensa de encontrar uma figura na cultura visual britânica que reunisse o consenso favorável da opinião especializada dos críticos e também do público leitor.

Na tentativa de comparar o espólio de Landseer com o dos grandes mestres estrangeiros, a imprensa não se escusava de apelidar o animalista de "British Schneiders",[322] evocando o reputado artista flamengo que serviu de referência a todos aqueles que posteriormente se dedicariam à representação de animais. Esta comparação recorrente entre os dois animalistas devia-se sobretudo à particularidade da correcção anatómica das espécies retratadas, bem como à capacidade de reproduzir os animais em movimento demonstrada tanto por Snyders como por Landseer: "our more than British Schneider, is Edwin Landseer, for how true and vigorous are his men as well as lower animals" (*The Examiner*, "Fine Arts. British Institution Gallery", nº994, 18 de Fevereiro de 1827: 99).

Entre os mestres que se notabilizaram na composição animalista, o nome de Rubens era também mencionado nas frequentes comparações entre Landseer e os artistas estrangeiros. Se, por um lado, o ponto de convergência com a visão de Snyders sobre a representação dos animais, habitualmente retratados em movimento e dotados de uma energia bastante intensa própria de situações de confronto, dizia respeito ao rigor anatómico típico também das obras do animalista inglês, por outro lado, a expressão de ferocidade característica de certas espécies em momentos de conflito, luta e perseguição aproximava Landseer de Rubens, tal como foi referido na crítica publicada no jornal *The Examiner* a respeito da exposição da obra *The Hunting of Chevy Chase* (1825-1826) (figura 82)[323] na Royal Academy: "the final contention too between the hounds and stag constitutes an animal struggle, correct in anatomical drawing as Schnyders, and bustling and fierce as Rubens" (*The Examiner*, "Fine Arts. Exhibition of the Royal Academy Exhibition", nº955, 21 de Maio de 1826: 323).

Os articulistas britânicos procuravam, assim, através destas sucessivas comparações com os animalistas flamengos, destacar as competências demonstradas por

[322] Cf. *The Examiner*, "Fine Arts. Spring Gardens Exhibition", nº539, 26 de Abril de 1818: 269 e *The Examiner*, "Fine Arts. British Institution Gallery", nº994, 18 de Fevereiro de 1827: 99.

[323] V. Anexos, Figura 82, p. 435 da presente tese.

Edwin Landseer, colocando-o num patamar idêntico (ou até mesmo superior) a estes conceituados mestres: "the young painter had attained a mastery even Snyders hardly reached and never surpassed (...) The vigour of the execution is equalled by the spirit of the design" (*The Athenaeum*, "The Royal Academy. Winter Exhibition", nº3253, 1 de Março de 1890: 282). Curiosamente, os paralelismos estabelecidos na imprensa periódica além-Mancha entre a obra de Landseer e a de outros artistas remetiam, na larga maioria, para o panorama artístico internacional, o que nos suscita algumas questões: por que não criar tais pontos de convergência entre a visão de *Sir* Edwin Landseer sobre o não-humano e a de outros artistas britânicos? Seria esta tendência de comparar o trabalho produzido pelo animalista inglês com o dos seus pares estrangeiros uma tentativa de defender a possibilidade de identificar um padrão de idêntico rigor e correcção tanto na obra do primeiro quanto na dos segundos?

Nos artigos consultados verificámos que a única comparação feita entre Landseer e outro artista britânico em particular, William Hogarth (1697-1764), foi publicada a título póstumo pelo reputado crítico de arte William Cosmo Monkhouse (1840-1901) e centrava-se na reprodução das expressões dos protagonistas dos trabalhos de ambos os pintores – os animais e as figuras humanas, respectivamente – em composições caricaturais como, por exemplo, *Alexander and Diogenes* (1848) (figura 64):[324] "in addition to their [the dogs'] cleverness, they are true, in just the same sense as Hogarth's are true, (...) the humour of them and the sentiment of them, which gain our tears or laughter" (*The Art Journal*, [s/ título], [s/ nº], Novembro de 1879: 249).

Identificámos ainda em dois artigos distintos uma outra referência de cariz comparatista entre Landseer e um seu compatriota que não remetia, todavia, para o universo artístico e sim para o da literatura, já que a figura escolhida foi William Shakespeare (1564-1616), possivelmente com o intuito de apontar uma personalidade emblemática que constituísse, à semelhança do animalista, uma referência na especialidade a que se dedicou:

> no painter of animal life can for a moment be compared to him for intelligent invention, for humour and its congenial pathos, for breadth, variety, and subtlety of observation. No painter has ever so widened and deepened our sympathies with the dumb creatures that minister so largely to our pleasures and necessities; no painter so well deserved the epithet he fairly won of the "Shakespeare of the

[324] V. Anexos, Figura 63, p. 428 da presente tese.

animal world" (*The Illustrated London News*, "Sir Edwin Landseer, R. A.", vol. LXIII, nº1780, 11 de Outubro de 1873: 350)

Num segundo artigo, o animalista voltou a receber um epíteto semelhante, desta feita mais específico, que se centrava na representação dos canídeos que, a par dos cervídeos, correspondem à espécie que mais frequentemente retratou: "Sir E. Landseer, the Shakespeare of dogs, stands at the head of their producers" (*The Athenaeum*, "Fine Arts. Royal Academy", nº2118, 30 de Maio de 1868: 768). Como sabemos, o animalista representou uma vasta diversidade de espécies, desde animais selvagens aos de estimação. Porém, os canídeos são efectivamente aqueles com que Landseer é, ainda nos nossos dias, imediatamente identificado, porventura por lhes ter atribuído o protagonismo em situações de maior intensidade emocional. Estes novos protagonistas não-humanos substituíam, assim, as figuras humanas, a quem estava habitualmente reservada uma posição de destaque na representação visual do *pathos*.

Para além de William Shakespeare, também Laurence Sterne (1713-1768) foi alvo de vários epítetos criados pelos articulistas britânicos para descrever elogiosamente o trabalho de Landseer: "this painter is the Sterne of his Art, he moves us as warmly towards his poor dead hind as Sterne did towards his dead ass"[325] (*The Art-Union*, "The Royal Academy. The Eightieth Exhibition – 1848", [s/ nº], Junho de 1848: 173). Neste caso, a comparação entre Sterne e Landseer centrava-se na emotividade que ambos deixavam transparecer nas suas obras, particularmente em situações de morte como, por exemplo, o encontro de Yorick com o seu burro, já sem vida, narrado pelo autor irlandês no célebre romance *A Sentimental Journey Through France and Italy* (1768).[326]

Embora as comparações directas entre o animalista inglês e outros artistas britânicos em particular fossem bastante escassas, dando-se preferência a paralelismos com os mestres estrangeiros, o mesmo não sucedia com a distinção das características da sua produção artística no panorama britânico. Assim, Landseer era frequentemente descrito pelos articulistas como uma das figuras de maior relevo no seio da cultura

[325] Neste artigo, o articulista referia-se à morte da corça retratada por Edwin Landseer na tela *A Random Shot* (1848) (V. Anexos, Figura 72, p. 431 da presente tese).

[326] Recorde-se ainda que, curiosamente, Landseer era um grande apreciador da escrita de Sterne, algo que já havia manifestado através da sua colaboração no quadro da autoria do irmão Charles, em 1836, intitulado *Maria* (1836) (V. Anexos, Figura 78, p. 433 da presente tese), que retrata um episódio de *A Sentimental Journey Through France and Italy* (1768), no qual é descrita com bastante emotividade a desolação da personagem Maria com a partida de Yorick.

visual de além-Mancha, quer nos periódicos generalistas – "he has proved himself one of the best of living English painters" (*The Times*, "The British Institution", 2 de Fevereiro de 1829: 2f) –, quer nos da especialidade – "the prince of animal-painters" (*The Art-Journal*, "The Royal Pictures. The Marmozettes. Sir E. Landseer, R. A., Painter. T. Landseer, Engraver", vol. 5, nº49, Janeiro de 1859: 4).

Desta forma, verificámos que as comparações estabelecidas pelos articulistas britânicos entre a obra de Edwin Landseer e a outros artistas eram feitas sob dois pontos de vista: por um lado, no caso de comparações directas com outros nomes igualmente conceituados, optava-se por referir os grandes mestres estrangeiros da representação animalista, como os flamengos Snyders e Rubens; por outro, sempre que desejavam destacar o trabalho de Landseer entre os demais artistas britânicos, constatou-se que a tendência era a de tecer considerações elogiosas à sua visão e representação do universo não-humano sem particularizar nomes de outros artistas, à excepção, como vimos, do artigo supracitado do periódico da especialidade *The Art-Journal*.

Importa salientar que as referências feitas à obra de Landseer, situando-a numa posição eminente no contexto visual britânico, mereceram a nossa particular atenção a fim de procurarmos compreender os motivos que terão estado associados à popularidade e longevidade da reconfiguração do lugar dos animais nas culturas científica e visual entre a crítica e o público (no caso) britânico. O elevado apreço pelas obras do animalista que iam sendo expostas regularmente nos certames artísticos da capital londrina levaram a imprensa periódica britânica a conferir um papel de relevo a essas composições. Desta forma, considerado "the first artist who has successfully portrayed the gentler passions of the lower creation" (*The Examiner*, "Exhibition of the British Institution", nº1098, 15 de Fevereiro de 1829: 100), Edwin Landseer adquiriu especial relevo na imprensa periódica coeva, sendo os seus trabalhos objecto de uma análise detalhada por parte dos articulistas britânicos. Estes, ao observarem e descreverem as telas, tiveram em atenção os três vectores fundamentais da obra de Landseer que, afinal, o distinguiram entre os seus pares e lhe permitiram alcançar o aplauso da crítica e do público: o conhecimento anatómico ímpar de uma ampla variedade de espécies, a observação empírica do comportamento dos animais e da sua interacção com o meio natural envolvente e, por fim, a reprodução das expressões das emoções dos seres vivos não-humanos.

Debruçando-nos agora sobre o primeiro aspecto evidenciado nos artigos que consultámos – o conhecimento anatómico dos animais –, devemos sublinhar que a educação de qualquer aluno da Royal Academy School contava com uma forte componente de Anatomia, considerada no plano de estudos[327] como uma das mais importantes disciplinas.

Embora nas aulas de Anatomia fossem utilizados animais como cobaias durante as demonstrações realizadas pelo docente, estas eram orientadas para a descrição da anatomia humana que constituiria o cerne da representação visual da generalidade dos futuros trabalhos destes pupilos. Contudo, Edwin Landseer estava interessado não só nas explicações apresentadas pelo professor sobre a anatomia dos seres humanos, mas também, e sobretudo, na organização e no funcionamento interno dos corpos das espécies examinadas durante as demonstrações. Daí que estas aulas, a par dos ensinamentos transmitidos pelo anatomista Charles Bell em sessões particulares, bem como das dissecações que o próprio animalista conduziu, tivessem ganho especial importância durante a sua formação, como constatámos no subcapítulo 2.1. ("(De)Compor a Mecânica Interna dos Corpos: do Estudo do Tratado *The Anatomy of the Horse* à Dissecação dos Felinos de Exeter 'Change") da Parte II.

Como resultado, o conhecimento anatómico dos animais retratados nos seus trabalhos tornou-se uma das suas principais competências que acabariam por ser referenciadas na imprensa. Na descrição da exposição da Royal Academy, no ano de 1869, por exemplo, publicada no periódico *The Art-Journal*, foi conferido particular destaque aos dois estudos de leões elaborados por Edwin Landseer como preparação para as quatro estátuas em bronze colocadas dois anos antes em Trafalgar Square. Tal se justifica justamente pela capacidade demonstrada pelo artista em dotar os animais de uma certa aparência de vida, nomeadamente através da escolha das posições em que eram representados e, sobretudo, pelo rigor com que os músculos e a estrutura óssea eram criteriosamente reproduzidos:

> grandly do two lions, master-sketches by Sir Edwin Landseer, keep guard at the door of the second room (…). These two studies were made in the Zoological Gardens as preliminaries to the bronze lions in Trafalgar Square. They are sketchy, but full of spirit; a broad facile brush, under guidance of knowledge,

[327] O plano de estudos da Royal Academy School incluía as disciplinas de Pintura, Escultura, Arquitectura, Perspectiva, Anatomia, Química, História Antiga, Literatura Antiga e Direito.

> has seized readily the points in the anatomy, and the character in movement and action. We at once feel to be in the presence of the noblest beast of the forest. Never has Landseer done anything finer. (*The Art-Journal*, "The Royal Academy. The One Hundred and First Exhibition", nº90, Junho de 1869: 163)

Um outro artigo publicado no jornal *The Art-Union* descrevia os canídeos retratados na tela *The Otter Hunt* (1844) (figura 75)[328] como "positively alive" (*The Art-Union*, "The Otter Hunt. Painted by Edwin Landseer, R.A.", [s/ nº], Agosto de 1847: 304), veiculando novamente a opinião generalizada acerca do rigor anatómico com que Landseer reproduzia as diferentes espécies e permitindo ao espectador observar a composição dos corpos dos animais com grande detalhe e, porventura, verificar semelhanças anatómicas entre o humano e o não-humano.

Este tipo de publicações mais eruditas e especializadas, como *The Art-Journal*, dirigiam-se particularmente aos leitores com conhecimentos mais aprofundados da área em apreço, possivelmente artistas, professores e alunos de artes e de anatomia. Neste caso, qual seria então o papel desempenhado pelos articulistas deste tipo de publicações periódicas em particular na formação e educação de um gosto artístico de um público leitor, na sua maioria, já com uma formação na especialidade em apreço? Embora o jornalista seja sempre um mediador, uma vez que a análise exposta se encontra inevitavelmente condicionada pela sua própria visão e, por isso, dificilmente neutra ou imparcial, a sua perspectiva acabava por ser, de certa forma, filtrada pelos seus conhecimentos da especialidade em questão.

Podemos, assim, considerar que estes artigos tinham o duplo propósito de informar e (sobretudo) instruir o público (mesmo os leitores pertencentes às camadas mais cultas da sociedade), sempre que este revelava intenção de aprofundar os seus conhecimentos através da leitura destes textos. Todavia, ao contrário dos leitores das publicações especializadas, o público da imprensa generalista era mais facilmente condicionado pelas opiniões mediadas pelos articulistas, já que, neste caso, os conhecimentos destes leitores situavam-se a um nível amador e, portanto, mais receptivo às análises dos jornalistas.

Apesar de desconhecermos a formação específica dos articulistas que se debruçaram sobre a obra de Edwin Landseer, uma vez que, à excepção do conceituado

[328] V. Anexos, Figura 75, p. 432 da presente tese. Embora esta tela seja frequentemente designada pelo seu título mais extenso, *The Otter Speared, Portrait of the Earl of Aberdeen's Otterhounds* (1844), optámos por utilizar o título referido no artigo em análise.

crítico de arte William Cosmo Monkhouse, na sua maioria, os artigos eram publicados anonimamente, a análise da representação animalista exigia que estes profissionais revelassem conhecimentos suficientemente satisfatórios não só na área artística, mas também (e sobretudo) científica. No caso das composições que reproduziam cenas do comportamento e da dinâmica das espécies *in loco* tornava-se fundamental que as interpretações e opiniões veiculadas pelos articulistas sobre as cenas representadas tivessem em consideração que estas composições abordavam temáticas pertencentes ao universo científico, revelando, não raro, novas perspectivas que iam sendo investigadas e comprovadas pela comunidade científica.

Tais imbricações entre a cultura visual e a científica na representação animalista produzida ao longo da centúria de oitocentos suscitam-nos algumas interrogações quanto ao rumo seguido pelos articulistas nas suas interpretações acerca destas composições visuais. Numa época em que emergiam avanços científicos consideráveis em torno da origem da vida, do passado da humanidade e da confirmação da existência de relações fisiológicas e comportamentais entre os homens e os animais, seriam os jornalistas permeáveis às novas e relevantes informações que iam sendo publicitadas e objecto de estudo por parte de cientistas e artistas? Até que ponto a importância conferida à observação e reprodução visual do não-humano, por exemplo, por ilustradores e animalistas dedicados ao estudo da biodiversidade, terá obrigado os articulistas a reestruturarem as suas descrições acerca dos trabalhos de animalistas produzidos e expostos à época, nelas incorporando uma perspectiva científica modelada pelos novos desenvolvimentos?

Considerando o segundo vector orientador da obra de Edwin Landseer – a observação empírica da interacção e do comportamento dos animais *in loco* – também definido pela crítica nas apreciações publicadas no periodismo britânico coevo, sabemos que o animalista inglês projectou, em diversas cenas sobre a interacção dinâmica entre os seres vivos não-humanos, uma lógica evolucionária da vida, aproximando-se, assim, das emergentes interpretações darwinistas.

No conjunto de artigos consultados, verificámos que, de uma forma geral, os articulistas reconheciam que as composições produzidas por Landseer traziam um novo olhar sobre a interacção dos animais entre si e com o meio envolvente, preferindo, porém, não explorar ou aprofundar, nas suas descrições, o reflexo de uma visão sobre o

humano e o não-humano baseada nas mais recentes perspectivas científicas em torno desta matéria. Por outro lado, no caso de obras ilustradas de teor científico, como os catálogos ornitológicos, por exemplo, os cenários de fundo, quase estandardizados, não ofereciam informação detalhada sobre os *habitats* das espécies retratadas, tendo apenas, em inúmeros exemplos, a função de compor a ilustração, na qual o animal e o cenário eram representados em justaposição, sem deixar transparecer uma imagem de verdadeira interacção entre o animal e o ambiente circundante (figuras 20 e 21).[329]

Embora o meio natural nem sempre assumisse especial importância nas composições de Landseer, já que a intenção em atribuir a centralidade aos animais nas suas obras se justificava pela necessidade de direccionar a atenção do espectador para os aspectos da expressão ou do comportamento dos seres não-humanos, o pintor tinha, contudo, a preocupação em representar os animais no meio envolvente (figura 125).[330] Ao passo que as ilustrações dos compêndios de Biologia ou Zoologia traziam o animal para o centro da imagem, ampliando-o e tornando, por isso, despiciendas as escassas referências visuais ao ambiente natural, Landseer (re)criava a cena que pretendia reproduzir, integrando o animal no *habitat*. No caso das ilustrações, que serviram praticamente como única referência até à popularidade que a representação animalista de Edwin Landseer (e de outros artistas) viria a granjear, o meio ambiente resumia-se meramente a um cenário, desvalorizando-se, assim, qualquer relação entre o meio e o comportamento e os hábitos de vida do animal, como constatámos no subcapítulo 1.5. ("Visualizações da Teologia Natural na Ornitologia") da Parte I.

Nos artigos que descreviam em maior detalhe as cenas reproduzidas nos trabalhos de Landseer, expostos nos principais certames da capital londrina, constatámos que as condições climáticas e o ambiente envolvente foram, por vezes, referidos pelos articulistas. Porém, as explicações sobre as escolhas e as intenções do animalista na representação do meio circundante são, de uma forma geral, escassas e insuficientes, como podemos comprovar no seguinte excerto retirado da uma elaborada descrição da tela *A Random Shot* (1848) (figura 72):[331] "the snow is coloured with the beautiful pink and purple hues which it assumes on the mountains at sunset" (*The Art-*

[329] V. Anexos, Figuras 20 e 21, p. 409 da presente tese.

[330] V. Anexos, Figura 125, p. 450 da presente tese.

[331] V. Anexos, Figura 72, p. 431 da presente tese.

Union, "The Royal Academy. The Eightieth Exhibition – 1848", [s/ nº], Junho de 1848: 173).[332]

Em geral, os articulistas britânicos não apresentaram, à época, conclusões mais detalhadas a respeito da importância das condições naturais nos *habitats* na relação entre os animais e o meio, tal como foi representada por Landseer. Para além das breves referências enunciadas atrás, notámos, todavia, que a reprodução do processo de variação da cor da plumagem das aves, observado pelo artista *in loco*, nas *Highlands*, não terá passado incólume aos olhos da imprensa periódica. Como sabemos, o caso do lagópode suscitou um grande interesse no animalista, desde as primeiras expedições às "terras altas", uma vez que esta espécie povoava várias zonas da Escócia, o que permitia a Edwin Landseer adaptar o roteiro das suas expedições (quase anuais), de modo a deslocar-se, sempre que possível, até aos recantos habitados por estas aves.

Ressalvando uma descrição bastante genérica publicada no periódico especializado *The Art-Journal* sobre o estilo do artista, visível na tela *The Ptarmigan Hill* (1869) (figura 126),[333] foi curiosamente numa publicação de cariz generalista, *The Times*, que encontrámos uma referência ao processo de camuflagem representado nesta composição, sem haver, no entanto, qualquer associação a estratégias de protecção do animal face aos perigos iminentes: "students should observe the simple yet infinitely subtle means of colour and pencilling by which the mottled plumage on the back of the

[332] Neste caso, Landseer ilustra o pôr-do-sol, com tonalidades mais rosadas, através do reflexo da luz na neve, tal como mencionado na citação, porventura para deixar transparecer um sentimento de desolação da cria em consequência da morte da progenitora, decerto abatida por um caçador há algum tempo.

De forma geral, as comitivas que se deslocavam até ao interior das paisagens escocesas para a prática da caça grossa percorriam grandes distâncias para chegar próximo dos locais onde os grupos de cervídeos se passeavam, o que implicava que partissem cedo pela manhã e voltassem apenas ao final do dia, quando ainda houvesse luz natural. Sendo Landseer um convidado habitual nestas comitivas, importa salientar que a representação de um período mais avançado do dia, o pôr-do-sol, reflecte não só o comportamento da cria numa situação de grande impasse, mas traduz também a importância das condições do meio envolvente na vida desta espécie. Embora possam ter passado já várias horas após a mãe ter sido alvejada, a cria insiste em permanecer junto do seu corpo inerte, pois possivelmente a sua alimentação ainda se reduzia ao leite materno. Muito em breve, teria que partir à procura de outra forma de sobrevivência. Retratados num espaço a céu aberto, os animais mostravam-se numa posição de grande vulnerabilidade perante a possibilidade de serem atingidas pelos tiros certeiros de caçadores.

[333] V. Anexos, Figura 126, p. 451 da presente tese. No artigo publicado em *The Art-Journal* sobre a exposição deste quadro na Royal Academy foi apenas apresentada uma apreciação geral das características representativas do estilo de Edwin Landseer, visíveis nesta tela em particular: "we close our review (...) with a signal master-work by Sir Edwin Landseer, "The Ptarmigan Hill" (...) [which] takes us back to the painter's best manner; and even under the rivalry of the animal painters of the Continent, we see no reason to surrender our pride in Landseer" (*The Art-Journal*, "The Royal Academy. The One Hundred and Fourth Exhibition", nº90, Junho de 1869: 170).

birds in the foreground is expressed" (*The Times*, "Exhibition of the Royal Academy. Burlington-House", 10 de Maio de 1869: 12b).

Embora os processos naturais de camuflagem e de variação da cor verificados no lagópode tivessem sido já analisados por Charles Darwin em *On the Origin of Species* (1859) (uma década antes da exposição desta tela) e também por Alfred Russel Wallace na obra *Mimicry, and Protective Resemblances Among Animals* (1867), como referimos no capítulo anterior, constatámos que a tendência dos articulistas coevos foi a de remeter as suas descrições apenas para um plano meramente estético. Não tiveram, assim, em conta a intenção do animalista ao retratar estes e outros processos naturais: reproduzir visualmente comportamentos, relações e interacções dos seres vivos com o meio envolvente, à luz dos novos desenvolvimentos científicos, nomeadamente dos emergentes e inovadores estudos de pendor evolucionista.

No mesmo artigo do jornal *The Times*, anteriormente citado, o articulista terminou a sua descrição da tela, levantando uma questão acerca dos tipos de plumagem representados – a branca de Inverno e a acastanhada das estações quentes –, sem ponderar, todavia, sobre a intenção do animalista ou época durante a qual a tela fora produzida: "are ptarmigans ever found together in their summer and winter plumage, as they are here represented" (*The Times*, "Exhibition of the Royal Academy. Burlington-House", 10 de Maio de 1869: 12b). Importa, assim, esclarecer que, tal como analisámos no capítulo anterior,[334] as duas aves que ainda não teriam terminado totalmente a muda de plumagem das estações quentes apresentavam já, na parte inferior do corpo e nas patas, algumas penas completamente brancas, assinalando, desta forma, o início da transição para a segunda mudança anual de plumagem. Poder-se-ia, assim concluir que a obra fora produzida entre os finais do Outono e os princípios do Inverno. Landseer pretendia demonstrar e ilustrar que os processos naturais, como a variação da cor, eram bastante demorados no tempo, dando ao espectador, através desta tela em particular, a possibilidade de observar diferentes etapas de um processo que se prolonga por vários meses.

A dificuldade revelada pelos articulistas britânicos coevos em reflectir sobre os aspectos científicos reproduzidos nos trabalhos de animalistas, e que necessariamente obrigavam os artistas a desenvolver uma consciência científica sobre a organização e a

[334] *Supra* p. 250 da presente tese.

dinâmica da natureza e dos organismos vivos não-humanos, resultava, não raro, em descrições (das telas expostas nas secções dedicadas a este subgénero nos principais certames de Londres) alheadas de leituras ou interpretações científicas de certos processos e interacções que estariam naturalmente na génese destas composições. Parece-nos que não importaria apenas enquadrar as obras no panorama artístico e visual da época, mas teria sido também fundamental, para a imprensa periódica, compreendê-las e analisá-las à luz do contexto científico, de modo a transmitir aos leitores a complexidade das perspectivas sobre a relação entre o humano e o não-humano, reproduzidas nestes trabalhos, e a profícua imbricação entre a cultura visual e a ciência.

As cenas de confronto e luta (por alimento, pelo território, pela preferência da fêmea ou pela própria sobrevivência) reproduzidas nas obras de Landseer, sobre as quais detivemos a nossa particular atenção no capítulo anterior, foram também descritas na imprensa periódica britânica oitocentista, apesar de não detectarmos explicações científicas mais detalhadas sobre as interacções representadas. A título de exemplo, um dos episódios retratados por *Sir* Edwin Landseer com mais pontos de confronto directo entre diferentes espécies surge na tela *The Swannery Invaded by Eagles* (1869) (figura 130),[335] a qual pretende ilustrar a luta pela sobrevivência não só dos cisnes adultos, mas também das próprias crias face às investidas mortíferas dos predadores (as quatro águias). Este trabalho contou com uma referência pouco desenvolvida no periódico *The Times* sobre as cenas de conflito representadas, sublinhando-se a luta pela sobrevivência das crias, por parte das aves adultas, sem se explicar, no entanto, que a aplicação do mecanismo de selecção natural pode ser observada nesta composição: "just as those unwarlike churls turned ever and anon upon the fierce rovers to strike for home and hearth, wife and child, so the swans here are fighting to the death in defence of their cygnets" (*The Times*, "Exhibition of the Royal Academy. Burlington-House", 10 de Maio de 1869: 12b).

A tela intitulada *None but the Brave Deserve the Fair* (1838) (figura 127),[336] que ilustra o mecanismo da selecção sexual através da luta de dois cervídeos pela preferência das fêmeas, mereceu apenas uma descrição insuficiente e ainda mais sintética que a referência anteriormente citada: "a fight between 'two antlered monarchs

[335] V. Anexos, Figura 130, p. 452 da presente tese.

[336] V. Anexos, Figura 127, p. 451 da presente tese.

of the waste,' in presence of the whole herd, that we may once again give him due praise for being, beyond most of his contemporaries, imbued with the spirit of Highland scenery" (*The Athenaeum*, "Fine Arts. Royal Academy", nº551, 19 de Maio de 1838: 363).

A complexidade, mudança e contraposição das teorias de cariz evolucionista face ao paradigma criacionista motivaram não só a frequente divulgação de associações multímodas e erróneas sobre as principais premissas desta linha de pensamento por parte da crítica veiculada na imprensa periódica, mas também a ausência de referências explicativas das premissas e dos mecanismos evolucionistas sempre que estes eram alvo de representação na cultura visual coeva. Em comentários críticos a trabalhos como os de Landseer, os articulistas optaram por meras descrições das cenas retratadas, sem oferecer ao leitor uma contextualização rigorosa e detalhada.

A ausência de uma explicação científica nas apreciações de composições animalistas pode associar-se a dois factores distintos. Embora o público leitor de publicações generalistas como o jornal *The Times* pertencesse, na sua larga maioria, às camadas mais cultas e instruídas da sociedade britânica de oitocentos, nem todos possuíam conhecimentos suficientemente sólidos para compreender a aplicação das teorias evolucionistas a reproduções visuais. Assim se pode explicar, a nosso ver, a existência de apenas breves referências às cenas de interacção entre seres vivos não-humanos nas descrições das telas de Landseer anteriormente analisadas. Uma segunda possível explicação pode estar relacionada com o grau de conhecimento científico dos próprios articulistas que se dedicavam à descrição dos trabalhos patentes nas principais exposições da capital londrina. Possivelmente especializados na área artística, os jornalistas acabavam por analisar as composições visuais somente do ponto de vista estético, sem tecer considerações aprofundadas acerca das possíveis explicações científicas para cenas que, por exemplo, reproduziam algumas das premissas mais complexas do pensamento evolucionista.

O terceiro factor que pautou os trabalhos da autoria de *Sir* Edwin Landseer – a análise da expressão das emoções nos animais – mereceu um destaque especial na imprensa escrita britânica oitocentista. O interesse da crítica e da opinião pública pela questão da transversalidade do carácter senciente aos seres humanos e a um número crescente de espécies, aspecto amplamente reproduzido nas obras de Landseer, motivou

os articulistas a debruçarem-se com particular atenção sobre a problemática da expressão das emoções nos animais, nomeadamente nas suas descrições de reproduções de episódios de grande intensidade emocional ou mesmo de inúmeros retratos de *pets* elaborados por Landseer, nos quais era exponenciada, através de *close-ups*, a expressividade dos animais, como vimos no subcapítulo 3.3. ("Olhar os Animais de Perto: o Novo Estatuto do Não-Humano na Esfera Privada") da Parte I.

O conjunto de artigos que consultámos com referências às representações da expressão das emoções nos animais por parte de Landseer apresenta, no geral, uma perspectiva bastante elogiosa quanto à capacidade de o artista interpretar e transpor para as suas composições aspectos do foro mental e emotivo dos seres vivos não-humanos. A curiosidade do público leitor citadino e instruído em torno de questões controversas que se encontravam permanentemente sob a análise da comunidade científica devia-se sobretudo à aproximação, estreitada ao longo de toda a centúria de oitocentos, entre o indivíduo e os animais de estimação e de companhia.

Assim, a cultura visual do século XIX em geral e a representação animalista em particular procuraram explorar e reproduzir visualmente aspectos pouco estudados do universo não-humano, como os que foram sintetizados num artigo publicado, em 1821, no jornal *The Examiner*, a propósito da descrição de uma tela de Edwin Landseer, *Pointers* (1820) (figura 118),[337] elaborada ainda numa fase inicial da sua carreira: "the attributes of animal life, the organization, physiognomy, (...) peculiarities (...), so as to portray their minds as well as their bodies" (*The Examiner*, "Fine Arts. British Institution", nº687, 4 de Março de 1821: 141). Nesta síntese, considerava-se que a capacidade mental dos animais e a sua constituição física deveriam assumir idêntico relevo nas representações dos seres não-humanos, o que, por outras palavras, apontava também para a necessidade dos animalistas se dedicarem de igual modo ao estudo anatómico e à observação aturada da expressão das emoções. Em ambas as componentes, Landseer era considerado pela crítica como "the genius of future ages" (*The Examiner*, "Fine Arts. British Institution", nº687, 4 de Março de 1821: 141), já que aliava ambos os conhecimentos de forma a transpor para os seus trabalhos não apenas reproduções fiéis das espécies do ponto de vista anatómico, como muitos outros animalistas conseguiram fazê-lo, mas sobretudo por se destacar enquanto "an interpreter

[337] V. Anexos, Figura 118, p. 448 da presente tese.

of the sentiment of brute creation" (*The Times*, "Royal Academy", 2 de Maio de 1848: 6c).

Não obstante o facto de um intérprete ser permeável à inclusão de uma visão mais particular e, porventura pessoal, acerca do objecto da sua análise, devemos sublinhar que, no caso de Landseer, as reproduções da expressão das emoções nos animais, elaboradas ao longo do seu percurso profissional, são o resultado de demorados e frequentes períodos de estudo e de observação empírica dos comportamentos de uma ampla variedade de espécies. Tal garantia às suas composições um rigor e objectividade singulares, como a crítica viria a reconhecer publicamente. Por estes motivos, para o periodismo oitocentista, os trabalhos do animalista inglês apresentavam-se como exemplos representativos de consideráveis melhorias e desenvolvimentos face aos incipientes estudos setecentistas levados a cabo por Lavater sobre a Fisiognomonia humana e não-humana, já que contavam com esta componente científica fundamental. A propósito da já amiúde referida tela *Alexander and Diogenes* (1848) (figura 63),[338] o jornal *The Athenaeum* sublinhou a evolução do conhecimento sobre a expressão das emoções nos animais desde justamente os avanços elaborados por Lavater até às representações de Landseer: "the satire contained in the reply of the aged cynic is happily conveyed through the medium of the old terrier – whose eye and mouth are as true (...) as Lavater would desire" (*The Athenaeum*, "Fine Arts. Royal Academy", nº1072, 13 de Maio de 1848: 489).

Nas composições que conferiam um especial relevo à expressão das emoções, as narrativas suscitadas pelas telas de Landseer, nomeadamente aquelas que contavam com canídeos como protagonistas, colocavam a capacidade mental dos animais sob o foco da atenção do espectador. Neste contexto, estas cenas foram denominadas na imprensa vitoriana por "canine intelligences" (*The Art-Union*, "Reviews. The Highland Drovers Departing for the South. Painted by Edwin Landseer, R.A.", [s/ nº], Agosto de 1841:141), "*canum modo*" (*The Art-Union*, "The Royal Academy. The Eightieth Exhibition", [s/ nº], Junho de 1848: 169) ou "canine story" (*The Art-Journal*, "The Sheepshanks Collection", [s/ nº], Agosto de 1857: 240). Tal se devia não só ao enfoque nas capacidades mental e emotiva dos canídeos, mas também (e sobretudo) ao facto de nestas composições a expressão das emoções desta espécie assumir uma posição central.

[338] V. Anexos, Figura 63, p. 428 da presente tese.

Este estatuto atribuído aos canídeos agradava bastante a um público, maioritariamente pertencente aos estratos mais favorecidos da sociedade britânica, que muito apreciava os seus vários cães de companhia ou de caça, manifestando, por isso, particular interesse em trabalhos protagonizados pela espécie de estimação por excelência.

Entre os inúmeros *pets* que reproduziu, a imprensa periódica britânica conferiu particular atenção aos retratos dos animais de estimação pertencentes à Família Real, já que estes trabalhos permitiam ao público observar de perto o ambiente vivido na esfera privada dos seus governantes, bem como o tratamento dado aos seus companheiros não-humanos. Numa das muitas ocasiões em que teve oportunidade de elaborar o retrato dos *pets* dos Monarcas britânicos, Landseer juntou na mesma composição, intitulada *Her Majesty's Favourite Dogs and Parrot* (1837-1838) (figura 89),[339] três cães e um papagaio, procurando captar e reproduzir a expressão dos canídeos com especial fidelidade. Para tal, o animalista demorava-se na reprodução dos olhares dos animais, de modo a dotá-los de uma certa vitalidade e movimento. O olhar de cada canídeo encontra-se, assim, direccionado para partes distintas da tela, criando no espectador a sensação de que, a qualquer momento, o animal poderia voltar a cabeça e/ou o olhar para outra direcção. Em 1842, *The Athenaeum* publicou uma descrição desta tela, conferindo especial relevo às expressões dos animais retratados:

> the aristocratic spaniel on the footstool with his irritable look of hauteur, the dozing parrot below, and the two noble greyhounds, – as good a group of drawing-room animals as Edwin Landseer has painted, – are copied with praiseworthy fidelity of expression. (*The Athenaeum*, [s/ título], nº775, 3 de Setembro de 1842: 791)

Para a crítica generalista e da especialidade, a reprodução do olhar dos animais tornou-se um dos aspectos de maior importância nas descrições dos trabalhos de *Sir* Edwin Landseer, justamente por se tratar da parte da fisionomia do animal que não só deixava transparecer melhor as suas emoções, mas também porque se acreditava que no olhar residia a possibilidade de interpretar o carácter emotivo dos seres vivos não-humanos.

[339] V. Anexos, Figura 89, p. 438 da presente tese. Esta tela é também conhecida pelo título *Dash, Hector, Nero and a Lory* (1837-1838), o que corresponde precisamente aos nomes dos animais de estimação retratados.

No caso dos canídeos, a proximidade com os seres humanos levava a que os segundos procurassem formas de interpretar as emoções dos seus companheiros não-humanos através da expressividade do olhar, aí incidindo o foco da atenção nas tentativas de descodificação do carácter mental e emotivo dos *pets*. Na tela *Highland Music* (1829) (figura 137),[340] por exemplo, a par das posições estanques dos animais, o seu olhar atento e direccionado para a figura humana foi captado e reproduzido com bastante fidelidade e rigor por Landseer, a fim de transpor para a composição uma noção de imobilidade, que nos remete para uma atitude de total tranquilidade e serenidade dos canídeos. Em *The Athenaeum* sublinhou-se justamente a expressividade do olhar como forma de captar e interpretar o comportamento dos animais: "so true to nature, and full of expression: the pearl in the poor old terrier's eye, is a real jewel after all" (*The Athenaeum*, "The British Gallery", nº119, 6 de Fevereiro de 1830: 76). No mesmo ano, *The Examiner* também destacou o mesmo traço, chegando a descrever a atitude dos três canídeos como de "atenção" para com o dono: "it represents a Scotch Orpheus, charming with his pipe a number of dogs, who are listening to the music with all the attention and delight of veteran amateurs" (*The Examiner*, "Fine Arts. British Institution Exhibition", nº1216, 15 de Maio de 1831: 83). Neste último artigo, os canídeos foram descritos de forma bastante humanizada, praticamente como se se tratasse de seres humanos cuja atenção se assemelhava à de alunos ou músicos amadores que escutavam diligentemente a música produzida pelo tocador de gaita-de-foles. Esta tentativa de traduzir certos comportamentos dos animais, baseando-se nas atitudes dos seres humanos como padrões de descodificação das suas expressões, acabava por conduzir a interpretações antropomórficas sobre as diferentes manifestações das emoções nos animais.

Como podemos constatar, a imprensa periódica britânica não se escusou a seguir a tendência de antropomorfizar as atitudes dos animais, verificada à época, por exemplo, em relatos e narrativas fabulares ou em análises de aspectos do foro mental e emotivo dos seres vivos não-humanos. Embora tais descrições e interpretações não contivessem, na sua generalidade, qualquer fundamentação científica acerca da actividade mental e emocional dos animais, importa salientar que a curiosidade suscitada no público leitor em geral e no da imprensa em particular contribuiu, em larga

[340] V. Anexos, Figura 137, p. 454 da presente tese.

medida, para a adopção de um novo olhar em torno do universo não-humano. Neste contexto, os comportamentos dos animais reproduzidos nas composições da autoria de *Sir* Edwin Landseer foram frequentemente interpretados à luz do conhecimento das atitudes dos indivíduos, já que os articulistas procuravam identificar nos animais capacidades e emoções análogas às dos seres humanos.

Verificámos, assim, que entre as diferentes telas que reproduziu, a imprensa periódica destacou não apenas os animais representativos do meio doméstico por excelência, ou seja, os canídeos, cuja expressão das emoções evidenciava um paralelismo mais estreito com os seres humanos, mas também as representações de outras espécies que possibilitaram uma certa abertura a este tipo de interpretações antropomórficas, como a descrição da tela *A Pair of Brazilian Monkeys* (1842) (figura 65),[341] publicada no jornal da especialidade em apreço, *The Art-Journal*, em 1859:

> the artist has given to his "sitters" an expression almost human: they are mounted on a magnificent pine-apple, regarding with intense astonishment a wasp near them; the combined expression of wonder, curiosity and apprehension, could not have been more successfully manifested in the faces of children than it is in the countenances of these rare and interesting little creatures (…) the extraordinary power that Landseer possesses in giving character to the brute creation; his animals – or at least such of them as nature seems to have given capacities analogous to those with which "man, the great master of all," is endowed – (…) they weep, the rejoice; they become our familiar friends; we hold converse with them, and in their mute but most eloquent language – for "looks have language" – they appear to share our sorrows and our joys. (*The Art-Journal*, "The Royal Pictures. The Marmozettes. Sir E. Landseer, R.A.", nº49, Janeiro de 1859: 4)

A notoriedade atribuída pela imprensa periódica às cenas representativas da expressão das emoções nos animais, da autoria de Edwin Landseer, daria, assim, resposta ao interesse fomentado nos leitores sobre a descodificação das emoções nos seres vivos não-humanos, nomeadamente em situações de forte intensidade emocional. A título de exemplo, o quadro intitulado *The Poor Dog* (1829) (figura 71)[342] mereceu longas considerações, publicadas em diferentes artigos durante o ano de 1829, entre os quais destacamos a descrição feita em *The Times* e também a proposta de reflexão

[341] V. Anexos, Figura 65, p. 428 da presente tese.

[342] V. Anexos, Figura 71, p. 430 da presente tese. Embora esta tela também fosse conhecida pelo título *The Shepherd's Grave* (1829), optámos por designá-la com o título referido no artigo em análise.

deixada aos leitores pelo articulista do periódico *The Examiner*. No primeiro caso, a cena resumia-se do seguinte modo:

> a dog over his master's grave: the attitude and expression of the animal convey in the most powerful and eloquent manner, that sad and meditative look which, in animals, sometimes seems to approach human sentiment so nearly as to make us almost believe that they know more "than is dreamt in our philosophy". (*The Times*, "The British Institution", 2 de Fevereiro de 1829: 2f)

Neste artigo, Landseer recebeu, ainda, o reconhecimento da crítica pela sua capacidade de observação e estudo da expressão das emoções nos animais, considerando-se que o animalista não só captava e reproduzia nos seus trabalhos representações fiéis dos seres vivos não-humanos, mas também (e sobretudo) transmitia dimensões fundamentais do estudo – a emotiva e a mental – pouco exploradas até então:

> to be a mere animal painter, is very little – it is at best to be a close copyist of nature; but to elevate the subjects he has selected, and to give them, by connecting them with human thoughts and passions, an interest (…) which they could not otherwise excite, is an effort worthy only of a painter who aims at the highest point that art can reach, and one which can be attained by no other aid than that of a true genius. (*The Times*, "The British Institution", 2 de Fevereiro de 1829: 2f)

Por seu turno, o articulista de *The Examiner* argumentou que a mensagem veiculada nesta composição apelava a uma reflexão por parte dos espectadores acerca das relações existentes entre os seres humanos e os animais e da forma como ambos se comportavam em momentos de emoções extremas, como em situações de pesar pela morte de alguém próximo: "a picture which no one can look upon, we should imagine, without having feelings excited and reflexions suggested of a tendency to produce the effect above alluded to" (*The Examiner*, "Exhibition of the British Institution", nº1098, 15 de Fevereiro de 1829: 100).

Na nossa tentativa de encontrar, no conjunto de artigos sobre o espólio de Edwin Landseer, alguma fundamentação científica que explicasse esta proximidade entre algumas expressões das emoções por parte de seres humanos e animais, verificámos que, em certos casos, as descrições em torno desta temática apresentavam uma posição crítica face às teorias setecentistas de base filosófica, como a transmigração das almas desenvolvida por Alexander Pope (sobre a qual nos debruçámos no capítulo 1 da Parte I) sem, no entanto, proporem respostas ou explicações sustentadas em teorias mais

actualizadas. A propósito da tela *The Sleeping Bloodhound* (1835) (figura 68),[343] *The Art-Journal* publicou um artigo cuja introdução oferecia, desde logo, uma referência carregada de ironia sobre a metempsicose enquanto explicação filosófica para as relações aproximativas entre as expressões das emoções nos seres humanos e nos animais:

> a true believer in the doctrine of metempsychosis may well suppose that the soul of Sir Edwin Landseer will hereafter pass into the body of some dog, so thoroughly have the painter and the animal been associated together for many years. Pope speaks of the "untutored Indian" and his dog sharing the same immortality of happiness (…) and certainly, if fidelity, and love, and trust, would secure such a privilege, a very large number of the canine race would be entitled to it. (*The Art-Journal*, "Selected Pictures. From the Picture in the National Collection. Sleeping Bloodhound. Sir E. Landseer, R.A.", [s/ nº], Outubro de 1871: 244)

Importa ainda destacar que, para além desta posição manifestamente crítica (e até irónica) em relação às propostas de explicações setecentistas para a proximidade mental e emotiva entre o Homem e as restantes espécies, constatámos que o reconhecimento do carácter senciente de um crescente número de espécies era já referido, em 1833, num artigo sobre a tela *Ptarmigan* (1833) (figura 125),[344] sendo esta a única justificação cientificamente comprovada que identificámos no conjunto dos artigos consultados. Assim, em *The Examiner*, o lagópode retratado por Edwin Landseer era descrito como "a sentient being" (*The Examiner*, "Fine Arts. British Institution", nº1307, 24 de Fevereiro de 1833: 117). A complexidade das explicações acerca do carácter senciente de certas espécies levou a que este aspecto fosse apontado não só desta forma mais directa, como citado atrás, mas também de modo mais descritivo e em pormenor, em artigos acerca das cenas subjacentes à representação do *pathos* pertencentes sobretudo ao universo selvagem. Reportamo-nos designadamente a episódios que traduzem os momentos anteriores ou posteriores às longas perseguições de que certas espécies eram alvo. A dor revelada pela postura da raposa que protagoniza *The Last Run of the Season* (1851) (figura 131)[345] foi, assim, descrita como, "a somewhat painful subject – a fox lying on the ground in such a state of utter exhaustion

[343] V. Anexos, Figura 68, p. 429 da presente tese.

[344] V. Anexos, Figura 125, p. 450 da presente tese.

[345] V. Anexos, Figura 131, p. 452 da presente tese.

as to be incapable of dragging himself a foot further. It is wonderfully true, and hence the more penetrating" (*The Art-Journal*, "The Royal Academy. The Eighty-Third Exhibition – 1851", [s/ nº], Junho de 1851: 159).

Para além da comprovação de que a senciência não era exclusiva dos seres humanos, a ausência de uma fundamentação mais extensa e completa nas descrições publicadas no periodismo coevo pode justificar-se, em certa medida, pelo facto de a publicação da obra magna, que viria a revolucionar o estudo das relações entre o humano e o não-humano ao nível da interpretação e descodificação do carácter emotivo, *The Expression of the Emotions in Man and Animals* (1872), ter sido dada à estampa por Charles Darwin apenas décadas mais tarde.

A análise do espólio de Landseer demonstra que o pintor não só corroborou os novos avanços científicos que comprovavam o carácter senciente também em seres vivos não-humanos, mas também prestou um importante contributo para a divulgação destas pesquisas e conclusões de teor científico, bem como para a instrução dos espectadores (e indirectamente dos próprios leitores das publicações periódicas) sobre as relações existentes entre seres humanos e animais.

A comprovação da senciência animal abriu portas a que a capacidade mental dos seres vivos não-humanos fosse também referenciada no periodismo oitocentista, como constatámos num artigo publicado a título póstumo no jornal *Daily News*, no qual se descreviam os protagonistas da representação animalista de Landseer: "his brutes think more, and feel more morally than anybody else's beasts" (*Daily News*, "Sir Edwin Landseer", [s/ nº], 3 de Outubro de 1873: 143). As dificuldades colocadas pela interpretação desta capacidade mental nos animais, associadas, em larga medida, à falta de uma faculdade linguística e da prática discursiva, levavam a que os articulistas explicassem a capacidade mental dos animais por comparação à dos seres humano, não raro, de forma antropomórfica.

Ainda a propósito da exposição da tela *Alexander and Diogenes* (1848) (figura 63)[346] na Royal Academy, uma das mais célebres composições caricaturais de Edwin Landseer, *The Illustrated London News* sublinhou que "never were canine creatures more strongly impressed with human thoughtfulness" (*The Illustrated London News*, "Alexander and Diogenes. Painted by Edwin Landseer, R.A. – (From the Exhibition of

[346] V. Anexos, Figura 63, p. 428 da presente tese.

the Royal Academy)", nº321, vol. XII, 17 de Junho de 1848: 391). Nesta tela, observamos um paralelismo caricatural entre a expressão das emoções destes canídeos e as habitualmente visíveis nos seres humanos, produzido visualmente por Landseer, humanizando a expressividade dos protagonistas de forma a caricaturar e parodiar certas atitudes e comportamentos da própria humanidade, segundo as palavras do crítico de arte William Cosmo Monkhouse, como a recriação de um "intentional burlesque" (*The Art-Journal*, [s/ título], [s/ nº], Novembro de 1879: 249).

Esta e tantas outras transposições de comportamentos dos seres humanos para os animais, elaboradas por Landseer ao longo da sua carreira, motivaram vários estudiosos oitocentistas da expressão das emoções, entre eles Charles Darwin, a analisar essas composições de carácter caricatural com particular atenção, já que a cultura visual, neste caso específico a representação animalista, em conjunto com "Darwinian science, Landseer's immensely popular art and the anecdotal literature on which it drew, found common ground in the sense of emotional kinship between man and the most intelligent animal species" (Donald 2009: 206). O reconhecimento, por parte tanto do periodismo coevo quanto dos profissionais dedicados ao estudo científico, das características dos trabalhos de Landseer sobre a expressão das emoções nos animais (ainda que não raro antropomorfizadas em representações caricaturais), serviu justamente para destacar a importância que o debate em torno das relações entre o humano e o não-humano assumira na cultura visual e na prática científica, aliando esforços e criando profícuas parcerias, traduzidas, por exemplo, na análise de obras produzidas pelo animalista inglês no estudo da expressão das emoções de Charles Darwin. A propósito da possibilidade do naturalista ter incluído a reprodução da tela *Alexander and Diogenes* (1848) no seu tratado sobre a expressão das emoções, *The Expression of the Emotions in Man and Animals* (1872), o que, todavia, acabou por não se concretizar, Diana Donald advoga o seguinte:

> this unexpected link between high science and art with a wide appeal is confirmed in an even more remarkable way by an item in the archive of study material for *Expression*: a photograph of Sir Edwin Landseer's picture, *Alexander and Diogenes*. (…) The correspondence with Riviere[347] shows that

[347] Recorde-se que o artista Briton Rivière (1840-1920) foi escolhido por Charles Darwin para elaborar as ilustrações incluídas em *The Expression of the Emotions in Man and Animals* (1872), tendo-lhe o naturalista inglês pedido vários conselhos sobre a melhor forma de reproduzir visualmente a expressão das emoções analisada no seu tratado. A admiração e o apreço de Rivière pelos trabalhos de Edwin

> Darwin actually thought of taking a detail from this [*Alexander and Diogenes*], perhaps the most anthromorphic of all Landseer's pictures, as a model for his aggressive dog. His ultimate rejection of it seems to have had more to do with the upright position of the head and lack of raised hackles – Landseer was, after all, representing indignation and pugnacity – than with any qualms about his anthropomorphism. (2009: 205-206)

O contributo de *Sir* Edwin Landseer para a explicação do funcionamento e da dinâmica no universo não-humano, bem como das relações entre o Homem e os animais, foi reconhecido e comprovado no periodismo britânico oitocentista e inclusivamente nas pesquisas desenvolvidas por estudiosos da expressão das emoções. Embora Landseer não se tenha dedicado a levar ou a divulgar a sua obra além-fronteiras, sempre que alguns dos seus trabalhos integraram a comitiva britânica em eventos no estrangeiro, o reconhecimento da crítica internacional foi igualmente notório, tal como comprovaremos no subcapítulo seguinte.

Landseer eram conhecidos publicamente e manifestos, não raro, em conversas com Darwin durante o processo de selecção das imagens reproduzidas na obra referida, tal como Julia Voss descreve:

> they questioned whether dogs lay their ears back or perk them up when they are happy, and how they express joyful excitement differently in response to food, prey, or the appearance of a trusted person. And they discussed Landseer's painting Alexander and Diogenes from 1848, which represents the famous encounter in Corinth – using dogs. (2010: 224)

3.2. A Recepção da Representação Animalista de Landseer Além-Fronteiras: a Expressão das Emoções nos Animais como Motivo de (Des)Acordos no Periodismo Estrangeiro

A longa carreira de *Sir* Edwin Landseer, dedicada especialmente ao estudo do não-humano, contou, como vimos, com diversos momentos e formas de reconhecimento público do seu trabalho na Grã-Bretanha. Nos muitos certames nacionais em que expôs os seus trabalhos, Landseer deu a conhecer ao público britânico a sua visão acerca do comportamento e da interacção entre diferentes espécies, marcada pelo olhar científico com que observou o universo não-humano e a dinâmica entre os animais e o meio natural circundante. Assim, em 1855, porventura no auge da enorme popularidade que rapidamente alcançou além-Mancha, a organização responsável pela selecção dos trabalhos a enviar para a Exposição Universal de Paris, considerada pela imprensa periódica europeia como um dos certames incontornáveis na mostra de produtos agrícolas, industriais e artísticos, identificou e elegeu, juntamente com *Sir* Edwin Landseer, um conjunto de nove composições[348] da sua autoria para integrarem a comitiva britânica em representação das artes produzidas na Grã-Bretanha.

Este evento atraía não só um número bastante elevado de visitantes, que acorriam ao *Salon* para observar uma selecção de obras bastante significativa e representativa da cultura visual produzida além-fronteiras, como também da crítica especializada que garantia a divulgação dos trabalhos apresentados, informando o

[348] De modo a facilitar a compreensão das cenas retratadas pelo público local, os nove trabalhos foram expostos no *Salon* de Paris com a legenda dos títulos originais traduzidos para francês: *Jack en Faction* (*A Jack in Office*, 1833) (V. Anexos, Figura 136, p. 454 da presente tese), *Le Déjeuner* (*Montagnes d'Ecosse*) (*A Highland Breakfast*, 1834) (V. Anexos, Figura 86, p. 436 da presente tese), *Les Conducteurs des Bestiaux* (*Montagnes d'Ecosse*) (*A Scene in the Grampians – The Drover's Departure*, 1835), *Islay et Macaw* (*Macaw, Love Birds, Terrier, and Spaniel Puppies, Belonging to Her Majesty*, também conhecida como *Islay and Tilco with a Red Macaw and Two Love Birds*, 1839) (V. Anexos, Figura 90, p. 438 da presente tese), *Les Béliers à L'Attache* (*Tethered Rams*, 1839), *Singes Bresiliens* (*A Pair of Brazilian Monkeys*, 1842) (V. Anexos, Figura 65, p. 428 da presente tese), *The Sanctuary* (1842) (V. Anexos, Figura 64, p. 428 da presente tese), que manteve o título em inglês, *Les Animaux à la Forge* (*Shoeing*, 1844) (V. Anexos, Figura 62, p. 427 da presente tese) e *Chiens au Coin du Feu* (a qual não tinha indicação do ano em que fora concluída ou o título original).

público leitor sobre os percursos profissionais dos artistas mais conceituados e das jovens promessas.[349]

Ao nosso estudo interessa-nos averiguar de que forma esta nova perspectiva sobre o funcionamento do universo não-humano, marcada por um olhar evolucionista, à época profundamente apreciada na Grã-Bretanha, fora interpretada pela crítica francesa e apresentada ao público. Como sabemos, o debate em torno da relação entre o humano e o não-humano ganhara especial relevo além-Mancha, levando a ciência e a cultura visual britânicas a apropriar-se desta matéria nos seus estudos. Tal circunstância levanta-nos algumas questões relativamente à recepção internacional dos trabalhos do principal representante britânico da representação animalista: os trabalhos de Landseer tiveram idêntica recepção em Paris, numa das maiores mostras de produtos do mundo? Como recebeu a crítica francesa as nove representações sobre o universo humano e não-humano da autoria do animalista inglês? Fora esta selecção (encabeçada por obras inovadoras, quer pela escolha dos protagonistas – os animais – e das cenas reproduzidas que espelhavam as proximidades existentes entre seres humanos e animais, quer pela análise científica que tais trabalhos veiculam) entendida pelos jornalistas franceses como uma necessidade de redefinir a ligação entre as culturas visual e científica coevas?

Num artigo bastante extenso, publicado no periódico dedicado à especialidade artística, *The Art-Journal*, acerca das descrições veiculadas em dois jornais parienses, *Le Moniteur* e *Revue des Deux Mondes*, sobre a secção de trabalhos artísticos britânicos da Exposição Universal de 1855, encontrámos várias pistas relevantes acerca da recepção da crítica francesa dos trabalhos animalistas de Landseer, em particular sobre a forma como era encarada a importância conferida ao debate em torno da relação entre o humano e o não-humano.

No caso do texto redigido pelo articulista francês Théophile Gautier (1811-1872)[350] para *Le Moniteur*, embora tivessem sido apresentadas e descritas obras de

[349] No caso de Landseer, os seus trabalhos eram já conhecidos pela maioria dos críticos franceses e até pelo público mais abastado, comprador e apreciador de obras produzidas por artistas nacionais e estrangeiros, nomeadamente através de reproduções, o que potenciou o interesse em observar estas telas de perto, tal como Richard Ormond explica:

> as early as the 1830s, prints after Landseer's works were circulated abroad with some regularity. When French critics finally had the opportunity of seeing his paintings at the Salon of 1855, they consistently referred to this artist whose work was already so familiar to them through engravings and other reproductive prints. (1981: 30)

outros artistas seleccionadas para integrar a representação britânica no *Salon*, o destaque foi conferido a *Sir* Edwin Landseer e à sua visão sobre o universo não-humano. Assim, nos parágrafos iniciais do resumo apresentado em *The Art-Journal* fica, desde logo, a perceber-se que a atenção do articulista francês tinha recaído justamente na problematização da relação entre o humano e o não-humano e na sua expressão visual: "the critic in the Moniteur, when entering on the subject of Sir Edwin Landseer's merits (…) finds it necessary to (…) canvass the metaphysics of animal existence and connection with man" (*The Art-Journal*, "French Criticism on English Art", [s/ nº], Outubro de 1855: 281). Na tentativa de explicar a estima do público britânico por este subgénero artístico, a qual acabava por contrariar, de certa forma, o rumo das preferências estéticas em França, que recaíam, à época, sobre a pintura histórica,[351] Théophile Gautier analisou a forma como os vitorianos se relacionavam com os seus animais de estimação, tanto nas áreas urbanas quanto nos meios rurais. Em *The Art-Journal*, o articulista inglês resumiu as conclusões apresentadas em *Le Moniteur* e as explicações do colega francês, do seguinte modo:

> after having expatiated (...) upon (…) the qualities of the domestic class of those creatures, he concludes with the acknowledgment that the English had for a long time taken precedence of the French in their appreciation of their claims upon sympathy, and consequent kind treatment. "The mode of life with the English," he says, (…) "much less out of doors than ours; its home jealously guarded, whether in hall or cottage; its reflexive and taciturn tendencies, its thorough concentration at the domestic hearthstone, renders at the companionship of the silent quadrupeds almost a necessity. (*The Art-Journal*, "French Criticism on English Art", [s/ nº], Outubro de 1855: 281)

As preferências do público britânico por composições animalistas foram associadas a um certo gosto pela pureza da raça das duas espécies mais apreciadas na Grã-Bretanha: os canídeos e os equídeos. Na opinião de Gautier, o apreço por estas e outras espécies, frequentemente retratadas por *Sir* Edwin Landseer, teria colocado a representação de animais numa posição cimeira entre as preferências britânicas.

---

[350] Théophile Gautier especializou-se na crítica literária e artística, tendo sido responsabilizado, por *Le Moniteur*, pela redacção de artigos sobre algumas das principais exposições no *Salon*, entre as quais as de 1847 e 1855. Na última, Gautier ficou encarregue da crítica aos trabalhos da secção britânica.

[351] No contexto da cultura visual francesa coeva, a representação animalista era arredada para um plano secundário, considerando-se os animais figuras meramente complementares face ao protagonismo que deveria ser conferido aos seres humanos.

Segundo as palavras do articulista de *Le Moniteur*, transcritas no artigo publicado em *The Art-Journal*,

> this taste, so prevalent in England, account for the pure breed of its horses, dogs, oxen and sheep, so well appreciated and admired, even by the most ignorant of its population, as well as for the extreme popularity which such a painter as Landseer was sure to win there. (*The Art-Journal*, "French Criticism on English Art", [s/ nº], Outubro de 1855: 281)

Não obstante a notoriedade alcançada por vários animalistas franceses oitocentistas de renome, enumerados por Théophile Gautier, o célebre crítico de arte estabeleceu diferenças fundamentais entre a representação de animais produzida pelos seus conterrâneos e os britânicos:

> not that we are wanting in great animal-painters. Rosa Bonheur,[352] Brascessat, Troyon, Jadin, Phillipe Rousseau, and Decamps have in this genre attained an incontestable superiority, but in a manner very different – in a spirit directly opposite, so to say, to that of the English painter. These artists have only considered the animal in a picturesque point of view; they have devoted to presenting, in the greatest truth, its form, colour, action, the texture, and changeful tintings of its coat. But they have no faith in its soul, and seek not to indicate its existence through the medium of expression. In a word, as far as animals are concerned, the school of France is materialist – that of England, spiritual. (*The Art-Journal*, "French Criticism on English Art", [s/ nº], Outubro de 1855: 281)

Em nosso entender, na Grã-Bretanha, a popularidade da representação animalista em geral e da obra de *Sir* Edwin Landseer em especial, deve-se, em larga medida, a esta explicação avançada por Gautier. Por outras palavras, importava aos animalistas

---

[352] Ao longo da sua vida, Rosa Bonheur (1822-1899) demonstrou, em diferentes ocasiões, o seu apreço por aquele que fazia questão de afirmar ser um dos seus principais mentores, *Sir* Edwin Landseer. Nas suas visitas a Inglaterra e à Escócia, Bonheur, através de *Lady* Elizabeth Eastlake (1809-1893), chegou a travar conhecimento com o animalista inglês. Richard Ormond refere que a crítica de arte e mulher de *Sir* Charles Eastlake descrevera, assim, a admiração que a artista francesa sentia por Landseer:

> engravings of his [Landseer's] works were the first things she [Rosa] bought with the money she earned; and in his house, surrounded by the most exquisite specimens of his labour and his skill – studies without an end of deer, horses, Highlanders, tops of Scotch mountains, &c (...) – she was in a state of quiet ectasy. (1981: 34)

Curiosamente, um ano após a grande mostra internacional de telas de Landseer no *Salon* de Paris, em 1855, os dois artistas viriam a produzir uma obra em conjunto intitulada *A Stray Shot*. Para gravador de um dos seus mais célebres trabalhos, *The Horse Fair* (1852-1855) (V. Anexos, Figura 142, p. 456 da presente tese), Rosa Bonheur escolhera Thomas Landseer, justamente por apreciar o seu profissionalismo e cuidado com a gravação de grande parte do espólio de *Sir* Edwin.

britânicos, como Landseer, compreender e representar não só os atributos físicos dos seres vivos não-humanos, como por exemplo o olhar, a plumagem, a musculatura ou a estrutura óssea, mas também (e sobretudo) explorar e dar expressão às capacidades mental e emotiva dos animais, na tentativa de encontrar respostas para os elos de ligação e as aproximações susceptíveis de serem estabelecidas entre seres humanos e não-humanos, motivados certamente pelos desenvolvimentos apresentados pelas mais recentes teorias científicas.

Como constatámos no capítulo 3 da Parte I, no âmbito da cultura visual britânica oitocentista, os animais eram entendidos e representados enquanto seres expressivos, possuidores de uma capacidade mental e capazes de assumir o protagonismo de cenas de maior dramatismo, tal como as figuras humanas nas cenas históricas. Estes vectores, constituintes do cerne da representação de animais durante a época em estudo foram, por isso, os mais focados na imprensa periódica internacional. De facto, o reconhecimento das capacidades de Landseer no retrato da expressão visual daqueles atributos foi unânime. A crítica francesa, através da opinião de Gautier, constitui um exemplo paradigmático:

> Landseer endows his dear animals with abundance of soul, with thought, poetry, passion. He makes their way of life intellectual, like our own. (…) When before his easel, his difficulty is, not in respect to anatomical correctness, well selected accessories, the strength of his palette, or mastery of touch; it is to set forth the very mind of his subject, and in this he has no equal. He penetrates the secret of those obscure brains – of their palpitating hearts – and reads in the reverie of their eyes the vague excitement produced by all that goes on all around them. Of what dreams the sporting hound flung at full length before the hearth, or the hill-side ruminating sheep; or the deer lifting aloft its nose, from which those glittering foam-drops fall. In a few dashes of his pencil Landseer will tell you. (*The Art-Journal*, "French Criticism on English Art", [s/ nº], Outubro de 1855: 281)

Este reconhecimento foi também expresso no artigo publicado na *Revue des Deux Mondes*, da autoria de Gustave Planché (1808-1857), o qual destacou Landseer entre os demais artistas ingleses e até franceses, vivos à época, que se dedicavam, entre outros géneros, à representação animalista:

> since the death of Wilkie, Landseer has been indisputably the first of English painters. I even think that, taken in a strictly professional point of view, he is Wilkie's superior. (…) Since we have lost Gericault, no artist amongst us has

> produced a work of its class to be compared with this[353] of Landseer – at least, in painting, for, in statuary, Barie is equal to Gericault and, consequently, to Landseer. (*The Art-Journal*, "French Criticism on English Art", [s/ nº], Outubro de 1855: 281)

Assim como a imprensa periódica francesa, também o júri das "Fine Arts" da Exposição Universal de Paris reconheceu a singularidade das características da representação animalista de *Sir* Edwin Landseer, através da atribuição da "Grande Médaille d'Honneur", tornando-se o único artista britânico, até 1855, a alcançar esta distinção. A sua presença muito breve e fugaz no *Salon*,[354] levou a que o seu amigo e célebre romancista inglês Charles Dickens (1812-1870) tivesse recebido este prémio em seu nome, apresentando um discurso que versava sobre a alegada inferioridade da arte inglesa face à produzida em França, tal como Ian Barras Hill descreve:

> at the exhibition Dickens collected the award on his behalf for the artist made only a fleeting appearance. Wilkie Collins, the novelist, Thakeray and Macready went over to join him, and Dickens expressed the view that English art showed to disadvantage beside the French. It seemed to him "small, shrunken, insignificant, niggling" (1973: 37)

Embora a sua obra tivesse recebido críticas muito favoráveis e elogiosas além-fronteiras por ocasião do *Salon*, quase uma década antes da distinção recebida em Paris, em 1847, o artista inglês era já "known abroad [as] *Raffaelle des chiens*" (*The Art-Union*, "The Otter Hunt. Painted By Edwin Landseer, R.A.", [s/ nº], Agosto de 1847: 304). Esta apreciação denota uma correspondência entre a qualidade da representação de figuras humanas da autoria do célebre pelo pintor italiano e da expressão das emoções dos animais por Landseer, em momentos de maior intensidade dramática.

Importa, todavia, referir que a partir de finais dos anos cinquenta e durante a década de sessenta alguns críticos franceses teceram considerações mais negativas às comparações frequentemente estabelecidas entre o animalista inglês e os mestres holandeses. Apesar de a representação de animais ter sido um subgénero artístico bastante popular na Grã-Bretanha ainda durante a segunda metade da centúria de oitocentos, o mesmo não se verificava em França, por exemplo. Gradualmente, a

[353] Gustave Planché referia-se à tela *Shoeing* (1844) (V. Anexos, Figura 62, p. 427 da presente tese) patente na Exposição Universal de Paris em 1855.

[354] Landseer apenas visitou a Exposição no *Salon*, tendo sido congratulado por Napoleão III (1808-1873).

imprensa periódica parisiense começara a alertar os leitores para a necessidade de, por um lado, se valorizar outros géneros, como a pintura histórica, que havia alcançado anteriormente o apreço unânime da crítica. Por outro lado, no respeitante à representação animalista, evocavam-se os trabalhos de outros artistas, como os mestres holandeses, que, antes de Landseer, se tinham destacado nesta especialidade.

Mais do que uma questão centrada na comparação entre a obra de mestres antigos e de artistas contemporâneos, este debate resultou numa tentativa de sublinhar a importância dos primeiros. De entre estes, destacavam-se, por exemplo, os trabalhos de Snyders, que apresentavam, não raro, os animais em situações de confronto, remetendo o espectador para um imaginário histórico, totalmente diverso da perspectiva landseeriana em torno da representação do universo não-humano. Como já foi sublinhado amiúde, a representação dos animalistas coevos, como a landseeeriana, encontrava-se focada sobretudo em compreender a interacção dinâmica dos animais entre si, bem como nos aspectos relacionados com as capacidades mental e emotiva dos seres vivos não-humanos.

Assim, após a Exposição subjacente ao tema "The Art Treasures of Great Britain", realizada em Manchester, em 1857, na qual *Sir* Edwin expôs vinte e quatro trabalhos, traduzindo neste número tão considerável a predisposição e o interesse com que a expressão visual do universo não-humano era entendida pelo público britânico, algumas vozes da imprensa francesa, como os articulistas da *Gazette des Beaux-Arts*, Charles Blanc (1813-1882) e Theophile Thoré-Burger (1807-1869), passaram a analisar os trabalhos do animalista inglês de um ponto de vista mais desfavorável e pouco lisonjeiro, contrariando, desta forma, o reconhecimento elogioso que Landseer havia recebido por parte da crítica francesa até 1855.[355] Como Richard Ormond explica, Charles Blanc, por exemplo, "was particularly offended by the comparison drawn between Landseer and Snyders, finding little to treasure in the former" (1981: 32). Mais tarde, em 1867, na Exposição Universal de Paris, já numa fase de avançada debilidade física e mental do artista inglês, o seu único quadro enviado, *Taming of the Shrew* (1861) (figura 143),[356] passou ao lado do coro de críticas dos articulistas franceses que há uma década manifestava o seu desinteresse pelos trabalhos de Landseer.

[355] Cf. Ormond 1981: 32.

[356] V. Anexos, Figura 143, p. 456 da presente tese.

Contrariamente à dualidade de opiniões da crítica francesa ao longo da carreira de *Sir* Edwin Landseer, em Portugal, durante as décadas de setenta e oitenta do século XIX,[357] a imprensa periódica nacional veiculou referências unanimemente favoráveis quanto ao espólio do animalista inglês, atribuindo uma especial atenção à análise da representação animalista de Landseer, tal como Gabriela Gândara Terenas advoga:

> o estudo aturado de cerca de três centenas de periódicos portugueses de divulgação cultural e literária publicadas na segunda metade do século XIX, mais precisamente entre 1865 e 1890, mostra-nos que *Sir* Edwin Landseer (1802-1873) foi, na referida época, um dos mais apreciados pintores britânicos em Portugal. Efectivamente, do conjunto de todos os artigos que encontrámos sobre pintura britânica, Edwin Landseer (...) é o artista mais mencionado e cujas obras são mais frequentemente reproduzidas nos periódicos observados. (2001: 183)

Em *Artes e Letras* (Lisboa, 1872-1875), periódico dedicado à análise e divulgação da produção artística nacional e estrangeira, encontram-se um artigo e dois ensaios de cariz bio-bibliográfico, publicados entre 1872 e 1873, escritos pelos articulistas José Maria de Andrade Ferreira, Eduardo Augusto Vidal e Luciano Cordeiro, respectivamente. Uma vez mais, tal como foi visível no conjunto de textos publicados na imprensa britânica de oitocentos e, sobretudo, no periodismo francês até 1855, a expressão das emoções nos animais representados por *Sir* Edwin Landseer mereceu, no periodismo português, um especial enfoque, constituindo o cerne do debate em torno da visão sobre o universo não-humano.

Em 1872, foi publicado no referido periódico um artigo que salientava as características que distinguiam os trabalhos de Landseer entre os demais artistas dedicados a este subgénero, como o animalista português Tomás José da Anunciação (1818-1879): "verdade é que o sr. Annunciação encontra, entre outras, uma poderosa autoridade em seu favor; encontra o pintor inglez Landseer; mas, se existe género de pintura em que a interpretação real seja a única acceitavel, é de certo este" (José Maria

---

[357] Após o período referido, encontrámos ainda, curiosamente, na secção de anúncios publicitários do periódico *Brasil – Portugal. Revista Quinzenal Illustrada* (Lisboa, 1899-1914), entre os anos de 1911 e 1914, um anúncio de uma empresa tabaqueira de produtos da "Marca Veado" no Brasil (V. Anexos, Figura 144, p. 457 da presente tese), propriedade de José Francisco Corrêa & Co., cujo logótipo era justamente o célebre quadro de Landseer, *The Monarch of the Glen* (1851) (V. Anexos, Figura 58, p. 425 da presente tese), o que traduz a frequente apropriação, por parte da publicidade, dos trabalhos do pintor, inclusivamente a título póstumo.

de Andrade Ferreira, *Artes e Letras*, "Exposição da Sociedade Promotora das Bellas Artes", [s/nº], Maio de 1872: 71).

Um ano depois, em Março de 1873, o articulista Eduardo Augusto Vidal (1841-1907), corroborando a opinião elogiosa que havia sido publicada acerca da obra de Landseer, viria a tecer algumas considerações sobre a importância que a expressão das emoções nos seres vivos não-humanos e a comprovação da senciência animal assumiam nos trabalhos do artista inglês, bem assim e nos próprios contextos científico e visual da época em apreço. Na sua análise da tela *The Stag at Bay* (1846) (figura 145),[358] pautada por uma visão romântica da natureza e por uma crítica irónica ao cientifismo, Eduardo Vidal pronunciou-se acerca da representação landeseeriana do carácter senciente nos animais, nos seguintes termos:

> de feito, o cunho especial d'estes quadros é que ha n'elles uma alma. A natureza não se reflecte muda e inerte; as creaturas que alli vemos palpitam d'uma vida sua e opulenta. Tem a dor, o intimo padecer, os estremecimentos do desespero, as energias poderosas, os nevoeiros da saudade. (...) Eis um pintor que os homens do chamado realismo devem detestar cordialmente. Pois assim se põe lagrimas nos olhos de um cervo moribundo? pois o carneiro, tosando melancolico, ha de ter uma idéa, um sentimento a fluctuar-lhe nas pupilas? Pois tu ousas ser espiritualista, e dás paixão, alma, poesia, a esses míseros brutos que nós, reis da creação, esporeamos e aguilhoamos a nosso talante? Ah, Landseer, Landseer, tu estás muito abaixo das recentes especulações. (Eduardo Augusto Vidal, *Artes e Letras*, "O Veado", [s/nº], Março de 1873: 33)

Luciano Cordeiro viria também a aproveitar a morte de *Sir* Edwin para elaborar um ensaio bio-bibliográfico sobre o percurso do artista. Com uma perspectiva positivista e evolucionista acerca do funcionamento do universo não-humano, o articulista defendeu que o trabalho do animalista inglês representava as linhas de orientação que pautavam o pensamento evolucionista, nomeadamente no respeitante a questões como a organização dos animais na natureza, as interacções entre os membros da mesma ou de outras espécies e a influência das condições naturais do meio envolvente.

Dividido em três partes, publicadas de Outubro a Dezembro de 1873, assinalando a morte do pintor, o ensaio intitulado "O Grande Animalista" da autoria de Luciano Cordeiro, apontava, logo no título, para a perspectiva modelar sob a qual os

[358] V. Anexos, Figura 145, p. 457 da presente tese.

trabalhos de Landseer seriam analisados (figuras 146 e 147).[359] Numa primeira parte, o articulista focou justamente a necessidade de dar expressão visual não só ao estudo do humano, como sucedia nos cânones estéticos tradicionais, mas também, e sobretudo, do não-humano:

> o animal – a *besta* –, encontra na arte um sorriso de sympathia; até alli fora simplesmente um accessorio lendarico, phantasioso ou grotesco. (...) N' aquelle alargamento crescente da exploração paizagistica, o accessorio passa muitas vezes a ser principal tambem: – a *besta*, os animais. (*Artes e Letras*, "O Grande Animalista", [s/nº], Outubro de 1873: 145)

Esta redefinição do lugar do não-humano na expressão visual, permitia, segundo o articulista português, que a cultura visual e a ciência encontrassem na representação animalista um veículo comum capaz de captar e reproduzir problemáticas, como a relação entre o humano e o não-humano, que careciam de um acompanhamento visual para serem entendidas com maior clareza, atendendo à complexidade que lhes era inerente:

> o homem, assim como fixa na téla os horisontes e panoramas que o rodeiam ou que o impressionam, e as scenas da vida real e commum, estuda também a *besta* que o acompanha, auxilia ou alimenta. (...) Quando a arte se faz biologica (...) alargam-se indefinidamente os horisontes da concepção artística. (...) E quando o pincel se faz bisturi; e quando em vez de parar na fórma, vae estudando fibra por fibra, nervo por nervo, (...) – a estructura intima, – psychica, – da vida animal, quando ausculta as pulsações da *besta*, as vibrações do cerebro inculto, o fluxo e refluxo das torrentes nervosas, quando emfim fixa na téla, não a materia bruta, mas a materia relativamente inteligente e sensivel, quando dá ao pobre animal, a *alma*, (...) que o homem na sua concepção metaphysicamente egoista monopolisára: o animalista tem realisado uma boa e grande acção. (Luciano Cordeiro, *Artes e Letras*, "O Grande Animalista", [s/nº], Outubro de 1873: 145)

Na segunda parte deste ensaio, o Luciano Cordeiro demonstra a sua abertura ao pensamento evolucionista ao destacar as relações de proximidade existentes entre seres humanos e animais: "elles são dotados dos mesmos órgãos, dos mesmos sentidos que nós, muitas vezes mais perfeitos e subtis; respiram, movem-se, gosam, soffrem e morrem; têem affeições e antipathias, instinctos que parecem idéas" (Luciano Cordeiro,

[359] V. Anexos, Figuras 146 e 147, pp. 458-464 da presente tese. Curiosamente, à semelhança do artigo publicado no jornal inglês *The Illustrated London News*, em 11 de Outubro de 1873, que assinalava a morte de *Sir* Edwin Landseer, o periódico português *Artes e Letras* incluiu a mesma gravura do retrato do pintor.

Artes e Letras, "O Grande Animalista", [s/nº], Novembro de 1873: 162). Por outro lado, o articulista português denota também o seu conhecimento das opiniões veiculadas nos periódicos internacionais, neste caso franceses e britânicos, sobre o percurso de Landseer.[360] De facto, não só traduziu excertos do texto originalmente escrito por Théophile Gautier para o *Le Moniteur* e publicado em *The Art-Journal*, onde se apresenta uma reflexão sobre a secção britânica da Exposição Universal de Paris de 1855 em geral e a representação animalista de Landseer em particular, mas também resumiu as considerações elogiosas, publicadas no referido jornal britânico acerca da atribuição do título de "*Sir*" ao artista inglês como sinal do reconhecimento da importância da sua obra além-Mancha. Nas palavras de Luciano Cordeiro,

> a proposito da elevação de Landseer à *order of knighthood* achâmos curioso dizer como a recebeu o *Art-Journal*, registro magnifico e sério das glorias da arte ingleza (...). Noticiando o facto dizia o *Art-Journal*, que a graça (...) era (...) a Landseer «em reconhecimento do seu engenho (*genius*) como artista», e acrescentava logo: «Desejariamos que outros pintores tivessem obtido tambem a honra dispensada a Sir Edwin Landseer. Ninguem contestará que elle não tem rival na especialidade do seu trabalho artistico. (Luciano Cordeiro, *Artes e Letras*, "O Grande Animalista", [s/nº], Novembro de 1873: 163)

Por último, na conclusão do ensaio, publicada em Dezembro de 1873, Luciano Cordeiro sublinha a complexidade dos estudos de Landseer, que constituem uma importante reflexão visual e científica acerca da lógica evolucionária da vida humana e não-humana:

> quando Darwin procura na serie animal (...) os traços genealogicos do homem; quando a psychologia humana se prende ás revelações desprezadas da psychologia da besta, e entra definitivamente no largo quadro da phenomenalidade biologica; quando o sentimento e a idéa deixam de ser um privilegio do homem ou passam a fazer parte da serie physiologica dos organismos, (...) a arte sciente e conscientemente contemporanea, emfim a verdadeira arte não póde ficar-se na servil adoração dos altares que ruiram de ha muito, no serviço humilhante dos privilegios que se foram, na imitação systematica dos modelos que deixaram de ser, na exploração dos ideaes a que falta a contemporaneidade da idéa, – porque a verdadeira arte é manifestação expontanea, natural da consciencia; é contemporanea d'ella, (...) e na consciencia moderna não existe já a fé n'esses altares. (Luciano Cordeiro, *Artes e Letras*, "O Grande Animalista. Conclusão", [s/nº], Dezembro de 1873, p. 178)

[360] Cf. Luciano Cordeiro, "O Grande Animalista" in *Artes e Letras* (Lisboa, 1872-1875), [s/nº], Novembro de 1873: 163.

Por outras palavras, de um modo geral, nas três partes que compõem este artigo e, em particular, neste importante passo, Luciano Cordeiro aponta a representação animalista de *Sir* Edwin Landseer como uma fonte visual e científica actualizada e detalhada acerca do conhecimento sobre o humano e o não-humano, tal como Gabriela Gândara Terenas sintetiza:

> de acordo com Luciano Cordeiro, Landseer vem mostrar, através da sua obra, a pertinência do evolucionismo darwinista contribuindo a sua pintura para o estabelecimento de uma nova escola – "a moderna escola inglesa" – que acompanha as novas descobertas em biologia, zoologia e psicologia, e que entra também na sua fase positiva, tornando-se numa escola verdadeiramente moderna e em total ruptura com as tendências e os cânones tradicionais. (...) Nesta perspectiva positivista de Luciano Cordeiro, os quadros de Landseer apresentavam-se como verdadeiros estudos em anatomia e psicologia animal, com tudo o que isso implicava para um conhecimento mais profundo sobre o ser humano, a sua história e o seu comportamento face ao meio em que se insere. (2001: 192-193)

Embora a análise da representação animalista de Landseer tivesse sido entendida sob dois enquadramentos distintos, por um lado, a visão de um autor romântico como Eduardo Vidal e, por outro, a perspectiva positivista e evolucionista de Luciano Cordeiro, ambos os articulistas apresentaram a obra do animalista inglês como um caso paradigmático do estudo das relações entre o humano e o não-humano.

Durante as décadas de setenta e de oitenta, nomeadamente após a publicação deste ensaio da autoria de Luciano Cordeiro, verificámos que as referências à representação de animais no periodismo português foram sendo gradualmente alargadas a outros animalistas ingleses, como Abraham Cooper (1787-1868) e Richard Ansdell (1815-1885),[361] sendo o último por vezes analisado em comparação a Landseer.

Por seu turno, *Sir* Edwin foi ainda lembrado no periodismo português sobretudo por ocasião da sua morte e também da apresentação de trabalhos da sua autoria nas Exposições Universais de Viena (1873) e de Paris (1878).[362] De um modo geral, sua

[361] No conjunto de artigos consultados, entre as décadas de setenta e oitenta do século XIX, destacamos um texto sobre o percurso de Abraham Cooper acompanhado pela reprodução de uma gravura da sua autoria (*Diário Ilustrado*, "O Caçador Escocez", 2º ano, nº187, 4 de Janeiro de 1873, s/ p.), bem como duas referências a Richard Ansdell publicadas em *Artes e Letras* e *A Illustração Portugueza*. (V. de Benalcanfôr, *Artes e Letras*, "O Veado Perseguido",3ª série, nº1, 1874: 3-6 e *A Illustração Portugueza. Revista Litterária e Artística*, "A Rez Ferida", 2º ano, nº18, 16 de Novembro de 1885: 8).

[362] Para além dos textos jornalísticos com referências à obra de Landseer analisados neste subcapítulo, a imprensa periódica portuguesa contou ainda com mais alguns artigos sobre o animalista inglês: Anónimo,

obra foi analisada pelos articulistas portugueses, a título póstumo, sob uma perspectiva modelar em relação à produção animalista nacional e internacional coeva, conferindo-se especial destaque ao "modo maravilhoso como sabia surprehender a vida dos animaes" (Anónimo, *A Illustração. Revista de Portugal e do Brazil*, (Paris/Lisboa, 1884-1891), "Bellas Artes – Uma Casa na Escossia. Highland Music", vol. V, 5º ano, nº21, 5 de Novembro de 1888: 326). Tal distinguia-o sobretudo entre os animalistas que revelavam maior preocupação com a reprodução anatómica, tão fiel quanto possível, entre o animal retratado e o real, do que com o móbil da expressão das emoções nos animais.

Durante o mesmo período em que Edwin Landseer se dedicou à representação animalista, sobretudo ao longo da década de trinta, que podemos considerar a mais prolífica parte da sua carreira, assistia-se, em Portugal, a uma profunda dependência cultural, filosófica e social face aos modelos estrangeiros, designadamente os europeus, fomentando numa nova geração de jovens intelectuais e artistas a necessidade de produzir uma reacção aos valores e ideais – o progresso e o racionalismo – que se encontravam, em certa medida, na génese das grandes sociedades industrializadas da Europa. Deste modo, procurava ainda recuperar-se o prazer na contemplação da natureza e a valorização do Sentimento face à Razão, o que se traduziu num interesse desta geração emergente pela simplicidade do quotidiano rural, das paisagens rústicas e das figuras campestres que habitualmente povoavam estes espaços. Como Isabel Falcão explica: "o estudo da paisagem exigia a vivência do pintor *in loco*, (...) os jovens pintores (...) defendiam o processo criativo, iniciado ao ar livre e baseado na observação directa da luz e dos motivos representados" (2003: 71).

Diário da Manhã (Lisboa, 1876-1884), "Cartas da Exposição XI", 4º ano, nº860, 23 de Maio de 1878: 2 (referência aos trabalhos de Landseer patentes a título póstumo na Exposição Universal de Paris de 1878); Anónimo, *Os Dois Mundos. Illustração para Portugal e Brazil*. (Paris/Lisboa, 1877-1881), "O Ferrador", vol. 1º, nº4, 30 de Novembro de 1877: 8-10 (reprodução da tela *Shoeing* (1844)); R., *O Occidente. Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro* (Lisboa, 1878-1915), "Thomaz José da Annunciação", vol. II, 2º ano, nº32, 15 de Abril de 1879: 59 (artigo sobre a morte de Tomás da Anunciação, com referência ao animalista inglês como um dos mestres neste subgénero em particular); Anónimo, *Diário Ilustrado* (Lisboa, 1872-1910), s/ título, 2º ano, nº419, 3 de Outubro de 1873, s/ p. (anúncio da morte de Landseer); B. A., *Artes e Letras* (Lisboa, 1872-1875), "As Bellas Artes na Exposição de Vienna de Áustria", [s/nº], Agosto de 1873: 114 (referência à tela *The Sanctuary* (1842) patente na Exposição Universal de Viena em 1873); Anónimo, *A Illustração. Revista de Portugal e do Brazil*, (Paris/Lisboa, 1884-1891), "Bellas Artes – Uma Casa na Escossia. Highland Music", vol. V, 5º ano, nº21, 5 de Novembro de 1888: 326-329 (artigo sobre esta obra de Landseer em particular e sobre as características da sua pintura em geral, contando também com a reprodução da tela em apreço); e Anónimo, *Revista Popular de Conhecimentos Uteis. Periodico Semanal Ilustrado Indispensável às Famílias, aos Artistas e aos Industriais* (Lisboa, 1888-1890), "O Cão", 1º ano, nº9, 29 de Julho de 1888: 68 (reprodução da tela *The Dog and the Shadow* (1822) da autoria de Landseer, sem que, no entanto, seja referido o autor da mesma).

Num contexto marcado pela necessidade de afirmação das especificidades da cultura portuguesa coeva e pela tentativa de devolver ao público o orgulho, alegadamente perdido, pela pátria, a representação animalista do século XIX, da qual Tomás da Anunciação foi o principal impulsionador, deu um importante contributo para este propósito através da recuperação de topos associados ao universo da ruralidade e das tarefas do trabalho agrícola como, por exemplo, a pastagem de animais e as colheitas de cereais.[363]

Também Landseer havia produzido inúmeras composições sobre a realidade vivida nos meios rurais, retratando, em várias ocasiões, tarefas como a deslocação do gado até aos mercados para ser comercializado, ou elaborando imagens de ambientes campestres, povoados por animais integrados nas suas rotinas diárias, com o objectivo de valorizar as especificidades da cultura escocesa no panorama cultural britânico, geralmente centrado na moderna e cosmopolita capital londrina.

Embora a representação animalista portuguesa se tivesse centrado, em larga medida, nas cenas do trabalho agrícola e, por isso, as espécies escolhidas para estas composições fossem sobretudo o gado bovino, taurino e ovino, na fase final da carreira de Anunciação, correspondente à década de setenta, que culminou com a sua morte em 1879, a expressão das emoções nos seres vivos não-humanos passou a assumir especial importância nos seus estudos, inclusivamente no respeitante a espécies que, até então, raramente haviam sido exploradas sob esta perspectiva, como podemos constatar no célebre *O Vitelo* (1873) (figura 148).[364]

O reconhecimento da sua perspectiva inovadora sobre os métodos, as técnicas e as próprias temáticas que ajudou a introduzir na cultura visual portuguesa coeva traduziu-se nas inúmeras distinções que recebeu no país[365] e além-fronteiras.[366] Em

[363] Para tal, Anunciação também privilegiou a observação da natureza e dos animais *in loco*, deslocando-se frequentemente, por exemplo, às paisagens naturais de Caneças. Ainda jovem, o artista português passava também longos períodos no Jardim Botânico de Lisboa, onde o pai trabalhava.

[364] V. Anexos, Figura 148, p. 465 da presente tese.

[365] Na Exposição Industrial do Porto, em 1865, o animalista português recebeu a Medalha de Honra. O seu nome viria a ser proposto para a atribuição do Hábito de Cristo e de São Tiago, que recusou, aceitando apenas a condecoração de Cavaleiro da Ordem de Cristo, por si só uma distinção bastante honrosa e dignificante. Por nomeação régia, desempenhou ainda o cargo de Director da Galeria Real da Ajuda e da Academia de Belas-Artes de Lisboa.

[366] Em Espanha, onde a sua obra foi bastante apreciada, recebeu a Ordem de Carlos III, na Exposição Internacional de Madrid, realizada em 1871. Uma das suas obras, *Paisagem e Animais* (1851), foi eleita,

Portugal, Anunciação manteve uma boa relação com a Família Real portuguesa, nomeadamente com o "Rei-Artista", D. Fernando II (1816-1885),[367] que adquiriu grande parte do seu espólio. Anunciação inspirou ainda uma nova geração de artistas que o considerou seu mentor e a principal figura na redefinição da cultura visual no país.[368]

Em síntese relativamente ao capítulo 3 da Parte II, podemos afirmar que a redefinição do lugar dos seres humanos e não-humanos na cultura visual oitocentista, desencadeada pelas novas perspectivas científicas, foi acolhida na Grã-Bretanha com bastante interesse, tanto por parte do público, quanto da crítica. As recorrentes alusões à

---

em 1855, para integrar a comitiva portuguesa na Exposição Universal de Paris desse ano e, mais tarde, *Margens do Tejo*, esteve patente na Exposição Universal de 1867, que teve lugar, uma vez mais, na capital francesa.

[367] O Monarca português era um grande apreciador deste subgénero artístico à semelhança, aliás, da Rainha Victoria e do Príncipe Consorte, seu primo, com quem manteve relações de grande amizade, chegando a visitá-los em Inglaterra, nomeadamente no Castelo de Windsor, onde teve inclusivamente oportunidade de privar com *Sir* Edwin Landseer (Cf. Ormond 1981:17 e 153). D. Fernando II não só adquiriu diversos trabalhos produzidos por artistas portugueses, mas também elaborava frequentemente desenhos de animais, que chegaram a ser publicados na imprensa nacional, por exemplo em *A Illustração. Revista de Portugal e do Brazil* (Paris/Lisboa, 1884-1891) (Anónimo, "Notas e Impressões. D. Fernando. Dois desenhos D'El Rei o Sr. D. Fernando", vol. III, 3º ano, 20 de Janeiro de 1886: 28) (V. Anexo, Figura 149, p. da 465 presente tese). A par destas reproduções no periodismo português, encontrámos na Biblioteca Nacional de Portugal uma pequena colectânea, da autoria de D. Fernando II, intitulada *Dessins et Gravures du Prince de Saxe Cobourg, Roi de Portugal*, na qual podem ver-se vários desenhos animalistas produzidos a carvão sobre papel vegetal (V. Anexos, Figuras 150 e 151, p. 466 da presente tese).

[368] Entre estes jovens artistas, destacamos aqueles que compuseram o Grupo do Leão, assim apelidados pelo articulista Mariano Pina (1860-1899), em 1881, em homenagem à Cervejaria Leão d'Ouro, situada no Rossio, onde o grupo de reunia em tertúlias que visavam discutir as inovações técnicas e artísticas, que iam sendo desenvolvidas no estrangeiro. O grupo foi gradualmente recebendo novas figuras, sendo os membros iniciais os seguintes artistas: João Cristino da Silva (1829-1877), José Moura Girão (1840-1916), Rafael Bordalo Pinheiro (1846-1905), Silva Porto (1850-1893), Manuel Henriques Pinto (1853-1912), José Malhoa (1855-1933), Columbano Bordalo Pinheiro (1857-1929), António Ramalho (1859-1916) e João Vaz (1859-1931). O Grupo do Leão contou com o apoio imprescindível da Família Real portuguesa, que adquiriu vários trabalhos destes jovens artistas, o que servia também como divulgação dos membros do grupo junto de outros possíveis compradores, pertencentes às classes mais abastadas. Estes artistas expuseram em conjunto até 1888, em diferentes ocasiões, recebendo da imprensa escrita críticas sempre muito favoráveis às novas temáticas e técnicas, embora estas se distanciassem bastante dos cânones tradicionais. Tal, a par do facto de procurarem dar continuidade ao trabalho de renovação visual iniciado por Tomás da Anunciação, valeu-lhes a denominação de "grupo dos dissidentes" (França 2004: 143). Entre os membros do Grupo, o artista José Moura Girão foi o único que dedicou toda a sua carreira à representação animalista (V. Anexos, Figura 152, p. 466 da presente tese), sucedendo a Anunciação no gosto por este subgénero em particular, centrando o seu estudo na observação e reprodução de aves galináceas (V. Anexos, Figura 153, p. 466 da presente tese), não raro, em situações antropomórficas.

representação animalista na imprensa periódica britânica e internacional serviram sobretudo para divulgar as novas perspectivas sobre o universo não-humano.

Embora a expressão das emoções nos animais e a comprovação científica e visual da transversalidade do carácter senciente a indivíduos e a um número cada vez mais alargado de espécies tivessem funcionado como os vectores mais debatidos na larga maioria das descrições de articulistas britânicos e estrangeiros, a discussão destas questões contribuiu indelevelmente para reorientar o olhar dos leitores (e dos próprios jornalistas) sobre um subgénero que, apesar da sua curta longevidade, reproduziu as especificidades de uma época marcada pelas infinitas controvérsias suscitadas pelos avanços científicos. A obra de *Sir* Edwin Lanseer desencadeou, assim, reacções distintas no periodismo britânico e estrangeiro, que traduzem justamente as diferentes interpretações em torno da sua visão sobre o Outro, o não-humano, entendida à luz da emergente lógica evolucionária da vida. Em Portugal, embora o interesse pela obra de *Sir* Edwin Landseer se tivesse manifestado já numa fase tardia, correspondente aos anos seguintes à morte do animalista inglês, importa sublinhar que o pintor não foi esquecido pela imprensa periódica portuguesa, prevalecendo durante a segunda metade de oitocentos como "o Grande Animalista".

CONCLUSÕES

A parceria entre a ciência e a cultura visual tomou rumos que moldaram o século XIX na Grã-Bretanha, problematizando interrogações e apontando respostas para uma infinita miríade de questões que permaneciam, até então, na esfera da suposição teológica. Este diálogo estabelecido entre os domínios quase inesgotáveis da ciência e a necessidade de alargar as possibilidades de visualização e divulgação das novas investigações científicas abriu caminho a uma interacção dinâmica e multímoda entre as práticas científica e de visualidade.

Embora a teologia natural tivesse limitado algumas respostas e explicações sobre o funcionamento da natureza em geral e do universo não-humano em particular às acções de uma figura tutelar omnipresente, ao longo da centúria de oitocentos o enfoque na observação empírica como método privilegiado de alcançar o conhecimento e descodificar incertezas permitiu que os estudos sobre o humano e o não-humano adquirissem importantes contornos tanto na ciência quanto na cultura visual. Visualizar para conhecer tornou-se, assim, a premissa chave para compreender as relações existentes entre seres humanos e animais.

Para além das ilustrações científicas, que possuíam o propósito específico de acompanhar e esclarecer os textos teóricos, os trabalhos de artistas dedicados ao estudo e à representação visual do não-humano, entre os quais destacámos os de *Sir* Edwin Landseer, granjearam uma enorme popularidade e um reconhecimento ímpar no panorama artístico e científico, funcionando, não raro, como fontes de estudo indispensáveis sobre o universo não-humano.

No esforço de procurar reequacionar o funcionamento do mundo e dos seus intervenientes à luz das novas teorias de pendor evolucionista, o animalista inglês assumiu, ao tempo, esta problemática como uma das suas preocupações centrais, o que se traduziu numa necessidade de reformular visualmente a concepção e a apresentação das relações, por um lado, entre seres humanos e animais e, por outro, entre os últimos e meio natural envolvente.

A análise do seu espólio e da sua visão acerca da relação entre o humano e o não-humano permitem-nos vislumbrar e explorar os traços mais prementes do encontro

entre a cultura científica e a cultura visual na tessitura cultural coeva, já que a sua dedicação exclusiva ao estudo do universo não-humano lhe garantiu a possibilidade de investigar e reproduzir visualmente aspectos que, ao tempo, adquiriam especial destaque no panorama científico e cultural oitocentista. Por outras palavras, as representações animalistas de Landseer reflectem um olhar sobre a relação entre o humano e o não-humano que nos permitiu (re)construir as novas perspectivas oitocentistas científicas e visuais sobre o lugar do Homem e dos seres vivos não-humanos na dinâmica da natureza, as proximidades existentes entre ambos e a importância crucial de certos processos naturais nos comportamentos e nas interacções dos seres vivos entre si e com o meio envolvente.

Assim, através do estudo do espólio de Edwin Landseer pudemos identificar importantes avanços que iam sendo aprofundados e divulgados ao tempo em ramos científicos como a Biologia, a Zoologia, a Ornitologia, a Botânica e a Anatomia Comparada, uma vez que a sua visão reproduziu uma perspectiva em consonância com uma lógica evolucionária da vida humana e não-humana.

Neste contexto, a representação animalista de Landseer reflecte algumas das premissas principais do pensamento evolucionista acerca do humano e do não-humano, verificáveis sobretudo em duas temáticas fundamentais dos seus trabalhos que importa sublinhar. A primeira diz respeito à comprovação do carácter senciente da maioria das espécies retratadas, desterritorializando visualmente a expressão das emoções de um panorama exclusivo dos seres humanos para a sua transversalidade a outras espécies. A segunda reporta-se à reprodução visual, quer dos mecanismos da selecção natural e sexual em determinadas espécies, como por exemplo os cervídeos, quer de processos naturais, como a variação da cor da plumagem do lagópode.

A imbricação da representação visual do não-humano com os novos avanços de pendor evolucionista, patente nas telas de Landseer, causou interpretações divergentes na imprensa periódica além-fronteiras, como por exemplo em França e em Portugal. De facto, as interrogações (e não raro perplexidades) face às novidades científicas encontravam um paralelo na construção visual (inovadora) do universo não-humano produzida pelo animalista inglês. Tais avanços científicos e propostas teóricas emergentes – situáveis na cesura com a teologia natural provocada pelo desejo escópico de olhar o Outro e nós mesmos *in profundis* – levariam a construção visuais em torno

do funcionamento dos universos humano e não-humano capazes de descodificar e dar forma a relações de proximidade fisiológica e comportamental entre seres vivos humanos e não-humanos

Este desejo de olhar, partilhado por Landseer, encontrava-se intrinsecamente ligado a uma insatisfação face, por um lado, aos caminhos apontados pela teologia natural do século XVIII sobre as problemáticas anteriormente mencionadas e, por outro, à invisibilidade conferida a certos aspectos da imbricação entre o humano e o não-humano nas representações visuais destes dois universos. Tal se verificava, por exemplo, em ilustrações científicas patentes em compêndios ornitológicos, nas quais não só era visível a ausência da comprovação da interacção entre os animais e o meio envolvente, mas também o próprio meio natural era reproduzido quase como um cenário estandardizado, sem reproduzir, portanto, quaisquer especificidades das condições naturais envolventes.

Ao longo da centúria de oitocentos, marcada pelo desenvolvimento dos espaços urbanos que propiciavam a tentativa de almejar melhores condições de vida aos futuros habitantes oriundos, em grande parte, dos meios rurais, a convivência dos seres humanos com os seus *pets*, na esfera privada, adquiriu uma popularidade nunca antes conhecida. O sujeito citadino oitocentista passou, assim, gradualmente a seleccionar as espécies que desejava afastar ou encontrar nesta nova realidade urbana. Diante desta (in)visibilidade e simultaneamente do pressuposto de que a sua presença quase permanente no quotidiano humano garantia que muitas das especificidades do seu comportamento poderiam ser explicadas através do senso comum, os animais apresentavam uma complexidade fascinante que somente a partir dos séculos XVIII e (sobretudo) XIX se tornou alvo de um olhar mais atento, rigoroso e crítico por parte da ciência e da cultura visual.

Neste contexto, Landseer procurou dar visibilidade a este novo lugar ocupado pelos animais: o da esfera privada dos afectos e das emoções. Os inúmeros retratos de animais de estimação que produziu não só revelam a crescente proximidade estabelecida entre o sujeito oitocentista e os seres vivos não-humanos, mas também, em última análise, traduzem o impulso escópico de conhecer mais aprofundadamente as possíveis relações entre o humano e o não-humano, nomeadamente no respeitante à expressão das emoções. Embora o comportamento das espécies selvagens, em liberdade

e nos seus *habitats*, como nos fascinantes recantos naturais do território escocês, tenha suscitado um interesse particular a Edwin Landseer durante grande parte da sua vida, a observação dos animais domésticos, sobretudo os canídeos, permitiram-lhe explorar visualmente a reprodução da expressão das emoções nos animais.

Num período em que a(s) fronteira(s) entre os seres humanos e não-humanos constituía(m) uma das linhas de investigação e de pesquisa de maior interesse não só entre a comunidade científica, mas também na produção visual e na tessitura cultural britânica em geral, o estudo da expressão das emoções nos animais e, consequentemente, a sua representação visual permitiram problematizar possíveis fronteiras e limites estabelecidos entre os seres humanos e os animais.

Sendo esta uma das temáticas de relevo na produção animalista de Landseer, o artista preocupou-se em alargar visual e cientificamente os horizontes do conhecimento sobre os universos humano e não-humano, dando expressão, por exemplo, à comprovação do carácter senciente de um crescente número de espécies. Para este propósito, os canídeos afiguraram-se como os protagonistas frequentemente escolhidos pelo animalista para ilustrar situações de maior complexidade emotiva. Edwin Landseer pretendeu, assim, em vários trabalhos, reconfigurar a representação da expressão das emoções, procurando levar o espectador a reflectir sobre uma nova concepção das imbricações entre o humano e o não-humano ao nível das emoções.

A comprovação, por parte dos defensores das teorias evolucionistas, da existência de um carácter senciente num crescente número de espécies implicava, assim, que o novo olhar sobre os seres vivos não-humanos, também eles possuidores da capacidade de ter sensações e de, por exemplo, sentir dor, suscitasse uma reavaliação da questão da transversalidade da expressão das emoções a seres humanos e não-humanos. Como resultado, ao longo da centúria de oitocentos, a representação visual da relação antropocêntrica entre o indivíduo e as outras espécies deu gradualmente lugar a um antropomorfismo e, por conseguinte, a tentativas multímodas e polimórficas de humanizar o não-humano.

O antropomorfismo visual oitocentista assumiu não raro a forma caricatural, recorrendo a animais detentores de determinadas capacidades (por exemplo a fala), posturas e gestos análogos aos dos seres humanos, bem como a certos adornos ou peças de vestuário. Embora não se tenha escusado a este tipo de antropomorfismo caricatural,

Edwin Landseer preferiu deter-se particularmente na reprodução da expressão das emoções em animais desprovidos de acessórios, já que, nestes casos, o seu principal móbil consistia na identificação do carácter senciente das espécies retratadas e, consequentemente, na tentativa de deixar ao espectador a possibilidade de ponderar e reflectir sobre eventuais pontos de convergência existentes entre os seres humanos e não-humanos no respeitante, em particular, à expressão de diferentes emoções.

O espólio de Landseer revela-nos hoje, por um lado, que a construção visual do tecido cultural e científico de oitocentos traduz a importância basilar da observação e do estudo do não-humano para (re)produzir uma nova visão sobre o mundo (humano e não-humano) que se quer visível. Por outro, demonstra-nos que a suas representações animalistas só poderiam ter alcançado o seu expoente máximo no século XIX, uma centúria marcada pela afirmação do estudo sobre o humano e o não-humano e por uma preocupação basilar, partilhada por ambas as áreas do conhecimento, em tentar compreender a relação do indivíduo com o Outro, o não-humano, e o seu lugar no universo.

BIBLIOGRAFIA[369]

I) Fontes Manuscritas[370]

1. Correspondência de e para Edwin Landseer[371] e outros Remetentes e Destinatários[372]

1.1. De Edwin Landseer Para

Barbara Potts (1777-1861). Haddo House, Aberdeen, Escócia: 1839. [citado]

---. The Doune, Lynwilly, Escócia: 1 Setembro 1842. [citado]

---. Ardverikie, Loch Laggan, Escócia: 24 Setembro 1843. [citado]

---. Perth: 3 Novembro 1843.

Barbara Potts e Jessica Landseer (1807-1880). Bruges: 28 Agosto 1840. [citado]

---. The Doune, Escócia: 6 Novembro 1842.

---

[369] Embora tenhamos adoptado o *MLA 2009 Formatting and Style Guide*, surgiu-nos a necessidade de estabelecer alguns critérios, não contemplados por este manual, para as referências bibliográficas relativas à correspondência de *Sir* Edwin Landseer. Aquelas serão referidas da seguinte forma: De:/Para: Nome do Remetente ou Destinatário (Data de Nascimento – Data de Morte, sempre que se conheçam tais informações). Local onde foi escrita a carta: Data em que foi escrita. No respeitante à listagem dos artigos consultados na imprensa britânica e portuguesa, incluímos a indicação [Citado] em todos os artigos referidos ao longo do trabalho, com o intuito de facilitar possíveis consultas.

[370] Nesta secção da Bibliografia, optámos por incluir a indicação [citado] nas cartas analisadas ao longo da presente tese.

[371] Na sua larga maioria, as cartas enviadas a Edwin Landseer têm a indicação de terem sido remetidas para a sua residência/*atelier* no número 1 da St. John's Wood Road, Londres. A recolha e a transcrição da correspondência do artista foi realizada por Ruth Evelyn Mitchell, encontrando-se datada de 21 de Setembro de 1960. A investigadora incluiu ainda breves notas biográficas sobre cada remetente e/ou destinatário da correspondência. Por ausência de indicação no guia de formatação e estilo adoptado (*MLA 2009 Formatting and Style Guide*) sobre a apresentação das referências bibliográficas a fontes manuscritas, bem como as cartas consultadas, optámos por adoptar a seguinte ordem: nome do remetente ou destinatário (data de nascimento e morte, sempre que estas forem conhecidas); local onde foi escrita a carta; e data da escrita. Sempre que possível, procurámos especificar o local de onde as cartas foram enviadas, incluindo a cidade e/ou o país.

[372] Algumas cartas são endereçadas a outros destinatários que auxiliavam Landseer na gestão da carreira ou a outras personalidades com quem mantinha correspondência sobre assuntos relacionados com a compra e venda dos seus trabalhos.

Destinatário desconhecido. [s/ local]: 29 Maio 1850.

Jessica Landseer. Redleaf, Inglaterra: 1836.

Lady Abercorn (1812-1905). [s/ local]: [s/ data]. [citado]

William Russell. [s/ local]: 20 Dezembro 1838.

1.2. Para Edwin Landseer De

Assinatura Ilegível. Paris: 3 Março 1826.

---. [s/ local]: 1 Junho 1829.

Brinsley Marley. Regent's Park, Londres: [s/ data].

Capitão Horatio Ross (1801-1886). Edimburgo, Escócia: 20 Janeiro 1835.

---. The Doune, Escócia: 30 Outubro 1836.

---. The Doune, Escócia: 28 Novembro 1836.

Caroline Elizabeth Norton. [s/ local]: 21 Setembro 1839.

---. [s/ local]: 8 Fevereiro 1842.

---. Bolton Street, Londres: [s/ data].

---. [s/ local]: [s/ data].

---. [s/ local]: [s/ data].

---. [s/ local]: [s/ data].

---. [s/ local]: [s/ data].

---. [s/ local]: [s/ data].

---. [s/ local]: [s/ data].

---. [s/ local]: [s/ data].

Caroline Gordon. Balmoral, Escócia: [s/ data]. [citado]

Charles Dickens (1812-1870). Devonshire Terrace, Regent's Park, Londres: 11 Maio 1840.

---. Devonshire Terrace, Regent's Park, Londres : 5 Novembro 1841.

Charles Grey. Buckingham Palace, Londres: 6 Março 1856.

---. Cannes, França: 7 Fevereiro 1867.

Charles Kean. [s/ local]: 1853.

Charles Leslie (1794-1859). [s/ local]: 22 Fevereiro 1853.

---. [s/ local]: 23 Fevereiro 1853.

---. Brighton: 10 Julho 1832.

C. J. Nuwenhuys. [s/ local]: 4 Junho 1839.

C. L. Stanfield. Hampstead, Londres: 28 Janeiro 1848.

---. Hampstead, Londres: 20 Novembro 1854.

C. M. Young. Derbeyshire: [s/ data].

4º Conde de Aberdeen (1784-1860). [s/ local]: 17 Novembro 1838.

---. Argyle House: 27 de Março --.

---. Argyle House: 9 de Maio de 1840.

---. Foreign Office, Londres: 14 Outubro 1841.

---. Argyle House: 14 Maio 1847.

Conde de Brignole. Londres: 6 Março 1855.

Conde D'Orsay (1801-1852). Gore House, Londres: 1837. [citado]

---. [s/ local]: [s/ data].

Conde de Tankerville (1810-1899). [s/ local]: 25 Abril 1867.

Condessa de Tankerville. [s/ local]: 1867.

---. Chillingham Castle, Inglaterra: 1867.

C. S. M. Lockhart. Andover: 4 Maio 1870.

Daniel McClise (1806-1870). Cheyne Walk Chelsea, Londres: 20 Agosto 1867.

---. [s/ local]: [s/ data].

David Soloman. [s/ local]: [s/ data].

---. [s/ local]: 3 Abril 1870.

6º Duque de Bedford (1766-1839). Endsleigh: 3 Abril 1825.

---. [s/ local]: 2 Julho 1825.

---. St. James Square, Londres: 21 Julho 1825.

---. Woburn Abbey, Inglaterra: 31 Maio 1827.

---. Woburn Abbey, Inglaterra: 31 Setembro 1827.

---. Belgrave Square, Londres: 20 Março --.

---. Endsleigh, Inglaterra: 30 Abril de 1829.

---. Woburn Abbey, Inglaterra: 6 Dezembro 1829.

---. Londres: 12 Agosto 1831.

---. Woburn Abbey, Inglaterra: 23 Janeiro 1832.

---. [s/ local]: 3 Abril 1832.

---. Woburn Abbey, Inglaterra: Domingo de Páscoa, 1835.

---. Woburn Abbey, Inglaterra: 11 Agosto 1835.

---. The Doune, Escócia: 2 Setembro 1836.

---. Barons Court, Irlanda: 1 Dezembro 1836.

---. Barons Court, Irlanda: 2 Dezembro 1836.

---. Baron's Court, Irlanda: 16 Dezembro 1836.

---. Baron's Court, Irlanda: 12 Janeiro 1837.

---. Baron's Court, Irlanda: 24 Janeiro --. [citado]

---. Woburn Abbey, Inglaterra: 16 Fevereiro 1837.

---. Woburn Abbey, Inglaterra: 6 Março 1837.

---. Woburn Abbey, Inglaterra: 7 Março 1837.

---. Woburn Abbey, Inglaterra: 16 Março 1837.

Duque de Beaufort (1792-1853). [s/ local]: 16 Abril 1842.

Duque de Devonshire (1790-1858). [s/ local]: [s/ data].

---. [s/ local]: 10 Agosto 1831.

---. [s/ local]: [s/ data].

---. [s/ local]: 21 Junho --.

---. Bolton Abbey, Inglaterra: 28 Maio --.

---. [s/ local]: [s/ data].

---. [s/ local]: antes de 1850.

---. [s/ local]: [s/ data].

---. [s/ local]: [s/ data].

---. [s/ local]: 22 Maio 1854.

---. [s/ local]: [s/ data].

---. [s/ local]: 17 Julho 1856.

Duque de Godolphin. Anne Garht: 3 Julho 1839.

---. [s/ local]: 19 Setembro 1839.

Duque de Lancaster. [s/ local]: 24 Julho 1856.

Duque de Manchester. Brompton: 18 Setembro 1860.

Duque de Teck. Egerton Lodge: [s/ data].

Duque de Westminster. Grosvenor House, Londres: 22 Julho 1870.

Duquesa de Beaufort (1800-1889). Badminton: 7 Dezembro 1841.

Duquesa de Bedford (1781-1853). [s/ local]: [s/ data].

---. Woburn Abbey, Inglaterra: 1841.

D. W. Mitchell. Regent's Park, Londres.19 Abril 1848.

E. H. Coleman. Paris: 1864.

---. Stoke Park: 14 Julho 1870.

Elizabeth Simpson. [s/ local]: Novembro 1840.

E. L. Tripp. [s/ local]: 19 Maio 1832.

Fan Mail. [s/ local]: [s/ data].

F.C. [s/ local]: 2 Outubro 1839.

Frederick William Keyl (1823-1873). Westmorland, Inglaterra: 30 Setembro 1850.

Fred. W. Young. [s/ local]: 8 Fevereiro --.

George Frederick Watts (1817-1904). [s/ local]: 17 Novembro 1854.

Grutusm. Buckingham Palace, Londres: 9 Maio 1845.

Henry Ashton (1801-1872). Lower Brooks: 23 Setembro 1850.

---. Lower Brooks: 11 Outubro 1850.

Henry Collen. Somerset St., Londres: 19 Setembro 1840.

---. Somerset St., Londres: 11 Dezembro 1840.

Henry Graves. Pall Mall, Londres: 7 Outubro 1850.

---. [s/ local]: 12 Setembro --.

---. [s/ local]: [s/ data].

---. Pall Mall, Londres: 29 Novembro --.

Henry Howard. Royal Academy, Londres. 18 Outubro 1831.

Henry M. Cormel. Manchester, Inglaterra: 29 Agosto 1835.

Henry Sawyer. Park Lodge Woburn: 27 Agosto 1836.

Herman Lillum. Park Lane, Londres: 4 Julho 1836.

I. C. Cumaby. Osborne, Ilha de Wight: 5 Maio 1869.

---. Windsor Castle, Inglaterra: 19 Fevereiro 1871. [citado]

---. Windsor Castle, Inglaterra: 27 Março 1871. [citado]

I. Evelyn Denison. Newark: 15 Outubro 1865.

Jacob Bell (1810-1859). [s/ local]: 1 Setembro 1842.

---. [s/ local]: [s/ data].

---. Oxford Street, Londres: [s/ data].

---. Longham: 20 Outubro 1850.

---. Longham St.: 21 Outubro 1850.

---. Longham St.: 22 Outubro 1850.

---. Longham St.: 24 Outubro 1850.

James Bell. Langham Place: 16 Outubro 1850.

James Morris. Christi College: 20 Junho 1832.

James Wigram. Portland Place: 10 de Abril --.

J. D. Harding. Bedford Square, Londres: 19 Setembro 1820.

J. H. Robinson. Hampstead Road, Londres: [s/ data].

---. Hyde Park, Londres: 7 Janeiro 1835.

J. H. Watt. [s/ local]: 24 Junho 1837.

J. L. Heath. [s/ local]: 6 Dezembro 1837.

John Allen (1771-1843). Holland House, Londres: 13 Abril 1838.

John Forster (1812-1876). [s/ local]: 2 Junho 1858.

John Marshall (1818-1891). Grovernor Street: 16 Fevereiro 1861.

John Sheepshanks (1787-1863). Blackheath: 1837.

---. Blackheath: 10 Fevereiro 1840.

---. Blackheath: 6 Agosto 1842.

Joseph Starkey. [s/ local]: 9 Dezembro 1850.

J. Wells. [s/ local]: 11 Outubro 1834.

K. Perry. Hans Place: 1868.

Lady Ashburton (1828-1903). Mentone: 8 Fevereiro 1867.

Lady Breadalbane (1803-1858). Taymouth, Escócia: [s/ data].

Lady Cumming. [s/ local]: 2 Julho 1835.

Lady Elizabeth Holland (1770-1845).[s/ local]: cerca de 1836.

---. [s/ local]: [s/ data].

Lady Ellis. [s/ local]: 23 Fevereiro 1831.

Lady Emily Peel. Genebra, Suiça: 11 Novembro 1860.

---. Whitehall Gardens, Londres: 9 Fevereiro 1862.

---. Whitehall Gardens, Londres: 12 Fevereiro 1862.

---. Drayton Manor, Inglaterra: 16 Fevereiro 1868.

---. Whitehall, Inglaterra: 12 Abril 1869.

---. Whitehall, Inglaterra: 1 Abril 1870.

Lady Fanny Jocelyn. Carlton Gardens: princípios da década de 1840.

Lady Georgiana Balfour. Balbirnie, Escócia: [s/ data].

Lady Margaret Blessington (1789-1849). [s/ local]: 9 Abril 1834.

---. Gore House, Londres: [s/ data].

Lady Oxford. Portland Place: [s/ data].

Lord Carlyle. [s/ local]: 13 Julho --.

Lord Charles Fitzroy. Compton Place, Inglaterra: 25 Setembro 1834.

Lord Cosmo Russell (1817-1875). Dresden, Alemanha: 22 Setembro 1834. [citado]

Lord Dudley.Brighton: 15 Dezembro 1827.

Lord Elcho. St. James Place, Londres: 19 Julho 1855.

---. [s/ local]: 11 Agosto 1863.

Lord Eldon. Hampton Place: 4 Junho 1839.

---. [s/ local]: [s/ data].

---. Hampton Place: 11 Julho 1859.

---. Craydon: 9 Março 1840.

Lord Henry Hardinge (1785-1856). [s/ local]: 3 Fevereiro --.

Lord John Russell (1792-1878). Hinckley: 25 Abril 1834.

---. Pymbroke Lodge: 30 Julho 1860.

Lord Palmerston. [s/ local]: 1842.

Lord Paul Methuen. Princess Gate: [s/ data].

Lord J. H. Bathhust. [s/ local]: 4 Outubro --.

Lord Ravensworth. Ravensworth Castle, Inglaterra: 15 Abril 1867.

---. [s/ local]: 9 Maio --.

Lord Ronald Hamilton. [s/ local]: [s/ data].

Lord Wriothesley Russell. Woburn Abbey, Inglaterra: [s/ data].

---. [s/ local]: 3 Fevereiro 1830.

---. Chemis: 4 Fevereiro 1840.

Lord Yarborough. Wesby: 10 Agosto 1863.

Marquês de Abercorn (1811-1885). Priory: [s/ data].

---. Dudley House: [s/ data].

Marquês de Breadalbane (1796-1862). Park Lane, Londres: 11 Agosto 1866 ou 1844.

---. Taymouth, Escócia: 13 Agosto 1860.

---. The Doune, Escócia: 18 Março 1862.

Marquesa de Abercorn (1812-1905). Priory: 9 Agosto 1841.

---. Panshanger Hartford: 3 Março 1858.

---. Welbeck, Inglaterra: 28 Março --.

---. Barons Court, Irlanda: 16 de Março --.

Peter Hollins (1800-1888). Birmingham, Inglaterra: 19 Agosto 1861.

Remetente desconhecido. [s/ local]: [s/ data].

Richard Brinsley Sheridan. Dorchester: 13 Novembro 1858.

RSPCA. New Bond Street, Londres: 14 de Maio 1869. [citado]

Samuel Rogers (1763-1855). [s/ local]: 1833.

---. [s/ local]: [s/ data].

---. St. James Place, Londres: 21 Dezembro 1837.

---. St. James Place, Londres: 1838.

Sir Charles Eastlake (1836-1906). Fitzroy Square, Londres: 22 Fevereiro 1845.

Sir Charles Phipps (1801-1866). Buckingham Palace, Londres: 18 Maio 1850.

---. Balmoral, Escócia: 9 Setembro 1850. [citado]

---. Balmoral, Escócia: 13 Setembro 1850.

---. Balmoral, Escócia: 27 Setembro 1850.

---. Balmoral, Escócia: 7 Outubro 1850.

---. Balmoral, Escócia: 4 Outubro 1853. [citado]

---. Osborne, Ilha de Wight: 16 Agosto 1854.

Sir Charles Stephen Gore (1793-1869). [s/ local]: [s/ data].

---. Fitzroy Square, Londres: 21 Abril 1858.

Sir David Wilkie (1785-1841). Kensington, Londres: 23 Maio 1839.

Sir Francis Chantry (1781-1841). [s/ local]: 22 Julho 1836.

---. [s/ local]: 30 Julho 1836.

Sir Francis Egerton (1800-1857). [s/ local]: 27 Março 1835.

---. [s/ local]: 11 Dezembro 1835.

---. Belgrave Square, Londres : [s/ data].

Sir Francis Grant (1803-1878). [s/ local]: 20 Setembro 1866.

---. The Lodge Melton: 10 Outubro --.

---. [s/ local]: [s/ data].

---. [s/ local]: 2 Abril --.

Sir Henry Wheatley (1777-1852). St. Jame's Palace, Londres: 8 Fevereiro 1842.

---. St. Jame's Palace, Londres: 19 Março 1842.

---. St. Jame's Palace, Londres: 3 Agosto 1842.

Sir I. Hammick. [s/ local]: 1840.

Sir Martin Arthr Shee (1769-1850). Cavendish Square: 8 Outubro 1831.

Sir Richard James Lane (1800-1872). Queen's Road, Londres: 5 Novembro --.

---. Queen's Road, Londres: 8 Novembro --.

Sir Robert Peel (1788-1850). Drayton Manor, Inglaterra: 19 Agosto 1832.

---. Whitehall, Londres: 8 Abril 1842.

---. Whitehall, Londres: 27 Maio 1842.

Sir William Charles Packe Clarges Street: 24 Julho 1837.

Sir William Charles Ross (1794-1860). Fitzroy Square, Londres: 13 Agosto 1847.

Sir William Thomas Knollys (1797-1883). Sandringham, Inglaterra: 9 Dezembro 1867.

Sydney Smirke (1799-1887). Grosvenor Square, Londres: 11 Janeiro 1867.

---. [s/ local]: 26 Fevereiro 1869.

Sydney Smith (1771-1845). [s/ local]: [s/ data].

Thomas Hyde Hills (1815-1891). Queen Anne Street, Londres: 1861.

---. Queen Anne Street, Londres: 14 Agosto 1861.

Thomas McLean. Haymarket, Londres: 23 Novembro 1840.

---. Haymarket, Londres: 6 Fevereiro 1841.

---. Haymarket, Londres: 25 Abril 1841.

Visconde Powerscourt. Grosvenor Square, Londres: [s/ data].

William Atkinson. [s/ local]: 1 Janeiro 1826.

William Gladstone (1809-1898). [s/ local]: 29 Janeiro 1856.

William Russell. [s/ local]: 20 Dezembro 1838.

---. [s/ local]: Dezembro 1838.

---. [s/ local]: 23 Janeiro 1842.

---. Belgravely: 2 Dezembro 1847.

---. [s/ local]: 7 Março 1869.

---. [s/ local]: 4 Maio 1870.

---. [s/ local]: 1871.

William Wells (1768-1847). Redleaf, Inglaterra: 7 Agosto 1831.

---. Redleaf, Inglaterra: 22 Novembro 1837.

---. Redleaf, Inglaterra: 26 Janeiro 1838.

---. Redleaf, Inglaterra: 20 Setembro 1839.

---. Redleaf, Inglaterra: 2 Setembro 1841.

W. J. Broderip (1789-1859). [s/ local]: 3 Maio 1850.

---. [s/ local]: 12 Julho 1850.

---. Grays Inn: 22 Agosto 1853.

W. W. Simpson. [s/ local]: 18 Novembro 1840.

1.3. Outros Remetentes e Destinatários

Para Charles Dickens (1812-1870). De Charles Kart: [s/ local]: 17 Outubro 1877.

Para Duque de Wellington (1769-1852). De Walter Scott (1771-1832). [s/ local]: 1824.

Para Editor do *The Times*. De William Russell. [s/ local]: 4 Maio 1870.

Para Emma Landseer (1809-1895). De John Landseer (1761-1852). Southampton Square, Londres: [s/ data].

Para H. Graves. De Samuel Cousins (1801-1887). Camden Square, Londres: (12 Setembro --.

Para John Landseer (1761-1852). De Charles Cowden Clarke (1787-1877). Southampton St., Londres: 21 Março 1833.

Para *Lady* Bathurst. De *Lord* Bathurst. [s/ local]: [s/ data].

Para Landseer Mackenzie (1843-1915), filho de Emma Landseer Mackenzie: Yachtman of Bournemouth. De Anna Maria Landseer (1805-1871).

Para Thomas Hyde Hills (1815-1891). De *Sir* William Agnew (1825-1910). Londres: 25 Junho 1869.

II) Fontes Impressas

1. Cultura Científica e Cultura Visual

Balázs, Beacutela. *Theory of the Film*. Trad. Edith Bone. Nova Iorque: Dover, 1970.

Barlow, Paul. "Introduction: The Death of History Painting in Nineteenth-Century Art?" *Visual Culture in Britain* 6.1 (2005): 1-13. S/ data Web.

Barrow, John D. *The Artful Universe. The Cosmic Source of Human Creativity*. Londres: Penguin Books, 1995. vii-viii, 87-102.

Barthes, Roland. "Rhetoric of the Image." *The Visual Culture Reader*. Ed. Nicholas Mirzoeff. Londres/Nova Iorque: Routledge, 2002. 135-138.

Bedell, Rebecca. "The History of the Earth: Darwin, Geology and Landscape Art." *Endless Forms: Charles Darwin, Natural Science, and the Visual Arts*. Ed. Diana Donald e Jane Munro. New Haven/Londres: Yale University Press, 2009. 49-79.

Begg, W. Proudfoot. *The Development of Taste and Other Studies in Aesthetics*. Glasgow: James Maclehose and Sons, 1887. 158-159.

Bell, Charles. *Essays on the Anatomy of Expression in Painting*. Londres: Printed for Longman, Hurst, Rees, and Orme, Paternoster-Row, 1806.

Bertram, Anthony. *A Century of British Painting 1851-1951*. Londres/Nova Iorque: The Studio Publications, 1951. 9-37, 100-112, 216.

Bhabha, Homi. *The Location of Culture*. Londres: Routledge, 1994.

Bigio, Ana Teresa. *Ilustração Científica: Utilização da Imagem nas Ciências Biológicas*. Diss. Escola Superior de Design, Instituto de Artes Visuais, Design e Marketing. Lisboa, 2007.

Bindman, David, ed. *The Thames and Hudson Encyclopaedia of British Art*. Londres: Thames & Hudson, 1985.

Boime, Albert. *A Social History of Modern Art*. Vol. II "Art in an Age of Bonapartism. 1800-1815." Chicago/Londres: The University of Chicago Press, 1990. 170-178, 190-191.

Bousé, Derek. "False Intimacy: Close-Ups and Viewer Involvement in Wildlife Films."*Visual Studies* 18.2 (2003): 123-132. Web. 8 Jun. 2010.

Brauer, Fae. "Picture Imperfect: Photography and Eugenics 1870-1940." *Visual Resources* 26.2 (2010): 196-206. Web. 3 Jun. 2010.

Brook, Donald. "On Order in Art and in Science." *Leonardo: Journal of the International Society for the Arts, Science and Tecnology*. Ed. Frank J. Malina. Oxford: Pergamon Press. 14.3 (1981): 231-232.

---. "Order in Art and Science." *Leonardo: Journal of the International Society for the Arts, Science and Tecnology*. Ed. Frank J. Malina. Oxford: Pergamon Press. 15.3 (1982): 208-209.

Bunting, Christine. "Questioning Representations: When Art History Becomes Visual Culture." *Visual Resources* 9.1 (1993): 59-71. Web. 4 Jan. 2011.

Cahn, Robert. "Art in Science, Science in Art." *Museum. A Quarterly Review Published by UNESCO. 1948-1992*. Ed. Raymonde Frin. Paris: UNESCO XXI.1 (1968): 16-18.

Careri, Giorgio. "On the Idea of Order in the Natural Sciences and in the Visual Arts." *Leonardo: Journal of the International Society for the Arts, Science and Tecnology*. Ed. Frank J. Malina. Oxford: Pergamon Press. 15.1 (1982): 19-22.

Cassidy, Harold Gomes. *The Sciences and the Arts. A New Alliance*. Nova Iorque: Harper & Brothers, 1962. 5-28.

Cerqueira, João. "Arte e Ciência. A Experiência do Lugar." *Arte Ibérica*. Dir. José Sousa Machado. Lisboa: Editora Arrábida 5.45 (Abril 2001): 14-18.

Connolly, Stephen. "Unseeing the Past: Vision and Modern British History." *Visual Resources* 24.2 (2008): 109-118. Web. 18 Mar. 2010.

Cook, Simon. "Between Book and Cinema: Late Victorian New Media." *Visual Studies* 19.1 (2004): 60-71. Web. 8 Jun. 2010.

Cornford, Christopher. "An Art-Science Workshop in Edinburgh." *Leonardo: Journal of the International Society for the Arts, Science and Tecnology*. Ed. Frank J. Malina. Oxford: Pergamon Press. 15.3 (1982): 213-214.

Cowling, Mary. *Victorian Figurative Painting. Domestic Life and the Contemporary Social Scene*. Londres: Andreas Papadakis Publisher, 2000. 59, 129-130.

D'Amore, Bruno. "Visual Art and Mathematics: Common Characteristics of Order." *Leonardo: Journal of the International Society for the Arts, Science and Tecnology*. Ed. Frank J. Malina. Oxford: Pergamon Press. 14.3 (1981): 230-231.

Daston, Lorraine. *Things that Talk. Object Lessons from Art and Science*. Nova Iorque: Zone Books, 2004. 147-195.

Dikovitskaya, Margaret. *Visual Culture: The Study of the Visual after the Cultural Turn*. Boston: MIT Press, 2005.

Ede, Siân. *Art & Science*. Londres/Nova Iorque: I. B. Tauris, 2005. 46-58, 161-178.

Elkins, James. *Visual Studies: a Skeptical Introduction*. Nova Iorque/Londres: Routledge, 2003.

--- org. *Visual Literacy*. Londres: Routledge, 2008.

Engler, Gideon. "Creative Processes. From Art and Science to Perception: the Role of Aesthetics." *Leonardo: Journal of the International Society for the Arts, Science and Tecnology*. Ed. Frank J. Malina. Oxford: Pergamon Press. 27.3 (1994): 207-208.

Evans, Jessica e Stuart Hall, ed(s). *Visual Culture: The Reader*. Londres/Califórnia/Nova Deli: Sage Publications em Associação com The Open University, 1999.

Faden, Eric. "Movables, Movies, Mobility: Nineteenth-Century Looking and Reading." *Early Popular Visual Culture* 5.1 (2007): 71-89. S/ data Web.

Filippoupoliti, Anastasia. "Aspects of a Public Culture of Science: The Uses of the Collections of the Nineteenth-Century Royal Institution of Great Britain." *Early Popular Visual Culture* 7.1 (2009): 45-61. S/ data Web.

Foster, Hal, org. *Vision and Visuality*. Nova Iorque: The New York Press, 1998.

Foucault, Michel. "Of Other Spaces." *The Visual Culture Reader*. Ed. Nicholas Mirzoeff. Londres/Nova Iorque: Routledge, 2002. 229-236.

Franke, Herbert W. "Comments on Aesthetically Satisfying Order in the Arts." *Leonardo: Journal of the International Society for the Arts, Science and Tecnology*. Ed. Frank J. Malina. Oxford: Pergamon Press. 14.3 (1981): 233-234.

Furtado, Filipe e Gabriela Gândara Terenas, coords. *Ciência e Cultura. Ficcionalizações da Ciência Na Grã-Bretanha (Séculos XIX e XX)*. Casal de Cambra: Edições Caleidoscópio/CETAPS/FCT, 2012.

Gamwell, Lynn, ed. *Dreams 1900-2000: Science, Art and the Unconscious Mind*. Binghamton: Cornell University Press, 2000. 14-25.

Gil, Isabel Capeloa. *Literacia Visual. Estudos sobre a Inquietude das Imagens*. Lisboa: Edições 70, Lda., 2011.

Gordon, Susan Phelps. "Heartsight Deep as Eyesight: Ruskin's Aspirations for Modern Art." *John Ruskin and the Victorian Eye*. Ed. Harriet Whelchel. Nova Iorque: Phoenix Art Museum, 1993. 132-135.

Gould, Stephen Jay e Rosamond Wolff Purcell. *Crossing Over where Art and Science Meet*. Nova Iorque: Three Rivers Press, 2000.

Haddon, Alfred C. *Evolution in Art as Illustrated by the Life-Histories of Designs*. Londres: Walter Scott Ltd., 1895. 319-330.

Hall, Stuart, ed. *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices. Culture, Media and Identities*. Londres/Thousand Oaks/Nova Deli: Sage Publications em associação com The Open University, 1997.

Hamber, Anthony. "Building Nineteenth-Century Photographic Resources: The South Kensington Museum and William Blackmore." *Visual Resources* 26.3 (2010): 254-273. Web. 5 Agos. 2010.

---. "The Photography of the Visual Arts, 1839-1880: Part I." *Visual Resources* 5.4 (1989): 289-310. Web. 4 Jan. 2011.

---. "The Photography of the Visual Arts, 1839-1880: Part II." *Visual Resources* 6.1 (1989): 19-41. Web. 4 Jan. 2011.

---. "The Photography of the Visual Arts, 1839-1880: Part III." *Visual Resources* 6.2 (1989): 165-179. Web. 4 Jan. 2011.

---. "The Photography of the Visual Arts, 1839-1880: Part IV." *Visual Resources* 6.3 (1990): 219-241. Web. 4 Jan. 2011.

Herrmann, Luke. *Nineteenth Century British Painting*. Londres: Giles de la Maré Publishers Limited, 2000.

Hutchison, Sidney C. *The History of Royal Academy 1768-1968*. Londres: Chapman & Hall, 1968.

Jay, Martin. "Introduction to Show and Tell." *Journal of Visual Culture* 4.2 (2005): 139-143. Web. 22 Fev. 2010.

Jones, Caroline A. e Peter Galison, ed(s). *Picturing Science, Producing Art*. Nova Iorque/Londres: Routledge, 1998. 1-6, 457-492.

Kember, Joe, John Plunkett e Jill Sullivan. "What is an Exhibition Culture?" *Early Popular Visual Culture* 8.4 (2010): 347-350. Web. 20 Out. 2010.

Kemp, Martin. *The Science of Art: Optical Themes in Western Art from Brunelleschi to Seurat*. New Haven/Londres: Yale University Press, 1990.

---. *Visualizations: The Nature Book of Art and Science*. Oxford: Oxford University Press, 2000. 22-23, 46-55, 70-71, 84-89, 112-113, 172-176.

---. *Seen/Unseen. Art, Science, and Intuition from Leonardo to the Hubble Space*. Oxford: Oxford University Press, 2006. 116-165, 274-297.

---. *The Human Animal in Western Art and Science*. Chicago/Londres: The University of Chicago Press, 2007.

--- e Martina Wallace. *Spectacular Bodies: The Art and Science of the Human Body from Leonardo to Now*. Berkeley/Los Angeles/Londres: Hayward Gallery/University of California Press, 2000.

Kromm, Jane e Susana Benforado Bakewell, ed(s). *A History of Visual Culture. Western Civilization from the 18th to the 20th Century*. Oxford/Nova Iorque: Berg, 2010.

Lacan, Jacques. “What is a Picture?” *The Visual Culture Reader*. Ed. Nicholas Mirzoeff. Londres/Nova Iorque: Routledge, 2002. 126-128.

Lambourne, Lionel. *Victorian Painting*. Londres: Phaidon Press, 1999.

Leiss, William, Stephen Kline, Sut Jhally e Jacqueline Botterill. *Social Communication in Advertising. Persons, Products & Images of Well-Being*. Toronto/Nova Iorque/ Londres/Sydney/Auckland: Methuen, 1986. 47-54, 104-108.

Le Lionnais, François. “Science is an Art.” *Leonardo: Journal of the International Society for the Arts, Science and Technology*. Ed. Frank J. Malina. Oxford: Pergamon Press 2.1 (Jan. 1969): 73-78.

Libaw, William H. (with foreword by Michael Shermer). *Painting in a World Transformed. How Modern Art Reflects our Conflicting Responses to Science and Change*. Jefferson/North Carolina/Londres: McFarland & Company, inc. Publishers, 2005. 23-24, 35-36, 89-90.

McClintock, Anne. “Soft-Soaping Empire. Commodity Racism and Imperial Advertising.” *The Visual Culture Reader*. Ed. Nicholas Mirzoeff. Londres/Nova Iorque: Routledge, 2002. 506-518.

Mirzoeff, Nicholas. *An Introduction to Visual Culture*. Londres/Nova Iorque: Routledge, 1999.

---. “On Visuality.” *Journal of Visual Culture* 5.1 (2006): 53-79. S/data Web.

Mitchell, W. J. T. *What do Pictures Want?* Chicago: Chicago University Press, 2007.

Mithen, Steven. *The Prehistory of the Mind: a Search for the Origins of Art, Religion and Science*. Londres: Phoenix, 1998. 34-52, 79-104, 175-195.

Pink, Sarah. “Interdisciplinary Agendas in Visual Research: Re-situating Visual Anthropology.” *Visual Studies* 18.2 (2003): 179-192. Web. 8 Jun. 2010.

Popple, Simon. “Photography, Vice and the Moral Dilemma in Victorian Britain.” *Early Popular Visual Culture* 3.2 (2005): 113-133. Web. 7 Dez. 2009.

Rampley, Matthew, ed. *Exploring Visual Culture: Definitions, Concepts, Contexts*. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2005. 5-15.

Redford, Bruce. “*John Talman: an Early-Eighteenth-Century Connoisseur* edited by Cinzia Maria Sicca *The English Virtuoso: Art, Medicine, and Antiquarianism in the Age of Empiricism* by Craig Ashley Hanson.” *Visual Culture in Britain* 11.3 (2010): 413-416. Web. 5 Nov. 2010.

Reiser, Dolf. *Art and Science*. Londres/Nova Iorque: Studio Vista and Van Nostrand Reinhold Paperback, 1972. 7-9, 19, 92.

Richards, Thomas. *The Commodity Culture of Victorian England. Advertising and Spectacle. 1851-1914*. California/Stanford: Stanford University Press, 1990. 17-118.

Ritvo, Harriet. "Understanding Audiences and Misunderstanding Audiences: Some Publics for Science." *Science Serialized. Representations of the Sciences in the Nineteenth-Century Periodicals*. Ed. Geoffrey Cantor e Sally Shuttleworth. Cambridge/Massachusetts/Londres: MIT Press, 2004. 331-346.

Rogoff, Irit. "Studying Visual Culture." *The Visual Culture Reader*. Ed. Nicholas Mirzoeff. Londres/Nova Iorque: Routledge, 2002. 24-36.

Salvesen, Britt. "'The Most Magnificent, Useful, and Interesting Souvenir': Representations of the International Exhibition of 1862." *Visual Resources* 13.1 (1997): 1-32. Web. 4 Jan. 2011.

Schwartz, Vanessa R. e Jeannene M. Przyblyski, ed(s). *The Nineteenth-Century Visual Culture Reader*. Nova Iorque/Londres: Routledge, 2004.

Sellet, Didier, Rosa Maria Cubillo Lopez e Juan Francisco Acosta Torres. "The Scientific Illustration, Witness of the Renaissance Revolution from the Art for Science." *Art and Science: Proceedings of the XVIII Congress of the International Association of Empirical Aesthetics*. Ed. Fróis, João Pedro, Pedro Andrade, J. Frederico Marques. Lisboa: I.A.E.A., 2004. 582-585.

Setlow, Neva. "Interaction. Art and Science: a Personal Perspective." *Leonardo: Journal of the International Society for the Arts, Science and Tecnology*. Ed. Frank J. Malina. Oxford: Pergamon Press. 27.3 (1994): 249-252.

Smith, Jonathan. *Charles Darwin and the Victorian Visual Culture*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

---. "Evolutionary Aesthetics and Victorian Visual Culture." *Endless Forms: Charles Darwin, Natural Science, and the Visual Arts*. Ed. Diana Donald e Jane Munro. New Haven/Londres: Yale University Press, 2009. 237-252.

Soto, Jesús R. "Interactions. The Role of Scientific Concepts in Art." *Leonardo: Journal of the International Society for the Arts, Science and Tecnology*. Ed. Frank J. Malina. Oxford: Pergamon Press. 27.3 (1994): 227-230.

Stafford, Barbara Maria. *Body Criticism. Imaging the Unseen in the Enlightenment Art and Medicine*. Massachusetts/Londres: The MIT Press, 1991. 1-36, 47-120, 465-477.

Sturken, Marita e Lisa Cartwright. *Practices of Looking. An Introduction to Visual Culture*. Oxford: Oxford University Press, 2001. 12-21, 48-51, 72-75, 280-285, 298-301.

Terenas, Gabriela Gândara. "Diversidade de Olhares sobre a Pintura de Landseer nos Periódicos Portugueses (1865-1890): Visões Românticas e Interpretações Positivistas." *Actas do Congresso Internacional de Estudos Anglo-Portugueses 6-8 Maio 2001,* Lisboa: CEAP/FCSH, 2001. 183-195.

Treuherz, Julian. *Victorian Painting*. Londres: Thames & Hudson, 1997.

Voss, Julia. *Darwin's Pictures. Views of Evolutionary Theory. 1837-1874*. Trad. Lori Lantz. New Haven/Londres: Yale University Press, 2010. 22-33, 212-226.

Walker, John A. e Sarah Chaplin. *Visual Culture: an Introduction*. Manchester/ Nova Iorque: Manchester University Press, 1997.

Weisskepf, Victor F. "Art and Science." *Leonardo: Journal of the International Society for the Arts, Science and Tecnology*. Ed. Frank J. Malina. Oxford: Pergamon Press. 14.3 (1981): 238-242.

Wood, Christopher, *Victorian Panorama: Paintings of Victorian Life*. London: Faber & Faber, 1976.

Wright, W. D. "The Nature of Blackness in Art and Visual Perceptions." *Leonardo: Journal of the International Society for the Arts, Science and Tecnology*. Ed. Frank J. Malina. Oxford: Pergamon Press. 14.3 (1981): 236-237.

2. Estudos sobre o Humano, o Não-Humano e a Natureza

Aldersey-Williams, Hugh. *Zoomorphic: New Animal Architecture*. Londres: Laurence King Publishing Ltd., 2003. 32-34.

Allen, David Elliston. *The Naturalist in Britain. A Social History*. Londres: Allen Lane Penguin Books, 1976. 73-121.

Arluke, Arnold e Clinton R. Sanders. *Regarding Animals*. Filadélfia: Temple University Press, 1996.

Bataille, Georges. "Animality." *Animal Philosophy: Essential Reading in Continental Thought*. Ed. Peter Atterton e Matthew Calarco. Londres/Nova Iorque: Continuum, 2004. 33-36.

Beinart, William e Lotte Hughes. *Environment and Empire*. Oxford: Oxford University Press, 2007. 214-215.

Bekoff, Marc. "Wild Justice and Fair Play: Cooperation, Forgiveness, and Morality in Animals." *The Animals Reader. The Essential Classic and Contemporary Writings*. Ed. Linda Kalof e Amy Fitzgerald. Oxford/Nova Iorque: Berg, 2007. 72-90.

Berger, John. *About Looking*. Nova Iorque: Pantheon, 1980.

Bindman, David. "Mankind after Darwin and Nineteenth-century Art." *Endless Forms: Charles Darwin, Natural Science, and the Visual Arts*. Ed. Diana Donald e Jane Munro. New Haven/Londres: Yale University Press, 2009. 143-166.

Birke, Lynda. "Into the Laboratory." *The Animals Reader. The Essential Classic and Contemporary Writings*. Ed. Linda Kalof e Amy Fitzgerald. Oxford/Nova Iorque: Berg, 2007. 323-335.

Brady, Emily. *Aesthetics of the Natural Environment*. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2003. 29-45, 52-55.

Brion, Marcel. *Animals in Art. With Fifty Eight Photogravure Plates Including Sixteen in Colour*. Trad. Frances Hogarth-Gaute. Londres: George G. Harrap & Co. Ltd., 1959. 9-43.

Brown, Laura. *Fables of Modernity: Literature and Culture in the English Eighteenth Century*. Ithaca: Cornell University Press, 2001.

Budd, Malcolm. *The Aesthetics Appreciation of Nature. Essays on Aesthetics of Nature*. Oxford: Clarendon Press, 2002. 1-23.

Burt, Jonathan. "The Illumination of the Animal Kingdom: The Role of Light and Electricity in Animal Representation." *The Animals Reader. The Essential Classic and Contemporary Writings*. Ed. Linda Kalof e Amy Fitzgerald. Oxford/Nova Iorque: Berg, 2007. 289-301.

Callen, Anthea. "Ideal Masculinities. An Anatomy of Power." *The Visual Culture Reader*. Ed. Nicholas Mirzoeff. Londres/Nova Iorque: Routledge, 2002. 603-615.

Carlson, Allen. *Aesthetics and the Environment. The Appreciation of Nature, Art and Architecture*. Londres/Nova Iorque: Routledge, 2002. 3-13.

Cartmill, Matt. *A View to a Death in the Morning: Hunting and Nature through History*. Cambridge/Massachusetts: Harvard University Press, 1993. 134-160.

---. "Hunting and Humanity in Western Thought." *The Animals Reader. The Essential Classic and Contemporary Writings*. Ed. Linda Kalof e Amy Fitzgerald. Oxford/Nova Iorque: Berg, 2007. 237-244.

Clark, J. F. M. *Bugs and the Victorians*. New Haven/Londres: Yale University Press, 2009. 154-186.

Clark, Kenneth. *Animals and Men. Their Relationship as Reflected in Western Art from Prehistory to the Present Day*. Londres: Thames and Hudson, 1977. 13-61.

Cobbe, Francis Power. *Light in Dark Places*. Londres: Victoria Street Society for the Protection of Animals from Vivisection, 1883.

Danahay, Martin A. "Nature Red in Hoof and Paw: Domestic Animals and Violence in Victorian Art." *Victorian Animal Dreams. Representation of Animals in Victorian Literature and Culture*. Ed. Deborah Derenholz Morse e Martin A. Danahay. Hampshire: Ashgate, 2007. 97-121.

Dawes, Amy. "The Female of the Species." *Early Popular Visual Culture* 5.2 (2007): 127-150. Web. 7 Dez. 2009.

Deleuze, Gilles e Félix Guattari. "Becoming-Animal." *The Animals Reader. The Essential Classic and Contemporary Writings*. Ed. Linda Kalof e Amy Fitzgerald. Oxford/Nova Iorque: Berg, 2007. 37-50.

Donald, Diana. *Picturing Animals in Britain. 1750-1850*. New Haven/Londres: The Paul Mellon Centre for Studies in British Art, 2007.

---. "'A Mind and Conscience Akin to Our Own': Darwin's Theory of Expression and the Depiction of Animals in Nineteenth-century Britain." *Endless Forms: Charles Darwin, Natural Science, and the Visual Arts*. Ed. Diana Donald e Jane Munro. New Haven/Londres: Yale University Press, 2009. 195-213.

---. "The 'Struggle for Existence' in Nature and Human Society." *Endless Forms: Charles Darwin, Natural Science, and the Visual Arts*. Ed. Diana Donald e Jane Munro. New Haven/Londres: Yale University Press, 2009. 81-99.

--- e Jan Eric Olsén. "Art and the 'Entangled Bank': Colour and Beauty out of the 'War of Nature'." *Endless Forms: Charles Darwin, Natural Science, and the Visual Arts*. Ed. Diana Donald e Jane Munro. New Haven/Londres: Yale University Press, 2009. 101-117.

Fensom, David S. "The Golden Section and Human Evolution." *Leonardo: Journal of the International Society for the Arts, Science and Tecnology*. Ed. Frank J. Malina. Oxford: Pergamon Press. 14.3 (1981): 232-233.

Ferreira, David Alves. *Atlas de Dissecação do Cão*. Alfragide: Editora McGraw-Hill de Portugal Lda., 2000.

Fudge, Erica. “A Left-Handed Blow: Writing the History of Animals.” *Representing Animals*. Ed. Nigel Rothfels. Bloomington/Indianopolis: Indiana University Press, 2002. 3-18.

Gauld, Nicola. “‘What is Meant by this System?’ Charles Darwin and the Visual Re-ordering of Nature.” *Endless Forms: Charles Darwin, Natural Science, and the Visual Arts*. Ed. Diana Donald e Jane Munro. New Haven/Londres: Yale University Press, 2009. 119-140.

Grady, John e Jay Mechling, ed(s). Introduction. “Putting Animals in the Picture.” *Visual Studies* 18.2 (2003): 92-95. Web. 8 Jun. 2010.

Hamilton, Susan. Introduction. *Animal Welfare and Anti-Vivisection. 1870-1910. Nineteenth Century Woman’s Mission*. Londres/Nova Iorque: Routledge, 2004. xiv-xlvii.

Hearne, Vicki. *Adam’s Task. Calling Animals by Name*. Nova Iorque: Knopf, 1987.

Hillier, Paul Myron. “Men and Horses in Motion: Thomas Eakins and Motion Photography.” *Early Popular Visual Culture* 5.1 (2007): 25-40. S/ data Web.

Holme, Bryan. *Creatures of Paradise. Animals in Art*. Londres: Thames and Hudson, 1980. 5-88.

Hughes, N. Introduction. *Animaux dans L’Art*. Paris: Éditions de Varene, 1951. 3-8.

Kalof, Linda e Amy Fitzgerald. “Reading the Trophy: Exploring the Display of Dead Animals in Hunting Magazines.” *Visual Studies* 18.2 (2003): 112-122. Web. 8 Jun. 2010.

Kean, Hilda. *Animal Rights. Political and Social Change in Britain since 1800*. Londres: Reaktion Books, 1998. 39-136.

Kenyon-Jones, Christine. *Kindred Brutes. Animals in Romantic-Period Writing*. Hampshire: Aldgate, 2001.

Kerrigan, Philip. “Marianne North: Painting a Darwinian Vision.” *Visual Culture in Britain* 11.1 (2010): 1-24. Web. 10 Fev. 2010.

Klonk, Charlotte. *Science and the Perception of Nature: British Landscape Art in the Late Eighteenth Century and Early Nineteenth Centuries*. New Haven: Yale University Press, 1996. 18-20, 74-80.

Knight, David. *Zoological Illustration. An Essay Towards a History of Printed Zoological Pictures*. Kent: Dawson Archon Books, 1977. 1-38.

Lansbury, Coral. *The Old Brown Dog. Women, Workers, and Vivisection in Edwardian England*. Madison/Londres: The University of Wisconsin Press, 1985. 3-25, 170-188.

Lépori, Luís Raul e Walter Köhler, dir. e ed., *Atlas da Arte Anatómica, Seis Séculos de Visão*. Vol. I. Trad. João Miguel Fernandes. Paço de Arcos: Altana Pharma Lda., 2006.

Lévi-Strauss, Claude. "The Totemic Illusion." *The Animals Reader. The Essential Classic and Contemporary Writings*. Ed. Linda Kalof e Amy Fitzgerald. Oxford/Nova Iorque: Berg, 2007. 262-269.

Lippincott, Louise e Andreas Blühm. *Fierce Friends. Artists and Animals. 1750-1900*. Londres/Nova Iorque: Van Gogh Museum/Carnegie Museum of Art/Merrell, 2005. 13-29.

Longstreet, Stephen. *The Animal in Art*. Califórnia: Borden Publishing Company, 1966.

Malamud, Randy. "Zoo Spectatorship." *The Animals Reader. The Essential Classic and Contemporary Writings*. Ed. Linda Kalof e Amy Fitzgerald. Oxford/Nova Iorque: Berg, 2007. 219-236.

Mandel, David. *Changing Art. Changing Man*. Nova Iorque: Horizon Press, 1967. 115-125.

Mangum, Teresa. "Dog Years, Human Fears." *Representing Animals*. Ed. Nigel Rothfels. Bloomington/Indianopolis: Indiana University Press, 2002. 35-41.

---. "Animal Angst: Victorians Memorialize their Pets." *Victorian Animal Dreams. Representation of Animals in Victorian Literature and Culture*. Ed. Deborah Derenholz Morse e Martin A. Danahay. Hampshire: Ashgate, 2007. 15-32.

Mithen, Steven. "The Hunter-Gatherer Prehistory of Human-Animal Interactions." *The Animals Reader. The Essential Classic and Contemporary Writings*. Ed. Linda Kalof e Amy Fitzgerald. Oxford/Nova Iorque: Berg, 2007. 117-128.

Montaigne, Michel de. "An Apology for Raymond Sebond." *The Animals Reader. The Essential Classic and Contemporary Writings*. Ed. Linda Kalof e Amy Fitzgerald. Oxford/Nova Iorque: Berg, 2007. 57-58.

Morrison, Venetia. *The Art of George Stubbs*. Londres: Headline Books Publishing P.L.C., 1989. 20-39.

Munro, Jane. "More Like a Work of Art than of Nature': Darwin, Beauty and Sexual Selection." *Endless Forms: Charles Darwin, Natural Science, and the Visual Arts*. Ed. Diana Donald e Jane Munro. New Haven/Londres: Yale University Press, 2009. 253-289.

Muybridge, Eadweard e Lewis S. Brown, ed(s). *Animals in Motion*. Nova Iorque: Dover Publications, 1957.

Nussbaum, Felicity A. *The Limits of the Human. Fictions of Anomaly, Race, and Gender in the Long Eighteenth Century*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

Nussbaum, Martha. "The Moral Status of Animals." *The Animals Reader. The Essential Classic and Contemporary Writings*. Ed. Linda Kalof e Amy Fitzgerald. Oxford/Nova Iorque: Berg, 2007. 30-36.

Olivares, Rosa, ed. "Viviendo con Animales." *Exit – Imagen y Cultura*. Madrid: Olivares & Asociados, 5.22 (Maio-Julho 2006): 16-17.

Olson, Roberta J. M. e Kathleen Hulster. "Petropolis: a Social History of Urban Animal Companions." *Visual Studies* 18.2 (2003): 133-143. Web. 8 Jun. 2010.

Päch, Susanne. "On Symmetry in Nature and in the Visual Arts." *Leonardo: Journal of the International Society for the Arts, Science and Tecnology*. Ed. Frank J. Malina. Oxford: Pergamon Press. 14.3 (1981): 235-236.

Reagan, Tom. "The Rights of Humans and Other Animals." *The Animals Reader. The Essential Classic and Contemporary Writings*. Ed. Linda Kalof e Amy Fitzgerald. Oxford/Nova Iorque: Berg, 2007. 23-29.

Rebbert, Carolyn Rose. "Notes on the Nature of Dogs." *Best in Show. The Dog in Art from the Renaissance to Today*. Ed. Edgar Peters Bowron, Carolyn Rose Rebbert, Robert Rosenblum e William Secord. New Haven/Londres/Houston/Greenwich: Yale University Press/The Museum of Fine Arts, Houston e Bruce Museum, Greenwich, 2006. 133-143.

Richardson, Craig. "Contemporary Scottish Art and the Landscape of Abandonment." *Visual Culture in Britain* 11.3 (2010): 391-405. Web. 5 Nov. 2010.

Ritvo, Harriet. *The Animal Estate. The English and Other Creatures in the Victorian Era*. Cambridge/Massachusetts: Harvard University Press, 1987.

---. "Animal Planet." *The Animals Reader. The Essential Classic and Contemporary Writings*. Ed. Linda Kalof e Amy Fitzgerald. Oxford/Nova Iorque: Berg, 2007. 129-140.

Rowlands, Mark. *Animals Like Us*. Londres/Nova Iorque: Verso, 2002. 3-25, 160-168.

Ryder, Richard D. *Animal Revolution. Changing Attitudes towards Speciesism*. Cambridge: Basil Blackwell Ltd., 1989. 59-123.

SanMiguel, David. *Anatomia Artística*. Trad. Manuel Barreiros. Lisboa: Círculo de Leitores, 2005. 9-17.

Sax, Boria. "Animals as Tradition." *The Animals Reader. The Essential Classic and Contemporary Writings*. Ed. Linda Kalof e Amy Fitzgerald. Oxford/Nova Iorque: Berg, 2007. 270-277.

Schama, Simon. *Landscape and Memory*. Londres: Harper Perennial, 2004.

Secord, William. "The Purebred Dog in Art: Eighteenth and Nineteenth Centuries." *Best in Show. The Dog in Art from the Renaissance to Today*. Ed. Edgar Peters Bowron, Carolyn Rose Rebbert, Robert Rosenblum e William Secord. New Haven/Londres/Houston/Greenwich: Yale University Press/The Museum of Fine Arts, Houston e Bruce Museum, Greenwich, 2006. 101-131.

Simms, Matthew. "Sound and the Sublime in the Critical Reception of Antoine-Louis Barye's Animal Sculptures." *Word & Image* 26.4 (2010): 324-336. Web. 27 Out. 2010.

Singer, Peter. "Animal Liberation or Animal Rights?" *The Animals Reader. The Essential Classic and Contemporary Writings*. Ed. Linda Kalof e Amy Fitzgerald. Oxford/Nova Iorque: Berg, 2007. 14-22.

Smith, Alison. "The "Snake Body" in Victorian Art." *Early Popular Visual Culture* 3.2 (2005): 151-164. Web. 7 Dez. 2009.

Spiegel, Marjorie. "In Defense of Slavery." *The Animals Reader. The Essential Classic and Contemporary Writings*. Ed. Linda Kalof e Amy Fitzgerald. Oxford/Nova Iorque: Berg, 2007. 10-13.

Stubbs, George. *The Anatomy of the Horse. Including a Particular Description of the Bones, Cartilages, Muscles, Fascias, Ligaments, Nerves, Arteries, Veins and Glands. In Eighteen Tables all Done from Nature*. Londres: Printed by J. Purser, 1766.

Suonpää, Juha. "Taming Predators through Photography." *Visual Studies* 15.1 (2000): 51-64. S/ data Web.

Tait, Peta. "Controversy about a Human-Animal Big Cat Stunt in Fillis's Circus." *Early Popular Visual Culture*, 7.2 (2009): 199-211. S/ data Web.

Taylor, Basil. *The Prints of George Stubbs*. Londres: Phaidon Press Limited, 1971.

Tuan, Yi-Fu. "Animal Pets. Cruelty and Affection." *The Animals Reader. The Essential Classic and Contemporary Writings*. Ed. Linda Kalof e Amy Fitzgerald. Oxford/Nova Iorque: Berg, 2007. 141-153.

Vicente, Sara. "Landseer's Highlands: a Place of Fascination with the 'Monarchs of Nature'". *Via Panorâmica: Revista Electrónica de Estudos Anglo-Americanos / An Anglo-American Studies Journal*. Dir. Gualter Cunha. Porto: Universidade do Porto/Faculdade de Letras. Série III, 1 (2012): 38-58. <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/10107.pdf> Web. 26 Jul. 2012.

Voss, Julia. "Monkeys, Apes and Evolutionary Theory: from Human Descent to King Kong." *Endless Forms: Charles Darwin, Natural Science, and the Visual Arts*. Ed. Diana Donald e Jane Munro. New Haven/Londres: Yale University Press, 2009. 215-234.

3. Cultura Britânica Oitocentista

Altick, Richard D. *Victorian People and Ideas*. Londres/Nova Iorque: W. W. Norton & Company, 1974.

Arac, Jonathan e Harriet Ritvo, ed(s). *Macropolitics of Nineteenth-Century Literature: Nationalism, Exoticism, Imperialism*. Filadélfia: University of Pennsylvania Press, 1991. 67-68.

Atterbury, Paul e Suzanne Fagence Cooper. *Victorians at Home and Abroad*. Londres: V. & A. Publications, 2001.

Bain, Iain, ed. *A Memoir of Thomas Bewick, Written by Himself*. Oxford: Oxford University Press, 1979. 15.

Cormack, Malcolm. "Introduction". *Country Pursuits. British, American and French Sporting Art from the Mellon Collection in the Virginia Museum of Fine Arts*. Londres: Virginia Museum of Fine Arts/University of Virginia Press, 2007. 1-63.

Faria, Luísa Leal de. *Sociedade e Cultura Inglesas*. Lisboa: Universidade Aberta, 1996.

Fichman, Martin. *Evolutionary Theory and Victorian Culture*. Nova Iorque: Humanity, Lavis Marketing, 2002. 13-50.

Ford, Boris, ed. *The Cambridge Cultural History of Britain. Victorian Britain*. Vol.7. Cambridge/Nova Iorque: Cambridge University Press, 1992.

Gascoine, John. *Joseph Banks and the English Enlightenment. Useful Knowledge and Polite Culture*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

Griffin, Emma. *Blood Sport. Hunting in Britain since 1600*. New Haven/Londres: Yale University Press, 2007. 152-162.

Hill, Richard J. *Picturing Scotland through the Waverley Novels. Walter Scott and the Origins of the Victorian Illustrated Novel*. Surrey: Ashgate, 2010. 71, 185-191, 194-197.

Houston, Gail Turley. *Royalties. The Queen and Victorian Writers*. Charlottesville/Londres: University Press of Virginia, 1999. 48-49.

James, Annie Morgan. "*Scotland Global Cinema, Genres, Modes and Identities* by David Martin-Jones." *Visual Culture in Britain* 11.2 (2010): 290-291. Web. 5 Jul. 2010.

Jr., Reginald B. Adams, Nalini Ambady, Ken Nakayama e Shinsuke Shimojo, ed(s). "Introduction". *The Science of Social Vision*. Oxford: Oxford University Press, 2011. xxi-xxviii.

Macdonald, Murdo. "Art as an Expression of Northerness: the Highlands and Scotland." *Visual Culture in Britain* 11.3 (2010): 355-371. Web. 5 Nov. 2010.

Mackenzie, John M. *The Empire of Nature. Hunting, Conservation and British Imperialism*. Manchester/Nova Iorque: Manchester University Press, 1988. 6-54.

Muthesius, Stefan. "*Victorian Glassworlds: Glass Culture and the Imagination 1830-1880* by Isobel Armstrong." *Visual Culture in Britain* 11.3 (2010): 417-420. Web. 5 Nov. 2010.

Williamson, Lori. *Power and Protest. Francis Power Cobbe and Victorian Society*. Londres/Nova Iorque/Sydney: Rivers Oram Press, 2005.

4. Estudos de Cariz Científico

Albin, Eleazar. *A Natural History of Birds. Illustrated with Two Hundred and Five Copper Plates, Curiously Engraven from the Life. And Exactly Colour'd by the Author, Eleazar Albin. To which Are Added, Notes and Observations by W. Derham, D. D. Fellow of the Royal Society.* Londres: Printed for W. Innys and R. Man by Printed to the Royal Society, 1738. <http://books.google.pt/books?id=sgNbAAAAQAAJ&printsec=frontcover&dq=a+natural+history+of+birds&hl=pt-PT&sa=X&ei=rNlnUu2NHezY7AaCxoDABA&ved=0CDMQ6AEwAA#v=onepage&q=a%20natural%20history%20of%20birds&f=false> Web. 20 Set. 2012.

Baeta, Henrique Xavier. *Resumo do Systema de Medicina e Tradução da Matéria Médica do Doutor Erasmo Darwin*. Lisboa: Nova Offic. João Rodrigues Neves, 1806.

Bewick, Thomas. *A History of British Birds. Vol. I Containing the History and Description of Land Birds*. Newcastle: Printed by Hodgson. 1797.

---. *A History of British Birds. Vol. II. Containing the History and Description of Water Birds.* Newcastle: Edw. Walker, 1826.

Bradley, Richard. *A General Treatise of Husbandry and Gardening*. Londres: T. Woodward; J. Peele, 1724.

Brown, Thomas. *Observations on the* Zoonomia *of Erasmus Darwin*. Edimburgo: printed for Mundell & Son, 1798.

Darwin, Charles. *On the Various Contrivances by which British and Foreign Orchids are Fertilised by Insects, and the Good Effects of Intercrossing*. Londres: Murray, 1862.

---. *The Descent of Man*. Londres: Penguin Classics, 1879/2004.

---. *The Expression of the Emotions in Man and Animals*. Londres: John Murray, 1892.

---. *On the Origin of Species by Means of Natural Selection, or the Preservation of Favoured Races in the Struggle for Life*. (A Reprint of the First Edition). With a Foreword by Dr. C. D. Darlington. Londres: Watts & Co., 1950.

---. *The Variation of Animals and Plants under Domestication*. (A Reprint of the Second Edition, London, John Murray, 1885) Delhi: Daya Publishing House, 1989.

Darwin, Erasmus. *Zoonomia; or, the Laws of Organic Life*. 4 vols. 3ª ed. Londres: Printed for J. Johnson, in St. Paul's Church-yard, 1801.

Furtado, Filipe. "The Unyielding Deity: Science and Natural Theology in the Age of Locke." *A Herança de Locke. Locke's Legacy*. Org. Teresa de Ataíde Malafaia e J. Carlos Viana Ferreira. Lisboa: Centro de Estudos Anglísticos da Universidade de Lisboa, 2005. 177-191.

Galton, Francis. "Generic Images." *Proceedings of the Royal Institution*. 9: 161-170. <http://galton.org/bib/JournalItem.aspx_action=view_id=88> Web. 17 Agos. 2013.

Gray, Henry e H. V. Carter. *Anatomy, Descriptive and Surgical*. Londres: John W. Parker and Son, 1858. <http://books.google.pt/books?id=vQr4yFn0BKoC&printsec=frontcover&dq=anatomy_descriptive&hl=pt-

PT&sa=X&ei=gOtnUtPAE8OI7AbouIDYDQ&ved=0CDUQ6AEwAA#v=onepage&q=anatomy_descriptive&f=false> Web. 20 Set. 2012.

Hartley, Lucy. *Physiognomy and the Meaning of Expression in Nineteen-Century Culture*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

Holton, Gerard. "On the Search for Order in the Physical Universe." *Leonardo: Journal of the International Society for the Arts, Science and Tecnology*. Ed. Frank J. Malina. Oxford: Pergamon Press. 14.3 (1981): 234-235.

Lightman, Bernard, ed. *Victorian Science in Context*. Chicago/Londres: The University of Chicago Press, 1987. 129-139.

Pereira, Ana Leonor. *Darwin em Portugal. Filosofia. História. Engenharia Social (1865-1914)*. Lisboa: Livraria Almedina, 2001.

Serra, João Limpo e Camilo Silveira da Costa, coord. *Anatomia, Fisiologia e Exterior dos Animais Domésticos*. Lisboa: Livraria Popular de Francisco Franco, 1979.

Shteir, Ann B. *Cultivating Women, Cultivating Science. Flora's Daughters and Botany in England. 1760 to 1860*. Baltimore/Londres: the Johns Hopkins University Press, 1996. 173-237.

Smellie, William. *A Set of Anatomical Tables, with Explanations, and an Abridgment, of the Practice of Midwifery, with a View to Illustrate a Treatise on that Subject, and Collection of Cases* (1759) <http://ia700202.us.archive.org/7/items/setofanatomicalt00smel/setofanatomicalt00smel.pdf> Web. 30 Jan. 2012.

Strickberger, Monroe W. *Evolution*. 2ª Edição. Boston/Londres/Singapura: Bartlett Publishers, 1996.

Tyson, Edward. *The Anatomy of a Pygmie, Compared with that of a Monkey, an Ape, and a Man*. 2ª Edição. Londres: Printed by T. Osborne, 1751.

Wallace, Alfred Russel. "The Mimicry, and Other Protective Resemblances among Animals." *The West Minster and Foreign Quarterly Review*. 1 Julho, 1867.

Wesley, John. *A Survey of the Wisdom of God in the Creation: or a Compendium of Natural Philosophy.* Bristol: Printed by William Pine, 1770.

5. Estudos sobre os Landseer

Batty, J., ed. *Landseer's Animal Illustrations Including a Concise Art History of Sir Edwin Landseer by W. Cosmo Monkhouse*. Hampshire: Nimrod Press Ltd., 1990.

Bethell, Leslie. *Charles Landseer: Desenhos e Aguarelas de Portugal e do Brasil 1825-1826*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2010.

Hessey, James Augustus. *The Artist. A Great Moral Teacher. A Sermon, Delivered in St. Paul's Cathedral on Sunday, October 12, 1873, on the Occasion of the Funeral of Sir. Edwin Landseer, R. A*. Londres: John Murray, 1873.

Hill, Ian Barras. *An Illustrated Life of Sir Edwin Landseer. 1802-1873*. Temple Square: Shire Publications Ltd., 1973.

Hurll, Estelle M. *Landseer. A Collection of Fifteen Pictures and a Portrait of the Painter with Introduction and Interpretation*. Boston e Nova e Iorque: Houghton, Mifflin and Company, 1901.

Landseer and His World: Catalogue of an Exhibition Held at Mappin Art Gallery from 5th February to 12th March 1972. Mappin Gallery. Sheffield: Graves Art Gallery, 1972.

Landseer, John. *Lectures on the Art of Engraving: Delivered at the Royal Institution of Great Britain*. London: Printed for Longman, Hurst, Rees, and Orme, 1807.

---. *Twenty Engravings of Lions, Tigers, Panthers and Leopards by Thomas Landseer, from Originals by Stubbs, Rubens, Spilsbury, Rembrandt, Reydinger and Edwin Landseer. With an Essay on the Carnivora by J. Landseer*. Londres: s/editora, 1823.

Lennie, Campbell. *Landseer. The Victorian Paragon*. Londres: Hamish Hamilton, 1976.

Loftie, W. J. *Animal Painting in England. Advanced Studies after Landseer*. Londres/Glasgow/Bombaim: Blackie & Son Ltd., 1891. 13-20, 37-38, 47-48, 67-68.

Monkhouse, William Cosmo. *The Works of Sir Edwin Landseer, R.A. Illustrated by Forty-Four Steel Engravings about Two Hundred Woodcuts from Sketches in the Collection of Her Majesty the Queen and Other Sources, with a History of His Art-Life by W. Cosmo Monkhouse*. Londres: Virtue and Company, 1879-1880.

Ormond, Richard. (Com Contribuições de Joseph Rishel e Robin Hamlyn). *Sir Edwin Landseer*. Filadélfia/Londres: Philadelphia Museum of Art/The Tate Gallery, 1981.

---. *The Monarch of the Glen. Landseer in the Highlands*. Edimburgo: National Galleries of Scotland, 2005.

---. *Edwin Landseer. The Private Drawings*. Norwich: Unicorn Press, 2009.

Scott, Matthew. *Autobiography of Matthew Scott. Jumbo's Keeper. Formerly of the Zoological Society's Gardens, London, and Receiver of Sir Edwin Landseer Medal in 1866*. Bridgeport/Connecticut/Nova Iorque: Throw's Printing and Bookbing Co., 1885. 7-13, 22-29, 36-39.

Scott, McDougall. *Sir Edwin Landseer R.A*. Londres: George Bell & Sons, 1903.

Sporting: Embellished by Large Engravings and Vignettes Illustrative of British Field Sports from Pictures Painted by T. Gainsborough, R. A., E. Landseer R. A., A. Cooper, R. A., Charles Hancock, J. F. Lewis, W. Barraud. Londres: Printed by R. Clay Bread-Street-Hill, 1838.

Stephens, Frederick G. *Sir Edwin Landseer*. Londres: Sampson Low, Marston, Searle, & Rivington, 1880.

Sweetser, M. F. *Landseer*. Boston: Houghton Osgood and Company, 1879.

Taylor, Basil. *Animal Painting in England from Barlow to Landseer*. Londres: Penguin Books, 1955.

The Early Works of Sir Edwin Landseer, R. A.: a Brief Sketch of the Life of the Artist, Illustrated by Photographs of Sixteen of his Most Popular Works with a Complete List of his Exhibited Pictures. Londres: Bell and Daldy, 1869.

Vicente, Sara. "A Pintura Animalista na Grã-Bretanha e em Portugal: o Caso de Landseer." *Revista de Estudos Anglo-Portugueses*, Número 19, Lisboa: CETAPS/FCT, 2010. 153-174.

6. Representação Animalista em Portugal

Araújo, Emanoel. *A Pintura. O Grupo do Leão e o Naturalismo Português*. Lisboa/São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1996.

Berkeley, Alice e Susana Lowndes. *English Art in Portugal*. Edições Inapa, 1994. 118-121.

Castro, Laura e Raquel Henriques da Silva. *História da Arte Portuguesa. Época Contemporânea*. Lisboa: Universidade Aberta, 1997.

Catálogo de Águas-Fortes do Rei D. Fernando em 2 de Outubro de 1947 no Palácio da Pena Sintra. Introdução de Armando de Lucena. Lisboa: Tipografia da Empresa Nacional de Publicidade, s/data.

Coelho, F. J. Pinto. *Contemporâneos Ilustres II: D. Fernando II de Portugal*, Lisboa: Imprensa Nacional, 1878.

Cordeiro, Isabel e Miguel Soromenho. *Museu do Chiado. Art Portugais 1850-1950*. Lisboa: Instituto Português de Museus, 1994.

Corrêa, Manuel Nunes. *Moura Girão. 1840-1916*. Lisboa: edição de Autor, 1983.

Couto, Matilde Tomaz do. *Artistas do "Grupo do Leão". Exposição do Centenário*. Caldas da Rainha: Museu de José Malhoa/ Ministério da Cultura e Coordenação Científica/Secretaria de Estado da Cultura/Instituto Português do Património Cultural, 1981.

Ehrhardt, Marion. *D. Fernando II – Um Mecenas Alemão Regente em Portuga*l. Aveiro: Livraria Estante Editora, 1987.

Elias, Margarida. "*O Grupo do Leão* de Columbano Bordalo Pinheiro". *Revista de História da Arte*. Dir. Manuel Justino Maciel e Raquel Henriques da Silva. Lisboa: Instituto de História da Arte/Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. 5 (2008): 153-167. <http://iha.fcsh.unl.pt/uploads/RHA-5-8.pdf> Web. 20 Set. 2013.

Falcão, Isabel. *Pintura Portuguesa*. Lisboa: Casa-Museu Dr. Anastácio Gonçalves, 2003. 70-72.

França, José-Augusto. *O Grupo do Leão. 1880-1881*. Caldas da Rainha: Museu de José Malhoa, 1981.

---. *A Arte Portuguesa de Oitocentos.* 2º ed. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa (Biblioteca Breve. Série Artes Visuais, Vol. 28), 1983.

---. *A Arte em Portugal no Século XIX.* 3º ed. Vol. I-II, Lisboa: Bertand Editora, 1990.

---. *Do Romantismo. 1824, Antes e Depois*. Lisboa: Livros Horizonte, 1992. 33-51.

---. *O Romantismo em Portugal. Estudo de Factos Sócioculturais*. Lisboa: Livros Horizonte, 1999.

---. *História da Arte em Portugal. O Pombalismo e o Romantismo*. Lisboa: Editorial Presença, 2004.

---. *História da Arte Ocidental 1750-2000*. 2ª Edição Revista e Actualizada, Lisboa: Livros Horizonte, 2006.

Leandro, Sandra Maria Fonseca. "Introdução". *Teoria e Crítica de Arte em Portugal (1871-1900)*. Diss. Universidade Nova de Lisboa. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas. Lisboa, 1999.

Macedo, Diogo. *Tomás da Anunciação, Chefe do Romantismo*. [s/ local]: Colecção Museum, 2ª Série, Número 5, [s/ data].

Matias, Maria Margarida L. Garrido Marques. *O Grupo do Leão. Artistas do Grupo do Leão. Exposição do Centenário.* Caldas da Rainha: Secretaria de Estado da Cultura. Instituto Português do Património Cultural/Museu José Malhoa, 1987. 4-14.

Nobre, Eduardo. *Casa Real. Fotografias. Documentos. Manuscritos. Memorabilia*. Lisboa: Quimera Editores, 2003.

Ortigão, Ramalho. *O Culto da Arte em Portugal*. Lisboa: Esfera do Caos, 1896/2006.

Soares, Elisa Ribeiro. "O Romantismo e a Pintura Portuguesa do Século XIX." *As Belas-Artes do Romantismo em Portugal*, [s/ data]. 22-23.

Soares, Ernesto. *El-Rei D. Fernando II, artista*, Lisboa: Fundação da Casa de Bragança, 1952.

Sociedade de Belas Artes. Exposição do "Grupo do Leão" (exposição inaugurada por sua ex.cia o senhor presidente da República, General António Óscar Fragoso Carmona, no dia 5 de Julho de 1941). Lisboa: Bertrand (Irmãos) Lda., 1941.

Sousa, António Alberto Marinho Duarte de, (Antigo Possuidor), *Dessins et Gravures Du Prince De Saxe Cobourg, Roi De Portugal*. [s/ local] : [s/ edição], 1838-1841.

Teixeira, José. *D. Fernando II: Rei-Artista, Artista-Rei*. Lisboa: Fundação da Casa de Bragança, 1986.

7. Periodismo

7.1. Estudos sobre a Imprensa Periódica

Helmreich, Anne. "The Death of the Victorian Art Periodical." *Visual Resources* 26.3 (2010): 242-253. Web. 5 Agos. 2010.

Jeannëney, Jean-Noel. *Uma História da Comunicação Social*. Trad. Catarina Gândara e Ana Isabel Silva. Lisboa: Terramar, 1996. 65-81.

Munro, Julia F. "'The Optical Stranger': Photographic Anxieties in British Periodical Literature of the Late 1840s and Early 1850s." *Early Popular Visual Culture* 7.2 (2009): 167-183. S/ data Web.

Rafael, Gina Guedes e Manuela Santos, coords e org. *Jornais e Revistas Portugueses do Séc. XIX*. Vol. I. Lisboa: Biblioteca Nacional, 2001.

---. *Jornais e Revistas Portugueses do Séc. XIX*. Vol. II. Lisboa: Biblioteca Nacional, 2002.

Tengarrinha, José. *História da Imprensa Periódica Portuguesa*. 2ª Edição Revista e Aumentada. Lisboa: Editorial Caminho, 1989. 211-265.

Terenas, Gabriela Gândara. "Periódicos de Cariz Erudito e Produção Cultural na Segunda Metade de Oitocentos". *Actas do Colóquio: Formas e Espaços de uma Sociabilidade. Contributos para uma História da Cultura em Portugal.* Lisboa: Universidade Aberta/ Publicação em CD-rom, [Dezembro de] 2008.

Wolf, Mauro. *Teorias da Comunicação*. Trad. Maria Jorge Vilar de Figueiredo. Lisboa: Editorial Presença, 1995. 95-121.

7.2. Artigos Publicados no Periodismo Britânico Oitocentista (1818-1890)[373]

Anónimo. "The Academy Exhibition. The Ninety-Second, 1860." *The Art-Journal*. Londres: H. Virtue and Company, 1839-1912. Junho 1860: 161-172.

Anónimo. "Alexander and Diogenes. Painted by Edwin Landseer, R.A. – (From the Exhibition of the Royal Academy)." *The Illustrated London News*. Londres: Thomson Publications Ltd., 1842-2003. Vol. XII, Nº321, 17 Junho 1848: 391. [citado]

Anónimo. "Art Notes and Minor Topics." *The Art-Journal*. Londres: H. Virtue and Company, 1839-1912. Junho 1874: 191.

[373] À semelhança da secção I) Fontes Manuscritas da Bibliografia, optámos por incluir também a indicação [citado] nos artigos analisados ao longo da tese. Nos casos em que as referências bibliográficas incluem o mesmo título do artigo e do periódico, optámos por listá-las por ordem cronológica.

Anónimo. "Art-Publications." *The Art-Journal*. Londres: H. Virtue and Company, 1839-1912. Janeiro 1875: 31-32.

Anónimo. "The British Gallery." *The Athenaeum*. Londres: [s. n.], 1828-1921. Nº119, 6 Fevereiro 1830: 76. [citado]

Anónimo. "The British Institution" *The Athenaeum*. Londres: [s. n.], 1828-1921. Nº67, 11 Fevereiro 1829: 93.

Anónimo. "British Institution." *The Athenaeum*. Londres: [s. n.], 1828-1921. Nº903, 15 Fevereiro 1845: 117.

Anónimo. "The British Institution." *The Illustrated London News*. Londres: Thomson Publications Ltd., 1842-2003. Vol. XXVI, nº730, 3 Março 1855: 204.

Anónimo. "British Institution." *The Literary Gazette: a Weekly Journal of Literature, Science and the Fine Arts*. Londres: [s. n.], 1817-1862. Nº1465, 15 Fevereiro 1845: 109.

Anónimo. "The British Institution." *The Times*. Londres: Times Newspapers, 1788-Hoje. 2 Fevereiro 1829: 2f. [citado]

Anónimo. "British Institution." *The Times*. Londres: Times Newspapers, 1788-Hoje. 5 Fevereiro 1834: 4e.

Anónimo. "British Institution." *The Times*. Londres: Times Newspapers, 1788-Hoje. 4 Fevereiro 1839: 3.

Anónimo. "British Institution." *The Times*. Londres: Times Newspapers, 1788-Hoje. 11 Fevereiro 1845: 5e.

Anónimo. "British Institution." *The Times*. Londres: Times Newspapers, 1788-Hoje. 26 Fevereiro 1845: 6d.

Anónimo. "The British Institution Exhibition." *The Art-Union*. Londres: [s. n.], 1839-1848. Nº78, Março 1845: 73-78. [citado]

Anónimo. "The British Institution. The Exhibition of 1839." *The Art-Union*. Londres: [s. n.], 1839-1848. Março 1839: 21.

Anónimo. "British Institution. Exhibition of Works by Living Artists. 1865." *The Art-Journal*. Londres: H. Virtue and Company, 1839-1912. Março 1865: 74.

Anónimo. "British Institution. Exhibition of Works by Living Artists. 1864." *The Art-Journal*. Londres: H. Virtue and Company, 1839-1912. Março 1864: 87-89.

Anónimo. "The Chillingham Bull." *The Illustrated London News*. Londres: Thomson Publications Ltd., 1842-2003. Vol. LXI, nº1732, 16 Novembro 1872: 476.

Anónimo. "Chillingham Castle." *The Illustrated London News*. Londres: Thomson Publications Ltd., 1842-2003. Vol. LXI, nº1728, 19 Outubro 1872: 380-382.

Anónimo. "Death of the Zoological Society's Elephant." *The Illustrated London News*. Londres: Thomson Publications Ltd., 1842-2003. Vol. X, nº 268, 19 Junho 1847: 386.

Anónimo. "The Eagle's Nest by Sir E. Landseer." *The Illustrated London News*. Londres: Thomson Publications Ltd., 1842-2003. Vol. XXXIX, nº1113, 19 Outubro 1861: 394-395.

Anónimo. "Engravings." *The Art-Union*. Londres: [s. n.], 1839-1848. Fevereiro 1839: 6.

Anónimo. "Exhibition of the British Institution." *The Examiner*. Londres: [s. n.], 1808-1851. Nº1098, 15 Fevereiro 1829: 100. [citado]

Anónimo. "Exhibition of the British Institution." *The Illustrated London News*. Londres: Thomson Publications Ltd., 1842-2003. Vol. XXVIII, nº790, 22 Março 1876: 305.

Anónimo. "The Exhibition of the Royal Academy." *The Art-Journal*. Londres: H. Virtue and Company, 1839-1912. Junho 1857: 165-176.

Anónimo. "Exhibition of the Royal Academy." *The Athenaeum*. Londres: [s. n.], 1828-1921. Nº291, 25 Maio 1833: 329.

Anónimo. "Exhibition of the Royal Academy." *The Critic*. Londres: [s. n.], 1843-1863. Vol. 20, 19 Maio 1860: 626.

Anónimo. "Exhibition of the Royal Academy." *The Morning Post*. Londres: [s. n.], 1776-1937. [s/nº], 1 Junho 1830: 3d.

Anónimo. "Exhibition of the Royal Academy." *The Illustrated London News*. Londres: Thomson Publications Ltd., 1842-2003. Vol. XXX, [s/nº], 9 Maio 1857: 444.

Anónimo. "Exhibition of the Royal Academy." *The Times*. Londres: Times Newspapers, 1788-Hoje. 30 Abril 1825: 6c.

Anónimo. "The Exhibition of the Royal Academy." *The Times*. Londres: Times Newspapers, 1788-Hoje. 11 Maio 1836: 7b.

Anónimo. "Exhibition of the Royal Academy." *The Times*. Londres: Times Newspapers, 1788-Hoje. 5 Maio 1860: 5b.

Anónimo. "Exhibition of the Royal Academy." *The Times*. Londres: Times Newspapers, 1788-Hoje. 4 Maio 1867: 12d.

Anónimo. "Exhibition of the Royal Academy." *The Times*. Londres: Times Newspapers, 1788-Hoje. 4 Maio 1872: 5a.

Anónimo. "Exhibition of the Royal Academy." *The Times*. Londres: Times Newspapers, 1788-Hoje. 19 Maio 1873: 6d.

Anónimo. "Exhibition of the Royal Academy. Burlington-House." *The Times*. Londres: Times Newspapers, 1788-Hoje. 10 Maio 1869: 12b. [citado]

Anónimo. "Exhibition of the Royal Academy. Private View. First Notice." *The Times*. Londres: Times Newspapers, 1788-Hoje. 3 Maio 1851: 8a.

Anónimo. "Fine Arts." *The Examiner*. Londres: [s. n.], 1808-1851. Nº1253, 5 Fevereiro 1820: 84-85.

Anónimo. "Fine Arts." *The Illustrated London News*. Londres: Thomson Publications Ltd., 1842-2003. Vol. XLV, nº1282, 15 Outubro 1864: 383-385.

Anónimo. "Fine Arts." *The Illustrated London News*. Londres: Thomson Publications Ltd., 1842-2003. Vol. LXIII, nº1738, 4 Outubro 1873: 311.

Anónimo. "Fine Arts." *The Times*. Londres: Times Newspapers, 1788-Hoje. 10 Fevereiro 1835: 3a.

Anónimo. "Fine Arts. British Institution." *The Athenaeum*. Londres: [s. n.], 1828-1921. Nº276, 9 Fevereiro 1833: 91.

Anónimo. "Fine Arts. British Institution." *The Athenaeum*. Londres: [s. n.], 1828-1921. Nº328, 8 Fevereiro 1834: 107.

Anónimo. "Fine Arts. British Institution." *The Examiner*. Londres: [s. n.], 1808-1851. Nº642, 16 Abril 1820: 252.

Anónimo. "Fine Arts. British Institution." *The Examiner*. Londres: [s. n.], 1808-1851. Nº687, 4 Março 1821: 141. [citado]

Anónimo. "Fine Arts. British Institution." *The Examiner*. Londres: [s. n.], 1808-1851. Nº1024, 27 Fevereiro 1831: 132.

Anónimo. "Fine Arts. British Institution." *The Examiner*. Londres: [s. n.], 1808-1851. Nº1307, 24 Fevereiro 1833: 117. [citado]

Anónimo. "Fine Arts. British Institution Gallery." *The Examiner*. Londres: [s. n.], 1808-1851. Nº994, 18 Fevereiro 1827: 99. [citado]

Anónimo. "Fine Arts. British Institution Exhibition." *The Examiner*. Londres: [s. n.], 1808-1851. Nº1149, 7 Fevereiro 1830: 83.

Anónimo. “Fine Arts. British Institution Exhibition.” *The Examiner*. Londres: [s. n.], 1808-1851. Nº1216, 15 Maio 1831: 83. [citado]

Anónimo. “Fine Arts. Cook’s Scenes of the Late Italian Campaign.” *The Illustrated London News*. Londres: Thomson Publications Ltd., 1842-2003. Vol. XXXVII, nº1054, 13 Outubro 1860: 349.

Anónimo. “Fine Arts. Exhibition at Somerset House.” *The Athenaeum*. Londres: [s. n.], 1828-1921. Nº242, 16 Junho 1838: 387.

Anónimo. “Fine Arts. The Exhibition of the Royal Academy” *The Athenaeum*. Londres: [s. n.], 1828-1921. Nº341, 10 Maio 1834: 355.

Anónimo. “Fine Arts. Exhibition of the Royal Academy.” *The Examiner*. Londres: [s. n.], 1808-1851. Nº1010, 10 Junho 1827: 357.

Anónimo. “Fine Arts. Exhibition of the Royal Academy.” *The Examiner*. Londres: [s. n.], 1808-1851. Nº1169, 27 Junho 1830: 403.

Anónimo. “Fine Arts. Exhibition of the Royal Academy.” *The Examiner*. Londres: [s. n.], 1808-1851. Nº1271, 10 Junho 1832: 373.

Anónimo. “Fine Arts. Exhibition of the Royal Academy.” *The Examiner*. Londres: [s. n.], 1808-1851. Nº1320, 19 Maio 1833: 309.

Anónimo. “Fine Arts. Exhibition of the Royal Academy.” *The Illustrated London News*. Londres: Thomson Publications Ltd., 1842-2003. Vol. XXXVIII, nº1094, 22 Junho 1861: 594.

Anónimo. “Fine Arts. The Exhibition of the Royal Academy, 1840.” *The Examiner*. Londres: [s. n.], 1808-1851. Nº1683, 3 Maio 1840: 278.

Anónimo. “Fine Arts. Exhibition of the Royal Academy Exhibition.” *The Examiner*. Londres: [s. n.], 1808-1851. Nº955, 21 Maio 1826: 323. [citado]

Anónimo. “Fine Arts. Landseer’s Deer-Stalking in the Highlands. Engraved by T. Landseer and J. H. Robinson.” *The Illustrated London News*. Londres: Thomson Publications Ltd., 1842-2003. Vol. X, nº247, 23 Janeiro 1847: 59-60.

Anónimo. “Fine Arts. The private collections of England.” *The Athenaeum*. Londres: [s. n.], 1828-1921. Nº2392, 30 Agosto 1873: 279.

Anónimo. “Fine Arts. Royal Academy.” *The Athenaeum*. Londres: [s. n.], 1828-1921. Nº551, 19 Maio 1838: 362-364. [citado]

Anónimo. “Fine Arts. Royal Academy.” *The Athenaeum*. Londres: [s. n.], 1828-1921. Nº497, 6 Maio 1837: 330.

Anónimo. “Fine Arts. Royal Academy.” *The Athenaeum*. Londres: [s. n.], 1828-1921. Nº758, 7 Maio 1842: 409-411.

Anónimo. “Fine Arts. Royal Academy.” *The Athenaeum*. Londres: [s. n.], 1828-1921. Nº761, 28 Maio 1842: 481.

Anónimo. “Fine Arts. Royal Academy.” *The Athenaeum*. Londres: [s. n.], 1828-1921. Nº863, 11 Maio 1844: 432-434.

Anónimo. “Fine Arts. Royal Academy.” *The Athenaeum*. Londres: [s. n.], 1828-1921. Nº1072, 13 Maio 1848: 489. [citado]

Anónimo. “Fine Arts. Royal Academy.” *The Athenaeum*. Londres: [s. n.], 1828-1921. Nº1229, 17 Maio 1851: 530.

Anónimo. “Fine Arts. Royal Academy.” *The Athenaeum*. Londres: [s. n.], 1828-1921. Nº1541, 9 Maio 1857: 601.

Anónimo. “Fine Arts. Royal Academy.” *The Athenaeum*. Londres: [s. n.], 1828-1921. Nº1697, 5 Maio 1860: 620.

Anónimo. “Fine Arts. The Royal Academy.” *The Athenaeum*. Londres: [s. n.], 1828-1921. Nº1906, 7 Maio 1864: 650.

Anónimo. “Fine Arts. Royal Academy.” *The Athenaeum*. Londres: [s. n.], 1828-1921. Nº2118, 30 Maio 1868: 768. [citado]

Anónimo. “Fine Arts. Royal Academy.” *The Athenaeum*. Londres: [s. n.], 1828-1921. Nº2167, 8 Maio 1869: 641-642.

Anónimo. “Fine Arts. Royal Academy.” *Morning Chronicle*. Londres: [s. n.], 1801-1865. 12 Maio 1834: 3d.

Anónimo. “Fine Arts. Royal Academy.” *The Morning Post*. Londres: [s. n.], 1776-1937. 3 Maio 1836: 5e.

Anónimo. “Fine Arts. Royal Academy Exhibition.” *The Examiner*. Londres: [s. n.], 1808-1851. Nº907, 19 Junho 1825: 385.

Anónimo. “Fine Arts. Royal Academy Exhibition.” *The Examiner*. Londres: [s. n.], 1808-1851. Nº1216, 15 Maio 1831: 309.

Anónimo. “Fine Arts. Royal Academy. Somerset-House.” *Morning Chronicle*. Londres: [s. n.], 1801-1865. 17 Maio 1830: 2e.

Anónimo. “Fine Arts. Society of the Painters in Water Colours.” *The Illustrated London News*. Londres: Thomson Publications Ltd., 1842-2003. Vol. XLII, nº1201, 2 Maio 1863: 494-495.

Anónimo. “Fine Arts. Spring Gardens Exhibition.” *The Examiner*. Londres: [s. n.], 1808-1851. Nº539, 26 Abril 1818: 269. [citado]

Anónimo. “French Criticism on English Art.” *The Art-Journal*. Londres: H. Virtue and Company, 1839-1912. [s/ nº], Outubro 1855: 281-283. [citado]

Anónimo. “Grouse-Shooting.” *The Illustrated London News*. Londres: Thomson Publications Ltd., 1842-2003. Vol. XXXI, nº873, 15 Agosto 1857:179 e 184.

Anónimo. “The Highland Drovers.” *The Times*. Londres: Times Newspapers, 1788-Hoje. 1 Fevereiro 1842: 5f.

Anónimo. “The Highland Drovers Departing for the South. Painted by Edwin Landseer, R.A. Engraved by J. H. Watts. Publishers: Henry Graves and Co., 6, Pall-Mall.” *The Art-Union*. Londres: [s. n.], 1839-1848. Julho 1841: 127.

Anónimo. “Highland Deerstalking.” *The Illustrated London News*. Londres: Thomson Publications Ltd., 1842-2003. Vol. LIX, nº1672, 30 Setembro 1871: 311.

Anónimo. “A Highland Shelter in a Storm.” *The Illustrated London News*. Londres: Thomson Publications Ltd., 1842-2003. Vol. LIX, nº1669, 16 Setembro 1871: 265.

Anónimo. “The Horse Fair.” *The Illustrated London News*. Londres: Thomson Publications Ltd., 1842-2003. Vol. XXVII, nº777, 29 Dezembro 1855: 761.

Anónimo. “In the Highlands.” *The Illustrated London News*. Londres: Thomson Publications Ltd., 1842-2003. Vol. LIX, nº1664, 12 Agosto 1871: 131.

Anónimo. “Landseer’s Works in the Winter Exhibition.” *The Athenaeum*. Londres: [s. n.], 1828-1921. Nº1465, 24 Novembro 1855: 1374.

Anónimo. “The Late Sir Edwin Landseer.” *The Times*. Londres: Times Newspapers, 1788-Hoje. 11 Outubro 1873: 6d.

Anónimo. “Maria II, Queen of Portugal.” *The Illustrated London News*. Londres: Thomson Publications Ltd., 1842-2003. Vol. IX, nº1846, 21 Novembro 1846: 322.

Anónimo. “A Monograph of the Toucans, or Ramphastidae, by John Gould, esq.” *The Illustrated London News*. Londres: Thomson Publications Ltd., 1842-2003. Vol. XXVI, nº743, 19 Maio 1855: 484-486.

Anónimo. “Opening of the Exhibition of the Royal Academy.” *The Illustrated London News*. Londres: Thomson Publications Ltd., 1842-2003. Vol. XXVI, nº742, 12 Maio 1855: 457-458. [citado]

Anónimo. “The Otter Hunt. Painted by Edwin Landseer, R.A.” *The Art-Union*. Londres: [s. n.], 1839-1848. [s/ nº], Agosto 1847: 304. [citado]

Anónimo. “Painters and Pictures.” *The Illustrated London News*. Londres: Thomson Publications Ltd., 1842-2003. Vol. LXI, nº1738, 21 Dezembro 1872: 611.

Anónimo. “The Paris Exhibition. Fine Arts Department.” *The Illustrated London News*. Londres: Thomson Publications Ltd., 1842-2003. Vol. XXVI, nº753, 21 Julho 1855: 91-92.

Anónimo. “The Partridge Covey.” *The Illustrated London News*. Londres: Thomson Publications Ltd., 1842-2003. Vol. XXXI, nº876, 17 Junho 1848: 230 e 232.

Anónimo. “Pheasant Shooting.” *The Illustrated London News*. Londres: Thomson Publications Ltd., 1842-2003. Vol. XXXI, nº882, 10 Outubro 1857: 369.

Anónimo. “Picture Sales.” *The Art-Journal*. Londres: H. Virtue and Company, 1839-1912. Junho 1860: 181.

Anónimo. “The Queen in the Highlands.” *The Illustrated London News*. Londres: Thomson Publications Ltd., 1842-2003. Vol. XI, nº279, 4 Setembro 1847: 156-158.

Anónimo. “Queen Victoria’s Visit to Lancashire.” *The Illustrated London News*. Londres: Thomson Publications Ltd., 1842-2003. Vol. XIX, nº524, 18 Outubro 1851: 473-488.

Anónimo. “Reviews. The Highland Drovers Departing for the South. Painted by Edwin Landseer, R.A.” *The Art-Union*. Londres: [s. n.], 1839-1848. [s/ nº], Agosto 1841: 141. [citado]

Anónimo. “The Royal Academy.” *The Illustrated London News*. Londres: Thomson Publications Ltd., 1842-2003. Vol. XXVI, nº746, 9 Junho 1855: 562.

Anónimo. “Royal Academy.” *Morning Chronicle*. Londres: [s. n.], 1801-1865. [s/nº],7 Maio 1821: 2e.

Anónimo. “The Royal Academy.” *The Morning Post*. Londres: [s. n.], 1776-1937. 8 Maio 1838: 3e.

Anónimo. “Royal Academy.” *The Times*. Londres: Times Newspapers, 1788-Hoje. 20 Maio 1828: 3e.

Anónimo. “Royal Academy.” *The Times*. Londres: Times Newspapers, 1788-Hoje. 5 Maio 1829: 3e.

Anónimo. “Royal Academy.” *The Times*. Londres: Times Newspapers, 1788-Hoje. 24 Maio 1832: 3f.

Anónimo. “Royal Academy.” *The Times*. Londres: Times Newspapers, 1788-Hoje. 8 Maio 1834: 6b.

Anónimo. “Royal Academy.” *The Times*. Londres: Times Newspapers, 1788-Hoje. 23 Maio 1835: 5f.

Anónimo. “Royal Academy.” *The Times*. Londres: Times Newspapers, 1788-Hoje. 2 Maio 1848: 6c. [citado]

Anónimo. “The Royal Academy. The Eightieth Exhibition – 1848.” *The Art-Union*. Londres: [s. n.], 1839-1848. [s/ nº], Junho 1848: 165-180. [citado]

Anónimo. “The Royal Academy. The Eighty-Third Exhibition – 1851.” *The Art-Journal*. Londres: H. Virtue and Company, 1839-1912. [s/ nº], Junho de 1851: 159. [citado]

Anónimo. “Royal Academy Exhibition.” *The Athenaeum*. Londres: [s. n.], 1828-1921. Nº83, 27 Maio 1829: 331.

Anónimo. “The Royal Academy Exhibition.” *The Illustrated London News*. Londres: Thomson Publications Ltd., 1842-2003. Vol. XXIV, [s/nº], 6 Maio 1854: 423-426.

Anónimo. “The Royal Academy Exhibition.” *The Illustrated London News*. Londres: Thomson Publications Ltd., 1842-2003. Vol. XXIV, nº684, 27 Maio 1854: 485-486.

Anónimo. “The Royal Academy Exhibition.” *The Times*. Londres: Times Newspapers, 1788-Hoje. 6 Maio 1842: 9b.

Anónimo. “The Royal Academy. The Exhibition 1840.” *The Art-Union*. Londres: [s. n.], 1839-1848. Maio 1840: 74.

Anónimo. “The Royal Academy. Exhibition of the Works of Sir Edwin Landseer.” *The Athenaeum*. Londres: [s. n.], 1828-1921. Nº2412, 17 Janeiro 1874: 99.

Anónimo. “The Royal Academy. Introduction.” *The Art-Journal*. Londres: H. Virtue and Company, 1839-1912. Junho 1867: 137-146.

Anónimo. “Royal Academy. Introduction.” *The Art-Journal*. Londres: H. Virtue and Company, 1839-1912. Junho 1868: 101-110.

Anónimo. “The Royal Academy. The One Hundred and First Exhibition.” *The Art-Journal*. Londres: H. Virtue and Company, 1839-1912. Nº90, Junho 1869: 161-172. [citado]

Anónimo. “The Royal Academy. The One Hundred and Fourth Exhibition.” *The Art-Journal*. Londres: H. Virtue and Company, 1839-1912. Junho 1872: 149-156.

Anónimo. “The Royal Academy. Seventy-Fourth Exhibition 1842.” *The Art-Union*. Londres: [s. n.], 1839-1848. Junho 1842: 119-129.

Anónimo. “The Royal Academy. The Seventy-Sixth Exhibition.” *The Art-Union*. Londres: [s. n.], 1839-1848. Junho 1844: 153-172.

Anónimo. “The Royal Academy. Winter Exhibition.” *The Athenaeum*. Londres: [s. n.], 1828-1921. Nº3253, 1 Março 1890: 282-283. [citado]

Anónimo. “The Royal Pictures. The Marmozettes. Sir E. Landseer, R. A., Painter. T. Landseer, Engraver.” *The Art-Journal*. Londres: H. Virtue and Company, 1839-1912. Vol. 5, nº49, Janeiro 1859: 4. [citado]

Anónimo. “Sancho Panza. From the Picture in the Sheepshanks Collection.” *The Art-Journal*. Londres: H. Virtue and Company, 1839-1912. Outubro 1877: 304.

Anónimo. “Selected Pictures. From the Picture in the National Collection. Sleeping Bloodhound. Sir E. Landseer, R.A.” *The Art-Journal*. Londres: H. Virtue and Company, 1839-1912. [s/ nº], Outubro 1871: 244. [citado]

Anónimo. “Selected Pictures. From the Picture in the Sheepshanks Collection. Jack in Office. Sir E. Landseer, R.A., Painter. C.J. Lewis, Engraver.” *The Art-Journal*. Londres: H. Virtue and Company, 1839-1912. Novembro 1869: 334.

Anónimo. “The Sheepshanks Collection.” *The Art-Journal*. Londres: H. Virtue and Company, 1839-1912. [s/ nº], Agosto 1857: 239-240. [citado]

Anónimo. “Sir Edwin Landseer.” *Cornhill Magazine*. Londres: [s. n.], 1860-1975. Janeiro 1874: 81-100.

Anónimo. “Sir Edwin Landseer.” *Daily News*. Londres: [s. n.], 1846-1900. [s/ nº], 3 Outubro 1873: 143. [citado]

Anónimo. “Sir Edwin Landseer, R. A.” *The Illustrated London News*. Londres: Thomson Publications Ltd., 1842-2003. Vol. LXIII, nº1780, 11 Outubro 1873: 348-350. [citado]

Anónimo. S/ título. *The Art-Journal*. Londres: H. Virtue and Company, 1839-1912. Março 1856: 77-79.

Anónimo. S/ título. *The Art-Journal*. Londres: H. Virtue and Company, 1839-1912. Junho 1864: 168.

Anónimo. S/ título. *The Art-Journal*. Londres: H. Virtue and Company, 1839-1912. Junho 1873: 170.

Anónimo. S/ título. *The Art-Union*. Londres: [s. n.], 1839-1848. Outubro 1839: 149.

Anónimo. S/ título. *The Athenaeum*. Londres: [s. n.], 1828-1921. Nº136, 5 Junho 1830: 348.

Anónimo. S/ título. *The Athenaeum*. Londres: [s. n.], 1828-1921. Nº224, 11 Fevereiro 1832: 99.

Anónimo. S/ título. *The Athenaeum*. Londres: [s. n.], 1828-1921. Nº289, 11 Maio 1833: 298.

Anónimo. S/ título. *The Athenaeum*. Londres: [s. n.], 1828-1921. Nº394, 16 Maio 1835: 379.

Anónimo. S/ título. *The Athenaeum*. Londres: [s. n.], 1828-1921. Nº445, 7 Maio 1836: 331.

Anónimo. S/ título. *The Athenaeum*. Londres: [s. n.], 1828-1921. Nº775, 3 Setembro 1842: 791. [citado]

Anónimo. S/ título. *The Athenaeum*. Londres: [s. n.], 1828-1921. Nº1946, 11 Fevereiro 1865: 203.

Anónimo. S/ título. *The Athenaeum*. Londres: [s. n.], 1828-1921. Nº2062, 4 Maio 1867: 595.

Anónimo. S/ título. *The Athenaeum*. Londres: [s. n.], 1828-1921. Nº2323, 4 Maio 1872: 566.

Anónimo. S/ título. *The Athenaeum*. Londres: [s. n.], 1828-1921. Nº2662, 2 Novembro 1878: 568-570.

Anónimo. S/ título. *The Critic*. Londres: [s. n.], 1843-1863. Vol. 20, 2 Junho 1860: 691.

Anónimo. S/ título. *The Examiner*. Londres: [s. n.], 1808-1851. Nº1414, 8 Março 1835: 149-150.

Anónimo. S/ título. *The Literary Gazette: a Weekly Journal of Literature, Science and the Fine Arts*. Londres: [s. n.], 1817-1862. Nº1633, 6 Maio 1848: 316.

Anónimo. S/ título. *The Literary Gazette: a Weekly Journal of Literature, Science and the Fine Arts*. Londres: [s. n.], 1817-1862. Nº40, 2 Abril 1859: 440.

Anónimo. "Suspense by E. Landseer." *The Illustrated London News*. Londres: Thomson Publications Ltd., 1842-2003. Vol. XXXIX, [s/nº], 28 Setembro 1861: 327 e 332.

Anónimo. "The Three Brothers by Rosa Bonheur in the French Gallery." *The Illustrated London News*. Londres: Thomson Publications Ltd., 1842-2003. Vol. XXXVIII, nº1083, 13 Abril 1861: 335.

Anónimo. "The Vernon Gallery. The Cavalier's Pets. Sir E. Landseer, R.A. Painter, J. Outrim, Engraver." *The Art-Journal*. Londres: H. Virtue and Company, 1839-1912. Janeiro 1852: 8.

Anónimo. "The Vernon Gallery. The Death of the Stag." *The Art-Journal*. Londres: H. Virtue and Company, 1839-1912. Janeiro 1851: 1-4.

Anónimo. "The Vernon Gallery. High life. Low life. E. Landseer, R.A. Painter. H. S. Beckwith, Engraver." *The Art-Journal*. Londres: H. Virtue and Company, 1839-1912. Dezembro 1849: 370.

Anónimo. "Visits to Private Galleries. The Collection of S. Cartwright, Esq. Old Burlington Street." *The Art-Union*. Londres: [s. n.], 1839-1848. Agosto 1839: 122.

Anónimo. "Wild-Duck Shooting." *The Illustrated London News*. Londres: Thomson Publications Ltd., 1842-2003. Vol. XXXI, nº887, 14 Novembro 1857: 477-478.

Anónimo. "Zigzags of the Hunting. Prince Albert's Harriers." *The Illustrated London News*. Londres: Thomson Publications Ltd., 1842-2003. Vol. XXVIII, nº794, 19 Abril 1856: 409-410.

D., J. "Studies and Sketches by Sir Edwin Landseer, R.A." *The Art-Journal*. Londres: H. Virtue and Company, 1839-1912. Julho 1876: 193 e 196.

H., R. S/ título. *The Examiner*. Londres: [s. n.], 1808-1851. Nº700, 3 Junho 1821: 347.

Anónimo. "Fine Arts. British Institution." *The Athenaeum*. Londres: [s. n.], 1828-1921. Nº1894, 13 Fevereiro 1864: 234.

Monkhouse, William Cosmo. S/ título. *The Art Journal*. Londres: H. Virtue and Company, 1839-1912. [s/ nº], Novembro 1879: 249. [citado]

7.3. Artigos Publicados no Periodismo Português (1838-1916)[374]

A., B. "As Bellas Artes na Exposição de Vienna de Áustria." *Artes e Letras*. Lisboa: Rolland & Semiond, 1872-1875. [s/nº], Agosto 1873: 113-115. [citado]

[374] Nesta secção da Bibliografia, optámos por incluir também a indicação [citado] nos artigos analisados ao longo da tese.

Alberto, Caetano. "Uma Recordação do Rei Artista." *O Occidente. Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro*. Lisboa: Lallement Frères, 1878-1915. Vol. IX, 9º ano, nº254, 11 Janeiro 1886: 14.

Anónimo. "O Apteryx." *Museu Portuense: Jornal de Historia, Artes, Sciencias Industriaes e Bellas Artes*. Porto: Typ. Lallemant, 1838-1839. 1º ano, nº1, 1 Agosto 1838: 12.13.

Anónimo. "Bellas Artes – Uma Casa na Escossia. Highland Music." *A Illustração. Revista de Portugal e do Brazil*. Paris/Lisboa/Brazil. Imprimerie P. Mouillot/David Corozzi/José de Mello, 1884-1891. Vol. V, 5º ano, nº21, 5 Novembro 1888: 326-329. [citado]

Anónimo. "O Caçador Escocez." *Diário Illustrado.* Lisboa: Impr. Souza Neves, 1872-1910. 2º ano, nº187, 4 Janeiro 1873: s/ p. [citado]

Anónimo. "O Cão." *Revista Popular de Conhecimentos Uteis. Periodico Semanal Illustrado Indispensável às Famílias, aos Artistas e aos Industriais.* Lisboa: Typ. Mattos Moreira, 1888-1890. 1º ano, nº9, 29 Julho 1888: 68-69. [citado]

Anónimo. "O Cão Terra Nova." *Archivo Pittoresco: Semanário Illustrado*. Lisboa: Typ. de Castro Irmão, 1857-1868. Tomo II, nº29, 1860: 228-230.

Anónimo. "Cartas da Exposição XI." *Diário da Manhã.* Lisboa: [s. n.], 1876-1884. 4º ano, nº860, 23 Maio 1878: 2. [citado]

Anónimo. "Darwin." *Diário Illustrado*. Lisboa: Impr. Souza Neves, 1872-1910. 9º ano, nº2423, 15 Fevereiro 1880: s/ p.

Anónimo. "Diversas Notícias." *Artes e Letras*. Lisboa: Rolland & Semiond, 1872-1875. [s/nº], Outubro 1873: 160.

Anónimo. "Exposição." *Jornal da Noite*. Lisboa: Typ. Portuguesa, 1871-1892. 13º ano, nº3893, 15 e 16 Dezembro 1883: s/ p.

Anónimo. "Exposição de Bellas Artes." *Jornal da Noite*. Lisboa: Typ. Portuguesa, 1871-1892. 10º ano, nº2807, 29 e 30 Abril 1880: s/ p.

Anónimo. "O Ferrador." *Os Dois Mundos. Illustração para Portugal e Brazil*. Lisboa: S. Saragga, 1877-1881. Vol. 1º, nº4, 30 Novembro 1877: 8-10. [citado]

Anónimo. "O Grupo do Leão. José de Moura Sousa Gyrão." *Diário Illustrado.* Lisboa: Impr. Souza Neves, 1872-1910. 15º ano, nº4598, 12 Fevereiro 1886: s/ p.

Anónimo. "A Intelligencia dos Animaes." *A Illustração. Revista de Portugal e do Brazil.* Paris/Lisboa/Brazil. Imprimerie P. Mouillot/David Corozzi/José de Mello, 1884-1891. Vol. II, 2º ano, [s/nº], 20 Junho 1885: 186.

Anónimo. “Miscellaneous. Cruelty to Animals, a Bane to the Process of Civilization.” *The Lisbon Mail*. Lisboa: A. J. Das Neves, 1836-1838. nº 19, 28 Maio 1838: 3.

Anónimo. “Morte do Pintor Annunciação.” *Jornal da Noite*. Lisboa: Typ. Portuguesa, 1871-1892. 9º ano, nº2489, 4 e 5 Abril 1879: s/ p.

Anónimo. “Movimento Litterário e Artístico.” *Diário da Manhã*. Lisboa: [s. n.], 1876-1884. 3º ano, nº645, 2 Setembro 1877: 2.

Anónimo. “No Aprisco.” *A Arte*. Lisboa: Christovão A. Rodrigues, 1879-1881. Novembro 1880: s/ p.

Anónimo. “No Aprisco.” *A Illustração Portugueza. Revista Litterária e Artística*. Lisboa: Typ. do Diário Illustrado, 1884-1890. 3º ano, nº17, 8 Novembro 1886: 11.

Anónimo. “As Nossas Gravuras. Eguas e Potros.” *A Illustração de Portugal e Brazil: Semanário Scientífico, Litterário e Artístico*. Lisboa: Romao Molinas, 1885. ano I, nº12, 21 Março 1885: 190.

Anónimo. “As Nossas Gravuras. Um Duelo.” *Jornal do Domingo: Revista Universal*. Lisboa: A. S. Garrido, 1881-1883. 1º ano, nº31, 18 Setembro 1881: 241-243.

Anónimo. “Notas e Impressões. D. Fernando. Dois desenhos D’El Rei o Sr. D. Fernando.” *A Illustração. Revista de Portugal e do Brazil*. Paris/Lisboa/Brazil. Imprimerie P. Mouillot/David Corozzi/José de Mello, 1884-1891. Vol. III, 3º ano, 20 Janeiro 1886: 21, 27-28. [citado]

Anónimo. “Notas para um Diccionario dos Portuguezes Notaveis do meu Tempo. Annunciação.” *A Illustração. Revista de Portugal e do Brazil.* Paris/Lisboa/Brazil. Imprimerie P. Mouillot/David Corozzi/José de Mello, 1884-1891. Vol. IV, 4º ano, [s/nº], 5 Junho 1887: 170.

Anónimo. “Noticiário.” *Annuario do Archivo Pittoresco.* Lisboa: Typ. de Castro Irmão, 1864-1866. Nº17, 15 Maio 1865: 135.

Anónimo. “Notícias Diversas.” *Diário Nacional*. Lisboa: Typ. F. X. De Sousa & Filhos, 1871-1872. 1º ano, nº23, 27 Outubro 1871: 2.

Anónimo. “Para que Serve um “Terra Nova”.” *A Illustração Portugueza. Revista Litterária e Artística*. Lisboa: Typ. do Diário Illustrado, 1884-1890. 2º ano, nº33, 1 Março 1886: 10.

Anónimo. “O Penedo dos Ovos, ou Penha Longa – Desenho de Annunciação – Gravura de Pedroso.” *Archivo Pittoresco: Semanário Illustrado.* Lisboa: Typ. de Castro Irmão, 1857-1868. Tomo II, nº7, 1860: 49-50.

Anónimo. “Pescadores de Ílhavo – Desenho Original de Annunciação – Gravura de Pedroso.” *Archivo Pittoresco: Semanário Illustrado.* Lisboa: Typ. de Castro Irmão, 1857-1868. Tomo II, nº4, 1860: 25-26.

Anónimo. “O Pintor Girão.” *A Illustração Portugueza. Revista Litterária e Artística*. Lisboa: Typ. do Diário Illustrado, 1884-1890. s/ ano, nº560, 13 Novembro 1916: 396.

Anónimo. “Revista Artística.” *A Arte*. Lisboa: Christovão A. Rodrigues, 1879-1881. Março 1879: 46-47.

Anónimo. “Revista Artística.” *A Arte*. Lisboa: Christovão A. Rodrigues, 1879-1881. Abril 1879: 62-63.

Anónimo. “A Rez Ferida.” *A Illustração Portugueza. Revista Litterária e Artística* Lisboa: Typ. do Diário Illustrado, 1884-1890. 2º ano, nº18, 16 Novembro 1885: 8. [citado]

Anónimo. “Sociedade Promotora de Bellas Artes em Portugal. Duodecima Exposição (Continuado da pág. 63).” *A Arte* (Lisboa, 1879-1881). Maio 1880: 78-79.

Anónimo. S/ título. *Diário Ilustrado.* Lisboa: Impr. Souza Neves, 1872-1910. 2º ano, nº419, 3 Outubro 1873: s/ p. [citado]

Anónimo. S/ título. *Diário Illustrado.* Lisboa: Impr. Souza Neves, 1872-1910. 3º ano, nº614, 22 Outubro 1874: s/ p.

Anónimo. “Thomaz José da Annunciação.” *Diário Ilustrado.* Lisboa: Impr. Souza Neves, 1872-1910. 8º ano, nº2135, 5 Abril 1879: s/ p.

Anónimo. “Uma Carta de Darwin, Carlos Darwin.” *O Diário Popular*. Lisboa: Typographia Lusitana, 1866-1896. 17º ano, nº5607, 27 Outubro 1882: s/ p.

Anónimo. “Volta do Trabalho.” *Diário Illustrado.* Lisboa: Impr. Souza Neves, 1872-1910. 6º ano, nº1652, 18 Setembro 1878: s/ p.

Benalcanfôr, V. de. “O Veado Perseguido.” *Artes e Letras*. Lisboa: Rolland & Semiond, 1872-1875. 3ª série, nº1, 1874: 3-6. [citado]

Chagas, M. Pinheiro. “Letras e Artes.” *Annuario do Archivo Pittoresco*. Lisboa: Typ. de Castro Irmão, 1864-1866. Nº6, Junho 1864: 44-47.

Cordeiro, Luciano. “O Grande Animalista.” *Artes e Letras*. Lisboa: Rolland & Semiond, 1872-1875. [s/nº], Outubro 1873: 145-146. [citado]

---. “O Grande Animalista.” *Artes e Letras*. Lisboa: Rolland & Semiond, 1872-1875. [s/nº], Novembro 1873: 162-163. [citado]

---. "O Grande Animalista." *Artes e Letras*. Lisboa: Rolland & Semiond, 1872-1875. [s/nº], Dezembro 1873: 178-180. [citado]

D. "As Nossas Gravuras. O Rebanho Tresmalhado." *A Illustração Portugueza. Revista Litterária e Artística*. Lisboa: Typ. do Diário Illustrado, 1884-1890. 1º ano, nº21, 17 Novembro 1884: 1, 3.

D'Aça, Zacharias. "Thomaz José da Annunciação. O Artista e o seu Tempo I – A Sociedade Portugueza." *A Arte*. Lisboa: Christovão A. Rodrigues, 1879-1881. Maio 1879: 67-70.

---. "Thomaz José da Annunciação. O Artista e o seu Tempo I – A Sociedade Portugueza (Continuado da pág. 70)." *A Arte*. Lisboa: Christovão A. Rodrigues, 1879-1881. Junho 1879: 84-87.

---. "Thomaz José da Annunciação. O Artista e o seu Tempo II – A Sociedade Portugueza (Continuado da pág. 87)." *A Arte*. Lisboa: Christovão A. Rodrigues, 1879-1881. Julho 1879: 101-103.

---. "Thomaz José da Annunciação. O Artista e o Homem (Continuado de pág. 103)." *A Arte*. Lisboa: Christovão A. Rodrigues, 1879-1881. Agosto 1879: 121-123.

---. "Thomaz José da Annunciação. O Artista e o Homem (Continuado de pág. 123)." *A Arte*. Lisboa: Christovão A. Rodrigues, 1879-1881. Setembro 1879: 142-143.

---. "Thomaz José da Annunciação. O Artista e o Homem (Continuado de pág. 143)." *A Arte*. Lisboa: Christovão A. Rodrigues, 1879-1881. Outubro 1879: 148-150.

---. "Thomaz José da Annunciação. O Artista e o Homem (Continuado de pág. 150)." *A Arte*. Lisboa: Christovão A. Rodrigues, 1879-1881. Novembro 1879: 166-168.

---. "Thomaz José da Annunciação. O Artista e o Homem (Continuado de pág. 168)." *A Arte*. Lisboa: Christovão A. Rodrigues, 1879-1881. Dezembro 1879: 183-185.

---. "Thomaz José da Annunciação. O Artista e o seu Tempo (Continuado de pág. 185)." *A Arte*. Lisboa: Christovão A. Rodrigues, 1879-1881. Fevereiro 1880: 22-24.

---. "Thomaz José da Annunciação. O Artista e o seu Tempo (Conclusão)." *A Arte*. Lisboa: Christovão A. Rodrigues, 1879-1881. Março 1880: 33-36.

---."Exposição do Grupo do Leão." *Correio da Manhã*. Lisboa: [s. n.], 1884-1897. Ano III, nº628, 26 Dezembro 1886: s/ p.

---. "Exposição do Grupo do Leão. Notas e Observações." *Correio da Manhã*. Lisboa: [s. n.], 1884-1897. Ano III, nº618, 15 Dezembro 1886: s/ p.

Ferreira, J. Bettencourt. "Bellas-Artes. Exposição do Grémio Artístico (Conclusão do nº 10)." *Amphion: Chronica Quinzenal Bibliotheca Musical, Agencia de Theatros e*

Artes Correlativas. Lisboa: Neuparth, 1884-1895. 11º ano, nº12, 30 Junho 1897: 184-186.

Ferreira, José Maria de Andrade. "Exposição da Sociedade Promotora das Bellas Artes." *Artes e Letras*. Lisboa: Rolland & Semiond, 1872-1875. [s/nº], Maio 1872: 70-73. [citado]

G. "Domesticidade dos animaes." *A Illustração. Jornal Universal*. Lisboa: [s. n.], 1845-1846. Vol. III, [s/nº], 20 Dezembro 1845: 155.

"Grande Manufactura de Fumos e Cigarros. Marca Veado. José Francisco Corrêa & C.ª. Rio de Janeiro – Brasil." *Brasil – Portugal. Revista Quinzenal Illustrada.* Lisboa: [s. n.], 1899-1914. 1911-1914: Publicidade. [citado]

Havas. "A Viagem d'El-Rei. Inglaterra." *Diário Illustrado* (Lisboa, 1872-1910). 24º ano, nº8117, 8119, 8132, 8134-8137, 26 e 28 Outubro 1895, 10 e 12-15 Novembro de 1895: s/ p.

L., G. "Bellas-Artes. A Ida para a Romaria – Composição Original e Desenho à Penna por Sua Magestade El-Rei o Senhor D. Fernando." *O Occidente. Revista Ilustrada de Portugal e do Estrangeiro.* Lisboa: Lallement Frères, 1878-1915. Vol. IV, 4º ano, nº74, 11 Janeiro 1881: 9-10. [citado]

L., R. de. "Obras de Arte Portuguezas que Figuraram na Exposição de Madrid de 1871." *Artes e Letras*. Lisboa: Rolland & Semiond, 1872-1875. Janeiro 1872: 12.

---. "Obras de Arte Portuguezas que Figuraram na Exposição de Madrid de 1871 (Conclusão)." *Artes e Letras*. Lisboa: Rolland & Semiond, 1872-1875. Março 1872: 40.

Mendonça, João de. "Os Pintassilgos." *O Universo Illustrado: Semanário de Instrucção e Recreio Publicado por uma Sociedade*. Lisboa: Typographia de Mattos Moreira, 1877-1887. Tomo I, nº14, Abril 1877: 109.

P., L. "3ª Exposição do Grémio Artístico IV." *O Diário Popular*. Lisboa: Typographia Lusitana, 1866-1896. 28º ano, nº 9301, 27 Março 1893: s/ p.

R."Thomaz José da Annunciação." *O Occidente. Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro.* Lisboa: Lallement Frères, 1878-1915. Vol. II, 2º ano, nº32, 15 Abril 1879: 59-60. [citado]

Rapin. "Revista Artística" *A Arte*. Lisboa: Christovão A. Rodrigues, 1879-1881. Novembro 1879: 176.

Rigoleto. "O Grupo do Leão." *Correio da Manhã*. Lisboa: [s. n.], 1884-1897. Ano III, nº328, 6 Janeiro 1886: s/ p.

Rezende, F. J. "Sciencias e Artes. Exposição Universal, Bellas Artes." *Gazeta de Portugal*. Lisboa: Prop. A. A. Teixeira de Vasconcelos, 1862-1868. 6º ano, nº1454, 4 Outubro 1867: s/ p.

Severini. "Ovelhas e Carneiro – Quadro de Annunciação." *O Occidente. Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro.* Lisboa: Lallement Frères, 1878-1915. Vol. II, 2º ano, Suplemento nº46, 15 Novembro 1879: s/ p.

Silva, Nogueira da. S/ título. (Desenhos d'Annunciação). *Archivo Pittoresco: Semanário Illustrado.* Lisboa: Typ. de Castro Irmão, 1857-1868. Tomo II, nº23, Dezembro 1858: 181, 185 e 205.

---. S/ título. (Desenhos d'Annunciação). *Archivo Pittoresco: Semanário Illustrado*. Lisboa: Typ. de Castro Irmão, 1857-1868. Tomo II, nº30, Janeiro 1859: 237-238.

Sincero, João. "A Exposição de Bellas Artes do Grupo do Leão. Continuação do nº antecedente. Girão, J. De S. M." *O Diário Popular*. Lisboa: Typographia Lusitana, 1866-1896. 19º ano, nº 6080, 1 Fevereiro 1884: s/ p.

---. "A Exposição de Bellas Artes do Grupo do Leão, Estudo Crítico com Prólogo, Epílogo e Suplemento." *O Diário Popular*. Lisboa: Typographia Lusitana, 1866-1896. 19º ano, nº 6076, 28 Janeiro 1884: s/ p.

---. "A Exposição de Bellas Artes do Grupo do Leão (Conclusão)." *O Diário Popular*. Lisboa: Typographia Lusitana, 1866-1896. 19º ano, nº6136, 31 Março 1884: s/ p.

S., J. "Os Dois Íntimos. Quadro de M.me Euphémie Muraton." *Revista Moderna: Magazine Illustrado*. Lisboa: Imprensa de Libano da Silva, 1895-1897. nº22, 1895: 357.

---. "O Gallo do Carvoeiro." *Revista Moderna: Magazine Illustrado*. Lisboa: Imprensa de Libano da Silva, 1895-1897. nº12, 1895: 192.

Vidal, Eduardo Augusto. "O Veado." *Artes e Letras*. Lisboa: Rolland & Semiond, 1872-1875. [s/nº], Março 1873: 33-34. [citado]

III) Fontes de Internet

Aesop Fables <http://www.aesopfables.com/> Web. 17 Agos. 2013.

Arkive. Ptarmigan (Lagopus Muta). <http://www.arkive.org/ptarmigan/lagopus-muta/image-A20800.html> Web. 1 Dez. 2012.

BBC News Magazine. When Wild Beasts Roamed the UK. <http://www.bbc.co.uk/news/magazine-20166624> Web. 5 Nov. 2012.

Bioversity Heritage Library. *Botany for Ladies; or, a Popular Introduction to the Natural System of Plants, According to the Classification of De Candolle. By Mrs. Loudon.* Londres: J. Murray, 1842. <http://www.biodiversitylibrary.org/bibliography/7702#/summary> Web. 17 Agos. 2013.

Classic Nature Prints. Animal Artists. <http://www.classicnatureprints.com/animal.artists.index.html> Web. 3 Out. 2010.

Darwin's Flower's: Unlocking Natural Selection (June 30, 2009 – January 30, 2010). Power of Movement: Movements and Habits of Climbing Plants. <http://darwinsflowers.wordpress.com/exhibit/movements-and-habits-of-climbing-plants/> Web. 20 Mar. 2012.

Darwin Online. Fertilization of Orchids, 1862. <http://darwin-online.org.uk/EditorialIntroductions/Freeman_FertilisationofOrchids.html> Web. 17 Agos. 2013.

Except the Kyles and Western Isles. Ardverikie. <http://exceptthekylesandwesternisles.blogspot.pt/2009/10/ardverikie.html> Web. 5 Out. 2010.

ExmoorAles. Publicidade com Reprodução da tela The Monarch of the Glen de Landseer <http://www.exmoorales.co.uk/ea_ale.html> Web. 8 Fev. 2010.

Fables de La Fontaine. <http://www.la-fontaine-ch-thierry.net/fables.htm> Web. 17 Agos. 2013.

Galeria da Royal Society of Arts. <http://www.flickr.com/photos/the_rsa/4725018980/in/photostream/> Web. 22 Set. 2013.

George Stubbs Biography. <http://www.mezzo-mondo.com/arts/mm/stubbs/stubbs.html> Web. 23 Mar. 2009.

Giornale Nuovo: Della Porta. <http://www.spamula.net/blog/2003/11/della_porta.html> Web. 22 Fev. 2012.

Gutenberg Project. Ruskin, John. *Proserpina*. Vol. 1. "Studies of Wayside Flowers" <http://www.gutenberg.org/files/20421/20421-h/20421-h.htm> Web. 17 Agos. 2013.

Herbário da Universidade de Coimbra. Carl Linnaeus: o Príncipe das Flores. <http://www.uc.pt/herbario_digital/lineu/Pr_flores> Web. 24 Fev. 2012.

History of Phrenology. <http://www.historyofphrenology.org.uk/images.html> Web. 17 Agos. 2013.

Instituto Moreira Salles. Charles Landseer. *Desenhos e Aguarelas de Portugal e do Brasil,1825-1826*. <http://ims.uol.com.br/Carreira,_desenhos_e_aquarelas_de_Charles_Landseer/D297> Web. 24 Jun. 2010.

Instituto Moreira Salles. Charles Landseer. Vida e Obra. Cronologia. <http://ims.uol.com.br/hs/charleslandseer/vidaeobra.html> Web. 24 Out. 2013.

Mapping the Practice and Profession of Sculpture in Britain & Ireland 1851-1951. Landseer Scholarships (Royal Academy of Arts) 1884-1950. <http://sculpture.gla.ac.uk/view/event.php?id=msib4_1257848771> Web. 18 Out. 2012.

Medical Library Blog. Anatomy in Art. <http://elibrary.med.yale.edu/blog/?p=716> Web. 20 Mar. 2009. Actualmente <http://library.medicine.yale.edu/blog/>.

Museum of Criminal Anthropology – Lombroso's Museum (Turim, Itália) <http://www.thenautilus.it/Mu_Lombroso.html> Web. 17 Agos. 2013.

Museum of London. The Royal Menagerie. <http://www.museumoflondonprints.com/image/143155/samuel-howitt-s-polito-royal-menagerie-exeter-change-strand-london-1813> Web. 17 Agost. 2013.

My Name is Roxie. Queen Victoria: Britain's Longest Reigning Monarch (1819-1901) and Dog Fancier. <http://mynameisroxie.com/celebrities-and-their-dogs/queen-victoria-britains-longest-reigning-monarch-1819-1901-and-dog-fancier/> Web. 11 Dez. 2010.

Order from Chaos: Linnaeus Disposes. <http://huntbot.andrew.cmu.edu/hibd/Exhibitions/OrderFromChaos/OFC-Pages/02Linnaeus/synthesis.shtml> Web. 24 Fev. 2012.

PictureTrail.com. "Helvellyn." *Sir* Walter Scott. <http://www.picturetrail.com/members/community/homePage/blogPage.php?uid=6511424&entryID=26027> Web. 17 Out. 2010.

Regency History. The Royal Menagerie. <http://www.regencyhistory.net/2013/03/the-royal-menagerie-at-exeter-exchange.html> Web. 17 Agost- 2013.

Royal Academy of Arts. Sir Edwin Landseer, RA.
<http://www.racollection.org.uk/ixbin/indexplus?_IXACTION_=file&_IXFILE_=templates/full/person.html&person=5760> Web. 1 Jul. 2013.

Super Naturale. The Monarch of the Glen by Rich Barlow.
<http://www.supernaturale.com/articles.html?id=163> Web. 17 Mar. 2010.

Talking Statue of Islay, Queen Victoria's Dog (Vídeo).
<http://www.youtube.com/watch?v=FtY2cSMPLTY> Web. 11 Jul. 2013.

The Highland Council. A Stroll Through Landseer's Landscapes.
<http://www.highland.gov.uk/yourcouncil/news/newsreleases/2007/September/2007-09-04-02.htm> Web. 29 Nov. 2011.

The Victorian Dictionary. <http://www.victorianlondon.org/buildings/exeterchange.gif> Web. 17 Agos. 2013.

Wallace Online. <http://wallace-online.org/> Web. 1 Dez. 2012.

Waymark. Islay. Queen Victoria's Dog. Sydney, Australia.
<http://www.waymarking.com/waymarks/WM5134_Islay_Queen_Victorias_Dog_Sydney_Australia> Web. 11 Jul. 2013.

Wikipaintings. Visual Art Encyclopedia. Edwin Landseer.
<http://www.wikipaintings.org/en/edwin-henry-landseer/> Web. 17 Agos. 2013.

ANEXOS

Figura 1: Wright, Joseph. *An Experiment on a Bird in the Air Pump*. Óleo sobre tela, 180 x 244 cm. 1768. The National Gallery, Londres.

Figura 2: Wright, Joseph. *A Philosopher Giving that Lecture on the Orrery, in which a Lamp is Put in Place of the Sun*. Óleo sobre tela. 1766. Derby Museum, Derby.

Figura 3: Wright, Joseph. *The Alchemist Discovering Phosphorus*. Óleo sobre tela. 1771. Derby Museum, Derby.

Figura 4: Smellie, William. *A Set of Anatomical Tables, with Explanations, and an Abridgment, of the Practice of Midwifery, with a View to Illustrate a Treatise on that Subject, and Collection of Cases*. 1759, Plate XVI. Ilustração de Jan Van Rymsdyk. Web. 30 Jan. 2012. <http://ia700202.us.archive.org/7/items/setofanatomicalt00smel/setofanatomicalt00smel.pdf>

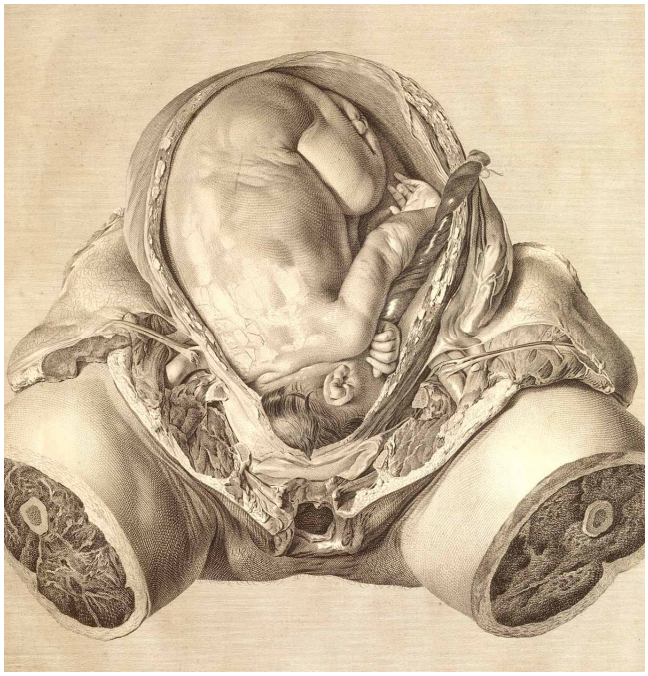


Figura 5: Hunter, William. *The Anatomy of the Human Gravid Uterus*. 1774. Ilustração de Jan Van Rymsdyk.

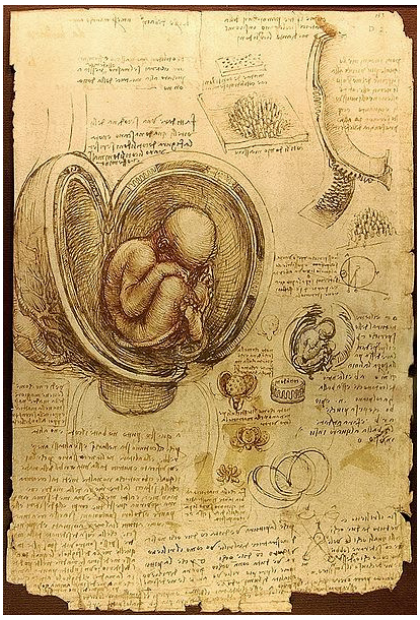


Figura 6: Da Vinci, Leonardo. Estudos de Embriões. 1510-1513. Tinta sobre giz vermelho.

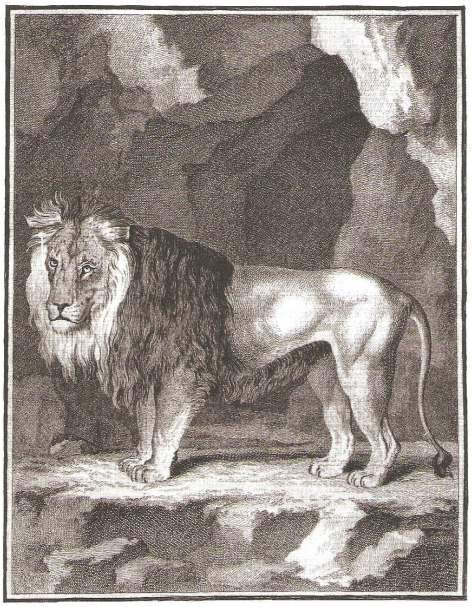


Figura 7: Conde de Buffon. “Lion.” *Histoire Naturelle*. 1749-1789.

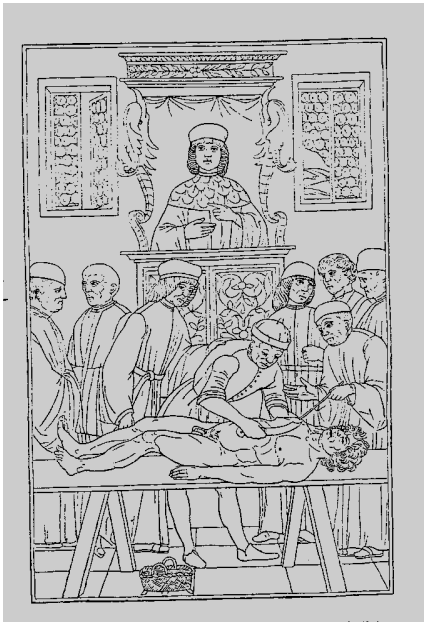


Figura 8: Aula Prática de Dissecação de um Cadáver Humano. Imagem extraída de David SanMiguel. *Anatomia Artística*. Trad. Manuel Barreiros. Lisboa: Círculo de Leitores, 2005. 12.

Figura 9: Vesalius, Andreas. Observações da Dissecação de um Braço Humano. Ilustração de Jan Stephan van Calcar. Imagem extraída de Luís Raul Lépori, dir. *Atlas da Arte Anatómica. Seis Séculos de Visão.* Trad. João Miguel Fernandes. Paço de Arcos: Altana Pharma Lda, Vol. I. 2006. 8.

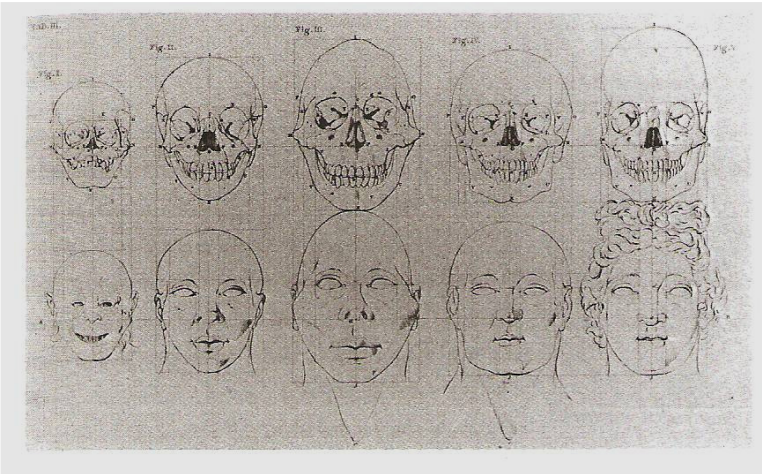


Figura 10: Camper, Petrus. "From Ape to Apollo Belvedere." *Dissertation Physique*. 1791, p. 1.3. Table III.

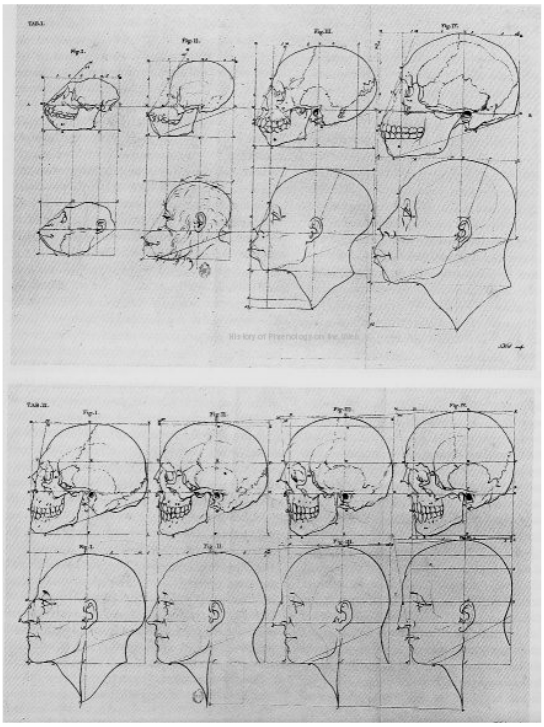


Figura 11: Camper, Petrus. “Various Measurements of Facial Angles.” *Dissertation Physique*. 1791, p. 1.1. Table I e Table II.

Figura 12: Della Porta, Giovanni Battista. *De Humana Physiognomia*. 1586. Web. 22 Fevereiro 2012. <http://www.spamula.net/blog/2003/11/della_porta.html>

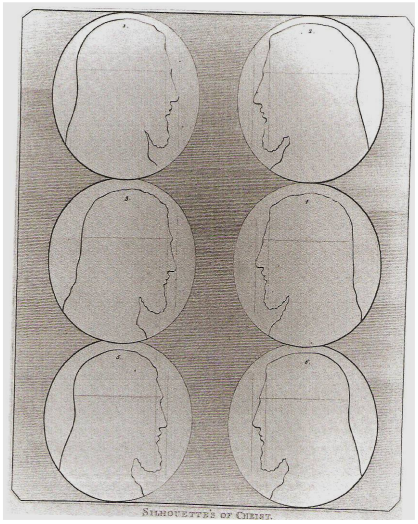


Figura 13: Lavater, Johann Caspar. "Silhouettes of Christ." *Essays on Physiognomy*. Vol. II, Parte I, 1792, p. 212. Gravura de Henry Fuseli.

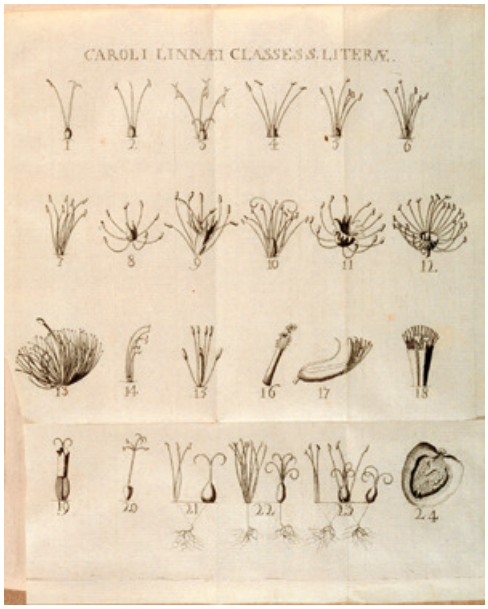


Figura 14: Linnaeus, Carl. "Caroli Linnaei Classes S. Literae." *Genera Plantarum*. 1737. Ilustração de George Dionysius Ehret.

Figura 15: Linnaeus, Carl. “Populus alba majoribus … [Populus].”Aguarela de George Dionysius Ehret.

Figura 16: Conde de Buffon. “Le Castor.” *Histoire Naturelle*. 1749-1789.

Figura 17: Conde de Buffon. "Orang-Outang." *Histoire Naturelle*. 1749-1789, Supplement, Plate I.

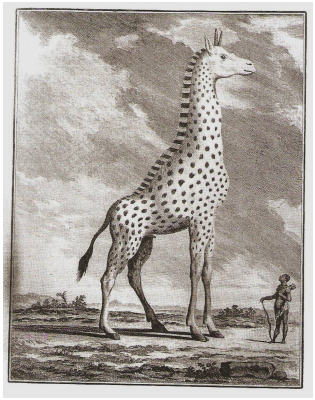


Figura 18: Conde de Buffon. "Girafe." *Histoire Naturelle*. 1749-1789.

Figura 19: Albin, Eleazar. "The Golden Eagle." *A Natural History of Birds*. Vol. II, 1734. Imagem extraída de Diana Donald. *Picturing Animals in Britain. 1750-1850*. New Haven/Londres: The Paul Mellon Centre for Studies in British Art, 2007. 44.

Figura 20: Edwards, George. "The Long-Tail'd Green Hum[m]ing Bird." *A Natural History of Uncommon Birds*. Vol. I, 1750. Imagem extraída de Diana Donald. *Picturing Animals in Britain. 1750-1850*. New Haven/Londres: The Paul Mellon Centre for Studies in British Art, 2007. 47.

Figura 21: Bolton, James. *Harmonia Ruralis*. Vol. I, 1794. Imagem extraída de Diana Donald. *Picturing Animals in Britain. 1750-1850*. New Haven/Londres: The Paul Mellon Centre for Studies in British Art, 2007. 50.

Figura 22: Pears' Soap. *The Illustrated London News* (1842-2003). 10 Dezembro 1887.

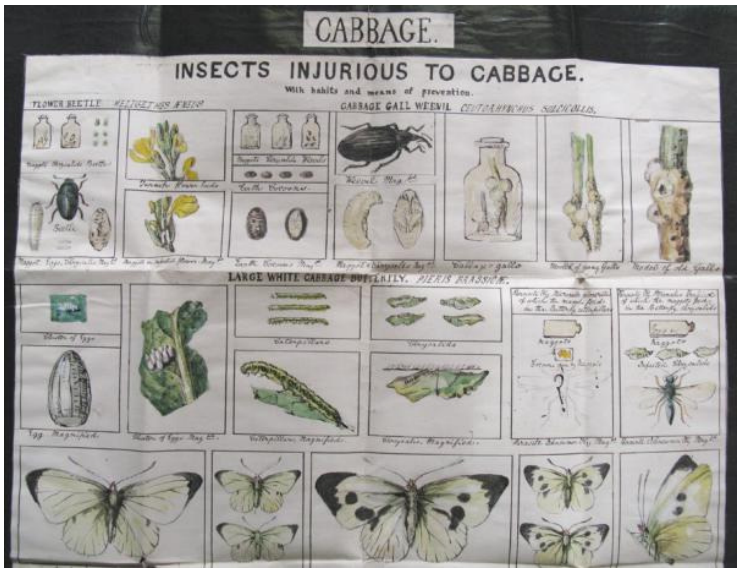
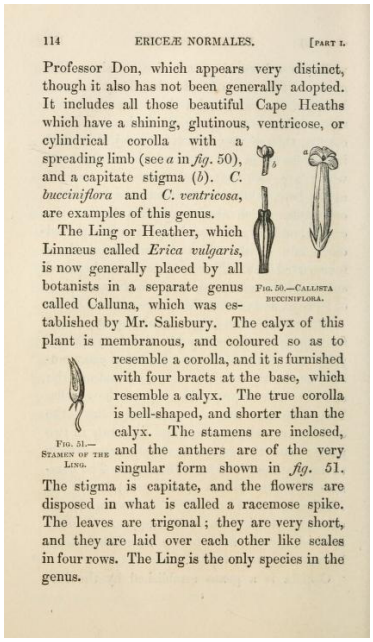


Figura 23: Ormerod, Eleanor Anne. Diagrama "Insects Injurious to Cabbage with Habits and Means of Prevention Prepared by Miss Eleanor Anne Ormerod, 4 May 1883, for Consideration of the Committee of Advice and Reference on the Economic Entomology Collections." © Victoria and Albert Museum, Londres.



114 ERICEÆ NORMALES. [PART I.

Professor Don, which appears very distinct, though it also has not been generally adopted. It includes all those beautiful Cape Heaths which have a shining, glutinous, ventricose, or cylindrical corolla with a spreading limb (see *a* in *fig.* 50), and a capitate stigma (*b*). *C. bucciniflora* and *C. ventricosa*, are examples of this genus.

FIG. 50.—CALLISTA BUCCINIFLORA.

The Ling or Heather, which Linnæus called *Erica vulgaris*, is now generally placed by all botanists in a separate genus called Calluna, which was established by Mr. Salisbury. The calyx of this plant is membranous, and coloured so as to resemble a corolla, and it is furnished with four bracts at the base, which resemble a calyx. The true corolla is bell-shaped, and shorter than the calyx. The stamens are inclosed, and the anthers are of the very singular form shown in *fig.* 51. The stigma is capitate, and the flowers are disposed in what is called a racemose spike. The leaves are trigonal; they are very short, and they are laid over each other like scales in four rows. The Ling is the only species in the genus.

FIG. 51.—STAMEN OF THE LING.

Figura 24: *Botany for Ladies; or, a Popular Introduction to the Natural System of Plants, According to the Classification of De Candolle. By Mrs. Loudon.* Londres: J. Murray, 1842. Web. 17 Agos. 2013. <http://www.biodiversitylibrary.org/bibliography/7702#/summary>

Figura 25: Cuvier, Georges. "Mammifères Anomaux." *Le Règne Animal Distribué d'après son Organisation* : *pour Servir de Base à l'Histoire Naturelle des Animaux et d'Introduction à l'Anatomie Comparée*. Vol. IV. 1817, Plate II.

Figura 26: Dyce, William. *Pegwell Bay.* Óleo sobre tela, 63,5 x 88,9 cm. 1858-1860. © The Tate Gallery, Londres.

Figura 27: Cooke, Edward William. *Triassic Cliffs at Blue Anchor, North Somerset*. Óleo sobre tela. 1866. Guildhall Art Gallery, Londres.

Figura 28: "The Gardens of the Zoological Society, Regent's Park." *The Zoological Keepsake; or, Zoology, and the Garden and Museum of the Zoological Society, for the Year 1830*. Londres: Marsh and Miller, 1830.

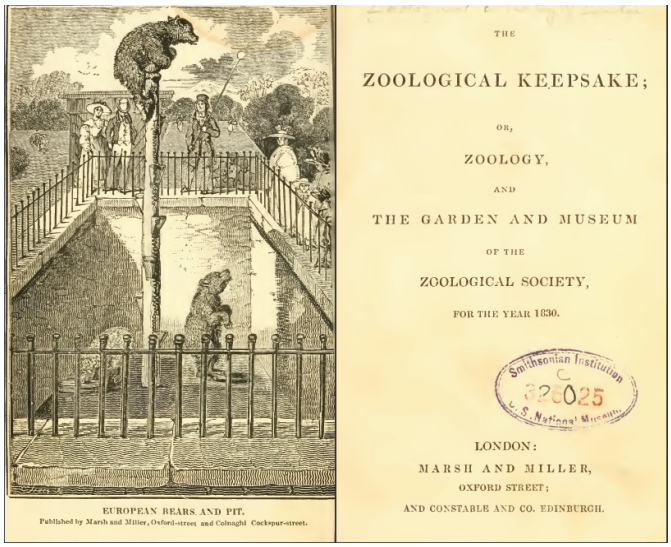


Figura 29: "European Bears and Pit" *The Zoological Keepsake; or, Zoology, and the Garden and Museum of the Zoological Society, for the Year 1830*. Londres: Marsh and Miller, 1830.

Figura 30: "The Great Exhibition, Main Avenue." Imagem extraída da obra de Thomas Richards. *The Commodity Culture of Victorian England. Advertising and Spectacle. 1851-1914*. California/Stanford: Stanford University Press, 1990. 19.

Figura 31: Vesalius, Andreas. *De Humani Corporis Fabrica* (1543 e 1555). Imagem extraída de David SanMiguel. *Anatomia Artística*. Trad. Manuel Barreiros. Lisboa: Círculo de Leitores, 2005. 13.

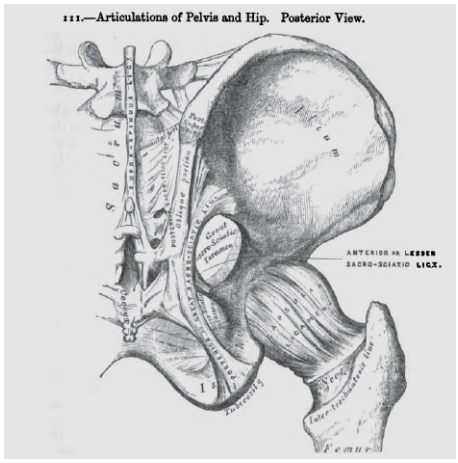


Figura 32: Gray, Henry e H. V. Carter. *Anatomy, Descriptive and Surgical*. Londres: John W. Parker and Son, 1858, 153 Web. 20 Set. 2012 <http://books.google.pt/books?id=vQr4yFn0BKoC&printsec=frontcover&dq=anatomy_descriptive&hl=pt-PT&sa=X&ei=gOtnUtPAE8OI7AbouIDYDQ&ved=0CDUQ6AEwAA#v=onepage&q=anatomy_descriptive&f=false>

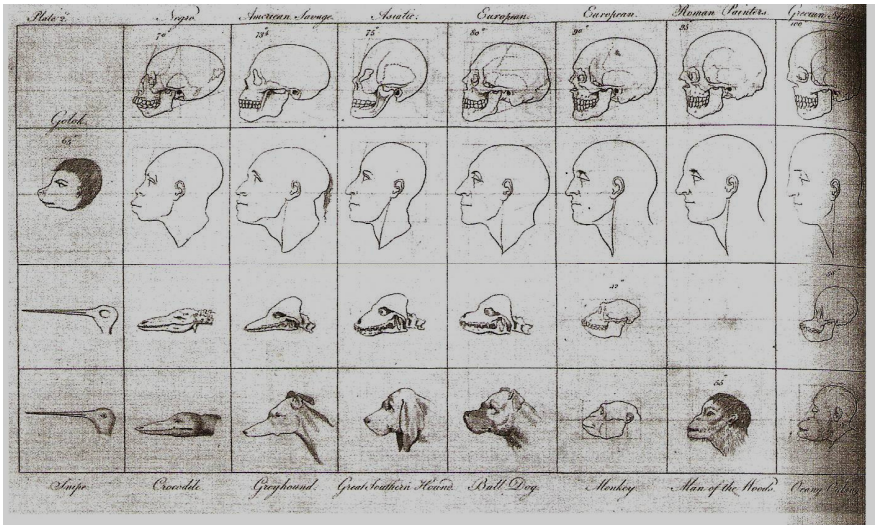


Figura 33: White, Charles. "Sequence of Cranial Profiles." *An Account of the Regular Gradation in Man, and in Different Animals*. 1800, Plate 2.

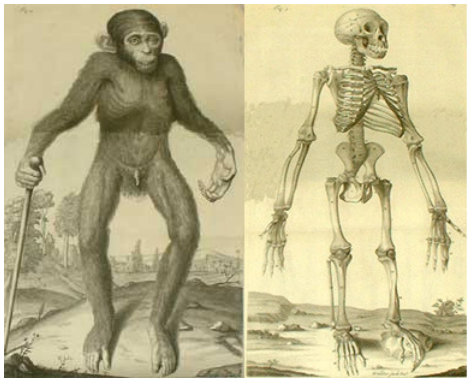


Figura 34: Tyson, Edward. *The Anatomy of a Pygmie Compared with that of a Monkey, an Ape, and a Man*. 2ª ed. Londres: T. Osborne, 1751.

Figura 35: Tyson, Edward. "Brain of the Orang." *Orang-Outang, Sive Homo Sylvestris.* 1699.

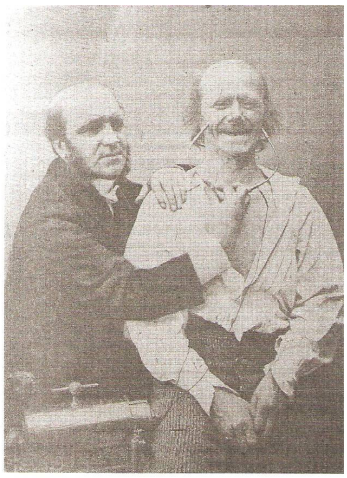


Figura 36: Duchenne, Guillaume. "Activation of Facial Muscles with Electrodes." *Mècanisme de la Physionomie Humaine*. 1862, Plate 13.

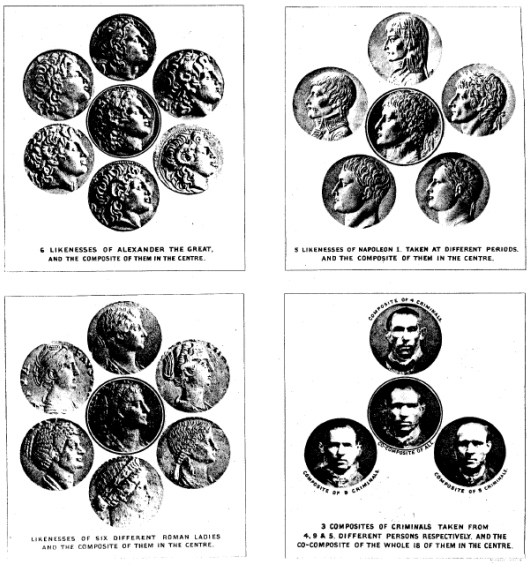


Figura 37: Galton, Francis. "Generic Images". *Proceedings of the Royal Institution*. Web. 17 Agos. 2013. <http://galton.org/bib/JournalItem.aspx_action=view_id=88>

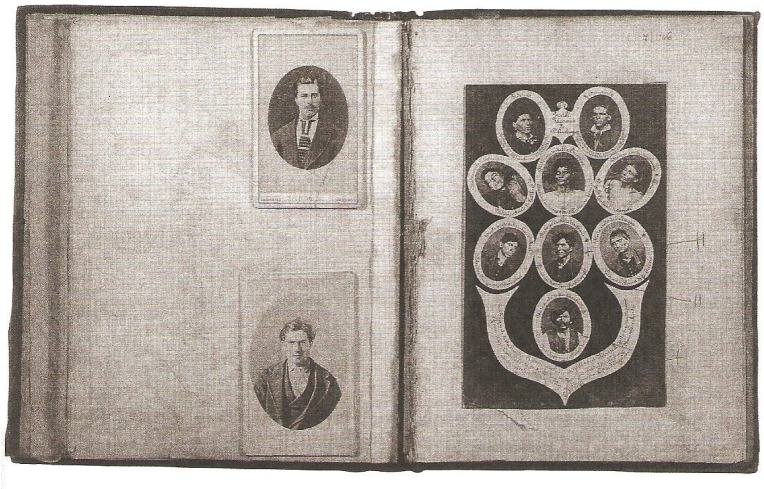


Figura 38: Lombroso, Cesare. *Album of Criminals, nº 2*. 1870.

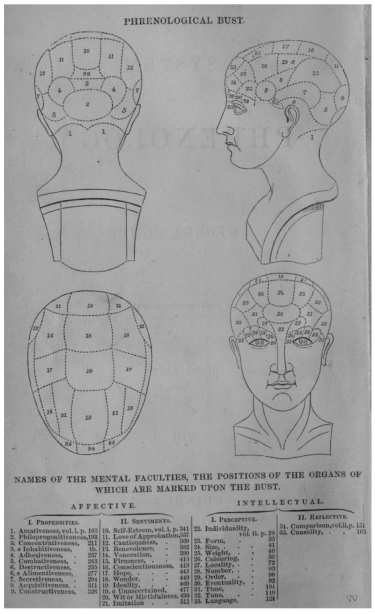


Figura 39: Combe, George. "Phrenological Bust." *System of Phrenology*. 1853.

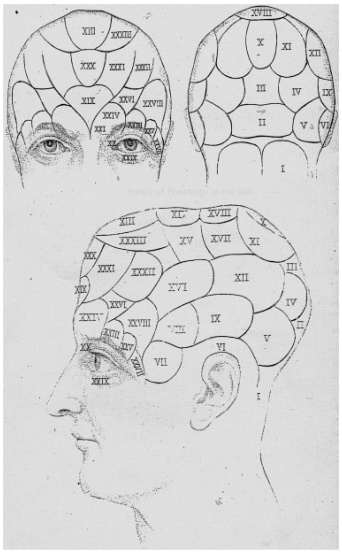


Figura 40: Spurzheim, Johann Caspar. "Faculties of the Brain." *The Physiognomical System of Drs. Gall and Spurzheim de Johann Caspar Spurzheim*. 1815.

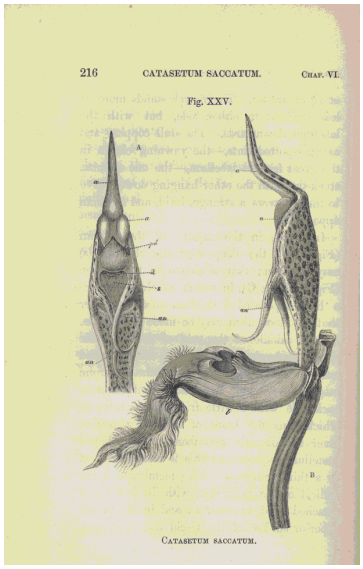


Figura 41: Darwin, Charles. "Catasetum Saccatum." *On the Various Contrivances by which British and Foreign Orchids are Fertilised by Insects, and the Good Effects of Intercrossing*. Londres: Murray, 1862, p. 216.

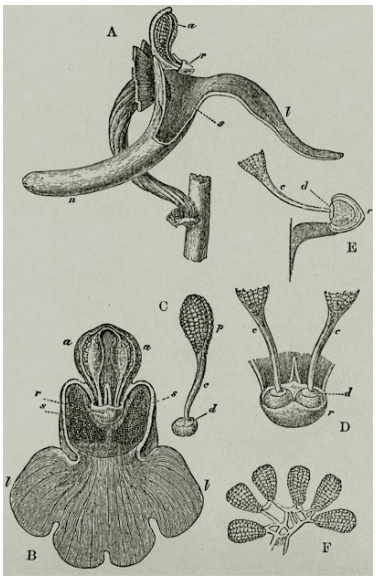
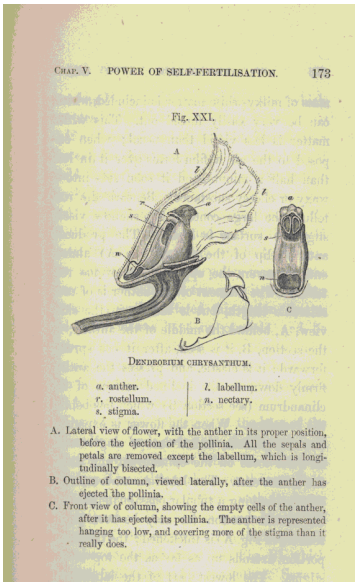


Figura 42: Darwin, Charles. "Orchis Mascula." *On the Various Contrivances by which British and Foreign Orchids are Fertilised by Insects, and the Good Effects of Intercrossing*. Londres: Murray, 1862, p. 18.



CHAP. V. POWER OF SELF-FERTILISATION. 173

Fig. XXI.

DENDROBIUM CHRYSANTHUM.

a. anther.
r. rostellum.
s. stigma.
l. labellum.
n. nectary.

A. Lateral view of flower, with the anther in its proper position, before the ejection of the pollinia. All the sepals and petals are removed except the labellum, which is longitudinally bisected.
B. Outline of column, viewed laterally, after the anther has ejected the pollinia.
C. Front view of column, showing the empty cells of the anther, after it has ejected its pollinia. The anther is represented hanging too low, and covering more of the stigma than it really does.

Figura 43: Darwin, Charles. "Dendrobium Chrysantum." *On the Various Contrivances by which British and Foreign Orchids are Fertilised by Insects, and the Good Effects of Intercrossing*. Londres: Murray, 1862, p. 173.

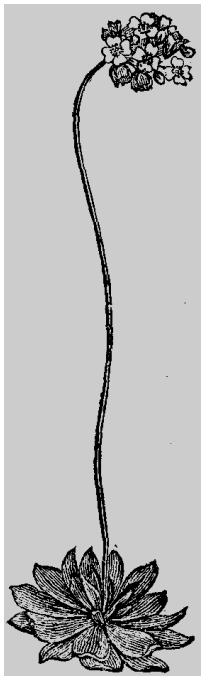


Figura 44: Ruskin, John. "Studies of Wayside Flowers." *Proserpina*, Vol. 1. Capítulo VII "The Stem", Fig. 15. Web. 17 Agos. 2013. <http://www.gutenberg.org/files/20421/20421-h/20421-h.htm>

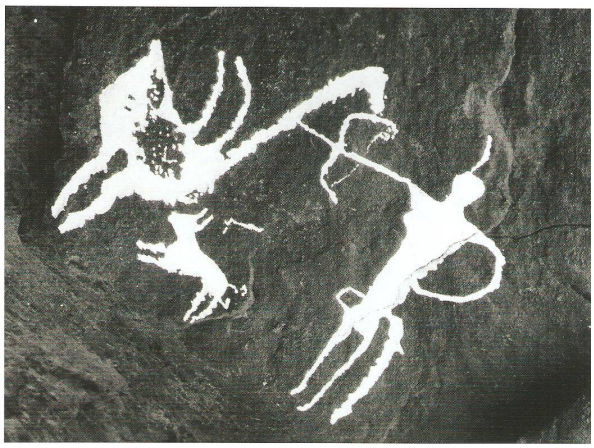


Figura 45: Petróglifo da Caça de Avestruz com um Cão c. 4000-2000 A.C. Imagem extraída de Carolyn Rose Rebbert. "Notes on the Nature of Dogs." *Best in Show. The Dog in Art from the Renaissance to Today*. Ed. Edgar Peters Bowron, Carolyn Rose Rebbert, Robert Rosenblum e William Secord. New Haven/Londres/Houston/Greenwich: Yale University Press/The Museum of Fine Arts, Houston e Bruce Museum, Greenwich, 2006, p. 141.

Figura 46: Esopo. "Le Soleil et les Grenouilles." Web. 17 Agos. 2013. <http://www.aesopfables.com/>

Figura 47: La Fontaine. "L'Aigle et la Pie." Web. 17 Agos. 2013. <http://www.la-fontaine-ch-thierry.net/fables.htm>

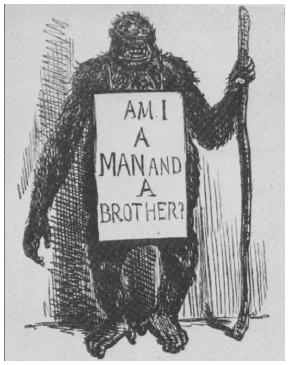


Figura 48: **"**Monkeyana." *Punch*. Maio 1861.

Figura 49: Landseer, Edwin. *The Cat's Paw*. Óleo sobre madeira, 75,6 x 69,8 cm. 1824. Dr. Roger L. Anderson.

Figura 50: Landseer, Edwin. *The Monkey who Had Seen the World*. Óleo sobre madeira, 47 x 54,6 cm. 1827. Guildhall Art Gallery, Londres.

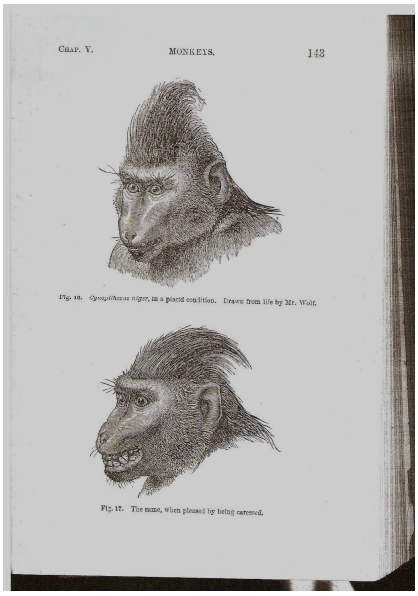


Figura 51: Darwin, Charles. *The Expression of the Emotions in Man and Animals*. Londres: John Murray, 1892, p. 143.

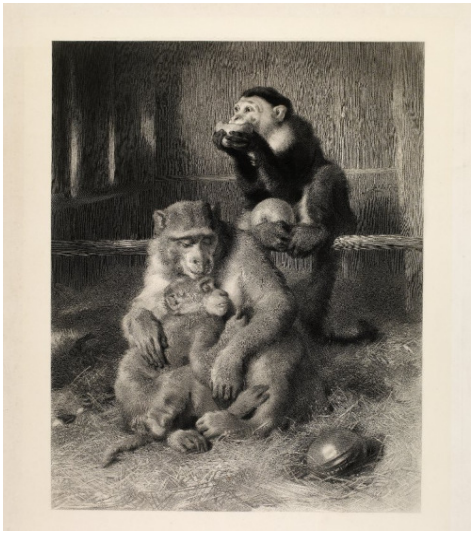


Figura 52: Landseer, Edwin. *The Sick Monkey*. 1870.

Figura 53: Cosimo, Piero de. *The Death of Procis, A Satyr Mourning over a Nymph*. c.1495.

Figura 54: Landseer, Edwin. *The Two Eldest Daughters of the Marquess and Marchioness of Abercorn.* Óleo sobre tela, 139,7 x 144,2 cm. c. 1835. Colecção privada. Imagem extraída de Richard Ormond. *Edwin Landseer. The Private Drawings*. Norwich: Unicorn Press, 2009, p. 95.

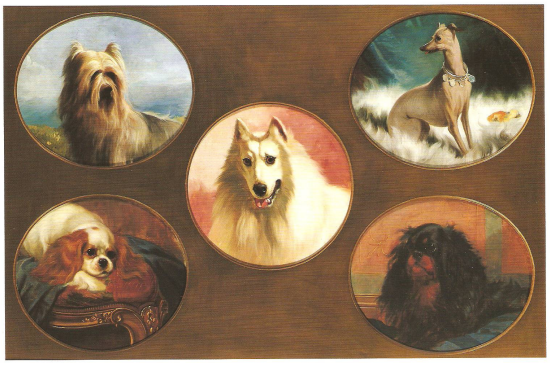


Figura 55: Earl, George. *Champion Dogs of England.* Óleo sobre tela, 90,2 x 135,9 cm. c. 1870. Colecção de The Kennel Club, Londres.

Figura 56: Reinagle, Philip. *Portrait of an Extraordinary Musical Dog*. Óleo sobre tela, 71,7 x 92,7 cm. 1805. Virginia Museum of Fine Arts, Richmond; Paul Mellon Collection.

Figura 57: Landseer, Edwin. *A Distinguished Member of the Humane Society*. Óleo sobre tela, 111,8 x 143,5 cm. 1838. The Trustees of the British Museum, Londres.

Figura 58: Landseer, Edwin. *The Monarch of the Glen*. Óleo sobre tela, 163,6 x 169 cm. 1851. John Dewar & Sons Limited.

Figura 59: Landseer, Edwin. Leões feitos em bronze. 1857-1867. Trafalgar Square, Londres. Fotografia tirada por Sara Vicente em Dezembro de 2009.

Figura 60: Reynolds, *Sir* Joshua. *The Gleaners*. Print. 1794. Web 17 Agosto 2013. <http://www.nationaltrustcollections.org.uk/object/1312043>

Figura 61: Landseer, Edwin. *Head of a Pointer Bitch and Puppy*. Print de Thomas Landseer. 1815. © The British Museum, Londres.

Figura 62: Landseer, Edwin. *Shoeing*. Óleo sobre tela, 142,3 x 111,8 cm. 1844. © The Tate Gallery, Londres.

Figura 63: Landseer, Edwin. *Alexander and Diogenes*. Óleo sobre tela, 112,5 x 142,6 cm. 1848. © The Tate Gallery, Londres.

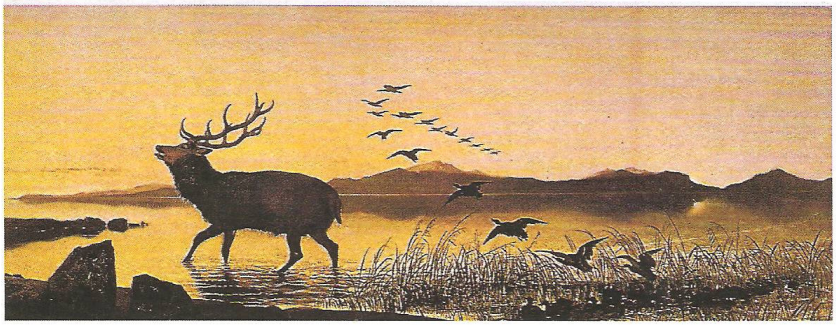


Figura 64: Landseer, Edwin. *The Sanctuary.* Óleo sobre tela, 61 x 152,5 cm. 1842. Propriedade de Sua Majestade a Rainha Elizabeth II, Londres.

Figura 65: Landseer, Edwin. *A Pair of Brazilian Monkeys*. Óleo sobre tela, 35,9 x 45,1 cm. 1842. Propriedade de Sua Majestade a Rainha Elizabeth II, Londres.

Figura 66: Landseer, Edwin. *Night*. Óleo sobre tela. 1853. Philadelphia Museum of Art.

Figura 67: Landseer, Edwin. *Morning*. Óleo sobre tela. 1853. Philadelphia Museum of Art.

Figura 68: Landseer, Edwin. *The Sleeping Bloodhound*. Óleo sobre tela, 99,1 x 124,5 cm. 1835. © The Tate Gallery, Londres.

Figura 69: Landseer, Edwin. *Dignity and Imprudence*. Óleo sobre tela, 90,2 x 70 cm. 1839. © The Tate Gallery, Londres.

Figura 70: Landseer, Edwin. *Hawking in the Olden Time*. Óleo sobre tela, 152,5 x 183 cm. 1832. The Iveagh Bequest, Kenwood, Londres.

Figura 71: Landseer, Edwin. *The Poor Dog*. Óleo sobre Madeira, 31,8 x 36,8 cm. 1829. Mark Birley, Esq.

Figura 72: Landseer, Edwin. *A Random Shot*. Óleo sobre tela, 122 x 183 cm. 1848. Bury Art Gallery and Museum.

Figura 73: Landseer, Edwin. *Laying Down the Law*. Óleo sobre tela, 120,7 x 130,8 cm. 1840. The Trustees of the Chatsworth Settlement.

Figura 74: Landseer, Edwin. *A Scene at Abbotsford*. Óleo sobre madeira, 44,5 x 59,7 cm. 1827. © The Tate Gallery, Londres.

Figura 75: Landseer, Edwin. *The Otter Hunt*. Óleo sobre tela, 200 x 153,7 cm. 1844. Tyne and Wear County Museums Service (Laing Art Gallery, Newcastle Upon Tyne).

Figura 76: Landseer, Edwin. *The Old Shepherd's Chief Mourner*. Óleo sobre madeira, 45,8 x 61 cm. 1837. © Victoria and Albert Museum, Londres.

Figura 77: Landseer, Edwin. *Fighting Dogs Getting Wind*. Óleo sobre tela, 75,6 x 101,6 cm. 1818. Pierre Jeannerat.

Figura 78: Landseer, Charles. *Maria*. Óleo sobre tela, 55,9 x 46,9 cm. 1836. © Victoria and Albert Museum, Londres.

Figura 79: Landseer, Thomas. *Monkeyana: or Men in Miniature. Designed and Etched*. 1828, Plate 11. © The British Library, Londres.

Locais e Datas das Principais Expedições de Edwin Landseer às *Highlands*:

1. Leith (Agosto 1824)
2. Glasgow (Agosto 1824)
3. Loch Lomond (Agosto 1824)
4. Loch Katrine (Agosto 1824)
5. Loch Earn (Agosto 1824)
6. Stirling (Agosto 1824)
7. Ayr (Agosto 1824)
8. Edimburgo (Agosto 1824; 1827)
9. Abbotsford (Agosto 1824)
10. Forest Lodge (Outono 1824; 1865)
11. Glen Tilt (Outono 1824; 1865)
12. Blair Atholl (Outonos 1824-1826; 1865)
13. Gordon Castle (Outono 1825)
14. Invereshie (1827)
15. Glenfeshie (1829; Setembro 1833; Outonos 1835 e 1838; Outubro 1839)
16. Loch Avon (Setembro 1833)
17. Haddo House (Outubro 1838)
18. Ardverikie (1838; 1842; Setembro 1847; Outono 1849)
19. The Doune (Outubro 1839; Outonos 1842-1849, 1851-1853 e 1855)
20. Black Mount (Outono 1843; 1847; Outonos 1849, 1856, 1862 e 1869)
21. Taymouth Castle (Outonos 1844, 1852 e 1855)
22. Loch Ericht (1847)
23. Balmoral (1850; Outono 1867)
24. Glen Quoich (1851; Outonos 1852 e 1855)
25. Mar Lodge (Outonos 1852 e 1855)
26. Braemar (Outonos 1852 e 1855)
27. Glen Affrich (1865)

Figura 80: Mapa dos locais e datas das principais expedições de Edwin Landseer às *Highlands*.

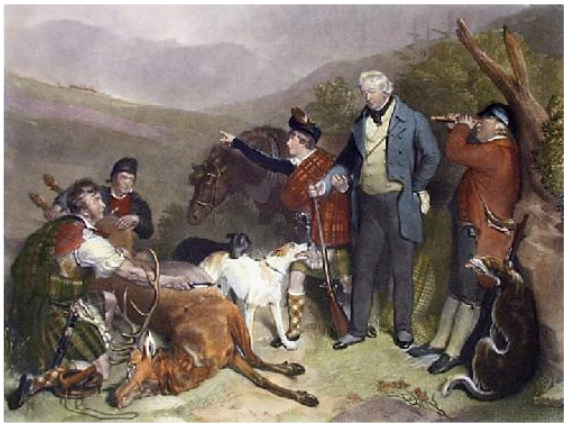


Figura 81: Landseer, Edwin. *Death of a Stan in Glen Tilt*. Óleo sobre tela, 149,8 x 200,8 cm. 1824-1830. Duque de Atholl.

Figura 82: Landseer, Edwin. *The Hunting of Chevy Chase*. Óleo sobre tela, 143 x 170,8 cm. 1825-1826. City Museum and Art Gallery, Birmingham.

Figura 83: Landseer, Edwin. *The Battle of Chevy Chase*. Óleo sobre madeira, 45,7 x 60,3 cm. 1825-1826. Sheffield City Art Galleries.

Figura 84: Landseer, Edwin. *Highland Whiskey Still*. Óleo sobre madeira, 80 x 100,4 cm. 1826-1829. © Victoria and Albert Museum, Londres.

Figura 85: Landseer, Edwin. *The Eagle's Nest*. Óleo sobre cartão, 25.4 x 35.6 cm, 1833. © Victoria and Albert Museum, Londres.

Figura 86: Landseer, Edwin. *A Highland Breakfast*. Óleo sobre madeira, 50,8 x 66 cm. 1834. © Victoria and Albert Museum, Londres.

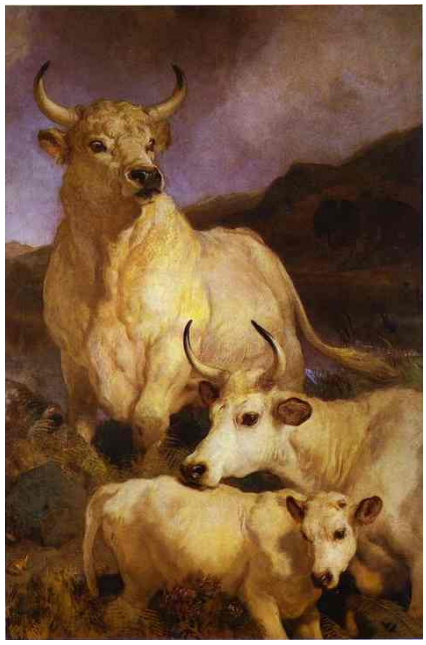


Figura 87: Landseer, Edwin. *Wild Cattle of Chillingham*. Óleo sobre tela, 228,5 x 156,3 cm. 1867. Tyne and Wear County Museums Service (Laing Art Gallery, Newcastle Upon Tyne).

Figura 88: Landseer, Edwin. *Dash*. Óleo sobre madeira, 30,5 x 28,6 cm. 1836. Propriedade de Sua Majestade a Rainha Elizabeth II, Londres.

Figura 89: Landseer, Edwin. *Her Majesty's Favourite Dogs and Parrot*. Óleo sobre tela, 120,7 x 150,2 cm. 1837-1838. Propriedade de Sua Majestade a Rainha Elizabeth II, Londres.

Figura 90: Landseer, Edwin. *Macaw, Love Birds, Terrier, and Spaniel Puppies, Belonging to Her Majesty*. Óleo sobre tela, 136,2 x 71,4 cm. 1839. Propriedade de Sua Majestade a Rainha Elizabeth II, Londres.

Figura 91: Landseer, Edwin. *Eos, a Favourite Greyhound, the Property of H.R.H. Prince Albert*. Óleo sobre tela, 111,8 x 142,3 cm. 1841. Propriedade de Sua Majestade a Rainha Elizabeth II, Londres.

Figura 92: Landseer, Edwin. *Windsor Castle in Modern Times*. Óleo sobre tela, 113,3 x 144,5 cm. 1841-1845. Propriedade de Sua Majestade a Rainha Elizabeth II, Londres.

Figura 93: Landseer, Edwin. *The Defeat of Comus*. Óleo sobre tela, 88,9 x 168,9 cm. 1843. © The Tate Gallery, Londres.

Figura 94: Landseer, Edwin. *Queen Victoria Sketching at Loch Laggan.* Óleo sobre madeira, 34,1 x 49,5 cm. 1847. Propriedade de Sua Majestade a Rainha Elizabeth II, Londres.

Figura 95: Landseer, Edwin. *Royal Sports on Hill and Loch*. Gravura de W. H. Simmons, 52,8 x 92 cm. 1850-1872. Propriedade de Sua Majestade a Rainha Elizabeth II, Londres.

Figura 96: Landseer, Edwin. *Her Majesty at Osborne*. Óleo sobre tela, 147,8 x 211,9 cm. 1867. Propriedade de Sua Majestade a Rainha Elizabeth II, Londres.

Figura 97: Landseer, Edwin. *Prince Albert at Balmoral*. Gravura. 1860. Propriedade de Sua Majestade a Rainha Elizabeth II, Londres.

Figura 98: Landseer, Edwin. *The Baptismal Font*. Óleo sobre tela, 187,5 x 167,6 cm. 1872. Propriedade de Sua Majestade a Rainha Elizabeth II, Londres.

Figura 99: Haydon, Benjamin Robert. *Curtius Leaping Into the Gulf*. Óleo sobre tela, 304.8 x 213.3 cm. 1842. © Royal Albert Memorial Museum and Art Gallery.

Figura 100: Landseer, Edwin. *A Fox in Profile*. Carvão sobre papel, 8 x 10,5 cm. 1807. © Royal Academy of Arts, Londres.

Figura 101: Landseer, Edwin. *Two Dogs in Profile - One Standing up, One Lying Down.* Carvão sobre papel vergé, 6,3 x 16,3 cm. c.1808. © Royal Academy of Arts, Londres.

Figura 102: Landseer Edwin. *Lioness and Cubs*. Carvão sobre papel liso, 11,5 x 15,5 cm. 1809. © Royal Academy of Arts, Londres.

Figura 103: Landseer, Edwin. *A Cow - Standing in Profile*. Carvão sobre papel liso, 11 x 14,2 cm. c.1810. © Royal Academy of Arts, Londres.

Figura 104: Landseer, Edwin. *Studies in a Farmyard*. Gravura, 11 x 17,1 cm. c.1810. © Royal Academy of Arts, Londres.

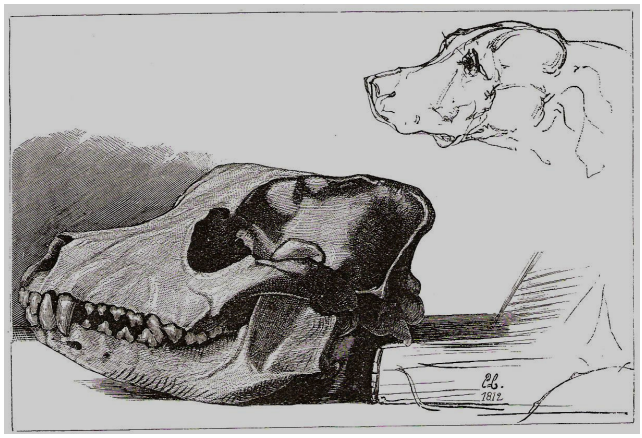


Figura 105: Landseer, Edwin. *An Anatomical Study*. 1812. Imagem extraída de J. Batty, ed. *Landseer's Animal Illustrations Including a Concise Art History of Sir Edwin Landseer by W. Cosmo Monkhouse*. Hampshire: Nimrod Press Ltd., 1990, p. 11.

Figura 106: Mármores de Elgin. © The British Museum.

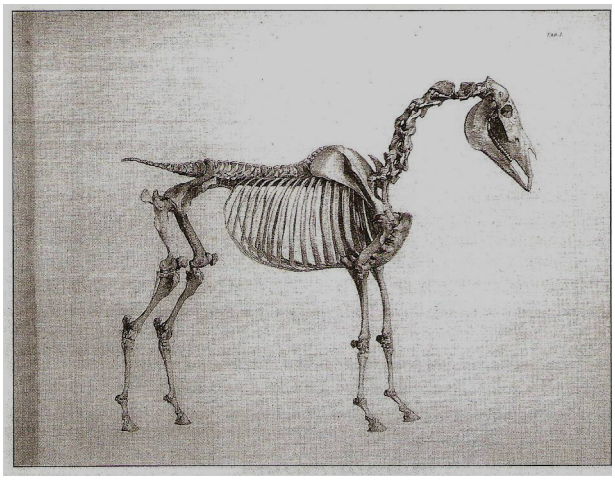


Figura 107: Stubbs, George. "First Skeleton Table: Engraving" *The Anatomy of the Horse*. 1766.

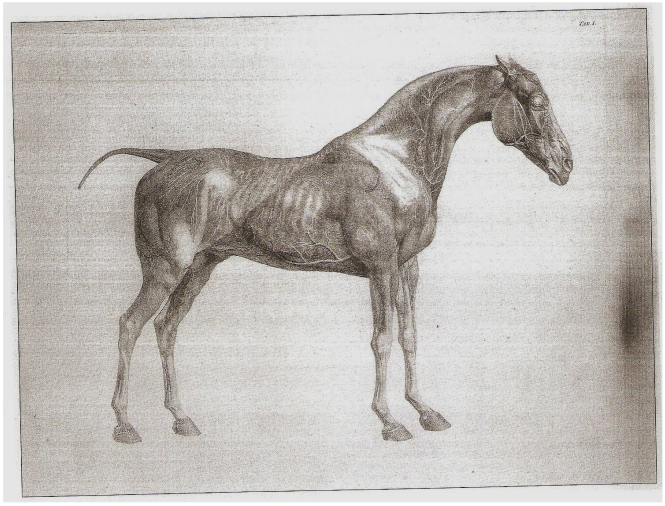


Figura 108: Stubbs, George. “First Anatomical Table: Engraving” *The Anatomy of the Horse*. 1766.

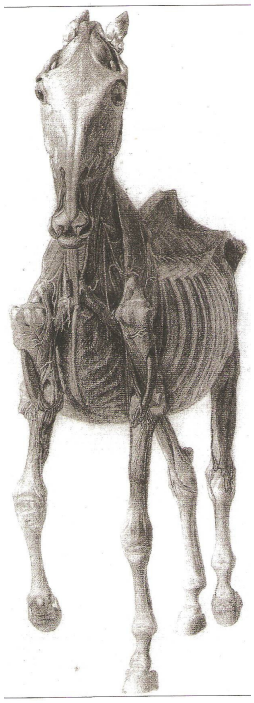


Figura 109: Stubbs, George. “Finished Study for the Ninth Anatomical Table” *The Anatomy of the Horse*. 1766.

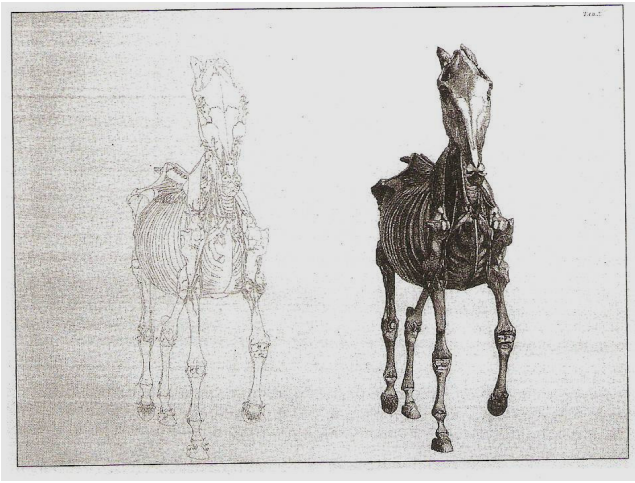


Figura 110: Stubbs, George. "Tenth Anatomical Table: Engraving" *The Anatomy of the Horse*. 1766.

Figura 111: Ackermann, Rudolph. "Polito's Royal Menagerie, Exeter 'Change, Strand." *The Repository of Art, Literature, Commerce.* Vol. VIII. 1812, Plate 2. Web. 17 Agosto 2013. <http://www.regencyhistory.net/2013/03/the-royal-menagerie-at-exeter-exchange.html>

Figura 112: Landseer, Edwin. *Study of a Tiger.* Aguarela sobre papel, 24,1 x 33 cm. S/ data. The Trustees of the British Museum, Londres.

Figura 113: Landseer, Edwin. *Old Lion Nero*. Gravura de Thomas Landseer para a obra *Twenty Engravings of Lions, Tigers, Panthers and Leopards by Thomas Landseer, from Originals by Stubbs, Rubens, Spilsbury, Rembrandt, Reydinger and Edwin Landseer. With an Essay on the Carnivora by J. Landseer*. Londres: J. and L. S. Hunt, 1823. 17 x 22 cm. 1823. The Trustees of the British Museum, Londres.

Figura 114: Landseer, Edwin. *Lions at a Kill*. Óleo sobre tela, 34,3 x 43,8 cm. 1818. Visconde Camrose.

Figura 115: Landseer, Edwin. *Isaac Van Amburgh and His Animals*. Óleo sobre tela, 113 x 175 cm. 1839. © The Royal Collection.

Figura 116: Landseer, Edwin. *The Desert*. Óleo sobre tela. 1849. Manchester Art Gallery.

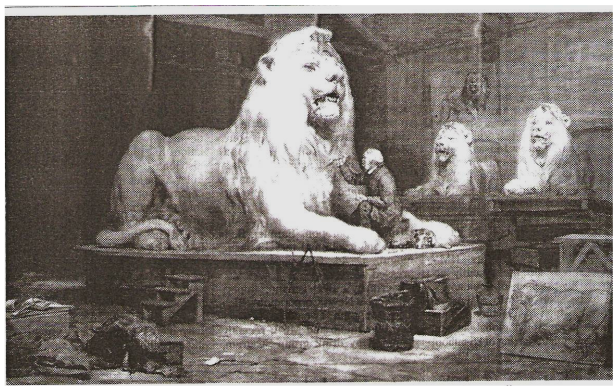


Figura 117: Checkland, Sarah Jane. "A painting by John Ballantyne of Sir Edwin Landseer at work on his Trafalgar Square lions." Gravura extraída de Guardian Weekly, 13 Julho 1995, consultado na National Art Library do Victoria & Albert Museum em Julho de 2011.

Figura 118: Landseer, Edwin. *Pointers*. Gravura. 1839.

Figura 119: Landseer, Edwin. *King Charles Spaniels*. Óleo sobre tela. 70 x 90,2 cm. 1845. © The Tate Gallery, Londres.

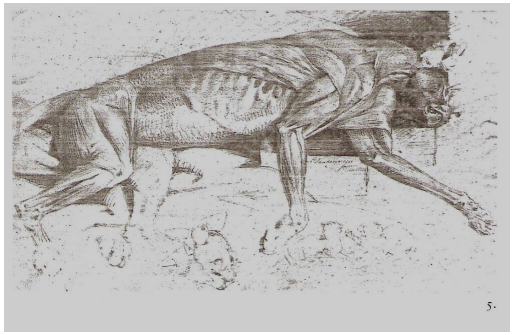


Figura 120: Landseer, Edwin. Dissecação de um gato. Giz de cor sobre papel, 28,6 x 47,6 cm. 1817. Colecção privada. Imagem extraída de Richard Ormond. (Com Contribuições de Joseph Rishel e Robin Hamlyn). *Sir Edwin Landseer*. Filadélfia/Londres: Philadelphia Museum of Art/The Tate Gallery, 1981, p. 44.

Figura 121: Landseer, Edwin. *Scene in Braemar – Highland Deer*. Óleo sobre tela, 271,8 x 251,5 cm. 1857. Colecção privada.

Figuras 122 e 123: Landseer, Edwin. Desenhos de uma Garça e de uma Ave da Família dos *Ardeidae* que tem como *habitat* natural zonas pantanosas. Tinta Aguada sobre Papel, 17,2 x 21,2 cm e 21,2 x 17,5 cm. Ambos de 1845. Imagens extraídas de Richard Ormond. *Edwin Landseer. The Private Drawings*. Norwich: Unicorn Press, 2009.

Figura 124: Landseer, Edwin. *Dead Game*. Óleo sobre tela, 57,2 x 90,2 cm. 1832. Colecção privada.

Figura 125: Landseer, Edwin. *Ptarmigan*. Óleo sobre madeira, 50,2 x 66 cm. 1833. Henry P. McIlhenny.

Figura 126: Landseer, Edwin. *The Ptarmigan Hill*. Óleo sobre tela, 129,5 x 223,5 cm. 1869. The Warner Colection of Gula States Paper Corporation, Tuscaloosa.

Figura 127: Landseer, Edwin. *None but the Brave Deserve the Fair*. Óleo sobre tela, 71 x 92 cm. 1838. Colecção privada.

Figura 128: Landseer, Edwin. *Coming Events Cast their Shadow Before Them*. Óleo sobre tela, 96,5 x 211 cm. 1844. Duque de Northumberland.

Figura 129: Landseer, Edwin. *Deer and Deerhounds in a Mountain Torrent*. Óleo sobre madeira, 69,9 x 90,2 cm. 1833. © The Tate Gallery, Londres.

Figura 130: Landseer, Edwin. *The Swannery Invaded by Sea Eagles*. Óleo sobre tela, 175,3 x 277 cm. 1869. Colecção privada.

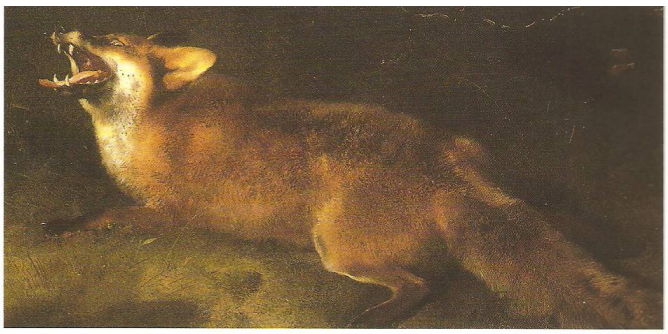


Figura 131: Landseer, Edwin. *The Last Run of the Season*. Óleo sobre tela. 1851. Colecção privada.

Figura 132: Landseer, Edwin. *Attachment*. Óleo sobre tela, 99,1 x 79,5 cm. 1829. Colecção privada.

Figura 133: Landseer, Edwin. *The Faithful Hound*. 1830.

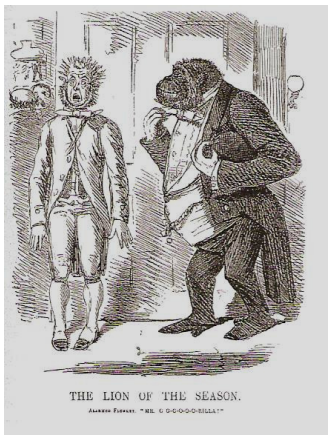


Figura 134: "The Lion of the Season. Alarmed Flunkey. 'Mr. G-G-G-O-O-O-RILLA'." *Punch*. 25 Maio 1861.

Figura 135: Landseer, Edwin. *A Midsummer Night's Dream*. Óleo sobre tela, 80 x 130,5 cm. 1848-1851. National Gallery of Victoria, Melbourne.

Figura 136: Landseer, Edwin. *A Jack in Office*. Óleo sobre madeira, 50,2 x 66 cm. 1833. © Victoria and Albert Museum, Londres.

Figura 137: Landseer, Edwin. *Highland Music*. 1829.

Figuras 138 e 139: Landseer, Edwin. *Low Life* e *High Life*. Ambas em Óleo sobre madeira, 45,7 x 34,3 cm. 1829. © The Tate Gallery, Londres.

Figura 140: Landseer, Edwin. Desenho Premiado com a Medalha de Prata (*Silver Pallete*) pela Society of Arts, 1813. Web. 22 Setembro 2013. <http://www.flickr.com/photos/the_rsa/4725018980/in/photostream/>

Figura 141: Landseer, Edwin. *Decoyman's Dog and Duck*. Óleo sobre tela, 45,1 x 80,7 cm. 1845. Colecção Privada.

Figura 142: Bonheur, Rosa. *The Horse Fair*. Óleo sobre tela, 244,5 x 506,7 cm. 1852-1855. © The Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque.

Figura 143: Landseer, Edwin. *Taming the Shrew*. Gravura, 52,7 x 87,6 cm. 1861. Propriedade de Sua Majestade a Rainha Elizabeth II, Londres.

Figura 144: Anúncio publicitário de uma empresa tabaqueira de produtos da "Marca Veado" no Brasil publicado na secção de anúncios do periódico *Brasil – Portugal. Revista Quinzenal Illustrada* (Lisboa, 1899-1914), entre os anos de 1911 e 1914.

Figura 145: Landseer, Edwin. *The Stag at Bay*. 1846.

O GRANDE ANIMALISTA

(Conclusão)

LORIOSO e significativo facto!

Elle, um simples retratista de cães, no meio dos esplendores venerandos, das velhas opulencias, das fidalguias tradicionaes das escolas do norte e do sul; ao lado dos Van-Eych, de Durer, de Van-Dyck, de Rembrandt, de Cimabue, de Fiesole, de Rafael, de Murillo, de quantas magestades da arte puderam os brios inglezes congregar no seio da industrial Manchester!

Elle, um simples pintor de animaes, abrindo a sua illiada dos *Terra Nova;* a sua Odyssea suave e modesta dos bois; os seus poemas e os seus dramas dos curraes e dos campos;—junto, ao lado, a par dos santos anciãos espalmados nas magnificencias do Bysantino; das virgens esguias e mysticas do Gothico; das idealidades pagãs e sensuaes da Renascença; dos Christos cheios de tristezas e reprehensão; dos papas, dos imperadores, dos reis; das espadas flamejantes dos heroes, das lendas escuras do mal, das estrophes luminosas da crença e do amor, estampadas pelo genio na eterna epopea da arte!

É que esta, como Antheo, tocou uma vez mais o seio uberrimo da natureza, sua mãe, realentando a pujança para as novas luctas e evoluções da alma social.

É que ella,—esgotada a crença e aspirar mystico, baqueadas as velhas instituições, apagados os esplendores dos velhos ideaes, abandonadas as inspirações de outras eras e de outras sociedades,—entrou com a alma moderna nas regiões vivificadoras, jocundadas, illimitadas da verdade da vida e da harmonia universal, das concepções, das relações, das explorações positivas do grande e eterno drama da natureza.

Quando Darwin procura na serie animal e Hœckel no transformismo da vida organica, os traços genealogicos do homem; quando a psychologia humana se prende ás revelações desprezadas da psychologia da *besta,* e entra definitivamente no largo quadro da phenomenalidade biologica; quando o sentimento e a idéa deixam de ser um privilegio do homem ou passam a fazer parte da serie physiologica dos organismos,—sem que a vida humana deixe de occupar o ponto extremo e culminante, conhecido e actual, da serie;—a arte sincera, a arte honesta, a arte sciente e conscientemente contemporanea, emfim a verdadeira arte não póde ficar-se na servil adoração dos altares que ruiram de ha muito, no serviço humilhante dos privilegios que se foram, na imitação systematica dos modelos que deixaram de ser, na exploração dos ideaes a que falta a contemporaneidade da idéa,—porque a verdadeira arte é manifestação expontanea, natural da consciencia; é contemporanea d'ella, por conseguinte, não póde desmentil-a nem impôr-se-lhe, é um producto, uma elaboração, uma revelação fatal d'ella; e na consciencia moderna não existe já a fé n'esses altares, a comprehensão d'esses privilegios, os canons que davam esses modelos, as idéas que produziam esses ideaes.

A pintura ingleza,—porque ha uma arte ingleza e até uma escola ou muitas escolas inglezas, de que n'outra occasião fallaremos,—nasceu ou começou a ensaiar o vôo proprio e original, quando a inspiração artistica, resultante da evolução da alma social, ia já entrada n'este caminho positivo, naturalista. Hogarth, um dos patriarchas, é principalmente um caricaturista: tem o *humour* caustico, o riso escarnicador dos periodos da desillusão, da analyse e das decadencias dos velhos ideaes e das velhas crenças. É uma especie de Rabelais da pintura. Elle *analysa* a belleza:—é uma obra não do seu pincel mas da sua penna;—*analysa,* vêde bem,—analysa o bello,—esta entidade metaphysica, quasi mystica, que alguns pobres sujeitos do nosso tempo querem ainda que seja *inanalysavel,* indescutivel, inimitavel, incomponivel, absoluta.

Joshua Reynolds, outro patriarcha,—é um retratista.

Gainsborough,—outro ainda,—tem em si, constantemente, como observa Burger,—a importunação, o tormento da natureza e dos meios de a exprimir sinceramente. Como dizia o seu amigo Reynolds, «o seu talento não tem nada de academico ou de antigo: pertence todo á grande escola da natureza.» Elle não quiz nunca tratar assumptos heroicos e mythologicos.

«Em qualquer parte que se achasse», —diz ainda Burger—«elle estudava as particularidades, as combinações accidentaes da figura humana, os effeitos de luz e de sombra no céo e na terra. Quando, em passeio, encontrava algum individuo que o impressionava, inventava qualquer meio de o attrahir ao seu *atelier.*»

Voltemos porém a Landseer. O logar que elle occupou em Manchester não lhe foi contestado. Waagen, considerava-o já por aquelle tempo a par dos maiores animalistas de todas as escolas passadas. Um dos melhores quadros que elle expôz ali foi o intitulado «Filhos do nevoeiro» *(Children of the mist),* pertencente a Joseph Mill. «Estes filhos do nevoeiro,—diz o critico citado,—são uns cervos que bramam n'alguma cumiada de uma montanha da Escossia, no meio das nuvens. O effeito é admiravel e eminentemente poetico.» Uns quinze a vinte Landseer acompanhavam este: os seus felizes proprietarios eram W. Wells, J. Bickerstaff, John Naylor, Jacob Bell, J. Watts Russell, Sir P. M. de Grey Egerton, general C. R. Fox, conde de Essex, marquez de Breadalbane e rei da Belgica. A rainha Victoria não enviou os seus, que eram dos mais afamados.

Na exposição franceza de 1855,—Landseer conquistára já, como dissemos, a consagração europea, no meio dos primores da arte moderna de toda a Europa. Como infelizmente as gravuras dos quadros do illustre animalista são quasi tão desconhecidas como elles em Portugal[1], vou transcrever de Gautier a descripção de alguns dos que maiores applausos receberam n'aquelle vasto congresso artistico.

«Os *Animaes na Ferraria,*—dizia Gautier,—são, pela dimensão, o quadro mais importante que Landseer

[1] As *Artes e Letras* publicaram já em o n.º 3 do 2.º anno (1873) uma formosa gravura do *Stag at bay.* Tenho deante dos olhos reproducções de quatro Landseer dos melhores em magnificas gravuras de Beckwith, Outrin e Cousen. Recommendo-os aos amadores: são *Highland Music, High-life* e *Low-life* (um cão fidalgo e um cão plebeu), *The cavalier's pets* (dois cachorrinhos) e *The death of the stag* (a morte do veado). Este ultimo fórma um bello *pendant* com o reproduzido já n'este periodico.

enviou á exposição universal. A composição é muito simples. N'uma loja de ferrador, cujas paredes escurecidas pelo fumo e pelo pó do carvão formam um fundo de uma neutralidade favoravel, um cavallo baio, de pello assetinado e scintillante, de fórmas cheias e arredondadas, deixa resignadamente trabalhar n'um casco um ferreiro e volta a cabeça como que seguindo o trabalho que o interessa. Junto d'elle, um pequeno burro ao qual a mocinha que o conduz, Titania rustica ornando o seu Bottom, pôz na orelha uma flôr vermelha, espera a sua vez com um ar tranquillo e modesto; Sterne não escolheria outra cavalgadura para Maria, nem Janin para Henriqueta; um cão magro collocado no primeiro plano parece apanhar no ar as lascas do casco que o seu dono tira; junto da porta aberta um melro na gaiola canta ao céo azul. Nós, os francezes, desejariamos uma pasta mais alta, um toque mais firme, um desenho mais severo; mas que encanto, que sentimento!

«É um curioso quadro de costumes,—interessante como uma pagina roubada a Walter Scott,—a *Partida dos conductores de gado para o sul;*—os rebanhos agrupados, bois de diversas côres, carneiros de chifres retorcidos como os de Jupiter Ammon, vão metter-se a caminho, e descer das alturas ás planicies; já alguns grupos estão em movimento e tomam a dianteira;—é o momento dos adeus:—o poney branco esperando que o dono lhe salte para a sella, inclina a cabeça para o solo e trata de apanhar algum pedaço de herva com a extremidade do focinho; as mulheres abraçam os seus maridos ou os seus noivos; um velho carrega philosophicamente o cachimbo, emquanto lhe enchem o chifre de wiskey; um rapazito,—muito novo para comprehender já as melancolias da partida,—mira um pequeno cão ladrando a uma gallinha que o ameaça, furiosa, com o bico e cobre os pintainhos com as azas.

«Nos dois extremos da vida a mesma indifferença.

«Ha mil pequenas minudencias n'este quadro encantador, cujo primeiro pensamento tem algumas relações com o do quadro de Leopoldo Robert, a *Partida dos pescadores do Adriatico*. Mas que differença no effeito produzido!

«Não é a dôr, o desalento profundo, as frias tintas do outono, mas uma tristeza que magôa o coração como um presentimento, mas uma tristeza ligeira sorrindo através das lagrimas que a esperança do regresso dissipa. O céo claro, salpicado de alguns flocos de nuvens não faz ameaça alguma sinistra;—os longes azulados alegremente sob um raio de sol;—e depois, segundo o seu habito, Landseer deu o logar de honra aos animaes e o homem não é na sua téla mais do que um accessorio.»

«O *Almoço na montanha* é uma bella idéa traduzida da maneira mais graciosa. A scena tem por theatro uma das pobres cabanas dos *high landers:* uma barraca de madeira, de taipa e de pedras, ao lar sem chaminé e saíndo pelo tecto o fumo, está pendurada uma cadeia para o caldeirão;—uma luz diffusa entra por uma fresta;—a casa não é esplendida, mas não se morre de fome ali;—está posta a mesa para todos. Uma deliciosa rapariga, vestida de azul e com uma pequena touca de percal branco, dá de mamar a uma creancinha sobre a qual se inclina amorosamente, e faz brilhar na sombra o delicado perfil argentado de suaves reflexos. Eis um que almoça! Em redor de uma celha mexem-se cinco cães de raças e pello differentes mas de igual avidez, que mergulham n'umas abundantes sopas os focinhos curtos ou afilados, ruivos, negros ou amarellos;—dois ou tres cachorrinhos mamam na mãe, que não perde bocado. Cada qual governe-se.»

Fiquemos por aqui na transcripção que longo vae já o artigo.

A maioria, senão todos os quadros de Landseer estão reproduzidos pela gravura. A popularidade immensa do illustre animalista, a procura extraordinaria das reproducções dos primores saídos do seu lapis e do seu pincel, fizeram-n'o victima por vezes de abusos e mystificações por parte do industrialismo dos editores. Citaremos um facto. Sob os titulos de *Coming Events.—The Huntsman and Hounds. Engraved by H. T. Ryall from Drawings by E. Landseer R. A.,* publicou em Londres em 1850 um editor, J. L. Grundy, duas gravuras, de uns desenhos feitos por Landseer para o album da condessa de Blessington, a tinta da India, que o illustre animalista não pensára em que vissem a luz publica e que não passavam de uma insignificante offerta de amisade, feita n'uma hora de desleixo ou de importunação.

Para que se avalie o atrevimento da exploração basta vêr a maneira por que ella se systematisára.

HUNTSMAN AND HOUNDS,—artist'proofs;—*two guineas.*
Fac similes, in tints;—*one guinea.*
Print;—*half-a-guinea.*
COMING EVENTS,—artist'proofs;—*two guinea.*
Proofs before letters;—*one guinea.*
Prints;—*half-a-guinea.*

Mas se o nome de Landseer enriqueceu muitos, não é menos certo que o seu eminente talento lhe adquiriu uma excellente *fortuna,* como se costuma dizer.

A *maneira* de Landseer é desigual e ao seu processo apontam-se defeitos importantes. Elle não era um colorista e muitas vezes o seu desenho peccava por incorrecto e falho de largueza perante os canons academicos. Mas era um genio eminentemente artista, um compositor,—porque não dizer assim?—admiravel, um psychologista dos animaes como poucos apresenta a historia da arte. Elle retratava com uma naturalidade inexcedivel não só as fórmas,—o que seria pouco,—mas os habitos, os movimentos, os instinctos, a alma da pobre e desdenhada *besta.*

«Dizei a Landseer,—escrevia em 1855, o illustre critico francez que temos citado,—«dizei a Landseer... que os animaes não têem alma e não pensam, e vereis como elle vos recebe apesar da sua delicadeza de *gentleman.* Não poderá conter-se e deixar de vos collocar, por tal absurdo, muito abaixo d'aquelle asno que tem tão gentilmente na orelha uma flôr vermelha, do seu quadro da «Ferraria.»

«Landseer dá aos seus queridos animaes a alma, o pensamento, a poesia, a paixão. Fal-os viver uma vida intellectual quasi similhante á nossa; se ousasse, tirar-lhes-hia o instincto para lhes dar o livre arbitrio; o que o estimula não é a exactidão anatomica, os toques peritos, a solidez da pasta, a mestria do toque: é o proprio espirito do animal, e sob este ponto de vista, ninguem o igualou; penetra o segredo d'estes cerebros obscuros; sabe o que faz pulsar estes pequenos corações inconscientes; lê n'aquellas pupillas sonhadoras o vago assombro que lhes produz o espectaculo das cousas. No que pensa o perdigueiro junto do lar, o carneiro que rumina sobre os joelhos dobrados; o veado erguendo para o céo o focinho negro e lustroso d'onde pendem os filamentos da baba?

«Landseer contar-vol-ha em quatro pinceladas. Está na confidencia dos animaes: o cão dando-lhe com a pata como n'um camarada, recita-lhe a gazeta do canil; o carneiro movendo o olho pallido, bala-lhe os seus pezares innocentes; o gamo, que tem o dom das lagrimas como a

Figura 146: Cordeiro, Luciano. "O Grande Animalista." *Artes e Letras*. Lisboa: Rolland & Semiond, 1872-1875. [s/nº], Dezembro 1873: 178-180.

180 ARTES E LETRAS

mulher, vem chorar-lhe no seio a crueza do homem; e o artista consola-os como póde, porque os ama com uma ternura profunda e não tem pelos seus pezares o desdem do tolo.»

E assim é que Edwin Landseer, cuja morte o telegrapho acaba de noticiar-nos foi um dos mais pujantes, dos mais originaes, dos mais sympathicos e dos mais honestos artistas dos nossos tempos: um verdadeiro artista.

LUCIANO CORDEIRO.

Edwin Landseer

Figura 146: Cordeiro, Luciano. "O Grande Animalista." *Artes e Letras*. Lisboa: Rolland & Semiond, 1872-1875. [s/nº], Dezembro 1873: 178-180.

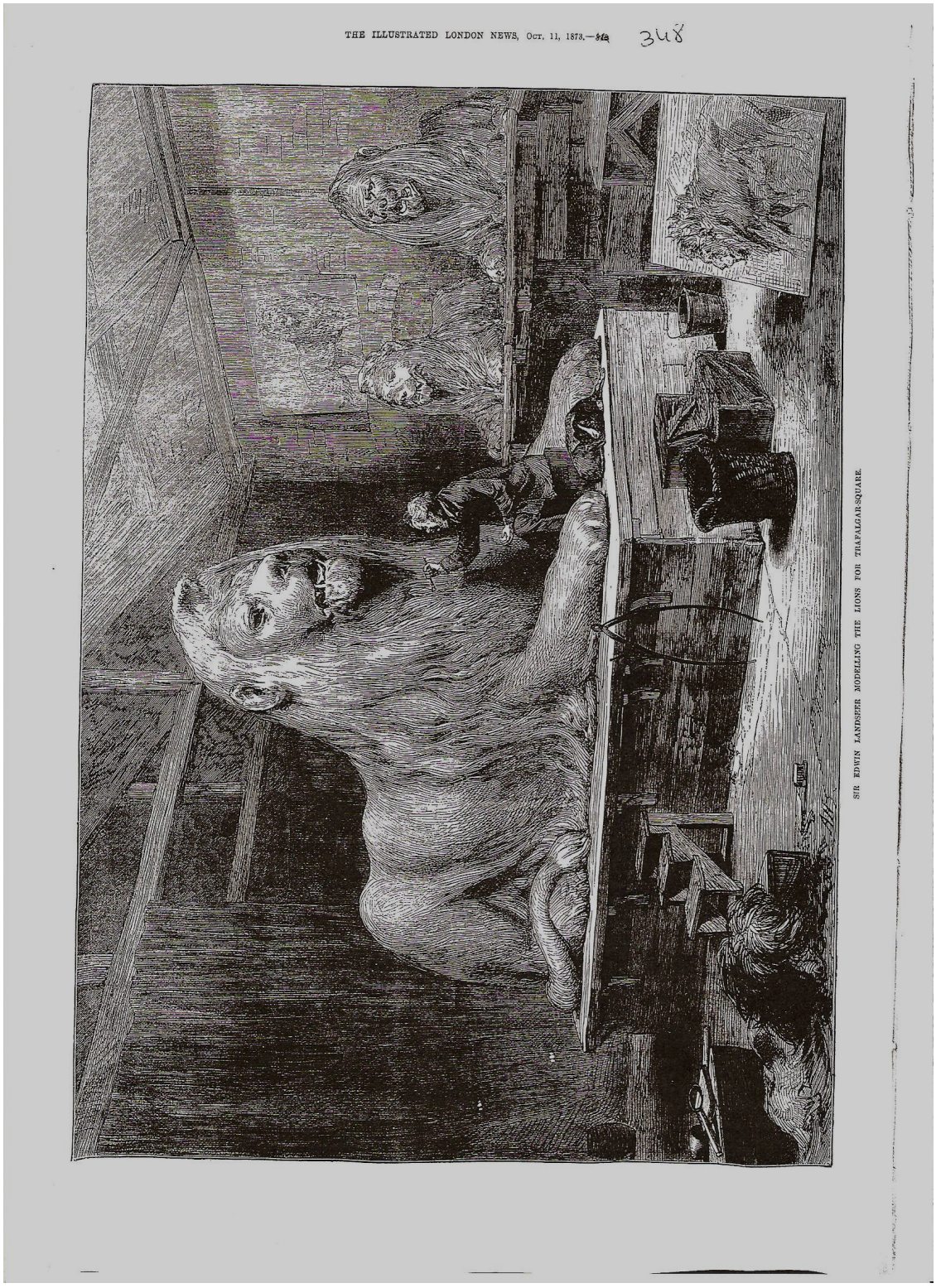


Figura 147: Anónimo. "Sir Edwin Landseer, R. A." *The Illustrated London News*. Londres: Thomson Publications Ltd., 1842-2003. Vol. LXIII, nº1780, 11 Outubro 1873: 348-350.

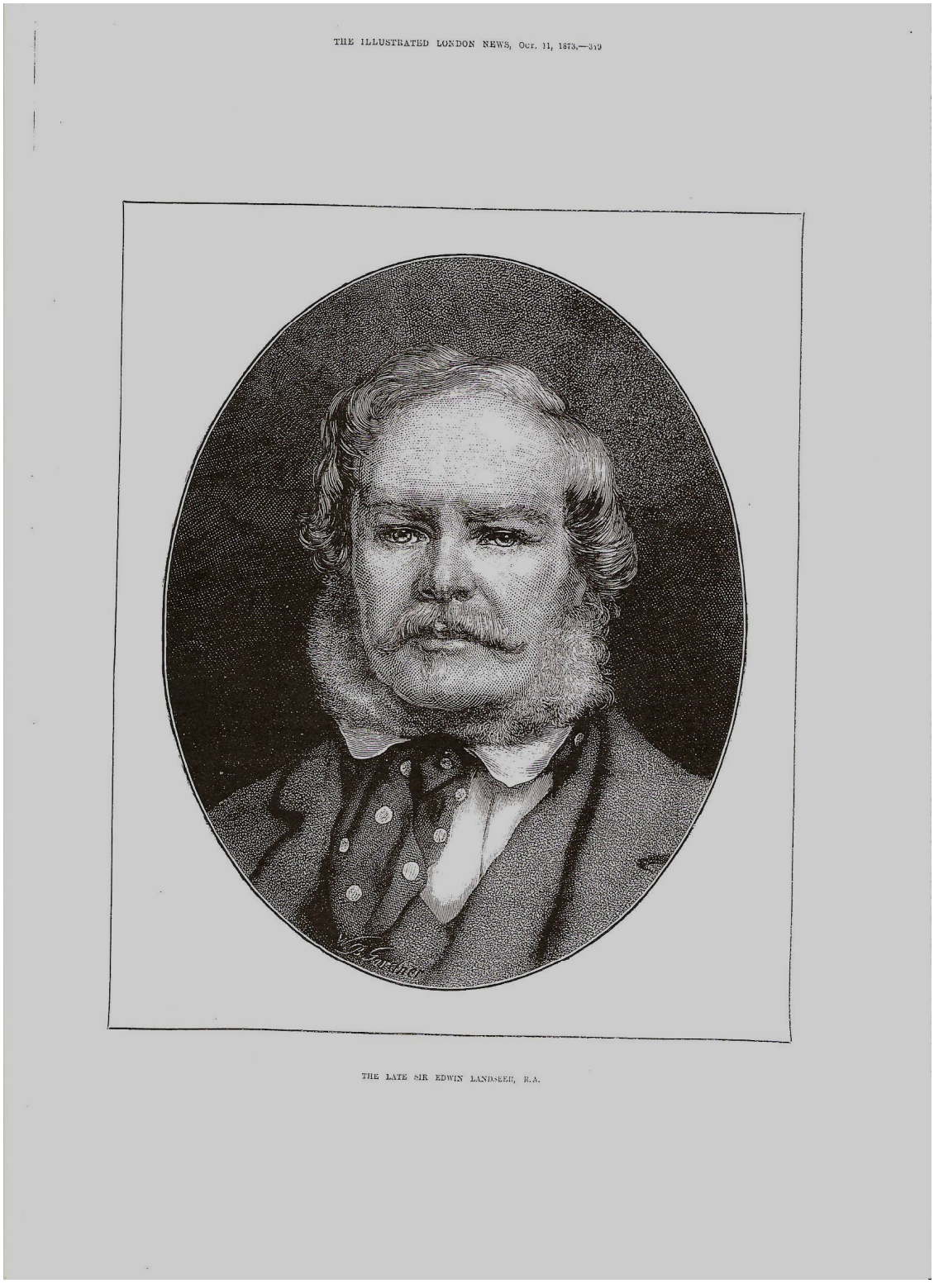
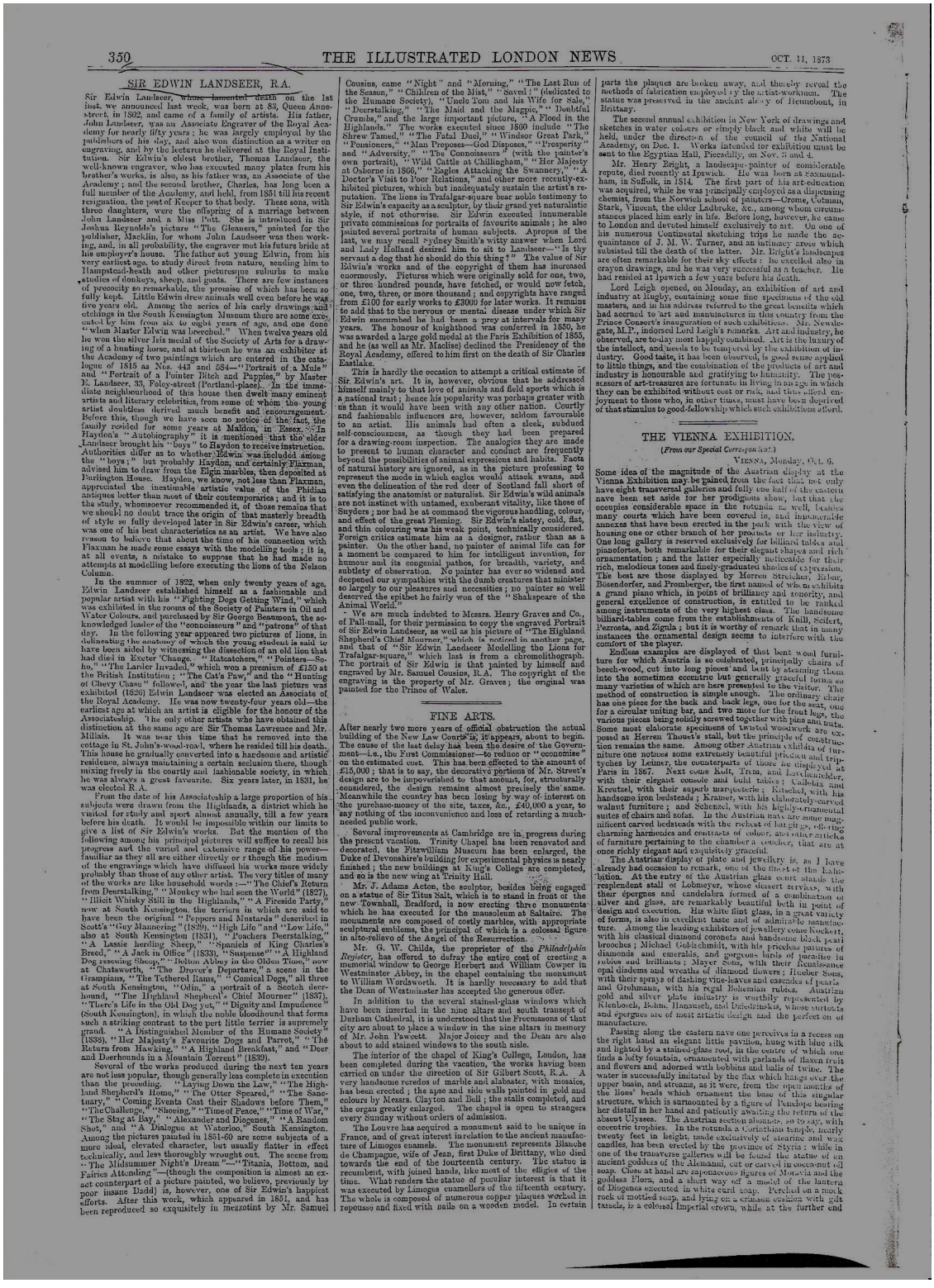


Figura 147: Anónimo. "Sir Edwin Landseer, R. A." *The Illustrated London News*. Londres: Thomson Publications Ltd., 1842-2003. Vol. LXIII, nº1780, 11 Outubro 1873: 348-350.



350 THE ILLUSTRATED LONDON NEWS OCT. 11, 1873

SIR EDWIN LANDSEER, R.A.

Sir Edwin Landseer, whose lamented death on the 1st inst. we announced last week, was born at 83, Queen Anne-street, in 1802, and came of a family of artists. His father, John Landseer, was an Associate Engraver of the Royal Academy for nearly fifty years; he was largely employed by the publishers of his day, and also won distinction as a writer on engraving, and by the lectures he delivered at the Royal Institution. Sir Edwin's eldest brother, Thomas Landseer, the well-known engraver, who has executed many plates from his brother's works, is also, as his father was, an Associate of the Academy; and the second brother, Charles, has long been a full member of the Academy, and held, from 1851 till his recent resignation, the post of Keeper to that body. These sons, with three daughters, were the offspring of a marriage between John Landseer and a Miss Potts. She is introduced in Sir Joshua Reynolds's picture "The Gleaners," painted for the publisher, Macklin, for whom John Landseer was then working, and, in all probability, the engraver met his future bride at his employer's house. The father set young Edwin, from this very earliest age, to study direct from nature, sending him to Hampstead-heath and other picturesque suburbs to make studies of donkeys, sheep, and goats. There are few instances of precocity so remarkable, the promise of which has been so fully kept. Little Edwin drew animals well even before he was five years old. Among the series of his early drawings and etchings in the South Kensington Museum there are some executed by him from six to eight years of age, and one done "when Master Edwin was breeched." When twelve years old he won the silver Isis medal of the Society of Arts for a drawing of a hunting horse, and at thirteen he was an exhibitor at the Academy of two paintings which are entered in the catalogue of 1815 as Nos. 443 and 534—"Portrait of a Mule" and "Portrait of a Pointer Bitch and Puppies," by Master E. Landseer, 33, Poley-street (Portland-place). In the immediate neighbourhood of this house dwelt many eminent artists and literary celebrities, from some of whom the young artist doubtless derived much benefit and encouragement. Before this, though we have seen no notice of the fact, the family resided for some years at Maldon, in Essex. In Haydon's "Autobiography" it is mentioned that the elder Landseer brought his "boys" to Haydon to receive instruction. Authorities differ as to whether Edwin was included among the "boys;" but probably Haydon, and certainly Flaxman, advised him to draw from the Elgin marbles, then deposited at Burlington House. Haydon, we know, not less than Flaxman, appreciated the inestimable artistic value of the Phidian antiques better than most of their contemporaries; and it is to the study, whomsoever recommended it, of those remains that we should no doubt trace the origin of that masterly breadth of style so fully developed later in Sir Edwin's career, which was one of his best characteristics as an artist. We have also reason to believe that about the time of his connection with Flaxman he made some essays with the modelling tools; it is, at all events, a mistake to suppose that he had made no attempts at modelling before executing the lions of the Nelson Column.

In the summer of 1822, when only twenty years of age, Edwin Landseer established himself as a fashionable and popular artist with his "Fighting Dogs Getting Wind," which was exhibited in the rooms of the Society of Painters in Oil and Water Colours, and purchased by Sir George Beaumont, the acknowledged leader of the "connoisseurs" and "patrons" of that day. In the following year appeared two pictures of lions, in delineating the anatomy of which the young student is said to have been aided by witnessing the dissection of an old lion that had died in Exeter 'Change. "Ratcatchers," "Pointers—So-ho," "The Larder Invaded," which won a premium of £150 at the British Institution; "The Cat's Paw," and the "Hunting of Chevy Chase" followed, and the year the last picture was exhibited (1826) Edwin Landseer was elected an Associate of the Royal Academy. He was now twenty-four years old—the earliest age at which an artist is eligible for the honour of the Associateship. The only other artists who have obtained this distinction at the same age are Sir Thomas Lawrence and Mr. Millais. It was near this time that he removed into the cottage in St. John's-wood-road, where he resided till his death. This house he gradually converted into a handsome and artistic residence, always maintaining a certain seclusion there, though mixing freely in the courtly and fashionable society, in which he was always a great favourite. Six years later, in 1831, he was elected R.A.

From the date of his Associateship a large proportion of his subjects were drawn from the Highlands, a district which he visited for study and sport almost annually, till a few years before his death. It would be impossible within our limits to give a list of Sir Edwin's works. But the mention of the following among his principal pictures will suffice to recall his progress and the varied and extensive range of his power—familiar as they all are either directly or through the medium of the engravings which have diffused his works more widely probably than those of any other artist. The very titles of many of the works are like household words:—"The Chief's Return from Deerstalking," "Monkey who had seen the World" (1827), "Illicit Whisky Still in the Highlands," "A Fireside Party," now at South Kensington, the terriers in which are said to have been the original "Peppers and Mustards" described in Scott's "Guy Mannering" (1829), "High Life" and "Low Life," also at South Kensington (1831), "Peachers Deerstalking," "A Lassie herding Sheep," "Spaniels of King Charles's Breed," "A Jack in Office" (1833), "Suspense" "A Highland Dog rescuing Sheep," "Bolton Abbey in the Olden Time," now at Chatsworth, "The Drover's Departure," a scene in the Grampians, "The Tethered Rams," "Comical Dogs," all three at South Kensington, "Odin," a portrait of a Scotch deerhound, "The Highland Shepherd's Chief Mourner" (1837), "There's Life in the Old Dog yet," "Dignity and Impudence" (South Kensington), in which the noble bloodhound that forms such a striking contrast to the pert little terrier is supremely grand. "A Distinguished Member of the Humane Society" (1838), "Her Majesty's Favourite Dogs and Parrot," "The Return from Hawking," "A Highland Breakfast," and "Deer and Deerhounds in a Mountain Torrent" (1839).

Several of the works produced during the next ten years are not less popular, though generally less complete in execution than the preceding. "Laying Down the Law," "The Highland Shepherd's Home," "The Otter Speared," "The Sanctuary," "Coming Events Cast their Shadows before Them," "The Challenge," "Shoeing," "Time of Peace," "Time of War," "The Stag at Bay," "Alexander and Diogenes," "A Random Shot," and "A Dialogue at Waterloo," South Kensington. Among the pictures painted in 1851-60 are some subjects of a more ideal, elevated character, but usually flatter in effect technically, and less thoroughly wrought out. The scene from "The Midsummer Night's Dream"—"Titania, Bottom, and Fairies Attending"—(though the composition is almost an exact counterpart of a picture painted, we believe, previously by poor insane Dadd) is, however, one of Sir Edwin's happiest efforts. After this work, which appeared in 1851, and has been reproduced so exquisitely in mezzotint by Mr. Samuel Cousins, came "Night" and "Morning," "The Last Run of the Season," "Children of the Mist," "Saved!" (dedicated to the Humane Society), "Uncle Tom and his Wife for Sale," "Deerstalking," "The Maid and the Magpie," "Doubtful Crumbs," and the large important picture, "A Flood in the Highlands." The works executed since 1860 include "The Shrew Tamed," "The Fatal Duel," "Windsor Great Park," "Pensioners," "Man Proposes—God Disposes," "Prosperity" and "Adversity," "The Connoisseurs" (with the painter's own portrait), "Wild Cattle at Chillingham," "Her Majesty at Osborne in 1866," "Eagles Attacking the Swannery," "A Doctor's Visit to Poor Relations," and other more recently-exhibited pictures, which but inadequately sustain the artist's reputation. The lions in Trafalgar-square bear noble testimony to Sir Edwin's capacity as a sculptor, by their grand yet naturalistic style, if not otherwise. Sir Edwin executed innumerable private commissions for portraits of favourite animals; he also painted several portraits of human subjects. Apropos of the last, we may recall Sydney Smith's witty answer when Lord and Lady Holland desired him to sit to Landseer—"Is thy servant a dog that he should do this thing?" The value of Sir Edwin's works and of the copyright of them has increased enormously. Pictures which were originally sold for one, two, or three hundred pounds, have fetched, or would now fetch, one, two, three, or more thousand; and copyrights have ranged from £100 for early works to £3000 for later works. It remains to add that to the nervous or mental disease under which Sir Edwin succumbed he had been a prey at intervals for many years. The honour of knighthood was conferred in 1850, he was awarded a large gold medal at the Paris Exhibition of 1855, and he (as well as Mr. Maclise) declined the Presidency of the Royal Academy, offered to him first on the death of Sir Charles Eastlake.

This is hardly the occasion to attempt a critical estimate of Sir Edwin's art. It is, however, obvious that he addressed himself mainly to that love of animals and field sports which is a national trait; hence his popularity was perhaps greater with us than it would have been with any other nation. Courtly and fashionable influences are, however, seldom favourable to an artist. His animals had often a sleek, subdued self-consciousness, as though they had been prepared for a drawing-room inspection. The analogies they are made to present to human character and conduct are frequently beyond the possibilities of animal expressions and habits. Facts of natural history are ignored, as in the picture professing to represent the mode in which eagles would attack swans, and even the delineation of the red deer of Scotland fall short of satisfying the anatomist or naturalist. Sir Edwin's wild animals are not instinct with untamed, exuberant vitality, like those of Snyders; nor had he at command the vigorous handling, colour, and effect of the great Fleming. Sir Edwin's slatey, cold, flat, and thin colouring was his weak point, technically considered. Foreign critics estimate him as a designer, rather than as a painter. On the other hand, no painter of animal life can for a moment be compared to him for intelligent invention, for humour and its congenial pathos, for breadth, variety, and subtlety of observation. No painter has ever so widened and deepened our sympathies with the dumb creatures that minister so largely to our pleasures and necessities; no painter so well deserved the epithet he fairly won of the "Shakspeare of the Animal World."

We are much indebted to Messrs. Henry Graves and Co., of Pall-mall, for their permission to copy the engraved Portrait of Sir Edwin Landseer, as well as his picture of "The Highland Shepherd's Chief Mourner," which is noticed in another page, and that of "Sir Edwin Landseer Modelling the Lions for Trafalgar-square," which last is from a chromolithograph. The portrait of Sir Edwin is that painted by himself and engraved by Mr. Samuel Cousins, R.A. The copyright of the engraving is the property of Mr. Graves; the original was painted for the Prince of Wales.

FINE ARTS.

After nearly two more years of official obstruction the actual building of the New Law Courts is, it appears, about to begin. The cause of the last delay has been the desire of the Government—i.e., the First Commissioner—to reduce or "economise" on the estimated cost. This has been effected to the amount of £15,000; that is to say, the decorative portions of Mr. Street's design are to be impoverished to that amount, for, structurally considered, the design remains almost precisely the same. Meanwhile the country has been losing by way of interest on the purchase-money of the site, taxes, &c., £40,000 a year, to say nothing of the inconvenience and loss of retarding a much-needed public work.

Several improvements at Cambridge are in progress during the present vacation. Trinity Chapel has been renovated and decorated, the Fitzwilliam Museum has been enlarged, the Duke of Devonshire's building for experimental physics is nearly finished; the new buildings at King's College are completed, and so is the new wing at Trinity Hall.

Mr. J. Adams Acton, the sculptor, besides being engaged on a statue of Sir Titus Salt, which is to stand in front of the new Townhall, Bradford, is now erecting three monuments which he has executed for the mausoleum at Saltaire. The monuments are composed of costly marbles, with appropriate sculptural emblems, the principal of which is a colossal figure in alto-relievo of the Angel of the Resurrection.

Mr. G. W. Childs, the proprietor of the *Philadelphia Register*, has offered to defray the entire cost of erecting a memorial window to George Herbert and William Cowper in Westminster Abbey, in the chapel containing the monument to William Wordsworth. It is hardly necessary to add that the Dean of Westminster has accepted the generous offer.

In addition to the several stained-glass windows which have been inserted in the nine altars and south transept of Durham Cathedral, it is understood that the Freemasons of that city are about to place a window in the nine altars in memory of Mr. John Pawcett. Major Joicey and the Dean are also about to add stained windows to the south aisle.

The interior of the chapel of King's College, London, has been completed during the vacation, the works having been carried on under the direction of Sir Gilbert Scott, R.A. A very handsome reredos of marble and alabaster, with mosaics, has been erected; the apse and side walls painted in gold and colours by Messrs. Clayton and Bell; the stalls completed, and the organ greatly enlarged. The chapel is open to strangers every Sunday without orders of admission.

The Louvre has acquired a monument said to be unique in France, and of great interest in relation to the ancient manufacture of Limoges enamels. The monument represents Blanche de Champagne, wife of Jean, first Duke of Brittany, who died towards the end of the fourteenth century. The statue is recumbent, with joined hands, like most of the effigies of the time. What renders the statue of peculiar interest is that it was executed by Limoges enamellers of the fifteenth century. The whole is composed of numerous copper plaques worked in repousse and fixed with nails on a wooden model. In certain parts the plaques are broken away, and thereby reveal the methods of fabrication employed by the artist-workmen. The statue was preserved in the ancient abbey of Beaulieu, in Brittany.

The second annual exhibition in New York of drawings and sketches in water colours or simply black and white will be held, under the direction of the council of the National Academy, on Dec. 1. Works intended for exhibition must be sent to the Egyptian Hall, Piccadilly, on Nov. 3 and 4.

Mr. Henry Bright, a landscape-painter of considerable repute, died recently at Ipswich. He was born at Saxmundham, in Suffolk, in 1814. The first part of his art-education was acquired, while he was principally employed as a dispensing chemist, from the Norwich school of painters—Crome, Cotman, Stark, Vincent, the elder Ladbroke, &c., among whom circumstances placed him early in life. Before long, however, he came to London and devoted himself exclusively to art. On one of his numerous Continental sketching trips he made the acquaintance of J. M. W. Turner, and an intimacy arose which subsisted till the death of the latter. Mr. Bright's landscapes are often remarkable for their sky effects: he excelled also in crayon drawings, and he was very successful as a teacher. He had resided at Ipswich a few years before his death.

Lord Leigh opened, on Monday, an exhibition of art and industry at Rugby, containing some fine specimens of the old masters, and in his address referred to the great benefits which had accrued to art and manufactures in this country from the Prince Consort's inauguration of such exhibitions. Mr. Sewell Stokes-gate, M.P., indorsed Lord Leigh's remarks. Art and industry, he observed, are to-day most happily combined. Art is the luxury of the intellect, and needs to be tempered by the exhibition of industry. Good taste, it has been observed, is good sense applied to little things, and the combination of the products of art and industry is honourable and gratifying to humanity. The possessors of art-treasures are fortunate in living in an age in which they can be exhibited without cost or risk, and thus afford enjoyment to those who, in other times, must have been deprived of that stimulus to good-fellowship which such exhibitions afford.

THE VIENNA EXHIBITION.

(*From our Special Correspondent.*)

VIENNA, Monday, Oct. 6.

Some idea of the magnitude of the Austrian display at the Vienna Exhibition may be gained from the fact that not only have eight transversal galleries and fully one half of the eastern nave been set aside for her prodigious show, but that she occupies considerable space in the rotunda as well, besides many courts which have been covered in, and innumerable annexes that have been erected in the park with the view of housing one or other branch of her products or her industry. One long gallery is reserved exclusively for billiard tables and pianofortes, both remarkable for their elegant shapes and rich ornamentation; and the latter especially noticeable for their rich, melodious tones and finely-graduated shades of expression. The best are those displayed by Herren Streicher, Ehrbar, Bösendorfer, and Promberger, the first named of which exhibits a grand piano which, in point of brilliancy and sonority, and general excellence of construction, is entitled to be ranked among instruments of the very highest class. The handsome billiard-tables come from the establishments of Knill, Seifert, Pezrosta, and Zigula; but it is worthy of remark that in many instances the ornamental design seems to interfere with the comfort of the player.

Endless examples are displayed of that bent wood furniture for which Austria is so celebrated, principally chairs of beech-wood, cut into long pieces and bent by steaming them into the sometimes eccentric but generally graceful forms so many varieties of which are here presented to the visitor. The method of construction is simple enough. The ordinary chair has one piece for the back and back legs, one for the seat, one for a circular uniting bar, and two more for the front legs, the various pieces being solidly screwed together with pins and nuts. Some most elaborate specimens of twisted wood-work are exposed as Herren Thonet's stall, but the principle of construction remains the same. Among other Austrian exhibits of furniture one notices some extremely beautiful pricdieu and triptyches by Leinz, the counterparts of those so displayed at Paris in 1867. Next come Kolt, Trum, and Lobenstedter, with their elegant console and buhl tables; Caldella and Kreutzel, with their superb marqueterie; Ritschel, with his handsome iron bedsteads; Kramer, with his elaborately-carved walnut furniture; and Schenzel, with his highly-ornamental suites of chairs and sofas. In the Austrian nave are some magnificent carved bedsteads with the richest of hangings, offering charming harmonies and contrasts of colour, and other articles of furniture pertaining to the chamber a coucher, that are at once richly elegant and exquisitely graceful.

The Austrian display of plate and jewellery is, as I have already had occasion to remark, one of the finest of the Exhibition. At the entry of the Austrian glass court stands the resplendent stall of Lobmeyer, whose dessert services, with their épergnes and candelabra formed of a combination of silver and glass, are remarkably beautiful both in point of design and execution. His white flint glass, in a great variety of forms, is also in excellent taste and of admirable manufacture. Among the leading exhibitors of jewellery come Kockert, with his classical diamond coronets and handsome black pearl brooches; Michael Gobischmidt, with his priceless parures of diamonds and emeralds, and gorgeous birds of paradise in rubies and brilliants; Mayer Sons, with their Renaissance opal diems and wreaths of diamond flowers; Hueber Sons, with their sprays of flashing vine-leaves and cascades of pearls; and Grohmann, with his regal Bohemian rubies. Austrian gold and silver plate industry is worthily represented by Klinkosch, Rohm, Hannusch, and Ederlinski, whose surtouts and épergnes are of most artistic design and the perfect on of manufacture.

Passing along the eastern nave one perceives in a recess on the right hand a most elegant little pavilion, hung with blue silk and lighted by a stained-glass roof, in the centre of which one finds a lofty fountain, ornamented with garlands of flaxen fruit and flowers and adorned with bobbins and balls of twine. The water is successfully imitated by the flax which hangs over the upper basin, and streams, as it were, from the open mouths of the lions' heads which ornament the base of this singular structure, which is surmounted by a figure of Penelope beating her distaff in her hand and patiently awaiting the return of the absent Ulysses. The Austrian section abounds, so to say, with eccentric trophies. In the rotunda a Corinthian temple, nearly twenty feet in height, made exclusively of stearine and wax candles, has been erected by the province of Styria; while in one of the transverse galleries will be found the statue of an ancient goddess of the Alemanni, cut or carved in cocoa-nut oil soap. Close at hand are saponaceous figures of Moravia and the goddess Flora, and a short way off a model of the lantern of Diogenes executed in white curd soap. Perched on a snack rock of mottled soap, and lying on a crimson cushion with gilt tassels, is a colossal Imperial crown, while at the further end

Figura 147: Anónimo. "Sir Edwin Landseer, R. A." *The Illustrated London News*. Londres: Thomson Publications Ltd., 1842-2003. Vol. LXIII, nº1780, 11 Outubro 1873: 348-350.

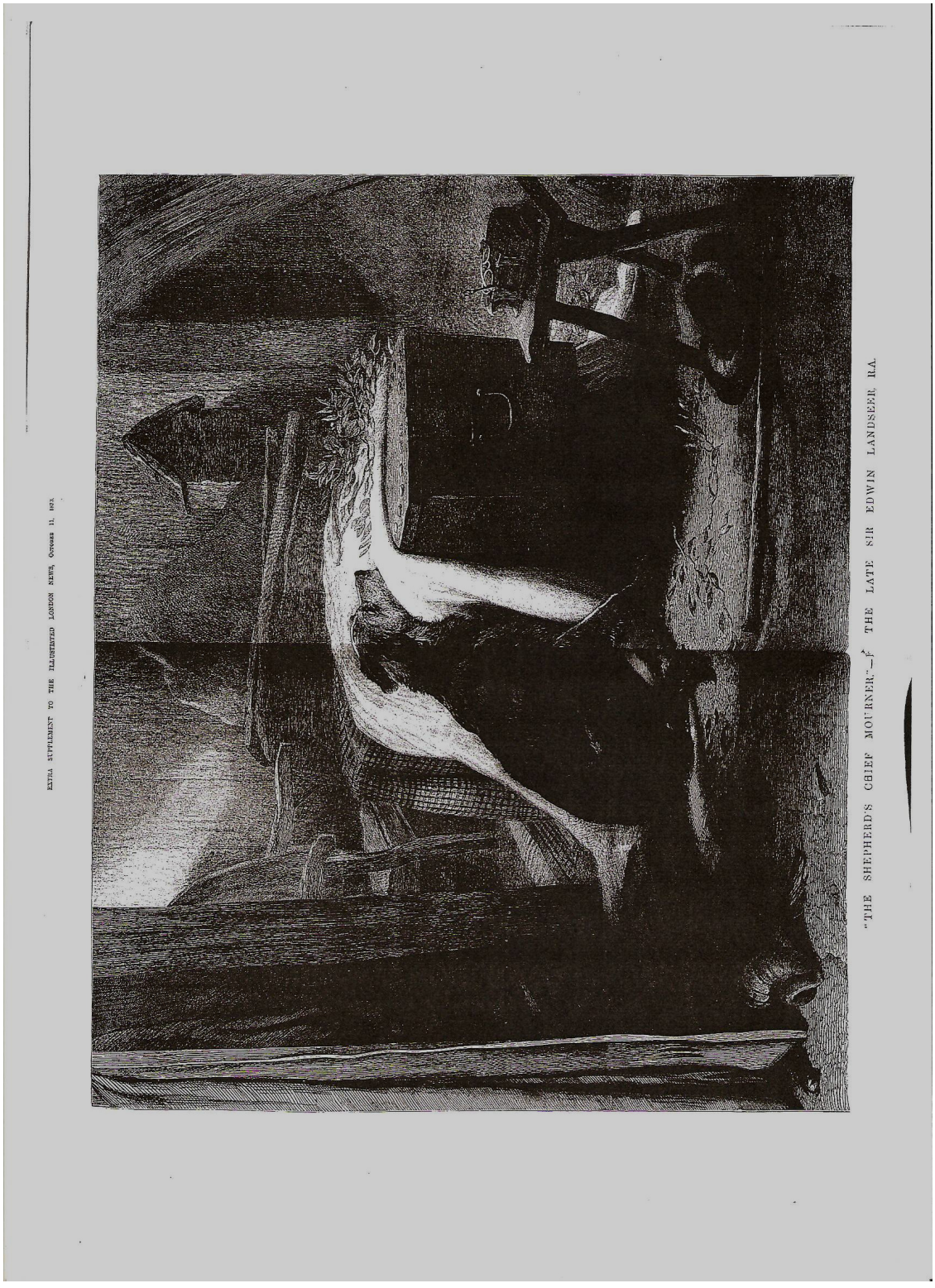
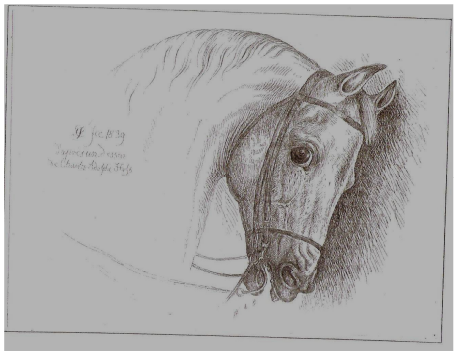
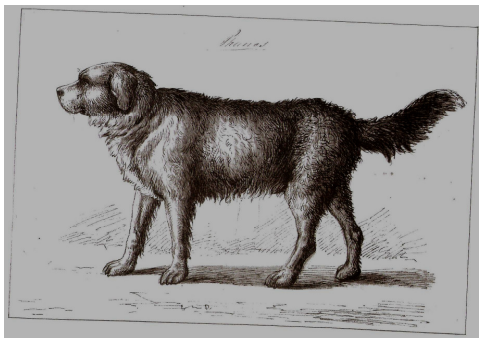


Figura 147: Anónimo. "Sir Edwin Landseer, R. A." *The Illustrated London News*. Londres: Thomson Publications Ltd., 1842-2003. Vol. LXIII, nº1780, 11 Outubro 1873: 348-350.

Figura 148: Anunciação, Tomás da. *O Vitelo*. Óleo sobre tela, 76 x 125 cm. 1873. © Museu Nacional de Arte Contemporânea – Museu do Chiado, Instituto dos Museus e da Conservação, I.P., Lisboa.

Figura 149: *A Illustração. Revista de Portugal e do Brazil*. Anónimo, "Notas e Impressões. D. Fernando. Dois desenhos D'El Rei o Sr. D. Fernando", vol. III, 3º ano, 20 de Janeiro de 1886: 28.





Figuras 150 e 151: D. Fernando II. [S/ Título]. Carvão sobre papel vegetal, [s/ data]. Imagem extraída da obra de António Alberto Marinho Duarte de Sousa, (Antigo Possuidor). *Dessins et Gravures Du Prince De Saxe Cobourg, Roi De Portugal*. [s/ local] : [s/ edição], 1838-1841, [s/ pp.].

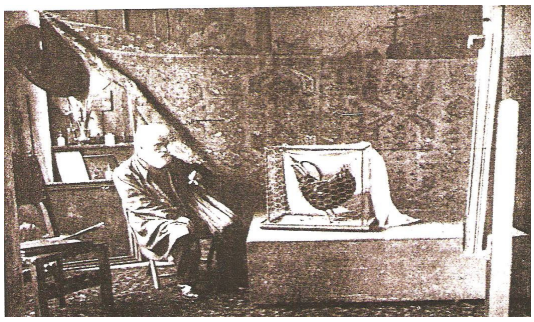


Figura 152: *O Pintor Girão no seu Estúdio no Museu Nacional de Belas-Artes.* Imagem extraída da obra de Manuel Nunes Corrêa. *1840-1916*. Lisboa: edição de Autor, 1983. 44.

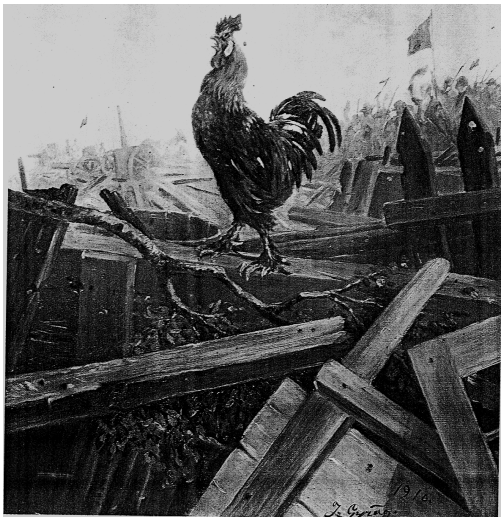


Figura 153: Girão, José Moura. *Viva a República*. Óleo sobre tela, 45 x 35 cm. 1910. Colecção Privada. Imagem extraída da obra de Manuel Nunes Corrêa. *1840-1916*. Lisboa: edição de Autor, 1983. 149.