

O Brasil seiscentista nas pinturas de Albert Eckhout e Frans Janszoon Post: Documento ou invenção do Novo Mundo?

Carla Mary S. Oliveira ¹
Universidade Federal da Paraíba

O Brasil do início do século XVII era, acima de tudo, um universo ainda verdadeiramente incógnito ao europeu, na medida em que grande parte das informações disponíveis no Velho Mundo se baseava em relatos de homens do mar e aventureiros, histórias quase sempre cheias de parcialidade e interpretações equivocadas sobre os trópicos.

Esses relatos eram, essencialmente, textuais. A imagem lhes servia apenas como um apêndice, um recurso narrativo que pretendia “capturar” ainda mais a atenção do leitor. Essas crônicas e testemunhos, publicados muitas vezes tão logo seus autores retornavam à Europa, foram responsáveis pela banalização de toscas ilustrações feitas quase sempre por artesãos gráficos que, quando muito, conheciam as maiores cidades de sua região. As imagens do Novo Mundo, então, eram produzidas com base tanto nos relatos dos viajantes-cronistas-escritores como também no vasto imaginário fantasioso sobre as *Terræ Incognita* que circulava na cultura popular e erudita da Europa desde antes dos Descobrimentos ².

É fácil encontrar na iconografia europeia do século XVI índios com traços europeizados, paisagens e flora estilizadas e fauna fantástica. Exemplos desses tipos de representação são as gravuras do **Warhaftige historia und Beschreibung**, de Hans Staden (1557); do **Collectiones peregrinatorium** (1567), de Theodore de Bry; da **Histoire d'un voyage fait en la terre du Brasil, autrement dite Amerique**, de Jean de Léry (1570); ou da **Historia da provincia Sãta Cruz que vulgarmete chamamos Brasil**, de Pero de Magalhães Gândavo (1576) ³:

¹ Historiadora, Doutora em Sociologia pela Universidade Federal da Paraíba. Professora Adjunta do Departamento de História e do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal da Paraíba.

E-Mail: <cms-oliveira@uol.com.br>.

² Eddy STOLS, A iconografia do Brasil nos Países Baixos do século XVI ao século XX, *Revista USP*, Dossiê “Brasil dos Viajantes”, São Paulo, Universidade

³ A ilustração do livro de Hans Staden foi tirada da versão *on line* da edição brasileira de 1930, *Viagem ao Brasil*, publicada pela Academia Brasileira de Letras, com tradução da edição de 1557 feita por Albert Löfgren e anotações de Theodoro Sampaio, disponível para *download* no sítio da Biblioteca Nacional Digital de Portugal (<http://purl.pt/>). A do livro de Jean de Léry, de sua primeira edição, é proveniente do mesmo sítio, assim como a ilustração do livro de Gândavo. A do livro de Theodore de Bry foi tirada do catálogo da exposição *Albert Eckhout volta ao Brasil - 1644/2002*.



Fig. 1 - Hans Staden, prisioneiro dos índios brasileiros, é apresentado à aldeia em meio a uma dança ritual com as mulheres.



Fig. 2 - Dança de Tupinambás adornados com mantos, cocares e enfeites de penas, segundo Theodore de Bry.



Fig. 3 - Casal de Tupinambás com criança, ladeados por fruto de abacaxi e raízes de mandioca, segundo Jean de Léry.



Fig. 4 - "Hipupiára", monstro marinho que atacou um militar luso numa praia da Capitania de São Vicente no ano de 1564, segundo Gândavo.

Em meados da terceira década do século XVII, contudo, este estado de coisas está para mudar. Pela primeira vez, o Novo Mundo será visto, pesquisado e retratado com rigor, tanto do ponto de vista artístico quanto científico, e tudo será mérito de um nobre alemão de família neerlandesa a serviço da Companhia das Índias Ocidentais (*West-Indische Compagnie- WIC*) nas terras conquistadas aos portugueses: um jovem governador com 33 anos de idade, formação humanista e sólida carreira militar, interessado em marcar sua passagem por terras brasileiras com um feito de vulto frente a seus empregadores, levando a civilização aos trópicos úmidos e adocicados da costa nordestina. O Conde Johan Maurits van Nassau-Siegen chegou ao Recife em janeiro de 1637, comandando uma flotilha de quatro embarcações e 350 homens, além de uma missão artística e científica onde se destacavam os pintores Albert Eckhout e Frans Janszoon Post⁴.

A comitiva de Nassau e seus olhares sobre o Brasil

O que o Brasil presenciou na primeira metade do século XVII com a corte de Nassau não encontrava paralelo em nenhuma outra paragem das Américas. Artistas e cientistas foram trazidos às ruas lamacentas e mal-ajambradas de um porto distante da costa brasileira, pelo simples capricho de um nobre ilustrado que pretendia mostrar aos investidores conterrâneos a viabilidade de um empreendimento tão arriscado e, também, segundo o espírito da época, trazer a civilização àquelas terras ainda praticamente incógnitas. O trabalho desses homens trazidos ao Brasil por Nassau frutificou em mapas, livros, quadros a óleo, gravuras e uma massa de conhecimento científico sobre os trópicos que se tornou o primeiro conjunto uniforme de informações geográficas, botânicas, zoológicas e étnicas sobre a América que mereciam certa credibilidade na Europa da Idade Moderna, apesar de suas motivações comerciais.

Além de Post e Eckhout, também chegaram ao Brasil em 1637 o médico e naturalista holandês Willem Piso, o latinista e poeta Franciscus Plante e o médico Willem van Milaenem, para se juntar ao pintor amador e cartógrafo Zacharias Wagener, que já servia à WIC em Recife desde 1634, como soldado. George Marcgraf, naturalista que também faria parte da comitiva, chegou a Recife somente no ano seguinte e, assim como alguns militares que já serviam à WIC em Pernambuco, também contribuiu significativamente para o projeto de Nassau⁵. A obra que esses homens produziram no e sobre o Brasil é bem diversa entre si, e pode ser interpretada sob os mais diversos enfoques.

Até hoje Albert Eckhout é considerado o primeiro pintor europeu a lançar um olhar etnográfico sobre os nativos americanos⁶. Os mapas de Marcgraf, Wagener e outros cartógrafos auxiliares que serviam nas tropas holandesas, como Claes Visscher, Hessel Gerritz e Izaak Commelyn⁷, dão a exata dimensão dos pequenos - mas importantes - núcleos urbanos do litoral nordestino e de sua estrutura de defesa militar, com um considerável número de fortes, fortins e baterias de artilharia espalhados ao longo da costa entre Alagoas e Ceará, além de mostrarem o interesse especial sobre a área produtora de açúcar e suas vias de escoamento: os rios e atracadouros naturais que deviam ficar sob domínio holandês para garantir os lucros da WIC no Brasil.

⁴ Leonardo Dantas SILVA, «Imagens do Brasil nassoviano», in Elly VRIES e Guilherme Mazza DOURADO, *Albert Eckhout volta ao Brasil / Albert Eckhout returns to Brazil (1644-2002) – Catálogo da Exposição*, Copenhagen, Nationalmuseet, p. 65.

⁵ Dentre os vários militares da WIC em Pernambuco, alguns possuíam habilidades artísticas e foram aproveitados como assistentes na comitiva de Nassau, enquanto outros vieram apenas como assistentes de Eckhout e Post. Dentre esses se destacam Abraham Willaerts, Caspar Schmalkalden e Gillis Peeters.

⁶ Michael SHEA, «Analysis of Albert Eckhout's 'West African Woman and Child'», Callaghan, Austrália, University of Newcastle, 1997. Paper avulso. Publicação eletrônica. Disponível em: <<http://www.newcastle.edu.au/discipline/fine-art/theory/analysis/michael.htm>>. Acesso em: 16 nov. 2004; Sylvia Ribeiro COUTINHO, «Eckhout e a formação de um novo sentido para a representação do índio brasileiro no século XVII», in Idem, *Textos de estética e história da arte*, João Pessoa, Editora Universitária, 1999, pp. 35-41; Carla Mary OLIVEIRA, «Um olhar sobre o colonizado: imagens do Nordeste seiscentista por Albert Eckhout», *Para'íwa - Revista dos Pós-Graduandos de Sociologia da UFPB*, João Pessoa, Universidade Federal da Paraíba, n.º zero, dez. 2000. Publicação eletrônica. Disponível em: <<http://chip.cchla.ufpb.br/paraiwa/00-oliveira.html>>.

⁷ Bia Corrêa do LAGO (org.), *Frans Post e o Brasil holandês na coleção do Instituto Ricardo Brennand: catálogo da exposição*, Recife, Instituto Ricardo Brennand, 2003.

O tratado de Piso e Marcgraf, **Historiae Naturalis Brasiliae**, publicado na Holanda em 1648 sob patrocínio de Nassau, com suas ricas ilustrações da fauna e flora do Nordeste do Brasil, representa uma das “maiores contribuições científicas para o conhecimento da natureza do Novo Mundo”⁸, e permaneceu como a “única obra ilustrada da história natural do Brasil disponível até o século XIX”⁹.

Após a volta de Nassau e sua comitiva aos Países Baixos, em 1644, também foram produzidos tratados históricos sobre sua permanência no Brasil, dentre os quais se destaca o de Caspar van Baerle¹⁰, **Rerum per Octenium in Brasilia et Alibi Nuper Gestarum Sub Praefectura Illustrissimi Comitum I Mavritii, Nassoviae, etc.**, escrito sob encomenda expressa do Conde alemão e ilustrado com gravuras baseadas em desenhos de Frans Post. Nos sete anos em que a comitiva nassoviana permaneceu no Brasil, contudo, se construiu um mercado ávido por imagens e relatos do Novo Mundo na Europa, especialmente entre a nobreza e a burguesia neerlandesas.

A arte dos Países Baixos no século de ouro

O século XVII, para os Países Baixos, representou o apogeu de uma sociedade burguesa mercantil, de características culturais bem demarcadas e diferenciadas no cenário europeu, especialmente por sua vinculação com o calvinismo militante do século anterior. O *século de ouro* da Holanda, como o definem alguns historiadores, foi o palco em que se destacaram não só a atuação das ricas companhias de comércio com a América, a África e a Ásia, mas também a obra de artistas como Rembrandt, Vermeer e Hals.

Paul Zumthor salienta que a arte neerlandesa daquele período foi marcada pela ausência de um estilo local “nas artes da matéria dura: escultura, arquitetura”¹¹. Para ele o fato de a expressão artística nos Países Baixos ter encontrado como veículos preferenciais a pintura, a música e a poesia se explica pelas características intimistas das relações cotidianas da sociedade neerlandesa, baseadas no núcleo familiar e na privacidade das residências burguesas.

Aliás, o único elemento de homogeneidade da arte pictórica holandesa do século XVII foi construir-se, essencialmente, como um mercado voltado para os gostos luxuosos e o consumo da burguesia mercantil ascendente¹² associa essa peculiaridade¹³ à falta de possibilidades econômicas para os investimentos de lucros comerciais, o que os direcionava aos bens de consumo que possuíssem liquidez garantida, se valorizassem e agregassem a possibilidade de tornar o ambiente doméstico mais nobre e detentor de certo *status*, além de atender aos preceitos restritivos da moral calvinista:

“Para o burguês neerlandês do século XVII, o quadro é um móvel. E um móvel insubstituível em sua função, que é cobrir as superfícies nuas, de que se tem horror. Simultaneamente, o quadro, sobretudo se é um retrato ou representa uma cena de interior, lisonjeia a vaidade um tanto ingênua do homem recentemente enriquecido. O proprietário do Alojamento dos Senhores, de Edam, encomenda a um pintor, em 1633, que fixe na tela a corpulência que constitui a sua glória e seu orgulho: aos quarenta e dois anos, ele pesa mais de quatrocentas e cinqüenta libras! J. Molenaer retrata um armador cercado por toda

⁸ Idem, *Ibidem*, p. 103.

⁹ Idem, *Ibidem*, p. 105.

¹⁰ “O livro de Gaspar Barléu, ‘Rerum per Octennium in Brasíliá...’, comumente chamado apenas o ‘Barléu’, é, na verdade, a obra mais importante do Brasil Holandês. Livro luxuoso mandado publicar em 1647 pelo Conde João Maurício de Nassau, para celebrar seus feitos no Brasil nos anos em que esteve à frente do Governo holandês em nosso país, o ‘Barléu’ é ricamente ilustrado com gravuras realizadas a partir de desenhos de Frans Post. O livro registra batalhas e as principais localidades do Brasil Holandês, e contém numerosos mapas e plantas de grande importância histórica. Foi provavelmente a obra mais suntuosa publicada na Holanda no século XVII”, Bia Corrêa do LAGO (org.), *Frans Post e o Brasil holandês... cit.*, p. 100.

¹¹ Paul ZUMTHOR, *A Holanda no tempo de Rembrandt*, Tradução de Maria Lúcia Machado, São Paulo, Companhia das Letras, 1989, p. 237.

¹² Germain BAZIN, *Barroco e rococó*, Tradução de Álvaro Cabral, São Paulo, Martins Fontes, 1993, p. 85.

¹³ Paul ZUMTHOR, *A Holanda... cit.*, p. 238; Germain BAZIN, *Barroco e rococó*, Tradução de Álvaro Cabral, São Paulo, Martins Fontes, 1993.

a família e apontando com o dedo os noventa e dois barcos que possui no porto. Por volta de 1675, um rico livreiro de Amsterdam possuía nada menos do que quarenta e uma telas em sua casa; e seu caso não tinha nada de excepcional, embora nessa época já tardia as tapeçarias houvessem começado a fazer às pinturas uma terrível concorrência”¹⁴.

Apesar da avidez burguesa por pinturas, como investimento ou peça decorativa, no século XVII o mercado profissional de arte nos Países Baixos ainda estava aprisionado dentro dos limites das guildas nascidas na Idade Média, onde o pintor não merecia nenhuma consideração especial ou a atribuição de uma posição diferenciada na sociedade:

“(...) o pintor integrava-se sem conflitos na ordem social. Nada está mais distante dos costumes dessa época do que a revolta do incompreendido ou a vontade obstinada de originalidade. O artista procura utilizar bem, ou melhor, uma técnica, que era em suma artesanal, na qual tivera um aprendizado, mas sobre cuja natureza profunda ele não se interroga. Os pintores formam uma guilda, a que chegam pelos degraus habituais: foram aprendizes de um mestre que os fez lavar os pincéis e varrer o ateliê; montaram os cenários para as telas do mestre; pintaram uma figura acessória no quadro no qual o mestre se reservava o principal; trabalharam sobre seus esboços. Quando se tornam mestres, afinal, vão abastecer um mercado com cotações regidas pelas leis gerais do comércio. O trabalho não merece, como tal, nem consideração nem honra particulares”¹⁵.

Mesmo assim, foi na Holanda do século XVII que surgiram as “condições que regem o moderno trabalho criativo no domínio das artes”¹⁶, pois a não ser no caso dos retratos, que eram executados a partir de uma encomenda explícita, os pintores holandeses eram, em sua grande maioria, artesãos especializados em determinados gêneros de pintura que eles mesmos estocavam e vendiam em seus ateliês. Existia, nas maiores cidades, uma demanda por paisagens em pinturas de tamanho médio, ou seja, para ser utilizada como peça decorativa, como bem de consumo de fácil interpretação. Não é de se estranhar, portanto, que Giulio Carlo Argan veja a arte dos Países Baixos no Barroco como portadora de uma “*maneira simples e descritiva*”¹⁷ que a caracterizava como produção burguesa. Já Germain Bazin¹⁸ vê a arte neerlandesa da primeira metade do século XVII como um reflexo da consolidação política e econômica dos Países Baixos no cenário europeu e, no caso específico da pintura, como uma derivação do pequeno quadro de cavalete, miniaturista nos detalhes, da Escola Flamenga de fins do século XV:

“Em obras executadas meticulosamente (...) os holandeses empenharam-se em transmitir a imagem mais exata possível de todas as coisas que os cercavam - os detalhes pitorescos da vida social, o mundo secreto da vida doméstica, os objetos familiares e as cenas ao ar livre na cidade e no campo. Uma das causas dessa devoção ao realismo pode estar na visão de uma sociedade de mercadores, para os quais só os efeitos positivos da vida cotidiana tinham significado”¹⁹.

Eckhout e Post: (re)criadores do Novo Mundo?

Tanto a obra de Eckhout quanto a de Post, por mais revolucionárias que possam parecer, são fruto da escola holandesa em que os dois artistas se formaram. Se os retratos de Eckhout

¹⁴ Idem, *Ibidem*, pp. 238-239.

¹⁵ Idem, *Ibidem*, p. 240.

¹⁶ Germain BAZIN, *Barroco...* cit., p. 90.

¹⁷ Giulio Carlo ARGAN, «A Europa das capitais», in Idem, *Imagem e persuasão: ensaios sobre o barroco*, Tradução de Maurício Santana Dias, São Paulo, Companhia das Letras, 2004, pp. 61.

¹⁸ Germain BAZIN, *Barroco...* cit., p. 98.

¹⁹ Idem, *Ibidem*, p. 98.

impressionam por seu detalhismo e pelos traços realísticos, quase mesmo fotográficos, não se pode esquecer que são representações alegóricas da riqueza brasileira e dos povos sob domínio da gloriosa WIC naquele segundo quartel do século XVII: haviam sido feitos para a admiração de Nassau e seus comensais no Palácio Friburgo, no Recife, e depois foram fazer parte do *Kunstammer*²⁰ do rei Frederick III, na Dinamarca. Não se tratava de um conjunto de imagens concebidas para admiração de um grande público.

No caso de Post e de suas telas e painéis, têm-se uma situação muito diversa da de Eckhout: sua produção para a corte de Nassau foi significativa²¹, mas a maior parte de suas pinturas, feitas já depois do retorno à Europa e até o fim de sua vida, em 1680, tinham como compradores principais a burguesia neerlandesa, próspera, endinheirada, formadora de opinião e, acima de tudo, ávida consumidora de suas pinturas. Post usufruiu, talvez mais do que outros conterrâneos colegas de profissão, todas as oportunidades da Holanda de seu tempo: serviu à nobreza, viajou ao Novo Mundo, encontrou um tema praticamente exclusivo, produziu para a burguesia. Sua obra está intrinsecamente ligada ao cenário histórico em que viveu e às características da arte neerlandesa do século XVII, onde a pintura de paisagens era um gênero comum e de mercado garantido, daí a repetição constante de algumas paisagens, como as ruínas de Olinda, em sua obra.

Até que ponto é possível dizer que Eckhout e Post documentaram o Brasil seiscentista, e a partir de que sinais se pode afirmar que a obra de ambos é uma recriação dos trópicos? Talvez essas se constituam como as duas principais questões que suas pinturas suscitam, quer seja no campo da História da Arte, quer seja no que se refere à História do Brasil Colonial, e é a elas que este texto pretende, ao menos parcialmente, responder.

Eckhout e a alegoria do retrato

Com origem no grego antigo, de *allós*, “outro”, e *agourein*, “falar”, o conceito de alegoria pode ser resumido como uma forma metafórica de exprimir um conjunto de idéias, ou seja, como um outro modo de falar... Nos quadros de Eckhout, especialmente em sua série de retratos etnográficos de quatro casais nativos e um grande grupo de índios dançando, esse outro modo de falar é, também, um falar sobre o outro.

Variadas explicações, analogias e cosmogonias já foram atribuídas a essas nove pinturas: apenas povos selvagens governados por Nassau a serviço da WIC, como o próprio Conde descreveu-os em 1679²²; um mostruário para as riquezas existentes no Brasil holandês, como afirma Michael Shea (1997); “*imagens alegóricas de uma unidade (perdida) entre o homem e a natureza*”, como os entende Sylvia Coutinho²³; “*súditos, aliados e parceiros comerciais*” de Nassau, como os interpreta Rebecca Brienen²⁴; ou mesmo uma hierarquia com os quatro graus civilizatórios inferiores da humanidade, como os vêem Ernst van den Boogaart²⁵ e Peter Mason²⁶.

²⁰ Gabinete de curiosidades, obras de arte e objetos exóticos colecionados pela nobreza, comum nos palácios europeus desde o Renascimento, como consequência direta do desenvolvimento do Humanismo. Muitos *Kunstammer* dos séculos XVI e XVII deram origem a renomados museus europeus da atualidade, como é o caso do Nationalmuseet da Dinamarca.

²¹ A produção de pinturas à óleo feita por Post no Brasil reduz-se a apenas dezoito telas embarcadas por Nassau em seu retorno à Europa, presenteadas pelo nobre alemão ao rei Luís XIV de França em 1679, e das quais hoje restam somente sete, quatro das quais no Louvre, uma no Mauritshuis, uma no Instituto Ricardo Brennand, em Recife, e outra na Fundación Cisneros, na Venezuela. Sua grande contribuição ao projeto de Nassau se deu através da transformação das paisagens das telas brasileiras em gravuras para o livro apologético de Barlaeus, além de ilustrações complementares para alguns mapas de Marcgraf.

²² Rebecca Parker BRIENEN, «As pinturas de Eckhout e o Palácio Friburgo no Brasil holandês», in Elly de VRIES; Guilherme Mazza DOURADO (orgs.), *Albert Eckhout volta ao Brasil / Albert Eckhout returns to Brazil (1644-2002) - Catálogo da Exposição*, Copenhagen: Nationalmuseet, 2002, p. 82.

²³ Sylvia Ribeiro COUTINHO, «Eckhout e a formação de um novo sentido...» cit., p. 41.

²⁴ Rebecca Parker BRIENEN, «As pinturas de Eckhout...» cit., p. 81.

²⁵ Ernst van den BOOGART, «A população do Brasil holandês retratada por Albert Eckhout (1641-1643)», in Elly de VRIES; Guilherme Mazza DOURADO (orgs.), *Albert Eckhout volta ao Brasil / Albert Eckhout returns to Brazil (1644-2002) - Catálogo da Exposição*, Copenhagen, Nationalmuseet, 2002, pp. 117-131.

²⁶ Peter MASON, *Infelicities: representation of the exotic*, Baltimore, The John Hopkins University Press, 1998.

Na verdade, esse conjunto de telas etnográficas ofertado por Nassau a Frederick III em 1654, ao qual se juntavam também doze telas com naturezas-mortas e três retratos de prepostos do Reino do Congo²⁷, está desfalcado de uma peça: o grande painel que fazia par com *Dança dos Tapuias* e trazia o jovem e nobre governador da WIC em meio a seus súditos *brasileiros*, os Tupinambás, perdeu-se, e dele só restaram descrições. No entanto, a força simbólica das outras nove pinturas se mantém, e ao observá-las se deve sempre estar disposto a descobrir novos detalhes e significados atribuídos por Eckhout ao Brasil holandês e seus habitantes.

Talvez dentre todas as obras etnográficas de Eckhout aquela que causa mais espanto, ainda hoje, é *Dança dos Tapuias*. O tamanho natural das personagens retratadas nos faz pensar que estão prestes a saltar da tela, consequência plausível do movimento de seus corpos, capturado como que num instantâneo pela pintura. Ali oito jovens índios musculosos aparecem dançando freneticamente sob o olhar de duas índias visivelmente prenhes. O rapaz mais próximo das mulheres encara o espectador como se o convidasse a tomar parte na roda de dança, segurando um tacape ou um conjunto de dardos e seu propulsor, como fazem os outros índios a seu lado: basta dar um passo à frente e enfeitar-se com as penas, não antes de jogar fora as roupas européias e entregar-se de corpo nu ao frescor verdejante da natureza tropical, pois só assim é possível degustar as benesses do paraíso redescoberto...



Fig. 5 - Albert Eckhout, *Dança dos Tapuias*, c. 1641-1644; óleo sobre tela, 295 x 172 cm; Nationalmuseet, Copenhague, Dinamarca.

Usualmente interpretada como uma representação do mundo selvagem dos trópicos antes da intervenção civilizatória do conquistador europeu, ou mesmo como uma visão dos altivos e insubmissos *Tapuias* das terras recém-conquistadas da costa paraibana, aliados ocasionais dos holandeses em sua empreitada no Nordeste brasileiro, esta pintura de Eckhout traz, contudo, um pequeno detalhe que a torna extremamente significativa. Embora pareça estar ausente da cena, o europeu, indiretamente, participa daquele universo selvagem: os quatro coqueiros (*Cocos nucifera*) cujos troncos delimitam o palco da dança indígena são palmáceos originários das ilhas do Pacífico e da costa africana do Oceano Índico, trazidos ao Brasil pelos portugueses e que, portanto, não podiam figurar numa representação dos trópicos de antes da conquista. Mesmo que a cena retratada por Eckhout represente apenas os *bárbaros* aliados ocasionais de Nassau, ainda

²⁷ A autoria desses três retratos ainda não é unanimemente atribuída a Eckhout, pois em 1960 o historiador de arte H. E. van Gelder os atribuiu ao pintor Jasper Becx (Clarival do Prado VALLADARES, «Revisão crítica e atualidade», in Clarival do Prado VALLADARES; Luiz Emygdio de MELLO FILHO, *Albert Eckhout: pintor de Maurício de Nassau no Brasil (1637-1644)*, Rio de Janeiro; Recife, Livroarte, 1981, p. 29; Elly de VRIES; Guilherme Mazza DOURADO (orgs.), *Albert Eckhout volta ao Brasil / Albert Eckhout returns to Brazil (1644-2002) - Catálogo da Exposição*, Copenhague, Nationalmuseet, 2002, p. 33.

assim a presença dos coqueiros ao fundo é um claro sinal da presença europeia nas terras em que viviam aqueles indígenas.

Normalmente as índias grávidas dessa pintura são interpretadas como simples coadjuvantes, por estarem, aparentemente, utilizando algum tipo de instrumento coberto pelas mãos ou mesmo produzindo sons ou assobios cadenciados para marcar os passos da dança masculina. Luiz Emygdio de Mello Filho²⁸ sugere certa hierarquia social e de faixa etária entre as índias e os índios desta cena, baseando-se na análise feita por R. H. Lowie em 1946. Penso que, na verdade, essa é a única pintura de Eckhout em que não há a associação direta das personagens a elementos claramente alegóricos, como nos casais nativos distribuídos pelos outros oito retratos da série etnográfica. Até mesmo o fato de os índios estarem em movimento, absortos em seus próprios gestos - única exceção feita ao jovem que encara o espectador -, os diferencia das personagens estáticas dos outros quadros, representadas em poses bem marcadas e carregando objetos que denunciam, de algum modo, suas posições ou sua marginalidade em relação à estrutura social da colônia. Talvez essa diferença entre a grande tela de *Dança dos Tapuias* e os outros retratos fique mais clara ao se observar as pinturas: os quatro casais de Eckhout são cercados de elementos simbólicos que os situam em relação ao mundo do colonizador ou os excluem dele, alguns de forma mais evidente, outros, nem tanto.

O casal onde essa ligação com o colonizador está menos evidente e, possivelmente, até mesmo ausente, é *Homem Tapuia* e *Mulher Tapuia*. Enquanto *Dança dos Tapuias* traz índios visivelmente jovens, o casal de Tapuias retratados individualmente parece mais velho: são adultos cujos objetos que carregam e gestos mostram estar plenamente inseridos na vida de sua comunidade. O homem tem um penetrante olhar, daqueles que incutem temor a quem ousar cruzar seu caminho. A luz da cena lembra, mais uma vez, a de um palco, pois ao mesmo tempo em que incide lateralmente sobre o semblante do guerreiro Tapuia, marcando sua testa e a maçã direita de seu rosto, um leve reflexo delinea seu braço esquerdo, como que em contraluz.

Ao fundo, por trás da cabeça do índio, as nuvens se abrem e dali a luz emana para a planície que se estende até o horizonte. Sua mão direita traz quatro dardos, apoiados sobre o ombro, e seu propulsor. Na mão esquerda, um tacape que aponta, quase que com desleixo, para um pequeno grupo de índios que dança em volta de um prisioneiro numa clareira em frente à mata, no plano intermediário da paisagem. O verniz e a oxidação dos pigmentos da tela, com seu conseqüente escurecimento, fizeram com que esse detalhe se tornasse quase imperceptível, especialmente através de reproduções e fotografias. O triunfo do “selvagem” sobre a natureza se mostra na jibóia (*Constrictor constrictor*) de cabeça ensangüentada que acaba de ser abatida pelo guerreiro, e na falta de preocupação em relação à venenosa caranguejeira (*Phormictopus cancerides*) próxima ao seu pé direito. Os ornamentos mostram sua integração à comunidade Tapuia: ele é também um dos que dançam junto à mata, está para além do mundo do homem branco.

²⁸ Luiz Emygdio de MELLO FILHO, «Verbetes científicos», in Clarival do Prado VALLADARES; Luiz Emygdio de MELLO FILHO, *Albert Eckhout: pintor de Maurício de Nassau no Brasil (1637-1644)*, Rio de Janeiro; Recife, Livrarte, 1981, p. 113.

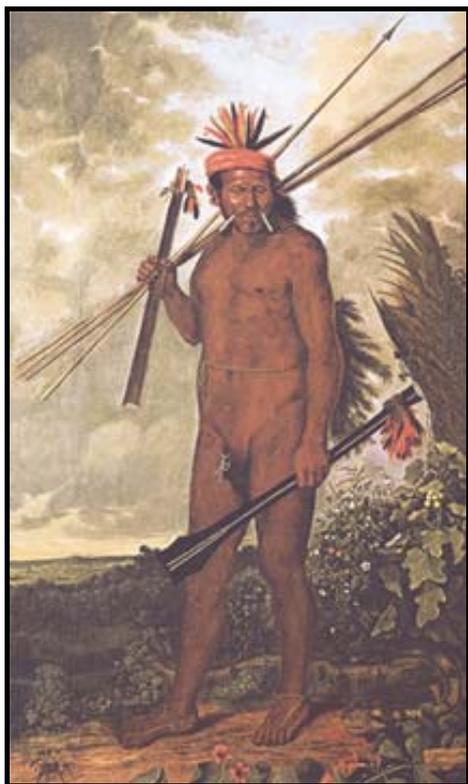


Fig. 6 - Albert Eckhout, *Homem Tapuia*, 1641; óleo sobre tela, 161 x 272 cm; Nationalmuseet, Copenhague, Dinamarca.



Fig. 7 - Albert Eckhout, *Mulher Tapuia*, 1641; óleo sobre tela, 165 x 272 cm; Nationalmuseet, Copenhague, Dinamarca.

Em *Mulher Tapuia* os símbolos que marcam a distância entre o mundo indígena e a “civilização” são ainda mais evidentes: a alusão ao canibalismo e todo o horror que ele causava entre os europeus é sua mensagem mais marcante. Como em *Homem Tapuia*, não há referências ao mundo civilizado na pintura, apenas ao próprio universo indígena. No horizonte, por entre as pernas da mulher, é possível ver doze índios armados com lanças ou longos dardos, descendo uma colina em direção a alguma refrega ou caçada. Para essa índia, carregar pedaços de um corpo humano não é nada que fuja do normal, e essa atitude foi interpretada, durante muito tempo, como exemplo do canibalismo como um ato alimentar cotidiano dos índios brasileiros²⁹, o que certamente era um exagero, apesar de não ser possível negar sua prática em atos ligados à guerra e ao funeral de entes queridos.

Como Ernst van den Boogart³⁰ destaca, a execução de séries de quadros ou gravuras representando povos exóticos através de casais foi uma prática introduzida na Europa em fins do século XVI, por Jan Huygen van Linschoten. A forma esquemática de representação desses casais, tanto no que se refere às roupas e/ ou objetos que portavam, como também em relação à paisagem que os cercava, foi se apurando nas três primeiras décadas do século XVII, e Eckhout era conhecedor desse repertório. Portanto, não causa espanto que ele mescle a técnica do retrato barroco a esse tipo de representação de populações exóticas. As poses de suas personagens são tão forçadas quanto às daquelas presentes nos retratos pintados por artistas europeus no início do século XVII³¹. Aliando a esse universo formal a intenção de fazer representações dos súditos de Nassau, compreende-se a lógica das pinturas etnográficas de Eckhout.

²⁹ Ernst van den BOOGART, «A população do Brasil holandês...» cit., p. 121.

³⁰ Idem, *Ibidem*, pp. 117-118.

³¹ Pode-se citar como exemplos de retratos barrocos que usavam a mesma lógica encampada por Eckhout: os vários retratos em tamanho natural de Filipe IV e da família real espanhola feitos por Velásquez na década de 1630; alguns quadros pintados por Zurbarán, como *Santa Margarida*, de meados da mesma década; algumas pinturas de Antoon Van Dyck, nas décadas de 1620 e 1630; o *Retrato de Willem van Heythuysen*, de Frans Hals, datado de 1625-



Fig. 8 - Albert Eckhout, *Homem Tupi*, 1643;
óleo sobre tela, 163 x 272 cm;
Nationalmuseet, Copenhague, Dinamarca.



Fig. 9 - Albert Eckhout, *Mulher Tupi*, 1641;
óleo sobre tela, 163 x 272 cm;
Nationalmuseet, Copenhague, Dinamarca.

Desse modo, ao representar o casal Tupi, Eckhout adiciona ao cenário que cerca ambos aqueles elementos que podem mostrar sua posição social e sua interação com o mundo “civilizado”. Em *Homem Tupi* o índio não está nu, mas sim vestido com um saio de algodão branco e porta, na cintura, um objeto trazido ao seu cotidiano pelo conquistador: um facão de lâmina metálica. À esquerda do índio, uma plantação de mandioca (*Manihot utilissima*), tubérculo nativo fundamental não só para a alimentação indígena, mas também para os colonos europeus; ao fundo, à sua direita, um rio de águas fartas corre, com índios banhando-se e lavando roupas próximo à margem, uma canoa que atravessa o rio e outra embarcação, à vela, que se dirige para uma casa-grande de paredes brancas e telhas vermelhas à beira d’água.

Em *Mulher Tupi*, datado de dois anos antes, a presença do homem branco é até mais evidente: por trás da índia, que traz nos braços uma criança mestiça, ergue-se com orgulho uma típica casa-grande de inícios do século XVII, rústica e com teto de sapé, encimada por uma torre de observação e com um primeiro andar avarandado, tipo de construção muito comum nas pinturas da segunda fase de Frans Post. Ali, finalmente, aparece impávido o colonizador, possivelmente um holandês, trajando a característica roupa preta com larga gola alva e trazendo a cabeça coberta por um chapéu de abas largas. Não só a construção remete ao colonizador, mas também seu entorno, cujo espaço é organizado simetricamente em relação à casa-grande, com aléias de árvores frutíferas e palmeiras, povoado por pequenos rebanhos de cabras, algumas vacas e também trabalhadores índios e negros: é dali que vem a riqueza que tanto interessou os holandeses e motivou-os a ocupar as terras do Nordeste brasileiro. A índia do primeiro plano veste também um saio rústico de algodão branco, e sobre a cabeça traz um cesto com diversos objetos, inclusive uma rede. O olhar sem brilho insinua bem sua condição, seu lugar na sociedade colonial. À sua esquerda, um pé de banana-figo (*Musa paradisiaca sapientum*) com um cacho carregado. Tal como a mandioca presente em *Homem Tupi*, aqui Eckhout também mostra outro alimento básico da dieta colonial.

30; o *retrato de Alof de Wignacourt*, de Caravaggio, pintado por volta de 1608; e mesmo certas telas de Peter Paul Rubens, como *O Duque de Lerna a cavalo* (1603) ou o *retrato da Marquesa Brigida Spinola Doria* (1606).

Este casal de *brasilianos*, tal como os nomeou Zacharias Wagener em seu **Thierbuch**³² é mostrado completamente adaptado à convivência com o homem branco e, mais ainda, como partícipe da estrutura social colonial. Eckhout não os mostra como escravos, mas como trabalhadores, cujo cotidiano está ligado à casa-grande do senhor europeu. Aqui começa, na obra de Eckhout, a invenção desse Novo Mundo em que existe mão-de-obra disponível e terras abundantes: não há conflito algum nessas duas imagens de Tupis. O trabalho que executam não é forçado, não há açoites, não há ferrolhos, não há correntes. Eckhout suaviza as relações entre o colonizador e os colonizados.

Talvez os quadros em que essa suavização se mostre de forma mais evidente sejam *Homem Negro* e *Mulher Negra*. Ambos apresentam corpos robustos e estão frente ao mar. Muito já se cogitou a respeito de se estariam no Brasil ou na África, já que a palmeira ao lado do negro é uma tamareira (*Phoenix dactylifera*) estilizada e a seus pés repousa uma presa de elefante, e o menino mestiço à frente da africana traz nas mãos um periquito-de-cara-vermelha (*Agapornis roseicollis*), originário da costa oeste africana, nas cercanias da foz do Congo. Apesar da palmeira ao lado da mulher ter sido identificada como uma carnaubeira (*Copernicia prunifera*), a presença dos negros na praia, totalmente absortos em seus afazeres cotidianos, e dos navios europeus no horizonte reforçam a impressão de que se trata de uma praia africana, pois a imagem remeteria ao tráfico negreiro que se estabeleceu entre a Costa do Ouro e Recife. Ambas as pinturas poderiam, portanto, ser uma representação das conquistas de Nassau na África, em 1637 e 1641, e do conseqüente comércio com as possessões holandesas no Brasil. Assim como os *brasilianos*, o casal de negros não traz signos de escravidão. No entanto Wagener, em sua aquarela do **Thierbuch**, representa a negra com uma marca do monograma de Nassau feita a ferros quentes sobre seu seio esquerdo: tratava-se, portanto, de uma escrava. Eckhout omite a informação em sua pintura, o que dá, mais uma vez, o que pensar: como afirma Michael Shea, suas pinturas “*não mostram o lado mais obscuro do Brasil holandês*”³³, pois o trabalho, tanto do índio Tupi quanto do escravo africano, sempre conseguido à base de coerção, era indispensável para o perfeito funcionamento das engrenagens comerciais da WIC.

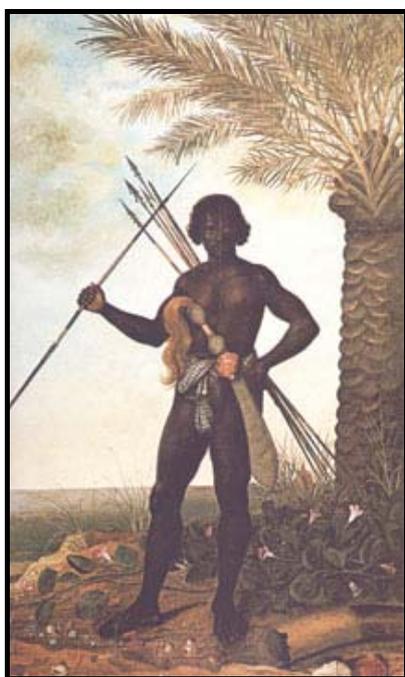


Fig. 10 - Albert Eckhout, *Homem Negro*, 1641; óleo sobre tela, 167 x 273 cm; Nationalmuseet, Copenhague, Dinamarca.



Fig. 11 - Albert Eckhout, *Mulher Negra*, 1641; óleo sobre tela, 189 x 282 cm; Nationalmuseet, Copenhague, Dinamarca.

³² Zacharias WAGENER, «Thierbuch», in Cristina FERRÃO; José Paulo Monteiros SOARES, *Dutch Brazil, Vol II*, Rio de Janeiro, Índex, 1997, pp. 162-165

³³ Michael SHEA, «Analysis of Albert Eckhout's...» cit.



Fig. 12 - Zacharias Wagener, *Molher Negra*, detalhe; c. 1637-1641; aquarela sobre papel, 21 x 35,3 cm; prancha n° 98 do **Thierbuch**; Kupferstich-Kabinett, Dresden, Alemanha.

Os graus de “civilidade” dos casais de Eckhout vão se tornando mais complexos. Da barbárie dos Tapuias passa-se à docilidade dos Tupis e ao vigor físico dos negros africanos para, por fim, chegar-se ao amálgama da mestiçagem. Trata-se de uma hierarquização do mundo brasileiro com certo ar freyriano, se bem que *avant la lettre*, mas condiz completamente com as concepções do ideário pré-iluminista da Europa do século XVII. Em *Homem Mulato* e *Mulher Mameluca*, assim como nos outros três casais de Eckhout, todos os elementos da cena retratada tem um sentido simbólico.



Fig. 13 - Albert Eckhout, *Homem Mulato*, sem data; óleo sobre tela, 170 x 274 cm; Nationalmuseet, Copenhague, Dinamarca.



Fig. 14 - Albert Eckhout, *Mulher Mameluca*, 1641; óleo sobre tela, 170 x 271 cm; Nationalmuseet, Copenhague, Dinamarca.

O mulato aparece quase que vestido como um europeu, mas traz os pés descalços e as pernas desprotegidas, sinal de uma posição subalterna na Colônia. Seu florete não tem bainha completa e apenas a ponta da espada é protegida com um sabugo de milho seco, o que mostra, também, que não tinha posses suficientes para cuidar melhor de uma de suas armas. No entanto, ele monta guarda ao lado de uma plantação de cana-de-açúcar, a grande riqueza do Brasil holandês. No mar, na linha do horizonte, três naus remetem ao comércio atlântico. A mameluca,

por sua vez, assim como a *Mulher Negra*, traz atributos que sinalizam a fertilidade das mulheres no Brasil. A africana mostra a possibilidade de reprodução da mão-de-obra escrava através dos símbolos sexuais presentes na pintura, tais como o tronco falicamente estilizado da carnaubeira em primeiro plano, a espiga de milho que o menino aponta para seu baixo ventre ou ainda o periquito, animal conhecido pela rapidez do ciclo reprodutivo e, por isso mesmo, associado à fertilidade em algumas culturas africanas. Já a brasileira mostra sua sensualidade através da insinuação de seu próprio corpo, ao repuxar parte da barra do camisolão e revelar uma parte do corpo que as mulheres brancas da época, mesmo na Colônia, em hipótese alguma deixariam qualquer pessoa enxergar. A insinuação de fertilidade está presente no casalinho de porquinhos-da-índia (*Cavia porcellus*), enquanto que a riqueza da terra transparece na planície ao fundo, onde alguns telhados vermelhos dividem a paisagem com terras cultivadas, possivelmente plantações de cana-de-açúcar.

Ao contrário do que afirma Peter Mason³⁴, não parece estar entre as pretensões de Eckhout chocar os observadores de suas pinturas, especialmente de *Dança dos Tapuias*. É bom lembrar que tanto essa tela quanto as dos casais foram concebidas para decorar as paredes do principal salão do Palácio Friburgo: eram curiosidades a serem admiradas pelos comensais recifenses de Nassau e, depois de seu retorno à Europa, não deveriam perder essa função. Não é gratuita a associação das pinturas etnográficas às naturezas-mortas: juntos, os dois grupos de pinturas representavam a riqueza brasileira sob o domínio da WIC e, conseqüentemente, o triunfo de Nassau como governante. Esses detalhes circunstanciais ligados às pinturas de Eckhout, contudo, permitem pensá-las como alegorias desse mundo holandês no Brasil e, como alegorias, esses retratos são também discurso: um discurso de dominação e tentativa de tradução dos trópicos através de parâmetros estéticos europeus, um discurso que mantém sua força até hoje, justamente por basear-se num mercado simbólico que, no campo das artes plásticas, pôde manter seus códigos e as relações simbólicas por eles significadas preservadas³⁵.

As paisagens de Post: recriação do Novo Mundo?

Frans Post viveu apenas sete anos no Brasil, entre 1637 e 1644, mas este curto período marcou a produção artística do resto de sua vida. Ao chegar ao Recife tinha somente 25 anos, e os trópicos luminosos e de amplos horizontes representavam um desafio ao jovem pintor, formado dentro dos moldes tradicionais dos ateliês holandeses: provavelmente fora aprendiz, varrera o chão, preparara as tintas e desenhara personagens secundários nas telas de um mestre experiente e respeitado em sua comunidade, assim como tantos outros pintores de seu tempo.

Contudo, chegar ao Recife representava para ele um novo começo. Viera ao Novo Mundo, assim como Eckhout, como pintor oficial da comitiva de Nassau, e entre suas atribuições estava a de retratar em desenhos, gravuras e telas as paisagens, cidades, fortificações e fatos relevantes do governo holandês no território ocupado aos portugueses. Foi isso o que fez durante sua estada brasileira: esboçou paisagens, registrou dados para uso em mapas, viajou pelo litoral entre Alagoas e Ceará, pintou telas. Contudo, sua produção de pinturas à óleo no Brasil reduzir-se-ia a apenas dezoito telas embarcadas por Nassau em seu retorno à Europa³⁶.

Post também voltou ao Velho Mundo com Nassau, carregado de ricos desenhos e cadernos de esboços para futuras composições. É justamente esse aspecto de sua produção pictórica que a torna tão especial e, também, bem diversa das pinturas de Eckhout. A produção de Post surgiu, quase em sua totalidade, após sua estadia no Brasil. Hoje estão catalogadas quase 160 telas de sua autoria, espalhadas por diversos museus e coleções da Europa e das Américas³⁷. Se considerarmos as obras perdidas desde sua morte em 1680, incluindo onze telas do conjunto que pintara no Brasil para Nassau, é possível estimar sua produção total como algo em torno de 200 óleos.

Ora, é bom lembrar que desse número apenas dezoito telas foram efetivamente pintadas no Brasil, menos de um décimo de suas pinturas, portanto. Na verdade, a produção de Post,

³⁴ Peter MASON, *Infelicitities...* cit., p. 60.

³⁵ Sobre mercado de bens simbólicos e a teoria das práticas, ver Bourdieu (1983; 1989; 1996).

³⁶ Bia Corrêa do LAGO (org.), *Frans Post e o Brasil holandês...* cit., p. 15.

³⁷ Idem, *Ibidem*, p. 14.

segundo Bia e Pedro Corrêa do Lago, está marcada por quatro fases bem distintas, dentre as quais a estadia no Brasil se constituiu na primeira, seguida por cerca de quinze anos em que se mantém fiel aos esboços e registros levados do Brasil em sua bagagem, até mais ou menos 1659. A terceira fase da produção de Post, na década de 1660, representa seu período mais fértil, sua maturidade técnica, e nela se vêem suas concessões ao gosto burguês da Holanda seiscentista: ao contrário da fase anterior, em que era fiel à topografia e às paisagens que registrara no Brasil em seus esboços, Post percebeu que seus compradores desejavam cada vez mais elementos exóticos e que marcassem a diferença entre aquele estranho e distante mundo tropical e a vida 'civilizada' das cidades holandesas. Sua última fase, a de decadência, cobre os últimos dez anos de sua vida, e nela percebe-se seu envelhecimento, pois os problemas que enfrentava com o álcool e a saúde débil comprometeram sensivelmente o ritmo de sua produção, que decaiu vertiginosamente não só em números, mas também em qualidade ³⁸.



Fig. 15 - Frans Post.

Gravura de J. Suyderhoef, a partir de tela de Frans Hals, datada da década de 1650.

No entanto, é possível identificar um ponto em comum em toda a obra de Post: ele pintou como um holandês. Seguiu as tradições pictóricas e descritivas da pintura de paisagem neerlandesa, construindo cenas teatrais delimitadas pelo *repoussoir*³⁹ da vegetação exuberante em primeiro plano e pelo amplo horizonte ao fundo, encimadas por um céu extremamente luminoso, que até hoje pode ser visto no Nordeste do Brasil. Hermann Bauer assim descreve sua pintura:

“Nos seus quadros, nota-se que dá, é certo, diversas informações pormenorizadas no que diz respeito ao país longínquo, mas que em suas pinturas são compostas segundo os esquemas habituais da pintura de paisagem holandesa. Partindo-se do primeiro plano flanqueado de decorações laterais, é-se levado para a profundidade do quadro; o longínquo com as alterações cromáticas, o lugar importante ocupado pelo céu são características típicas da pintura holandesa. Nestas paisagens brasileiras, a figura da pintura de género torna-se num tema secundário do quadro cuja estrutura ele ordena” ⁴⁰.

³⁸ Bia Corrêa do LAGO (org.), *Frans Post e o Brasil holandês...* cit., pp.14-21.

³⁹ Elemento de primeiro plano em uma pintura, desenho ou gravura, de tons mais fortes, que tem o objetivo de destacar outro elemento da composição ou produzir, através do contraste, um efeito de profundidade.

⁴⁰ Hermann BAUER, «O Barroco nos Países Baixos: a pintura neerlandesa no século XVI», in Andréas PRATER & Hermann BAUER, *A pintura do Barroco*, trad. de Fernando Tomaz, Lisboa, Benedikt Taschen Verlag, 1997, p. 124.

A escolha de Post pela pintura de paisagens pode também ter outro significado, até hoje pouco abordado: na Holanda do seiscentos somente os artistas inábeis para a execução de retratos viam-se premidos a executar quadros 'neutros' para depois vendê-los ao primeiro interessado, "e a única maneira de muitos deles conseguirem adquirir reputação consistia em se especializarem num determinado ramo ou gênero de pintura"⁴¹. Nesse sentido, Post seria apenas mais um dos 'pintores menores' que atuavam nos Países Baixos, e que repetia à exaustão o mesmo tema, especialmente a partir do momento em que o nascente e burguês mercado de arte holandês começava a consumir sua produção.

Por isso mesmo, não surpreende o fato de que a produção de Post conhecida até hoje se constitua exclusivamente de quadros com tema brasileiro. Ele especializou-se nesse nicho a fim de contrapor-se à acirrada concorrência, pois "havia excessivos artistas em cada cidade holandesa expondo suas telas em bancas, e a única maneira de muitos deles conseguirem adquirir reputação consistia em se especializarem num determinado ramo ou gênero de pintura"⁴².



Fig. 16 - Frans Post, *Paisagem Brasileira*, óleo sobre madeira, 1656; Wadsworth Atheneum, Hartford, EUA.

Assim, cabe aqui a pergunta: a obra de Post não seria, na verdade, uma recriação do Novo Mundo? O Brasil que se construiu no imaginário europeu, a partir de então, muito deve aos amplos espaços, céus límpidos, casas de fazenda, engenhos e capelas, além de personagens quase sempre sem rosto - brancos, mestiços, negros e índios - pintados por Post. Em suas telas, o homem, apesar de presente, é apenas coadjuvante perante a força e pujança da natureza que ele tenta vencer a todo instante.

⁴¹ E. H. GOMBRICH, *A História da arte*, trad. de Álvaro Cabral, 16. ed., Rio de Janeiro, LTC, 1999, p. 418.

⁴² Idem, *Ibidem*.



Fig. 17 - Frans Post, *Uma Paisagem Brasileira*; óleo sobre madeira; 61 x 91,4 cm; 1650; The Metropolitan Museum of Art, New York, EUA.

Enquanto as dezoito telas pintadas por Post no Brasil podem ser consideradas quase que como fotografias das paragens que o artista visitou, sua obra construída após o retorno à Europa foi, aos poucos, se desvencilhando deste caráter documental. Ao passo que *Cidade e Forte de Frederik na Paraíba*⁴³ - pintado em 1638 e integrante da bagagem de Nassau no retorno à Europa - impressiona por sua precisão topográfica e pelo registro da aparência da capital paraibana sob o domínio holandês, do mesmo modo que as telas *Forte dos Três Reis Magos ou Ceulen* (pintada também em 1638)⁴⁴ e *Rio São Francisco e Forte Maurício* (pintada em 1639)⁴⁵, suas pinturas feitas na Europa são *capricci*⁴⁶ que repetem à exaustão os elementos visuais que o artista conheceu e registrou no Brasil, recombinaando-os em alegorias paisagísticas tão ao gosto dos compradores holandeses, alguns, ex-companheiros da WIC no Brasil, outros, burgueses enriquecidos pelo comércio com o Novo Mundo.

⁴³ Esta pintura de Post passou pelo menos 150 anos perdida nas paredes de um castelo na Baviera, até ser “reconstrada” em 1996 e leiloada na Sotheby’s de Nova York. Parte integrante do lote de obras presenteadas por Nassau ao rei Luís XIV em 1679, este óleo sobre tela, com dimensões de 61 x 84,8 cm, hoje faz parte do acervo da Fundação Cisneros, na Venezuela, que o arrematou em janeiro de 1997 por US\$ 4,512,500 (**Veja**, São Paulo, 05 fev. 1997; **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 03 fev. 1997).

⁴⁴ Acervo do Musée du Louvre.

⁴⁵ Acervo do Musée du Louvre.

⁴⁶ Gênero de pintura, desenho ou gravura comum na Itália do século XVIII, onde geralmente se representava uma paisagem urbana, quase sempre unindo à arquitetura um misto de elementos excêntricos ou imaginários. O termo também pode ser usado para designar outros tipos de pintura alegórica contendo temas fantásticos ou exóticos, produzidos em diferentes períodos históricos.



Fig. 18 - Frans Post, *Paisagem Brasileira*; óleo sobre tela; 56,2 x 83,5 cm; 1665; Detroit Institute of Arts, Detroit, EUA.



Fig. 19 - Frans Post, *Paisagem no Brasil*; óleo sobre tela; 66 x 88 cm; c. 1665-1669; Rijksmuseum, Amsterdã, Holanda.



Fig. 20 - Frans Post, *Cidade e Forte de Frederik na Paraíba*; óleo sobre tela; 61 x 91,4 cm; 1638; Fundación Cisneros, Caracas, Venezuela.



Fig. 21 - Frans Post, *Rio São Francisco e Forte Maurício*; óleo sobre tela; 62 x 95 mm; 1639; Musée du Louvre, Paris, França.



Fig. 22 - Frans Post, *Forte dos Três Reis Magos ou Ceulen*; óleo sobre tela; 62 x 95 cm; 1638; Musée du Louvre, Paris, França.

Se fosse possível observar as quase 160 pinturas conhecidas de Post num mesmo ambiente, se tornaria fácil perceber os artifícios usados para recriar as paisagens brasileiras. Vários de seus quadros trazem como título ou subtítulo as expressões “paisagem brasileira” ou “paisagem no Brasil”⁴⁷. Quase todos usam o recurso do *repoussoir*, em telas ou pranchas de tamanho médio, com palmeiras e vegetação exuberante no primeiro plano, concentradas à esquerda ou à direita. As cenas têm ao fundo um horizonte relativamente baixo, que faz o céu ocupar cerca de metade da tela: no plano intermediário trazem construções como casas-grandes, engenhos, igrejas ou ruínas e, usualmente, um pequeno grupo de escravos, homens e mulheres brancos ou mesmo mestiços, perto das construções ou num terreiro em frente a elas, conversando, dançando ou em afazeres cotidianos. Aparecem ainda, especialmente em seus quadros da terceira fase, animais tropicais junto à vegetação do primeiro plano.

As paisagens brasileiras de Post também podem ser consideradas, a partir de uma visão sociológica, como um discurso e, assim, podem ser avaliadas quanto ao seu grau de recriação do mundo visto pelo artista em sua estadia no Nordeste do Brasil. Nesse sentido, é possível abordar o conjunto de práticas cristalizado na obra de Post, portanto, como fatos simbólicos passíveis de decifração, no mesmo sentido proposto por Pierre Bourdieu em *Esquisse d'une théorie de la pratique*⁴⁸. Este tipo de abordagem só se viabiliza se considerarmos, também como Bourdieu, que “(...) As práticas mais estritamente voltadas, na aparência, para as funções de comunicação (função fática) ou de comunicação para o conhecimento, como as festas e as cerimônias, as trocas rituais ou (...) a circulação de informação científica, estão sempre orientadas também para as funções políticas e econômicas”⁴⁹.

Ora, a finalidade oficial das pinturas de Post, ao menos daquelas feitas no Brasil, era registrar a riqueza das terras sob domínio holandês na América Portuguesa, assim como o fez Eckhout com seus tipos étnicos. Eram, portanto, imagens criadas - ou registradas - a partir de motivações econômicas e políticas. Mas e o restante de sua obra? Qual o sentido das pinturas feitas já na Europa, quando Post não estava mais a serviço de Nassau, e as imagens que seu

⁴⁷ Há diferentes pinturas de Post com o título de *Paisagem Brasileira* nos acervos da Cornell University, do Wadsworth Atheneum, do Detroit Institute of Arts e do Metropolitan Museum of Art, nos Estados Unidos e do Statens Museum for Kunst, da Dinamarca. Além dessas há também notícia de pinturas com o mesmo título que pertenceram ao acervo do Germanisches Nationalmuseum de Nürnberg e do Kunstmuseum de Düsseldorf, ambos na Alemanha. Ao menos uma tela tem o título de *Paisagem no Brasil*, e está no acervo do Rijksmuseum, na Holanda.

⁴⁸ Pierre BOURDIEU, *Sociologia*, organizado por Renato Ortiz, São Paulo, Ática, 1983, pp. 46-81.

⁴⁹ Idem, *Ibidem*, p. 52.

pincel construía não tinham mais a premissa de ‘registrar’ o Novo Mundo? Em que estruturas sociais se encaixava o trabalho de Post?

Seguindo a abordagem de Bourdieu, é possível afirmar que as ações e atitudes individuais e/ ou coletivas dos seres humanos são determinadas por elementos que vão além da simples intenção objetiva, posto que são adquiridos inconscientemente, a partir do convívio social, e são por esse convívio, em certo sentido, determinados⁵⁰.

Ora, as práticas sociais se dão dentro de um ambiente específico, que Bourdieu denominou de ‘campo’ e definiu como um espaço estruturado a partir de posições de poder e trocas simbólicas que independem dos ocupantes dessas posições⁵¹. Nesse caso, o *campo* em que agia Post era delimitado pelo mundo holandês de meados do seiscentos.

Post era um burguês, e como tal, sabia o que produzir para encontrar receptividade no mercado de arte dos Países Baixos, que se estruturava, então, justamente a partir do *gosto* e da *moda* burgueses seiscentistas, ávidos por consumo e *status* numa sociedade próspera que desafiava o poder econômico e político de outras nações européias, especialmente da Espanha.



Fig.23 - Frans Post, *Hacienda*; óleo sobre tela; 45 x 65 cm; 1652; Mittelrheinisches Landesmuseum, Mainz, Alemanha.

Os *capricci* com paisagens brasileiras de Post são, assim, frutos dessa conjuntura. Assim como as pinturas etnográficas de Eckhout, são a pura expressão do ritual e da alegoria barrocos pois, em síntese, representam não um tema objetivo, mas sim uma interpretação subjetiva de um mundo exótico que, na verdade, o artista não deseja decifrar. Post não queria registrar o Brasil: seu traço interpreta o trópico através de um vocabulário pictórico pré-definido, que classifica e depura as formas dentro de cânones passíveis de reconhecimento por seus conterrâneos. O Brasil de suas pinturas é luminoso, verdejante, viçoso e, também, uma terra sem conflitos, sem mazelas. É o Brasil utópico das lendas medievais européias, a terra sem males que espera os viajantes para dar-lhes prazer, deleite e riqueza...

⁵⁰ Pierre BOURDIEU, *Razões políticas: sobre a teoria da ação*, trad. de Mariza Corrêa, Campinas, Papirus, 1996, p. 170.

⁵¹ Pierre BOURDIEU, *O poder simbólico*, trad. de Fernando Tomaz, Lisboa, Difel, Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 1989, pp. 07-08.



Fig. 24 - Frans Post, *Paisagem com plantação: o engenho*; óleo sobre tela; 71,5 x 91,5 cm; 1660; Bojmans Van Beuningen Museum, Rotterdam, Holanda.

Considerações Finais

Tanto a obra de Eckhout quanto a de Post são significativas não só por se tratarem das primeiras representações do Novo Mundo feitas *in loco* por artistas profissionais. Elas representam, também, uma tentativa sistemática de construção e assimilação desse Novo Mundo: ao dirigirem seus olhares para o outro, para o novo, para o estranho, Post e Eckhout tentam dominar esse universo no plano do cognoscível. Daí a tradução dessas imagens em formas e repertórios passíveis de reconhecimento no mundo europeu.

É evidente que as imagens criadas por Post tiveram uma penetração muito mais extensa na Europa de seu tempo do que as de Eckhout. Tanto sua produção foi bem mais numerosa como também se destinava a decorar paredes da burguesia, e não, necessariamente, salões palacianos, como as grandes telas de Eckhout. Ao que parece não se conhece outras pinturas semelhantes feitas por Eckhout depois de seu retorno à Europa⁵², e até mesmo sua biografia é muito menos conhecida do que a de Post. Por isso mesmo, torna-se temerário afirmar, como o faz Elly de Vries⁵³, que o trabalho de Eckhout “*deixou profundas marcas na cultura de seu tempo e dos séculos seguintes*”, afinal, muitos poucos tiveram acesso às imagens por ele criadas, ao passo que as pinturas de Post tiveram uma penetração muito mais significativa e abrangente no imaginário europeu.

Ambos os pintores, é claro, criaram imagens fundantes da representação do Brasil e de sua paisagem étnica e geográfica, mas Post parece ter sido mais eficaz em sua empreitada, até mesmo pelo fato de ter continuado a revisitar temas brasileiros pelo restante de sua carreira artística, reelaborando as paisagens que visitou e registrou em seus esboços feitos no Brasil

⁵² Se considerarmos a série de cartões preparados por Eckhout e usados, décadas mais tarde, como base para a tecelagem de duas séries da Manufacture des Gobelins, na França, o único outro conjunto conhecido de imagens de sua autoria sobre o Brasil está nos desenhos e esboços reunidos nos quatro volumes do **Theatri Rerum Naturalium Brasiliae**, hoje pertencentes à Biblioteka Jagiellonska, em Cracóvia, na Polônia.

⁵³ Elly de VRIES, «Eckhout e o Novo Mundo», in Elly de VRIES & Guilherme Mazza DOURADO (orgs.), *Albert Eckhout volta ao Brasil / Albert Eckhout returns to Brazil (1644-2002) – Catálogo da Exposição*, Copenhagen, Nationalmuseet, 2002, p. 165.

holandês, a serviço de Nassau. Eckhout, no entanto, depois de retornar à Europa parece nunca mais ter se dedicado ao universo imagético que conheceu nos trópicos.

Em síntese, é possível afirmar que o objetivo dessas imagens, ao menos daquelas feitas no Brasil, era registrar a riqueza das terras sob domínio holandês na América Portuguesa. Eram, portanto, cenas criadas a partir de motivações político-econômicas e, ao contrário do que se firmou no imaginário ocidental moderno, não se constituem em “documentos” do Brasil como uma terra sem males que esperava os viajantes para dar-lhes prazer, deleite e riqueza: são, na verdade, uma expressão alegórica barroca, pois mostram um mundo exótico produzido como “registro” teatralizado do real.

Bibliografia

- ARGAN, Giulio Carlo, «A Europa das capitais», in ____ *Imagem e persuasão: ensaios sobre o barroco*, Tradução de Maurício Santana Dias, São Paulo, Companhia das Letras, 2004, pp. 46-185.
- BANDEIRA, Élcia de Torres, «O simbólico e a realidade: uma viagem imagética sob a luneta de Eckhout», *Anais do XXIII Simpósio Nacional de História - “História: Guerra e Paz”*, Londrina, Universidade Estadual de Londrina/ANPUH/Editorial Mídia, 2005, CD-ROM.
- BAUER, Hermann, «O Barroco nos Países Baixos: a pintura neerlandesa no século XVII», in PRATER, Andréas; BAUER, Hermann, *A pintura do barroco*, Tradução de Fernando Tomaz, Lisboa, Benedikt Taschen Verlag, 1997, pp. 75-140.
- BAZIN, Germain, *Barroco e rococó*, Tradução de Álvaro Cabral, São Paulo, Martins Fontes, 1993.
- BOOGART, Ernst van den, «A população do Brasil holandês retratada por Albert Eckhout (1641-1643)», in VRIES, Elly de; DOURADO, Guilherme Mazza (orgs.), *Albert Eckhout volta ao Brasil/Albert Eckhout returns to Brazil (1644-2002) - Catálogo da Exposição*, Copenhagen, ationalmuseet, 2002, pp 117-131.
- BOURDIEU, Pierre, *Sociologia*, Organizado por Renato Ortiz, São Paulo, Ática, 1983 (Col. “Grandes Cientistas Sociais”, vol. 39).
- ____ *O poder simbólico*, Tradução de Fernando Tomaz, Lisboa, Difel; Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 1989.
- ____ *Razões práticas: sobre a teoria da ação*, Tradução de Mariza Corrêa, Campinas, Papirus, 1996.
- BURKE, Peter, *Veneza e Amsterdã: um estudo das elites do século XVII*, Tradução de Rosaura Eichenberg, São Paulo, Brasiliense, 1991.
- BRIENEN, Rebecca Parker. «As pinturas de Eckhout e o Palácio Friburgo no Brasil holandês», in VRIES, Elly de; DOURADO, Guilherme Mazza (orgs.), *Albert Eckhout volta ao Brasil / Albert Eckhout returns to Brazil (1644-2002) - Catálogo da Exposição*, Copenhagen: Nationalmuseet, 2002, pp. 81-91.
- CHICANGANA-BAYONA, Yobenj Aucardo, «Aliados na guerra: os índios do Brasil holandês nas telas de Albert Eckhout», *Anais do XXIII Simpósio Nacional de História - “História: Guerra e Paz”*, Londrina, Universidade Estadual de Londrina/ANPUH/Editorial Mídia, 2005, CD-ROM.
- COUTINHO, Sylvia Ribeiro, »Eckhout e a formação de um novo sentido para a representação do índio brasileiro no século XVII», in *Textos de estética e história da arte*, João Pessoa, Editora Universitária, 1999, pp. 35-41.
- GOMBRICH, E. H., *A História da arte*, Tradução de Álvaro Cabral, 16. ed., Rio de Janeiro, LTC, 1999.
- GUTLICH, George, «Albert Eckhout e a Arcádia ultramarina: visão arcádica e o conjunto pictórico do palácio Vrijburgh», *Revista Museu*, s/n, Rio de Janeiro, Clube de Idéias, 2002. Disponível em: <http://www.revistamuseu.com.br/artigos/art_.asp?id=1050>. Acesso em: 13 dez. 2004.
- HAUSER, Arnold, «O barroco da burguesia protestante», in *História social da literatura e da arte - Tomo I*, 2. ed., Tradução de Walter H. Geenen, São Paulo, Mestre Jou, 1972, pp. 599-619.
- LAGO, Bia Corrêa do (org.), *Frans Post e o Brasil holandês na coleção do Instituto Ricardo Brennand: catálogo da exposição*, Recife, Instituto Ricardo Brennand, 2003.
- MASON, Peter, *Infelicitities: representation of the exotic*, Baltimore, The John Hopkins University Press, 1998.
- MELLO, José Antônio Gonsalves de, *Tempo dos Flamengos: influência da ocupação holandesa na vida e na cultura do norte do Brasil*, 4. ed., Rio de Janeiro, Topbooks; Recife, Instituto Ricardo Brennand, 2001.

- MELLO FILHO, Luiz Emygdio de, «Verbetes científicos», in VALLADARES, Clarival do Prado; MELLO FILHO, Luiz Emygdio de, *Albert Eckhout: pintor de Maurício de Nassau no Brasil (1637-1644)*, Rio de Janeiro; Recife, Livroarte, 1981, pp. 113-141.
- OLIVEIRA, Carla Mary S., «Um olhar sobre o colonizado: imagens do Nordeste seiscentista, por Albert Eckhout», *Par'a'íwa - Revista dos Pós-Graduandos de Sociologia da UFPB*, João Pessoa, Universidade Federal da Paraíba, n.º zero, dez. 2000. Publicação eletrônica. Disponível em: <<http://chip.cchla.ufpb.br/paraiwa/00-oliveira.html>>.
- PESAVENTO, Sandra Jatahy, «A invenção do Brasil: o nascimento da paisagem brasileira sob o olhar do 'outro'», *Fênix - Revista de História e Estudos Culturais*, Uberlândia, Núcleo de Estudos em História Social da Arte e da Cultura da Universidade Federal de Uberlândia, vol. 1, n.º 1, out. - dez. 2004. Publicação eletrônica. Disponível em: <<http://www.revistafenix.pro.br/>>. Acesso em: 05 abr. 2005.
- SHEA, Michael, «Analysis of Albert Eckhout's 'West African Woman and Child'», Callaghan, Austrália, University of Newcastle, 1997. Paper avulso. Publicação eletrônica. Disponível em: <<http://www.newcastle.edu.au/discipline/fine-art/theory/analysis/michael.htm>>. Acesso em: 16 nov. 2004.
- SILVA, Leonardo Dantas, «Imagens do Brasil nassoviano», in VRIES, Elly de; DOURADO, Guilherme Mazza (orgs.), *Albert Eckhout volta ao Brasil / Albert Eckhout returns to Brazil (1644-2002) - Catálogo da Exposição*, Copenhagen, Nationalmuseet, 2002, pp. 65-79.
- STOLS, Edd., «A iconografia do Brasil nos Países Baixos do século XVI ao século XX», *Revista USP*, Dossiê "Brasil dos Viajantes", São Paulo, Universidade de São Paulo, n.º 30, jun./ ago., 1996, pp. 20-31.
- VALLADARES, Clarival do Prado, «Revisão crítica e atualidade», in VALLADARES, Clarival do Prado; MELLO FILHO, Luiz Emygdio de, *Albert Eckhout: pintor de Maurício de Nassau no Brasil (1637-1644)*, Rio de Janeiro; Recife, Livroarte, 1981, pp. 15-51.
- VRIES, Elly de, «Eckhout e o Novo Mundo», in VRIES, Elly de; DOURADO, Guilherme Mazza (orgs.), *Albert Eckhout volta ao Brasil / Albert Eckhout returns to Brazil (1644-2002) - Catálogo da Exposição*, Copenhagen, Nationalmuseet, 2002, pp. 157-165.
- VRIES, Elly de; DOURADO, Guilherme Mazza (orgs.), *Albert Eckhout volta ao Brasil / Albert Eckhout returns to Brazil (1644-2002) - Catálogo da Exposição*, Copenhagen, Nationalmuseet, 2002.
- WAGENER, Zacharias, Thierbuch, in FERRÃO, Cristina; SOARES, José Paulo Monteiros (eds.), *Dutch Brazil - Vol. II*, Rio de Janeiro, Index, 1997, pp. 24-219.
- ZUMTHOR, Paul, *A Holanda no tempo de Rembrandt*, Tradução de Maria Lúcia Machado, São Paulo, Companhia das Letras, 1989.