

Um pintor holandês no Novo Mundo:

os *tipos brasileiros* de Albert Eckhout e a glorificação de Maurício de Nassau.

Richard Santiago Costa

Mestrando em História da Arte pelo programa de pós-graduação em História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Unicamp, com pesquisa financiada pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp). Pesquisa arte brasileira e internacional do século XIX, além de estudar pintores viajantes no Brasil como Albert Eckhout e Debret. Participa do projeto temático *Plus Ultra*, também com apoio da Fapesp.

Resumo. O presente artigo discute e analisa a contribuição do pintor holandês Albert Eckhout para o empreendimento colonizador da Companhia das Índias Ocidentais no nordeste brasileiro por meio de suas pinturas que retratam os chamados *tipos brasileiros* (índios, mestiços e negros) que habitavam o Brasil na primeira metade do século XVII sob o governo do Conde Maurício de Nassau (1637-1644). Tais pinturas constituem não só uma preciosa fonte visual para os estudos zoobotânicos e etnográficos do período, como também uma alegoria dos estágios civilizatórios dos homens e mulheres do Brasil seiscentista, além de serem uma alegoria do sucesso e florescimento da administração nassoviana das possessões holandesas no nordeste do país.

Palavras-chave. Albert Eckhout, tipos brasileiros, alegorias, etnografia, exotismo.

A Dutch painter in the New World: the *Brazilian types* of Albert Eckhout and the glorification of Maurice of Nassau.

Abstract. This article discusses and analyzes the contribution of the Dutch painter Albert Eckhout for the colonizing enterprise of the West Indies Company in Brazilian northeastern through his paintings that depict the so-called *Brazilian types* (indians, half-breeds and blacks) who lived in Brazil at the first half of the seventeenth century under the rule of Count Maurice of Nassau (1637-1644). These paintings are not only a valuable visual source for ethnographic and zoobotanical studies of the period, and also an allegory of the civilization stages of men and women of the seventeenth-century Brazil, besides being an allegory of the success and flourishing of nassavian administration of dutch possessions in the northeast of the country.

Keywords. Albert Eckhout, brazilian types, allegories, ethnography, exoticism.



A chegada de Albert Eckhout (ca.1610 - ca.1666) ao Brasil em 1637, então com 26 anos, juntamente com a comitiva do Conde Maurício de Nassau, composta basicamente por 300 soldados, 800 marinheiros e 600 homens (entre nativos e negros), não constitui surpresa. A princípio se poderia argumentar que em um empreendimento de cunho político-econômico como a tomada de Recife pela Companhia das Índias Ocidentais não haveria espaço para letrados, cientistas e artistas como o próprio Eckhout ou o pintor de paisagens Frans Post. No entanto, Nassau, como um homem erudito que era, fazia questão de estar cercado por homens capazes de deleitarem seus olhos com a melhor arte possível e levar a cabo seu projeto não somente político-econômico para o Recife como também seu projeto sócio-cultural.

Com efeito, analisando brevemente as inovações de cunho técnico-urbanístico que o conde empreendeu no nordeste brasileiro em sua estadia por aqui (de 1637 a 1644), fica nítida sua intenção de não ser um mero explorador dos recursos agrícolas da região, mas sim, um governante capaz de transformar a paisagem local e dar-lhe condições avançadas de desenvolvimento social e cultural: como parte dos maciços investimentos em obras arquitetônicas, temos a construção da cidade Maurícia (ou Mauritiópolis), nova capital do Brasil Holandês, situada ao lado de Recife entre os rios Capiberibe e Beberibe; a construção do Palácio Friburgo, em forte estilo holandês, na Ilha de Antônio Vaz, como residência oficial do conde. Tais obras possuíam refinado planejamento urbanístico e paisagístico, estando o Palácio Friburgo em meio a um jardim botânico composto por diversas espécies da fauna e flora tropicais que serviriam para os primeiros estudos de história natural do Brasil, havendo inclusive um observatório astronômico. Havia o interesse pronunciado de Nassau de mostrar não só para os brasileiros o seu poder, como também, e principalmente, para os membros da Companhia das Índias Ocidentais.

Se no plano local as benesses de seu próspero governo eram visíveis a quem quer que fosse, era preciso que um consistente projeto artístico retratasse a prosperidade da administração nassoviana e fosse capaz de eternizá-la não só em terras brasileiras, mas também na Europa. Para isso, Albert Eckhout desembarcou no Brasil com a incumbência de registrar a fauna e a flora locais, bem como os homens e mulheres que habitavam o nordeste brasileiro naquele período, enquanto Frans Post ficaria encarregado de retratar a paisagem local e cenas de batalhas. A união dos trabalhos dos dois pintores com o do geógrafo Georg Marcgrave culminaria na confecção do primeiro tratado de etnografia,



linguística indígena, zoologia e botânica brasileira, publicado juntamente com um compêndio sobre ervas medicinais do médico Willem Piso, sob o título de *Historia Naturalis Brasiliae*, em 1648, às expensas do próprio Nassau.

Eckhout realizou no Brasil 24 pinturas, sem contar os inúmeros desenhos preparatórios que constituem por si só um rico conjunto de documentos zoobotânicos pela fidelidade e minúcia com que retratavam as espécies da fauna e flora locais. No entanto, o que nos chama atenção são os quatro pares de tipos brasileiros que Eckhout realizou em grande formato, considerados os primeiros retratos fidedignos sobre os habitantes do Novo Mundo a chegarem à Europa. Eram retratos de grandes dimensões, em tamanho natural, que se por um lado tinham um caráter documental muito acentuado, por outro tinham um aspecto alegórico marcante. Não podemos nos esquecer que tais retratos compunham uma espécie de propaganda do governo de Nassau cumprindo diversos papéis: primeiramente decorativo, na medida em que seu destino primeiro seriam as paredes do Palácio Friburgo e, posteriormente, as do palácio de Haia, a Mauritshuis, residência oficial do conde na Holanda; científico devido ao cuidadoso trabalho de pesquisa e reprodução dos espécimes tropicais; e por fim, propagandístico ao cumprirem seus papéis como documentos visuais do desenvolvimento da região governada pelo conde diante de seus pares políticos europeus. A esse respeito, cabe um pequeno relato sobre as trocas que Maurício de Nassau fez utilizando como moeda de troca os desenhos e pinturas de seus artífices, o que nos dá uma ideia de quão importantes e valorizadas elas eram.

Nassau doou os *Libri Principis* (conjunto de aquarelas e desenhos encadernados em dois tomos) numerosas pinturas sobre papel e crayons avulsos (que seriam pouco a pouco organizados por Christian Mentzel, médico particular do Eleitor de Brandemburgo, nos quatro volumes do *Theatrum Rerum Naturalium Brasiliae*) a Frederico Guilherme I, então Eleitor de Brandemburgo, em troca de terras para a construção de um palácio em Freudenberg, na Alemanha, além da aquisição de títulos nobiliárquicos. Em 1654, em retribuição ao título de Cavaleiro da Ordem do Elefante Branco, uma das mais altas condecorações da época, Nassau presentearia o rei Frederico III da Dinamarca com 26 obras, sendo 23 delas de autoria de Eckhout: nove grandes telas a óleo, com cenas étnicas brasileiras, doze naturezas-mortas feitas com frutas e vegetais brasileiros e dois retratos de Nassau. Em 1679, ano de sua morte, ele presenteou o rei francês Luís XIV com oito cartões de Eckhout que seriam usados na produção de tapeçarias, a famosa série *Teintures des Indes*, tecidas pela renomada Manufatura dos Gobelins, de Paris.



Assim, fica evidente o alto valor artístico dos trabalhos de Eckhout realizados a partir de motivos tropicais, tendo o Brasil como pano de fundo. Sua ideia ao realizar os retratos dos quatro casais de habitantes brasileiros era compor uma alegoria do sucesso e da prosperidade do empreendimento flamengo em solo americano sob o comando firme do Conde Maurício de Nassau. Para isso, ele se valeu dos quatro grandes grupos étnicos que formavam a então sociedade local e que ficaram conhecidos pela historiografia como *tipos brasileiros*: os índios Tarairius, os índios Tupis, os mestiços (mamelucos e mulatos) e os negros.

Na verdade, as nações indígenas que habitavam não só o nordeste brasileiro como toda a colônia eram bem mais numerosas e diversificadas que as duas escolhidas por Eckhout. No entanto, são grupos indígenas de grande importância ao longo da breve experiência colonial dos holandeses no Brasil. Além disso, os mestiços eram frutos dessa miscigenação tão característica do nosso país, figuras de grande importância na empresa açucareira flamenga. O mesmo se aplica aos negros, que representavam a mão-de-obra escrava por excelência ao mesmo tempo em que eram comercializados pelo tráfico negreiro, outra importante fonte de renda da Companhia das Índias Ocidentais. Tais etnias, que serão objetos de estudo e representações dos artífices holandeses da comitiva de Nassau, compõem esse conjunto etnográfico que tanta importância terá naquela época e, também, nos dias atuais. Um ponto de discussão a esse respeito deve-se ao fato de que, durante muitos anos, considerou-se que essas pinturas de Eckhout seriam retratos fiéis e extremamente realistas dos povos que habitavam o Brasil naquela época. Contudo, um estudo atento delas revela que, apesar de seu inegável realismo e apuro na realização de vários aspectos, o tom alegórico é muito nítido. Alguns aspectos chegam a ser inverídicos, sinalizando que Eckhout liberou-se em vários momentos de uma visão realista estanque, permitindo-se criar uma espécie de alegoria dos estágios civilizatórios presentes na colônia brasileira. Como nos diz Peter Mason:

[...] Portanto, os estudos dos “retratos etnográficos” de Eckhout requerem um estudo não de sua suposta relação com a realidade brasileira, mas das técnicas usadas por ele para fazer que seus temas humanos tivessem uma aparência não-européia em diversos graus. (MASON, 2002, p. 151).

Dessa forma, cabe analisarmos sucintamente esses casais étnicos para compreendermos o programa alegórico idealizado por Eckhout. O primeiro deles é formado pelas telas *Índio Tarairiu* (fig. 1) e *Índia Tarairiu* (fig. 2). Pertencentes a um ramo da etnia Tapuíá, os tarairius eram aliados dos holandeses, e habitavam o litoral e o sertão do Rio Grande do Norte. Eram conhecidos por serem povos



extremamente guerreiros, ágeis e velozes, mas a característica que mais lhes trouxe fama foi a prática do canibalismo, em particular a do endocanibalismo¹. A compleição física do homem tarairiu denota o espírito guerreiro dessa etnia, reforçada pela exibição de suas armas de defesa e de caça: na mão esquerda quatro dardos (muitas vezes envenenados e letais) e um propulsor decorado com penas e sementes; na mão direita, um tacape ou borduna negro com decorações de conchas e penas. Os tarairius costumavam andar nus, tendo seus corpos decorados com pinturas e enfeites. No rosto, o homem tarairiu apresenta ornatos típicos da tradição de sua etnia: nas maçãs do rosto, dois ornatos de madeira ou osso atravessam as bochechas; logo abaixo do lábio inferior, um ornato de resina de jatobá também atravessa a pele e na orelha esquerda, uma espécie de alargador provavelmente de madeira.

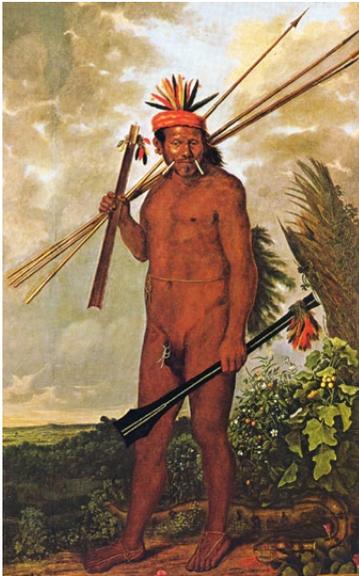


Fig. 1. Albert Eckhout: *Índio Tarairiu*, 1643, 266x159 cm. Fonte: VALLADARES & MELLO FILHO, 1990.

Fig. 2. Albert Eckhout: *Índia Tarairiu*, 1641, 264x159 cm. Fonte: VALLADARES & MELLO FILHO, 1990.

Esses aspectos reforçam o semblante quase hostil com que o índio tarairiu olha seu observador. Sua postura é de alguém que parece ter aberto uma exceção ao pintor para que fosse retratado em seu cotidiano. Além disso, a construção da paisagem em que ele se insere possui uma dualidade entre o real e o alegórico: por um lado temos uma rigorosa representação de algumas espécies de vegetais



e animais como a aranha caranguejeira no canto esquerdo da tela e a jibóia morta no lado direito; por outro lado, a paisagem selvagem é condizente com o caráter selvagem do índio retratado e da etnia a ele pertencente. A jibóia com traços de sangue parece ter sido morta recentemente pelo tacape do índio, ao passo que seus dentes à mostra reforçam, de maneira exagerada, a ferocidade da cena. Já a índia tarairiu apresenta uma feição mais amena que a de seu companheiro. Na mão direita segura com naturalidade uma mão e parte de um antebraço humano. Na cesta que carrega nas costas, encontra-se outro membro humano, um pé. A presença desses membros reforça a prática do canibalismo própria a essa etnia, que acreditava não haver sepulcro melhor para os entes mortos que seu próprio corpo. Entre suas pernas, um cão bebe água em um pequeno regato, imagem que simboliza a fidelidade e docilidade, como forma de anular a agressividade que os membros humanos amputados emprestam à cena. Ao fundo desta, vemos grupos de índios tarairius com lanças partindo para alguma atividade de caça ou combate.

O casal de índios tupis compõe o segundo par étnico: *Mulher Tupi com Criança* (fig. 3) e *Índio Tupi* (fig. 4). Eram considerados mais *civilizados* que os anteriores, e foram aliados dos holandeses durante a invasão flamenga do nordeste brasileiro ao passo que eram inimigos dos tarairius, sendo mão-de-obra nas lavouras de cana-de-açúcar. Nessas duas pinturas, temos o oposto do que vimos no casal da etnia anterior: há uma domesticidade, por assim dizer, mais pronunciada nos tupis, um ambiente de calma e nenhum perigo iminente. O fato de a índia tupi trazer uma criança em seu colo ao mesmo tempo em que deixa à mostra seus fartos seios, reforça o caráter maternal da cena, enquanto a criança, apoiada em seu seio, representa a perpetuação da espécie e a ligação da índia com sua descendência. Em ambos, tanto na índia tupi quanto em seu par masculino, a presença de vestimentas traz um primeiro sinal de maior civilidade: suas genitálias são cobertas por tecido rústico, um atributo que corrobora a convivência com os brancos. No caso do índio tupi, o uso de bigode e uma faca com cabo de madeira de origem europeia reforçam a aculturação.

Na paisagem ao redor da índia, outro sinal de intensa civilização e progresso: ao fundo esquerdo da cena, observamos uma casa de fazenda em estilo holandês, com cobertura de palha e torre lateral. Em sua frente uma alameda ladeada por palmeiras e outras espécies vegetais. A atividade é intensa: alguns bois pastam, enquanto uma vaca é ordenhada por uma mulher sentada ao chão. Algumas crianças brincam em meio aos adultos que trabalham ou descansam em redes. Outro signo de fartura dessa cena é a bananeira, introduzida pelos portugueses no Brasil e largamente utilizada na alimentação da população. *Mulher*



Tupi com Criança é como uma alegoria da fecundidade tanto da mulher indígena quanto das terras brasileiras sob domínio holandês. A índia tupi de seios à mostra, segurando uma pequena índia alimentada por estes mesmos seios, representa a formação e a continuidade da população nativa sob a prosperidade do governo flamengo, a matriz e o fruto. De forma semelhante, a bananeira, símbolo do mundo tropical por excelência, também nos oferece seus frutos, que alimentarão a força de trabalho que impulsiona o empreendimento holandês. Ao fundo, a analogia da fertilidade continua: a propriedade agrícola mantida por escravos, onde pastam vacas que fornecem leite para a subsistência, as árvores frutíferas e os animais domésticos. Além disso, os filhos dos escravos da fazenda estão em meio às atividades dos pais, em um ambiente tranquilo e pacífico, formando um grande conjunto em exaltação ao sucesso da administração da Companhia das Índias Ocidentais e de seu administrador, Maurício de Nassau. Finalmente, na paisagem com índio tupi, temos também o elogio à fertilidade da terra na figura da mandioca partida (outra importante fonte de alimentação) e nas práticas agrícolas de plantio, como nas estacas recém plantadas em terra fofa. No rio ao fundo, índias tomam banho e lavam roupas, enquanto embarcações demonstram a utilidade prática do rio.



Fig. 3. Albert Eckhout: *Mulher Tupi com Criança*, 1641, 265x157 cm. Fonte: VALLADARES & MELLO FILHO, 1990. Fig. 4. Albert Eckhout: *Índio Tupi*, 1643, 269x170 cm. Fonte: VALLADARES & MELLO FILHO, 1990.





Fig. 5. Albert Eckhout: *Mameluca*, 1641, 269x170 cm. Fonte: VALLADARES & MELLO FILHO, 1990.

Fig. 6. Albert Eckhout: *Mulato*, s/d, 268x165 cm. Fonte: VALLADARES & MELLO FILHO, 1990.

Com o próximo casal étnico, temos a primeira mistura racial entre os nativos brasileiros e os europeus: *Mameluca* (fig. 5) e *Mulato* (fig. 6). Neles, o dado estrangeiro não está apenas em suas vestimentas ou em acessórios que usam: o dado europeu encontra-se em sua genética, fruto da mistura do branco com o índio (mameluca) e do branco com o negro (mulato). Nessas telas, Eckhout celebra o encontro de culturas que se deu com a chegada dos europeus na América tropical, em especial, o encontro dos holandeses com as etnias índia e negra.

Sendo assim, no caso da mameluca, nada mais natural que essa representante da miscigenação estivesse totalmente vestida. Mas mesmo recoberta, a sensualidade está presente nas sutilezas de suas insinuações: com a mão esquerda, ela levanta levemente seu vestido, deixando à mostra seus pés e uma parte da canela. No peito, um grande decote desnuda seu colo, apresentando um olhar ligeiramente faceiro, olhos semicerrados que emprestam charme à cena. E, pela primeira vez, uma importante mudança em sua postura: ela, ao contrário dos outros representantes das etnias índias, apresenta-se de frente para o observador. Eckhout nos mostra uma mulher vaidosa, por assim dizer. Seus adornos são os mais ricos, materialmente falando, até aqui: brincos filigranados



de ouro com pérolas, um colar no mesmo motivo, uma pulseira no punho direito e adorno na cabeça, uma espécie de presilha. A mesma riqueza acompanha as ilhoses nos ombros de seu camisolão de mangas bufantes e ricos drapeados. Sua postura lembra claramente as poses adotadas pelas figuras humanas utilizadas nas alegorias dos continentes que circulavam até então, em especial aquelas contidas na *Iconologia* de Cesare Ripa, de 1603 (figs. 7 e 8). A mameluca mostra-se como um modelo que personifica a sua etnia e suas características. A mão direita levantada segurando algum objeto específico é a mesma que se repete nas quatro alegorias dos continentes. No entanto, suas vestes e seus adornos aproximam-se mais das alegorias da Europa e da Ásia do que da América propriamente dita. Talvez essa proximidade entre a Mameluca e as alegorias da Europa e da Ásia remeta à maior *civilidade* que Eckhout atribuiu a ela em virtude de possuir sangue europeu. Ela tem a sensualidade exótica de sua matriz indígena ao mesmo tempo em que tem os traços refinados de sua matriz europeia.

Já o mulato é um homem de armas, e possivelmente fizesse parte do pequeno exército holandês formado no Brasil para proteger a colônia. Suas vestes são as mais elaboradas de todo o conjunto alegórico idealizado por Eckhout. Utiliza armamento europeu, como a espingarda espanhola e o florete embainhado em uma faixa de pele de onça, sendo que do lado direito podemos observar a ponta de uma adaga. A presença de uma touceira de cana-de-açúcar a seu lado não é por acaso, e ratifica seu papel de homem de confiança dos holandeses. Provavelmente fosse o capataz de uma fazenda produtora de cana, afinal o fato de estar descalço o desqualificaria para uma patente maior. As três embarcações ao fundo provavelmente pertençam à Companhia das Índias Ocidentais, e poderiam estar carregando o açúcar produzido no Brasil para a Europa.



Fig. 7. Anônimo: *Europa*, 1603, 9,5x8 cm. Fonte: BELLUZZO, 1999.

Fig. 8. Anônimo: *Ásia*, 1603, 9,5x8 cm. Fonte: BELLUZZO, 1999.



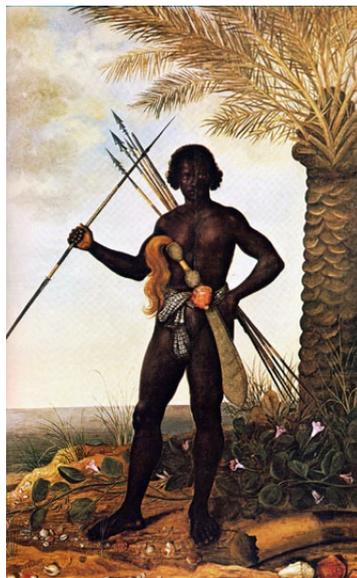


Fig. 9. Albert Eckhout: *Negra com Criança*, 1641, 270x180 cm. Fonte: VALLADARES & MELLO FILHO, 1990. Fig. 10. Albert Eckhout: *Guerreiro Negro*, 1641, 264x162 cm. Fonte: VALLADARES & MELLO FILHO, 1990.

Por fim, trataremos do último par étnico da série pintada por Eckhout, composto pelos negros de origem africana. Em *Negra com Criança* (fig. 9) e *Guerreiro Negro* (fig. 10) temos a representação daqueles que eram ao mesmo tempo mão-de-obra das lavouras e mercadoria no tráfico de escravos exercido pela Companhia das Índias. Independentemente dos trajes e acessórios que usam nas cenas, sabemos que são escravos e quais as condições de vida que tinham na colônia. A mulher negra, apesar do rosto delicado, tem um corpo robusto, mãos grandes e fortes, frutos do trabalho árduo do seu cotidiano. Sua beleza se impõe como a mostrar que sobrevive apesar das penúrias que enfrenta no dia-a-dia do trabalho servil. Eckhout mostra total domínio dos elementos compositivos nessa pintura. Todos os textos e estudos que tratam de *Negra com Criança* são unânimes em estabelecer a não veracidade de diversos meios utilizados por ele para tornar essa negra escrava uma alegoria da beleza e força da mulher negra africana. A começar pelos acessórios que ela carrega com imponência: um chapéu extremamente requintado com abas decoradas com penas de pavão, forrado em sua parte superior por pequenas conchas e presas, identificado como sendo do Oriente²; um par de brincos de pérolas com laços vermelhos, um colar de pérolas brancas em duas voltas com um pingente; um colar de contas de coral vermelho também em duas voltas; no braço



direito, uma pulseira de sementes ou pérolas em seis voltas; no braço esquerdo, um bracelete de latão e preso na saia, um cachimbo de argila holandês³.

Com relação à indumentária, a negra se apresenta com os seios à mostra, usando uma saia de tecido estampado amarrada por uma faixa vermelha. Nota-se a importância que Eckhout conferiu às estampas e arabescos nessa tela: desde o rico trabalho geométrico nos motivos decorativos da cestaria até às estampas do tecido usado por ela. Um rico jogo cromático se estende na diagonal que liga a espiga amarelada na mão do menino e os tons de amarelo das frutas tropicais no cesto de sua mãe: bananas, laranjas e mamão. Por sua vez, a criança sob a mão esquerda forte de sua mãe é emblemática em se tratando da miscigenação: é uma criança robusta, mulata, claramente fruto dessa mãe negra e de um pai branco europeu. Ela também possui adornos como sua genitora: um par de brincos de argolas nas orelhas, e um colar de sementes ou miçangas pretas em três voltas. Em sua mão esquerda, talvez o elemento mais encantador e exótico da tela: uma ave ornamental conhecida como periquito-de-cara-vermelha, provavelmente originário da Costa do Ouro ou de Angola. Ele representa o elo entre Brasil e África, terra de origem da negra e do pássaro. Além disso, por ser uma ave de cores fortes e tropicais, insere-se completamente nessa combinação tão particular que Eckhout empreende em *Negra com Criança*, seja do ponto de vista da significação, seja do ponto de vista compositivo: o periquito-de-cara-vermelha não se faz elo apenas entre dois continentes, mas, também, elo entre as cores cítricas características do mundo tropical que harmonizam-se ricamente nessa tela.

Ainda com relação ao menino, ele é tão forte quanto sua mãe, com o ventre saliente, rosto arredondado e olhos vivos. É importante também observar as características dos membros da mulher retratada: notem o tamanho dos pés e das mãos dessa mulher escrava. São mãos trabalhadoras. Ao mesmo tempo, os pés, grosseiros se comparados com os pés finos das damas europeias, jazem sobre a terra em que ela se encontra, em íntimo contato com a terra que simboliza a forte relação entre o homem e a terra que lhe dá sustento, e nesse caso, também o escraviza.

O *Guerreiro Negro* de Eckhout ergue-se imponente no centro do quadro. É um homem forte, de grande porte, confirmando o adjetivo *guerreiro* do título da obra. Os cabelos fartos e encaracolados na altura das orelhas assemelham-se com os penteados do mulato e do índio tupi. Esse homem negro não está obviamente retratado como um escravo, afinal, nenhum cativo no Brasil estaria fortemente armado como ele. Peter Mason chama atenção para esse fato: “[...] E mais uma vez, na pintura de Eckhout do homem negro, existe a disparidade entre o status



do homem e o fato de que esse tipo de arma cerimonial seria usada apenas por um dignatário, e não por um homem seminu”. (MASON, 2002, p. 150) Na mão direita, o guerreiro negro segura uma lança. A mão esquerda apoia-se na cintura, próximo à espada embainhada por uma pele de arraia polida, e ornamentada por uma mecha de pelos de origem animal. Por sua vez, o tecido que recobre sua genitália é da mesma fazenda empregada na saia da negra, seu par étnico. Ainda na mão esquerda, segura cinco lanças, conhecidas como azagaias, cujas extremidades diferenciam-se de acordo com a finalidade delas. Compondo o ambiente, temos uma enorme presa de elefante no canto direito da tela, provavelmente remetendo às riquezas que eram comercializadas pelos europeus em sistema de escambo com os povos africanos, como também pode ser uma referência à Costa do Marfim, possível origem do negro retratado. O chão é forrado por conchas que remetem ao oceano e à proximidade com a praia. No canto direito da composição há uma tamareira, uma das espécies de palmeiras mais importantes da África. Já em *Negra com Criança*, temos uma típica carnaubeira originária do Brasil no canto esquerdo da tela. Ainda ao fundo dessa cena, no canto direito, podemos visualizar cinco homens negros trabalhando na praia, provavelmente com pesca em virtude das redes e cestos com os quais trabalham, enquanto um deles está no topo de uma escada observando o horizonte onde podemos ver três navios, provavelmente os mesmos que vimos na cena de *Mulato*.

Podemos agora, após analisarmos com mais detalhamento cada obra dessa série etnográfica, fazermos algumas considerações acerca de interpretações e questões trazidas à tona por elas. Como vimos, é inegável que os homens e mulheres retratados por Eckhout possuem um caráter naturalista muito marcante, justificando a importância que adquiriram ao longo do tempo não só como obras de arte de grande valor artístico como também importantes documentos históricos e etnográficos sobre essa porção do globo recém descoberta por portugueses e explorada por holandeses no século XVII. No entanto, olhar para esses retratos como se fossem cópias fiéis da realidade registrada pelo pintor contribui para diminuir sua força enquanto alegoria dos estágios civilizatórios dos povos governados pelo Conde Maurício de Nassau a mando da Companhia das Índias Ocidentais. Elas representam o alcance e o sucesso da administração nassoviana que estendia seus domínios não só pelas terras do Novo Mundo como também, pela África e Ásia. Se tomarmos como exemplo o chapéu javanês utilizado pela negra em *Negra com Criança*, possivelmente o retrato em que Eckhout mais tenha se valido de licenças artísticas em nome da composição, teremos um exemplo de como um adorno como esse pode ser um signo que remeta às possessões



holandesas na Ásia. Nesse sentido, a presa de elefante na cena do *Guerreiro Negro* está diretamente ligada às possessões africanas como vimos.

Todas as mulheres representadas na série carregam cestas contendo diversos objetos, flores e frutos típicos da colônia como maracujás, laranjas, bananas, mamões, melões, limões, goiabas, cajus; utensílios cotidianos como cabaças e redes; flores características da paisagem tropical como flores de laranjeira e flores de maracujá. Como vimos anteriormente, não só as posições como essas mulheres se apresentam para o espectador como também suas posturas ao segurarem essas cestas assemelham-se às alegorias dos continentes difundidas já no século XVI, como também têm função de personificarem a fecundidade do solo brasileiro e o sucesso do trabalho de homens e mulheres índios, brancos e negros para o crescimento e progresso da administração holandesa no Brasil. É como se oferecessem presentes ao governador Nassau. E se às mulheres cabem a oferta de frutos e flores da colônia, em relação direta com a fecundidade da própria mulher, aos homens cabem a força e a aliança com a administração holandesa. Todos eles possuem armas para as mais diversas utilidades, em especial para a defesa não só de si e seus pares como da colônia.

Não podemos deixar de observar também a relação da paisagem com os elementos retratados e seu papel na alegoria da civilização. Chama atenção o fato de o céu de todas as oito pinturas ser muito semelhante ao céu das paisagens holandesas pintadas naquele período: altos, com a linha do horizonte baixa e muito nebulosos. É como se fosse possível haver uma relação direta entre a paisagem holandesa e a paisagem tropical, como se fosse um só organismo, recíprocos. Se não era possível tirar da terra dos Países Baixos os insumos comercializados pelos holandeses, do mesmo modo só seria possível desenvolver e cultivar as possessões americanas com o trabalho e a sapiência do homem batavo. Aliado a isso, alguns elementos presentes ao fundo das composições contribuem para uma ideia de continuidade das cenas, como um ciclo: os três navios presentes em *Mulato* que novamente aparecem em *Negra com Criança*, ou então o regato que aparece em *Índia Tarairiu* e o rio que aparece em *Índio Tupi*. Eckhout, os olhos que nos legaram um pequeno pedaço do Brasil do século XVII, também contribuiu com seus tipos brasileiros para o engrandecimento e posterior reconhecimento do Conde Maurício de Nassau como um homem ilustrado, amante das artes e hábil governador do empreendimento agrícola flamengo no país. Para além desse fato, Eckhout nos mostrou sua visão extremamente minuciosa e particular daquele mundo que lhe era ao mesmo tempo tão hostil e exótico quanto acolhedor e



mágico. Legou para a posteridade seu talento materializado nas cores intensas e luminosas dos trópicos sob domínio holandês.

¹ O endocanibalismo é a antropofagia praticada com relação aos membros do próprio grupo.

² Luiz Emygdio de Mello Filho associa tal chapéu ao intercâmbio material que se deu entre holandeses e os países orientais em virtude do comércio estabelecido pelos flamengos da Companhia das Índias. Para ele, esse acessório seria prova das trocas entre esses povos que ultrapassavam a esfera comercial e ganhavam dimensões culturais também. (VALLADARES & MELLO FILHO, 1990). Peter Mason identifica sua origem como javanesa. (MASON, 2002).

³ A respeito do uso de objetos pertencentes a outras culturas para compor as cenas de suas pinturas, Eckhout possivelmente possuísse um gabinete de curiosidades como era comum a muitos nobres europeus no século XVII. Peter Mason sugere tal hipótese: “[...] Presumivelmente esses objetos africanos estavam presentes no estúdio de Eckhout. Similarmente a seu contemporâneo Rembrandt, que possuía uma grande coleção de curiosidades utilizadas em diversas de suas pinturas, Eckhout aparentemente combinava objetos (etnograficamente identificáveis) com temas humanos, sem se preocupar com a incongruência da combinação para chegar a suas composições.” (MASON, 2002, p. 149-150).

Referências.

BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. *Imaginário do Novo Mundo*, vol. 1. São Paulo: Metalivros, 1999.

BOOGAART, Ernest van den. A População do Brasil Holandês retratada por Albert Eckhout, 1641-1643. In *ECKHOUT volta ao Brasil 1644-2002*. Nationalmuseet, Copenhagen, Denmark, 2002.

MASON, Peter. Oito Grandes Quadros com Pessoas das Índias Orientais e Ocidentais. A Montagem Maravilhosa de Albert Eckhout. In *ECKHOUT volta ao Brasil 1644-2002*. Nationalmuseet, Copenhagen, Denmark, 2002.

VALLADARES, Clarivaldo do Prado & MELLO FILHO, Luiz Emygdio de. *Albert Eckhout – A presença da Holanda no Brasil, século XVII*. Rio de Janeiro: Edições Alumbamento, 1990.

