

O Brasil e os Holandeses



630-1654

Organização Paulo Herkenhof



O Brasil e

Evaldo Cabral de Mello

José Antonio Gonsalves de Mello

Max Justo Guedes

José Luis Mota Menezes

Ronald Raminelli

Paulo Herkenhoff

Nachman Falbel

Leonardo Dantas

David Freedberg

Luis Pérez Oramas

Beatriz e Pedro Corrêa do Lago

os Holandeses

1630-1654

Organização

Paulo Herkenhoff



SEXTANTE
ARTES

Paulo Herkenhoff

Representação do



Gerard Dou.
Retrato de um negro.
Óleo sobre madeira,
1635. Niedersächsisches
Landesmuseum,
Hannover.

Introdução

Em época mais remota da cultura ocidental, os africanos eram com frequência representados como reis. Quando se torna mais próxima sua presença na Europa, serão descritos ora como guerreiros ora como escravos. Em esculturas e vasos da Antigüidade clássica, as artes cretense, ática, helenística ou romana representavam o africano como tipo mítico e distante. Em geral, nessa arte o negro constituía uma presença política à medida que predominava seu papel de guerreiro, como *status* social.¹ É a cor antes do preconceito, como discute Frank Snowden: "Certas linhas do perfil grego ou romano dos etíopes (como eram chamados os africanos negros) permaneceram basicamente inalteradas desde Homero até o fim da literatura

clássica – e a imagem era essencialmente favorável."² Na Idade Média ocorrem representações de negros em imagens da rainha de Sabá e de São Maurício, mártir da fé, venerado na Alemanha, onde aparece em catedrais como cavaleiro armado de escudo e lança. Era, pois, negro o santo patronímico do alemão Maurício de Nassau. No final da Idade Média se fixa o padrão de representação do rei mago africano como negro, já que até então o artista não estivera obrigado a fixar com exatidão as características individuais dos personagens, tais como sua cor. É a partir desse período que a tradição do Norte da Europa projetará quadros da Adoração em que aparece o rei mago negro, como os pintados por Lochner e Dürer, que ademais desenhou retratos psicológicos de negros.

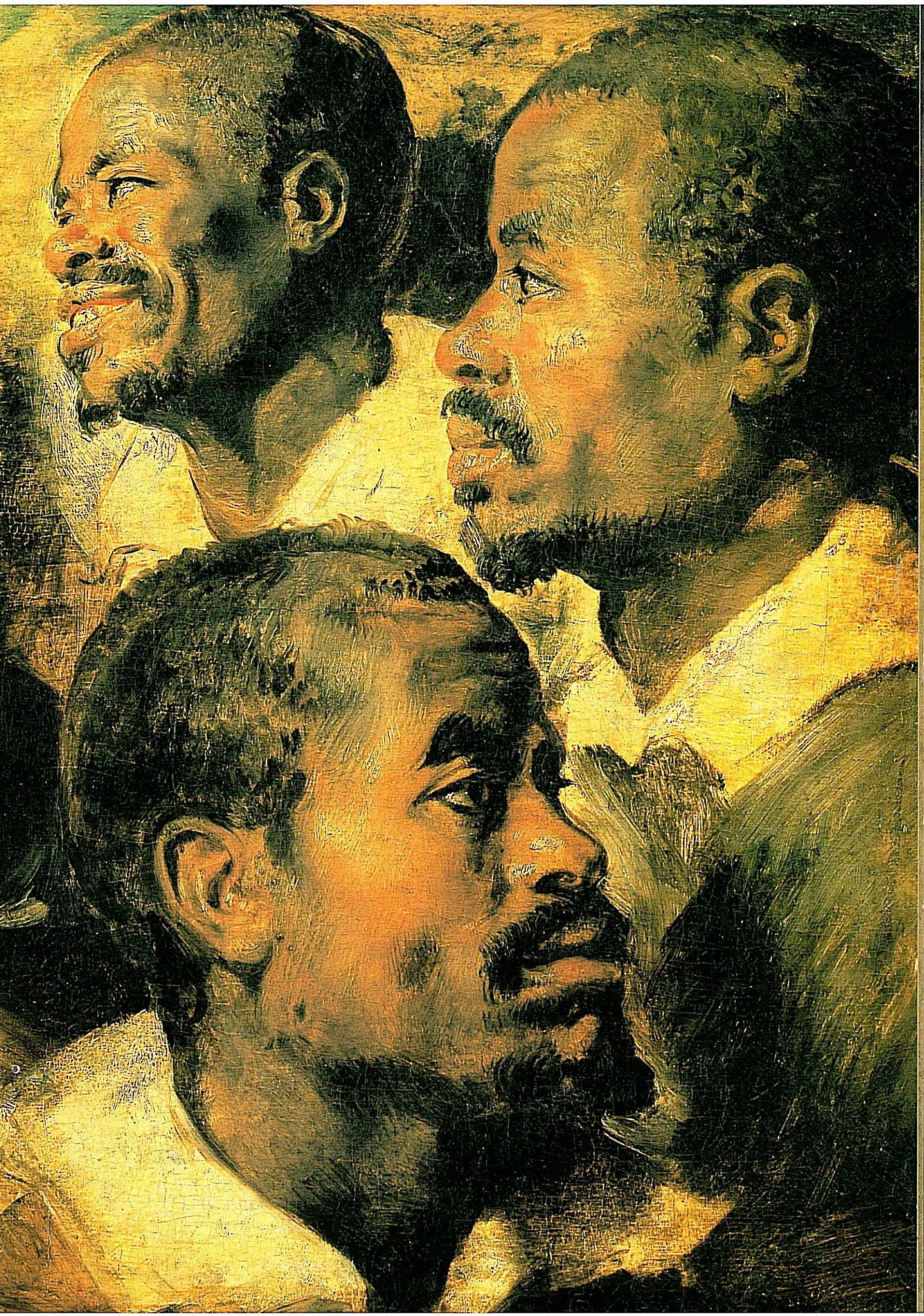
Negro nas Índias Ocidentais

Barléu, Post e Eckhout

Até os descobrimentos, os cartógrafos europeus falavam de um fim do mundo, um *caput finis Africae*. Na arte ocidental, o africano, simbolizando o homem negro, revelará um olhar ocidental perplexo frente à diferença étnica. O preconceito se desenvolve à medida que a escravidão avança com a nova ordem econômica depois dos descobrimentos. Gaspar Barléu tentou explicar, mas concluiu ser um mistério a origem da cor negra: "De sorte que a causa da cor da cútis parece dever-se atribuir antes às qualidades ocultas da terra, do céu e do ar (asilos, oh! pesar da humana ignorância!)." Para muitos, a cor negra não se devia à intemperança do clima, mas a uma praga ancestral, que afetara o sangue através de uma infecção, conforme descreve Sergio Buarque de Hollanda⁴, ou à maldição de Noé sobre Cã e sua descendência.







Anônimo.
América. Coleção
José Mindlin.

PÁGINAS ANTERIORES:
Pieter Paul
Rubens.
Cabeças de
negro. Estudo.
Óleo sobre tela,
1613-1615.
Museu Real de
Belas-Artes de
Bruxelas.

PÁGINA SEGUINTE:
Adriaen
Collaert e
Marten de
Vos.
America, c. 1600.
Rijksmuseum,
Amsterdam.



No barroco, artistas como Velásquez, Van Dyck, Jordaens, Rubens, Rembrandt (p. 159) traçam a individualidade em retratos psicológicos densos de indivíduos negros. O estranhamento cultural ocorre no retrato de um negro em vestes luxuosas, obra de Gerard Dou (p. 122). Jasper Beckx (p. 143-145) representa dignatários, príncipes ou diplomatas em visita à Europa. Vários artistas tiveram ajudante ou servo negro, como Velásquez

e Reynolds. O retrato *Juan de Pareja*, de Velásquez (p. 129), embute uma contradição: o tratamento do modelo como sujeito de emoções, embora seu estatuto jurídico fosse limitado por sua condição servil, submetido ao próprio pintor. Este é o século de Frans Post, Eckhout e Barléu⁷. Viajando pelos territórios da Companhia das Índias Ocidentais, Eckhout teve uma perspectiva singular que lhe propiciou elaborar um

repertório de tipos étnicos, antecipando uma antropologia visual.

Um processo de individuação mais profundo de modelos negros nos retratos, simbolizadores de *status*, avançará com a emergência no século XVII de uma pequena classe média negra na Grã-Bretanha capaz de negociar, ainda que penosamente, com uma sociedade que oferecia alguma experiência de interação entre a diáspora africana e um país europeu. Esses indivíduos, quando se distinguem, ocupam simultaneamente o centro e a periferia.⁶ É o caso de Ignatius Sancho, nascido num barco negreiro em pleno Atlântico, que se tornou servo do Duque de Montagu, ascendendo à condição de valete, e, posteriormente, à de dono de um armazém. Sancho transformou-se em um letrado, convivendo com nobres, músicos e pintores. Ter seu retrato pintado por Gainsborough e, além disso, ser proprietário desta pintura são inegáveis símbolos de seu *status* pessoal no processo de ascensão social. Reyahn King aponta que Gainsborough submete a paleta à construção psicológica acurada, como o olhar e a ironia anunciados como seus traços pessoais nesta pintura. Esse retrato não tinha o sentido de estudo, como no caso da pintura inacabada de Reynolds representando um negro, trabalhada mecanicamente segundo fórmulas pictóricas de pigmentos como em Hogarth.⁷ Nessa pintura, a pose de Sancho indica a negociação do retratado com os padrões da sociedade e o domínio de seu código social, no

qual a mão dentro da camisa significava a “modesta reserva” de um *gentleman* britânico⁸. No século XIX, a obra de Géricault será um ponto extremo. Sua *Jangada do Médusa* é um corte na tradição e no *ethos* da representação do negro na arte. Géricault é o pintor libertário da escravidão.

Alegorias dos quatro continentes

Conhecido o mundo com os descobrimentos, era necessário descrevê-lo em cartografia e apreendê-lo em imagens, como conquista do olhar, na rota das navegações, viagens e colonização. A Europa exerce a consciência de conhecer os quatro cantos do mundo e desenvolve padrões de representação alegórica dos quatro continentes (Europa, Ásia, África e América) então conhecidos. É a tentativa didática de representar por estranhamento as singularidades e diferenças do ponto de vista eurocêntrico. Hierarquizam-se os continentes, com a prevalência da Europa⁹, num processo de constituição de uma visão global da terra.

Já na segunda metade do século XVI se conformam os padrões de representação da África e a América¹⁰, identificadas com os tupinambás e seus

adereços plumários.¹¹ Em fins do século XVI, na Bélgica e na Holanda, surgem *Alegorias dos Quatro Continentes* em desenhos e gravuras estereotipados, fantasiosos e exóticos, como Jan Sadeler gravando Dirk Barendsz (1581), e Philips Galle, segundo os desenhos de Marcus Geeraerts (c. 1590). Em gravuras (c. 1589), Adriaen Collaert, segundo o modelo de Martin de Voos: a africana monta sobre um crocodilo e numa outra, simbolizando a América, sobre um tatu (ao lado). Um rinoceronte surge entre maravilhas botânicas e



Pieter Paul
Rubens.
Adoração dos
Reis Magos.
Óleo sobre tela.
Museu do Louvre,
Paris.

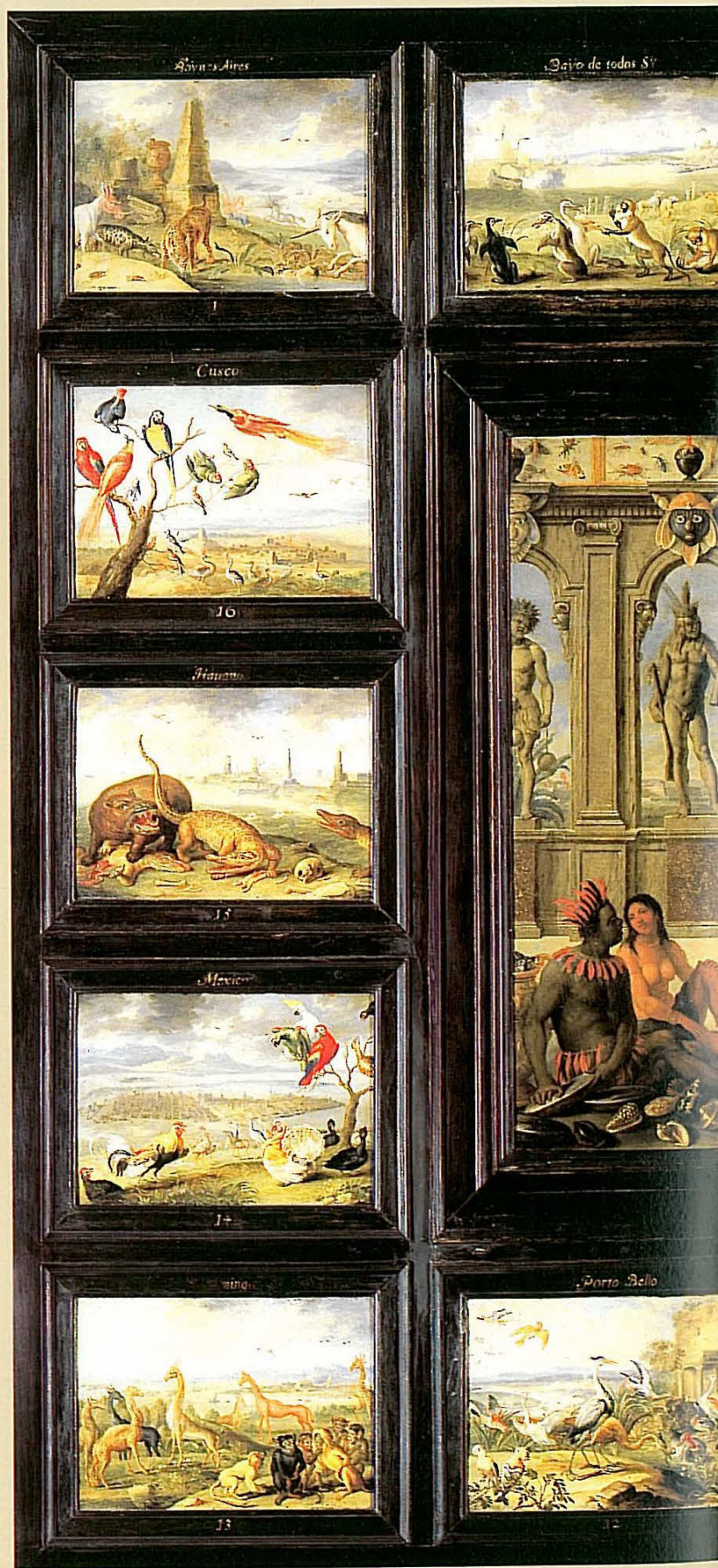
PÁGINA SEGUINTE:
Diego
Rodríguez de
Silva y
Velásquez.
Juan de Pareja.
Óleo sobre tela.
C. 1650. *The*
Metropolitan
Museum of Art,
Nova York.



Jan van Kessel.
America. 1666.
Staatsgemälde-
sammlungen,
Munique.

zoológicas americanas no desenho do mestre do sul da Holanda (c. 1600). Na orientação iconográfica de Cesare Ripa, a América se representa como continente de gente e feras que devoram o homem. Eckhout faz semelhante associação no casal de tapuias.

Rubens e Jan van Kessel podem ser vistos como extremos do gênero das alegorias dos continentes. Rubens, pela qualidade estética, e Van Kessel, pela quantidade de informações etnográficas, zoológicas, botânicas e geográficas reais e falaciosas. A *Alegoria dos Quatro Continentes* (1615), de Rubens, é uma imagem que se organiza conforme a gramática dos atributos convencionais, os continentes estão representados por seus rios e estes por mulheres, cujos corpos consagram os padrões europeus de beleza feminina do barroco. Na produção de Rubens, a cabeça do negro do *Estudo* (p. 124) surge na grande *Adoração dos Reis Magos* da Igreja de São João, em Malines (p. 128), mas não como o rei africano. Este mesmo homem posou como modelo também para Van Dyck e Jordaens. Na *Alegoria dos Quatro Continentes*, obra de Jan van Kessel na Staatsgemälde-sammlung de Munique, cada um desses territórios é representado por uma pintura, composta por um grande painel central que é uma espécie de Wunderkammer habitada por seres vivos e decorada com estátuas representando personagens, quadros, riquezas, objetos extraordinários, animais e



AMERICA QUE.

Olinda: en fernabuco



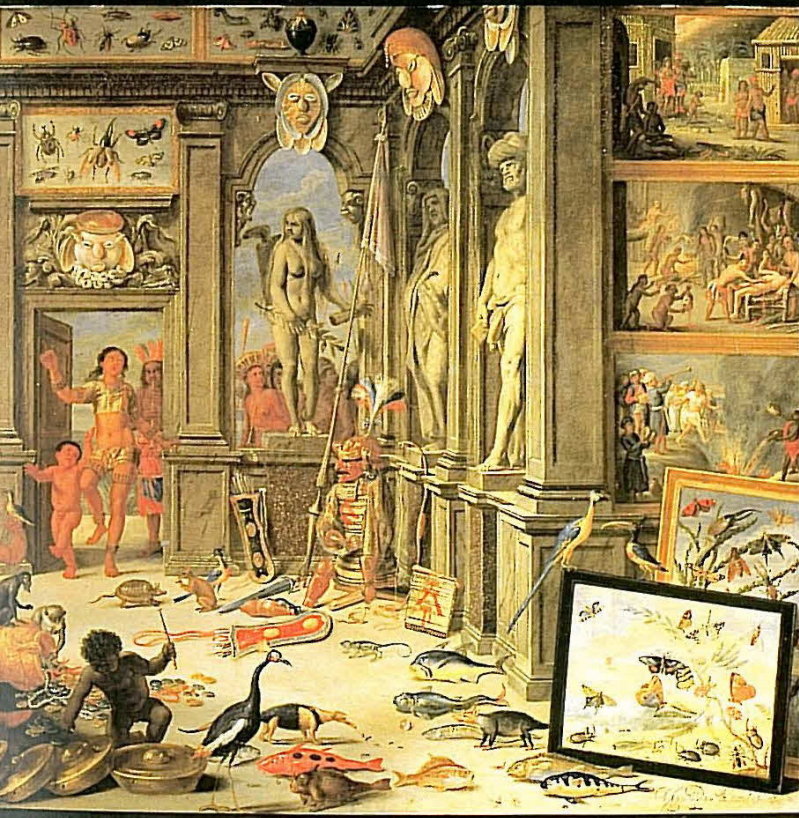
Ambama



Veneroc



PARABA EN BRASIL



Cebu: Parade en Ceylon



Porto Seguro



Potiqui



Cartagene



Loralina



Castel Alinc



plantas. A imagem central é emoldurada por pequenos painéis com paisagens da região, como Olinda na América. Jan van Kessel viu a obra de Eckhout para construir o painel central de sua *Algoria da América*, pois a figura da estátua de índio à esquerda é como o *Tarairiu* deste, refeito em pose do *David* de Michelangelo. No primeiro plano, entre as figuras vivas está um negro vestido como tupinambá, ao lado de uma mulher nativa e de uma criança negra. Talvez aluda à miscigenação, tratada por Eckhout em *Mulato*. À esquerda do painel, a sala incorpora telas penduradas na parede representando cenas de canibalismo, como uma *misc-en-abîme*. Numa, o prisioneiro negro é preparado para o banquete canibal.

Introdução ao Brasil holandês

Em pleno florescimento do barroco e no século de ouro da pintura holandesa, os pintores de Nassau introduzem questões interessantes sobre a paisagística e a retratística, ora analisadas sob o fio condutor da representação do negro. Opostamente às representações artificiosas, como a de Rubens, ou fantasiosas, como as que se amalgamam em De Bry, os pintores do Brasil holandês vieram com funções pragmáticas de conhecimento e registro, suplantando as funções artísticas ou mesmo decorativas, que poderiam ter sido feitas plenamente com uma

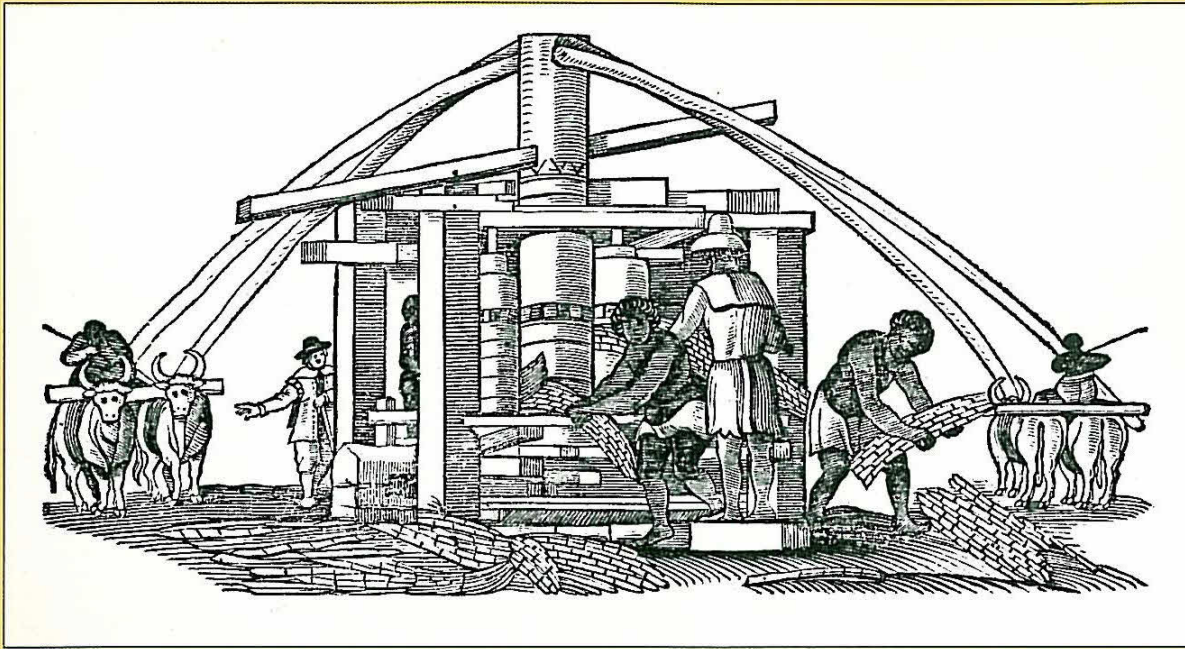
representação imaginosa dos nativos e africanos na América. O tráfico de escravos africanos tinha um destino específico na economia colonial, na descrição do Barléu: “Com largo lucro dos espanhóis e portugueses, são transportados daquelas costas para o Brasil e para as Índias Ocidentais, a fim de naquele trabalharem principalmente no fabrico do açúcar e nestas cavarem minas.”¹² A imagem do negro na obra dos pintores holandeses no Brasil, mais precisamente em Frans Post e Albert Eckhout, significa uma tensão entre os parâmetros da pintura holandesa de seu tempo e as circunstâncias extraordinárias de terem estado em territórios das Índias Ocidentais. A pintura de Post e Eckhout cumpria funções estratégicas, e não apenas culturais, na política de Maurício de Nassau.

A escravidão no texto de Barléu

“Não é possível o fabrico do açúcar sem o auxílio dos negros, que de Angola e outros portos da África se transportam em grande número para o Brasil” — só do porto de Angola, segundo Barléu, foram levados 15.430, de 1620 a 1623. Não havia economia açucareira nem Companhia das Índias Ocidentais no Brasil sem o trabalho escravo. Eram de tal modo necessários à agromanufatura do açúcar, aos engenhos brasileiros ou à mineração, que Nassau levou a guerra a Angola.¹³ “Para o

trabalho dos engenhos e da lavoura são necessários negros, que se têm de comprar, porquanto os nossos patrícios (bem como os portugueses) levados para o Brasil, ainda mesmo que tenham o corpo muito exercitado, não toleram essas tarefas, por enervar ainda os mais fortes”, escreve Van Dussen em seu relatório transcrito por Barléu.¹⁴ Em seu raciocínio, Barléu afirma sobre a integração escravo/moenda que “assim como dizem os peripatéticos que os céus não se movem sem uma Inteligência, que não se pode governar uma nau sem piloto, nem um carro sem um cocheiro, assim também dizem os brasileiros que sem os negros, como figuras indispensáveis, não é possível tocarem-se os engenhos”.¹⁵

O direito de manter escravos é defendido por Barléu, resumindo o raciocínio escravocrata no regime colonial. “A lei faz escravos, não a natural, que manda nascermos todos livres, mas o direito das gentes, contrário à natureza, é verdade, mas, não obstante, introduzido não sem razão” — seu arrazoado percorre uma erudita história que inclui o direito romano, Sêneca, a palavra dos Apóstolos, a avidez cristã. Barléu aponta a sujeição de um “ao alvedrio de outrem, não por defeito da natureza, mas por dureza da sorte”.¹⁶ A dureza da sorte se invertia em “mísera sorte”.¹⁷ Exemplifica a ideologia justificadora da prática escravista no século XVII e seus argumentos filosóficos e jurídicos denotam que pertenciam

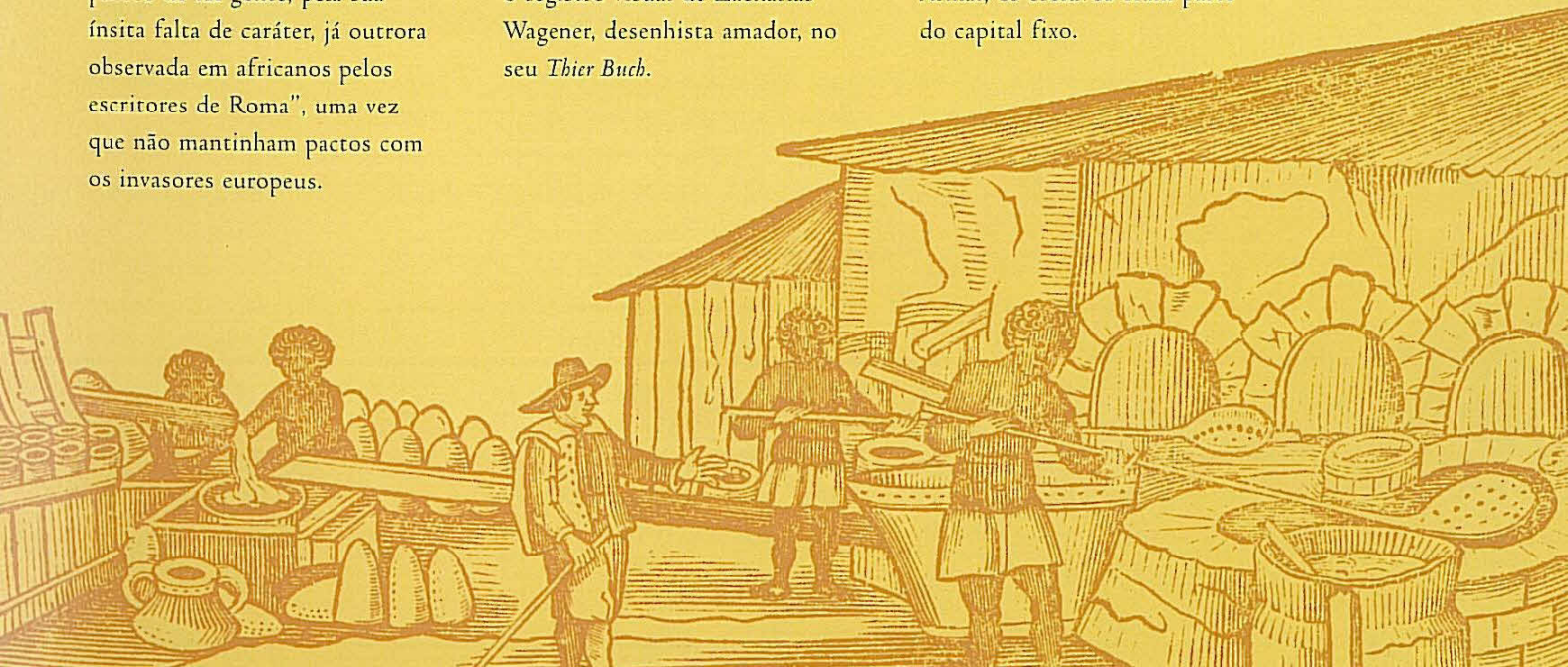


Engenho de açúcar. Ilustração extraída do livro de W. Piso, G. Maregraf e I. de Laet, *Historia Naturalis Brasiliae*. Leiden, Franciscus Hack, Amsterdam, Ludovicus Elzevier, 1648. Coleção Ruy Souza e Silva.

ao círculo do notável jurista Grotius. Como prevalecia na Europa, Barléu não interpreta as estratégias de defesa dos africanos contra a colonização e a escravidão como mecanismos de resistência contra a opressão. Na defesa de seus territórios contra os ataques holandeses ao Forte de São Jorge da Mina, os africanos foram acusados da prática de “carniçaria” contra o exército batavo. Barléu afirma que “não se devia fiar muito nos pactos de tal gente, pela sua ínsita falta de caráter, já outrora observada em africanos pelos escritores de Roma”, uma vez que não mantinham pactos com os invasores europeus.

Evidentemente, Barléu não compara a referida “falta ínsita de caráter” dos africanos com a fraude entre os mercadores europeus de escravos. A situação chegou ao ponto de tornar necessário que os corpos dos escravos fossem assinalados com a marca da Companhia, para que “os indivíduos inclinados à fraude não substituíssem os melhores pelos piores”.¹⁸ Os africanos eram amontoados no mercado de escravos, conforme o registro visual de Zacharias Wagener, desenhista amador, no seu *Thier Buch*.

O tratamento recebido pelos escravos é entrevisto em algumas passagens do Barléu. Morriam no Brasil em número alarmante, a ponto de o autor recomendar mais cuidado com os negros para evitar o prejuízo: “Para não diminuir por morte deles este número (de escravos), têm sido importados anualmente em suplemento 3.000 negros procedentes das costas da África: Cabo Verde, Mina, Angola, Ardra e Calabar.”¹⁹ Afinal, os escravos eram parte do capital fixo.



Negros. Gravura extraída do livro de Johan Nieubof, *Voyages and travels into Brazil, and East Indies containing an exact description of the Dutch Brazil, and divers ports of the East Indies. Londres, Aconsbam and John Churchill, 1703. Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro*

Tal mortandade decorria dos maus tratos e da exploração intensiva do escravo, que “baixava os custos de produção, tornando-a concorrencial em relação a outros produtos coloniais junto aos centros consumidores externos”, como analisa Manoel Maurício de Albuquerque.²⁰ Os quilombos, vistos pelos colonizadores como importante perda econômica, eram descritos como valhacouto de bandidos, destituídos de qualquer valor político de resistência e luta pela liberdade. Entre os holandeses, era negado ao escravo portar armas, porque poderiam servir à fuga. Segundo Barléu, nos cálculos holandeses do exército seria necessária, para destruir o quilombo de Palmares, “uma força com 300 soldados, armados de mosquetes e espingardas, 100 mulatos e 700 índios guerreando com as suas próprias armas”.²¹ Os holandeses fizeram duas investidas contra os quilombos. O Estado de Palmares foi arrasado em 1694 pelos portugueses, com a participação, por interesse, de bandeirantes paulistas. O povo de Palmares foi reescravizado e reincorporado ao pacto colonial.

Frans Post

Ao acompanhar o Conde de Nassau, o pintor Frans Post partiu para um outro mundo. Deixou para trás a paisagem estratificada holandesa, que por sua vez já abandonara as tendências italianizantes do século anterior. O paisagismo de Post no Brasil e sobre o Brasil é



um diálogo de distanciamento e aproximação não apenas com relação ao ambiente brasileiro, mas também com respeito à transformação e enquadramento nos parâmetros do paisagismo holandês.²² No tratado *Het Schilderboek* (1640), obra fundamental na escassa literatura holandesa sobre a arte, Karel van Mander enuncia algumas idéias sobre a paisagem como questão do artista holandês do período. Ele

conclama que os artistas partam da cidade e visitem o campo para estudar a natureza, para recriá-la melhor no ateliê. Post, nos trópicos, parecia ora se esquecer ora se lembrar das regras de paisagismo do século de ouro da arte holandesa.

No início do século XVII, a Holanda era o país mais urbanizado da Europa Oriental. Talvez a maior inovação em sua arte tenha sido deixar “a paisagem maneirista universal da



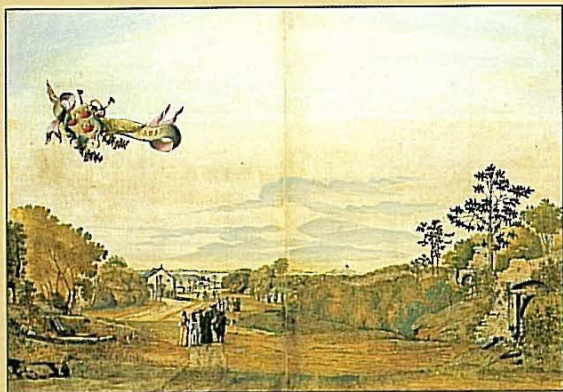
Zacharias
Wagener.
Negros
Dançando ao
Som de
Tambores e
Instrumentos de
Cordas. Gravura
em cobre, extraída
do Thier Buch.
Kabinett der
Staatlichen
Kunstsammlungen,
Dresden.

imaginação na direção da paisagem local específica”, afirma Kristina H. Nguyen²¹, como foi o caso de Post. O paisagismo holandês articulava o denso território das relações simbólicas entre idéias de cidade e de campo. Com raras exceções, a paisagem de Post não apresenta cidades ou construções. A Companhia das Índias Ocidentais devia demonstrar que os trópicos exóticos eram uma colônia de fato, mas impunha outros desafios. Maurício de Nassau, além de se deleitar pessoalmente com elas, sabia que cenas exóticas eram caras aos Wunderkammern dos reis europeus. As pinturas da América, por quem aqui esteve como Post e Eckhout, foram sua

moeda de troca por favores políticos.

Aspectos de representação de caráter etnográfico na obra de Post, como a dança de escravos, estão em pinturas na coleção do Louvre ou na *Paisagem Brasileira com Nativos Dançando e Capela* (c. 1660, coleção privada de Nova York) (p. 231), entre outras. Nas cenas de música e dança, a representação acentua as feições fisionômicas dos negros e não o registro real dos gestos simbólicos. É o caso da gravura publicada por Johan Nieuhof (p. 134) e as imagens de Wagener. A obra de Eckhout tem uma pauta mais antropológica, mesmo que até chegue a

deturpar a identidade étnica dos “tipos” representados. Na obra de Post, por falta de acuidade, o africano parece dispensar sua identidade cultural, apenas entrevista. É escravo, antes de mais nada. Post assevera a presença do elemento servil como garantia da produção das Índias Ocidentais, num período em que a disponibilidade de mão-de-obra era problema crucial. Essa é uma função básica das imagens que produziu na América. As atividades econômicas do regime colonial não levavam em conta os parâmetros culturais, como o cultivo da terra assinalado às mulheres entre os índios ou entre os africanos. Post repertoria



Frans Post. Garasu. Gravura em cobre extraída do livro de Gaspar Barléu, *Rerum per Octennium in Brasilia Et alibi nuper gestarum*. Amsterdam, Ioannis Blaeu, 1647. Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.

grande quantidade de funções exercidas pelos escravos africanos, posto que a esta altura já se assumia o fracasso do processo de escravização dos nativos. Em algumas pinturas, se os negros não chegam a pontuar pastoralmente a paisagem, são representados por Post com movimento e alguma graça. Isso retira a referida dureza do processo de produção do açúcar pelos escravos para aproximar Post dos princípios preconizados por Karel van Mander, de que tão logo abrissem os portões da cidade, os pintores holandeses saíssem para iluminar suas mentes e ver a beleza que está do lado de fora, onde os músicos emplumados cantam ao ar livre. Afinal, aquela pintura de Post, feita na Holanda por volta de 1660, já não se reporta às atividades da Companhia das Índias Ocidentais nem visa mais tanto atender aos interesses políticos pessoais de Maurício de Nassau. Atende sim a um mercado ávido de exotismos decorativos.

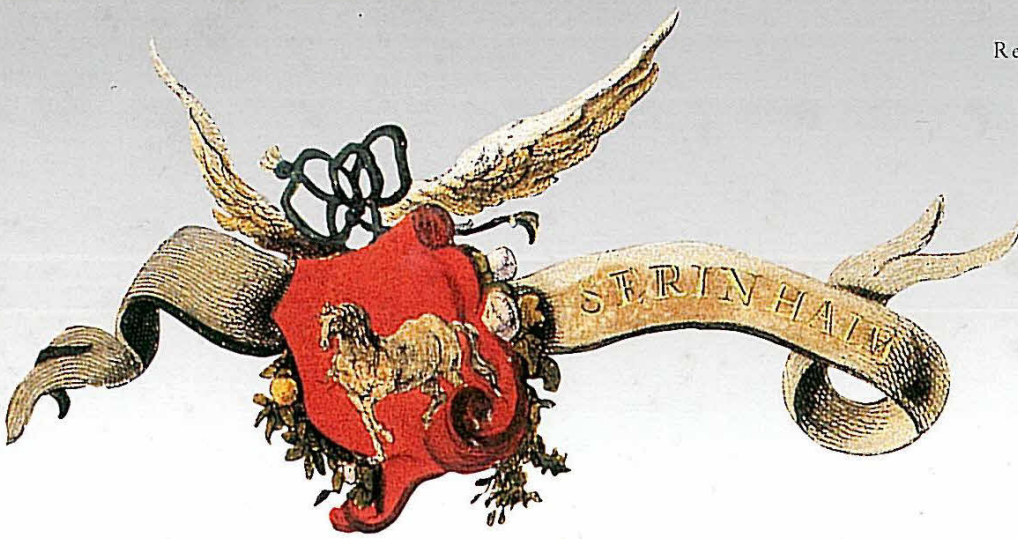
Post no Barléu

A imagem do Brasil nas gravuras do livro de Barléu trafega entre parâmetros contraditórios: o verossímil e o inverossímil. A tradição gráfica holandesa seiscentista tinha padrões rígidos com relação à verossimilhança topológica. Nuygens percebe que os artistas experimentaram o desafio de criar a “ilusão da verossimilitude”²⁴, embora a Europa fosse voraz pelo exotismo das terras novas com seus canibais, amazonas, patagões e demais seres aterrorizadores ou costumes curiosos para seu olhar. Frans Post não satisfaz a nenhuma dessas razões. Ao longo de sua vida profissional, a paisagem holandesa passou por diversas transformações, algumas refletidas em sua obra. Na Holanda se alterara o interesse por gravuras de vistas imaginárias ou cidades idealizadas em favor do mais acurado na expressão da riqueza de uma cidade e seu predomínio sobre o ambiente. A função da imagem gravada é divulgar a força material da cidade e os recursos agrícolas de sua região. No caso das Índias Ocidentais, cabia revelar a natureza e o potencial de seu território.

Embora as gravuras de Post decorram dos desenhos realizados na América, urge compreendê-las na pauta política da obra de Barléu, para a qual foram gravadas pelo artista ou por terceiros. Essas gravuras se distinguem da pintura realizada na mesma época, pois sua função é acompanhar o texto que ilustram. Devem apoio à

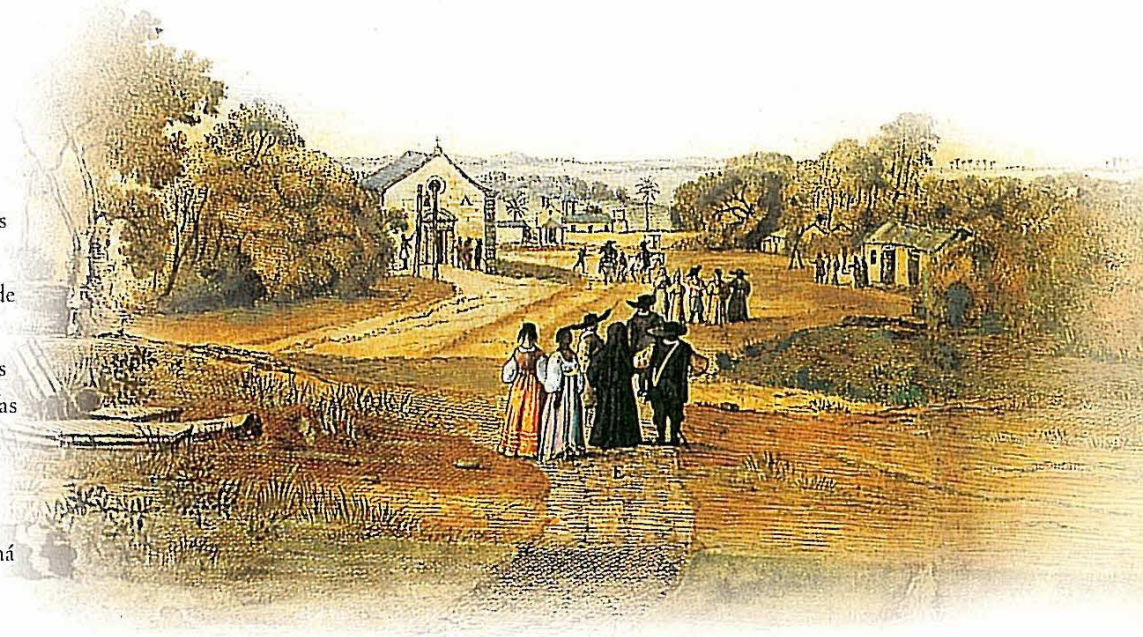
encomiástica de Barléu. Precisam divulgar os feitos militares, políticos, econômicos e urbanísticos de Nassau e indicar as dificuldades e potencial econômico da Companhia das Índias Ocidentais. Demonstram os desafios frente a um meio hostil e selvagem a ser dominado e conquistado para produzir riqueza, justificando as frustradas demandas de investimentos e apoio militar por Nassau em seu período brasileiro. Portanto, são gravuras que apresentam estranhamento, mas, na racionalidade de seus objetivos políticos, não fazem concessão ao exotismo. Ao contrário, podem ser referidas coerentemente aos códigos da gravura holandesa do século XVII e seus modelos de simbolização da relação com a paisagem produtiva, seja o campo ou a cidade. No entanto, podem apresentar não só semelhanças, mas sobretudo diferenças necessárias ou contingenciais com relação à paisagem física e humana da Europa e a seus paradigmas iconológicos e artísticos.

Nomes de lugares brasileiros fluam em cartuchos com sinuosos movimentos barrocos no céu das gravuras do Barléu. É a tradição nórdica de cenas urbanas que se via em *Stadthuys Amsterdam abd de Waegh* (1613), gravada por C. J. Visscher, ou sobre a *Nürnberg* (1522), de H. S. Lautensack. Na Holanda se fez uma gravura de cenas urbanas, espécie de cartão-postal, para descrever o lugar, identificar prédios e atividades na chave encontrada sob a imagem, enquanto relata as atividades



humanas.²⁵ Muitas pranchas do Barléu adotam esse esquema de identificação de fatos e lugares.

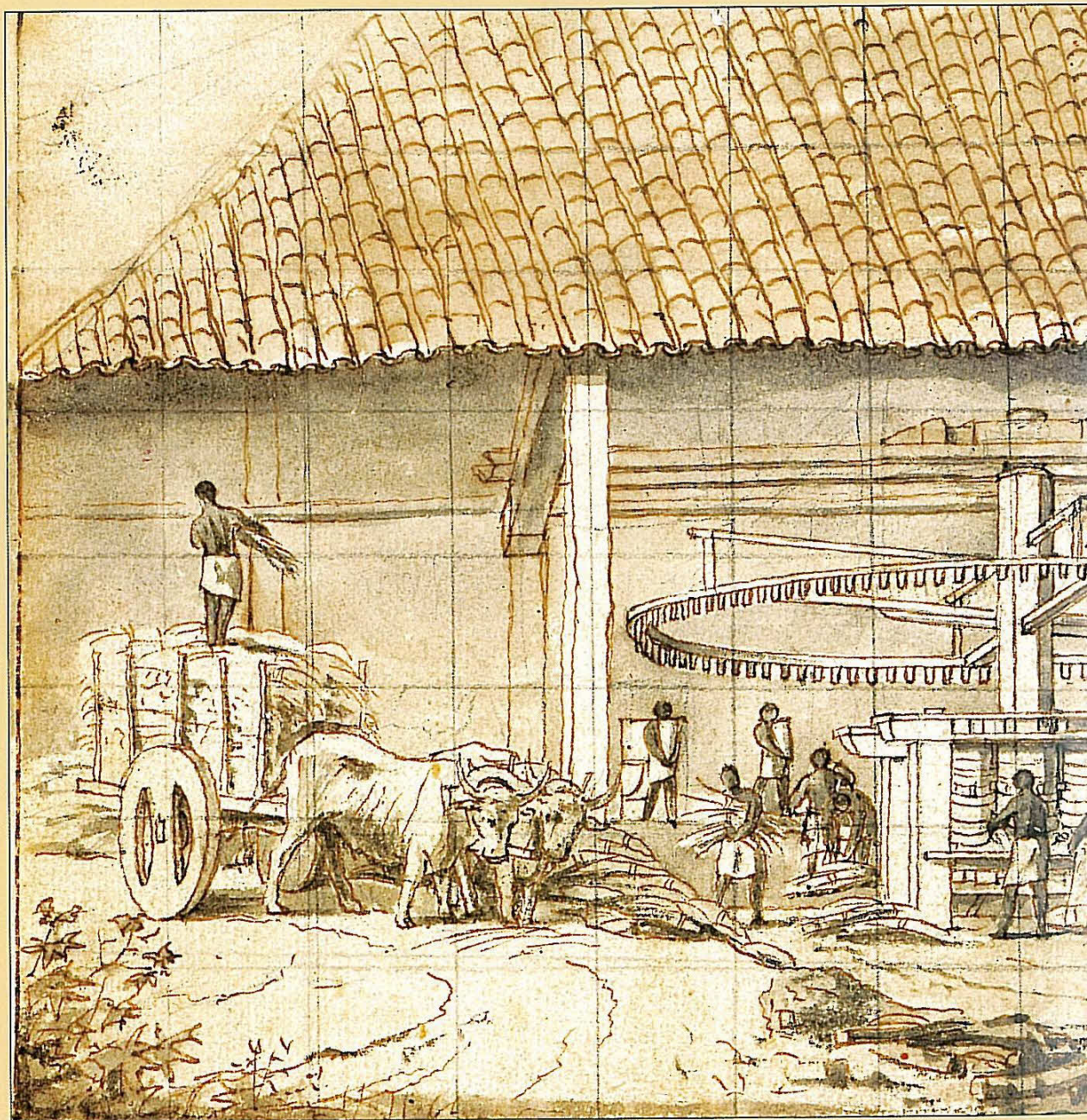
O negro aparece abundantemente nas imagens gráficas e pictóricas de Post, mas o interesse do artista está centrado na economia e sociedade açucareira das Companhias das Índias Ocidentais. Suas pranchas no Barléu revelam as várias tarefas mais comumente assinaladas aos escravos, embora pouco representem da agricultura e excluam a vida doméstica. Não há ócio de escravo, que seria antieconômico, impedindo a realização do propósito econômico e propiciando a organização de fugas e rebeliões. Exceção é o registro de famílias portuguesas a caminho da igreja num provável domingo. Na gravura *Garasu* (p. 136) se descreve o *modus deducendi Lusitanas ad templeum*, com os católicos se encaminhando para a Igreja de São Cosme. Nos cortejos familiares, os homens vão à frente e as mulheres em seguida, cobertas por pesados véus. Atrás vinham as escravas com a cabeça descoberta. Esse modo costumeiro de ir à missa teria permanecido no Brasil por mais



dois séculos se comparado com a cena documentada por Debret (*Voyages pictoresques*, v. II, prancha 5). *Garasu* indica que os portugueses, “papistas” na linguagem calvinista de Barléu, praticam seu catolicismo com a reserva determinada pelo governo das Índias Ocidentais em Pernambuco. Era uma tolerância que trazia uma melhoria de relações com os portugueses, com quem os holandeses sempre necessitaram negociar um entendimento para evitar o colapso da economia açucareira. Essa tolerância religiosa incluía

os judeus, que construíram uma sinagoga em Recife.²⁶ Ademais, *Garasu* demonstra que os escravos guardam o domingo, dia de descanso, direito assegurado por Nassau por motivos religiosos e pretensamente humanitários, mas que não perdia de vista a necessidade de repouso, em face da alta taxa de mortalidade entre os escravos, de que tratou o próprio Barléu. Pedro Puntoni é incisivo, agregando outros argumentos sobre Nassau: “a única coisa que desejava era manter os portugueses no comando de seus engenhos,

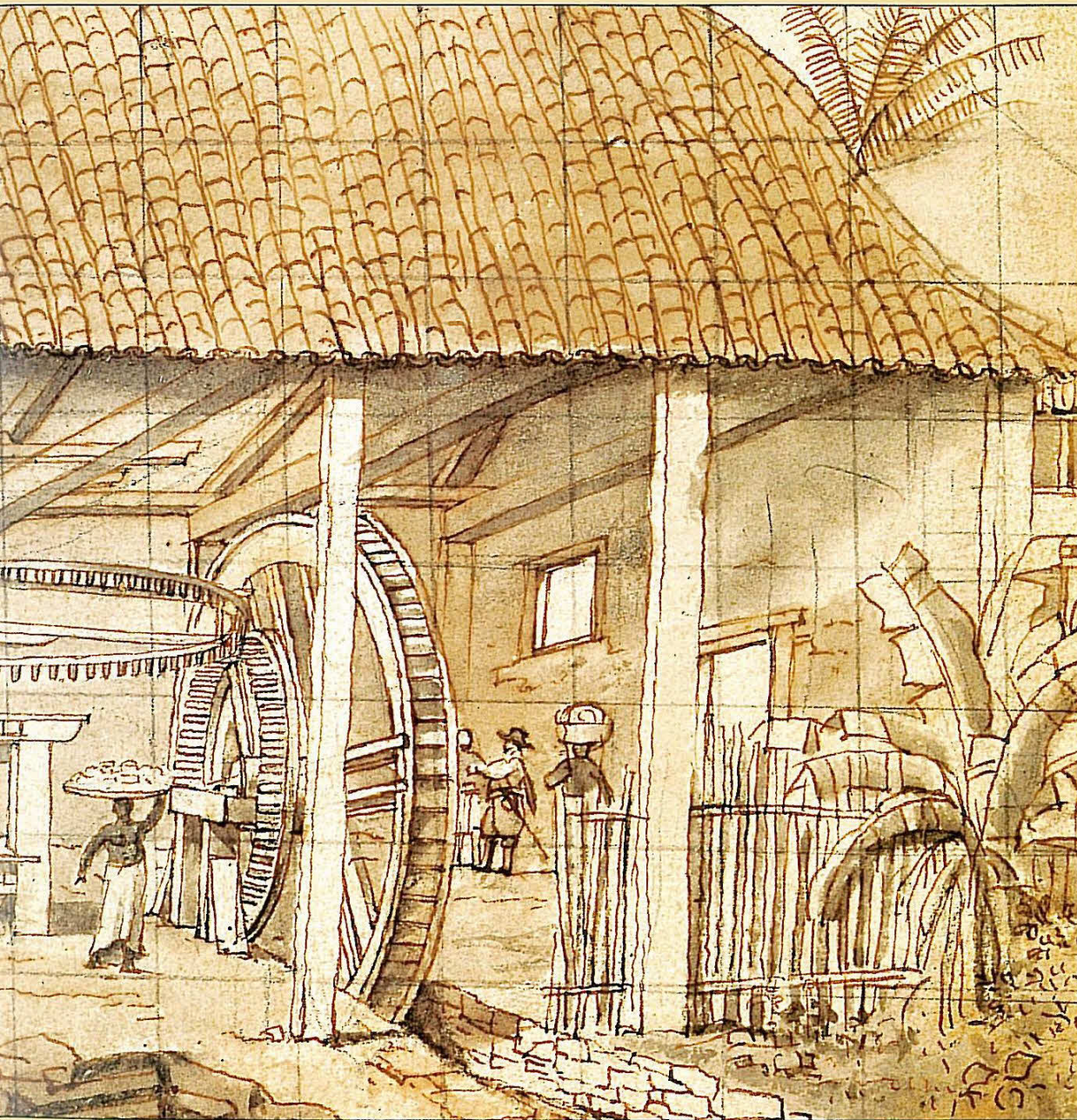
Frans Post. *Cartucho da prancha Serinhaim* (ao alto) e detalhe de *Garasu*. Gravuras em cobre extraídas do livro de Gaspar Barléu, *Rerum per Octennium in Brasilia Et alibi nuper gestarum. Amsterdam, Ioannis Blaeu, 1647*. Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.



produzindo açúcares, e os comerciantes judeus estimulados para se manterem ativos economicamente numa colônia semi-arruinada”.²⁷ Portanto, o ócio na obra de Post é sempre situação autorizada. *Garasi* está vinculada às pinturas europeias de Post, como a *Paisagem Brasileira com Nativos Dançando e Capela* (p. 231), cena de domingo, com dança de escravos, enquanto holandeses

calvinistas vão à igreja.²⁸ Existiria uma aparente contradição entre esta obra e o fato de que houvesse, de acordo com a ata da assembléia de abril de 1640 do Governo do Brasil, uma proibição de trabalhos ou danças aos domingos para que não se profanasse o dia do Senhor.²⁹ No entanto, para uma pintura feita na Holanda, anos depois da expulsão da Companhia das Índias

Ocidentais de Pernambuco, não haveria sentido representar a religiosidade portuguesa e católica para uma população majoritariamente calvinista. A obra de Post, com essas gravuras e pinturas, documenta a liberdade de consciência religiosa assegurada por Nassau, malgrado suas razões políticas e econômicas. Essa tolerância fora preconizada pelo “Regimento do governo das praças conquistadas



Frans Post.
Engenho de
Açúcar no
Brasil. Desenho
aquarelado sobre
papel, com traços de
carvão, 1640.
Museu Real de
Belas-Artes de
Bruxelas.

ou que forem conquistadas por concessão dos Estados à Companhia das Índias Ocidentais”, passado em Haia a 13 de outubro de 1629.

Nas gravuras do Barléu os negros estão sempre trabalhando. Não é outra a função do escravo no regime escravista. Afinal, são trazidos para o trabalho, quase sempre duro. Em cenas de grupos, um escravo descansa sentado, como

acontece com uma mulher na prancha *Ostium Fluminis Parayba* (p.264). Talvez para conferir amenidade pastoral à cena. Essa era importante questão na gravura holandesa do século XVII, em que cenas de excursões ao campo se vinculam à poesia pastoral, como em *Omwal*, de Rembrandt, relativa a um lugar frequentemente cantado em poesias populares de amor.

A prancha *Praefectura Paranambuca pars Borealis una cum Praefectura de Itamaraca* do Barléu surge do desenho de observação *Engenho* (acima), feito no Brasil, em que Post se concentra na descrição visual, quase técnica, dessa unidade de produção da agromanufatura do açúcar, maior riqueza explorada pelas Companhias das Índias Ocidentais. Seu processo de

Frans Post.
Praefectura
Olinda (acima)
e Boa Vista
(abaixo).

*Gravuras em cobre
extraídas do livro
de Gaspar Barléu,
Rerum per
Octennium in
Brasilia Et alibi
nuper gestarum.
Amsterdam,
Ioannis Blaeu,
1647. Biblioteca
Nacional, Rio de
Janeiro.*

funcionamento, registrando visualmente a produção do excedente sobre a prática escravista. Essa imagem aparece no mapa de Ioannis Blaeu *Brasilia qua parte paret Belgis* (1643) (p. 80), na *História Natural e Médica da Índia Ocidental* (1658), de Piso, em pinturas de Post feitas na Holanda, como um pequeno quadro (coleção Beatriz e Mário Pimenta Camargo) e na *Paisagem com Engenho* (c. 1660, Museu Bojmans Van Beuningen de Rotterdam) (p. 235). Registram-se aí muitas funções envolvidas em todo o processo de fabrico do açúcar, desde o transporte da cana, que chega em carro de boi, até a moagem, da casa de purgar (à esquerda) ao processo de separação do açúcar branco. A faina exigia grande quantidade de trabalhadores. As etapas mencionadas ensejam a representação da divisão social do trabalho, entre europeus e africanos escravos, entre homens e mulheres, e na distribuição de funções por etapas de produção. O universo cruento da escravidão, avaliado por Barléu como trabalho árduo na produção do açúcar, não foi objeto de qualquer comentário visual de Post, mais preocupado com a apresentação pragmática da atividade econômica, do processo de produção e com as funções dos cativos. No desenho guardado em Bruxelas, os escravos são como peças de uma engrenagem numa linha de produção, como um diagrama do fluxo e da apropriação da energia na escravidão. Denota-se a

organização empírica do trabalho, em que o esboço de especialização técnica do escravo poderia aumentar sua rentabilidade.

Séculos depois, tais obras podem ensejar interpretações iconográficas historicistas e românticas. Naquela época, no entanto, o engenho de palitos representado no desenho de Post era invenção recente com suas engrenagens de moendas tríplexes, que trazia significativo aumento da produtividade (exigia menos força para movimentação e esmagava melhor a cana) e uma novidade introduzida no Brasil há pouco mais de vinte anos. Essas imagens documentam transformações tecnológicas no Brasil e a eficiência dos métodos de produção no território das Índias Ocidentais. É o primeiro registro importante de atividade fabril do Brasil. Sem compreender o contraste com a cidade, a paisagem perde muito da sua potência, argumenta ainda Nguyen, em sua análise sobre a arte da Holanda.¹⁰ O deslocamento de pessoas no campo e nas proximidades das cidades brasileiras, na obra de Post, não pode ter o sentido de excursão, como na gravura holandesa contemporânea, mas de viagem ou trabalho. Não existem grandes cenas de contemplação, mas sim de faina. São ilustradas várias funções dessas pequenas cenas de atividade humana na paisagem grandiosa. Uma delas é também indicar os meios de transporte mais comuns no Brasil, a exemplo do que ocorria na

Holanda em gravuras como em Gillis van Scheyndel e Jan van de Velde II. Na vista *Alagoa ad Austrum* do Barléu (p. 260), um homem branco montado se acompanha por dois negros que carregam fardos na cabeça. Uma mulher negra transporta um cesto e outra uma moringa. A prancha *Olinda* (p. 141) apresenta quatro grupos de negros no trabalho. Em três, homens e mulheres também carregam cestos ou bilhas de cerâmica, modos muito comuns de transportar utilidades. Um escravo leva um volume no ombro, enquanto uma mulher traz um cacho de frutas. À distância, dois homens acompanham carros de bois, assunto principal de uma das telas pintadas por Frans Post no Brasil, ora no Louvre. São relatos das formas de transporte de bens e mercadorias. A prancha *Serinbaim* descreve o detalhe (E) "*Hoc modo transferentur onera vehiculis, bo-um operâ*" (p. 137), correspondente a uma cena em que um cavaleiro branco segue montado num cavalo, enquanto dois negros carregadores levam cestos na cabeça e outro acompanha um carro coberto, puxado por uma junta de bois, no qual se conduz uma mulher. Na vista *Arx Principis Guilielmi*, o item (E) traz uma indicação "*Modus gestandis lusitana*" (p. 265) referente a um cortejo precedido por uma negra que carrega um cesto na cabeça, enquanto dois homens negros transportam uma mulher branca numa rede coberta, dois escravos carregam fardos na cabeça e um homem branco parece comandar

o grupo. Essas gravuras repertoriavam funções dos escravos nos diversos meios de transporte terrestre de pessoas.

Aparentemente sem importância, detalhes apresentados nas gravuras de Post no Barléu se corroboram em fatos objetivos. O uso do tabaco pelos escravos está, por exemplo, documentado no livro de contas do engenho Sergipe do Conde, que indica despesas com fumo para os “negros barqueiros” e para os “negros pescadores”.¹¹

Na prancha *Praefecturae Pernambucaae pars Meridionalis* (p. 81) vêem-se nove negros puxando uma rede de pesca e próximos de uma atalaia para observação de cardumes. São escravos pescadores. Ademais, Post apresenta um negro remador atravessando um branco numa canoa no rio Bibaribi (sic), na estampa *Friburgum* (p. 266). Na prancha *Boa Vista* (à direita, abaixo), quatro canoas de transporte, com um ou dois barqueiros em cada uma, todos

negros. A gravura *Parayba* do livro de Barléu (p. 264) mostra uma canoa de transporte com dois homens negros que fumam cachimbo, como os escravos do engenho do Sergipe do Conde. Esse documento da organização do trabalho na economia colonial do Nordeste relata a prestação de dois serviços, de barqueiro e pescador, que, com o desenvolvimento urbano do Brasil, seriam assinalados aos “pretos de ganho”, distintos do escravo produtivo diretamente vinculado à realização de valores destinados com prioridade ao consumo no mercado externo.¹²

A prancha *Praelium Prope Portum Calve*, com seus itens (d) *Hostium agmina ex Brasilianis, lusitanis et nigris* e (3) *Brasiliani ab utroque montis lateresper sylvam abeuntes*, testemunha a participação dos negros na resistência brasileira. Essa gravura trata da primeira vitória militar de Nassau no Brasil em 1637, reavendo o forte que fora reconquistado pelo Conde Bagnuolo com seu



Jasper Beckx.
Retrato do
Embaixador do
Congo (ao lado).
Nas páginas
seguintes, Servo
com Caixa de
Ouro e Servo
com Presa.
Óleo sobre tela,
1643. Museu Real
da Dinamarca.

exército de índios, negros e portugueses, conforme descreve Barléu.¹³ Esta formação étnica do exército lusitano no monte dos Guararapes é retomada na máquina homônima sobre a restauração de Pernambuco de Victor Meireles (1879) (Museu Nacional de Belas-Artes, Rio de Janeiro). Evaldo Cabral de Mello adverte veementemente que essa associação não deve ser interpretada como um sentimento autêntico de “confraternização racial”.¹⁴ Aos escravos, entre os holandeses, como se verá na obra de Eckhout adiante, não era dado o manuseio de armas. A estampa registra a tática militar de Bagnuolo, com seu exército dividido em três batalhões distribuídos em três pontos distintos no terreno, com a presença de um grande número de negros.

Henrique Dias, filho de libertos, teria atuação decisiva em Guararapes. Barléu se refere a ele como um “certo negro, soldado Henrique Dias e porta-bandeira”, e a guerrilheiros como Pedro Visto.¹⁵ Eram negros assumindo como militares o papel de sujeito político, depois de superada a condição de escravo no pacto colonial e da formação social brasileira.

Jasper Beckx — Três retratos de embaixada

O texto de Barléu e a pintura de Jasper Beckx (p. 143-145) se constituem em documentos da diáspora africana, índices das guerras tribais e dos processos de mistura étnica. São atribuídos a Beckx três retratos de meio corpo de africanos membros de missão diplomática vinda ao Recife em 1643. Nessa ocasião, Maurício de Nassau recebeu os emissários diplomáticos do rei do Congo e do Conde do Sonho, que alimentavam disputas em Angola, então sob domínio da Companhia das Índias Ocidentais. Uma contrapartida da obra de Beckx é a imagem que aparece na obra *Description de l'Afrique de Olfert Dapper* (Amsterdã, 1686), em que se encontra uma imagem fantasiosa da recepção de uma embaixada holandesa na corte do rei do Congo. Como no retrato do ajudante de ordem do rei do Congo, traziam presentes, tais como escravos, ouro e presas de elefante, que eram, como aparece na pintura *Guerreiro Negro*, de Eckhout (p. 149), elemento de alegoria e emblema do potencial econômico da região. Ainda que modestos, esses três retratos são o registro de uma viagem de importância histórica. Comparativamente, o retrato de *Le Grand Roy Mono-Motapa*, editado por P. Bertand em Paris em 1631, representa ficticiamente o rico dignatário de Moçambique. Os indivíduos retratados por Beckx usam roupa com gola larga, rija e retangular, com modelo simplificado. Os ajudantes

vestem paletó em tom esverdeado, ajustado ao corpo e fechado por carreira de botões redondos. A severidade guarda similitude com o negro modelo de Jordaens e Rubens, pintado com poucos anos de diferença, numa época de lentas mudanças na estrutura do vestuário. A indumentária na obra de Beckx corresponde aos padrões do período da pintura de Hals posterior a 1640, com as simplificações da moda na República holandesa, como se vê no retrato de grupo dos *Regentes do Hospital de Santa Elizabeth*.

A roupa do emissário diplomático parece demonstrar os presentes de Nassau ao rei do Congo: um longo manto com enfeites de ouro e prata, um gibão de brocado e um chapéu negro de pele, um sabre com bainha ornada em prata e um talabarte decorado para sustê-lo.¹⁶ A roupa com acabamento de renda barroca na gola pintada por Velásquez no retrato *Juan de Pareja* (p. 129), embora mais rica, se assemelha estruturalmente à dos personagens da pintura de Rubens e deste Beckx. Uma comparação entre a roupa do modelo de Velásquez e os trajés do enviado do rei do Congo¹⁷ permite certas observações. Roupa mais suntuosa e refinada se justifica no ajudante mouro do pintor espanhol então vivendo na Roma faustosa do barroco. Diferentemente daqueles que desempenhavam papéis ou *status* estereotipados ou estratificados na tradição européia (rei mago ou servo), muitos negros individualizados







Albert
Eckhout.
Mameluca. Óleo
sobre tela, 1641.
Museu Real da
Dinamarca.

na pintura tendiam a ser personalidades com certa importância, como no caso dos personagens das pinturas de Rembrandt (1669) e Gerard Dou (c. 1635) (p. 122). Pode-se perceber que há nos retratos de Beckx o "cintilar dos olhos" que Barléu observou no olhar dos emissários do rei do Congo. Mais nos retratos dos servos do que no do embaixador, o pintor acentua, através do globo ocular ressaltado, o ponto de vista e força a direção do olhar. Embora peças da retratística, o conjunto trai um pintor com interesses etnográficos característicos de seu tempo na representação política de sujeitos oriundos de culturas estranhas ao olhar europeu. Ademais, as feições, quer do olhar quer dos traços físicos dos lábios, são mais marcantes nos ajudantes do que no embaixador, cujo retrato parece buscar uma certa neutralidade com relação ao que era o julgamento europeu dos aspectos fisionômicos dos africanos.

Albert Eckhout

O extraordinário legado do pintor Albert Eckhout inclui um conjunto de oito pinturas de grandes dimensões representando "tipos étnicos" das Índias Ocidentais. É uma galeria de alteridades, submetidas à perspectiva do olhar eurocêntrico, uma vez que não são incluídos europeus no conjunto de índios, negros, mamelucos e mulatos. Com essas pinturas, Eckhout estava estabelecendo um documento

antropológico sem precedentes sobre o processo de mestiçagem e hibridização de culturas das Américas. Analisando a pintura *Fort Frederico Henrique em Mauritsstaad*, de Post (p. 256), Joaquim de Souza Leão levanta a suposição de que os três indivíduos no primeiro plano "representam talvez as três raças que compunham a população" de Pernambuco.¹⁸ Apenas no século seguinte surgiriam no México as pinturas de castas, demonstrativas da formação da sociedade crioula daquele país, através das combinações étnicas, forma de nomeá-las e o *status* de cada extração. Alguns enganos de interpretação da obra de Eckhout decorrem da atitude de querer ver nela retratos etnográficos exatos, o que não estava entre suas intenções. Dentre os artistas de Nassau, Eckhout é o que articula o maior número de gêneros pictóricos, como uma colagem de retrato, paisagem e natureza-morta para cumprir as funções práticas de demonstrar a paisagem humana e econômica da Companhia das Índias Ocidentais, em sua inserção traumática no quadro da formação social brasileira. As cestas portadas pelas quatro mulheres do conjunto se constituem em verdadeiras naturezas-mortas, cujo conteúdo varia, inclusive por seu sentido simbólico, para apontar suas respectivas identidades étnicas, vinculado a elementos vegetais que simbolizam fertilidade. Os retratos feitos por Eckhout não deixam de estar marcados pelas referidas noções de alegoria dos quatro continentes. No conjunto



dos quatro casais ocorre um esquema formal, em que o personagem é apresentado ao centro no primeiro plano, mas se mantém relacionado a uma paisagem. Por sua vez, o fundo em paisagem é sempre usado para indicar o grau de integração com a economia colonial nos domínios das Índias Ocidentais. Demonstrem-se a vegetação e os animais da região, mas tudo acaba recuperando um sentido simbólico ou político. O canto inferior esquerdo das pinturas sempre traz emblemas econômicos, fosse a mandioca no retrato do índio tupi ou a presa de marfim aos pés do africano. Não ocorre interação entre o pintor e o modelo, ao contrário, existe uma distância psicológica responsável pela descrição etnográfica, nunca emocional, do indivíduo. No máximo, apontam-se elementos de psicologia social, como valores de *status* e papéis na família. As grandes dimensões das três pinturas etnográficas se justificam exatamente porque não eram retratos enquanto

afirmação individualista do modelo. Ademais, são em corpo inteiro, de pé, quase em tamanho natural. Comparativamente, os retratos de negros individualizados com construção psicológica por Velásquez, Rembrandt, Rubens, Dou e Rigaud (*Jovem Negro com Arco*, 1697) são todos em meio corpo, como ainda no século XVIII seriam os dois mais importantes retratos de negros pintados na Inglaterra, que são *Ignatius Sancho* (1768), por Thomas Gainsborough, e o anônimo, por Joshua Reynolds. Na escala dos *status*, analisa Reyahn King, era apropriado a um servo o formato oval de meio corpo que foi pintado; é modesto e informal.¹⁹ A representação da cútis tornou-se uma questão pictórico-cromática na arte europeia. A presença secundária de um negro num retrato servia muitas vezes para introduzir funcionalmente um elemento exótico ou acentuar a alvura da tez do retratado principal, como no *Retrato de Louise de Kéroualle, Duquesa de Portsmouth* (1682), por Pierre Mignard, ou o emblemático retrato de Maurício de Nassau, por Pieter Nason. No caso da dita *Mameluca* de Eckhout (ao lado)⁴⁰, seu longo vestido branco é introduzido não só para indicar seu desejo de se passar por europeia, mas também funciona como elemento de contraste cromático para marcar a coloração de sua tez.

A Negra com Criança, o Guerreiro Negro e o Mulato (1641)

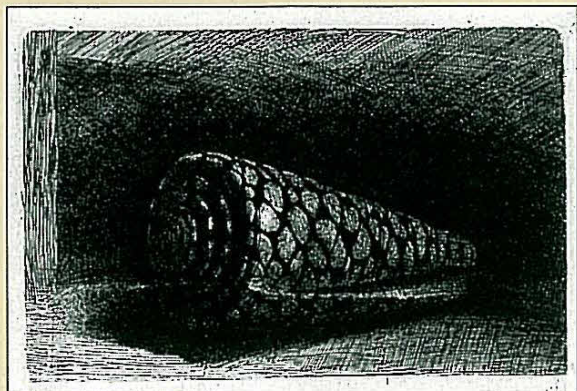
Marfim, escravos e ouro eram as principais mercadorias da África na pauta de interesse da Companhia das Índias Ocidentais. As presas de elefantes foram freqüentemente referidas por Barléu como abundantes no Reino do Congo, tendo sido recebidas nas trocas na guerra de Angola e na rendição de São Tomé.⁴¹

No tratado de armistício de 1º de março de 1641 ficou

estabelecido que, pelo tráfico do ouro, dos escravos e do marfim nas mesmas terras, "se pagarão ao senhor do lugar os mesmos direitos que os portugueses costumam pagar".⁴² No tecido dos roteiros da escravidão e nas rotas do comércio da Companhia encontramos um complexo conjunto de questões em torno de três pinturas de Albert Eckhout: *Negra com Criança*, *Guerreiro Negro* e *Mulato* (p. 151, 149 e 153), cuja data coincidentemente é 1641.

No século XVII, os holandeses tiveram grandes





Rembrandt.
Le coquillage.
Água-forte, ponta
seca e buril, 1650.

AO LADO:

Ambrosius
Bosschaert.
Vaso de Flores.
Óleo sobre tela,
1620. Mauritsbuis,
Haia.

NA PÁGINA SEGUINTE:

Albert
Eckhout.
Guerreiro
Negro.
Óleo sobre tela,
1641. Museu Real
da Dinamarca.

paixões. Bem conhecida é a famosa corrida pelas tulipas. Também apreciavam as conchas e caramujos. “A expansão colonial favorecia então a paixão dos colecionadores, bem como o interesse dos artistas por este objeto, cuja beleza emana das formas e das cores e seduz com sua origem marinha”, observou Sophie de Bussiere.⁴¹ No primeiro plano da pintura do *Guerreiro Negro* de Eckhout está uma presa de marfim, caída como num cemitério de elefantes, e um tapete de conchas e caramujos mortos poderia remeter a um sambaqui. Já foi mencionado que, depois de escravos — o próprio modelo desta pintura poderia ser um —, o principal objeto de troca no comércio entre as Índias Ocidentais e a África era o marfim. Barléu observa também a abundância de conchas, búzios e vieiras no Brasil e seu uso como colher ou faca pelos índios. O assunto aponta para gravuras de Wenzel Hollar (1646) e *Le coquillage* (1650), única natureza-morta gravada por Rembrandt (acima, à esquerda), sobre um caramujo da espécie *Conus marmoreus*, também chamado de *Tigre*, do qual o artista possuía um exemplar. A



tradição detalhista da natureza-morta, firmada na pintura dos Países Baixos no século XVII, freqüentemente reunirá flores, insetos, caramujos e conchas. Entre os exemplos primeiros estão Jan Breughel de Alder e Jacob de Gheyn, com uma obra de 1612, e Ambrosius Bosschaert (c. 1620) (acima, à direita). Uma situação extrema é a natureza-morta de Balthasar van Ast formada majoritariamente por conchas e caramujos do mar. No entanto, o solo pisado pelo *Guerreiro Negro* é uma forma decorativa de referência à economia. Os caramujos

formam um interessante nexo entre África e Holanda. Ademais, sabe-se que em algumas regiões africanas da costa ocidental o cauri era utilizado como moeda. Apesar de parecer aludir a uma espécie de cemitério de animais exóticos, este chão não fala só de economia, mas tem incrustado um discurso simbólico e moral. Conchas, caramujos, presas de marfim de elefante ou pêlo de juba de leão na espada podem reforçar a simbologia de uma *Vanitas*, importante gênero no século de ouro holandês. São formas de



Albert Eckhout. Negra com criança. Óleo sobre tela, 1641. Museu Real da Dinamarca.

beleza que um dia abrigaram a vida, mas já não mais. Além de ser um documento zoológico, no entanto, como em qualquer *Vanitas* da época, esses caramujos, na pintura de Eckhout, como os crânios vazios, remetem à fragilidade da vida que o habitava. Essa operação simbólica também está na inclusão tão freqüente de ruínas na pintura de Post, como Olinda, uma cidade devastada conforme descrita por Barléu: “Como que condenada pelo destino, arruinou-se a formosa Olinda, mostrando-se chorosa. As casas, os conventos e as igrejas, derribadas não pelo furor da guerra, mas de propósito, lagrimavam com a própria ruína.”⁴⁴ O incêndio de Olinda, cujas ruínas povoam Post, ou essa *Vanitas* africana registra o triunfo bélico da Europa, mais precisamente da Holanda, sobre dois continentes que, no plano pragmático, seriam o próprio território da Companhia das Índias Ocidentais.

As mulheres, na obra de Albert Eckhout, estão todas adstritas a funções domésticas, mesmo quando não fosse este o caso em sua situação social original, como as tupis que trabalhavam na roça. Tanto quanto Eckhout buscou estratificar uma identificação cultural dos índios, ainda que com resultados falaciosos, como demonstra Ronald Raminelli em seu artigo neste livro, há de se considerar razoável que tivesse feito o mesmo com os nativos da África que representou. Na gradação da afetividade, a *Negra com Criança* parece merecer grau

mais elevado que a mulher tapuia, a canibal que se acompanha apenas de um animal feroz, e menor que a tupi, aculturada, que retém seu filho perto do peito desnudo. A criança negra segura um pássaro⁴⁵ e uma espiga de milho, ração de alimentação dos escravos. Barléu afirmava serem os negros “tolerantíssimos dos labores, alimentavam-se com pouco”⁴⁶, fato que não correlacionou com outro já mencionado, que era a curta vida dos africanos. Com relação à história da arte, Reyahn King, especialista na retratística da diáspora africana, aponta a raridade ainda no século XVIII de retratos de mulheres negras, tendo predominado a presença de modelos masculinos. Isso já bastaria para apontar que esta pintura de Eckhout, tirante as discussões de seu valor pictórico e conteúdo simbólico, é, no mínimo, uma preciosidade iconográfica na cultura europeia. Ademais, o retrato da *Negra com Criança* é econômico, porque o personagem principal parece exibir as mercadorias que produz. A cesta de frutos indica uma função da mulher no âmbito doméstico, relacionada à cozinha, colheita, sobretudo de frutas, e transporte de coisas, como freqüentemente representada nas gravuras de Post no Barléu. A outra função da mulher escrava é reproduzir escravos. Por isso, não parece muito estranho que Wagener, ao se apropriar dessa imagem de *Negra com Criança* pintada por Eckhout, não tenha hesitado em apor uma marca do monograma

de Maurício de Nassau, que era imposta nos escravos chegados, como informa Barléu⁴⁷, e denominá-la “molher negra” (sic), sem qualquer interesse em precisar sua origem étnica específica.

Negra com Criança, de Eckhout, é um retrato ainda mais amplo das trocas culturais na rota da integração intercontinental do comércio colonial holandês. Escravos africanos no Brasil, chapéus asiáticos entre africanos na África e na América⁴⁸, cachimbo europeu para fumo, por sua vez um costume originário das Américas. Angolana, negra da Costa do Ouro⁴⁹ concubina de um dos emissários da região do Congo, são muitas as interpretações para uma figura muito hibridizada no plano cultural como esta. Nem mesmo se trataria de um tipo etnográfico específico, mas a vaga representação da mulher africana por um conjunto de atributos. Em *Negra com Criança*, a mulher usa uma saia em pano de Benguela, e na cintura está um cachimbo. Embora a planta do tabaco fosse originária das Américas, o hábito do fumo rapidamente se espalhou pela Europa e de lá para outros continentes, inclusive África, através da rota do comércio colonial. “O fumo do tabaco vicia a orbe universal”, afirmou Guilherme Piso⁵⁰. Durante séculos, o fumo foi importante mercadoria de troca na África por escravos. Os africanos tinham uma preferência pelo fumo negro da Bahia. Por outro lado, o cachimbo, sendo utilizado pelos nativos da

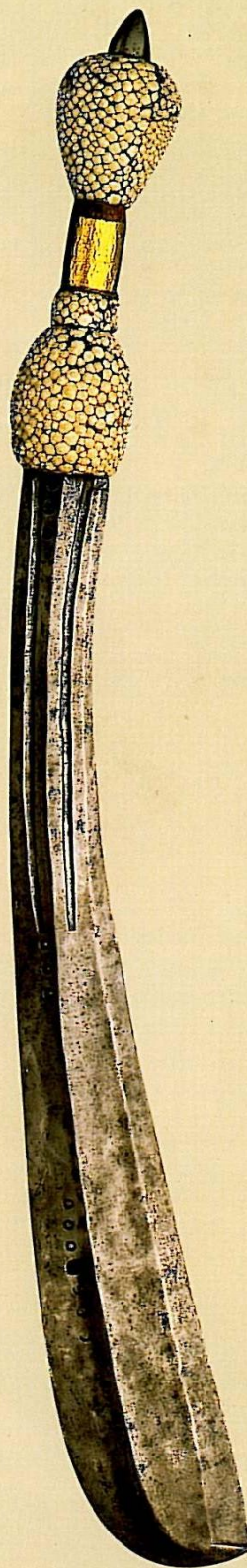


Espada originária do Benin, Nigéria, século XVII. Museu Real da Dinamarca.

NA PÁGINA SEGUINTE:
Albert Eckhout.
Mulato. Óleo sobre tela, 1641. Museu Real da Dinamarca.

América do Norte, chegou aos índios do Brasil através do colonizador estrangeiro. Os primeiros cachimbos de cerâmica na Holanda foram fabricados por volta de 1609. Em *Negra com Criança*, a mulher traz, na cintura, um cachimbo, com a piteira enfiada entre os panos. O cachimbo é de barro branco, característico da região holandesa de Gouda, de um tipo comumente encontrado em sítios arqueológicos pernambucanos. A arte holandesa contemporânea a Eckhout registra inúmeras representações do tabagismo, como o quadro *Os Fumantes* (1633), de David Teniers, o Jovem, onde se vêem também cachimbos no estilo de Gouda. A forma e dimensões pequenas do forninho são do século XVII. Nessa época, o tabaco alcançava alto preço, justificando o pequeno tamanho do forninho. A decoração vegetal dos cachimbos era um padrão não incomum. A hibridização já é a regra no bojo da escravidão e do comércio internacional, com o intercâmbio de objetos, bens e costumes, relações interétnicas, circulação de animais e plantas, que Eckhout inclui tão bem no universo dos oito retratos.

O *Guerreiro Negro* de Eckhout não tem porte físico e psicológico de escravo. Leva armas em uso na África no século XVII: espada, cinco azagaias dentadas ou singelas e uma lança. Todas as figuras masculinas de Eckhout são militares e exibem suas armas. Os mulatos tinham uma posição ambígua na sociedade do Brasil



holandês. Mesmo a questão de seu batismo não alcançou harmonia entre os calvinistas, havendo uma contradição entre o dever de batizar os mulatos filhos de neerlandeses e a prática contrária por alguns pastores, conforme apresenta Puntoni.⁵¹ Os mulatos, homens livres por sua porção de sangue europeu cristão, podiam portar arma para lutar ao lado dos holandeses, possibilidade negada aos escravos. O *Mulato* de Eckhout está armado com uma adaga, uma espada rapieira e um arcabuz de sílex, sistema de traca.⁵² Ademais, já vimos, em geral os escravos não portavam armas no Brasil. Estes fatos, minuciosamente descritos por Luiz Emygdio de Mello Filho, levaram-no a interpretar o modelo de *Guerreiro Negro* como um guerreiro nobre. Essa visão, embora me pareça falaciosa, encontra alguns pontos de interpretação corretos. A espada, com punho demarcado por duas esferas, é típica do akan. Os holandeses há muito comerciavam ouro com os akans na Costa do Ouro. Um desenho de 1601, publicado no livro *Beschryvinghe ende Historische Verbael van het Gout Konickrijk van Gunea* (Amsterdam, 1602), de P. de Marees, dá conta deste comércio. A espada corresponde ao padrão das armas brancas da África Ocidental no século XVII. Em 1674, a *Kunstkammeret* dinamarquesa registrava uma dessas espadas parcialmente recoberta de ouro e com sua bainha feita com pele de raia (p. 152). O punho da espada termina num feixe, que



Gravura extraída do livro de Johan Nieuhof, *Voyages and travels into Brazil, and East Indies containing an exact description of the Dutch Brazil, and divers ports of the East Indies. Londres, Aconsham and John Churchill, 1703. Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.*

Luiz Emygdio de Mello Filho dá como sendo provavelmente feito de pêlos de juba de leão. Esse pesquisador também reconhece como sendo pele de raia o material da bainha da espada encontrada na obra de Eckhout. O leão, com o pêlo, e o elefante, com as presas, são os dois mamíferos mais presentes nas *Alegorias da África*, sobretudo o leão que aparece em Cesare Ripa. Um caramujo está atado sobre a lâmina. São inúmeros os exemplos de espadas cerimoniais com esta forma, chamadas de afena, e tendo atados objetos de metal na cultura dita *ashanti* na Costa do Ouro, conforme se vê em *Goldgewichte aus Ghana*, de Brigitte Menzel.⁵³ Em tempos mais recentes fazem parte da regalia dos chefes ganenses. Tudo isso indica uma arma cerimonial e já não mais uma espada de guerra, posto que muitas das armas tradicionais africanas haviam perdido sua utilidade com a introdução de armas de fogo européias, cuja presença representou um corte tecnológico.

No tecido dos sentidos das pinturas de Eckhout, as azagaias de metal no *Guerreiro Negro*, então utilizadas na Costa do Ouro, são outro atributo da representação da África nas séries das *Alegorias dos Quatro Continentes* executadas na Europa, como a gravura de Geeraerts Barendsz e o desenho de Godfried Maes. Se *Negra com Criança* é um “retrato” econômico da africana no Brasil, também é a adaptação iconológica do modelo clássico. Em seu famoso tratado

Iconologia, Ripa apresenta a África como uma mulher negra que usa uma saia curta, colar de coral, chapéu com material de elefante, segurando um escorpião na mão direita e uma cornucópia com grãos na esquerda. Em *Negra com Criança*, a mulher veste a saia mais curta entre as mulheres, excluída a tarairiu bárbara, do conjunto de Eckhout; usa um colar de coral e outro de pérolas, e nelas um pingente com uma grande pérola barroca. A cesta de frutas substituiu a cornucópia prescrita por Ripa. Domada, ela já não porta o escorpião, porque o teatro exótico dos animais peçonhentos se reservou à companhia do homem canibal, o índio tarairiu. Se articularmos o conjunto de elementos dos dois retratos de negros por Eckhout e o compararmos com a gravura posterior *Alegoria da África*, de Jeremias Falck, baseado em N. Berchem, observa-se que aqui permanecem os elementos de Ripa ausentes no pintor do Brasil holandês. Os animais ferozes e peçonhentos não são excluídos por Eckhout, mas transpostos para outras conotações. Os lingotes de ouro na gravura são as pulseiras da *Negra com Criança*, remontando à ligação simbólica com a Costa do Ouro.⁵⁴ Em suma, *Guerreiro Negro* e *Negra com Criança* guardam o conjunto de atributos característicos da África nas *Alegorias dos Quatro Continentes*.

Dois pontos de partida falaciosos podem dificultar a interpretação das pinturas *Negra com Criança* e *Guerreiro Negro*. O

primeiro é considerar que os retratos de Eckhout busquem a representação psicológica ou definir o *status* social de um indivíduo, e não apenas apresentar um tipo cultural e sua representação simbólica sem maior acuidade etnográfica, que não se deveria esperar aquele cuidado de um artista do século XVII. Por isso, a figura não necessita ser necessariamente uma africana pintada na África nem o modelo corresponder ao *status* que porventura se representasse nas imagens dos africanos. Ou seja, uma pintura representando um guerreiro, se fosse o caso, não seria necessariamente feita a partir da pose de um guerreiro. Os modelos nas academias e ateliês existiam para isso. Servos negros podem ter posado como modelo para a representação do rei mago africano. O segundo problema advém de como o estudioso Luiz Emygdio de Mello Filho se envereda pelo raciocínio da representação psicológica-social e exclui qualquer consideração outra para a paisagem e seus elementos do solo, fauna e flora que não a de uma exatidão científica. Já se viu como, mais que a verossimilhança, ao pintor interessava a aparência de verossimilhança, uma diferença sutil, mas que permitia talvez incluir uma palmeira brasileira na cena de uma mulher africana. Por isso, em sua análise da vegetação, o Professor Mello Filho parece negar de plano qualquer possibilidade de identificação botânica da palmeira de *Negra com Criança* como carnaubeira, como se



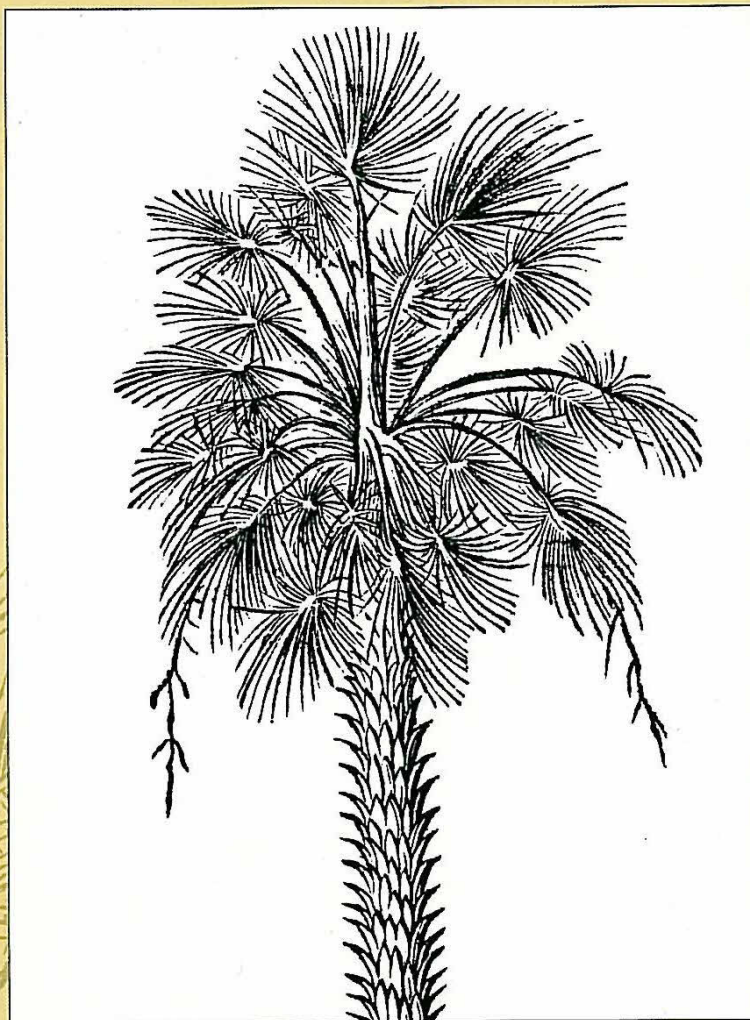
fizera num catálogo da Mauritshuis, sob o argumento de que ela não ocorria na África, e não porque a palmeira não correspondesse efetivamente a uma carnaubeira⁵⁵, que, no entanto, é árvore discutida por Piso (p. 156).⁵⁶ Por outro lado, ele não encontra, entre as palmeiras africanas, uma que corresponda à representada por Eckhout, embora fosse patente a similitude de uma espécie representada no livro de Piso. Ademais, não dá importância aos recifes, também tão comuns

nesta região da costa pernambucana. Nesse caso também se pode observar que uma atalaia, torre de observação para pesca, anima a praia na paisagem da *Negra com Criança*. Essa construção está no mapa de Blau e na prancha *Praefecturae Pernambucaae pars Meridionalis* (p. 141) do Barléu, com a cena com negros puxando uma rede de pesca. Em suma, como Eckhout não opera com a tipificação etnográfica exata e articulada com a iconografia dos continentes, a exegese dessa obra

permanece, neste caso, sem argumentos definitivos. Barléu buscara explicar a origem do mulato, para depois falar ser este, por sua tez mais clara, "correção da negrura".⁵⁷ A complexa situação do mulato na organização social se demonstra nos preconceitos. O filho de cristão gerado por uma escrava não teria a condição da mãe, o que resultava numa certa desregulação da função econômica da procriação por mulheres cativas no sistema escravista. Isto explica a função,

Carnaubeira.

Ilustração extraída do livro de W. Piso, G. Marcgraf e I. de Lact. *Historia Naturalis Brasiliae*. Leiden, Franciscus Hack. Amsterdam, Ludovicus Elzevier, 1648. Coleção Ruy Souza e Silva.



entre os holandeses em campanha na África, de se atribuírem doenças na ilha de São Tomé à coabitação com mulher africana.⁵⁸ Na paisagem do ambiente de *Mulato*, a vegetação de cana e mamoeiro indica uma natureza dominada e produtiva. Aponta para o modo como na economia colonial ocorreu a introdução de novas espécies na América, como a cana. Por que a cana, base da produção da principal riqueza das Índias Ocidentais, está na pintura *Mulato*? Parece que Eckhout deliberadamente definiu uma analogia entre a idéia de conjugação carnal interétnica, entre “dois continentes”, da qual

surge este *Mulato*, e a planta transposta (cana) para outra região. Os portugueses introduziram a cana na ilha da Madeira no início do século XV e cem anos depois no Brasil. Por outro lado, em *Mulato* está um mamoeiro, cuja complexa divisão de sexualidade é muito patente, tendo sido inclusive descrito por Marcgraf como *Mamocira mas & femina* em *Historia Plantarum*, do seu livro *Historia Naturalis Brasiliae*.

O tempo, na perspectiva colonial, implica em desorientação, afirma Saul Karsz em *Time and its Secret in Latin America*.⁵⁹ Embora Eckhout tenha feito um esforço de estruturar

simbolicamente os retratos e integrado seus modelos com a paisagem, essa desorientação se traí nessas obras, um repertório de melancolias. Segundo Karsz, o tempo para o escravo parecia ter parado para sempre. Para escapar haveria apenas o sentimento de nostalgia por um tempo outrora melhor em que era sujeito. Ou lhe restaria a revolta possível. Colonização e escravidão produzem cortes no tempo: a mudança tecnológica, demonstrando a introdução da metalurgia entre os índios, está no corte transversal da mandioca e no corte da bananeira respectivamente nos retratos do homem e da mulher tupis.⁶⁰ O corte físico denota a diferença e a domesticação. O corte cultural nos retratos africanos está indicado no cachimbo da mulher e na espada do homem, tornada obsoleta após o contato com as armas de fogo européias. Se o tempo do escravo parece parar, é porque sofre um choque traumático com o transporte para a América e a escravidão. Luiz Felipe de Alencastro concluiu que a exploração da agricultura escravista na América seiscentista “pressupunha o comando de dois pólos do sistema: os portos do tráfico africanos e as zonas americanas de produção escravista. Desde logo, os combatentes consideraram o Brasil e Angola como um campo estratégico unificado”.⁶¹ Dos oitos retratos étnicos de Eckhout, apenas os três personagens de origem africana têm paisagem marinha ao fundo. O mar foi o caminho que ligava os territórios das Índias

Ocidentais e seu comércio de riquezas. Em regra, na arte ocidental, a representação do negro mais falou da cultura européia do que da realidade africana ou da situação do escravo no Brasil. Mais terrivelmente, o mar indica que Angola fica "em frente", como no dizer de Barléu, com relação ao Brasil. O mar é o horizonte que aponta para um outro continente, para uma outra origem. Para além dos retratos de homens exóticos ou das alegorias de terras estranhas, o mar é a rota da escravidão na cartografia política do açúcar. O mar aponta para o corte da memória na diáspora. Um destino terrível desses retratos de africanos, se tivessem sido pintados na África, seria anunciar a diáspora. Pintados no Brasil, são o próprio documento certificador da diáspora e de um horizonte sem retorno.

NOTAS

- 1) KUNST, Hans-Joachim. *The African in European Art*. Bad Godersberg, 1967, p. 8.
- 2) *Before Color Prejudice, the Ancient View of Blacks*. Cambridge, 1983, p. 55.
- 3) BARLÉU, Gaspar. *História dos Fetos Recentemente Praticados Durante Oito Anos no Brasil (1647)*. Tradução de Cláudio Brandão. Belo Horizonte, 1974, p. 63. Doravante, as indicações bibliográficas do Barléu se resumirão à referência ao número da página extraída desta edição.
- 4) *Visão do Paraíso (1959)*. São Paulo, 5ª edição, 1992, p. 295.
- 5) O escopo deste trabalho será a análise da representação do negro na obra de Post e Eckhout e sua relação com o texto de Barléu. A representação do negro na obra de Zacharias Wagener é objeto de um estudo específico em elaboração.
- 6) PHILLIPS, Caryl. Prefácio in *Ignatius Sancho, an African Man of Letters*. Londres, 1997, p. 14.
- 7) *Portraits of the Black Élite* in nota anterior, p. 15-37.
- 8) KING, Reyahn. *Ibidem*, p. 29.
- 9) BOOGAART, Ernst van den. *Philips Galle, after Marcus Gheeraerts. The Four Continents in America, Bride of the Sun*. Antuérpia, 1992, p. 301.
- 10) A extensa obra de Theodore de Bry e seus filhos, *Collectioines peregrinationum in Indiam orientalem et Indiam occidentalem*, resumindo informações verbais e visuais de inúmeros relatos publicados, se tornaria uma significativa fonte de referência sobre a América.
- 11) Ver artigo de Ronald Raminelli no presente livro.
- 12) BARLÉU, Gaspar, p. 64.
- 13) BARLÉU, Gaspar, p. 211. Outra forma de obtenção de escravos era a captura na guerra, como no Ceará, quando o preço foi fixado em vinte rixdales para homem e seis para a mulher, conforme relata Barléu, p. 69.
- 14) *Apud* BARLÉU, Gaspar, p. 131.
- 15) BARLÉU, Gaspar, p. 202.
- 16) BARLÉU, Gaspar, p. 192-194.
- 17) Pedro Puntoni compõe essa potente expressão a partir dos escritos de José Israel da Costa, conforme *A Miseria Sorte*. São Paulo, 1999, p. 163.
- 18) BARLÉU, Gaspar, p. 339.
- 19) BARLÉU, Gaspar, p. 338 e 333, respectivamente. Barléu cita a recomendação de Sêneca de moderação no tratamento aos escravos, apenas na passagem em que tenta justificar política e moralmente a escravidão, p. 193.
- 20) *Pequena História da Formação Social Brasileira*. Rio de Janeiro, 1981, p. 21.
- 21) BARLÉU, Gaspar, p. 254.
- 22) A propósito, examinar neste livro o estudo de Luis Perez Oramas sobre a obra de Frans Post.
- 23) *The Made Landscape, City and Country in Seventeenth Century Dutch Prints*. Cambridge, 1992, p. 8. Essa obra foi capital para o desenvolvimento de muitas idéias aqui apresentadas sobre a gravura de Post.
- 24) *Ibidem*, p. 9.
- 25) *Ibidem*, p. 16.
- 26) A propósito, ver neste livro os artigos de Leonardo Dantas e Nachman Falbel.
- 27) *Op. cit.* nota 17 supra, p. 84.
- 28) Essa identificação dos holandeses aparece no catálogo *Important Old Masters Paintings*. Nova York, 30 de janeiro de

- Rembrandt.
Três Negros.
Óleo sobre tela,
1669. *Mauritsbuis*,
Haia.
- 1997, lote 78, catalogado por Pedro Corrêa do Lago.
- 29) Conforme Puntoni, *op. cit.* nota 16 supra.
- 30) *Ibidem*, p. 8.
- 31) MELLO NETO, Ulysses Pernambucano de. "O Fumo no Nordeste, 1500-1654", in *Revista do Instituto Arqueológico, Histórico e Geográfico Pernambucano*, v. XLIX, 1977, p. 262. A esse autor creditamos quase todas as informações sobre o tabaco e o hábito do fumo constantes neste artigo.
- 32) ALBUQUERQUE, Manoel Maurício de. *Op. cit.* nota 20 supra, p. 24.
- 33) BARLÉU, Gaspar, p. 37.
- 34) *Olinda Restaurada: Guerra e Açúcar no Nordeste*. Rio de Janeiro, 1975, p. 176.
- 35) BARLÉU, Gaspar, p. 168 e 201, respectivamente.
- 36) MELLO FILHO, Luiz Emygdio de. "Verbetes Científicos", in *Albert Eckhout, Presença da Holanda no Brasil, Século XVII*. Rio de Janeiro, 1998, 2ª edição, p. 126.
- 37) BARLÉU, Gaspar, p. 254 e 255.
- 38) "Os Artistas de Nassau", in *Os Pintores de Maurício de Nassau*. Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna, 1968, p. 27, item 14.
- 39) *Op. cit.* nota 4 supra, p. 29.
- 40) Há quem dê outra denominação étnica a esta obra.
- 41) BARLÉU, Gaspar, p. 256, 57 e 221, respectivamente.
- 42) BARLÉU, Gaspar, p. 241.
- 43) *Rembrandt, Eaux-fortes*. Paris, 1986, p. 133.
- 44) BARLÉU, Gaspar, p. 154.
- 45) Luiz Emygdio de Mello Filho identificou-o como um periquito inseparável, ou periquito-do-amor (*Agapornis roseicollis*), *op. cit.* nota 36, p. 123.
- 46) BARLÉU, Gaspar, p. 65.
- 47) BARLÉU, Gaspar, p. 339.
- 48) Luiz Emygdio de Mello Filho descreve o chapéu usado pela mulher africana como de "tipo oriental que evidencia o comércio praticado por mercadores holandeses que o trouxeram da Ásia para o Reino do Sonho na embocadura do rio Congo", in *op. cit.* nota 36 supra, p. 123.
- 49) José Roberto Teixeira Leite prefere denominar esta pintura *Guerreiro da Costa do Ouro*, enquanto *Negra com Criança* é chamada *Negra da Costa do Marfim*, crendo ser mais exato indicar tais origens como específicas.
- 50) *História Natural e Médica da Índia Ocidental* (1658). Tradução brasileira. Rio de Janeiro, 1954, p. 434.
- 51) *Op. cit.* nota 17.
- 52) MELLO FILHO, Luiz Emygdio, *op. cit.* nota 36 supra, p. 120-122, onde discute aspectos técnicos e de datação dessas armas, que não são pertinentes aqui levantar.
- 53) *Museum für Völkerkunde Berlin*, 1968, p. 53, 55 e 57. Há também pesos para ouro, de fatura mais recente, na cultura akan na forma dessas espadas, como se vê no mesmo catálogo, peças n^{os} 944 a 957.
- 54) Há quem interprete o metal desta pulseira como não sendo nobre. Prefiro dar como uma pulseira de ouro, porque se estabelecerá assim a simetria entre a afena cerimonial do *Guerreiro Negro* e as diversas jóias correspondentes de *Negra com Criança*.
- 55) *Op. cit.* nota 4 supra, p. 124.
- 56) *Op. cit.* nota 50 supra, p. 62.
- 57) BARLÉU, Gaspar, p. 64.
- 58) BARLÉU, Gaspar, p. 218.
- 59) In *Time and the Philosophies*. Paris, Unesco, 1977, p. 155-168.
- 60) Conforme carta do autor a Ronald Raminelli em 31 de março de 1999.
- 61) *Le commerce des vivants: traite d'esclaves et 'Pax Lusitana'*. Paris, tese de doutorado, Université de Paris X, 1986, p. 39, *apud* Puntoni, *op. cit.* nota 17 supra, p. 132.



