

TROCA E DESLOCAMENTO NAS PINTURAS DE ALBERT ECKHOUT DE SUJEITOS BRASILEIROS.

Peter Mason

Resumo

O texto discute, apoiando-se na obra de Marcel Mauss sobre a dádiva, três regimes de troca com os quais as pinturas de Albert Eckhout de sujeitos brasileiros podem ser associadas: em primeiro lugar a troca de presentes entre príncipes, que explica a razão pela qual esses trabalhos do pintor holandês estão agora na Dinamarca; em segundo lugar, a troca de mercadorias que é sugerida nos temas retratados; por último, a troca que tem lugar entre aquele que vê e os quadros. A conclusão a que se chega é que a consciência do deslocamento que reside na própria gênese dessas pinturas deve nos fazer entender que o seu 'lugar' não será jamais encontrado.

Palavras-chave

Albert Eckhout. Dádiva. Marcel Mauss. Pinturas brasileiras.

EXCHANGE AND DISPLACEMENT IN ALBERT ECKHOUT'S PAINTINGS OF BRAZILIAN SUBJECTS

Abstract

Based on the work of Marcel Mauss on the gift, the following text analyses three different types of exchange with which Albert Eckhout's paintings of Brazilian subjects may be associated. Firstly, it takes into consideration the existence of an exchange of princely gifts - which explains why many works by Eckhout are today in Denmark. Secondly, it analyses the exchange of goods suggested in the paintings. Finally, the article examines the exchanges that occur between viewers and the paintings. It concludes that a consciousness of displacement is at the very core of

• Traduzido por Jonatas Ferreira.

such works and that, for this reason, their 'place' is never to be found.

Keywords

Albert Eckhout. Gift. Marcel Mauss. Brazilian paintings.

Publicado pela primeira vez há aproximadamente oitenta anos, o clássico *Essai sur le don* de Marcel Mauss ainda consegue despertar admiração tanto dentro como fora dos círculos sociológico e antropológico. Nesse segundo círculo, para destacar aleatoriamente um par de exemplos, citemos: o recente ensaio sobre a dádiva na França do século dezesesseis, do historiador Natalie Zemon Davis, cujo ponto de partida é o ensaio de Mauss; o *Donner le temps*, do filósofo Jacques Derrida, que, não obstante o fato de chegar a conclusões diferentes das de Mauss, também oferece uma leitura de sua obra que absorve a articulação de dádivas interessadas e dádivas gratuitas. Contra Derrida, poder-se-ia argumentar que não apenas tais dádivas não eram em absoluto gratuitas, mas tentativas foram recorrentemente feitas no sentido de estabelecer padrões estritos de comensurabilidade. Procurava-se, através desse recurso, prevenir qualquer troca desigual de dádivas que viesse a resultar no estabelecimento de uma relação assimétrica de superioridade e dependência.

Uma tal atitude preventiva, por exemplo, era a base tanto da exibição quanto da destruição ostentatórias de riqueza na instituição do *potlatch* praticada entre vários dos diferentes grupos étnicos da costa noroeste da América do Norte. Essas trocas eram marcadas por um forte sentido de antagonismo. De fato, Mauss propunha reservar o termo *potlatch* para o que ele chamava "prestações totais de tipo agonístico" (MAUSS, 1973, p. 153). A conexão entre dádivas e poder, como evidenciado nas primeiras relações modernas de patrocínio, status e honra, todavia, não chega a tais extremos de antagonismo.¹ De fato, o estabelecimento de um sistema de comensurabilidade pretendia prevenir tal desenvolvimento. Essas dádivas não eram antagônicas; mas também de forma alguma elas eram desinteressadas.

¹ Conforme formulou Émile Benveniste (1969, p. 76): "Como indo-europeus, nós não conhecemos claramente a noção de rivalidade: o caráter agonístico, tão afirmado nas sociedades arcaicas, aqui se encontra num segundo plano".

Graças às descobertas feitas por Jergen Hein nos arquivos do Ducal House ofGottorp, somos informados acerca de uma troca de dádivas desse tipo no período inicial da modernidade. Essas informações serão esclarecedoras para os propósitos do presente ensaio.² Em 1662, quando tanto o czar russo como o rei dinamarquês Cristiano IV estavam ansiosos por estabelecer uma nova aliança de modo a criar *umfront* anti-sueco, uma delegação russa chegou na Dinamarca para apresentar uma oferta de casamento do czar à sobrinha do monarca. Sobre o significado desses presentes, informa Bencard que :

Eles são conhecidos em documentos ricamente detalhados, os quais foram preservados no Danish Rigsarkiv. Lá existem não apenas relatos dos presentes dinamarqueses, e de como eles foram adquiridos, mas também dos presentes russos, os quais não foram de modo algum menos numerosos. Como era considerado importante que o valor de cada presente correspondesse a um outro vindo em sentido contrário, os documentos continham estimativas meticulosas do valor dos presentes russos, feitas por diferentes especialistas, além de contabilidade mostrando como os presentes dinamarqueses correspondiam em valor àqueles recebidos. (BENCARD, 1988,p.29).

De fato, havia dois sistemas de avaliação operando aqui: um "horizontal", no qual o valor de um presente do czar para o rei tinha que corresponder ao valor da troca em direção oposta; e um vertical, no qual não se devia permitir que o valor de um presente dado ao rei pudesse corresponder a um presente dado ao príncipe, ao embaixador ou a qualquer dos membros da delegação. Em outras palavras, uma hierarquia estrita, vertical, de faixas diferenciadas se articulava com um sistema igualmente estrito, horizontal de equivalência

As pesquisas arquivais recentes de Mogens Bencard lançam uma luz considerável acerca de um evento oconido uma geração mais tarde: a doação de vinte e seis quadros feita ao rei Frederico III da Dinamarca, filho de Cristiano IV, em 1654, por seu parente João Maurício de Nassau-Siegen, que os enviara do

² Sem o trabalho 'Presentes principescos', apresentado por Morgens Bencard no simpósio sobre Albert Eckhout, ocorrido no Recife em setembro de 2003, bem como a generosa comunicação de informações essenciais feitas privadamente pelo mesmo autor, a presente comunicação seria impensável.

Reeife em 1637, quando era empregado da Companhia das Índias Ocidentais - governador e comandante-em-chefe das forças armadas holandesas da então colônia holandesa. Como a carta de doação claramente afirma, fora sugerido a João Maurício que alguns dos quadros brasileiros que ele havia mandado pintar naquele país não seriam desagradáveis ao rei dinamarquês, tendo em vista seu gosto particular por curiosidades.' Segundo Gundestrup (2002, p. 103-115), o primeiro inventário da Câmara de Arte Real Dinamarquesa, compilado vinte anos depois, listava tais pinturas como se segue:

- * Um negro vestindo um chapéu com uma pena vermelha.
- * Oito grandes peças brasileiras com figuras.
- * Doze peças de frutas das Índias.
- * Dois negros vestidos de verde.
- * Uma peça sob o teto com brasileiros.
- * Uma peça com o príncipe João Maurício e alguns brasileiros.
- * O retrato do príncipe João Maurício.

O mesmo inventário nos informa que em 1674 os quadros de João Maurício foram expostos no Compartimento de Pinturas, enquanto os de temas brasileiros foram expostos numa sala distinta, a Antecâmara do Castelo de Christianborg. O retrato de João Maurício foi destruído num incêndio em 1794 naquele castelo, e a pintura de João Maurício com alguns índios perdeu-se sem deixar rastro, mas os outros vinte e quatro quadros incluídos no presente **estão** todos hoje na Etnografisk Samling do Nationalmuseet em Copenhague. Em 2002 e 2003, todos os vinte e quatro quadros foram exibidos em 4 sucessivas exposições no Brasil, começando em setembro de 2002 no Recife e terminando em maio de 2003 no Rio de Janeiro.'

É importante observar a referência na carta ao gosto do rei dinamarquês por curiosidades. Não obstante o fato de Cristiano IV, pai do receptor do presente

1 J Mogens Bencard argumentou (em 'Presentes principescos') que a tentativa feita mais tarde por João Maurício de reaver as pinturas revela a existência de um mal-entendido entre as duas partes. O interesse de Cristiano pelas pinturas era apenas pelo seu valor enquanto curiosidade; João Maurício pretendia que elas fossem usadas como base para tapeçarias, um tipo de objeto muito mais prestigioso.

⁴ Para uma revisão da exposição, ver Buvelot (2003).

de João Mauricio, também ter sido colecionador de tesouros artísticos e de objetos preciosos, sua predileção parece ter se dirigido mais para coisas práticas, para a mecânica e a tecnologia, além de arquitetura e música.⁵ Ele também não reuniu seus tesouros artísticos numa *Kunstammer*, prática que tinha se tomado moda entre príncipes norte-europeus de seu tempo. Seu filho, Frederico III, por outro lado, fundou uma *Kunstammer* logo após sua ascensão ao trono em 1648.⁷ Provavelmente suas viagens ao exterior quando jovem estimularam seu apetite pela arte, antiguidades e etnografia. Ele teria também entrado em contato com objetos exóticos de lugares remotos do mundo - que estavam inundando Amsterdã por essa época através dos navios da Companhia das Índias Orientais - durante sua estadia em Bremen como arcebispo secular, de 1634 a 1644. Dois anos antes de receber o presente de João Maurício, ele estivera em Gottorp em visita à *Kunstammer* de seu primo, duque Friedrich, que tinha, no ano anterior, incorporado a coleção de Paludanus de Enkhuizen ao seu acervo (GUNDESTRUP, 1985, p. 128-135).

Apesar de não haver evidência que ligue esses personagens à doação de João Mauricio, a coleção do monarca dinamarquês incluía exemplares de artefatos do Brasil, tais como flechas de ponta achatada, usadas para atordoar pássaros, e seria normal por essa época exibir os quadros junto com objetos curiosos.⁸ Uma combinação semelhante de representações bidimensionais de pessoas exóticas e

⁵ Ver FOUNDATION FOR CHRISTIAN IV. *Christian IV and Europe*: catálogo de exposição. Copenhagen, 1988. p. 153.

⁶ NT: "Locução alemã que significa câmara de arte e que denominava o conjunto de objetos artísticos e de curiosidades que as casas principescas e nobres costumavam manter nos séculos XVI e XVII, e que constituiu o precursor dos atuais museus." MARCONDES, Luiz Fernando. *Dicionário de termos artísticos*. Rio de Janeiro: Edições Pinakothek, 1998. p. 67. Em português usa-se a denominação 'gabinete de curiosidades'.

⁷ A situação em Dresden é semelhante. Apesar do fato de em 1586 os quase mil objetos ali contidos consistirem principalmente de ferramentas e instrumentos científicos, havendo apenas 100 *naturalia* e 135 pinturas e esculturas, por volta de 1600 podemos identificar uma mudança na ênfase: de instrumentos para objetos tradicionais de *Kunstammer*, inclusive autômatos e pinturas. Ver Syndram (1999).

⁸ Alguns itens foram enviados para o rei pelo Almirante Christoffer Lindenov, que tinha estado no Brasil com João Maurício; outros foram adquiridos quando o museu de Ole Worm passou para as mãos do rei em 1655. Ver Whitehead (1979, p. 41) e Whitehead e Boesernan (1989, p. 66).

objetos tridimensionais provenientes de países exóticos podia ser vista naquela coleção. No caso, eram itens vindos do norte: ao lado de implementos de caça da Groenlândia, que provavelmente entraram na coleção real dinamarquesa nas primeiras expedições que Frederico enviou para aquele país, nos anos de 1652, 1653 e 1654 (MELDGAARD, 1980, p. 1-16), o Nationalmuseet também tinha um quadro a óleo de quatro nativos da Groenlândia capturados em 1654 e levados a Bergen antes de serem exibidos em Copenhague e Gottorp (WHITEHEAD, 1987; BENCARD, 1989; PÉREZ; MASON, 2001). A evidência que temos acerca do conteúdo da Mauritshuis, a residência que João Mauricio construiu para si em Haia e para a qual ele se mudou depois de seu retomo do Brasil em 1644, indica que ela foi mobiliada de modo similar (apesar de as pinturas brasileiras serem grandes demais para serem expostas lá). Quando índios brasileiros desnudos dançaram lá durante uma festa naquele ano, eles o fizeram entre uma composição de penas brasileiras, marfim, vários tipos de madeira e peles de animais. Os dois homens, evidentemente, partilhavam um gosto semelhante."

As boas relações entre João Mauricio e o rei Frederico III não se baseavam em gosto apenas. Um ano após a ascensão de Frederico ao trono, João Mauricio e seu irmão Heinrich foram condecorados com a prestigiosa Ordem do Elefante pelas mãos do embaixador dinamarquês. Desse modo, é bastante compreensível que, quando o almirante dinamarquês Lindenov visitou João Mauricio em Cleve para negociar a doação, ele tenha encontrado uma resposta imediata e favorável. O rei Frederico levou mais tempo para decidir o que mandar em retribuição. Assim como os presentes diplomáticos do czar para Cristiano IV em 1622, um meticuloso cálculo "horizontal" e "vertical" teria de ser feito. Por volta de 1654, o ano da doação, João Mauricio tinha sido recentemente eleito príncipe, o que deve tê-lo levado a crer que ele poderia agora trocar presentes com um rei. Finalmente, em 1656, Frederico escreveu que ele havia sido levado a entender que a doação de cavalos não seria desagradável ao príncipe. Ele lhe enviou sete cavalos de seus próprios ganhos de Frederiksborg."

Em resumo, o contexto imediato em que as vinte e seis pinturas brasileiras foram apresentadas a Frederico III por João Mauricio é de uma troca de presentes

⁹ Para um survey recente sobre *americanos* nas coleções européias, ver Mason (2002).

¹⁰ Seis desses sete cavalos foram usados por João Maurício quando ele entrou em Frankfurt como representante de Brandenburgo nas eleições de 1658.

entre príncipes que entram numa relação de obrigação mútua - ao menos enquanto dure a doação do presente e sua retribuição. Dentro da cena da *Kunstammer* de Frederico, as vinte e seis pinturas se coadunavam com uma política de aquisições por meio da qual o rei pretendia expandir sua coleção, que crescia de modo constante, através dessas trocas e, quando necessário, através de compra direta.

Aquelas pinturas são também parte de uma rede internacional mais ampla de trocas entre o Brasil e o Velho Mundo. Quer tenham sido concluídas ou não no Brasil, elas são produção do artista Albert Eckhout¹¹, que contava aproximadamente trinta anos em 1637, quando acompanhou João Maurício até a colônia holandesa no Brasil, tendo voltado aos Países Baixos presumivelmente em maio de 1644.¹² Apesar desses quadros terem permanecido em Copenhague a partir de 1654 (eles foram enviados à *Kunstammer* em 1656, depois de restaurados pelo artista hamburguês Lazarus Baratta), outro material proveniente do corpo de imagens do Brasil foi submetido a viagens mais extensas e problemáticas. Muito daquilo que deve originalmente ter compreendido “ao menos mil esboços e trabalhos concluídos em lápis, crayon, guache e óleos retratando animais, plantas e pessoas vistas no Brasil” (WHITEHEAD; BOESEMANN, 1989, p. 21), trabalho de vários artistas, incluindo Albert Eckhout, foi parar nas mãos de Frederico Guilherme, príncipe [*Elector*] de Brandeburgo, em 1652. Em uma década, esses trabalhos foram incorporados numa série de *Libri Picturati* compilados pelo médico do príncipe, Christian Mentzel. Retirados de Berlin durante a Segunda Guerra Mundial, eles foram transferidos para um mosteiro beneditino na cidade de Krzeszów. Graças aos esforços de P. 1. P. Whitehead, o paradeiro desse material foi descoberto na década de 1970 na Biblioteca de Jagiellonska, Cracóvia, levando à publicação de uma edição fac-similada dos *Libri Picturati* em 1995.¹³ Os presentes brasileiros de Frederico Guilherme foram suplementados com outros itens para elevar o valor da

¹¹ Há um número de razões para acreditar que as pinturas, tal qual as conhecemos, foram finalizadas nos Países Baixos. Aqui não é o lugar para tratar esse assunto em detalhe. Para uma discussão do tema, ver Berlowics (2002, p. 201-209). Às evidências coletadas por Berlowics, podemos adicionar assinaturas de Albert Eckhout, contidas em arquivos holandeses, atestadas por um tabelião, que não casam com as assinaturas das pinturas.

¹² Seis das telas têm o nome do artista, a data 1641, e o nome Brasil; uma sétima apresenta a data 1643. Entretanto, há dúvidas acerca da data em que essas informações foram incluídas na superfície das telas.

¹³ Ver BRASIL Holandês / Dutch Brazil. Rio de Janeiro: Index. 1995. 5 v. il,

doação até o valor estimado das terras nos arredores de Cleve, recebidas por João Maurício como retribuição, nas quais ele criou o estado de Freudenberg.

Ainda uma outra troca de presentes do mesmo tipo principesco - iniciada pelo candelabro âmbar que Frederico Guilherme presenteou a Frederico III em 1653, e que teria deixado o príncipe holandês sob obrigação de reciprocidade - possibilita-nos completar o triângulo Cleve-Copenhague-Brandenburgo. Frederico em Copenhague, Frederico Guilherme em Brandenburgo e João Maurício em Cleve, todos foram capturados numa série de trocas principescas que ligavam indivíduos de nível social semelhante e que criaram ou reforçaram laços de reciprocidade entre eles.

Um objeto que viajou uma distância ainda mais considerável foi uma travessa de prata, decorada em torno da *borda* com animais exóticos, que fora feita no Peru por volta de 1600. De acordo com a inscrição que consta em sua base, ela foi dada a João Maurício durante seu governo na colônia holandesa no Brasil por um rei do Congo. Depois de ter viajado do Peru até a África, possivelmente pelas mãos de comerciantes portugueses, a travessa viajou de volta para a América, antes de ser embarcada para a Europa por João Maurício, que a doou à Igreja Reformada de Siegen" em 1658, para ser usada como uma fonte batismal. Hoje ela está na Evangelische Nikolai-Kirchen-gerneinde, em Siegen."

n

Um dos objetivos do estudo de Mauss era chegar a conclusões de tipo "arqueológico" acerca da natureza das transações em sociedades temporal e espacialmente distantes da sua própria:

Nós descreveremos os fenômenos de troca e de contrato nessas sociedades que não são destituídas de mercados econômicos, como se julgava - pois o mercado é um fenômeno humano que, afirmamos, não é estranho a nenhuma sociedade conhecida -,

.. - - - - -
¹⁴ João Maurício herdou Siegen em 1623, após a morte de seu pai, que tinha se mudado de Dillenburg para lá em 1607.

¹⁵ Ver JOHAN MAURITS VAN NASSAU FOUNDATION. *Zo Wijd de wereld strekt*: Catálogo de exposição. Mauritshuis, Haia, 1979, entrada número 166. Acerca de imagens e objetos em deslocamento, ver Mason (200 I, p. 9-18).

mas cujo regime de troca é diferente do nosso. (MAUSS, 1973, p. 148).

Ele argumentou que o que originalmente tinha sido uma economia totalmente baseada na dívida contraiu-se em tamanho, na medida em que muitas de suas funções foram substituídas por transações baseadas em preço, cunhagem e contratos puramente individuais. As trocas entre príncipes consideradas até aqui se conformam, em larga medida, ao modelo de práticas de intercâmbio que prevalecia em sociedades que Mauss chamou "arcaicas", ou seja, troca de dídivas. No entanto - e essa é a razão pela qual tendemos a rejeitar modelos evolucionários -, considerações acerca do *conteúdo* das pinturas brasileiras em discussão, como algo oposto à rede sociocultural de relações dentro da qual as pinturas foram *produzidas e trocadas* como *objetos*, podem ajudar-nos a perceber a presença de trocas de um tipo diferente e o impacto dessas no próprio tema das telas.

"Troca cultural" é o termo usado por Fernando Henrique Cardoso, presidente da República Federativa do Brasil, em 2002, no seu texto de apresentação da exposição *Albert Eckhout volta ao Brasil: 1644-2002*.

Eckhout soube escapar à representação do índio e do negro como simples alegoria, sem remissão maior ao meio. Não há como privá-lo do mérito de ter sido um brilhante intérprete da intervenção europeia nos trópicos, do hibridismo cultural que a experiência da Companhia das Índias Ocidentais ajudou a fomentar. Produziu vibrantes testemunhos de troca cultural, como de fato houve. A mulher africana em "Negra com Criança" traz chapéu asiático, cachimbo europeu e costume das Américas. (CARDOSO, 2002, p. 11).

Não podemos estar seguros de que o chapéu dela é asiático. É muito difícil cotejá-lo com qualquer outro disponível em coleções arqueológicas. De qualquer modo, mesmo que seja uma bricolagem de vários elementos africanos (escamas de pangolim, penas de avestruz), certamente não é brasileiro. Uma dúvida semelhante diz respeito à identificação da palmeira à esquerda, que foi tanto identificada com o Brasil quanto com a África.¹⁶ A cesta na mão direita da mulher

¹⁶ Identificada com o Brasil por Whitehead e Boseman (1989, p. 75) e com a África por Valladares e Mello (1981, p. 137).

pode ser remetida ao reino do Congo. O cachimbo de barro holandês enfiado em sua cinta, os brincos de pérola que pendem de uma fita vermelha e a gargantilha de pérolas, tudo é europeu. O garoto que a acompanha une dois continentes nos objetos que segura: enquanto a espiga de milho é inquestionavelmente americana, o pássaro de cara vermelha na outra mão é o lovebird¹⁷ (*Agapornis pullaria*) da África Ocidental. Em virtude de sua associação com esses objetos de continentes diferentes, as duas figuras já são ícones da "troca cultural" acima mencionada. Um esboço da mesma mulher (hoje em Cracóvia, na *Libri Picturati*), produzido por um dos artistas holandeses no Brasil- provavelmente Eckhout -, mostra-a sem a criança, cesta, chapéu e pérolas." Esse esboço (óleo sobre papel) é provavelmente mais próximo daquilo que o artista viu de fato do que a pintura em dimensão ampliada

Apenas um assentamento costeiro em Gana (Mouree) tinha sido tomado dos portugueses pelos holandeses, por volta de 1637, ano no qual supomos que Eckhout chegou ao Brasil, mas um número grande de escravos provenientes da costa ocidental da África inundou o Brasil nos anos que se seguiram. Dada a (quase) nudez das figuras naquela pintura, é natural assumir que a mulher é uma escrava. De fato, uma versão da *mulher negra* feita por Zacharias Wagener, versão claramente relacionada à pintura em consideração, indica a presença da letra "M" marcada acima de seu seio esquerdo, presumivelmente a marca dos escravos de João Mauricio. Essa referência óbvia ao status escravo foi aparentemente omitida da versão ampliada do mesmo sujeito, provavelmente para satisfazer os desejos do patrono do artista, João Maurício.

A compleição mais clara do corpo do garoto sugere que ele é produto de uma união mista. Como uma escrava, a mulher estava envolvida numa troca econômica entre diferentes culturas; como mãe de um mestiço, ela estava envolvida numa troca sexual entre culturas. Talvez os três barcos no horizonte do oceano, usados pelos europeus para transportar escravos da África para a América, possam também ser vistos como uma alusão a essa posição dentro do comércio intercontinental, relações culturais e sexuais. Quando praticada em larga escala, a troca invariavelmente implica em deslocamento, um deslocamento que é salientado pelo fato de quase nada na pintura estar *em seu lugar*.

¹⁷ NT: o lovebird, de acordo com o *Novo Michaëlis*, é uma espécie de periquito.

¹⁸ Ver *Libri Picturae* A 34, f. 21. Cracóvia, Jagiellonska Library (reproduzido em Mason, 1988).

A mesma combinação de elementos incongruentes pode ser vista no *pendant* masculino da *Mulher Negra*, o *Homem Negro*. Essa pintura é intrigante numa primeira olhada, pois não há virtualmente nada que a conecte com o Brasil. A tamareira na sua esquerda é originária da África; a presa na parte anterior da cena é de um animal que não pode ser encontrado no Brasil; a concha de ostra também na parte anterior, combinando com outra fixada na bainha de sua espada, é de uma variedade encontrada na África ocidental; o próprio homem é claramente de origem africana; a espada e a bainha, cobertas pela pele de uma arraia, são de um tipo identificado como pertencente aos Acã da costa de Gana; e as lanças também parecem ser provenientes da África ocidental. O único elemento que pode ser identificado como brasileiro é a trepadeira com flores púrpuras. Do mesmo modo que a sua correspondente feminina, a quase-nudez do homem na pintura leva-nos a assumir que ele é escravo. Há, portanto, uma incongruência óbvia entre sua situação e seu retrato com uma espada acã, que era um símbolo importante de status para dignitários e mensageiros. Como sintetiza Ezio Bassani (2000, p. 225): “O modelo da pintura era provavelmente um escravo com armas trazidas da África para o Brasil como curiosidades”. É a incongruência entre esses elementos e as figuras humanas com as quais eles estão associados que trai – como um sintoma – o processo de deslocamento e transferência que entrou na composição dessas telas.

No seu famoso *Les structures élémentaires de la parenté*, Claude Lévi-Strauss ampliou os *insights* de Marcel Mauss acerca da troca de dádivas para o campo do parentesco. Dentro daquilo a que ele se referia como estruturas elementares do parentesco, Lévi-Strauss argumentou que a doação [*gift*] de uma mulher a outro grupo impunha a obrigação de retribuir uma mulher deste grupo no futuro próximo ou mais distante.¹⁹ Dessa perspectiva – para horror das feministas –, as mulheres eram consideradas como pouco mais que peões num sistema regulado de trocas recíprocas entre diferentes grupos sociais. Em nenhum outro lugar a

¹⁹ Do mesmo modo que posteriormente alguns acadêmicos tenderam a baixar o tom das posições mais duras contidas no *Essai sur le don*, eles também questionaram a hipótese da passagem necessária de estruturas elementares para estruturas complexas de parentesco. Para um exemplo pungente da reintrodução de padrões elementares em uma estrutura complexa – a política de matrimônio dos antigos tiranos da Grécia –, ver Gernet (1968, p. 344-359).

presença de relações sexuais recíprocas entre diferentes grupos é mais clara que nas duas pinturas de pessoas de sangue mestiço, *Mulher Mameluca* e *Homem Mulato*. No caso deste último, a presença de embarcações no horizonte pode ser **vista**, mais uma vez, como uma alusão de sua paternidade européia, enquanto sua conexão com a terra do Brasil é expressa, de modo bastante literal, pelo fato de ele estar de pé sobre ela. Encontramos a mesma combinação de elementos incongruentes percebida nas pinturas dos negros, pois, apesar de o *Homem Mulato* ter o status social de um rebento de pai português e mãe negra, ele é retratado com uma espada e um rifle elaborado, ambos aparentemente de origem ibérica, incompatíveis com esse status relativamente humilde. Quer o artista tenha pretendido isso ou não, entendemos a inserção da ponta de um sabre europeu numa espiga de milho americana como emblemática do contato entre os dois continentes, contato ao qual o *mulato* deve sua origem.

A pintura da outra figura de ascendência européia e brasileira, a *Mulher Mameluca*, mostra a justaposição, agora familiar, de elementos incongruentes. As jóias elaboradas com pérolas e pedras preciosas dificilmente podem ser compatibilizadas com o status de tal mulher - mamelucas eram o resultado de relações indecentes com o português ou o "lascivo holandês?" - e sugerem, uma vez mais, que o artista estava desenhando o porta-jóias de seu patrono. O gesto da mameluca de levantar o vestido para mostrar um pouco de sua perna - "um gesto que não se esperaria de uma discreta mulher portuguesa" (BOOGAART, 2002, p. 124) - sugere que ela está maculada [*tainted*] pela imoralidade de seus pais. Já se observou que a paisagem que compõe o fundo do quadro inclui umas poucas casas brancas com telhados avermelhados, o que indica que essa era uma área de assentamento permanente. "Essa filha de mãe índia ergue-se impávida no solo da colônia brasileira" (BOOGAART, 2002, p. 125).

O tema troca econômica vem à tona mais uma vez nas pinturas *Homem Tupi* e *Mulher Tupi*. Essa última encontra-se postada diante de um fundo que mostra a área cultivada de um assentamento permanente, com ovelhas e vacas, enquanto a bananeira à sua esquerda era um gênero importante, como a mandioca, que é mostrada em diferentes estágios de cultivo no quadro de seu correspondente

²⁰ Whitehead e Boseman, (1989, p. 72-73). citando Zacharías Wagener, um marinheiro comum no Brasil holandês. Seu *Thier Buch* é uma fonte importante para o estudo desse período.

masculino. Mulheres, aparentemente mulheres indígenas, aparecem lavando roupas num rio à sua direita. A faca européia que ele exhibe orgulhosamente enfiada em seu calção é incongruente com seus arco e flechas nativos, refletindo sua posição: apanhado entre o mundo nativo do Brasil e o mundo ordenado, cultivado das plantações européias.

Finalmente, os dois quadros conhecidos como *Homem Tapuia* e *Mulher Tapuia* exibem o que pode ser entendido como 'grau zero' da troca. O cão aos pés da mulher - sugerindo uma Diana tardia, deusa da caça, alusão ao canibalismo, corporificado na mão que ela segura em sua mão direita - e o pé projetando-se de seu cesto implicitamente opõem a vida predatória de uma caçadora antropófaga à vida cultivada de um assentamento agrícola. Os guerreiros vistos ao longe, por entre suas pernas, são outra alusão ao estado de guerra que cancela a possibilidade de uma troca econômica significativa. Na outra pintura, contrastando com as plantas e frutas úteis exibidas, os animais associados ao *Homem Tapuia* – a aranha e a jibóia - evocam uma visão do mundo selvagem (a serpente talvez sugerindo um estado de 'queda pós-Éden'), no qual a lei natural não teria ainda sido suplantada pelo estado de direito. Já foi sugerido que as pinturas de pares étnicos no Brasil constituem uma série de níveis decrescentes de civilidade (BOOGAART, 1979; MASON, 1989). O *Homem Tapuia* e a *Mulher Tapuia* emergem nessa breve análise como os mais remotamente retirados das normas dos europeus.

III

Até agora discutimos dois regimes de troca com os quais as pinturas de Albert Eckhout de sujeitos brasileiros podem ser associadas: a troca de presentes entre príncipes, que explica a razão pela qual esses trabalhos do pintor holandês estão agora na Dinamarca, e a troca de mercadorias (frutas, escravos etc.) que é sugerida no tema dos quadros. Chegou o momento de considerar um terceiro regime de troca, o que tem lugar entre aquele que vê e os quadros. Ora, as análises precedentes podem nos ter dito algo acerca de como as pinturas foram trocadas como *objetos* cujo valor equivaleria a sete cavalos, e como objetos e figuras nas pinturas foram trocadas como *mercadorias*, mas elas não levaram suficientemente em consideração o fato de que os trabalhos em questão eram *pinturas*.

Em seu ensaio clássico 'A arte de retratar e a burguesia florentina', de 1902, o historiador de arte Aby Warburg escreveu:

Numa arte viva da produção de retratos, as forças motrizes de evolução não residem somente no artista; pois existe um contato íntimo entre aquele que pinta retratos e aquele que é retratado, e em cada época de gosto refinado eles interagem de modos que podem tanto estimular como restringir. O patrono pode tanto querer que sua aparência esteja em conformidade com o tipo correntemente dominante, quanto pode ver o caráter único de sua personalidade como aquilo que vale a pena ser exibido; e o pintor, conforme seja o caso, aproxima sua arte para o típico ou para o individual. (WARBURG, 1999, p.187).

Se nos basearmos na premissa de um entendimento mútuo entre patrono e **artista**, as considerações de Warburg se aplicariam a trabalhos que foram diretamente encomendados por um patrono para retratá-lo ou para retratar membros de sua família. As pinturas brasileiras de Albert Eckhout, entretanto, não estão em conformidade com esse padrão, posto serem retratos, não do patrono, mas de seres humanos escolhidos pelo patrono. Enquanto até o momento a maioria das discussões das pinturas restringiu-se em determinar a identidade da pessoa atrás do retrato, pouca atenção foi dada à questão: como isso constitui um retrato? (DIBI-HUBERMAN, 1998, p. 165-188). Qual é a economia visual" que, por trás das pinturas de Eckhout, estrutura um modo de focalizar no qual as pessoas do Brasil e dos Países Baixos podem ser apresentadas como participantes da mesma economia, apesar de dificilmente podermos dizer que compartilham a mesma cultura?"

Quando colocada nesses termos, a questão imediatamente toma clara a natureza problemática desses 'retratos'. Devemos notar que eles entraram no inventário de 1737 da *Royal Danish Kunstkammer* em Copenhague como "Oito pinturas [*Skilderier*] grandes junto com pessoas indianas do leste e do oeste, em tamanho natural, feitos por Achout" (DVE, 1980, p. 37). O catálogo de conteúdo da *Kunstkammer* em 1737, publicado em 1991, lista-as como "Oito retratos grandes de pessoas indianas do leste e do oeste, em tamanho natural, feitos na Índia por Achout" (GUNDENSTRUP, 1998, p. 125).²³ Na continuação do ensaio,

²¹ Tomamos aqui a expressão 'economia visual' como se referindo a um campo de visão organizado de modo sistemático, campo que implica relações sociais, desigualdade e poder - de um modo que o termo 'cultura visual' não pode tematizar.

²¹ Para maior esclarecimento sobre essa compreensão da expressão 'economia visual', ver Poole (1997).

²³ Cf Mason (2002b, p. 147-154).

a palavra 'pintura' será adotada, posto ser exatamente essa a questão a ser considerada: em que medida essas pinturas podem ser consideradas retratos.

Como já vimos, não apenas algumas das figuras são pessoas *deslocadas*, mas muitos dos atributos exibidos na pintura estão *fora do lugar*: em particular, os atributos de prestígio das figuras negras são incompatíveis com seu status de escravos; e a *Mulher Tapuia* canibal está fora de lugar no sentido de ser inconcebível que o artista possa ter estado literalmente no mesmo lugar que essa figura: os atributos de um pé cortado e de uma mão cortada são adições extemporâneas à figura representada - seu lugar de origem não é uma localização geográfica no continente americano, mas um medo profundo situado na psique européia do artista e/ou de seu patrono. Sua presença nas pinturas marca o ressurgimento de um sintoma, e - como nos lembra a etiologia freudiana do termo - não há sintoma sem deslocamento.

Esses 'retratos' certamente não se aproximam do individual. Isso significa que eles se aproximam do típico? De certo modo, é tentador ver Eckhout como precursor das tentativas realizadas no século dezenove de fornecer uma classificação mais ou menos rígida de diferentes tipos raciais. Entretanto, uma das dificuldades encontradas por aqueles que tentaram estabelecer a existência de tipos diferentes, distintos, foi a intangibilidade de qualquer divisão nítida (Cf STEPAN, 2001, p. 85-119). Retomemos ao esboço, provavelmente feito por Eckhout, da *Mulher Negra*. Uma estrutura básica de figura humana, com o braço direito flexionado na altura do cotovelo para dar suporte a um objeto, pode ser encontrada em cinco das oito pinturas grandes de sujeitos brasileiros. Em dois casos, o objeto segurado pela mão direita é uma cesta; cestas também podem ser encontradas em mais duas das oito pinturas. Se procurarmos uma equivalência para a cor da pele da mulher negra no primeiro esboço, todavia, não é o negro da *Mulher Negra* mas a coloração mais clara do *Homem Tapuia* que corresponde à sua pigmentação. Quanto à posição flexionada do braço direito da mulher negra no esboço inicial, nós a encontramos não na pintura mais tardia da *Mulher Negra*, mas na da *Mulher Tapuia*.

Em suma, o esboço inicial da mulher negra parece conter os germes de algumas das pinturas posteriores, e não apenas dos sujeitos negros. Ele é fragmentado pelo artista em elementos separados que são subsequentemente combinados em diferentes configurações. Isso implica um elevado grau de indeterminação; uma forma relativamente não específica toma-se mais e mais específica pela adição de mais detalhes (as jóias, a criança, a vegetação, a cesta e

o chapéu etc.)." O lugar onde esses elementos são montados é, desse modo, não uma locação qualquer no Brasil, mas a própria tela do artista. Em outras palavras, o próprio ato de pintar nesse caso é um ato de deslocamento.

Quando Alexander von Humbolt viu as pinturas de Eckhout em 1845, durante uma visita a Copenhague como membro da comitiva do rei da Prússia, seu veredicto das peças foi: "Esses exemplos de representações fisionômicas da natureza foram acompanhados por poucos, talentosos artistas, até a segunda viagem de Cook ao redor do mundo" (HUMBOLT, 1847, p. 85). Sua visão dominou a literatura acerca dessas pinturas desde então. O historiador da arte Rüdiger Joppien, por exemplo, escreveu acerca das pinturas de Copenhague: "Todos os oito retratos são de imenso interesse etnográfico, não apenas por representar nativos num período do qual se tem muito poucos registros, mas também porque eles permitem um exame detalhado de artefatos, sua construção e função" (JOPPIEN, 1979, p. 303). Agora que essas pinturas são exibidas em museus de arte e não em museus etnográficos (depois da *tour* brasileira, uma exibição passou a ser planejada para 2004 no Mauritshuis), o tempo para reapreciá-las está maduro, não como documentos do passado do Brasil, mas como trabalhos de arte por um contemporâneo e compatriota de Rembrandt van Rhijn. Ironicamente, talvez, é a série de deslocamentos à qual as pinturas foram submetidas nos últimos anos que permite a um crescente número de apreciadores confrontá-los e tentar 'localizá-los' dentro de enquadramentos diferentes. Todavia, uma consciência do deslocamento que reside na própria gênese dessas pinturas deve nos fazer entender que o seu 'lugar' não será jamais encontrado.

²⁴ Para outro exemplo dessa dispersão de atributos entre suportes humanos distintos, ver Mason (1999).

Referências

- BASSANNI, Ezio. 2000. *African art and artefacts in european collections: 1400-1800*. London: British Museum Press.
- BENCARD, Mogens. 1988. *Christian IV's royal plate and his relation with Russia*. Copenhagen: Rosenborg.
- _____. 1989. Two 17th-century eskirnos at Rosenborg Palace. *Man and Society*, v. XII, p. 47-55.
- BENEVISTE, Émile. 1969. *Le vocabulaire des institutions indo-européennes*. Paris: Éditions de Minuit. v. 1.
- BERLOWICS, Barbara. 2002. Pinturas de Albert Eckhout: interpretação de conteúdo e técnica. In: *Albert Eckhout volta ao Brasil, 1644-2002: catálogo de exposição*. Copenhagen: Nationalmuseet.
- BOOGAART, Ernst van den. 1979. Infernal allies: the Dutch West India Company and the Tarairu, 1631-1654. In: _____. (Org.) *Johan Maurits van Nassau-Siegen, 1604-1679: a humanist prince in Europe and Brazil*. Haia: Johan Maurits van Nassau Stichting.
- _____. 2002. A população do Brasil Holandês retratada por Albert Eckhout, 1641-1643. In: *Albert Eckhout volta ao Brasil, 1644-2002: catálogo de exposição*. Copenhagen: Nationalmuseet.
- BUVELOT, Quentin. 2003. Recife, Brasília and São Paulo: Albert Eckhout. *The Burlington Magazine*, v. CXLV, n. 18, p. 59-62.
- CARDOSO, F. H. 2002. Prefácio. In: *Albert Eckhout volta ao Brasil, 1644-2002: catálogo de exposição*. Copenhagen: Nationalmuseet.
- DAVIS, Natalie Z. 1991. *The gift in sixteenth-century France*. Oxford: Oxford University Press.
- DERRIDA, Jacques. 1991. *Donner le temps*. Paris: Galilée.
- DIBI-HUBERMAN, Georges. 1998. The portrait, the individual and the singular: remarks on the legacy of Aby Warburg. In: MANN, N.; SYSON, L. (Org.) *The image of the individual: portraits in the Renaissance*. London: British Museum Press.

- DUE, Berete. 1980. America. In: DAM-MIKKELSEN, B.; LUNDBAEK, T. (Org.) *Etnografiske genstande i Det kongelige danske Kunstkammer 1650-1800*. Copenhagen: Nationalmuseet.
- GERNET, Louis. 1968. *Antropologie de la Grèce antique*. Paris: Maspero.
- GUNDESTRUP, Bente. 1985. From the royal Kunstkammer to the modern museum of Copenhagen. In: IMPEY, Oliver; MACGREGOR, A. (Org.) *The origins of museums*. Oxford: Clarendon Press.
- _____. [1998]. *Det kongelige danske Kunstkammer 1737*. Copenhagen: Nationalmuseet; Nyt Nordisk Forlag Arnold Busk. 3 v.
- _____. 2002. *Albert Eckhout volta ao Brasil. 1644-2002: catálogo de exposição*. Copenhagen, Nationalmuseet.
- HUMBOLDT, Alexander von. 1847. *Kosmos. Entwurf einer physischen Weltbeschreibung*. Tübingen: J.G. Gotta.
- JOPPIEN, Rüdiger. 1979. The dutch vision of Brazil: Johan Maurits and his artists. In: BOOGAART, E. van den (Org.) *Johan Maurits van Nassau-Siegen, 1604-1679: a humanist prince in Europe and Brazil*. Haia: Johan Maurits van Nassau Stichting.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. 1949. *Les structures élémentaires de la parenté*. Paris: Pion.
- MASON, Peter. 1988. *Infelicities: representations of the exotic*. Baltimore; Londres: Johns Hopkins University Press.
- _____. 1989. *Portrayal and betrayal: the colony gaze in seventeenth-century Brazil*. *Culture & History*, v. 6, p. 37-62.
- _____. 1999. *Ethnographic portraiture in the eighteenth century: George Psalmanazar's Drawing of Formosans*. *Eighteenth Century Life*, v. 23, n. 3, p. 58-76.
- _____. 2001. *The lives of images*. London: Reaktion.
- _____. 2002a. *Faithful to the context? The presentation and representation of american objects in european collections*. *Anuário Antropológico*, v. 98, p. 51-95.
- _____. 2002b. Oito grandes quadros com pessoas das Índias Orientais e Ocidentais: a montagem maravilhosa de Albert Eckhout. In: *Albert Eckhout*

volta ao Brasil, 1644-2002: catálogo de exposição. Copenhagen: Nationalmuseet

MAUSS, Marcel. 1973. *Sociologie et antropologie*. Paris: Presses Universitaires de France.

MELDGAARD, Jergen. 1980. Greenland. In: DAM-MIKKELSEN, Bente; LUNDBAEK, Torben (Org.). *Etnografiske genstande i Det Kongelige danske Kunstkammer: 1650-1800*. Copenhagen: Nationalmuseet.

PEREZ, Margarita A.; MASON, Peter. 2001. *La desfiguración del otro*: sobre una estética y una técnica del retrato etnográfico. *Aisthesis, Revista Chilena de Investigación Estética*, v. 34, p. 242-257.

POOLE, Deborah. 1997. *Vision, race and modernity: a vision economy of the andean image world*. Princeton: Princeton University Press.

STEPAN, Nancy L. 2001. *Picturing tropical nature*. London: Reaktion Books.

SYNDRAM, Dirk. 1999. *Die Schatzkammer Augusts des Starken: Von der Pretiosensammlung zum Grünen Gewölbe*. Leipzig: Seemann.

VALLADARES, C. P.; MELLO, L. E. de. 1981. *Alberto Eckhout, pintor de Mauricio de Nassau: 1637-1644*. Rio de Janeiro: Livraria Arte.

WARBURG, Aby. 1999. *The renewal of pagan antiquity*. Los Angeles: Getty Research Institute.

WHITEHEAD, P. 1. P. 1979. George Markgraf and Brazilian zoology. In: BOOGAART, E. van den (Org.). *Johan Maurits van Nassau-Siegen, 1604-1679: a humanist prince in Europe and Brazil*. Haia: Johan Maurits van Nassau Stichting.

_____. 1987. Earliest textant painting of Greenlanders. In: FEEST, C. F. (Org.) *Indians and Europe: an interdisciplinary collection of essays*. Göttingen: Edition Herodot; Aachen: Rader Verlag.

_____; BOESEMAN, M. 1989. *A portrait of Dutch seventeenth century Brazil: animals, plants and people by the artists of Johan Maurits of Nassau*. Amsterdam: North Holland.