

René Lommez Gomes

## **HOMENS E FRUTOS DO BRASIL**

História e recepção da obra de Albert Eckhout  
nas coleções dinamarquesas

Volume I  
Texto

Belo Horizonte

2016

René Lommez Gomes

## **HOMENS E FRUTOS DO BRASIL**

História e recepção da obra de Albert Eckhout  
nas coleções dinamarquesas

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em História.

Linha de Pesquisa: História Social da Cultura  
Orientadora: Júnia Ferreira Furtado

Belo Horizonte  
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas  
Programa de Pós-Graduação em História  
2016



para Eddy Stols e Haydée Hokumura Stols

## RESUMO

A presente tese tem como objetivo investigar a história da recepção de um conjunto de pinturas criadas pelo pintor neerlandês Albert Eckhout, após serem doadas por seu comitente, o conde Johann Moritz von Nassau-Siegen, ao rei Frederik III do Reino Duplo da Dinamarca e da Noruega, em 1654.

As obras, pintadas no Brasil entre 1641 e 1643, foram integradas à *Kunstammer* real dinamarquesa dois anos depois de chegaram a Copenhague. Elas permaneceram na instituição de 1656 até a década de 1820, data de dissolução da coleção e distribuição de seu acervo entre vários museus disciplinares. Entre sua chegada a Copenhague e o momento em que deram entrada na coleção do Museu Real de Arte, instalado no castelo Frederiksborg, as pinturas foram alvo de diversos olhares, que as interpretaram de forma diferente, dando lhes novos destinos.

Fora da Dinamarca, as pinturas e a vida de Albert Eckhout haviam sido esquecidos. Retirou-os do olvido uma visita do naturalista Alexander von Humboldt ao Museu Real de Arte, em 1645, e a publicação de suas impressões sobre as pinturas brasileiras no segundo volume do seu tratado *Kosmos*. Recuperados pelo naturalista, as pinturas foram alvos de diversas interpretações nascidas na confluência entre sistemas de pensamento e contextos expositivos e perceptivos, que informaram a recepção das pinturas através do tempo. Foram pivôs da construção destas interpretações os antropólogos dinamarqueses Christian Thomsen, Kristian Bahnsen, Paul Ehrenreich e o embaixador brasileiro Argeu Guimarães. Seus olhares sobre as obras, somados ao de Humboldt, criou cânones para interpretação das pinturas como imagens documentárias, inventários fidedignos da natureza brasileira e documentos etnográficos *avant la lettre*.

O objetivo desta tese é o de recuperar a trajetória das pinturas como forma de desconstruir e desnaturalizar interpretações de suas imagens que, criadas entre 1847 e 1931, se tornaram canônicas, impedindo o desenvolvimento de novas abordagens das pinturas.

## AGRADECIMENTOS

Não tinha mais que dez anos de idade. Visitas a bibliotecas e livrarias já envolviam um difícil exercício de equilibrar o prazer e a ansiedade. Era inebriante a expectativa por desvelar tantos conhecimentos quantos existiam. Pouco a pouco, tornava-se devastadora a percepção da impossibilidade de se cumprir a tarefa, na extensão de uma vida.

Nestas primeiras experiências do limite, o sentimento de impotência costeava a exultação pela escolha. O sentimento de ser pequeno demais para o volume de obras que cabiam nas prateleiras de uma biblioteca ou livraria ganhava alívio na escolha de um exemplar. Abrir um livro significava descobrir o que havia dentro e fazer desaparecer a angústia. Era produzir calma na contemplação das letras e das imagens.

Dou razão aos céticos: não é possível ter clareza dos movimentos da alma quando se tem pouco mais que dez anos de idade. Seria demais – e injusto até – esperar que eu tivesse a iluminação dos fatos, como os narro aqui. Se assim conto o que ocorreu é porque tais sentimentos nunca me abandonaram. Em tempo algum deixei de ser visitado pelo prazer e pela ansiedade ao entrar em uma biblioteca, uma livraria, um museu ou um arquivo.

Um tal conjunto de sentimentos está na origem deste trabalho. É através dele que a memória reconstrói o surgimento da vontade de estudar os temas desta tese. Acredito que era noite. Em uma livraria da cidade em que nasci, encontrei uma publicação com imagens de monumentos da Bahia colonial. A obra capturou meu desejo; em especial, a visão dos azulejos que decoram o claustro do Convento de São Francisco, em Salvador.

Pedi à minha mãe que comprasse o livro. Lembro-me de ela perguntar por um motivo para atender ao meu desejo. Sem pensar, respondi que queria estudar os azulejos que os holandeses trouxeram para o Brasil. A justificativa, de alguma maneira, a convenceu e ainda hoje tenho o livro em uma de minhas estantes.

Se a história traduz fielmente o que ocorreu, não estou seguro. Cada um constrói seus mitos pessoais; as histórias que explicam os acontecimentos da vida e lhes dão significado. Origem verdadeira ou inventada, pouco importa. Interessam apenas os sentidos que o episódio carrega.

O convento era baiano. Os azulejos, portugueses. As imagens que os decoravam foram tomadas de um livro de emblemas *Quinti Horatii Flacci emblemata*, criado por Otto van Veen e originalmente publicado em Flandres, mais especificamente em Antuérpia. O próprio artista – que foi mestre de Peter Paul Rubens – atuou em Antuérpia e Bruxelas, apesar de havia nascido em Leiden e ter tido parte de sua formação realizada em Roma.

Os holandeses que imaginei, de fato, nada fizeram pela instalação do painel nas paredes do claustro. Se eu errei quanto ao papel dos batavos na história do claustro baiano, acertei na predição dos meus interesses futuros.

O claustro do convento franciscano não é tão somente baiano, português, neerlandês ou flamengo. Ele é um objeto nascido do trânsito de homens, imagens e ideias entre lugares apartados uns dos outros por grandes extensões de terra, pelas águas do Atlântico e pelas distâncias culturais. É uma obra deslocada – um produto fora do lugar e simultaneamente resultante do local em que se encontra.

Diferente não seriam as pinturas que eu viria a estudar, embora resultassem de um trânsito em sentido inverso. Homens e frutos da América, da África e da Europa foram vistos e pintados no Brasil. Quem os fez em tintas foi um artista neerlandês que respondia aos encargos de um nobre germânico. As obras resultantes foram transferidas do Novo para o Velho Mundo. Estiveram eram em Recife, Haia, Kleef, Copenhague, Hillerød. Em cada local, transformaram-se as pinturas – que foram enroladas, desenroladas, cortadas, emolduradas e restauradas – e os olhares lançados sobre elas.

Menos bem-acabada que as pinturas de que trata, esta tese também deriva de deslocamentos. Sua forma foi profundamente alterada a cada etapa de sua concepção, ocorrida no Brasil, Bélgica, Holanda, França, Espanha e México. A maior metamorfose, no entanto, ocorreu em mim.

A preparação deste trabalho consumiu uma importante fase da minha vida. Mais de uma vez, fui deslocado de minhas convicções. A excitação e a ansiedade vivenciadas em museus e bibliotecas se replicaram na escrita de cada capítulo. Fui forçado a testar meus limites e a renovar minhas apostas nos caminhos de interpretação escolhidos – afinal, preparar um trabalho de doutoramento não implica vencer avaliações objetivas, mas auto infringir a ultrapassagem dos próprios limites.

Seria este uma daquelas experiências solitárias, que as pessoas enfrentam sozinhas, em seus quartos, seus escritórios, andando pelos campos e pelas ruas? Não. Esta é, certamente, uma experiência pessoal dos deslocamentos e do limite. Mas, também, do diálogo e da aposta.

Se o trabalho que aqui apresento chegou a um termo, isto se deve a quem me acompanhou em sua feitura. Muitas foram as pessoas que repetiram o gesto de minha mãe: ouviram ideias duvidosas e apostaram em um resultado futuro. A elas, agradeço.

O meu primeiro agradecimento é a quem fez as mais arriscadas apostas na improvável concretização deste projeto: a Prof<sup>a</sup> Júnia Ferreira Furtado, minha orientadora. Argutos e certos, seus comentários e sugestões mudaram os caminhos da pesquisa e me fizeram repensar meus posicionamentos frente à profissão e à vida. Não posso deixar de agradecê-la

pela alegria, amizade e apoio oferecidos em viagens a Leiden, Leuven, Antuérpia, Bruxelas, Lens e São Paulo. Nestes anos de convivência, reaprendi o significado da amizade e da confiança. Espero conseguir retribuir à altura. Obrigado!

Aos professores Eddy Odiel Stols e Werner Thomas agradeço pela coorientação, no período em que permaneci como International Scholar no Departamento de História Moderna da Katholieke Universiteit Leuven - KUL.

Jamais esquecerei a imensa generosidade, tão característica de Eddy Stols. A ele devo o acesso a todo um mundo de novas referências documentais e bibliográficas; e provocativos questionamentos, que me tiravam de órbita. Inúmeros foram seus incentivos, no Brasil e na Bélgica, pelo meu crescimento intelectual e profissional. Foi ele o entusiasmado autor da ideia de realizarmos – em companhia do Prof. Eduardo França Paiva –, um *tour* pelos museus da Bélgica, França e Holanda à caça de imagens com vestígios das coisas do Brasil. Seu desvelo para comigo foi tamanho que temo nunca corresponder à altura das expectativas depositadas em mim.

Na companhia de Eddy e de Haydée Hokumura Stols, encontrei um lar belga; melhor dizendo, mundializado. Com eles, o dever da pesquisa sempre deu mãos a algum prazer do bem viver. Nas horas de consulta à biblioteca pessoal de Eddy, as leituras na varanda do apartamento em Herent foram acompanhadas por longas conversas, risadas e algum delicioso experimento culinário de Haydée. Entre os afetos felizes produzidos por esta pesquisa, os mais memoráveis sabem a um inesquecível *filet américain* acompanhado por cálice de ginjinha; a assados de cordeiro e porco negro; *moules-frites*; melões maduros; sorvete de leite de amêndoas; café com *speculoos* ou algum Jules Destrooper; cava espanhola com um pouco de tango; pães de queijo para matar saudades e uma inexplicável proeza: meu primeiro arroz com pequi, surgido por encanto no centro da Europa. Por estas e outras razões, é a eles dedico esta tese.

Werner Thomas recebeu-me com um respeito único, em Leuven. Por seu intermédio, tive à minha disposição toda a estrutura necessária para o desenvolvimento da pesquisa – de um gabinete ao livre acesso à biblioteca. Seu incentivo me levou a descobrir as valiosas obras raras guardadas nas bibliotecas da universidade. No mesmo departamento, também contei com o incentivo do Prof. Johan Verbeckmoes. Aos dois, meu muito obrigado.

À Prof<sup>a</sup> Heloísa Starling agradeço de coração pelos incentivos em anos passados de orientação e depois. Poucas pessoas, em minha vida acadêmica conheceram tão bem o meu melhor e o meu pior, ensinando-me a apostar em um e a corrigir o outro. Minha dívida é imensa. Obrigado.

Desde o início da pesquisa, contei com o acompanhamento constante e incentivo do Prof. Eduardo França Paiva, cujo olhar atento aos trânsitos planetários sempre me brindou com notícias e referências sobre os neerlandeses no Brasil. No tempo em que dividimos gabinete na KUL, aprendi que o melhor era manter minha própria biblioteca; ensinamento que segui à risca – para o desespero dos que hoje vivem comigo, afogando em livro. A este amigo tenho muito a agradecer.



Através da Márcia Almada, conheci a Maria Helena Cunha, colega e amiga fiel que sempre me incentiva, lembrando-me do valor de minhas ideias. Sou muito grato por estas duas presenças em minha vida.

Conversas estimulantes, trocas de impressões e muito aprendizado fizeram parte de um dos grandes presentes que esta pesquisa me deu: conhecer e conquistar a amizade de Márcia Almada. Espelhar-me em suas ideias e posicionamentos fez com que eu pudesse amadurecer ideias e minhas posições diante da vida. Minha dívida é imensa, obrigado!

Instituições também fazem apostas. Por isto, sou-lhes grato por garantir as condições para a realização deste estudo. Ao Programa de Pós-Graduação em História da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da UFMG meu muito obrigado pelas oportunidades reiteradamente oferecidas, desde o mestrado. A aposta institucional no potencial deste trabalho constituiu o impulso necessário para sua realização.

Sou imensamente grato à gentileza dos professores Luiz Carlos Villalta e, antes dele, José Newton Coelho Meneses, coordenadores do PPGHis, sempre atentos às minhas necessidades pessoais e como candidato ao título de doutor. Agradecendo-os, agradeço também a todo o Colegiado do programa pela reiterada aposta na conclusão deste trabalho.

Eu não poderia deixar de registrar o meu reconhecimento pelos esforços de tantas pessoas em auxiliar, na Katholieke Universiteit Leuven. O período em que lá passei foi vital para a reformulação da minha proposta inicial de pesquisa e para meu crescimento intelectual.

Nas pessoas das professoras Adriana Bogliolo Sirihal Duarte e Mônica Erichsen Nassif, agradeço aos colegas do Departamento de Teoria e Gestão da Informação, da Escola de Ciência da Informação da UFMG. Sem o apoio do departamento, eu não teria tido oportunidades tão adequadas para a finalização da tese. Na pessoa do Prof. Carlos Alberto Ávila Araújo, das colegas Ana Paula Pacheco, Ivana Denise Parrela e Marta Eloísa Melgaço Neves, e das servidoras Vanda de Andrade e Lucimary Souto, expresso minha gratidão a todos da ECI que me apoiaram.

A finalização deste trabalho exigiu que, em muitos momentos, eu me afastasse de minhas obrigações e responsabilidades. A tranquilidade que gozei para terminar este trabalho só foi alcançada pela gentileza com que meus colegas facilitaram minhas ausências e me apoiaram.

Tenho uma dívida imensa para com a Prof. Rita de Cássia Marques – coordenadora da Rede de Museus e Espaços de Ciências e Cultura da UFMG –, que gentilmente cobriu minhas faltas na sub-coordenação. A mesma dívida se estende a todo o Conselho Coordenador da Rede. Obrigado!

Às Sras. Patrícia Reis de Matos Braz e Lana Guimarães Perpétuo, respectivamente Coordenadora e Consultora Técnica do Setor de Cultura da UNESCO Brasil, agradeço pela forma amável como reorganizaram compromissos e prazos, de forma me liberar das atividades de consultor da organização e me auxiliar na escrita. O respeito e carinho que tenho por vocês me seguirá sempre.

Aos colegas do Espaço do Conhecimento UFMG, agradeço por facilitarem a difícil tarefa gerir um museu universitário dividindo o tempo com a escrita de uma tese de doutoramento. Eu não teria conseguido cumprir com uma ou outra obrigação sem ter vocês ao meu lado. Obrigado, Ida Gracia, Nádia Nogueira, Lucas Mello, Giselle Salomão, Dânia Lima, Prof. Maurício Gino, Prof. Marcelo Borges, Prof. Luis Coelho, Prof. Bernardo Jefferson, Raquel Moura, Alina Rosa, Alícia Feitoza, Igor Falconieri, Tamira Marinho, Roger Deff, Vitor Amaro, Fabiane e Celton Oliveira,

A realização desta tese foi beneficiária de bolsas concedidas pela CAPES e pelo CNPq. Estes auxílios foram essenciais para o financiamento do início das pesquisas, em especial para o acesso aos arquivos, bibliotecas e museus situados em outros países. Parte desta pesquisa contou com auxílios, através da concessão de bolsas de Iniciação Científica, da Pró-Reitoria de Pesquisa da UFMG e da FAPEMIG.

Agradeço aos professores que, nos anos de pós-graduação, incentivaram a conclusão da pesquisa e aos colegas que se dispuseram a dividir ideias. Sou especialmente grato à Prof<sup>a</sup> Regina Horta Duarte, que não mediu esforços para me auxiliar no período em que vivi em Leuven. Por seu intermédio e em nome do PPGHIs, consegui realizar o Colóquio Internacional – Encontros entre Brasil e Europa no Contexto Global – séculos XVI a XIX, na KU Leuven. Este evento, que se desdobrou em um workshop na Universidade de Leiden, reuniu um grupo de mestrandos e doutorandos que pesquisavam sobre a ocupação neerlandesa do Brasil. Nesta rara oportunidade de convívio, pude compartilhar preciosas informações com colegas que enfrentavam as mesmas questões de que eu – assim, agradeço também aos colegas Mariana Françoza, Barbara Consolini, Lúcia Xavier, Daniel Souza Leão, Bruno Miranda, Daniel Breda e Lodewijk Hulsman pelas trocas de conhecimento. Em especial, agradeço à Lúcia por me acolher em sua casa e me guiar em minha primeira visita ao Arquivo Nacional da Holanda.

Durante o período da pesquisa, me beneficieei da ajuda de colegas amigos que se encontravam longe. Pacientes e atentos aos meus pedidos, eles me auxiliaram a obter documentos e materiais inalcançáveis de outro modo. Agradeço, em primeiro lugar, Prof. Fernando Bouza Álvarez, da Universidad Complutense de Madrid, gentilmente me cedeu a transcrição de um importante documento do Archivo Histórico Nacional de Madrid.

Agradeço também à Cynthia Ristow, que me auxiliou a obter obras de difícil acesso nos tempos da KUL. Ao Rodrigo Miranda de Queiros devo muito mais que algumas cópias de livros e artigos, obtidos na University of Hartford. Guilherme Wendt prestou-me auxílios únicos na University of London. Em visita à University of Texas, a Prof<sup>a</sup> Vanicléia Silva Santos encontrou referências há muito procuradas por mim. A Prof<sup>a</sup> Eliana Dutra também me auxiliou, trazendo livros da Bélgica para Belo Horizonte.

Paulo Francisco Proença, com entusiasmo, trouxe materiais importantes de São Paulo e realizou pesquisas para mim no Arquivo Público Mineiro. Carlos José de Almeida Neto, com toda sua prestatividade e delicadeza, me ajudou a encontrar referências no Rio de Janeiro, em especial no IHGB. Trocas intensas e animadas, movidas a chá e muitos bolinhos, foram mantidas com Carolina Vaz de Carvalho, nos últimos anos – pesquisadora com faro de perdigueiro para referências obscuras e artigos desaparecidos. Mais recentemente, André

Onofre L. Chaves percorreu as bibliotecas e arquivos do Museu Nacional do Rio de Janeiro, IHGB e da Universidade de Évora para resolver minhas necessidades de última hora; e Rogéria Alves me ajudou com um livro precioso. Obrigado a todos.

A sustentação das ideias aqui defendidas nasceu da consulta e reprodução de itens dos acervos custodiados por diversos museus, arquivos e bibliotecas. Minha dívida para com as pessoas que dão vida a estas instituições será sempre lembrada.

Em nome de Diná Marques Araújo, agradeço a todos que me auxiliaram na Biblioteca Universitária da UFMG, em especial ao setor de Coleções Especiais. Cito a bibliotecária Gabrielle Francinne Tanus, para dizer obrigado a todos os servidores da biblioteca da Escola de Ciência da Informação, e Vilma Carvalho de Sousa para dirigir-me a todos da biblioteca da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, ambas unidades da UFMG.

Agradeço aos funcionários do Arquivo Público Mineiro e da Biblioteca Estadual Luiz de Bessa, ambas situadas em Belo Horizonte. Das instituições do Rio de Janeiro, sou grato aos funcionários do Arquivo Noronha, do Instituto do Patrimônio Artístico e Histórico Nacional, a quem cumprimento na pessoa de Hilário Pereira Filho; ao Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, em especial à museóloga Magda Beatriz Vilela e à arquivista Andréa Brasil; e à equipe responsável pela Seção de Memória e Arquivo do Museu Nacional. Em São Paulo, auxiliou-me a bibliotecária do Instituto Cervantes. Na KUL fui gentilmente atendido pelos servidores da Bibliotheek Letteren, Maurits Sabbebibliotheek, Centrale Bibliotheek, Tabularium e Abdij van 't Park – agradeço pela ajuda e pela mais constante e silenciosa companhia, durante um ano.

Por duas vezes, fui agraciado com a recepção cuidadosa dos profissionais responsáveis pelos acervos da cidade de Antuérpia. Em uma destas ocasiões – prioritariamente dirigida para o desenvolvimento de outro projeto conectado aos temas desta tese – eu e a Prof<sup>a</sup> Júnia Furtado tivemos a sorte de manter um convívio intelectualmente intenso com a Sra. Iris Kockelbergh, diretora do Museu Plantin Moretus e do Prentenkabinet Antwerpen. Sua disponibilidade em nos mostrar um volume imenso de itens destas coleções permitiu-me ampliar

Na mesma ocasião, o Sr. Steven van Impe presenteou-nos com uma seleção de obras raras ligadas às conexões entre os Países Baixos e a América, no período moderno. Em razão desta seleção, minha rápida visita à Erfgoedbibliotheek Hendrik Conscience foi altamente proveitosa para esta tese. De forma menos direta, beneficiei-me também pelo contato o acervo do Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen. Agradeço ao diretor da instituição, Dr. Paul Huvenne, pelo incentivo ao meu trabalho.

Um dos maiores encantos vividos ao longo desta pesquisa foi descobrir o profissionalismo e o cuidado com os usuários dispensados por cada pessoa que atua nas instituições holandesas. Este trabalho não seria o mesmo sem a cordialidade e atenção dos funcionários do Nationaal Archief, da Mauritshuis, da Koninklijke Bibliotheek e do Huygens Instituut voor Nederlandse Geschiedenis, todos em Haia. Das instituições de Amsterdam, agradeço especialmente ao Stadsarchief Amsterdam e ao Rijksmuseum.

Várias instituições atenderam aos contatos feitos e cederam importantes informações e materiais para esta tese. Agradeço ao Sr. Per Kristen Madsen, diretor do Nationalmuseet da Dinamarca, situado em Copenhague, e a Mille Gabriel e Carina Andersen, conservadora e assistente do mesmo museu, pela prestativa ajuda; à Sr<sup>a</sup> Sonja Poncet, do Musée d'Histoire de la Médecine de Paris; Dirk Weber e Steffi Reh, da Staatliche Kunstsammlungen Dresden; e Karin Schnell, do Bayerisches Nationalmuseum. Agradeço à Embaixada do Brasil em Madri pelo envio de livros muito úteis ao projeto.

Boa parte das minhas inquietações foram debatidas em grupos de pesquisa e discussão, sobre História das Coleções e História do Brasil Neerlandês, e em congressos. Reconheço o importante papel destes debates para o desenvolvimento do texto aqui apresentado, agradecendo à colaboração constante e desafiadora de Carolina Vaz de Carvalho, André Onofre L. Chaves, Carlos José de Almeida Neto, Heloísa Vidigal, Profa. Verona Campos Segantini, Mário Sérgio Pollastri, Lúcia Xavier, Profa. Mariana Françoze, Renata Diório, Carolina Perpétuo Correia, Mannuella Luz, Profa. Vanicléia Santos e Prof. Adolfo Enrique Cifuentes, Prof<sup>a</sup> Rebecca Parker Brienem, Prof. Raymond Buve e Prof. Ernest van den Boogaart.

Muitos familiares e amigos foram obrigados a conviver com minha ausência ou com a imposição da presença desta tese, por muitos anos. Não tenho palavras para agradecer a tudo o que têm feito por mim, pela paciência e pelo amor com que me acompanham pela vida. Pedindo sinceras desculpas pelas muitas pedras nos nossos caminhos, agradeço por tudo o que vocês fazem e fizeram por mim. Obrigado a meus pais, Magda e Cleber; e a meus irmãos, Karen, Patrick, Kleber, Davi e Sofia. Obrigado também aos meus maiores amores André, Paulo, Roberta, Rodrigo, Márcia, Tatiana, Raquel, Juliana, Ida, Carlos, Carol. Meu amor é de vocês.

# SUMÁRIO

<b>APRESENTAÇÃO</b>	<b>14</b>
NOMENCLATURAS	15
INTRODUÇÃO	22
<b>PARTE I</b>	<b>57</b>
JOGOS DE ESPELHOS	58
DESCREVER FIELMENTE	61
DESLOCAMENTOS, METAMORFOSES, RESSONÂNCIAS	111
RETRATOS ETNOGRÁFICOS	157
A VIDA VIVENTE	172
<b>PARTE II</b>	<b>223</b>
A FONTE IDEAL	224
HOMENS E FRUTOS DO BRASIL	228
UM ÁVIDO COLECIONADOR	248
O CONTRA PRESENTE	285
A CARTA E AS PINTURAS	296
<b>CONCLUSÃO</b>	<b>322</b>
ESTRATOS DO TEMPO	323
<b>REFERÊNCIAS</b>	<b>329</b>
FONTES MANUSCRITAS	331
FONTES IMPRESSAS	333
BIBLIOGRAFIA	346

## **APRESENTAÇÃO**

## Nomenclaturas

Esta tese tem como um de seus fundamentos a preocupação com a leitura de documentos históricos – textuais e visuais – sob a perspectiva dos conceitos e das categorias de pensamento próprios ao contexto em que foram criados. Em decorrência disto, foram tomados cuidados na escolha das formas de distinguir lugares e de nomear pessoas.

Para designar os Países Baixos do Norte, no período posterior à Revolta contra o Império Espanhol (1573-1579), foi utilizada a denominação oficial do novo Estado que se formou: República das Sete Províncias Unidas dos Países Baixos (*Republiek der Zeven Verenigde Nederlanden*). Como alternativas mais curtas, para denominar a nação foram empregadas as expressões *República batava*, *República neerlandesa* ou simplesmente *a República*. Para o mesmo efeito, também foi evocado o conjunto das *Sete Províncias* que a formavam.

A República batava era composta pelas províncias da Holanda, Frísia, Utrecht, Groningen, Gelderland, Overijssel e Zelândia. Assim, por *Holanda* foi designada, aqui, somente a província que recebia este nome e não a totalidade da nação. Por extensão, o adjetivo pátrio *holandês* foi utilizado na acepção restrita, referindo-se àquele que é nativo desta província. Para designar o que é próprio da República, foram utilizados os adjetivos e os substantivos *neerlandês* e *batavo*. Para evitar confusões, tomou-se a liberdade de corrigir as citações de autores que usaram o termo *holandês* como forma de indicar a República em seu conjunto.

O adjetivo pátrio e o substantivo *flamengo*, consolidados na literatura brasileira para identificar o tempo da ocupação neerlandesa, também foram corrigidos. Por *flamengo* foi identificado apenas aquilo ou aquele que era natural de Flandres – nome de uma região situada na porção sul dos Países Baixos, que permaneceu como parte do Império Espanhol, durante o período

moderno. A correção se justifica como forma de se evitar confusões do leitor, com a intensa variação entre os termos *flamengo* e *neerlandês*, para designar as mesmas coisas.

Na historiografia internacional, convencionou-se dar o nome de *Brasil Holandês* aos territórios da costa nordeste brasileira que foram ocupados pelos neerlandeses. Por coerência e por justiça às demais províncias que participaram da ocupação, o território foi indicado como *Brasil neerlandês*. Outras denominações empregadas foram o nome oficial das terras ocupadas, *Nova Holanda* (*Nieuw Holland*), e as fórmulas *conquista* ou *ocupação neerlandesa* no Brasil. Estas fórmulas foram utilizadas no lugar do termo *colônia holandesa*, de uso comum na historiografia brasileira, mas que não corresponde à realidade das terras ocupadas. Diferentemente da forma criada pelo Império Português para a administração do Brasil, os neerlandeses nunca estabeleceram uma colônia de fato nos territórios que ali ocuparam. Assim, neste contexto, o uso do termo *colônia* restringe-se tão somente à indicação de um problema administrativo e político nunca satisfatoriamente resolvido pelos batavos: a viabilidade ou não de se instalar assentamentos permanentes e colônias de povoamento no Brasil.<sup>1</sup>

Em contraste, as regiões do Brasil colonizadas pelos portugueses serão distintas da ocupação neerlandesa através dos nomes *Brasil filipino*, para o período em que o Império português permaneceu sob domínio dos reis de Espanha, em decorrência da União Ibérica (1580-1640); e *Brasil português*, para o período posterior à Restauração Portuguesa (1640).

As justificativas para a diferenciação destes dois períodos da colonização ibérica do território brasileiro são várias. Do ponto de vista da presença neerlandesa na América, as duas principais investidas belicosas da República sobre o território brasileiro e a sua consequente ocupação – a tomada de Salvador (1624-1625) e a conquista do nordeste a partir de Pernambuco (1630-1654) – foram construídas e justificadas no âmbito da dissensão que dividiu as Sete Províncias e a Espanha: a Guerra dos Oitenta Anos (1568-1648). Na perspectiva ibérica, a mudança do polo de decisões acerca do Império Português, de Lisboa

---

<sup>1</sup> Nos documentos neerlandeses, o termo *conquista* aparece como a principal designação dos territórios governados pela Companhia das Índias Ocidentais, no Brasil. (GONSALVES DE MELLO, 1999. p. 42). Com relação ao Brasil, o uso do termo colônia, entre os neerlandeses do século XVII, restringia-se à denominação de um grupo ou sociedade de “naturais e moradores destas províncias [constituintes da República], assim como aos de outras nações, que se puserem sob a obediência dos Senhores Estados Gerais” para se fixarem em alguma área conquistada no Brasil, “em maneira de colônia”, constituída por “um chefe, predicante e outros regentes”, contando com um mínimo de 50 pessoas ou 25 famílias. (ORDRE ENDE REGLEMENT, 1634). Em torno do ano de 1634, houve a tentativa de estabelecimento de uma colônia de ocupação e cultivo em Itamaracá ou no Rio Grande do Norte, idealizada a partir de um estudo realizado pelo Conselho Político da Nova Holanda para a fixação de um grupo recrutado na Europa e colocado sob direção do inglês Jan Harrison. (HERCKMANS, 1886. p. 259. HERCKMANS, 2004. p. 80.) “Outro grupo de colonos (*coloniers*) chegou ao recife em 1638, sob a chefia de um Manuel Mendes de Crasto, judeu”. (GONSALVES DE MELLO, 2001. p. 58). Sobre o tema, ver ainda GONSALVES DE MELLO, 1999. p. 60; nota 1.



para Madri, implicou em transformações políticas que produziram efeitos nas formas de ocupação, administração e defesa do Brasil, que se refletiram na adoção de posturas distintas com relação aos invasores batavos.<sup>2</sup> Já para o ofício do historiador, a distinção torna-se útil para a identificação dos arquivos, museus e outros acervos em que provavelmente teria se dado a acumulação dos vestígios e registros documentais sobre história do Brasil, ao largo do século XVII.

A grafia dos nomes pessoais alcançava um alto número de variações, nos documentos do século XVII. As mutações e corruptelas aumentavam consideravelmente quando o indivíduo era citado em documentos escritos em línguas distintas ou em períodos diferentes. Por este motivo, optou-se por padronizar a grafia dos nomes próprios segundo a versão mais usual na língua nativa do indivíduo, excetuando-se as citações de documentos antigos.

Este é o caso do pintor neerlandês Albert Eckhout, figura central deste estudo. Ao longo do tempo, seu prenome e seu sobrenome foram escritos de distintas formas, como Aelbert, Aelbrecht, Eelbert, Albertus, Eeckholt, Eeckhoudt, Eeyckhout, Eickhout, Eijckhout, Aeckhout, Eckholt, Achout e d'Acov.<sup>3</sup> Como muitos de seus compatriotas do século XVII, o artista assinou o próprio nome de maneiras distintas, ao longo do tempo: como Albert Eeckhout em uma escritura feita em Haia, como Albert Eijckhout em um documento feito em Amersfoort e como Albert Eeyckhout em um segundo documento, produzido na mesma cidade, dois dias depois do primeiro. Neste último papel, seu nome aparece grafado de forma diferente, abaixo de sua assinatura, com a letra de outra pessoa. Todos estes documentos eram oficiais, o que demonstra uma falta de preocupação destes indivíduos com a padronização do registro de um nome próprio. Assim, em decorrência da grande inconstância na escrita do nome do artista, optou-se por denomina-lo através da variante consolidada na historiografia: Albert Eckhout.<sup>4</sup>

Quanto ao comitente das obras produzidas por Eckhout, que constituem o objeto desta investigação, seu nome também foi redigido em inúmeras variações. Johann Moritz von Nassau-Siegen, der Brasilianer (o Brasileiro), nasceu no castelo de Dillenburg, em 1604,

---

<sup>2</sup> Acerca a influência espanhola sobre a ocupação do Brasil, no período filipino, ver BOXER, 1952. SANTOS, 1993. MELLO, 1998. PÉREZ; SOUZA, 2006.

<sup>3</sup> Ver LEITE, 1967. p. 76-77, nota 1. EGMOND; MASON, 2004. p. 110; p. 149, nota 2.

<sup>4</sup> Segundo Florik Egmond e Peter Mason, a forma Albert Eckhout aparece em somente um documento. De outro modo, a maneira de escrever com o “e” dobrado foi utilizado em um número maior de registros sobre o pintor e seus filhos. Isto os levou a escolher esta última forma de grafar, em detrimento da usual. Os dois estudiosos, no entanto, foram os únicos a adotar este modo de designar o pintor. Assim, para evitar dificuldades ulteriores na identificação do artista, nesta tese foi mantida a escrita consagrada pela historiografia. Sobre a questão, *cf.* EGMOND; MASON, 2004. p. 110.

como membro de uma das mais importantes famílias calvinistas da aristocracia germânica. Em fontes da época, seu nome frequentemente aparecia escrito na forma original, em alemão; traduzido para o neerlandês, Johan Maurits van Nassau-Siegen; ou em francês, Maurice de Nassau. Por vezes, ele é referenciado como Comte ou Graaf Maurice (Conde Maurício), como forma de diferenciá-lo de seu primo neerlandês, Maurits, Príncipe de Orange e Conde de Nassau, *Stathouder* (governador) e comandante militar da República batava.<sup>5</sup> No Brasil, Johann Moritz ficou popularmente conhecido como João Maurício, Maurício de Nassau ou simplesmente Nassau. Para que não haja identificações errôneas entre os membros da família, as formas Johann Moritz von Nassau-Siegen e Nassau foram adotadas neste texto.

Por conveniência, os nomes das companhias de comércio neerlandesa também serão padronizados. A Companhia Privilegiada das Índias Ocidentais (*Geoctroyeerde West-Indische Compagnie*) será indicada simplesmente como Companhia das Índias Ocidentais ou por sua sigla neerlandesa, WIC. Já a Companhia Unida das Índias Orientais (*Vereenigde Oost-Indisch Compagnie*), será designada como Companhia das Índias Orientais ou como VOC.

Múltiplos grupos indígenas; negros livres e escravos; moradores luso-brasileiros, portugueses e espanhóis; cristãos-novos, judeus marranos e sefarditas; comerciantes, religiosos, militares e mercenários norte-europeus – a conquista neerlandesa foi habitada por diversos grupos ou seguimentos sociais. Parte destes grupos se reconheciam como tal e eram dotados de diferentes graus de coesão, identificação e solidariedade. Um exemplo era o grupo dos colonos portugueses e luso-brasileiros – denominado pelos neerlandeses como *moradores* ou *portugueses* – que se identificavam prioritariamente como vassalos do reino português; e a *nação judaica*, unida pela profissão de sua fé.<sup>6</sup> Outros segmentos sociais, no entanto, eram identificados pela administração da conquista, muito embora seus supostos integrantes sequer se percebessem como grupo.

---

<sup>5</sup> Maurits van Oranje assumiu o nome de Maurits van Nassau ao herdar o título de Príncipe, em 1618. Ele foi *Stathouder* e comandante militar da República batava de 1618 a 1625; sendo sucedido por seu meio-irmão Frederik Hendrik van Oranje. Este último foi *Stathouder*, Capitão-Geral e Almirante-Geral da República, entre 1625 e 1647. Na estrutura político-administrativa da República, o *Stathouder* era o delegado dos Estados Gerais e Chefe das Forças Armadas. Sobre esta figura política recaía a manutenção da soberania nacional nas Assembleias Municipais e Provinciais; o que fez com que cada Província possuísse seu *Stathouder*, que se subordinava ao *Stathouder* principal. Este último cargo, vitalício e não-hereditário, simbolizava a União da República frente à soberania das Províncias. Sobre o *Stathouderato* como uma instituição da República batava, cf. ISRAEL, 1998. p. 300-306.

<sup>6</sup> Sobre as comunidades judaicas na conquista, ver GONSALVES DE MELLO, 1996. SCHALKWIJK, 1989. VAINFAS, 2010. COSME, 2010.

Nos documentos da época, cada um destes conjuntos sociais era distinguido em grandes categorias qualificadas como *nações*,  *povos* ou *comunidades*, termos tomados em sentido largo e culturalmente determinado – tais como *nação portuguesa*, *a nação judaica* e *a nação tapuia*.<sup>7</sup> Os grupos de africanos ou descendentes de africanos nascidos no Brasil, em geral, eram chamados de *negros*, *mouros* ou *escravos*. Neste trabalho, sempre que possível, procurou-se respeitar as denominações de grupos ou as distinções de indivíduos originalmente estabelecidas nos documentos. Esta decisão pauta-se pela necessidade de transmitir, com maior fidelidade, as dinâmicas de distinção social da época.<sup>8</sup>

As categorias usadas para a identificação dos ameríndios soavam ser mais complexas. Os neerlandeses e outros agentes da W.I.C. usavam dividir em dois grupos a grande diversidade de *nações* indígenas com que travaram em contato: *tapuias* (*tapuijas*, *tapoyers* e, eventualmente, *tararyu*) e os *brasilianos*.<sup>9</sup> Estas denominações não refletiam categorias étnicas ou sociais nativas. Antes disto, reuniam diversas tribos em um mesmo grupo – tornando tupinambás, tabajaras e potiguaras em *brasilianos*; tarairius, carrapatos e vaipebas em *tapuias*.<sup>10</sup>

Por vezes, o binômio brasileiro-tapuia indicava o grau de aculturação dos grupos indígenas (os brasileiros civilizados e católicos, os tapuias gentios e selvagens) ou suas alianças com os europeus (os brasileiros aliados dos portugueses, os tapuias dos neerlandeses). Estas diferenciações, contudo, não correspondiam perfeitamente à realidade. Vários relatos indicam a existência de grupos de *brasilianos* católicos a guerrear ao lado dos neerlandeses;<sup>11</sup> ou de guerras e alianças entre nações tapuias que viviam entre os neerlandeses e nações tapuias “selvagens”, que habitavam os sertões.<sup>12</sup>

Em 1894, o antropólogo Paul Ehrenreich publicou um artigo sobre relações percebidas entre as telas de Eckhout e artefatos da coleção etnográfica do Museu Etnográfico Real, situado em Copenhague. Neste artigo, a cada vez que o escreveu termo *brasiliano*, Ehrenreich acrescentou-lhe a palavra *tupi*, grafada entre parênteses, à maneira de uma correção. Com esta prática, o antropólogo situou o binômio *brasiliano-tupi* nas discussões acadêmicas de sua

---

<sup>7</sup> Ao deixar retornar à Europa, em 1644, Nassau legou ao Conselho Político da conquista “memória ou instrução” para o governo da terra. Conhecido como o *Testamento Político* do conde, o documento afirma que as principais matérias para o sucesso do governo eram o exercício da Paz e a manutenção da Concórdia, bases para a consolidação do comércio e para a estabilidade social. Ao tratar da heterogeneidade da sociedade da conquista, ele a definiu nos seguintes termos: “V.Sas. ficam a governar um tríplice Estado ou comunidade, que se compõe principalmente de três sortes de indivíduos, *soldados*, *mercadores* e *moradores de nacionalidade portuguesa*”. NASSAU, 1895 p. 223.)

<sup>8</sup> Sobre as categorias de distinção social na América dos séculos XVI a XVIII, ver PAIVA, 2015.

<sup>9</sup> Ver BARLEUS, 1647. LAET, 1644. NIEUHOF, 1683. PISO; MARCGRAVE, 1648. WAGENER, 1997.

<sup>10</sup> Ver SCHWAMBORN, 2005. MONTEIRO, 2001. p. 53-78.

<sup>11</sup> WAGENER, 1997. p. 162. LAET, 2007. p. 138.

<sup>12</sup> MARCGRAF, 2002. p. 10.

época, baseadas em tentativas de diferenciação entre grupos indígenas *tapuias* e *tupis* (ou *tupinambás*). Reiterando a posição de Ehrenreich – provavelmente por sugestão do etnólogo Alfred Métraux –, a partir da década de 1920, os indígenas representados nos quadros de Albert Eckhout passaram a ser denominados como *tapuias* e *tupis*; muito eventualmente, como *tarairius* e *tupinambás*.<sup>13</sup> É importante perceber que esta mudança não é um arranjo neutro, mas carregado de significados. Quando um autor oitocentista escreve sobre os *tupis* ou *tupinambás*, é provável que ele não perceba os *brasilianos* tal como descritos nas fontes seiscentistas. Antes disto, ele os compararia aos ditos *tupinambás* que se espalharam do sul ao norte da costa brasileira.<sup>14</sup> Da mesma forma, quando este erudito do século XIX se referia a um *tapuia*, é possível que tivesse em mente não o *tapuia* da conquista neerlandesa, e sim os *botocudos* da época do Império brasileiro.<sup>15</sup>

Assim, no caso das denominações dos grupos indígenas, ao longo desta tese, buscou-se sempre adotar as formas empregadas nas fontes de cada época. Exceções foram feitas quando se tratou de descrever os quadros de Eckhout. Nestes momentos, para evitar confusões, foram utilizadas as formas *tapuia* ou *tupi*, como indicado abaixo.

Não chegaram, até o presente, os títulos originais das telas produzidas por Eckhout, que constituem o objeto deste estudo. É provável, inclusive, que seu criador não lhes tenha atribuído títulos, em tempo algum. Contudo, cópias de imagens semelhantes às telas foram realizadas pelo despenseiro de Nassau, Zacharias Wagener, em torno a 1641. Às cópias, Wagener acrescentou títulos e breves relatos sobre os indivíduos representados. Os títulos eram: *Omeme Brasiliano*, *Molher Brasiliana*, *Omeme Tapuia*, *Molher Tapuia*, *Omeme Negro*, *Molher Negra*, *Mulato* e *Mameluca*.<sup>16</sup> Pela semelhança existente entre as imagens feitas por Eckhout e Wagener, costumou-se a nomear as pinturas através dos títulos atribuídos no *Thierbuch*. Esta nomenclatura, após alterações – como a substituição do termo *brasiliano* por *tupi* – foi adotada pelo Museu Nacional da Dinamarca, que mantém as pinturas em suas coleções.<sup>17</sup> Assim, para referenciar as oito obras de Eckhout, neste trabalho, serão empregados os mesmos títulos adotados pelo museu: *Homem Tapuia*, *Mulher Tapuia*, *Homem Tupi*, *Mulher Tupi*,

---

<sup>13</sup> SCHWAMBORN, 2005. p. 108-109.

<sup>14</sup> A exposição do Museu Etnográfico Real da Dinamarca, por exemplo, associava o *Homem Tupi* pintado por Eckhout a “índios payaguás”, da “República do Paraguai”. (STEINHAEUER, 1866. p. 43.)

<sup>15</sup> O antigo catálogo do Museu Etnográfico Real intitulou o *Homem Tapuia* de Eckhout como *Índio Patachó*. E seu texto, que reproduzia a exposição permanente do museu, paralelos eram estabelecidos entre as armas representadas na pintura, uma “aljava de flechas envenenadas dos índios do Maranhão”, e arcos e flechas de “índios Botocudos”. (STEINHAEUER, 1866. p. 40)

<sup>16</sup> WAGENER, 1997. p. 162-183.

<sup>17</sup> Para as variações dos títulos atribuídos às telas de Eckhout, ver SCHWAMBORN, 2004. p. 107-110.

*Mulato, Mameluca, Homem Negro, e Mulher Negra*.<sup>18</sup> Adverte-se, porém, que os títulos apócrifos não necessariamente traduzem os conteúdos e significados das obras, sob a perspectiva do pintor ou do comitente.

Para a composição deste trabalho, foram empregadas fontes documentais e bibliografia originalmente redigidas em português, neerlandês, alemão, dinamarquês, francês e inglês. De modo a facilitar a leitura, toda citação deste material foi traduzida para o português. Todavia, foi tomado o cuidado de indicar, entre parêntesis, a escrita em língua original dos conceitos que exigem maior atenção na leitura. Alguns termos não possuem um equivalente adequado no português moderno, por isto, foram mantidos na língua original. Todas as traduções foram realizadas pelo autor, salvo quando indicado em contrário.

---

<sup>18</sup> WAGENER, 1997. 162-183.

## Introdução

“Alguns já disseram que não se trata de um grande pintor. Talvez não seja.” – as palavras eram incômodas. Mas, foram escolhidas pelo historiador Jorge Coli para abrir sua crítica a uma exposição de arte em cartaz na cidade de São Paulo.<sup>19</sup>

Era meados de março. A exibição já se anunciava como uma das mais importantes mostras a ocorrer na cidade, ao longo do ano de 2003. O artista mencionado na crítica era Albert Eckhout, um pintor neerlandês que viveu em Pernambuco, na primeira metade do século XVII. A mostra reunia 24 pinturas que ele criou para o governador das conquistas neerlandesas no Brasil, o conde Johann Moritz von Nassau-Siegen. As obras expostas consistiam em 12 naturezas-mortas com vegetais da América, da África e da Europa; 01 retrato de Dom Miguel de Castro, embaixador do Conde do Sonho enviado a Recife; 02 efígies de pajens negros; 01 pintura com indígenas dançando; e 08 telas de grandes proporções, representando paisagens tropicais habitadas por homens e mulheres indígenas, negros e mestiços. [figs. 1-24]

Todas as pinturas – é quase certo – foram concebidas entre 1636 e 1644, período em que o conde e o pintor viveram no Novo Mundo. Em conjunto, elas apresentam um exuberante panorama daquilo que Johann Moritz, seu comitente, um dia descreveu como os “vários homens e frutos” do Brasil.<sup>20</sup> As tintas aplicadas sobre telas e painéis de madeira exibiam bananeiras, palmeiras, cajueiros, pimentas, melancias, sapucaias, goiabas, couves, índios de distintas etnias, negros, mestiços, porquinhos-da-índia, um tatu, um sapo, uma aranha e uma

---

<sup>19</sup> COLI, 2003. p. 19.

<sup>20</sup> CARTA DE NASSAU A FREDERIK III, Kleef, 13 jul. 1654.

cobra. Toda sorte de coisas do Brasil podia ser vista nas obras. Toda a “grandeza dos trópicos” se mostrava ali, pintada à maneira neerlandesa, sob a pujante luz do sol.<sup>21</sup>

Os quadros, há muito, já não se encontravam no Brasil. À época da exposição, eles integravam as coleções de dois museus, localizados em Copenhague: o Museu Nacional (*Nationalmuseet*) e a Galeria Nacional de Arte (*Statens Museum for Kunst*). Na primeira instituição, eram exibidas as telas. Na segunda, somente os 03 painéis de madeira com o retrato de Dom Miguel de Castro e as efigies dos pajens negros.<sup>22</sup>

Todas as pinturas haviam chegado à Dinamarca no ano de 1654. Elas foram um presente do conde de Nassau para o rei Frederik III – um ávido colecionador de curiosidades, que integrou as pinturas à sua *Kunstkammer*.<sup>23</sup> O fato fez do destino das obras um reflexo da ventura da coleção. No ano de 1794, um incêndio no edifício que a abrigava fez arder duas pinturas que completavam o conjunto – um retrato de Johann Moritz e um quadro mostrando-o acompanhado por um grupo de ameríndios.<sup>24</sup> Após a dissolução da

---

<sup>21</sup> COLI, 2003. p. 19.

<sup>22</sup> Estas três obras, atualmente, pertencem ao acervo do Museu Nacional da Dinamarca. Mas, encontram-se em empréstimo permanente para a Galeria Nacional de Arte.

<sup>23</sup> Uma *Kunstkammer* é, como indica o termo de origem alemã, uma câmara de arte – sendo *kunst* ou *arte* muitas vezes compreendida não no sentido das *belas artes*, mas no de *artifício* ou *engenho* humano, indicando objetos produzidos com destacada *habilidade* ou *maestria*. (KAUFMANN, 1994. p. 141.) A palavra *Kunstkammer* corresponde, em português, a uma *galeria de arte* ou a um *gabinete de curiosidades*, nome convencionalmente atribuído tanto às salas quanto ao mobiliário de guarda de coleções. Outro nome germânico dado para o mesmo espaço é *Wunderkammer* (câmara de maravilhas). Nos textos latinos, estes locais poderiam ser denominados como *museum*. Nas fontes coevas, especialmente as neerlandesas, também eram empregadas outras fórmulas para designar as coleções e seus locais de guarda: câmaras de raridades (*rariteitkammer*), câmara de pintura (*schilderijkammer*), coleção (*collectie* ou *verzameling*). (BERGVELT, 2002. p. 21.) Na República batava, nos estados do Sacro Império Romano Germânico e no Reino Duplo da Dinamarca e Noruega, no período moderno, outro vocábulo usado para definir as coleções era *Schatz* ou *Thesaurus* (tesouro), sendo o local de sua guarda denominado *Schatzkammer* (câmara do tesouro). (KAUFMANN, 1994. p. 137; 140-141. HEIN, 2002. p. 177-178.) Acerca das denominações das coleções e os estereótipos de sua descrição na literatura em História das Coleções e em Museologia, ver HOOPER-GREENHILL, 2003. p. 78-104. Sobre o tema, ver SCHLOSSER, 2012; FINDLEN, 1996. p. 17-154; POMIAN, 2008. p. 81 et seq.; ELSNER; CARDINAL, 1994; BOLAÑOS, 2008. p. 38-128; LUGLI, 1998; BERGVELT; JONKER; WIECHMANN, 2002; HEIN, 2002; PEARCE, 2005. Todos estes termos, embora carreguem sentidos diversos, podiam ter aplicações bastante semelhantes, tornando-se difícil diferenciá-los. Muitas vezes, eles eram usados como sinônimos, não distinguindo as coleções quanto ao gênero e à especificidade dos objetos acumulados (coleções de arte, de curiosidades, de raridades, etc.), ou mesmo segundo ao seu estatuto (aristocráticas, estatais, científicas ou comerciais). Percebe-se, portanto, que as categorizações rígidas muitas vezes refletem menos a realidade das coleções do período moderno que a baixa flexibilidade das construções teóricas da literatura especializada no assunto, produzida nos séculos XX e XXI. As coleções de armas e objetos bélicos recebiam, eventualmente, o nome de *rustkammer*. (KAUFMANN, 1994. p. 141.) Acerca das denominações das coleções e os estereótipos de sua descrição na literatura em História das Coleções e em Museologia, ver HOOPER-GREENHILL, 2003. p. 78-104. Sobre o tema, ver SCHLOSSER, 2012; FINDLEN, 1996. p. 17-154; POMIAN, 2008. p. 81 et seq.; ELSNER; CARDINAL, 1994; BOLAÑOS, 2008. p. 38-128; LUGLI, 1998; BERGVELT; JONKER; WIECHMANN, 2002; HEIN, 2002; PEARCE, 2005.

<sup>24</sup> Antes do incêndio, Ernst Christian Hauber visitou a coleção no castelo Christiansborg. Ao redigir um roteiro de visitas à cidade de Copenhague, ele afirmou que a obra com o “príncipe Moritz v. Nassau com muitos índios” ficava exposta na galeria junto à *Kunstkammer*. (HAUBER, 1777. p. 100.) Este dado contradiz a indicação dada por Bente Gundestrup, que afirma não existirem referências a esta pintura após a 1737. (GUNDESTRUP,

*Kunstkammer* real, por volta de 1825, as pinturas restantes foram separadas em dois conjuntos; cada grupo destinado a um dos acervos que formariam o embrião do Museu Nacional e da Galeria Nacional de Arte.

Separadas por muitos anos, as obras só voltaram a ser reunidas por ocasião da exposição brasileira. A mostra – descrita em seu catálogo como “uma ocasião realmente histórica” – ganhou fama por fazer com que, pela primeira vez em 362 anos, as pinturas fossem vistas juntas e na terra em que foram criadas.<sup>25</sup>

O próprio Jorge Coli não hesitou em elogiar as virtudes da exposição. Seu olhar arguto viu no evento mais que a novidade do retorno das obras de Eckhout ao Brasil. A exibição parecia-lhe concretizar uma “concepção museográfica perfeita”, que “pôs em valor os poderes dessas telas únicas”. Reconhecendo – de forma implícita – que um museu e uma exposição influem sobre a maneira como o visitante percebe os objetos, Coli anotou que os quadros e “um conjunto de documentos iconográficos e bibliográficos” eram apresentados sob uma organização que auxiliava em seu entendimento. A expografia propunha “uma conjectura nova e convincente sobre a disposição original dessas telas”, no espaço para que foram concebidas. Já “as salas” – escreveu ele – criavam “diálogos inteligentes sobre as obras”, evidenciando seu valor.<sup>26</sup>

---

2002. p. 112.) Sobre o retrato de Nassau, Tomas Thonsem, antigo curador do Museu Etnográfico Real e autor do primeiro livro sobre Eckhout, indicou que ele também havia sido instalado naquele local, sendo perdido no incêndio. O pesquisador, contudo, não informou a fonte da informação. Esta obra, muito provavelmente, também ostentava uma assinatura do pintor. O inventário da *Kunstkammer* real, realizado entre 1766-1767, mencionava “uma grande pintura com o Príncipe Mouritz von Nassau em postura inteira [de corpo inteiro], em tamanho de uma pessoa, feito no ano de 1644, no Brasil, por d’Acov. – uma corruptela da assinatura de Eckhout (Æckhout). (THOMSEN, 1938. p. 15.)

<sup>25</sup> BERLOWICZ BUE, WHÆLE, 2002. p. 19. A exposição já havia permanecido uma temporada em Recife, no Instituto Ricardo Brennand (de 13 de setembro a 24 de novembro de 2002), e em Brasília, no Conjunto Cultural da Caixa Econômica Federal (de 04 de dezembro de 2012 a 04 de janeiro de 2003), antes de ser inaugurada na Pinacoteca do Estado de São Paulo (de 14 de janeiro a 30 de março de 2003). Na sequência, ela viria a ser remontada no Passo Imperial, na cidade do Rio de Janeiro (de abril e maior de 2003). Anteriormente, algumas das telas de Eckhout já haviam sido emprestadas de forma isolada para serem expostas no Brasil. Em 1968, o *Mulato*, a *Mameluca*, o *Índio Tupi* e quatro naturezas-mortas foram expostos no Rio de Janeiro, na mostra intitulada *Os pintores de Maurício de Nassau*. (MUSEU DE ARTE MODERNA, 1968. p. 68-75.) Entre 15 de setembro e 25 de outubro de 1961, o Museu de Arte de São Paulo abrigou as oito telas com homens do Brasil e mais seis naturezas mortas, na exposição *Albert Eckhout e seu Tempo. Brasil Holandês 1637-1644*. (SCHJELLERUP, 1991.) Em 1998, ocorreu a 24ª Bienal de São Paulo, a *Bienal da Antropofagia* que em seu “núcleo histórico” recebeu as quatro telas em que Eckhout representou mulheres do Brasil. (HERKENHOFF, 1998. p. 27. HERKENHOFF; PEDROSA, 2008. p. 46.) Por ocasião das comemorações dos 500 anos da chegada dos portugueses ao Brasil, no ano 2000, a exposição *O Olhar Distante*, que integrou a *Mostra do Redescobrimento*, exibiu em São Paulo as telas com a *Mameluca* e o *Mulato*. (AGUILAR, 2000. p. 110-112.) Na própria Dinamarca, depois de 1825, as telas só foram reunidas durante a exposição *A princely Gift. Albert Eckhout – The first Portraits from Brazil* (de fevereiro a maio de 2002), realizada no Museu Nacional como uma prévia da exposição brasileira. (BERLOWICZ, DUE, WHÆLE, 2002. p. 28.)

<sup>26</sup> COLI, 2003. p. 19.



Coli registrou, ainda, que a visita à exposição podia ser enriquecida pela leitura de um catálogo produzido para complementar a visita. Caracterizada pelo historiador como um “instrumento rigoroso”, a publicação dava acesso aos novos “estudos de especialistas brasileiros e internacionais”, que “aprofundam o conhecimento do pintor” e renovam “hipóteses e questões” sobre o contexto de produção dos quadros.<sup>27</sup> A crítica de Coli afinava-se com a percepção dos curadores da mostra que indicavam: “cada vez que as pinturas de Albert Eckhout são exibidas, cada vez que existe uma publicação substancial relacionada às obras, ganhamos novos *insights*, novos conhecimentos, vemos novas perspectivas e somos levados a fazer novas perguntas”.<sup>28</sup>

Tornava-se claro que a exposição, desta vez, excedia as anteriores na produção de frutos materiais e ideias. Para fundamentar sua construção, vários especialistas foram convidados a produzir estudos sobre Albert Eckhout e suas pinturas. Ensaios foram apresentados em um simpósio e logo reunidos no catálogo da exposição. Um segundo livro, dirigido ao público acadêmico, completava o catálogo com novos textos.<sup>29</sup> A exposição, o simpósio e as publicações eram a porção visível do esforço internacional para trazer nova luz à obra do pintor; para evidenciar o valor artístico das pinturas e sua importância para o entendimento das conexões existentes entre as histórias do Brasil e da Europa setentrional.

Qual o papel, então, da inquietante afirmativa na crítica texto do historiador da arte? Seria interessante sondar os motivos de Coli para iniciar o texto com a controvérsia sobre a qualidade do artista celebrado na mostra. Importaria, também, perceber o impacto desta proposição sobre o leitor.

Estranhamento seria uma reação plausível – ao menos, essa foi a minha. Albert Eckhout, enquanto vivo, não foi considerado um grande mestre da pintura. E nem depois. Seu nome nunca foi citado por *connoisseurs* e teóricos da arte neerlandesa, antes do século XIX. Arnold Houbraken e Jean Baptiste Descamps, que escreveram biografias e léxicos de pintores pouco após a morte do artista, nada disseram sobre ele. As poucas pinturas que carregavam seu nome de Albert Eckhout não circularam pela Europa – seu conhecimento permaneceu

---

<sup>27</sup> COLI, 2003. p. 19.

<sup>28</sup> BERLOWICZ BUE, WHELE, 2002. p. 20.

<sup>29</sup> O Simpósio Internacional de Especialistas em Albert Eckhout ocorreu em Recife, nos dias 13 e 14 de 2002; concomitante ao lançamento da exposição *Albert Eckhout volta ao Brasil 1644-2002*. O evento contou com um público restrito e culminou na publicação de um livro, contendo os estudos apresentados. (VRIES, 2002.)

restrito àqueles que tinham a oportunidade de visitá-las e o interesse por contemplá-las nos palácios e nas coleções da Dinamarca.<sup>30</sup>

Diferentemente de Eckhout, Frans Post – pintor natural de Haarlem e seu companheiro de viagem ao Brasil – conheceu uma fortuna crítica mais favorável. O antigo paisagista de Johann Moritz foi citado por mais de um autor, de sua época em diante.<sup>31</sup> Sua obra parece mesmo ter gozado de alguma popularidade no século XVIII, aparecendo uma centena de vezes em inventários de coleções e registros de comercialização de arte após sua morte.<sup>32</sup>

Ainda assim, tanto Post quanto Eckhout haviam sido esquecidos, à entrada do século XIX. Os dois artistas permaneceram quase completamente ignorados até 1847. Naquele ano, o naturalista Alexander von Humboldt descreveu as paisagens tropicais dos pintores de Nassau em uma breve passagem de sua mais popular obra, o *Kosmos*.<sup>33</sup> Retirados do esquecimento pela força de uma citação erudita, os artistas ganharam prestígio imediato.

---

<sup>30</sup> Segundo Brienen, as poucas obras de Eckhout que circularam na segunda metade do século XVIII, foram vendidas e compradas por alguns “nobres e homens de influência, tais como Joshua Vanneck, 1º Barone de (1702-1777), um comerciante britânico-Holandês; o perito e colecionador francês Augustin Blondel de Gagny (1695-1776); o nobre francês Príncipe de Conti, Louis-François de Bourbon (1717-1776)”. (BRIENEN, 2012. p. 82.)

<sup>31</sup> BAHNSON, 1894. p. 221. Diferentemente de Albert Eckhout, alguns dos artistas envolvidos na viagem de Johann Moritz von Nassau-Siegen ao Brasil foram citados em obras de autores dos séculos XVII e XVIII. São exemplos Frans Post, que provavelmente permaneceu no Brasil durante os oito anos em que seu patrono ali permaneceu e foi citado por Jean Baptiste Descamps, no livro *A vida dos pintores flamengos, alemães e holandeses*, A. Houbraken no *Grande Teatro dos artistas e pintores neerlandeses (De groote schouburgh der Nederlantsche konstschilders en schilderessen)*, e por outros autores como Jacobus Kok. (DESCAMPS, 1660. vol. 3. p. 8-9. HOUBRAKEN, 1753. vol. II. p. 343. KOK, 1790. vol. 35. p. 43.) Algumas obras de Post figuraram ainda em catálogos de vendas de obras de arte e inventários de coleções, dos séculos XVII e XVIII, como o CATALOGUS, 1773. p. 121. Já Abraham Willaerts, paisagista de Utrecht, foi biografado nas mesmas obras de Houbraken e Descamps, e por Matthew Pilkington. Os dois primeiros autores informaram que o pintor teria atuado para o conde em Bruxelas e durante as batalhas de tomada de Loango, na África. Ver, PILKINGTON, 1770. p. 720. DESCAMPS, 1754. vol 2. p. 112; p. 368. HOUBRAKEN, 1753. vol. II. p. 368. A participação de Willaerts na viagem de Nassau – colocada em dúvida por grande parte da literatura sobre o assunto. Durante muito tempo, ela só foi comprovada através das destas biografias. No passado, Klaas Ratelband indicou a existência de uma instrução para que o Almirante Jol o levasse consigo para a conquista de São Paulo de Luanda e fortes adjacentes, em 1641. O historiador, no entanto, não apresentou provas documentais do fato. (RATELBAND, 1943) Nas pesquisas nos papéis da WIC, no Arquivo Nacional de Haia, consegui localizar a instrução para Jol que cit ao nome de Willaerts; realizada em 28 de maio de 1641. (NL-HaNA\_OWIC 1.05.01.01, inv.nr.56.) No Rijksmuseum, localizei um desenho atribuído a Willaerts, representando uma vila visinha ao porto de Texel, de onde partiam os navios para o Brasil. O desenho é datado de 1649. Outro desenho, representando o castelo Cronborg, é datado e assinado pelo pintor, em 1641. Reunidas, as evidências parecem indicar que Abraham Willaerts teria ido para o Brasil em 1639 e retornado em 1641, após uma passagem pela costa africana. Foi-me possível localizar, ainda, pinturas de batalhas entre navios neerlandeses e espanhóis cujo título indica que teriam ocorrido na costa africana. Um deles, inclusive, representa um forte estilizado em ruínas, com um padrão português em uma praia. Estes dados serão tratados em outro trabalho sobre a possível vinda do artista ao Brasil. Existem referências sobre um quadro com a tomada de Loango, assinado pelo autor, na coleção do Musée Dapper, em Paris. Contudo, apesar de insistentes contatos, o museu não confirmou a posse da pintura.

<sup>32</sup> VIEIRA, 2010. p. 14 *et seq.* BRIENEN, 2012. p. 81-82.

<sup>33</sup> HUMBOLDT, 1847. p. 85-86.

Um “despertar oficial do interesse” pelos pintores seguiu a menção de Humboldt às suas obras.<sup>34</sup> Os quadros de Post chamaram a atenção dos amantes da arte e foram disputados por museus, institutos históricos e colecionadores privados, especialmente no Brasil e nos Países Baixos.<sup>35</sup> Quanto às obras de Eckhout, elas tiveram outra fortuna. De início, não atraíram a atenção dos conhecedores e amantes da arte. O público acadêmico foi lentamente seduzido pelas imagens do passado americano que, com um aspecto acentuadamente realista, brotaram das mãos do pintor. A exuberância das helicônias, das palmeiras, dos mamoeiros delineados a óleo encantou-os pela beleza; e por oferecer um trampolim para a renovação do pensamento sobre o Novo Mundo, nos campos das ciências naturais e das humanidades. Proliferaram estudos sobre Eckhout, projetando seu conhecimento em um itinerário inusitado, que partiu dos meios científicos para o mundo dos apreciadores da pintura.

Quando as pinturas de Albert Eckhout foram exibidas em São Paulo, sua notoriedade era outra. As imagens criadas pelo neerlandês haviam alcançado uma inesperada popularidade – ao menos no Brasil. Era como se o conhecimento tivesse significado um aumento de vida para as pinturas. No espaço de um século e meio, o amarelo pálido, os alaranjados e os vermelhos intensos dos abacaxis, dos cajus, das pimentas, de uma goiaba madura contra o céu azul das naturezas-mortas, tinham conquistado o gosto de um vasto público. Eles podiam ser vistos em todo lugar. Índios, mamelucas e mulatos eckhoutianos foram estampados em textos didáticos, capas de livros, selos postais, *ecobags*, almofadas, papéis de parede, cortinas, letreiros de restaurantes, na recepção de uma escola de línguas. Várias vezes, a iconografia criada pelo pintor foi citada por outros artistas. A efígie de uma mulher negra com um cesto na mão saturou os sentidos. Sua onipresença anunciava o nascimento de uma *Gioconda* americana, enevoada no enigma das causas de sua criação e desgastada pela exposição excessiva de sua imagem.

A obra de Albert Eckhout havia encontrado o reconhecimento. Era inegável. E o pintor, teria ele alcançado um lugar na história da arte? Alívio – este poderia ser o segundo efeito do texto de Jorge Coli sobre o leitor. Depois de colocar em questão a qualidade do artista, ele

---

<sup>34</sup> BRIENEN, 2012. p. 81.

<sup>35</sup> Vieira e Brienen expressam de forma distinta a queda do interesse pela obra de Post, no início do século XIX. O primeiro autor, afirma que “apesar de um relativo interesse do mercado de arte pelos quadros de Frans Post”, o pintor não gerou reverberações na literatura sobre arte, desde o século anterior, tendo seu “nome citado apenas em notas de rodapé”. A situação se modificaria, no final do século XIX, com as primeiras publicações sobre Post, feitas por estudiosos brasileiros. (VIEIRA, 2010. p. 14 *et seq.*) Já Brienen afirma que “até o início do século XIX, obras de Post ainda eram populares; [com] seu naturalismo tendo menção frequente nos catálogos de leilão como fator importante para seu apelo e qualidade”. Em compensação, parecia “existir cada vez menos conhecimento sobre o artista ou seus temas”, que foram interpretados como vistas das Índias Orientais e mesmo da colônia francesa de Santo Domingo. (BRIENEN, 2012. p. 81-82.)

deslizou o foco da crítica, passando do criador para suas obras, da dúvida para a certeza: “o que ora se encontra exposto” – afirmou Coli – “forma, sem nenhuma dúvida, um conjunto de grandes, soberbos, espantosos quadros”.<sup>36</sup>

A questão do estatuto do artista não foi resolvida. Ela permaneceu pendente no topo da página, como uma gota que reluta em cair. Jorge Coli talvez não tivesse a intenção de chegar a uma sentença sobre os predicados do pintor, nas parcas linhas de uma coluna de jornal. Se o historiador da arte acedeu a este debate, aparentemente só o fez como recurso para desviar a atenção do leitor; para tirar seus olhos do homem e fazê-los pousar sobre a superfície das tintas. Afinal – como ele escreveu em outro lugar –, o primeiro passo para a construção da história da arte é “confiar nas obras”. E, “para tanto, o olhar é o ato fundador”.<sup>37</sup>

Decorrendo do primeiro, o segundo passo implicaria em ver de maneira renovada. “As artes, talvez mais que outros campos, em todo caso de maneira muito forte, são marcadas por critérios de gosto, por preconceitos” – reconheceu Coli. “Enquadradas dentro de várias solicitações (prestígio social, mercado), inseridas em esquemas interpretativos ambiciosos, mas estreitos e redutores”, as obras de arte “podem ser ocultadas (e por vezes eliminadas fisicamente), distorcidas, ou percebidas de maneira convencional”.<sup>38</sup> É preciso, portanto, olhar para o objeto de arte e repensá-lo, antes de “mergulhar” nos textos que perpetuam ideias sobre ele. “Ver antes de ler deveria ser o lema”.<sup>39</sup> Neste sentido, o desvio da questão da qualidade artística de Eckhout serviu à crítica de Coli como um convite; um convite para o leitor esquecer velhos debates sobre o artista e a “*thinking outside the box*” – para utilizar uma expressão apreciada pelo historiador da arte.<sup>40</sup>

Questionar a qualidade do pintor, de fato, soava antigo. No momento em que Coli escrevia sobre a exposição, as dúvidas acerca da importância de Albert Eckhout não persistiam entre

---

<sup>36</sup> COLI, 2003. p. 19.

<sup>37</sup> COLI, 2010. p. 13-14.

<sup>38</sup> COLI, 2010. p. 13-14.

<sup>39</sup> COLI, 2010. p. 13.

<sup>40</sup> COLI, 2010. p. 13-14.

os especialistas em sua obra. Elas não apareciam em nenhum dos estudos recentes sobre ele, incluindo as publicações que vieram à luz durante a organização da mostra. Estas questões reportavam, portanto, a um outro tempo. À época em que os primeiros acadêmicos resolveram se ocupar do pintor e sua obra, dedicando artigos e monografias ao seu estudo.

Alexander von Humboldt conheceu as pinturas de Eckhout na Dinamarca. Especificamente, em uma visita ao castelo Frederiksborg, em Hillerød, no ano de 1845.<sup>41</sup> [fig. 25] O palácio abrigava, desde 31 de maio de 1825, o Museu Real de Arte (*Det Kongelige Kunstmuseum*). A instituição havia sido criada com a dissolução da *Kunstkammer* real – fundada, em 1650, pelo rei Frederik III – e o redirecionamento de suas peças para uma série de museus públicos e especializados que estavam a ser criados.<sup>42</sup>

Na partilha dos bens da antiga *Kunstkammer*, o Museu Real de Arte recebeu em aqueles itens que se enquadravam em uma noção alargada de arte – uma concepção que, além do valor estético, preconizava a expressão do engenho humano em objetos produzidos com destacada habilidade ou maestria. O acervo abarcava uma imensa “concentração de obras de arte aplicada”, que foi classificada em categorias que refletiam a variedade do conjunto: pinturas; antiguidades nórdicas; antiguidades clássicas; pedras polidas e objetos preciosos modernos; objetos etnográficos; peças esculpidas e torneadas. A cada chave de classificação correspondia uma coleção, dirigida por um departamento ou setor especializado.<sup>43</sup>

O que Humboldt viu nas galerias do castelo de Hillerød ficou fixado em sua memória – talvez pela exuberância obtida pelo artista na transposição da atmosfera americana para as telas; quiçá pelo próprio naturalista ter sido, no passo, dono de cópias daquelas imagens que, ainda no século XVII, foram gravadas sobre uma noz de coco.<sup>44</sup> [fig. 26]

Independente do motivo, dois anos após a visita a Frederiksborg, a lembrança das obras de Eckhout e Post rondava o pensamento de Humboldt. A imagem mental dos quadros era suficientemente fresca para que o naturalista se servisse dela na escrita do segundo volume

---

<sup>41</sup> Vários autores afirmam que Humboldt conheceu as telas em 1827, durante uma visita a Copenhague. A informação é equivocada. Não há registros de uma estadia do naturalista na Dinamarca anterior a 1845. Segundo Bente Gundestrup, o equívoco parece originar-se de Whitehead e Boeseman, que teriam interpretado mal uma passagem do clássico livro de Thomas Thomsen sobre Albert Eckhout. Ver GUNDESTRUP, 2002. p. 115. GUNDESTRUP, 2004. p. 56. BOESEMAN; WHITEHEAD, 1989. p. 78; 168. THOMSEN, 1938. p. 4.

<sup>42</sup> A *Kunstkammer* real foi dissolvida ao longo da primeira metade dos anos de 1820, especialmente entre 1824 e 1825. As coleções especializadas que surgiram da divisão da *Kunstkammer* deram origem a diversos museus, que foram nacionalizados e absorvidos pelo Estado em 1848. (GUNDESTRUP, 1988. p. 187; 189. GUNDESTRUP, 2002. p. 112. GUNDESTRUP, 2004. p. 53. 187;189BOUQUET, 2012. p. 67. SVENNINGSEN, 2015. p. 208.)

<sup>43</sup> BOUQUET, 2012. p. 69.

<sup>44</sup> SPENLÉ, 2011.

do *Kosmos*. O cerne do primeiro volume da obra havia sido uma vasta discussão sobre tudo aquilo que “a ciência, fundada sobre observações rigorosas e apurada das falsas aparências, nos deu a conhecer sobre os fenômenos e as leis do universo”.<sup>45</sup> Já o novo tomo foi dedicado a reconstruir traços da história do conhecimento do mundo físico, identificando as maneiras como o “sentimento da natureza” deixou marcas no pensamento de poetas, pintores e viajantes – homens que, “através da pluma e do pincel”, representaram cenas naturais.<sup>46</sup>

Na tradição inventada por Humboldt, Frans Post e Albert Eckhout ocuparam uma posição central. O naturalista identificou as obras destes pintores de Nassau, especialmente as telas de Post, como as primeiras representações pictóricas da natureza americana, realizadas *in situ*. Nos artistas, ele reconheceu a figura de inventores – pintores que fundaram a tradição de representação “do caráter particular da zona tórrida”.<sup>47</sup>

Das páginas de um tratado de História Natural, os dois artistas emergiram como os pilares da pintura de paisagem do ocidente. Eles foram apresentados como o único elo de conexão entre os mestres do paisagismo seiscentistas – como Claude Lorrain, Salomon van Ruysdael, Albert Cuyp, Meindert Hobbema – e os artistas e naturalistas que, dois séculos depois, visitaram a América e representaram a natureza tropical – a exemplo de Johann Moritz Rugendas, o Conde de Clarac e Édouard Hildebrandt.<sup>48</sup>

Reflexo de sua popularidade, a passagem do livro sobre “os artistas que pintaram as paisagens do Novo Mundo” foi republicada e citada em livros e periódicos da época, como o *Le Magasin Pittoresque*.<sup>49</sup> As ideias contidas no *Kosmos* mudou a percepção das pinturas de Eckhout. Humboldt alçou, do desconhecimento à proeminência internacional, as doze naturezas-mortas e as oito telas com os habitantes da conquista neerlandesa. As considerações do naturalista sobre o modo como o pintor condensou “muito caracteristicamente” a imagem da natureza tropical e de seus habitantes suscitaram o interesse pelas obras.<sup>50</sup> Não entre os especialistas em arte, mas sim em naturalistas e em antropólogos, despertados pela opinião de um dos seus mais célebres colegas. Os olhos deste público, treinados pelos paradigmas da ciência oitocentista, escrutinaram as imagens do pintor batavo. Eles buscavam documentos virgens sobre o passado da América, prontos para serem inquiridos em suas pesquisas.

---

<sup>45</sup> HUMBOLDT, 1847. p. 1. HUMBOLDT, 1855. p. 1.

<sup>46</sup> GALUSKY, 1855. p. X.

<sup>47</sup> HUMBOLDT, 1847. p. 86. HUMBOLDT, 1855. p. 96.

<sup>48</sup> HUMBOLDT, 1847. p. 86. HUMBOLDT, 1855. p. 97.

<sup>49</sup> MAGAZIN PITTORESQUE, 1849.363

<sup>50</sup> HUMBOLDT, 1847. p. 85. HUMBOLDT, 1855. p. 96.

Indiferentes à pintura de Eckhout – assim permaneceram os especialistas em arte, na primeira metade do século XIX. Apesar de Humboldt haver arrancado o pintor do olvido, a despeito de tê-lo transformado no elo perdido da tradição pictórica, a notícia dos quadros brasileiros não interessou aos *connoisseurs* e historiadores da arte, até a centúria seguinte. Na realidade, por mais de um século, a pintura neerlandesa seiscentista foi considerada uma arte menor e pouco afeta à sensibilidade, à imaginação e ao *grande estilo*, esperado nas obras dos maiores mestres da pintura – fosse por seu realismo, que soava como uma imitação mecânica e servil do mundo; fosse pelo recurso a temas considerados demasiado cotidianos e vulgares.<sup>51</sup>

No momento em que o barão prussiano escrevia sobre as pinturas de Frederiksborg, é certo, um lento trabalho pela reabilitação das escolas artísticas do norte da Europa era realizado. Théophile Thoré, Gustav Friedrich Waagen e Eugène Fromentin seriam alguns dos historiadores da arte responsáveis pela quebra das fortes prevenções contra a pintura batava. Mas, seus principais trabalhos só viriam à luz em 1858, 1860 e 1875, anos após a publicação do *Kosmos*.<sup>52</sup> Mais uma vez, nenhuma gota de tinta foi gasta com os pintores de Nassau.

Mais a mais, é provável que mesmo para estes teóricos faltassem oportunidades e motivos para escrever sobre Post e Eckhout. O método de pesquisa que os guiava baseava-se na construção de cânones e na análise de obras consideradas típicas das escolas artísticas nacionais. As cenas americanas dos pintores de Nassau, é certo, fugiam a qualquer tipificação da pintura batava; especialmente no momento em que Rembrandt e seu estilo foram eleitos como fundadores e centro de toda a plêiade batava.<sup>53</sup> Que avaliação esperar das hieráticas figuras de Eckhout ou das plácidas paisagens de Post, quando o que mais se prezava era a teatralidade heroica de um retrato historiado como a *Ronda Noturna* ou o *pathos* denso e impenetrável de um autorretrato de Rembrandt? [figs. 27 e 28]

As coleções públicas e privadas a que os teóricos recorreram também resultavam do gosto da época, contando com acervos reduzidos a poucos mestres que orbitavam sempre em torno a Rembrandt e Frans Hals.<sup>54</sup> Mesmo na Holanda, as pinturas sobre as conquistas neerlandesas raramente eram valorizadas. Em 1872, Victor de Stuers – advogado e político natural de Maastrich – encontrou duas pinturas topográficas de assentamentos da Companhia das Índias Orientais, no ático de um edifício ministerial. Abandonadas, as obras

---

<sup>51</sup> REYNOLDS, 1824. p. 172. LEBRUN, 1792. p. VII.

<sup>52</sup> BÜRGER, 1858. WAAGEN, 1860. FROMENTIN, 1991.

<sup>53</sup> LEBRUN, 1792. p. VII. BÜRGER, 1858. p. 321.

<sup>54</sup> Entre os teóricos citados, somente Waagen cita a existência de obras do período nassoviano nas coleções que visitou. Na Broughton Hall, ele encontrou “duas pequenas paisagens com cenas americanas” pintadas por Post. (WAAGEN, 1854. vol. 3, p. 460.)

estavam profundamente danificadas. Recolhendo-as para serem restauradas e exibidas no Museu Real da Holanda (*Rijksmuseum*), Stuers lançou uma grande campanha pela criação de novas políticas de proteção ao patrimônio nacional.<sup>55</sup> Não fossem seus esforços, o museu não teria adquirido suas primeiras obras de Frans Post – *Vilarejo junto a um rio*, *Convento Franciscano*, *Vista de Olinda*, a *Igreja de Cosme e Damião em Iguaraçu*, e *Paisagem no Brasil* –, compradas respectivamente em 1879 (as duas primeiras), 1880, 1888 e 1892.<sup>56</sup> [figs. 29 e 30]

Em um primeiro momento, portanto, o resgate da obra de Eckhout permaneceu restrito aos círculos científicos. A longo prazo, a situação foi outra. A visão inaugural de Alexander von Humboldt dominou a literatura acerca das pinturas.<sup>57</sup> Repetidos *ad nauseam*, argumentos baseados no suposto pioneirismo na representação fidedigna dos homens e frutos da América foram convertidos em verdades incontestes e erigiram um mito em torno do pintor.

Comparados com a *Paisagem das Índias Ocidentais*, pintada por Jan Mostaert na primeira metade do século XVII, as telas de Post e Eckhout traduziam o cenário americano de forma indiscutivelmente mais verossímil. [fig. 31] Mostaert, diga-se de passagem, nunca saíra da Europa e sua cena de batalha entre indígenas e soldados europeus tem um ar que remete às obras primitivas de Piero de Cosimo.<sup>58</sup> [figs. 32 a 33] Por outro lado, no que tange à representação da fisionomia e dos artefatos dos ameríndios – aspecto que celebrizou a obra de Eckhout –, várias são as obras anteriores que rivalizariam com a pintura do neerlandês. Tome-se como exemplos as imagens dos indígenas do livro de costumes de Christoph Weiditz – realizadas na Europa –, as figuras de indígenas realizadas por John White ou pelo autor do *Histoire Naturelle des Indes*, conhecida como *The Drake Manuscript* – todas criadas na América.<sup>59</sup> Ou ainda, os retratos dos *Mulatos de Esmeraldas* e de *Montezuma II*, também de fatura americana.<sup>60</sup> [figs. 34-39] Ainda que o tema não fosse americano, como não pensar na acuidade com que Jan van Scorel, cem anos antes de Eckhout, pintou um cocar indígena na sua intrigante cena da *Lapidação de Saint Etiénne?* [figs. 40-45]

---

<sup>55</sup> ZANDVLIET, 2002. p. 10. STUERS, 1873.

<sup>56</sup> BRIENEN, 2012. p. 83. Brienem indica apenas a entrada das duas pinturas reproduzidas nesta tese, como as primeiras adquiridas pelo museu. O catálogo *raisonné* do pintor, no entanto, traz as demais indicações de aquisições. (LAGO; LAGO, 2006. p. 138-141; 187; 200; 234-036.)

<sup>57</sup> MASON, 2001. p. cir231.

<sup>58</sup> Em minha dissertação de mestrado, indiquei a existência de aproximações entre o primitivismo das imagens de Vitruvius e Piero de Cosimo e as representações da América presentes no livro de André Thevet, *Singularidades da França Antártica*. Ver GOMES, 2004. Sobre a pintura de Mostaert, ver HONOUR, 1875. p. 22-24. SCHMIDT, 2004. p. 54-66; 123-136. MASON, 1998, p. 28-29.

<sup>59</sup> Sobre C. Weiditz, ver HONOUR, 1975. p. 59-61. Sobre J. White, SLOAN, 2007. CHAPLIN, 2007. FEEST, 2007. Sobre o Manuscrito, HISTOIRE NATURELLE, 1996.

<sup>60</sup> Sobre o retrato de Montezuma II, ver HONOUR, 1975. p. 163.



O conhecimento de exemplos semelhantes, por vezes, tornou difícil a sustentação do mito. Mas a pregnância da percepção de Humboldt foi tamanha, que mais de um intérprete fez complexos ajustes em seus termos para preservar o lugar do pintor na História da Arte. De primeiras representações da paisagem americana, as telas com homens e frutos do Brasil foram chamadas de “as primeiras pinturas europeias convincentes da fisionomia e da construção corporal dos índios”;<sup>61</sup> “as primeiras – e às vezes as únicas – fontes iconográficas que nos fornece informações sobre a fisionomia, a cultura material, os costumes e mesmo o ambiente de povos indígenas que há muito se tornaram extintos”. Ainda que se reconhecesse a existência das aquarelas de John White, a *Dança Tapuia* foi considerada “a primeira pintura de um povo nativo em um ato cerimonial”.<sup>62</sup> Albert Eckhout, por sua vez, chegou a ser considerado “o primeiro artista europeu profissionalmente treinado a viajar para o Novo Mundo com o propósito expresso de capturar acuradamente (até ‘cientificamente’) a aparência e a etnografia dos nativos americanos”.<sup>63</sup>

Muito esforço para pouco efeito. As tentativas de manutenção do mito soaram, por vezes, como uma imensa e silenciada dificuldade para encontrar outras credenciais para o artista – um incômodo que, quiçá, poderia ter visitado o próprio Jorge Coli ao resenhar a exposição paulistana.

Para alguns, o fato de ser um pioneiro habilitava Eckhout a ser um inventor, a agir com total independência de esquemas e estereótipos de representação preexistentes; a ter um *olhar inocente* e ver o que ninguém mais viu.<sup>64</sup> As pinturas dos negros criadas pelo artista, nas palavras de um dos seus intérpretes, “abrem um novo capítulo na iconografia da América”. Elas seriam “as primeiras representações ‘de visu’”, da escravidão. “Antes” – escreveu o autor – “se conhecia outras totalmente estereotipadas, como as do mapa de Diogo Homem ou das

---

<sup>61</sup> STURTEVANT, 1976. p. 419. Posteriormente, a fórmula foi modificada por Hugh Honour para “as primeiras representações europeias convincentes da fisionomia e da psique dos índios americanos”. (Honour, 1979, p. 295.)

<sup>62</sup> JOPPIEN, 1979. p. 303. BOESEMAN; WHITEHEAD, 1989. p. 178.

<sup>63</sup> MOFFIT; SEBASTIÁN, 1996. p. 278. A proposição é repetida por vários autores, como BOESEMAN; WHITEHEAD, 1989. p. 178.

<sup>64</sup> Para Ernst Gombrich, a noção de *olhar inocente* é uma falácia perseguida por aqueles que acreditam na existência da percepção visual passiva e na representação imediata e objetiva. Através dos estudos de psicologia da percepção e da representação visuais, tornar-se claro que toda “‘feitura de imagens’ se radica na criação de substitutos”, mesmo quando se trata de fenômenos aparentemente tão distantes como a arte naturalista, o desenho infantil e a pintura realista ou naturalista. “Mesmo o artista de tendência ‘ilusionista’” – escreveu Gombrich – “deve ter seu ponto de partida no feito-pelo-homem, na imagem ‘conceitual’ de convenção. Por estranho que pareça, ele não pode simplesmente ‘imitar a forma exterior de um objeto’ sem ter antes aprendido a construir essa forma”; pois o que homens percebem não é apenas o que lhes chega à retina, mas o que conhecem e o que têm a expectativa ver, da mesma forma que “não desenham o que ‘vêm’, mas o que ‘conhecem’”. (GOMBRICH, 1999. p. 8-9.) Sobre o impacto da experiência prévia e da *cultura visual* na percepção visual e na produção de representações, ver: GOMBRICH, 1986. BAXANDALL, 1991.

gravuras de de Bry”.<sup>65</sup> Do mesmo modo, dois zoólogos diriam que “pela primeira vez, um índio do Novo Mundo, que tinha a reputação de comer a própria espécie, olha-nos não como um ‘selvagem emocionante’, mas como um indivíduo e um ser humano”. “O fato de conseguir realizar tal retrato na década de 1640” – diriam eles – “diz muito sobre o caráter do próprio Eckhout e por certo lhe deve garantir um lugar muito importante entre os artistas que levaram o exótico para influenciar a Europa”.<sup>66</sup>

Sua fortuna, sua desgraça. Retire-se ao pintor a oportunidade da primazia, a virtude do olhar inocente, o que sobra? Pouco, segundo os mesmos zoólogos. “Eckhout não era um grande pintor” – escreveram eles, expondo a ferida. Suas habilidades artísticas, não eram o seu melhor. A grandeza residia-lhe na escolha de seus temas – ato que, eventualmente, não seria de sua responsabilidade, mas do comitente dos quadros que ele fez:

*Existem quadros, ou partes de quadros, que revelam grande virtuosismo e ele possuía um olhar extremamente honesto e penetrante quando se tratava de ver o que tinha à sua frente, mas as pinturas são essencialmente memoráveis por uma coisa: seus temas exóticos. Ele se sobressai dentre os artistas regulares de seu tempo porque escolheu, ou foi obrigado a escolher, um campo altamente incomum e porque o fez com competência. Enquanto seus contemporâneos exploravam cuidadosamente arranjos florais, limões meio descascados e jarros de estanho, aparentemente colocados em alguma sala escurecida, Eckhout ocupava-se com aranhas do tamanho de sua mão, jiboias e cocos em plena luz do dia. E enquanto seus compatriotas talvez achassem os intermináveis cachimbos de barro e copos cônicos erguidos em brindes demasiado monótonos e corriam com seus livros de esboços para a taverna o bordel local, Eckhout podia sentar-se calmamente e desenhar um canibal quase nu (se realmente o fosse) com tarugos nas faces e lanças ao ombro.<sup>67</sup>*

Fixadas pelas tintas de Eckhout e mediadas pelas palavras de Humboldt, as formas e as cores das plantas e dos animais dos trópicos chamaram a atenção de antropólogos, zoólogos e botânicos oitocentistas. Durante a partilha do acervo da antiga *Kunstkammer* real, as pinturas brasileiras não deixariam de ser disputadas pelos novos museus disciplinares que nasciam. Os “frutos e sementes” das naturezas-mortas pareciam tão bem delineados que o diretor do

---

<sup>65</sup> MIX, 1992. p. 155.

<sup>66</sup> BOESEMANN; WHITEHEAD, 1989. p. 178.

<sup>67</sup> BOESEMANN; WHITEHEAD, 1989. p. 178.

Jardim Botânico da Universidade de Copenhague buscou obter as telas para a instituição que conduzia.<sup>68</sup> O professor Joachim Frederik Schouw, no entanto, falhou em seu intento.<sup>69</sup> O futuro das pinturas de Eckhout seria traçado pela fascinação que as realistas imagens de índios, negros e mestiços causava nos etnólogos.

Assim, antes que arte, a pintura do artista neerlandês passou a ser percebida como “uma inestimável lição etnográfica”.<sup>70</sup> Esta mudança de estatuto das obras foi coroada quando “cientistas oficiais fizeram transferi-la, em 1848 e 1849, para o novo museu” que se encontrava em montagem: o Museu Etnográfico Real (*Det Kongelige Ethnographiske Museum*).<sup>71</sup> Esta instituição derivava do Museu Real de Arte (*Det Kongelige Kunstmuseum*). Em verdade, a razão maior de sua fundação foi o enorme crescimento do departamento etnográfico do museu de arte, sob a coordenação do arqueólogo diletante Christian Jürgensen Thomsen.<sup>72</sup>

Thomsen envolveu-se profundamente com a ampliação da sessão etnográfica, especialmente após 1839, ano em que foi apontado como novo diretor do Museu Real de Arte. Em pouco tempo, ele começou a selecionar itens para compor a coleção de um museu etnográfico, que planejava criar.<sup>73</sup> A crescente coleção foi, então, transferida para o palácio Prindsens, em Copenhague. Por fim, o Museu Etnográfico Real abriu as portas em 1849, como uma das primeiras instituições do gênero a serem criadas na Europa.<sup>74</sup> [fig. 46]

Da produção de Albert Eckhout, o novo museu expôs em suas salas somente “os quadros que mais interessavam à ciência”, mais propriamente à etnologia.<sup>75</sup> A primeira seção da exposição permanente era dedicada às “nações que geralmente não processam seu próprio metal”.<sup>76</sup> Nela foram dispostas as grandes telas com a dança indígena, os índios tapuias e os

---

<sup>68</sup> THOMSEN, 1938. p. 5-6.

<sup>69</sup> Joachim Frederik Schouw tornou-se diretor do Jardim Botânico em 1841. Um de seus projetos acadêmicos foi a produção de um estudo da geografia da vegetação da Itália e da Sicília, elaborado com o intuito de obter um estudo intermediário sobre zonas climáticas intermediárias aos trópicos, estudados por Alexander von Humboldt, e as regiões polares e altas, trabalhadas por Goran Wahlenbergs. Para cumprir seus objetivos, Schouw permaneceu na Itália por três temporadas. Na segunda, ocorrida entre 1829 e 1830, ele contou com a colaboração do paleontólogo P.W. Lund, recém retornado de sua primeira viagem ao Rio de Janeiro.

<sup>70</sup> GUIMARÃES, 1932. p. 96. GUIMARÃES, 1931. p. 272. GUIMARÃES, 1957. p. 152.

<sup>71</sup> GUIMARÃES, 1932. p. 96. GUIMARÃES, 1931. p. 272. GUIMARÃES, 1957. p. 152.

<sup>72</sup> ESKILDSEN, 2012. p. 31.

<sup>73</sup> GUNDESTRUP, 2012. p. 112. Thomsen acumulou, neste período, a direção do Museu Real de Arte e do Museu Real de Antiguidades Nórdicas. (ESKILDSEN, 2012. p. 24.)

<sup>74</sup> A concepção do Departamento Etnográfico do Museu Real de Arte (1825) e sua conversão em Museu Etnográfico Real (1849) foram contemporâneas à fundação de instituições semelhantes, com as quais o novo museu divide a posição de primeiros museus etnográficos do mundo: o Museu Etnográfico da Academia de Ciências de São Petersburgo (1836) e o Museu Nacional de Etnologia de Leiden (1837). (STOCKING, 1985. p. 7. SCHWARCZ, 1993. p. 69.)

<sup>75</sup> GUIMARÃES, 1932. p. 96. GUIMARÃES, 1931. p. 272. GUIMARÃES, 1957. p. 152. GUNDESTRUP, 2002. p. 112.

<sup>76</sup> STEINHAEUER, 1866. p. 1.

tupis, integrando os setores dedicados às regiões quentes da América do Sul.<sup>77</sup> Os quadros com o casal de negros foram pendurados na seção seguinte, que abordava as “nações que trabalham o metal, mas que não desenvolveram sua própria literatura”.<sup>78</sup> Eles foram exibidos no setor destinado ao Brasil, junto aos povos das áreas cálidas da América. No catálogo da exposição, foram apresentados como a imagem de “um negro e uma negra libertos, com seu filho”, “pintada no Brasil por Albert Eckhout”.<sup>79</sup>

A partir de então, as telas que foram expostas – seis das oito representações de homens e mulheres dos trópicos – se tornaram o foco da apreciação de todos os interessados pela obra de Albert Eckhout. Perante a proeminência destas obras e a força do discurso expográfico que as apresentava, as outras 20 telas ofertadas por Nassau a Frederik III foram obscurecidas e relegadas ao segundo plano. A expografia do Museu Etnográfico, oferecia as imagens dos homens do Brasil ao olhar de curiosos e intérpretes. Ao fazê-lo, ela construía um contexto de percepção que informou as primeiras interpretações acadêmicas das pinturas do artista neerlandês, após a publicação do *Kosmos*. Não tardou, então, para que as oito telas com habitantes do Brasil ganhassem a alcunha imprecisa de *retratos etnográficos*.<sup>80</sup>

Recolhidas às reservas técnicas ou expostas em outras instituições, as pinturas atribuídas a Albert Eckhout permaneceram à sombra das telas dos ditos *retratos*, agora valorizados como documentos para a etnografia dos povos brasileiros. As obras com os bustos dos africanos – o retrato de Dom Miguel de Castro e o par de peças com pajens – haviam sido transferidas para a Galeria Real de Pinturas (*Det Kongelige Billedgalleri*), instalada no castelo Christiansborg. [fig. 47] Por lá, elas ficaram um longo tempo. A transferência ocorreu ainda na década de 1820, durante a formação do Departamento Etnográfico do Museu Real de Arte da Dinamarca (*Det Kongelige Kunstmuseum*), já comandado por Christian Thomsen. É provável que, àquela altura, ele considerasse as imagens de negros vestidos à europeia irrelevantes como registros da cultura dos “primitivos” africanos, uma representação nada fiel ao seu

---

<sup>77</sup> No catálogo do museu, estas peças aparecem sob os números 97, 99, 100, 110 e 110. STEINHAEUER, 1866. p. 40; 43.

<sup>78</sup> STEINHAEUER, 1866. p. 44.

<sup>79</sup> STEINHAEUER, 1866. p. 67. As duas telas aparecem, no catálogo, sob o mesmo número 178.

<sup>80</sup> O uso do termo retrato, para designar as oito pinturas de Eckhout parece inadequada ou, ao menos, imprecisa. A moderna noção de retrato, na tradição artística ocidental, refere-se a representações de determinados indivíduos; a uma imagem que de certo modo “substituem o modelo, afirmam e multiplicam em toda parte sua presença”. (CASTELNUEVO, 2006. p. 15.) Referindo-se às pinturas de Eckhout como retratos etnográficos, muitos intérpretes pretendem indicar que as imagens representavam *tipos* étnicos abstratos e não indivíduos determinados. (ver BAHNSON, 1889. p. 221. MASON, 1998.)

estágio evolutivo. Nem a visita de Humboldt, nem a instalação do Museu Real de Etnografia trouxeram estas pinturas para o lado das outras obras do artista.<sup>81</sup>

Da mesma maneira, a despeito dos clamores do diretor do Jardim Botânico de Copenhague, as naturezas-mortas de Eckhout foram recolhidas à reservas do Museu Real de Etnografia. Posteriormente, elas foram resgatadas por seu valor decorativo, sendo penduradas em um corredor escuro do palácio que sediava o museu. Os grandes quadros com a Mameluca e o Mulato, separados das outras telas com representações de habitantes dos trópicos, tiveram um destino semelhante. Inicialmente, eles foram expostos junto às pinturas do casal de negros, como registros de estágios intermediários da civilização americana. Já na passagem entre as décadas de 1920 e 1930, elas haviam sido retiradas da exposição e podiam ser vistas ornamentando as paredes do gabinete de um dos diretores do museu, o historiador Carl Mouritz Clod Mackeprang.<sup>82</sup>

O Museu Etnográfico Real, enfim, criou um lugar a partir do qual uma restrita seleção de obras do o pintor seria lembrada e interpretada; e este não era a história da arte. Era o lugar da etnografia *avant la lettre*.

Um etnólogo que atuava no museu, Kristian Bahnson, fixou este modo de perceber a obra de Eckhout no meio acadêmico internacional. Quarenta e dois anos após a publicação do *Kosmos*, ele foi o primeiro pesquisador a escrever um artigo dando relevo às pinturas brasileiras. O texto não tinha os quadros como assunto principal. Seu foco era a investigação sobre a origem das lanças de madeira sul-americanas que pertenciam à instituição. Ainda assim, o artigo escrito pelo dinamarquês fundou um modo de interpretar a obra de Eckhout, cujos argumentos foram repetidos, como cacoetes, na literatura especializada.

A tarefa de Bahnson não era fácil. Alguns artefatos não davam pistas sobre sua procedência: eles tinham formas tão singulares, que não permitiam comparações e analogias com outros exemplares conhecidos. Dois dardos e um propulsor de dardos, no entanto, eram diferentes. [fig. 48] “Pelo menos dentro de certo limite”, o assistente do museu acreditava ser capaz de “identificar sua origem”, posto que os artefatos estavam representados em duas telas do conjunto de nove pinturas com brasileiros, criadas por Eckhout. Replicando o discurso do museu, ele assegurava que aquelas obras de arte se encontravam na Dinamarca “há mais de

---

<sup>81</sup> A informação é do estudo de Bente Gundestrup acerca da inserção das obras de Eckhout nas coleções dinamarquesas. Como fonte, ela cita o catálogo da galeria, publicado por Spengler. Contudo, não fui capaz de localizar as obras na versão do catálogo a que tive acesso. Ver, GUNDESTRUP, 2012. p. 112. GUNDESTRUP, 2004. p. 56. SPENGLER, 1827.

<sup>82</sup> STEINHAEUER, 1866. p. 66. GUIMARAES, 1931. p. 272.

200 anos”. Quizá – indicou ele – os quadros e as armas e teriam chegado juntos às coleções reais, como aquisições da *Kunstammer* do rei Frederik III, soberano do Reino Duplo da Dinamarca e Noruega, como ocorreu com os objetos dos esquimós. As pinturas, afinal, estavam arroladas nos inventários desta coleção desde a segunda metade do século XVII.<sup>83</sup>

Observando as duas telas – a pintura com um índio com o propulsor de dardos na mão e aquela com um grupo indígena a dançar com armas em punho –, Bahnson destilou dados sobre os objetos do museu e condensou conclusões gerais acerca do pintor. Os artefatos existentes na coleção da instituição – segundo o etnólogo – eram quase idênticos às armas indígenas representadas por Eckhout.<sup>84</sup> Considerando que os dois quadros eram “as mais antigas representações de tipos étnicos americanos, que se conhece”, ele afirmou que toda a obra do pintor tinha “um significativo interesse”; um valor, a bem dizer, documental.<sup>85</sup>

A importância documental das pinturas de Eckhout era expressa, para o etnógrafo, na pequena diferença percebida entre o realismo da representação das coisas brasileiras e o aspecto dos artefatos salvaguardados pelo museu. Segundo Bahnson, “as características dos personagens, seus penteados, seus lábios, suas joias nas bochechas, e a forma dos braços”, somadas às assinaturas das telas, não deixavam dúvidas: as imagens representavam nativos do Brasil. Por analogia, também eram brasileiros os objetos colecionados pelo museu.<sup>86</sup> As imagens criadas pelo artista foram interpretadas, assim, como registros dos vários “tipos de povos” brasileiros do passado. Por esta característica, elas serviam ao etnólogo como fonte de dados sobre os costumes e o modo de viver daqueles indígenas. Ao museu, como base para a identificação da origem dos artefatos que integravam a sua coleção.<sup>87</sup>

---

<sup>83</sup> Bahnson é impreciso na datação da entrada dos objetos nas coleções dinamarquesas. Ao invés da década de 1690, apresentada erroneamente pelo autor, as pinturas de Eckhout são citadas no inventário da coleção datado de 1674; republicado em 1897. (BAHNSON, 1889. p. 221. INVENTARIUM OVER KUNSTKAMMERET, 1897.) No tocante ao propulsor de dardos, não existem evidências suficientes para sustentar a hipótese de Bahnson. O propulsor de citado aparece nas coleções dinamarquesas, pela primeira vez, em um registro do inventário do museu datado de 1839; não podendo ser rastreado em documentos anteriores. Dois dardos semelhantes aos das pinturas foram arrolados no inventário da *Kunstammer* real dinamarquesa, realizado em 1674. (DUE, 2022. p. 190-191.) Assim, a suposição de Bahnson de que os objetos e as pinturas chegaram juntos à coleção de Frederik III não reflete a realidade.

<sup>84</sup> Bahnson, interessado em descobrir a origem dos artefatos, concentrou sua análise das informações visuais contidas nestes dois quadros – em especial no primeiro, que fez copiar em gravura como ilustração do artigo. Após a notícia dos quadros publicada por Humboldt, esta foi a primeira vez que uma imagem criada por Albert Eckhout foi divulgada através de uma reprodução; o que rendeu elogios ao autor. A circulação de gravuras e fotografias das obras de Copenhague, no século XIX e no início do XX, foi importante para o desenvolvimento dos primeiros trabalhos sobre o artista. Ao mesmo tempo, dada a imprecisão e a má qualidade de algumas delas, as reproduções também motivaram equívocos na interpretação das telas.

<sup>85</sup> BAHNSON, 1889. p. 223.

<sup>86</sup> BAHNSON, 1889. p. 222.

<sup>87</sup> BAHNSON, 1889. p. 221.

Havia, contudo, limites para o uso das imagens de pela ciência oitocentista. E Bahnson o percebia. No que concernia às “características faciais” do índio pintado por Eckhout – que o dinamarquês tomou erroneamente por um tupi –, elas pareciam grosseiras e “difícilmente reproduzidas de forma correta”. O etnólogo acreditava que “embora o artista tivesse uma habilidade, rara em seu tempo, para reproduzir tipos estrangeiros”, “o tratamento da mão de um artista habituado a pintar figuras europeias” pesava sobre as representações, distanciando-as do real. O treinamento artístico, para o etnólogo, teria contaminado a habilidade de Eckhout em transferir fielmente o visto para a representação, criando uma imagem pouco acurada do aspecto do indígena. Sua mão, pelo hábito, se tornara infiel ao que os olhos viam. O que não seria de todo estranho, afinal, “não se pode esperar uma representação antropológica precisa dos tipos étnicos em pinturas do século XVII”, concluiu o pesquisador.<sup>88</sup>

Este era um ponto sensível para a argumentação de Bahnson. O que importava para a sustentação de sua hipótese era o caráter documental, e até testemunhal, das representações de Eckhout. Era-lhe necessário, portanto, obter garantias da autenticidade do documento visual – da fidelidade da representação à realidade das coisas. E, de fato, Bahnson sentia-se seguro sobre isto. Sua confiança vinha da constatação de que as obras foram “realmente pintadas a partir de modelos e não de esboços perdidos ou da imaginação” do artista.<sup>89</sup> Em outras palavras, as imagens que compunham as nove telas brasileiras seriam registros exatos da realidade, não maculados por constrangimentos da tradição artística, nem falseados pela inventividade ou pela fantasia do pintor.

Neste ponto, o aspecto das figuras dos índios, dos negros e dos mestiços fazia o etnólogo acreditar que o artista as desenhou “inegavelmente a partir do natural”.<sup>90</sup> Alexander von Humboldt, antes dele, já havia afirmado que Frans Post – e não Albert Eckhout – “realizou estudos a partir do natural” de paisagens do nordeste brasileiro, algumas delas resultando em “pinturas concluídas”; outras, em gravuras feitas “de modo muito original”.<sup>91</sup> Diferente do naturalista prussiano, Bahnson não baseou sua afirmação no conhecimento de desenhos preparatórios ou esboços de observação feitos pelo artista, mas em suas impressões no contato com as pinturas. Ele tinha para si que tão somente através da observação direta um

---

<sup>88</sup> BAHNSON, 1889. p. 222-223. Paul Ehrenreich identificou e corrigiu o erro de Bahnson, pouco depois da publicação de seu artigo. Ver, EHRENREICH, 1894, p. 81. EHRENREICH, 1905, p. 19.

<sup>89</sup> BAHNSON, 1889. p. 222-223. Paul Ehrenreich identificou e corrigiu o erro de Bahnson, pouco depois da publicação de seu artigo. Ver, EHRENREICH, 1894, p. 81. EHRENREICH, 1905, p. 19.

<sup>90</sup> BAHNSON, 1889. p. 223.

<sup>91</sup> HUMBOLDT, 1847. p. 85. HUMBOLDT, 1855. p. 96.

pintor obteria tamanha qualidade no registro dos adornos, das armas, corpos e estilos de cabelo de “povos estrangeiros” tão diferentes. Parecia-lhe que a produção daquelas pinturas seria “possível apenas se o artista tivesse os vários tipos diante de si”. Bahnson concluiu, desta certeza, que os quadros foram realizados em alguma área do Brasil colonial, com índios tupis e seus apetrechos bélicos, todos desenhados ao vivo.<sup>92</sup>

Descrevendo as circunstâncias de criação das imagens, Bahnson projetou valores da ciência oitocentista sobre sua percepção do modo de produzir de um pintor seiscentista. Neste processo, anteviu em Eckhout o exercício de uma virtude epistemológica ainda inexistente no seu tempo: a aspiração por revelar a realidade, a verdade natural, através da observação arguta e da representação fidedigna ao aspecto típico das coisas.<sup>93</sup> Ele viu nas telas com homens e frutos do Brasil o resultado de uma deliberada intenção de produzir registros acurados, fiéis ao natural, criando uma radical separação entre uma cópia da realidade e a representação submetida à interveniência da fantasia. Em suas análises, Bahnson, expurgou a possibilidade de o artista haver empregado fosse a invenção, a ficção ou a simbolização em seu processo de criação. A cópia fiel era o único recurso artístico próprio à obra de Eckhout.

Quando surgiram os primeiros estudos dedicados exclusivamente a Albert Eckhout, na década de 1930, já estavam consolidados os padrões de leitura de suas obras como documentos visuais. Os museus da Dinamarca forneceram os contextos de interpretação. Os escritos e interpretações de Humboldt, Christian Thomsen, Bahnson e outros – como o antropólogo Paul Ehrenreich – fecharam os argumentos utilizados nas primeiras leituras da obra de Albert Eckhout.<sup>94</sup> Argumentos que, com o tempo e pela força da repetição exaustiva, passaram de hipóteses e incertezas a verdades.

Cerca de 85 anos separavam o momento em que Argeu Guimarães e Thomas Thomsen publicaram seus trabalhos da data em que Humboldt fez o mundo redescobrir as pinturas da

---

<sup>92</sup> BAHNSON, 1889. p. 223.

<sup>93</sup> A verdade natural (*truth to nature*), segundo Daston e Galison, emergiu como uma virtude epistemológica no início do século XVIII, tendo em Lineu um dos seus mais influentes proponentes. Nas representações imagéticas das coisas ou dos fenômenos naturais, esta virtude se na busca por uma fidelidade à natureza. Esta fidelidade seria concebida “nos termos do exercício do julgamento informado na seleção do ‘típico’, ‘característico’, ‘ideal’ ou ‘mediano’ nas imagens. DASTON; GALISON, 2007. p. 66.

<sup>94</sup> Paul Ehrenreich, um etnólogo berlinense, retornava à Europa de sua segunda viagem ao Brasil, quando o artigo de Bahnson veio a luz. As análises do colega dinamarquês despertaram a sua curiosidade pela obra de Eckhout e pela possibilidade de se usar “antigas notícias” – legadas pelo passado na forma de “desenhos e escritos” – como fontes para descrição da etnografia dos índios brasileiros que ele estudaram em sua viagem. (EHRENREICH, 1894, p. 81. EHRENREICH, 1905, p. 19.)



Dinamarca. Em tanto tempo, era a primeira vez que eruditos se esforçaram para entender Eckhout como um pintor; suas pinturas, como arte.<sup>95</sup>

A mudança de foco não implicou, necessariamente, em uma transformação dos argumentos. Argeu Guimarães, um diplomata e historiador brasileiro, publicou seu primeiro texto sobre Albert Eckhout no *Jornal do Commercio*, em 07 de setembro de 1930.<sup>96</sup> O texto do artigo foi, posteriormente, retrabalhado e republicado em um livro e nas revistas do Instituto Arqueológico, Histórico e Geográfico Pernambucano, nos anos de 1931, 1932 e 1957.<sup>97</sup>

Suas notas sobre o pintor foram compostas após uma viagem à Dinamarca, em 1930. Durante a excursão escandinava, Guimarães percorreu museus em busca de vestígios da produção artística realizada no Brasil neerlandês. Alexander von Humboldt e Francisco Adolfo de Varnhagen foram seus “cicerones” em uma visita ao castelo Frederiksborg.<sup>98</sup> “A caminho de Hillerød” – escreveria o Guimarães – “a memória persistentemente nos recordava certo fragmento do *Kosmos* de Humboldt, citado por Varnhagen, no qual se afirma que dentro daqueles aristocráticos e vetustos muros foi guardado um vasto quadro a óleo com a assinatura de E. Eckhout, figurando ao vivo” elementos da vida natural e humana do Brasil.<sup>99</sup> “A capital da Dinamarca facilita a tarefa,” – escreveu – “exibindo nos seus museus belos originais capazes de escancarar-nos uma janela para o primeiro quartel do século XVII em Pernambuco, através de impressões de franco realismo, ou nos descobrem vigorosas academias de guerreiros tupis e tapuias, tratadas com maestria e sinceridade”.<sup>100</sup>

Para o diplomata brasileiro – como para Francisco Adolfo de Varnhagen antes dele –, haveria que se acrescentar o valor histórico à importância científica das pinturas. Assim, ele não deixaria de anotar que: “é esta uma gloriosa prioridade em que devemos insistir: os pintores de Nassau foram os primeiros a debuxar fisionomias americanas e espécimes da flora e da

---

<sup>95</sup> Antes de Guimarães e Thomsen, Pedro Souto Maior proferiu uma conferência na Escola Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro, sobre *A Arte Holandesa no Brasil*. Realizada em 20 de setembro de 1916, com base em dados coletados em uma viagem à Europa cinco anos antes, a palestra foi publicada pela revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, dois anos depois. Nela, o colígiu as informações existentes sobre a produção artística no período nassoviano. Seu entendimento de “arte”, contudo, era bem amplo e incluía, além das belas artes, a criação de livros, mapas, moedas e medalhas. No que tocava à produção de Eckhout, o autor não acrescentou nenhum dado novo, limitando-se a citar e transcrever partes dos trabalhos de Humboldt e Ehrenreich. (SOUTO MAIOR, 1918.)

<sup>96</sup> GUIMARÃES, 1931. p. 268.

<sup>97</sup> GUIMARÃES, 1931. GUIMARÃES, 1932. GUIMARÃES, 1957.

<sup>98</sup> Varnhagen havia visitado o Museu Etnográfico Real, em uma escapada de seus compromissos como representante do Império no Congresso Estatístico de São Petersburgo, em 1872. Suas pequenas observações sobre os quadros apareceram em duas publicações, a saber VARNHAGEN, 1874. p. 6. VARNHAGEN, 1877. p. 562.

<sup>99</sup> GUIMARÃES, 1932. p. 65.

<sup>100</sup> GUIMARÃES, 1932. p. 69.

fauna do Novo Mundo, ninguém os precedendo na amorosa confecção desses documentos etnográficos e históricos vasados em flagrantes de luz, risco e cor, como a Europa jamais vira”<sup>101</sup>

Em umas das parcas tentativas de aproximação entre a pintura de Eckhout e a arte de seus conterrâneos, Argeu Guimarães buscou os motivos do caráter documental das pinturas brasileiras. E estes não seriam outros que o exercício do realismo, sede da sinceridade da mão que originaria “inapreciáveis documentos, inúmeros quadros perfeitos na técnica, flagrantes de verdade, sugestivos pela luz, o colorido, o movimento, a singularidade dos temas.”<sup>102</sup>

Em seu entendimento do realismo seiscentista, Guimarães retornava às noções da arte neerlandesa construídas por Taine, Thoré e Fromentin – dois dos teóricos que fizeram da histórica busca dos batavos pela liberdade a causa da fundação da República das Sete Províncias Unidas dos Países Baixos República e, simultaneamente, a razão do caráter de sua arte.<sup>103</sup> Argeu Guimarães viu em Albert Eckhout, portanto, um exemplar dos pintores batavos de sua época: talentosos “democratas” que com seu desejo por liberdade “beberam a inspiração direta da natureza e copiaram a paisagem ou compuseram retratos longe dos cânones preconcebidos e estreitos”.<sup>104</sup> Com seu pincel sincero e realista, segundo o diplomata, Eckhout pintava “subordinando a fantasia e o preconceito à verdade nítida e encantadora da natureza”.<sup>105</sup> Estas ideias tinham antecedentes no pensamento de M. Eduardo da Silva Prado, que em 1889, havia escrito: “A. van der Eckhout [...] revelou, pela primeira vez na Europa, o verdadeiro aspecto da natureza americana, que ele traduziu com um sentimento que Humboldt exaltou pela felicidade e pela verdade”.<sup>106</sup>

O que para uns era uma qualidade, para muitos era um grave defeito. O que parecia uma hábil e objetiva cópia da natureza para Guimarães e outros admiradores da obra de Albert Eckhout, para outra natureza de esteta soava como imitação servil e desprovida de imaginação. Em uma conferência realizada na Escola Nacional de Belas Artes, no dia 20 de setembro de 1916, Pedro Souto Maior traçou uma linha nítida separando a característica que acreditava demarcar qualidade artística de Frans Post da inferioridade de Eckhout – e esta característica era a emoção:

---

<sup>101</sup> GUIMARÃES, 1957. p. 267.

<sup>102</sup> GUIMARÃES, 1932. p. 68.

<sup>103</sup> Este tema será melhor desenvolvido em outra parte desta tese.

<sup>104</sup> GUIMARÃES, 1932. p. 70.

<sup>105</sup> GUIMARÃES, 1932. p. 71.

<sup>106</sup> PRADO, 1889. p. 523

*Com efeito,” – afirmou – “se é nas telas e nos desenhos de Albert Eckhout, do Museu Etnográfico de Copenhague, que vamos descobrir minuciosas figuras de índios e de negros, de guerreiros, de mamelucos, de mulatos, de flores e frutos, de árvores e arbustos, de armas e de utensílio de trabalho ou de guerra, de objetos de vestuário e de adorno, essas representações pictóricas do nosso mundo natural e humano, no Pernambuco do século XVII, são isoladas, específicas, em função do mero intuito da cópia do pintor. Não nasceram da emoção artística, Fora do seu chão e da sua atmosfera, são como que folhas soltas do livro da natureza. Apenas informam e instruem. Já na obra de Frans Post, a importância etnográfica da documentação é muito outra. O objeto faz parte da visão do artista, do seu sistema de emoções; e, assim, ganha força e sentido; qualquer detalhe dos seus quadros têm tanto valor científico de ‘cópia exata’ quanto os trabalhos de Eckhout. O artista surpreendeu seres e coisas que ‘estão vivendo’ no conjunto dos acidentes naturais, a céu aberto, [...] tudo isto e mais o movimento, e mais a cor, e mais a graça, tudo isto constitui uma extraordinária sinfonia da natureza e da humanidade [...].<sup>107</sup>*

Ao visitar o Museu Etnográfico Real, Argeu Guimarães foi ciceroneado pelo curador da instituição à época, Thomas Thomsen. O interesse pela obra de Eckhout os havia aproximado e, por correspondência, os dois eruditos passaram a trocar informações acerca do pintor, de seu patrono Nassau e da história do Brasil neerlandês. Como narrou o diplomata, naquele momento, “o ilustre professor Thomas Thomsen” preparava uma obra de fôlego” sobre Eckhout e as pinturas do acervo que geria. Por isto, “atualmente aprofunda o veio etnográfico em torno da mesma coleção”.<sup>108</sup>

Thomsen estava, de fato, elaborando o primeiro trabalho monográfico sobre Eckhout – um livro que seria publicado apenas em 1938, contrariando a expectativa de Guimarães que esperava ver o volume pronto cinco anos antes. Movia o historiador da arte a “intenção de agrupar” todas as obras dispersas do artista “numa sala especial”, a ser preparada no novo edifício que estava sendo construído para abrigar o Museu Etnográfico Real.<sup>109</sup>

Uma visão nova sobre Albert Eckhout era nutrida por Thomsen. Para ele, sua obra era um importante registro documental do passado do Brasil e, simultaneamente, peças de inestimável valor artístico. Como historiador da arte, seus escritos refletiram tanto os

---

<sup>107</sup> SOUTO MAIOR, 1818. p. 7-8.

<sup>108</sup> GUIMARÃES, 1931. p. 272.

<sup>109</sup> GUIMARÃES, 1931. p. 272.

interesses da disciplina quanto o legado da interpretação científica dos quadros brasileiros. Não lhe bastava, como a tantos outros, repetir o adágio do pioneirismo dos artistas de Nassau. Identificar Eckhout como um dos primeiros artistas a representarem o Brasil demonstrava tão somente uma possível postura do artista frente a seu objeto. Repetir que seus quadros foram realizados *d'après nature* indicava apenas a opção por um procedimento de trabalho. Nada disto, contudo, constituía argumentos para a realização dos mais altos objetivos da História da Arte de então: localizar o pintor na produção de seu tempo, explicar as razões de criação de suas obras e explicar sobre seus significados.

Ainda que não tenha alcançado grandes avanços nestas questões, o livro de Thomsen ampliou radicalmente o conjunto de conhecimentos existentes sobre o artista. Tentando encontrar respostas sobre quem era e como pensava o pintor, o curador fez dois movimentos fundantes para a reconstrução da imagem de Eckhout enquanto artista. Primeiramente, Thomsen tentou situar o pintor em sua época. Para tanto, buscou – em vão – resgatar dados sobre as origens e formação de Eckhout.

Depois, voltou os olhos para as 26 obras que Nassau ofertara a Frederik III. Situou-as no “pano de fundo histórico” do governo nassoviano.<sup>110</sup> Em seguida, na “evolução” da obra eckhoutiana. Pela primeira vez, um autor construiu grandes paralelos entre os oito quadros conservados em Copenhague e suas outras pinturas conhecidas (as naturezas-mortas e os painéis com as efigies de negros). Completando o quadro, ele introduziu na literatura obras até então desconhecidas e que eram da lavra do artista. Seriam obras inegavelmente decorativas – e não necessariamente documentais – que Eckhout produziu no anos seguintes ao seu retorno do Brasil para a Europa: um painel que decorava o castelo Swedt a. d. Oder – perdido em um bombardeio da Segunda Guerra Mundial –; um conjunto de pinturas de pássaros que adornava o teto do pavilhão de caça do castelo Hoflössnitz; e a série de Tapeçarias das Índias, produzida pela Manufacture Royales des Gobelins, entre 1687 e 1730, a partir de modelos criados por Eckhout e retrabalhados por seus artistas.<sup>111</sup> [figs. 49-56; 208-209]

Rico em novos dados sobre Eckhout, o livro de Thomsen não mudou a forma como sua era compreendida e interpretada. Antes pelo contrário, todas as ideias construídas pela “hipótese científica” foram reforçadas. Se a produção da cópia do real havia sido o intuito da criação

---

<sup>110</sup> THOMSEN, 1938. p. 20 *et seq.*

<sup>111</sup> THOMSEN, 1938. p. 125. 127 *et seq.*

de Eckhout – como expressou Souto Maior – só poderia levar a resultados nefastos o afastamento do mundo que era objeto de seus esforços.

Como também ocorreu com a interpretação das paisagens de Frans Post, as obras de Eckhout produzidas após seu retorno à Europa foram interpretadas como um signo da decaída; a degeneração do mundo real em estereótipos do exotismo. É como se a distância do objeto de representação implicasse na perda do “senso do registro objetivo” e da exatidão informativa supostamente procurados pelo artista. Antes, Eckhout não fazia “esforços para evitar a verdade étnica ou para comprometê-la em favor do gosto ou do sentimento de decoro europeus” – de acordo com esta via interpretativa.<sup>112</sup> Fora do Brasil, só lhe restou “satisfazer ao desejo de exotismo de seu cliente”: no painel criado para o castelo Schwedt a. d. Oder, “os personagens eram os mesmo que dos quadros de Copenhague”, mas o resultado não ultrapassava o mero “caráter decorativo”.<sup>113</sup> Quanto aos cartões para as Tapeçarias das Índias, o veredito não seria melhor: “acanhados eram os recursos do pintor neerlandês e ingênua suas composições quando se afastava da cópia exata da natureza”.<sup>114</sup>

A novidade, no lugar da qualidade. Que Eckhout não tivesse sido um mestre entre os maiores pintores de sua época, pouco interessou a Jorge Coli. Suas obras “não possuem equivalentes na história da pintura”.<sup>115</sup>

O motivo disto: “os quadros de Eckhout mostram que o artista se defrontou com problemas singulares, aos quais deu soluções inéditas”.<sup>116</sup> O pintor era um inventor. Não no sentido defendido pelos intérpretes do passado; pois Coli não demonstra ter visto no neerlandês um copista da natureza, criador da iconografia fidedigna do Novo Mundo. A inovação não jazia apenas na aquisição mecânica das formas de uma terra antes desconhecida, mas no modo como o pintor enfrentou seus encargos. Diante de seu desafio – representar o Novo Mundo – o artista teria criado uma nova forma de pintar.

---

<sup>112</sup> JOPIEN, 1979. p. 340.

<sup>113</sup> MIX, 1992. p. 153.

<sup>114</sup> SOUSA-LEÃO, 1948. p. 88.

<sup>115</sup> COLI, 2003. p. 19.

<sup>116</sup> COLI, 2003. p. 19.

Isto diferenciaria de seus contemporâneos, mesmo daqueles que teriam vivido experiências semelhantes às suas, ao cruzar o Atlântico. “Eckhout não tratou aquilo que observava nos trópicos por meio de certos procedimentos já conhecidos,” – apontou Coli – “como o fez seu companheiro de viagem, Frans Post, ao incorporar as vistas de Pernambuco no saber fazer do paisagista”.<sup>117</sup>

Original, “Eckhout procede a um cruzamento de arte e ciência, onde a pintura deve expor informações”. Uma tela deveria dar a conhecer “os diferentes aspectos de uma planta”, através “de frutos abertos e fechados, como numa prancha enciclopédica” – ou, acrescentasse aqui, através da exposição do ciclo de plantio da mandioca e da cana de açúcar; pela representação de um cajueiro simultaneamente em flor e com frutos em diversos estágios de maturação. A mesma obra, porém, podia apresentar os “diversos tipos humanos encontrados no Brasil, diante de uma paisagem carregada de sentidos”.<sup>118</sup>

Este duplo esquema de representação, em que a pintura da “grandeza dos trópicos” produz “informação e sentido”, para Jorge Coli, garante a Albert Eckhout um lugar na história. Mas, o pintor parece-lhe maior. “Eckhout vai além do caráter descritivo e emblemático,” – afirma o historiador – “ele sabe organizar esses dados por meio da arte mais alta, que confere vida a tudo”. Sua obra seria incomparável “pelo sentido documental aliado à grandeza artística”.<sup>119</sup>

Mais que descritivo ou emblemático – o pintor, na visão de Coli, produziu imagens simultaneamente simbólicas e realistas. O historiador da arte, em sua breve resenha da exposição paulistana, abriu uma nova vereda para a interpretação da obra de Albert Eckhout. Sua percepção das pinturas brasileiras conseguiu superar uma separação entre dois reinos – o da arte e o da ciência; o da imaginação e o da observação – produzida pelo pensamento do século XIX. Coli inovou ao perceber as pinturas como representações complexas em que não existem cisões radicais a separar a apresentação realista, a transmissão do conhecimento, a faculdade criativa do artista e a produção de significados. Ao fazer isto, o historiador da arte produziu um fato inédito na história da recepção das obras dos pintores de Nassau: a reunião de duas vertentes de interpretação que, em muitos momentos, se colocavam como antagônicas e excludentes.

A primeira vertente tende a perceber o realismo da pintura de Albert Eckhout – e também de Frans Post – como resultado de uma intenção do artista em produzir o registro fidedigno

---

<sup>117</sup> COLI, 2003. p. 19.

<sup>118</sup> COLI, 2003. p. 19.

<sup>119</sup> COLI, 2003. p. 19.

e documental da natureza americana, elaborando uma espécie de inventário visual dos homens, plantas e animais do Brasil. Esse viés interpretativo foi aberto pelo responsável pela reabilitação da obra de Eckhout e de Post na literatura europeia: Alexander von Humboldt. A visita ao museu dinamarquês que abrigou as pinturas, no momento em que antiga *Kunstammer* real foi desfeita, foi o detonador para a inserção dos dois pintores no esquema de pensamento do naturalista.

Na fundação desta vertente de interpretação, os primeiros textos acadêmicos publicados sobre as pinturas de Eckhout tornaram-se paradigmáticos. Os argumentos de Humboldt, Kristian Bahnson, Paul Ehrenreich – aos quais se acrescentou, mais tarde, os de Argeu Guimarães e Thomas Thomsen – foram citados e reutilizados por praticamente todos os estudiosos que se dedicaram ao tema, do século XIX à atualidade. Eles inseriram as pinturas e suas interpretações no universo da ciência, provocando seu afastamento do mundo da arte. As obras, abordadas por vários estudiosos que aderiram a esta vertente, foram reiteradamente classificadas como retratos etnográficos, imagens fundadoras da documentação visual do Brasil.<sup>120</sup>

O olhar de Humboldt e a inserção das pinturas em um museu; estes foram os atos fundantes da mais longa forma de ver e entender a pintura de Eckhout. Um efeito colateral destes atos foi o estudo exaustivo das pinturas – tomadas como documentos – por botânicos, zoólogos, etnólogos e antropólogos; ao mesmo tempo em que poucos historiadores da arte que se interessaram por elas.<sup>121</sup>

No campo da história da arte, a hipótese documental e etnográfica se fortaleceu, a partir de 1983. A publicação do livro *A arte de descrever*, de Svetlana Alpers, foi responsável por isto. A historiadora da arte defendia a tese de ser a arte holandesa do século XVII fruto de uma experiência visual própria de seu tempo. Uma experiência cunhada em uma cultura visual muito específica, que valorizava a capacidade descrever o aspecto superficial das coisas através de imagens, em detrimento da narrativa visual de fatos e histórias. Por esta característica, a tradição artística neerlandesa se diferenciaria e se distanciaria da tradição clássica, sobretudo da pintura italiana.<sup>122</sup>

---

<sup>120</sup> São exemplos dessa corrente analítica: HONOUR, 1975. STURTEVANT, 1976. JOPIEN, 1979. VALLADARES; MELLO FILHO, 1981. ALBERTIN, 1985. MOFFIT; SEBASTIÁN, 1996. ALPERS, 1999; BOESEMAN; WHITEHEAD, 1989. PORTO ALEGRE, 2001. MIX, 1992. MASON, 1998. BOOGAART, 2002. TEIXEIRA; VRIES, 2004.

<sup>121</sup> BRIENNEN, 2010 p. 13.

<sup>122</sup> ALPERS, 1999. p. 19 *et seq.*

Para fundamentar seus argumentos, Alpers citou Albert Eckhout. Ela destacou o pintor de Nassau como um artista neerlandês típico: um descritor do mundo.<sup>123</sup> Repetindo uma série de argumentos produzidos pelos interpretes canônicos do pintor neerlandês, a autora afirmou que Johann Moritz von Nassau-Siegen constituiu uma “empresa descritiva” ao reunir e levar para o Brasil “uma equipe sem precedentes de observadores e descritores”, que “incluía homens peritos em história natural e em cartografia, e também em desenho e em pintura”. Sob a missão de produzir “um registro pictórico único da terra brasileira, seus habitantes, sua flora e suas coisas exóticas”, Albert Eckhout constituiu – na perspectiva de Alpers – “uma etnografia ou mapa humano” sem antecedentes, que se articulava com a produção de livros científicos como a *Historia Naturalis Brasiliae*, de Wilhelm Piso e George Marcgrave, publicada em 1648.<sup>124</sup>

Em contraposição à vertente que viu nas telas de Eckhout o registro fiel, objetivo e quase mecânico da realidade americana, a partir de 1980, emergiu uma série de interpretações que assinalaram o valor simbólico das pinturas brasileiras. Os intérpretes que se alinhavam à nova perspectiva indicaram a existência de certo convencionalismo na iconografia utilizada por Eckhout para representar cenas americanas. Historiadores e historiadores da arte foram, em grande maioria, os autores das novas interpretações. Eles tentaram reconduzir as análises das pinturas do campo das ciências naturais para o da história; promovendo sua leitura a partir do conhecimento dos contextos social e artístico em que elas foram geradas. Alguns estudos buscaram demonstrar que, pressionado pela necessidade de registrar temas inusitados à arte europeia, o artista mesclou o fruto de suas observações no Novo Mundo com estereótipos e modelos imagéticos tradicionais, preexistentes em pinturas, gravuras e mapas da época.<sup>125</sup>

Deste processo, teria resultado um conjunto de composições de grande complexidade. Representações nas quais as novidades da cultura e paisagem do Brasil foram registradas segundo o modo neerlandês de pintar retratos, paisagens e naturezas-mortas; de descrever científica e didaticamente elementos da História Natural – como as frutas que são apresentadas em diversos estágios de maturação, às vezes inteiras, outras com seu interior à

---

<sup>123</sup> ALPERS, 1999. p. 309. ALPERS, 2002. LAGO; LAGO, 2016. p. 35.

<sup>124</sup> ALPERS, 1999. p. 309-310. PISO; MARCGRAVE, 1648. A historiadora da arte acaba por repetir os mesmos argumentos criados por Humboldt, Bahnson e Ehrenreich por via indireta, através da leitura de um texto referencial de R. Jopien, publicado em 1979. Em seu artigo, o historiador da arte afirmou que, nas pinturas de Eckhout “espécies individuais de animais e plantas são adicionadas, todas representadas com um senso de registro objetivo; na totalidade, elas formam um ‘mapa humano’ do país e ilustram o modo de vida dos seus habitantes”. JOPIEN, 1979. p. 340.

<sup>125</sup> BREMER-DAVID, 1994. RAMINELLI, 1999. BELLUZZO, 1999. HERKENHOFF, 1999. BRIENEN, 2010. WAGENER, 2002. BAYONA, 2004. BAYONA, 2008.



mostra; e de simbolizar, pela elaboração de alegorias. As diversas associações criadas entre a iconografia de Eckhout e a tradição pictórica europeia fizeram com que cada estudioso abordasse as obras segundo uma perspectiva distinta; gerando interpretações parciais e, por vezes, incoerentes.

Estes estudos, ao analisarem a obra de Eckhout à luz das tradições e práticas artísticas do século XVII, produziram leituras das pinturas brasileiras que as percebiam como obras simbólicas, por vezes, alegóricas. Para Ernst van den Boogaart e Ronald Raminelli, as oito pinturas de Eckhout se apresentavam como alegorias que hierarquizam os tipos sociais do Brasil neerlandês, segundo um plano civilizador. Na base do processo civilizador estaria o casal de índios tapuias, que guardava hábitos selvagens como nudez e antropofagia.<sup>126</sup> Numa progressão gradativa, o casal mestiço seria o mais civilizado por absorver a cultura europeia, visível na sua indumentária, na adesão à economia do açúcar e no uso de instrumentos de ferro.<sup>127</sup> Atentos às similaridades existentes entre as imagens criadas por Eckhout e a iconografia do período moderno, Paulo Herkenhoff e Ana Maria Belluzzo perceberam nos quadros uma transposição do tema alegórico dos quatro continentes para o universo brasileiro. Para eles, o pintor teria vestido as personificações dos continentes da *Iconologia* de Cesare Ripa, com atributos brasileiros – o que explicaria as semelhanças entre a *Mameluca* e a alegoria da Ásia, e entre *Mulher Negra* e a África.<sup>128</sup> Suas leituras, contudo, se limitavam a estas duas pinturas, falhando na análise das demais.

Já Rebecca Parker Brienen percebeu nessas mesmas pinturas referências a cenas mitológicas. Para ela, como para P.J.P. Whitehead e M. Boeseman, a *Mameluca* corresponderia à imagem de uma Flora morena, e a *Mulher Negra* a uma Vênus africana.<sup>129</sup> O ponto de partida de para a interpretação das pinturas construída por Brienen foi a percepção de que todas as pinturas oferecidas por Nassau a Frederik III – exceto os três painéis com as efígies dos africanos –

---

<sup>126</sup> BOOGAART, 1990. RAMINELLI, 1999. p. 110. Outros estudiosos aderiram à leitura das pinturas como uma encenação de três níveis civilizatórios da sociedade colonial, ainda que alguns deles entendam esta representação não como simbólica, mas como documental. BAUMMUNK, 1982. VANDENBROEK, 1982. MASON; EGMOND, 1997.

<sup>127</sup> Nesse sentido, os trabalhos de Ronald Raminelli acerca de Eckhout são exemplares na tentativa de reinserir a compreensão de suas obras tanto no contexto sócio histórico do Brasil neerlandês, quanto das tradições iconográficas europeias. No entanto, suas análises são de pequeno fôlego, restringindo-se a aspectos gerais das imagens e não fornecendo chaves interpretativas capazes de abarcar as composições por inteiro.

<sup>128</sup> Na *Iconologia*, a Ásia é descrita como uma mulher adornada com uma bela coroa de flores, coberta de jóias valiosas, que na mão direita leva frutos e ramos verdes; como a *Mameluca*. RIPA, 1987. p. 104-105. BELLUZZO, 1999. p. 92.

<sup>129</sup> BRIENEN, 2001. BOESEMAN; WHITEHEAD, 1989. Acerca do uso de pinturas mitológicas na arte holandesa do século XVII, ver MUIZELLAR; PHILLIPS, 2003. Apesar de identificarem a similaridade entre as pinturas e gravuras antigas, Whitehead e Boeseman foram dois dos autores mais influentes na divulgação da imagem de Eckhout como um artista descritor e inventariador do Novo Mundo.

compunham um programa decorativo único, destinado a ornamentar para um salão de uma das residências de Nassau. Analisando as plantas dos palacetes construídos e habitados por Nassau e as dimensões das pinturas, a historiadora da arte concluiu que as pinturas só poderiam ficar bem e logicamente penduradas e ordenadas no salão central do palácio Vrijburg, situado em Recife.<sup>130</sup>

Ao tentar reconstituir a organização original das telas nas paredes de Vrijburg, Brienens encontrou mais um sentido alegórico para o conjunto. Junto com dois retratos perdidos de Nassau, a *Dança dos Tapuias* e as doze naturezas-mortas que pertenceram à *Kunstkamer* de Frederik III comporiam um grande programa iconográfico destinado a celebrar o governador como promotor da frutificação e prosperidade da Nova Holanda.<sup>131</sup> Para a autora, as personificações desta abundância – os homens e as mulheres das telas –, estariam voltados para um observador – o retrato de Nassau –, em posição de oferecimento. Os homens ofertando sua força para a defesa das conquistas neerlandesas. As mulheres, seu esforço na manutenção física das nações que ali habitavam. A *Mulher Negra* dava seu trabalho e frutos cítricos; a *Mameluca*, flores e frutos exóticos, além dos prazeres de seu belo corpo. Já a “problemática mulher tapuia, que demonstra sua condição inferior e mais selvagem” – escreveu Brienens – “oferece ao governador a mão e o pé de sua mais recente vítima”.<sup>132</sup>

A historiadora da arte, contudo, não avançou na interpretação das alegorias. Como na maior parte dos estudos sobre Eckhout, seu trabalho limitou-se a uma análise parcial da iconografia dos quadros. Ela não tratou de um eventual processo de seleção dos elementos visuais, realizado pelo pintor para adaptar seu repertório à expressão das ideias ou à satisfação do desejo de seu patrono. Ela não conseguiu, também, produzir interpretações individuais para cada uma das imagens, que se articulariam em um texto conjunto que as uniria – como, de praxe, ocorria nos programas decorativos do período.<sup>133</sup>

---

<sup>130</sup> BRIENENS, 2010. p. 129.

<sup>131</sup> BRIENENS, 2002. p. 99.

<sup>132</sup> BRIENENS, 2002. p. 90. Segundo Raminelli, há que se lembrar que, ao contrário do que afirma a autora, os índios tapuias praticavam a endo-antropofagia, consumindo apenas a carne de seus parentes e outros membros de destaque em sua tribo, e nunca a de suas “vítimas” ou inimigos. “Deste modo, a tela de Albert Eckhout possui duas interpretações possíveis. Em princípio, a índia poderia carregar tanto o corpo de um parente morto, quanto os restos do inimigo para serem devorados em cerimônia grupal. Mas uma terceira leitura é também plausível. Os registros escritos e visuais europeus, e o pintor em particular, pareciam mais preocupados em constatar a existência da antropofagia do que compreender a sua modalidade ou os motivos capazes de levar nativos a praticá-la. Talvez, o artista estivesse mais interessado em compor uma bela imagem, contendo elementos variados da realidade americana, sem se ater à coerência dos estudos étnicos. Devemos admitir que o rigor científico da imagem não era o maior atributo dos artistas seiscentistas, nem mesmo dos holandeses”. RAMINELLI, 2005. p. 31.

<sup>133</sup> Para alguns exemplos de programas decorativos simbólicos ver GOMBRICH, 2000.

A exposição e o catálogo que, para Jorge Coli, que aprofundavam o conhecimento do pintor e renovam hipóteses e questões sobre o contexto de produção dos quadros, foram contemporâneos à divulgação do trabalho de Rebecca P. Brien. <sup>134</sup> A organização inovadora dos quadros na mostra – elogiada pelo historiador da arte – refletiam, em grande parcela, as propostas elaboradas por ela. Outros estudiosos, depois do seminário de 2002, procuraram seguir a trilha da vertente iconográfica aberta naquele momento. <sup>135</sup> As pesquisas, no entanto, foram de pouco fôlego. Nada de novo surgiu.

O impasse entre as duas perspectivas de interpretação – a vertente do realismo documental e a da simbolização alegórica – perdurou. Problemas e incompletudes na leitura dos significados das obras persistiram. Uma das causas da dificuldade em se definir uma orientação para a leitura das pinturas – ainda que se aceite o fato de que as imagens se abrem para percepção de inúmeros significados – está na ausência de fontes escritas coevas sobre o pintor, o encargo que lhe foi colocado pelo comitente das peças, seu processo de criação ou mesmo acerca da função que as obras deveriam cumprir. É conhecido apenas um documento seiscentista que trata especificamente das pinturas brasileiras e do momento em que foram criadas. Trata-se de uma carta escrita por Johann Moritz von Nassau-Siegen para o rei Frederik III, no momento em que lhe presenteou as 26 pinturas. <sup>136</sup>

Através da missiva - um documento valioso por seu raro conteúdo -, o ex governador da Nova Holanda relatou ao rei dinamarquês as inúmeras qualidades do presente oferecido. As principais, certamente, decorriam do fato delas terem sido produzidas no Brasil, a partir da observação dos “vários homens e frutos” que viviam na terra. <sup>137</sup> A fonte é riquíssima em dados sobre Nassau e sua percepção das pinturas que mandou fazer. Sua leitura, contudo, foi contaminada e tornada estreita pela interpretação inaugural das pinturas brasileiras, que descontextualizaram as declarações de Nassau e as tomaram como provas de sua intenção em produzir um documento visual de seus domínios na América.

Nem os partidários do entendimento da obra de Albert Eckhout como pintura decorativa e simbólica escaparam à força da leitura enviesada da carta de Nassau. “O mal-entendido na interpretação dos quadros brasileiros de Post e Eckhout” – diriam Pedro e Bia Correa do Lago – “tem sido esquecer sua função primordialmente decorativa”. Para os autores, a condição de criação pinturas “impõe padrões alheios à descrição e ao registro, e exige deles

---

<sup>134</sup> COLI, 2003. p. 19.

<sup>135</sup> WAGENER, 2002. GUTLICH, 2005. BAYONA, 2004. BAYONA, 2008.

<sup>136</sup> CARTA DE NASSAU A FREDERIK III, Kleef, 13 jul. 1654.

<sup>137</sup> CARTA DE NASSAU A FREDERIK III, Kleef, 13 jul. 1654.

uma exatidão que os artistas nunca tencionaram lhes dar”. Para estes intérpretes, na passagem dos esboços – espaço do registro fiel da natureza – para as telas finais, o pintor “enriquece a composição com toda sorte de elementos decorativos anexos, uma vez que a intenção era agora maximizar o impacto visual da imagem pintada”. Mas, “havia uma encomenda clara de um padrão para a execução de um trabalho específico, com relação direta com a realidade”.<sup>138</sup> Isto faria com que os dois autores retornassem à proposta por Svetlana Alpers e afirmarem que Albert Eckhout era um “descritor do mundo”, por força dos interesses de seu patrono.<sup>139</sup>

A interpretação viciada do documento acabou impondo desvios nas novas propostas de leitura das pinturas. Retorna-se sempre ao ponto de partida – as leituras da obra de Eckhout à luz das ideias gestadas de 1847 a 1931; de Humboldt a Argeu Guimarães. Citações aos textos clássicos de Humboldt, Bahnson e Ehrenreich se tornaram obrigatórios em qualquer estudo de fôlego sobre Eckhout. Guimarães, por outro lado, foi esquecido. Subterrâneas, suas ideias permaneceram vivas nos novos estudos, através da recuperação dos argumentos de seus primeiros leitores. Rebecca P. Brienen, por exemplo, reconhece que as pinturas com homens e frutos do Brasil “transcendem classificações fáceis e demonstram ter múltiplas camadas de significados”. Ao mesmo tempo, porém, não consegue se desligar da classificação das pinturas como “retratos etnográficos” – uma categoria interpretativa nascida dos estudos de Ehrenreich e Bahnson, que identificam no pintor uma intenção primeira em documentar fidedignamente os “tipos étnicos” do Brasil. A autora acomoda ideias contrárias e assume, então, que os quadros de Eckhout eram “produtos do período em que o gênero dos retratos etnográficos foi criado”. Muito embora, pela mescla de fontes imagéticas prévias com desenhos de observação, as representações resultantes apresentassem um “efeito de real”, sob uma contínua tensão entre abstração e realidade.<sup>140</sup>

As novas interpretações se atrapalham, no eterno retorno aos antigos argumentos. Ao realizarem uma espécie de revisão historiográfica acerca do que já foi dito sobre o pintor e suas obras, grande parte dos intérpretes das pinturas brasileiras acabaram sedimentando interpretações antigas, acomodando seus termos controversos à nova perspectiva ao invés de superá-los. Repetidos à exaustão, os argumentos de Humboldt, Bahnson, Ehrenreich e Guimarães foram naturalizados – foram praticamente impregnados sobre as tintas de

---

<sup>138</sup> LAGO; LAGO, 2006. p. 35.

<sup>139</sup> LAGO; LAGO, 2006. p. 35.

<sup>140</sup> BRIENEN, 2003. 110-113.

Eckhout, como um verniz velho e escurecido que se interpõem entre o observador e as pinturas, turvando a visão.

O objetivo desta tese nada mais é que retornar a estes antigos argumentos e desmontá-los, desnaturalizando-os. Pretende-se, aqui, promover uma leitura a contrapelo da formação dos argumentos inaugurais da interpretação das pinturas de Albert Eckhout, em especial das oito telas com homens e frutos do Brasil – os ditos “retratos etnográficos”. A hipótese a ser demonstrada é a de que Humboldt, Bahnson, Ehrenreich e Guimarães produziram leituras das obras de Eckhout que revelam mais sobre si e seus sistemas de ideias que acerca do que teria pensado e intencionado o artista e seu comitente ao criá-las. Dito em outros termos, suas interpretações – apesar de serem reiteradamente repetidas como verdades – são essencialmente anacrônicas.

Duas ideias acompanharam a hipótese, dando forma à investigação. A primeira consiste na percepção de que os intérpretes da obra de Eckhout fundamentaram suas visões sobre as telas promovendo uma adequação ou acomodação dos seus termos “aos diversos interesses dos momentos específicos” em que viveram.<sup>141</sup> Humboldt percebeu nas obras dos pintores de Nassau um modelo para a representação da verdade da natureza americana – uma perspectiva guiada pela epistemologia científica da verdade natural. Em momentos posteriores, seus argumentos foram replicados em uma adaptação para outra epistemologia, a da objetividade científica.<sup>142</sup> Desta forma, tornou-se necessário explicitar minimamente como, em determinados momentos, as ideias se transformaram ao flutuar de um sistema de pensamento a outro.

A segunda ideia diz respeito à articulação entre cada percepção das obras e o tempo e o local em que se processou a experiência de sua visualização. Buscou-se demonstrar que várias

---

<sup>141</sup> GRAMMONT, 2008. p. 33.

<sup>142</sup> Sobre a verdade natural (ou verdade-segundo-a-natureza) e a objetividade como paradigmas da representação científica, ver DARNSTON; GALISON, 1992. DARNSTON; GALISON, 2007.

leituras das pinturas foram produzidas na articulação entre interesses ou sistemas de pensamento com estímulos produzidos no contexto de sua percepção.

Para explicar a ideia, cabe aqui uma pequena digressão. Em seus estudos de história da arte e psicologia da percepção e da representação visual, Ernst Gombrich e Rudolf Arnheim identificaram o fato de que a visão não deriva apenas de estímulos de luz que incidem sobre a retina. Diferente disto, sua percepção consiste na simultânea captura e interpretação dos estímulos. A percepção visual, portanto, resulta do processamento mental imediato dos estímulos visuais, das experiências perceptivas precedentes, das expectativas do indivíduo quanto ao que será percebido.<sup>143</sup>

Para Gombrich, a percepção se dá, então, dentro do “horizonte de expectativas” do indivíduo, combinando desde questões momentâneas e pontuais até os valores e condicionamentos da cultura de sua época – conjunto que ele denomina como “contextos mentais”. Os artistas, segundo o historiador da arte, aprendem a manipular e antecipar os contextos mentais e a contar com a participação do público – com sua capacidade perceptiva – na construção de uma imagem; o que permitiria a percepção correta do que está representado e o sucesso na produção de efeitos ilusionistas ou de uma aparência realista da imagem. Como o contexto mental é historicamente construído, um efeito proposto pelo artista de uma época pode não atender às expectativas do público de outra época. Por isto, obras consideradas satisfatoriamente realistas, em um contexto, não o são em outro.<sup>144</sup>

Michael Baxandall, mirando-se na noção de “contexto mental” de Gombrich, construiu o conceito de “olhar de época”. Este conceito se refere “aos hábitos do olhar” e às ferramentas mentais que constroem contextos históricos de visualização das obras, criando uma ponte entre as expectativas de produtores e espectadores das imagens.<sup>145</sup> Com o conceito de “olhar de época”, o autor se referiu a todo o contexto de percepção que, próprio de um tempo, influi sobre a forma como uma obra de arte é construída, observada e entendida. A relação comunicativa entre o artista e seu público, por meio de uma obra, só se tornaria possível mediante o compartilhamento de um mesmo olhar de época.<sup>146</sup>

---

<sup>143</sup> GOMBRINCH, 1959. p. 51-52; ARNHEIM, 1998.

<sup>144</sup> GOMBRICH, 1959. p. 159 et seq.

<sup>145</sup> O conceito de *olhar de época* foi cunhado por Michel Baxandall e é, atualmente, um dos conceitos básicos no estudo das articulações entre a percepção visual, e a produção e fruição da arte. Ele foi retomado por Daston e Gallison para reconstituir as noções dos diferentes paradigmas de percepção e representação científica, como a verdade natural e a objetividade. Sobre o conceito, ver BAXANDALL, 1991. LANGDALE, 1998.

<sup>146</sup> BAXANDALL, 1991 (b); LANGDALE, 1998.

Em outro local, Baxandall propôs que o ato de exhibir objetos – em um museu, por exemplo – implica na existência de uma intenção expositiva, que manipula deliberadamente os códigos visuais de sua época para comunicar ideias e produzir representações.<sup>147</sup>

Recuperando estas noções – “olhar de época” e “intenção expositiva” – junto à afirmação de Gombrich que a mente humana tende a priorizar a percepção de relações a objetos individuais,<sup>148</sup> proponho aqui que dois fatores interagem na percepção de obras de arte expostas: o olhar de época e um contexto perceptivo específico, formado pela ambiência em que a obra faz sua aparição diante do olhar – ambiência que inclui a própria obra, outros objetos, o mobiliário e a arquitetura que se encontram ao seu redor. Deste modo, mudanças no olhar de época ou no contexto de percepção poderiam levar a transformações na percepção da obra de Eckhout – mudanças nas formas como foram percebidas, valoradas, significadas e interpretadas.

Guiada por esta ideia, a investigação partiu também para análise da forma como os contextos de percepção das obras se articularam com os sistemas de ideias, produzindo e alterando interpretações. Neste ponto, percebe-se a existência de outros processos de recepção e interpretação das obras, que não passam pela produção de textos escritos, mas sim de textos visuais. São interpretações que nascem de um olhar curador e se apresentam através da exibição das obras de arte. Neste processo, revela-se a importância dos textos silenciosos e espaciais produzidos pelos conservadores da *Kunstkammer* de Frederik III, de Gehard Morell e de Thomas Thomsen, responsáveis pela exibição das pinturas do século XVII ao XIX. No processo de investigação destes textos expositivos, três noções auxiliaram o entendimento das transformações dos contextos de percepção em que as obras foram inseridas: deslocamento, mutação e ressonância.

Na história de suas existências, as pinturas de Albert Eckhout sofreram vários deslocamentos. Elas foram produzidas em um palácio no Brasil ocupado, transportadas para uma residência na República batava, até serem penduradas na *Kunstkammer* de Frederik III, em Copenhague. Após isto, elas foram integradas a vários acervos e coleções, montados sob a perspectiva de diversas intencionalidades. A cada deslocamento, as obras sofreram modificações – por vezes físicas, por vezes simbólicas –, muitas delas promovidas por sua inserção em novos contextos de percepção.

---

<sup>147</sup> BAXANDALL, 1991.

<sup>148</sup> GOMBRICH, 1959. p. 44; 47.

Um tipo de transformação simbólica operada neste processo foi sua metamorfose. O conceito de metamorfose foi cunhado por André Malraux para designar o efeito causado pelos museus modernos sobre a apreciação de obras de arte.<sup>149</sup> Segundo o autor, os museus arrancam as obras de suas funções originais, metamorfoseando-as em um acervo anódino cuja função é ser ressignificado pelo ambiente expositivo. Outro tipo de transformação foi promovido pelas ressonâncias ocorridas no espaço de exibição. Segundo Stephen Greenblatt, os “objetos expostos” têm o poder de “ultrapassar seus limites formais” e “evocar no observador as complexas e dinâmicas forças culturais das quais emergiram”, passando a integrar leituras cruzadas.<sup>150</sup> Dito de outra maneira, os objetos expostos significam para além de sua presença individual. Eles interagem em “ressonância” com a ambiência expositiva, com os outros objetos dispostos no local e com os conteúdos aos quais devem representar.<sup>151</sup>

Diante deste quadro de ideias e posicionamentos metodológicos, buscou-se comprovar a hipótese estabelecida através de um duplo caminho: a análise das ideias contidas nos argumentos que formaram as interpretações canônicas da obra de Eckhout e a investigação dos vários contextos de percepção em que elas foram inseridas, ao longo da construção destas interpretações. Um fato se expôs, ao longo do processo. Todas as interpretações e todas as fontes textuais específicas sobre as pinturas brasileiras de Eckhout foram produzidas depois do seu deslocamento para a Dinamarca. Por isto, o texto aqui apresentado procurará demonstrar as hipóteses levantadas através do estudo da trajetória e da recepção das pinturas, entre 1654 e 1931.

Na busca de cumprir o proposto, esta tese organiza-se em duas partes independentes. Na primeira, é realizado o percurso analítico da trajetória das pinturas brasileiras de Eckhout associado à análise da construção dos argumentos de seus intérpretes. Esta parte inicia-se com a “redescoberta” das obras por Alexander von Humboldt e se encerra na leitura produzida por Argeu Guimarães, à luz da história da arte oitocentista.

Já na segunda parte, busca-se completar o quadro da trajetória das pinturas, investigando o momento em que chegaram à Dinamarca, em 1654. Neste momento, a investigação retoma a única fonte específica sobre as obras – a carta para Frederik III, escrita por Nassau – relendo-a fora do cânone interpretativo estabelecido, buscando puxar os fios das várias narrativas alternativas sobre as pinturas e os interesses que levaram aos seus sucessivos

---

<sup>149</sup> MALRAUX, 2000. p. 11-14.

<sup>150</sup> GREENBLATT, 1991. p. 42.

<sup>151</sup> GREENBLATT, 1991. p. 42.



deslocamentos. Pretende-se demonstrar, nesta parte do trabalho, que a carta de Nassau, apesar de coeva às telas, é anacrônica com relação ao momento de sua criação.

Não é a intenção deste texto avaliar cada interpretação das obras de Eckhout e nem julgar a validade das vertentes realista e alegórica. Também não há a intenção, aqui, de produzir novas interpretações. O que se pretende é suspender as ideias prontas sobre as pinturas e desconstruí-las, abrindo terreno para que elas possam ser vistas novamente, sem o verniz escurecido de velhos argumentos; tornar factível a possibilidade que elas sejam repensadas *outside the box*.

## **PARTE I**

## Jogos de espelhos

Como se deve ler uma pintura? Não existem respostas satisfatórias para a pergunta, é provável. Nem sequer uma resposta única. Uma imagem pode ser lida por deleite, uma imagem pode ser observada como janela de acesso a outro tempo – ao momento de sua gênese, ao das intenções de seu criador, ao das percepções dos primeiros homens que as leram. Quando a escrita da história é o objetivo da leitura, a pergunta sem resposta fácil ou definitiva se instaura como uma questão de método.

Diante de uma pintura, muitos historiadores pecaram. Historiadores da arte ou especialistas em História Social da Cultura trataram os métodos de leitura como amontoados de regras inalteráveis a serem cumpridas – como se toda investigação se deparasse com objetos semelhantes, perguntas idênticas e respostas equivalentes. Mas, não é preciso argumentar muito para se perceber as múltiplas possibilidades de abordagem histórica de uma pintura. Basta perceber que uma coisa é a obra de arte interrogada para a investigação do tempo passado – a pintura como fonte ou vestígio. Outra é a obra interpelada sobre sua passagem no tempo – a imagem como objeto de investigação. Que cada pintura, diante de cada objetivo do historiador, deve ser abordada de forma diferente.

Um pecado renitente é não perceber que “há na história” – em qualquer história – “um tempo para o anacronismo”.<sup>152</sup> Como máxima da disciplina, a intrusão de uma época em outra é evitada como se deve “evitar o pior de todos os pecados, o pecado que não pode ser perdoado”. Face ao perigo, um dos grandes desafios do método é produzir uma “série de precauções a tomar, de prescrições a observar para evitar” a danação.<sup>153</sup> Ao mesmo tempo, porém, já é um adágio gasto a lembrança de que cada época produz seu universo mental; de

---

<sup>152</sup> DIDI-HUBERMAN, 2015. p. 33.

<sup>153</sup> FEBVRE, 1982. p. 5.

que ao historiador é interdito abandonar os constrangimentos de seu tempo “e pensar com uma única ‘ferramenta’ de épocas determinadas. Assim se formula o paradoxo da disciplina: “fazer história não é fazer anacronismo; mas também só é possível examinar o passado “pelo presente de nossos atos de conhecimento”<sup>154</sup>

Diante de uma pintura, muitas interpelações dos historiadores são inexoravelmente anacrônicas. Pode-se perguntar sobre o significado de uma natureza-morta criada por um batavo do século XVII. Este pintor, em algum momento, teria intencionado produzir significados ao pintar melancias e abacaxis sobre uma mesa? Resultaria a pintura de um esforço de transcrição acurada das cores e texturas de frutos tropicais, sem buscar a produção de significados ulteriores? Da busca pelo virtuosismo na imitação fiel do gradiente de luz de um céu que estoura a retina? O artista, em algum momento, se colocou estas questões? Ou teria se preocupado com todas, jamais imaginando ser possível um mundo em que estivessem separadas de forma excludente? Em incessantes buscas pelo significado perdido, poucos são os historiadores que se perguntam se algum significado ou se um único significado existiu.

Como se deve ler um livro? – perguntou-se a romancista. “Todas as literaturas, à medida em que envelhecem, têm seus montes de entulhos, seu repertório de momentos desfeitos e mesmo vidas esquecidas, narrados numa linguagem vacilante e fraca que já pereceu” – foi sua resposta.<sup>155</sup> Uma resposta que aqui serve de farol; ainda que pintura não seja livro e que a resposta tenha que ser violentamente descontextualizada para servir a outro propósito.

A pintura não é como os documentos ou os objetos de pesquisa com que, corriqueiramente, lidam os historiadores. Ela também não é, no mais das vezes, um registro do passado – uma imagem congelada do que já não é – que permaneceu sem uso por longo tempo, até ser recuperado e interrogado. Ela não é um fato encerrado no passado, ao qual ele investiga. A pintura é vivenciada como algo “produzido em um ‘passado distante’ e que ‘não tem mais relação vital’ conosco”, mas que “está material e visivelmente presente entre nós”.<sup>156</sup> Como presença, ela participa do agora como participou do passado – ainda que seja de forma marginal como aquela melancia estampada na capa de um livro.

Quando o objeto da investigação historiográfica se finca no presente, como uma obra de arte, um segundo paradoxo se configura: ao mesmo tempo em que “o objeto visual do passado continua a existir, seu sentido original foi perdido para sempre”.<sup>157</sup> O resultado é a

---

<sup>154</sup> DIDI-HUBERMAN, 2015. p. 33-35.

<sup>155</sup> WOOLF, 2014. p. 172.

<sup>156</sup> SALGUEIRO, 2006. p. 10.

<sup>157</sup> HOLLY, 1998. p. 468.

perda significado sem a perda do objeto.<sup>158</sup> O objeto que permanece se abre, então, à apropriação e ao revestimento por novos significados.

Efeito desta condição é o de se estar diante de um objeto deslocado – “um objeto ‘deslocado’ do seu mundo/tempo e sobre o qual se acumulam discursos de diferentes tempos e contextos”. Na história de sua passagem pelo tempo, a pintura é soterrada pelo entulho das interpretações de cada observador, que as constroem “segundo as formas de contemplação, bagagem cultural ou as formas de apropriação da sociedade em que se insere” – de acordo com seus anacronismos e os limites de sua época.<sup>159</sup> O objeto de arte passa a carregar “a história do processo de trabalho do pintor, mas também a experiência real de sua percepção por parte dos espectadores”.<sup>160</sup>

O historiador que não percebe ou evita perceber o primeiro paradoxo, torna-se inexoravelmente vítima do segundo. Ele toma visões, argumentos e hipóteses de outros intérpretes da pintura como originários da obra e de seu criador. E os repete. A história do objeto artístico se torna um jogo de espelhos – o tempo de um intérprete refletindo o tempo do outro e do outro e do outro. Em meio a tantos reflexos, os sinais emitidos pelo objeto de arte enfraquecem. Perdem-se sob os entulhos de tantos tempos sobrepostos. Ficam opacos como as cores das tintas debaixo de camadas escurecidas de verniz velho.

Caso o historiador “se dê ao prazer de ler o entulho, será surpreendido e acabará por submeter-se mesmo às relíquias da vida humana vazadas fora do molde”.<sup>161</sup> Neste tipo de investigação, “mostrar como e porque intenções posteriores obscureceram o significado original, pode ajudar muito no atual trabalho de detecção”. Uma vez entendido o impacto da presença de uma pintura sobre a sensibilidade e o pensamento dos homens do passado, o espelho será quebrado. Uma vez reveladas “as consecutivas reinterpretações que turvaram nossa visão da pintura do século XVII neerlandês” – e de modo específico as pinturas de Albert Eckhout –, “será mais fácil reconhecer do que devemos suspeitar – na literatura da história da arte e nas próprias pinturas”.<sup>162</sup>

---

<sup>158</sup> AGAMBEN, 1993. p. 20. Parafraçando Freud, Agamben diz ser esta uma situação melancólica, em que O “objeto não é nem apropriado, nem perdido; mas, os dois, possuído e perdido ao mesmo tempo”.

<sup>159</sup> SALGUEIRO, 2006. p. 10.

<sup>160</sup> BAXANDALL, 2006. p. 38.

<sup>161</sup> WOOLF, 2014. p. 172.

<sup>162</sup> HECHT, 1986. p. 175-176.

## Descrever fielmente

O naturalista escapou de cair no mar. Foi por pouco. O navio corria a dez nós, entre as costas da Pomerânia e da Zelândia. Ele e o rei da Prússia estavam no convés, observando os efeitos da luz da lua sobre as ondas, quando ocorreu o incidente.

Do episódio insignificante, resultou uma longa impressão do tombadilho em uma de suas pernas. Dias depois, um espirituoso comentário brotou em uma carta endereçada ao astrônomo François Arago:

*Cair no mar [...] seria uma forma muito bela de sair da vida e ficar prudentemente livre do segundo volume do Kosmos.*<sup>163</sup>

Lançado havia dois meses, o primeiro volume da obra tinha alcançado uma inesperada popularidade, surpreendendo o autor.<sup>164</sup> Naquele momento, em junho de 1845, a primeira edição já havia se esgotado e uma nova tiragem estava em preparação.<sup>165</sup> A surpresa com o sucesso do livro era enorme – ou, no mínimo, era isto que o naturalista deixava transparecer em sua carta ao amigo. Não menor que a feliz notícia era o incômodo causado pelos críticos, que o acusavam de ateísmo e de um superficial apego aos sentimentos; estranho para os olhos de alguns amantes das ciências que viviam em um tempo em que o Criacionismo e a epistemologia da objetividade científica competiam ombro a ombro com outros sistemas de

---

<sup>163</sup> CARTA DE ALEXANDER VON HUMBOLDT PARA ARAGO (nº 185). Sans-Souci, 28 de junho de 1845. p. 311.

<sup>164</sup> CARTA DE ALEXANDER VON HUMBOLDT PARA VARNHAGEN VON ENSE (nº 103). Berlim, 24 de outubro de 1834. p. 197.

<sup>165</sup> MACGILLIVRAY, 1860. p. 416. O primeiro livro teria vindo à luz em abril.

pensamento pela hegemonia no campo da produção do conhecimento.<sup>166</sup> “Como o *Kosmos* se tornou tão popular, ultrapassando as expectativas?” – perguntou na carta, como pretexto para ensaiar uma resposta.

*Parece-me que isso deve ser atribuído à imaginação do leitor que investe o livro de características adicionais, ou à maleabilidade de nossa língua, que torna tão fácil descrever inteligivelmente cada objeto e desenhá-lo com palavras.*<sup>167</sup>

Qual justificativa se afigurasse como a melhor, ela trazia à tona a realidade. Alexander von Humboldt alcançou um objetivo que perseguia, desde o remoto ano de 1808. [fig. 57] Há 37 anos, a publicação de *Quadros da Natureza* tinha tornado pública sua busca pela criação de uma nova escrita para a História Natural. Era sua preocupação alcançar uma forma de composição descritiva que, como o navio em sua perna, fosse capaz de imprimir no leitor uma imagem exata e muito vívida da natureza. Exata o suficiente para fornecer os dados necessários ao estudo de uma paisagem, indo de seus elementos particulares – as plantas, as rochas, o solo – à composição geral. Vívida a ponto de excitar a imaginação do leitor, transmitindo-lhe as sensações que o mundo físico impõe ao viajante que o contempla.<sup>168</sup>

Conforme afirmou no prefácio de *Kosmos*, ao longo da vida, seu “principal objetivo” foi realizar o esforço de “compreender os fenômenos das coisas físicas em seu contexto geral; interpretar a natureza como um todo, agitado e animado por suas forças internas”.<sup>169</sup> Desde muito cedo, no entanto, Humboldt se convencera de que sem o conhecimento das coisas individuais, qualquer tentativa de criar grandes imagens da natureza resultaria em pouco mais que um sonho e nada menos que um erro. O estudo exaustivo das coisas particulares, afortunadamente, tornou-se o estímulo para a criação de perspectivas gerais, mantendo vivo

---

<sup>166</sup> CARTA DE ALEXANDER VON HUMBOLDT PARA VARNHAGEN VON ENSE (nº 101). Potsdam, 02 de outubro de 1845. p. 194. Nesta carta, Humboldt narra as primeiras recepções negativas do *Kosmos*, nas quais ele foi acusado de ateísmo, anticriacionismo, superficialidade e um apego aos sentimentos incoerente com a escrita científica. Em uma outra carta para Varnhagen von Ense, Humboldt narra como foi acusado de voltairismo, negação da Revelação e conspiração com Marheineke, Bruno, Bauer e Feuerbach. O próprio rei d Prússia “foi informado que o livro era anticristão e revolucionário. (CARTA DE ALEXANDER VON HUMBOLDT PARA VARNHAGEN VON ENSE (nº 94) Berlim, noite de terça-feira, Uma em ponto, 3 de junho de 1845. p. 133-134.)

<sup>167</sup> CARTA DE ALEXANDER VON HUMBOLDT PARA VARNHAGEN VON ENSE (nº 103). Berlim, 30 de novembro de 1845. p. 197.

<sup>168</sup> PEDRAS, 2000. p. 104.

<sup>169</sup> HUMBOLDT, 1845. p. VI.

o propósito de colocar em conexão todo o conhecimento existente sobre os fenômenos terrestres e celestes. Da ideia de fazer uma geografia física, lentamente, surgiu o ousado plano de escrever uma cosmografia física.<sup>170</sup>

A forma do trabalho, que não deveria ser descuidado em seu caráter literário, derivaria da ordenação da superabundância de informações disponíveis. Reuni-las era uma tarefa de difícil consecução e o barão quase não se aventurava na expectativa de ter conseguido satisfazer os altos requisitos esperados na composição.<sup>171</sup> Como que a se desculpar pelas imperfeições de sua escrita, no prefácio ao *Kosmos* ele diria:

*Uma tênue esperança repousa, porém, sobre a especial indulgência com que o público alemão, por um longo tempo, tratou uma pequena obra que publiquei, imediatamente depois do meu retorno do México, sob o título Quadros da Natureza. Essa obra tratou de várias porções individuais da vida na terra – a fisionomia das plantas, das planícies gramadas e dos desertos – no âmbito de suas relações gerais.*<sup>172</sup>

Já no *Kosmos*, “como no *Quadros da Natureza*” – afirmou ele – “busquei mostrar que certo rigor no tratamento de fatos particulares não requer necessariamente uma insipidez na representação”. Portanto, “as descrições da natureza não devem ser privadas de um sopro de vida, ao passo que a mera enumeração de uma série de resultados gerais produz uma impressão tão cansativa, quanto o acúmulo de muitos dados de observação”.<sup>173</sup>

Não seria estranho, então, perceber em Alexander von Humboldt alguma ansiedade face às expectativas geradas com a continuidade do trabalho. A escrita do segundo volume da obra ficaria praticamente suspensa, enquanto durasse aquela viagem à Escandinávia.

Humboldt era camareiro e conselheiro privado do rei Friedrich Wilhelm IV. E era como membro da comitiva real prussiana que ele fazia sua primeira visita à Dinamarca. No dia anterior ao acidente, 16 de julho, o naturalista partiu de Berlim rumo ao porto de Estetino, na Pomerânia. Ali, se juntou aos seus companheiros de viagem. E o navio zarpuu.

---

<sup>170</sup> HUMBOLDT, 1845. p. VIII.

<sup>171</sup> HUMBOLDT, 1845. p. VIII. MACGILLIVRAY, 1860. p. 418. No início do *Kosmos*, Humboldt diz sobre a relação entre a passagem da observação dos fenômenos isolados para a compreensão do conjunto da natureza e uma necessidade, “quase literária”, de construir um estilo de escrita científica capaz de alcançar seus objetivos.

<sup>172</sup> HUMBOLDT, 1845. p. VIII. MACGILLIVRAY, 1860. p. 418.

<sup>173</sup> HUMBOLDT, 1845. p. VIII. MACGILLIVRAY, 1860. p. 418.

A jornada de um dia, a bordo do Rainha Elisabeth, brindou o olhar treinado do naturalista com magníficas vistas da vegetação costeira. Ventava fresco e o mar estava extremamente alto.<sup>174</sup> Em poucas horas de navegação, o navio aportou em Swinemünde. Durante a tarde, a comitiva real seguiu para Copenhague. Era o dia 18 de julho.

Já na cidade, Fredriech Wilhelm IV e seu séquito seguiram uma intensa agenda. Humboldt alegrava-se de ter a perna muito pouco dolorida. Não seria ela, portanto, que o impediria de percorrer a pé largos trajetos pela cidade.<sup>175</sup> Sendo uma das figuras mais ilustres da comitiva, sua presença era esperada pelo monarca dinamarquês e por vários intelectuais do país.

O naturalista e o rei Christian VIII se conheceram em Paris, fazia tempo. [fig. 58] A proximidade entre os dois se estreitou com a troca de correspondências, iniciada em 1839.<sup>176</sup> Desde então, mantinham contato através de cartas, animadas por debates de temas científicos. Humboldt considerava seu interlocutor como um “rei mineralógico, que tem escrito ótimas dissertações sobre o Vesúvio”. Talvez seguisse o exemplo de seu antecessor, o “rei astronômico”, que em vida cultivou um grande interesse pelos cometas. Na percepção de Humboldt, o empenho e o investimento de Christian VIII no desenvolvimento das ciências tornavam a Dinamarca um reino que merecia ser conhecido como “*Ilhas Afortunadas*, governadas por um príncipe de tamanha inteligência, brandura e ilustração”.<sup>177</sup> Por isso, talvez, o naturalista não teria deixado de se inteirar sobre um navio dinamarquês - a corveta Galathea – que estava sendo equipado para ir às ilhas Nicobar, no Oceano Índico, e prosseguir em uma expedição científica ao redor do mundo.<sup>178</sup> [fig. 59]

As longas viagens eram, para o naturalista, um fator importante para o aprimoramento da humanidade e das ciências naturais. Mas, não qualquer viagem. Desde o início de sua carreira, ele criticava “os grandes périplos ao redor do mundo, que não se afastam das costas e só

---

<sup>174</sup> CARTA DE ALEXANDER VON HUMBOLDT PARA ARAGO (nº 185). Sans-Souci, 28 de junho de 1845. p. 311.

<sup>175</sup> CARTA DE ALEXANDER VON HUMBOLDT PARA ARAGO (nº 185). Sans-Souci, 28 de junho de 1845. p. 311.

<sup>176</sup> LÖWENBERG; AVÉ-LALLEMANT; DOVE; BRUHNS, 1873. p. 226 *et seq.* CARTA DE ALEXANDER VON HUMBOLDT PARA VARNHAGEN VON ENSE (nº 43). 02 de abril de 1840. p. 53.

<sup>177</sup> LÖWENBERG; AVÉ-LALLEMANT; DOVE; BRUHNS, 1873. p. 281. A brincadeira de Humboldt sobre o interesse do pai de Christian VIII pela astronomia estava associada à implantação de um observatório, próximo à Escola Politécnica de Copenhague, na primeira metade da década de 1830. Em 1845, no momento em que escreveu para Varnhagen von Ense sobre seu encontro com o Christian VIII, Humboldt estava pleiteando seu apoio para o desenvolvimento das pesquisas de Schumacker; suporte que parece ter sido concedido, como indicava uma carta do monarca par ao naturalista. CARTA DE CHRISTIAN VIII PARA ALEXANDER VON HUMBOLDT (nº 44). 02 de abril de 1840. p. 54.

<sup>178</sup> CARTA DE ALEXANDER VON HUMBOLDT PARA ARAGO (nº 185). Sans-Souci, 28 de junho de 1845. p. 312.



permitem formar uma ideia superficial dos continentes visitados”.<sup>179</sup> Assim, considerava necessário “penetrar o interior, para captar toda a riqueza de um continente”.<sup>180</sup> Reforçava sua opinião a própria experiência, forjada em viagens. Delas – sobretudo da expedição ao interior da América Latina, ocorrida entre 1799 e 1804 –, Humboldt retirou a substância de sua ciência e o material para os escritos que o celebrizaram. [fig. 60]

Não havia muito tempo que ele, em tom jocoso, sintetizou suas considerações sobre o assunto. Em uma carta dirigida ao romancista Karl August Varnhagen von Ense, Humboldt brincou:

*Decida, mestre da escrita elegante e da eufonia – Eu tenho: ‘Tão vasto quanto a humanidade (civilização) abrange o mundo’. Agora, prefiro: [...] ‘Tão longe quanto a civilização e o tráfego mundial refinam a humanidade’.*<sup>181</sup>

O jogo de palavras atualizava o lema de Johann Moritz von Nassau-Siegen: “tão vasto quanto o mundo”. O nobre germânico, em 1636, se aventurou na travessia do Atlântico para governar as conquistas neerlandesas, no Brasil. O príncipe e o naturalista compartilhavam, na distância dos dois séculos que os separavam, o fato de haverem formado a si e forjado sua fama através das viagens e do conhecimento do mundo tropical.

Para um olhar atento, mesmo aquela breve jornada à Dinamarca ofereceria oportunidades para refinar o repertório de conhecimentos sobre o mundo. Humboldt seguia cumprindo os compromissos que o aguardavam. De uma janela aberta, proferiu um breve discurso sobre os laços que uniam a Prússia e o reino de Christian VIII. Reuniu-se com cientistas, inclusive com conhecidos, com quem já travava relações intelectuais por correspondência. Não se

---

<sup>179</sup> Segundo a linguista Mary Louise Pratt, ao alcançarem o interior da América e da África, as expedições europeias do século XVIII e XIX promoveram a criação de uma “consciência planetária”. Esta consciência corresponderia a um processo de expansão e projeção da imagem da própria Europa sobre os demais continentes, que se fez acompanhar pelo desejo de sua explicação científica associada à necessidade de sua exploração econômica. A “consciência planetária”, movendo os europeus para além da franja costeira das colônias, teria promovido a interiorização dos impérios coloniais, “da exploração e da violência acarretada pela expansão comercial e política” e da necessidade de incorporação da natureza e da humanidade encontradas nos sistemas científicos, através de sua descrição e classificação. PRATT, 1999. p. 71.

<sup>180</sup> MIX, 1992. p. 178.

<sup>181</sup> CARTA DE ALEXANDER VON HUMBOLDT PARA VARNHAGEN VON ENSE (nº 47). 29 de março de 1840. p. 57.

furtou, inclusive, em presentear figuras ilustres com o primeiro tomo de *Kosmos*. Entre os dias 19 e 20, ausentou-se de Copenhague e visitou o castelo de Frederiksborg, em Hillerød.

Pássaros, mamoeiros, helicônias, bananas, indígenas, negros, mestiços... em meio às obras de grandes mestres da pintura europeia, no Museu Real de Arte (*Det Kongelige Kunstmuseum*) do castelo Frederiksborg, imagens da América atraíram a atenção do naturalista. Ali, no interior da Dinamarca, Humboldt pode conhecer um conjunto de grandes telas criadas, há dois séculos, pelos artistas neerlandeses Frans Post e Albert Eckhout. Ele foi informado que as telas haviam sido pintadas à época em que os artistas viveram no Brasil, a serviço do conde de Nassau. As plantas, os animais e os homens delineados com tinta a óleo impressionaram os sentidos e se imprimiram na memória do naturalista.

Seria possível imaginar o misto de surpresa e familiaridade que teria tomado conta de Humboldt, ao avistar as de Albert Eckhout. As dimensões e a qualidade daquelas representações do mundo extra europeu eram inauditas. Raras, pinturas seiscentistas com temas americanos eram pouco conhecidas, à época.<sup>182</sup> Mesmo Albert Eckhout não era, em absoluto, um artista destacado. Seu nome havia sido esquecido e não se sabia de outras obras com a assinatura do pintor, salvo as telas americanas expostas em Frederiksborg.<sup>183</sup> Ainda assim, as imagens que Humboldt descobria na Galeria de Retratos não poderiam soar mais familiares.

Quando jovem, o naturalista possuiu uma taça de noz de coco, contemporânea às telas da galeria. [fig. 26] A peça havia sido feita a partir de uma noz esculpida, fixada por três braçadeiras em um pé de prata. Uma tampa, do mesmo metal, finalizava a taça. Taças como essa foram cobiçadas na Europa dos séculos XVI e XVII, fazendo-se presente em inúmeras coleções e gabinetes de curiosidades da época. Contudo, o exemplar que pertenceu a Humboldt se diferenciava de objetos semelhantes. No espaço entre cada braçadeira, a noz era decorada com relevos, reproduzindo três cenas ambientadas na América.

Uma das cenas era cortada ao meio por uma grande bananeira. Ao seu redor, podiam ser vistos casebres e choupanas espalhados pela paisagem. Junto à bananeira, dois ameríndios

---

<sup>182</sup> ZANDVLIET, 2002.

<sup>183</sup> O catálogo da Galeria Real de Pintura, instalada em Copenhague, indicava a existência, na coleção de pinturas da “escola neerlandesa”, de uma tela que portava a assinatura “N. Eckhout f.”; correspondendo “f.” a *fecit* (fez). (SPENGLER, 1827. p. 3002.) O tema pintado foi tradicional entre artistas protestantes do século XVII: o banho de Susana. Não se sabe, contudo, o destino desta tela, que poderia ter sido realizada por Gerbrand van den Eckhout ou por Albert Eckhout; considerando-se a possibilidade de o “N” ser um equívoco de leitura da assinatura por desconhecimento de algum pintor. Caso fosse confirmada a fatura da imagem por Albert Eckhout, esta seria a única obra conhecida do autor com tema não brasileiro.

destacavam-se no primeiro plano: um homem à esquerda, uma mulher à direita. Ornado com um cocar, o índio carregava uma borduna, um propulsor de lanças e duas grandes lanças. A índia, com o sexo oculto por folhas, carregava uma grande cesta às costas, presa por uma correia que lhe passava na testa. Na mão esquerda e sob o braço, ela levava um maço de plantas. Na direita, segurava uma mão humana decepada, a denunciar a antropofagia. Essas imagens – é de se imaginar – teriam habitado a fantasia do jovem naturalista que sonhava viajar pela América. Eram figuras – e talvez Humboldt o percebesse agora – que indubitavelmente haviam sido copiadas de dois quadros de Eckhout: o *Homem Tapuia* e a *Mulher Tapuia*.

Em outra cena esculpida, entrecortada por um coqueiro no lugar da bananeira, um homem seminu carregava um arco e flechas. Próximo a ele, uma mulher trajando uma bata equilibrava uma cesta de frutos na cabeça. A figura do homem, mais uma vez, copiava uma criação do holandês: o *Homem Tupi*. Já mulher, embora não fosse perfeitamente idêntica, em muito lembrava a tela da *Mameluca*, que Humboldt tinha à sua vista, em Frederiksborg.

Somente a terceira cena não possuía paralelo com as telas de Eckhout. Nela, um pescador negro fornecia um peixe a uma mulher. Vestida à europeia, a senhora segurava as mãos de uma criança nua. Nenhum deles, entretanto, podia ser visto ali, na galeria do castelo, não havendo imagens semelhantes na obra de Albert Eckhout. A figura do negro, possivelmente, teria sido copiada gravura de relato de viagem ou das franjas de um mapa. Uma figura muito semelhante aparecia em uma obra atribuída a Eckhout – uma atribuição de todo questionável – realizada para a decoração do castelo Schwedt. Nesta imagem, ao lado do negro, havia uma figura de uma mulher negra com um cesto de frutas e uma criança com uma tartaruga, que remetia à grande tela da *Mulher Negra*, que se encontrava na Dinamarca – o que reforça a ideia da participação de Eckhout na elaboração da pintura.<sup>184</sup> [fig. 208]

Humboldt tinha sua taça em alta conta, a julgar pelo destino que lhe garantiu. Em 1799, o naturalista partiu da Europa para uma viagem de cinco anos à América. Há tempos, ele

---

<sup>184</sup> A decoração do palácio Schwedt foi perdida em um bombardeio ocorrido na Segunda Guerra Mundial. Delas, restou apenas um conjunto de antigas fotografias em preto e branco e a cópia de um dos painéis, que se encontra no acervo do Rijksmuseum, em Amsterdam. Uma das figuras apresenta uma paisagem brasileira, com índios, animais e plantas da terra. Os outros nove painéis apresentam cenas de outras partes do mundo. Muitos autores questionam a atribuição das pinturas a Eckhout. Alguns autores duvidam da participação de Eckhout, seja pelo aspecto das imagens, seja por uma suposta falta de acuidade na representação das coisas do Brasil, seja pela discrepância de estilo entre a tela com temas do Brasil e as demais. (WHITEHEAD, 1989. p. 174.) Concordo com os autores que acreditam que a tela brasileira foi feita por Eckhout ou sob sua orientação e que as demais são produto de outra mão. (BRIENNEN, 2010. P. 333 et seq.). Contudo, diferentemente dos demais autores, acredito que Eckhout teve participação direta na construção dos painéis, uma vez em que alguns elementos – como a mulher negra e a criança – reaparecem aqui e ali.

sonhava com a primeira vez em que pisaria no Novo Mundo e veria, de perto, a conformação das paisagens tropicais. Ele tinha a esperança viver a experiência na presença de Reinhardt von Haeften, um tenente de infantaria da Prússia. Os dois homens eram íntimos e compartilhavam o tempo, vivendo em uma mesma casa com a esposa de von Haeften. Antes da viagem, no entanto, o militar adoeceu e ficou impedido de embarcar na aventura. Ele e Humboldt nunca mais se vieram: algum tempo após a partida do naturalista, o tenente faleceu. Era o ano de 1803. Pouco antes disso, Humboldt teve a oportunidade de expressar seus sentimentos por seu preferido, presenteando-o com uma coleção de objetos em prata. A taça de noz de coco estava entre eles.

Passado quase meio século, Alexander von Humboldt enfim descobriu o nome do artista que inventou as imagens que, há tanto tempo, passaram por suas mãos – Albert Eckhout. Haveria de ter sido um momento único.

O regresso da comitiva do Rei da Prússia à Berlim ocorreu no dia 21 de junho de 1845. Dois dias depois, o naturalista estava em Sans-Souci e de volta para o manuscrito do segundo volume do *Kosmos*. Dali a dois anos, em 11 de julho de 1847, Varnhagen von Ense receberia uma visita do amigo e anotaria em seu diário:

*Esta manhã, Humboldt chegou de modo inesperado. Ele está com boa saúde e humor, e nega ter estado realmente doente. [...] Humboldt está muito envolvido com as últimas folhas do seu segundo volume.<sup>185</sup>*

O livro veio à luz ainda naquele ano. O cerne do primeiro volume do *Kosmos* foi a exposição, sob a forma de “um vasto quadro da natureza”, de tudo aquilo que “a ciência, fundada sobre observações rigorosas e apurada das falsas aparências, nos deu a conhecer sobre os fenômenos e as leis do universo”.<sup>186</sup> Contudo, para o naturalista, o “espetáculo da

---

<sup>185</sup> Nota no diário de Varnhagen von Ense, em 11 de julho de 1847. ENSE, 1860. p. 247.

<sup>186</sup> HUMBOLDT, 1847. p. 1.

natureza não estará completo se não considerarmos como ele se reflete no pensamento e na imaginação” dos homens, em especial quando há uma predisposição para “impressões poéticas”. Por isso, na continuidade da obra, “passamos da esfera dos objetos exteriores à esfera dos sentimentos”. Interessava, agora, reconstruir traços da história do conhecimento do mundo físico, identificando as formas como o sentimento da natureza se imprimiu nos poetas, pintores e viajantes; homens sensíveis que, “através da pluma e do pincel”, dão “uma segunda existência” ao mundo físico, fixando os “grandes rasgos que os golpeiam” na presença das cenas naturais.<sup>187</sup>

*Um mundo interior se revela para nós. Não o exploraremos como faz a filosofia da arte, distinguindo aquilo que nas emoções pertence à ação dos objetos exteriores sobre os sentidos e aquilo que emana das faculdades do espírito [...]. Basta indicar a fonte dessa contemplação inteligente que nos leva ao puro sentimento da natureza e de pesquisar as causas que, sobretudo nos tempos modernos, têm contribuído poderosamente para o despertar da imaginação, propagando o estudo das ciências naturais e o gosto pelas viagens distantes.*<sup>188</sup>

No plano do segundo volume de *Kosmos*, portanto, estava o “estudo geral de como a natureza agiu diversamente no pensamento e na imaginação dos homens, segundo as épocas e as raças, até que, para o progresso dos espíritos, a ciência e a poesia se unissem e se interpenetrassem mais e mais”.<sup>189</sup>

Humboldt não operava a radical separação entre o mundo sensível e o mundo do intelecto, preconizado pelo racionalismo.<sup>190</sup> Nem pelo paradigma científico pautado na busca pela objetividade, nascente na segunda metade do século.<sup>191</sup> Sua ideia de ciência nascia de “um jogo de trocas e fusões entre espírito e matéria, céu e terra, natureza e homem, entendimento e sensibilidade”. A originalidade de seu método, expressa pela estrutura do *Kosmos*, estava “na forma de apresentação desse jogo de trocas” – pois, sua ciência pretendia ser “conhecimento mediado, possibilitado pela linguagem”, saber resultante de uma “apreciação reflexiva”

---

<sup>187</sup> GALUSKY, 1855. p. X.

<sup>188</sup> HUMBOLDT, 1847. p. 1-2.

<sup>189</sup> HUMBOLDT, 1847. p. 1.

<sup>190</sup> LIMA, 1989.

<sup>191</sup> DARNSTON; GALISON, 2007. p. 115 *et seq.*

apresentada sob um “tratamento estético” que garantiria a transmissão do tesouro da natureza para todos.<sup>192</sup>

O naturalista compôs o livro em duas partes intituladas *Reflexo do mundo exterior sobre a imaginação do homem* e *Ensaio histórico sobre o desenvolvimento progressivo da ideia de universo*. A primeira seção foi destinada à análise dos “meios próprios à difusão do estudo da natureza”, consistindo em “três formas particulares segundo as quais se manifestam o pensamento e a imaginação criadora do homem”: a literatura descritiva, a pintura de paisagem e as coleções de vegetais dos jardins e estufas.<sup>193</sup> A cada forma, correspondeu um capítulo.

Cada capítulo comportou exemplos nada fortuitos. Ao contrário, a atenção do naturalista se voltara exclusivamente para casos que teriam cumprido um papel no desenvolvimento do gosto pela natureza e por seu estudo científico. Na introdução do capítulo sobre a pintura de paisagem, Humboldt já advertia: se o tema era posto em questão, ele o fazia somente no sentido de entender aquele gênero artístico em sua capacidade de fazer o homem “contemplar a fisionomia das plantas”, tal como ela se apresentava em diferentes espaços da terra; de favorecer o desenvolvimento do “gosto pelas viagens” a locais distantes; e de nos convidar, “de maneira tão instrutiva quanto agradável, a entrar em livre comércio com a natureza”.<sup>194</sup>

Assim, Humboldt fez do segundo volume de *Kosmos* uma espécie de tratado de história do conhecimento sensível do mundo físico. Espirando-se pelos capítulos do livro, a narrativa tem início na Antiguidade. Mais propriamente, na era que o naturalista considerava a flor da humanidade: a Clássica. Época em que – afirmou ele – o “sentimento da natureza”, sem ser estranho aos gregos e romanos, foi mais raramente e menos vividamente expresso que nos tempos modernos.<sup>195</sup>

Nos capítulos sobre a poesia descritiva e a pintura de paisagem, o autor constatou que “as disposições do espírito próprio dos gregos e dos romanos” faziam com que a prosa e a poesia descritivas e o desenho das paisagens não fossem mais que meros acessórios das grandes narrativas escritas e visuais.<sup>196</sup> “A razão é que, na arte grega, tudo gira em torno da humanidade” – justificou –, com o desenvolvimento das paixões absorvendo quase toda a

---

<sup>192</sup> RICOTTA, 2003. p. 68.

<sup>193</sup> HUMBOLDT, 1847. p. 1.

<sup>194</sup> HUMBOLDT, 1855. p. 85-86.

<sup>195</sup> HUMBOLDT, 1855. p. 5.

<sup>196</sup> HUMBOLDT, 1855. p. 6.

atenção.<sup>197</sup> Subordinadas a outros interesses – especialmente da narrativa dos feitos e das paixões que atingem a humanidade –, essas duas formas de expressão da natureza permaneceriam impedidas de florescer como gêneros artísticos independentes.

Na perspectiva de Humboldt, ao escreverem, os gregos exploraram minuciosos detalhes das paisagens, guardando um alto grau de fidelidade e exatidão nas descrições. Não deixaram, porém, que “sua alma e seu coração” ficassem impressos no trabalho.

Longe da grande literatura, florescia a poesia didática e descritiva. “Dedicada à transmissão do conhecimento”, ela retraçava “as formas e os hábitos dos animais” “com tamanha graça e exatidão”, que um naturalista moderno poderia reconhecê-los e classificá-los em gêneros e mesmo espécies – afiançava o autor.<sup>198</sup> Mas, pra Humboldt, faltava a esses poemas “a vida interior”, uma contemplação apaixonada da natureza, uma emoção que faz o mundo físico se impor sobre a imaginação do poeta.<sup>199</sup> O sentimento profundo da natureza viria a emergir somente nas narrativas fabulosas, como “um fundo de quadro, diante do qual se movem as formas humanas”.<sup>200</sup> Do mesmo modo – escreveria mais adiante – a pintura de paisagem “permaneceu muito tempo como um fundo sobre o qual se destacavam as composições históricas ou como um ornamento acidental nas pinturas murais”.<sup>201</sup>

Na constituição de sua narrativa histórica, Humboldt buscou comprovar suas ideias com exemplos. Ensaiou as várias maneiras como o aspecto da natureza incidiu sobre o pensamento e a imaginação dos homens de “diferentes raças”, em épocas distintas.<sup>202</sup> Explicou como celtas, árabes, hebreus, os cristãos primitivos e os germânicos da Idade Média, em textos e imagens, expressaram de maneira distinta o seu interesse pela natureza. Ora fidedignos, ora não. Mas, sem nunca alcançar um equilíbrio entre a representação exata das coisas e a transmissão das emoções causadas pela visão da natureza; como buscava o naturalista em suas obras.

O rompimento com o mundo antigo, na literatura, não foi brusco. Humboldt demonstrou como as transformações nas “aspirações religiosas da humanidade” trouxeram à tona novas atenções. Para ele, o primeiro cristianismo dispôs os espíritos a perscrutar, na ordem do mundo e nas belezas da natureza, as doçuras da vida moral e as excelências do seu criador.

---

<sup>197</sup> HUMBOLDT, 1855. p. 6.

<sup>198</sup> HUMBOLDT, 1847. p. 13. HUMBOLDT, 1855. p. 12.

<sup>199</sup> HUMBOLDT, 1847. p. 13. HUMBOLDT, 1855. p. 12.

<sup>200</sup> HUMBOLDT, 1855. p. 6.

<sup>201</sup> HUMBOLDT, 1855. p. 86.

<sup>202</sup> HUMBOLDT, 1855. p. 55-56.

“Essa tendência a glorificar a Divindade em suas obras, levou ao desenvolvimento do gosto pelas descrições”.<sup>203</sup> Entre os primeiros cristãos, como Gregório de Nissa, o naturalista afirmava ser possível encontrar “um acordo melancólico com a natureza”, uma disposição de espírito que se impregnava nas descrições do mundo natural.<sup>204</sup>

Mais tarde, afloraram expressões do amor à natureza. Para o pensamento de Humboldt, eivado de traços nacionalistas, esse afeto era peculiar “às raças contemplativas da Germânia” e se manifestou “em alto grau nos mais antigos poemas da Idade Média”.<sup>205</sup> Os poetas germânicos descreviam a natureza de modo nada abstrato. Não tinham outro fim – diria o naturalista – que “pintar em cores vivas, a impressão da paisagem”.<sup>206</sup> Humboldt acreditava ser fácil recolher, entre os escritos da época, exemplos de um profundo sentimento causado pela natureza. Não achava promissor, contudo, procurar descrições da natureza que fossem independentes de alguma ação: àqueles escritores não ocorria interromper o curso das narrativas para descansar na contemplação da natureza.<sup>207</sup>

Ao tratar da pintura medieval, o naturalista voltou o olhar para os manuscritos medievais. Por toda Europa – escreveu –, papéis e pergaminhos foram preenchidos com pormenorizadas representações de árvores, flores, jardins. Mas, a detalhada representação das formas vegetais das iluminuras alcançaria a pintura somente no século XV. Ciprestes, laranjeiras e tamareiras, de uma “maravilhosa fidelidade” ao real, compuseram as paisagens dos painéis do altar da Catedral de Gent. Obra dos irmãos Hubert e Jan van Eyck, os primeiros pintores que, de acordo com o Humboldt, teriam dado atenção aos detalhes da paisagem.<sup>208</sup> [ figs. 61] A pintura a óleo era, ainda, uma descoberta recente. Com a tinta a óleo e sua maleabilidade, despertava uma nova necessidade: dar vida às formas da natureza. Depois, Antonello de Messina naturalizou o gosto pela pintura de paisagem, em Veneza. “À época, os esforços se direcionavam para uma imitação minuciosa e muito servil”, aos olhos do barão oitocentista – que com a observação deixava aflorar os preconceitos estéticos do de sua época, que condenava a falta de imaginação e inventividade na arte.<sup>209</sup> [ figs. 62]

---

<sup>203</sup> HUMBOLDT, 1855. p. 31.

<sup>204</sup> No *Kosmos*, Humboldt cita uma passagem de Gregório de Nissa que traduz as ideias explicitadas: “Se vejo cada pico de rochedo, cada pequeno vale, cada planície coberta de uma erva nascente; [...] se ao longe percebo, para o qual uma nuvem que passa conduz meu olhar, minha alma é dominada por uma tristeza, não de todo desprovida de gozo”. Citado em HUMBOLDT, 1855. p. 31.

<sup>205</sup> HUMBOLDT, 1855. p. 35.

<sup>206</sup> HUMBOLDT, 1855. p. 36.

<sup>207</sup> HUMBOLDT, 1847. p. 22. HUMBOLDT, 1855. p. 37.

<sup>208</sup> HUMBOLDT, 1847. p. 81. HUMBOLDT, 1855. p. 91.

<sup>209</sup> HUMBOLDT, 1855. p. 92.



Em Ticiano, o naturalista encontrou o pintor que, pela primeira vez, compreendeu a natureza. Em sua pintura, “a forma e a folhagem das árvores, o azulado longínquo das montanhas, a harmonia generosa das sombras e da luz, dentro de uma composição perfeitamente simples, tudo trai a profunda emoção do pintor”. [ figs. 63] O sentimento da natureza, que Humboldt buscava reproduzir em seus quadros verbais da natureza, encontrava-se traduzido pelos pincéis do italiano com especial vivacidade.<sup>210</sup>

O pensamento de Humboldt percorreu os tempos e as geografias do mundo. As narrativas dos capítulos sobre a escrita descritiva e sobre a pintura de paisagem alcançavam seu ápice, à mesma altura da passagem do tempo. Movidos pela “sede de ouro”, mas também pelo “desejo de visitar terras longínquas”, portugueses e espanhóis chegaram à América.<sup>211</sup> Seguiram-nos outros europeus, movidos pelas venturas das expedições a mundos distantes. Descortinava-se a possibilidade de produzir notícias sobre a vida na zona tórrida. As proezas dos ibéricos, segundo Humboldt, abriram todas as partes do mundo para a inquieta curiosidade europeia. A “descoberta da América” renovara os efeitos da conquista da Macedônia, por Alexandre, e a influência das cruzadas sobre os povos ocidentais. “Pela primeira vez” – seguia Humboldt em sua reconstituição histórica –, “o mundo tropical, em conjunto, ofereceu aos olhares dos europeus a magnificência de suas planícies fecundas, todas as variedades da vida orgânica escalonada sobre as encostas das Cordilheiras, e os aspectos dos climas do norte que parecem refletidos sobre os platôs do México, da Nova Granada e de Quito”.<sup>212</sup> Espíritos inflamados de um amor apaixonado pela natureza compassaram o globo, ampliando “o círculo das observações científicas”. Tornara-se possível, para a ciência, conectar os conhecimentos produzidos sobre os fenômenos da natureza existentes em todo o cosmos.

Pioneiro, segundo a genealogia traçada pelo autor, Cristóvão Colombo teria sido animado por “um profundo sentimento da natureza”. Com “nobreza e sensibilidade de expressão”, descreveu a vida, a terra e o céu da América, que se revelou diante de seus olhos.<sup>213</sup> Humboldt anota:

---

<sup>210</sup> HUMBOLDT, 1855. p. 92.

<sup>211</sup> HUMBOLDT, 1855. p. 60-61.

<sup>212</sup> HUMBOLDT, 1855. p. 59.

<sup>213</sup> HUMBOLDT, 1855. p. 62.

*A fisionomia característica das plantas, a densidade impenetrável das florestas [...], a abundância selvagem dos vegetais que cobrem os rios pantanosos alternadamente atrai a atenção do velho marinheiro [...]. Cada novo país que ele descobre parece-lhe mais bonito que o descrito anteriormente. Ele se queixa de não encontrar palavras para exprimir as doces sensações que experimenta.*<sup>214</sup>

À pena de Colombo, como à de Vespúcio e Camões, Alexander von Humboldt atribuiu a gênese de um gênero literário antes inexistente. Teriam sido esses navegantes os fundadores das novas formas de relatos de viagem e de uma tradição de descrição da natureza desconhecida. Às suas visões da natureza distante, Humboldt atribuía o poder de seduzir o ânimo dos jovens europeus. Portugueses, espanhóis, flamengos e alemães, sob influência das crônicas, teriam se lançado às aventuras marítimas, embebidos pelas promessas de ouro e riquezas e por uma “tendência ao sentimental e ao poético”.<sup>215</sup>

Na pintura, a independência da representação das paisagens chegaria pouco mais tarde. O naturalista responsabilizou a instauração da época de ouro da pintura de história, no século XV, por estancar o desenvolvimento da pintura paisagística. Seria apenas no século XVII que, enfim, o gênero se emanciparia. Diversos fatores, na perspectiva de Humboldt, concorreram para o fato. Quanto mais atenção era dada à observação da natureza, quanto maior o conhecimento da sua riqueza, maior a influência que o mundo exterior exercia sobre os sentimentos. Técnicas foram aperfeiçoadas e o domínio da arte sobre a representação da natureza se aprofundou. O efeito desta excitação” – afirmou o autor – “é o de produzir aquilo que é o objetivo de todas as artes, a transformação dos objetos reais em imagens ideais”. Imagens ideais, que tocam o coração do expectador, produzindo “um descanso harmonioso que não é, entretanto, desprovido de emoção”.<sup>216</sup>

A transformação da pintura de paisagens foi alcançada no período de um século – continuou Humboldt –, “graças a uma consciência mais elevada do sentimento da natureza” que reuniu pintores de excelência na imitação dos modelos oferecidos pela natureza. Da França, o naturalista destacou as paisagens de Claude Lorrain – pintor de “efeitos de luz e distâncias vaporosas”, diria – e ainda Gaspar e Nicolas Poussin – criadores de árvores de caráter imponente e orgulhoso. [figs. 64-66] Dos Países baixos, Salomon van Ruysdael, “com suas

---

<sup>214</sup> HUMBOLDT, 1855. p. 62.

<sup>215</sup> HUMBOLDT, 1855. p. 60-61.

<sup>216</sup> HUMBOLDT, 1855. p. 93-94.

florestas sombrias e nuvens ameaçadoras”, ao lado de Albert Cuyp, Meindert Hobbema e Allart van Everdingen, “cujas paisagens parecem ser a própria natureza”.<sup>217</sup> [figs. 67-70] A esses artistas, o barão conferiu a responsabilidade de transformar a imitação da natureza, na pintura de paisagens.

As formas vegetais do norte da Europa, do sul da Itália e da Península Ibérica, foram introduzidas na pintura. Laranjeiras, loureiros, pinheiros e tamareiras ornaram as paisagens. A tamareiras e outra palmeira, originária da costa da Europa meridional, desenhadas de forma estereotipada, foram as únicas plantas usadas para representar a vegetação tropical.<sup>218</sup>

Contudo, “para que a representação das formas individuais da natureza [...] pudesse adquirir mais variedade e precisão, foi necessário aumentar o campo dos conhecimentos geográficos”. Como afirmava no segundo volume de *Kosmos*, Humboldt concebia o grande desenvolvimento da pintura de paisagem como resultado da reunião de condições diversas, abertas pela presença dos europeus na zona tórrida. As viagens dos primeiros navegadores italianos e ibéricos; a extensão do comércio de especiarias e de substâncias medicinais, mantido por portugueses, espanhóis, italianos e holandeses; o estabelecimento de jardins botânicos, que aclimatavam na Europa a vegetação de outras partes do globo; várias circunstâncias teriam familiarizado os artistas com as “formas maravilhosas de um grande número de produtos exóticos”, formando uma ideia do que seria o mundo tropical.<sup>219</sup>

Jan Brueghel, o velho, seria, segundo o autor, um desses artistas tocado pela realidade ultramarina. Na passagem do século XVI para o XVII, ele “representou, com charmosa verdade, galhos de árvores, flores e frutas estrangeiros à Europa”.<sup>220</sup> [fig. 71-72] Para a estruturação do argumento de Humboldt sobre o desenvolvimento da pintura de paisagens, era fundamental a percepção de que, ao contrário da literatura, os primeiros artistas que representaram o mundo tropical jamais viajaram para a região. Como Brueghel, eles imaginaram as plantas e os animais de terras ultramarinas a partir da observação de exemplares recolhidos às *menageries* das cortes europeias; ou por modelos retirados das obras de outros artistas ou nas gravuras de relatos de viagens, mapas e livros de história natural, com aqueles publicados por Ulisse Aldrovandi, Conrad Gesner e Carolus Clusius.<sup>221</sup> Ao

---

<sup>217</sup> HUMBOLDT, 1855. p. 93-94.

<sup>218</sup> HUMBOLDT, 1855. p. 94.

<sup>219</sup> HUMBOLDT, 1855. p. 95.

<sup>220</sup> HUMBOLDT, 1855. p. 96.

<sup>221</sup> Rikken e Kolb divergem acerca das pinturas representações do avestruz feitas por J. Brueghel. Para a primeira autora, o fato do animal ser sempre mostrado em uma única posição faz crer que o artista copiou uma imagem anterior de um animal que ele nunca viu – o que não necessariamente é verdadeiro, posto o número de animais que

escrever sobre Jan Brueghel, o velho, Humboldt talvez tivesse em mente pinturas como a sua *Entrada dos Animais na Arca de Noé*; obra na qual o pintor misturou destas múltiplas referências como um elefante tomado de uma ilustração do livro de Jan van Linschoten ou das múltiplas gravuras que a copiaram; leopardos imitados de um quadro de Peter Paul Rubens, seu parceiro em tantas composições; ou ainda um avestruz que o artista sempre repetia na mesma posição vista em um esboço a ele atribuído. [figs. 72-75]

As primeiras paisagens “reproduzindo o caráter particular da zona tórrida”, realizadas *in situ* pelos artistas, surgiram apenas em meados do século XVII. Humboldt, com a publicação do segundo volume do *Kosmos*, seria um dos primeiros intelectuais do século XIX a apontar algum responsável por essa mutação.

*O mérito dessa inovação pertence, como nos ensina Waagen, à Franz Post, de Harlem, que acompanhou Maurício de Nassau no Brasil, quando esse príncipe, muito curioso das produções tropicais, foi nomeado governador, pela Holanda, das províncias conquistadas aos Portugueses.*<sup>222</sup>

Nas telas pintadas por Frans Post, Humboldt encontrou o ponto de renovação da tradição da pintura de paisagens. Revisitando informações colhidas com o historiador da arte e diretor da Galeria Real de Pintura de Berlim, Gustaf Friedrich Waagen, Humboldt reputou o holandês como o primeiro artista a representar as regiões tropicais, a partir da observação direta.<sup>223</sup>

---

Eckhout teria visto no Brasil, mas que representou da mesma forma, sempre na mesma posição, em suas pinturas. Já Kolb não acredita na hipótese dado o não de existir um esboço de avestruz feito pelo autor, com aspecto de desenho de observação de um exemplar real. Nenhuma das duas hipóteses possui sustentação suficiente para que se possa optar por uma ela. (RIKKEN, 2014. p. 419. KOLB, 2005. p. 10.) Sobre a forma como Jan Brueghel e outros pintores de sua época se apropriaram de imagens de animais e plantas do Novo Mundo que circularam sob forma de gravuras em livros de História Natural, ver RIKKEN, 2014. KOLB 2005. SCHEPERS, 2007.

<sup>222</sup> HUMBOLDT, 1847. p. 85. HUMBOLDT, 1855. p. 96.

<sup>223</sup> Não se sabe, até o momento, se Humboldt colheu informações acerca de Frans Post diretamente com Waagen – que certamente pertencia a seus ciclos sociais – ou se através de algum de seus trabalhos. Em uma das publicações sobre coleções de arte da Grã-Bretanha, o eminente historiador da arte arrolou “duas pequenas paisagens com cenas americanas” pintadas por Post, entre os quadros existentes em Broughton Hall. (WAAGEN, 1854. vol. 3, p. 460.) Ao descrever as pinturas, ele indicou que seus assuntos “formam os temas das primeiras imagens deste artista”; o que sugere que Waagen tinha familiaridade com outras obras do pintor de Nassau.

*Durante vários anos, Post realizou estudos d'après nature sobre o promontório de Santo Agostinho, a baía de todos os Santos, as margens do Rio São Francisco e as regiões banhadas pelo curso inferior do rio Amazonas. Desses estudos, alguns se tornaram pinturas concluídas. O próprio Post gravou outros, de modo muito original.*<sup>224</sup>

No *Kosmos*, Humboldt não deixou vestígios sobre a origem de suas informações acerca dos estudos de Frans Post. Ele ou Waagen teriam visto os desenhos originais do pintor e os comparado com pinturas existentes nas coleções europeias? Pouco, naquele momento, se sabia sobre a produção do artista, que após um período de esquecimento voltava a circular em leilões e alvo do desejo de colecionadores.<sup>225</sup> Quase não existiam notícias, também, dos desenhos e esboços originais, produzidos em sua estadia no Brasil entre 1636 e 1644.

Dois anos depois da publicação de *Kosmos*, em 1849, Ludwig Driesen lançou uma biografia de Nassau. Entre a documentação anexa ao texto, o historiador publicou uma listagem dos presentes que, em 1652, Johan Moritz havia ofertado ao Príncipe Friedrich Wilhelm, o grande eleitor de Brandemburgo. Entre mais de uma centena de objetos, desenhos, pinturas e manuscritos feitos no Brasil, o presente real continha uma coleção de imagens de “todos os fortes, cidades e lugares das Sete Províncias Neerlandesas (e suas outras conquistas, tanto no Brasil, quanto em outros lugares), finamente gravados e apresentados em escala”.<sup>226</sup> Talvez, os desenhos citados por Humboldt pudessem estar em meio aos remanescentes da antiga coleção. Entrementes, antes de publicar seu livro, Driesen teve o cuidado de procurar pelos inúmeros objetos doados por Nassau ao Príncipe Eleitor. Muitos ainda se encontravam nas coleções e palácios reais da atual Prússia. Outros, no entanto, estavam desaparecidos ou haviam sido destruídos. Entre estes últimos, estava a coleção de desenhos dos fortes, cidades e lugares, que o biógrafo não logrou localizar nem na *kusntkammer* e nem na biblioteca reais, em Berlim.<sup>227</sup>

Um conjunto de 32 desenhos de Post, no entanto, pertencia à coleção do British Museum. [fig. 76] A coleção, originalmente, pertenceu ao botânico e colecionador Hans Sloane, sendo adquirida pelo museu em 1753. Os desenhos, feitos a lápis, aguada e tinta, consistiam em algumas representações de batalhas navais e diversas vistas de cidades e fortes do Brasil e da África, que estiveram sob o comando de Nassau. As imagens possuíam, de fato, alguns

---

<sup>224</sup> HUMBOLDT, 1847. p. 85. HUMBOLDT, 1855. p. 96.

<sup>225</sup> Ver nota 35.

<sup>226</sup> DRIESEN, 1849. p. 358. A lista dos objetos doados também é citada por LARSEN, 1962.

<sup>227</sup> DRIESEN, 1849. 362

quadros correlatos, executados pelo pintor. Mas, no entanto, não correspondiam a esboços feitos *in situ*. Seu objetivo, muito claro, era o de servirem de base para a composição da série de gravuras que ilustram o que Gaspar Barleus publicou, em 1654, narrando a história do governo nassoviano no Brasil. Gravuras a quais Humboldt certamente conhecia e citou no *Kosmos*, sublinhando seu traço de originalidade. [fig. 77.]<sup>228</sup>

Já dos quadros a óleo criados por Frans Post, é provável que o naturalista tivesse conhecido alguns exemplares. Fosse em coleções aristocráticas ou privadas, fosse em alguns dos recém-fundados museus públicos da Europa, Humboldt poderia ter tido contato com a produção de Post em inúmeras cidades que frequentou, como Berlim, Dresden, München e Paris. Seria presumível, inclusive, que ele houvesse visto uma das mais belas e impressionantes obras do pintor, em sua visita à Dinamarca. A tela, provavelmente pintada após o retorno de Post à Europa, havia sido adquirida nos Países Baixos, em 1763 – uma aquisição realizada pelo curador das coleções reais dinamarquesas, Gerhard Morell, para a composição de uma moderna galeria de pintura.<sup>229</sup> Em 1827, a “paisagem brasileira” do pintor se encontrava exposta na Galeria Real de Pintura, no castelo Christiansborg.<sup>230</sup> Sob a imagem de um céu claro, de nuvens esparsas e azul intenso, a pintura representava uma vasta paisagem de várzea brasileira. Na tela, os trechos de terra, entrecortados por rios e por massas de densa vegetação, eram dominados pela visão de um engenho. A maior construção do tipo pintada por Post, o engenho abriga minúsculas figuras de escravos e holandeses que se ocupavam das várias etapas de produção dos pães de açúcar.<sup>231</sup> Coqueiros e árvores frondosas pontuavam a cena, ocupavam o *repossoir* escuro à esquerda e à direita; um artifício que reforçava o aspecto da paisagem tropical. [fig. 78]

Com efeito, Humboldt não deixaria de empregar as lembranças da estadia na Dinamarca, na sequência de sua história da pintura de paisagem.

---

<sup>228</sup> Sobre as gravuras e desenho do pintor, ver LAGO; LAGO, 2006. Silva, 2001. BOESEMANN; WHITEHEAD, 1989.

<sup>229</sup> Ver o capítulo “Deslocamentos, metamorfoses, ressonâncias”, mais a frente.

<sup>230</sup> Não é possível saber se, no momento da visita de Humboldt à Dinamarca, o quadro encontrava-se exposto no Museu Real de Arte de Frederiksborg ou na Galeria Real de Pintura de Christiansborg. De toda maneira, Humboldt afirmou ter visto uma pintura de Post no castelo de Frederiksborg, não sendo possível se determinar se é esta ou outra pintura à qual se ele refere. (SPENGLER, 1827. p. 310-311.)

<sup>231</sup> LAGO; LAGO, 2006. p. 188. Segundo o catálogo de Spengler, o quadro encontrava-se em Christiansborg no ano de 1827. (SPENGLER, 1827. p. 310-311.) Esta informação corrige dados de publicações recentes, que não localizaram a pintura no museu oitocentista. O catálogo com a obra completa de Frans Post informa, erroneamente, que esta tela permaneceu no castelo Kronborg de 1703 a 1906. As informações, segundo dados da Galeria Nacional de Arte da Dinamarca é que sua localização é incerta, até 1871. Depois disso, ele teria estado no palácio Gule (1885); passando para o Amalienborg (1886), até chegar a Kronborg, em 1906.

*À mesma época, pertencem os primorosos grandes quadros a óleo, conservados na Dinamarca (em uma galeria do belo castelo Frederiksborg), do pintor Eckhout que, em 1641, também esteve com o Príncipe Maurício de Nassau na costa brasileira. Palmeiras, mamoeiros, bananas e helicônias são muito caracteristicamente retratados, como também a figura dos nativos, as aves de penas coloridas e pequenos quadrípedes.*<sup>232</sup>

O naturalista acreditava que o engrandecimento do gênero adviria do exercício de um procedimento, cuja inauguração atribuiu aos neerlandeses Frans Post e Albert Eckhout: a criação de esboços a partir da observação do natural, para a representação dos trópicos. Mas, ele desconhecia existência de artistas coevos que, ao se aventurarem fora da Europa, deixaram-se impregnar pelas formas e cores dos trópicos. O barão asseverou, então, que o pioneirismo de Frans Post e Albert Eckhout não produziu continuadores de imediato. “Esses exemplos da representação fisiognômica da natureza” – diria Humboldt – “não foram seguidos por muitos artistas de talento até a segunda viagem de circunavegação de Cook”, em 1772.<sup>233</sup>

O segundo elo na tradição de pintura das paisagens tropicais, fundada pelos artistas de Nassau, apareceria mais de cem anos depois, com a viagem do pintor William Hodges pelas ilhas ocidentais e o mar do sul, e de Ferdinand Bauer à “Nova Holanda e à terra de Diemen”.<sup>234</sup> Hodges havia sido professor de Humboldt e é a partir de sua produção que, quando jovem, o naturalista começa a formar seu gosto e a criar uma ideia acerca do que deve ser a produção de um ilustrador científico. [figs. 79-80]

Mais recentemente, à época da publicação de *Kosmos*, Humboldt identificava a emergência de uma nova geração de artistas que visitaram os trópicos e deram continuidade ao trabalho de representar suas paisagens. Johann Moritz Rugendas, o Conde de Clarac, Ferdinand Bellerman e Édouard Hildebrandt executaram, “com um talento superior”, paisagens dos países tropicais da América. [figs. 81-84] Do mesmo modo, Henri de Kittlitz, “que acompanhou o almirante russo Lutke em sua expedição ao redor do mundo, prestou o mesmo serviço ao descrever inúmeras outras partes da terra”.<sup>235</sup> [fig. 85]

---

<sup>232</sup> HUMBOLDT, 1847. p. 85. HUMBOLDT, 1855. p. 96.

<sup>233</sup> HUMBOLDT, 1847. p. 86. HUMBOLDT, 1855. p. 97.

<sup>234</sup> HUMBOLDT, 1847. p. 86. HUMBOLDT, 1855. p. 97.

<sup>235</sup> HUMBOLDT, 1847. p. 86. HUMBOLDT, 1855. p. 97.

O naturalista já havia percebido que, em seu tempo, mais especificamente depois da segunda metade do século XVIII, a escrita descritiva e a pintura de paisagem haviam adquirido força e precisão inauditas. Em consequência, o estudo da natureza havia se popularizado e era exercido por toda parte, agraciado pelas facilidades da circunavegação e do transporte em escala mundial. “Enormes massas de conhecimento entraram em circulação”, acompanhando os périplos do “pequeno homem suscetível de entusiasmo”. Cunhada sob o impacto das novas naturezas sobre os sentidos dos viajantes, “a contemplação inteligente dos fenômenos” ganhou nova forma de expressão, eivada por afetos e livre de ser “sufocada sob o peso material da ciência”.<sup>236</sup>

Existiam, ainda, obras que Humboldt reputou como inferiores. Eram os relatos modernos de viagem em que “o elemento dramático foi relegado a um segundo plano”, reduzidos a um mero conector entre “observações sobre a natureza dos países e acerca dos costumes dos seus habitantes”.<sup>237</sup> Essas obras – diria ele – tinham “sua inferioridade compensada” tão somente pela “abundância de observações que engrandecem a percepção geral do mundo” e “pelos louváveis esforços” para alcançar “a veracidade nas descrições”.<sup>238</sup>

Algumas décadas antes da publicação do *Kosmos*, em 1836, Carl Nebel publicou um relato de sua viagem ao México. Na introdução do livro, ele manifestou um sentimento semelhante ao de Humboldt, sobre a produção de seu tempo:

*O Novo Mundo, tão rico em objetos curiosos e interessantes para a Europa, tem sido visitado várias vezes por viajantes ilustres, que nos têm deixado noções muito preciosas quanto à estatística, a história natural, etc., mas por desdém ou por outras razões, esses senhores têm tratado com negligência, por desdém ou outra razão, o aspecto pitoresco, que não me parece menos interessante que a parte científica. Nem todo mundo é geógrafo, botânico, mineralogista, etc., mas todo mundo é curioso.*

*Esta curiosidade, no entanto, é não é muito forte na maior parte dos homens, para que se submetam aos estudos sérios e fatigantes; ou à pena da coragem de começarem [a ler] uma obra científica e fatigada de demonstrações, operações, hipóteses, conjuntos e conclusões, que jogam o livro de lado antes mesmo de terminar o primeiro capítulo.*<sup>239</sup>

---

<sup>236</sup> HUMBOLDT, 1855. p. 72.

<sup>237</sup> HUMBOLDT, 1855. p. 79.

<sup>238</sup> HUMBOLDT, 1855. p. 79.

<sup>239</sup> NEBEL, 1836. p. 1. DIENER, 2008. p. 61.



“Tão longe quanto a humanidade (civilização) abrange o mundo”. “Tão vasto quanto a civilização e o tráfego mundial refinam a humanidade”.<sup>240</sup> O antigo gracejo de Humboldt com o lema de Nassau ecoa pelos capítulos do segundo volume do *Kosmos*. A razão de ser da brincadeira não era outra, talvez, que exprimir de maneira jocosa a percepção do naturalista sobre o caráter de sua época, em que “o aperfeiçoamento dos meios de transporte sobre a terra e o mar tornam o mundo mais acessível e facilita a comparação das diferentes partes que o compõem, a despeito das diferenças que o separam”.<sup>241</sup> A história que ele narrou, de fato, tinha como fundo ideológico a afirmação de um modelo de civilização. Um modelo calcado nos preceitos que guiavam seu próprio método de trabalho e uma perspectiva sobre as relações entre arte e ciência, compartilhada com determinados artistas, escritores, cientistas e leigos. Um processo civilizatório fundado na necessidade da produção de um vasto conhecimento dos fenômenos físicos do globo aliado ao refinamento da humanidade pela generalização do afeto pela natureza.<sup>242</sup>

Humboldt não deixaria de anotar que “o presente trabalho avança, pois é obra comum de todas as nações civilizadas”; incluindo, quiçá, as *ilhas afortunadas* da Dinamarca com seus investimentos na ciência e nas expedições científicas.

“Eu comecei a imprimir o meu trabalho (o trabalho da minha vida)”. Tão cedo, quanto em outubro de 1834, o barão Alexander von Humboldt já tinha traçado seus planos para a redação do *Kosmos*. Em uma longa carta para Varnhagen von Ense, o naturalista teceu amplos comentários sobre a estrutura da obra, seu impacto imaginado e os intentos que o moviam a redigi-la. “O trabalho deverá representar uma época do desenvolvimento intelectual da humanidade em seu processo de conhecimento da natureza”.<sup>243</sup>

---

<sup>240</sup> CARTA DE ALEXANDER VON HUMBOLDT PARA VARNHAGEN VON ENSE (nº 47). 29 de março de 1840. p. 57.

<sup>241</sup> HUMBOLDT, 1855. p. 79.

<sup>242</sup> Ver PRATT, 1999.

<sup>243</sup> CARTA DE ALEXANDER VON HUMBOLDT PARA VARNHAGEN VON ENSE (nº 16). Berlim, 24 de outubro de 1834. p. 35-40.

Àquela altura, o prolegômeno do livro já estava delineado. O texto corresponderia à parte “essencial” da obra e teria como tema a “imagem da natureza física” e “incentivos para o estudo da natureza, no espírito de nossa época”.<sup>244</sup> As imagens da natureza – esquematizou Humboldt – se dividiriam em tipos:

*1. “Poesia descritiva” e a vívida descrição do cenário natural nos relatos de viagem modernos. 2. Pinturas de paisagem, a descrição sensível da natureza exótica – quando se originou, quando se tornou uma necessidade e seu prazer para a mente; a razão pela qual a antiguidade (muito apaixonadamente) não podia senti-lo. 3. Plantas – seu agrupamento, de acordo com a fisionomia das plantas (não jardins botânicos) – História da descrição física do mundo. Como a ideia do mundo – da conexão de todos os fenômenos, tornou-se claro para as nações do mundo ao longo dos séculos.*<sup>245</sup>

Ao escrever para o amigo, Humboldt não queria somente apresentar a estrutura e o conteúdo da futura obra. Preocupava-o, sobremaneira, sua escrita, seu estilo. “Agora, conceda-me um favor, meu querido amigo” – escreveu.

*Não posso me furtar a enviar o começo do meu manuscrito sem suplicar-lhe que lance um olhar crítico sobre ele. [...] Minhas principais falhas de estilo são uma infeliz inclinação para as formas hiperpoéticas, longas construções sobre participios, e uma grande concentração de múltiplos olhares e sentimentos em uma mesma sentença.*<sup>246</sup>

O barão não se incomodava, exclusivamente, por conta de suas aspirações literárias. Tratava-se, acima de tudo, de uma questão de método e princípios científicos. Como indicou a seguir, ele acreditava que “um livro sobre a natureza deve produzir uma impressão igual à da própria

---

<sup>244</sup> CARTA DE ALEXANDER VON HUMBOLDT PARA VARNHAGEN VON ENSE (n° 16). Berlim, 24 de outubro de 1834. p. 35-40.

<sup>245</sup> CARTA DE ALEXANDER VON HUMBOLDT PARA VARNHAGEN VON ENSE (n° 16). Berlim, 24 de outubro de 1834. p. 35-40.

<sup>246</sup> CARTA DE ALEXANDER VON HUMBOLDT PARA VARNHAGEN VON ENSE (n° 16). Berlim, 24 de outubro de 1834. p. 35-40.

natureza. Eu fui sempre cuidadoso com isso, como em *Quadros da natureza*; e, nesse trabalho, meu estilo é muito diferente do de Foster e Chateaubriand”.<sup>247</sup>

*Eu sempre me esforcei para descrever fielmente, desenhar corretamente e ainda ser cientificamente verdadeiro, sem me perder nas áridas regiões do conhecimento.*<sup>248</sup>

Há algumas décadas, de fato, o naturalista vinha expressando sua apreensão com a escrita científica e buscando alternativas para representar a natureza. Seu interesse era alcançar melhores resultados para o estudo do mundo físico e difundir o gosto pela natureza. A publicação de *Quadros da Natureza*, em 1808, já significava “uma tentativa de experimentar até que ponto as cenas da natureza, dos diversos continentes”, podiam ser representadas “sem perder o efeito do natural e sem perder a força de evocação” que causa aos sentidos de um observador.<sup>249</sup> A compreensão da natureza, para Humboldt, adviria não somente da observação empírica que, escrutinando os fenômenos da natureza, produzia um monumental acúmulo de cifras, estatísticas, tabelas e gráficos. Para ele, tão importante quanto o monótono arrolamento de dados sobre os fenômenos particulares, era transmitir as visões percebidas em um espaço natural. Tão essencial quanto a explicação das leis que regem o mundo físico, era possibilidade de evocar os sentimentos provocados por uma paisagem.

Para alcançar o efeito pretendido, Humboldt abdicaria dissertação analítica e explicativa tradicional. Na sua forma “seca” de representar a natureza, esse tipo de redação se tornava incapaz de impressionar os sentidos e estabelecer empatia com o leitor. Para produzir imagens mentais e fazer aflorar sentimentos, seria necessário cultivar uma escrita que emulasse a representação visual, compondo quadros.

Em *Quadros da Natureza*, Humboldt logrou apresentar visões de cenários naturais, criados “em presença dos grandes objetos da natureza, sobre o oceano, no meio das florestas do Orenoco e das Estepes da Venezuela, nas montanhas desertas do Peru e do México”.<sup>250</sup>

---

<sup>247</sup> CARTA DE ALEXANDER VON HUMBOLDT PARA VARNHAGEN VON ENSE (n° 16). Berlim, 24 de outubro de 1834. p. 35-40.

<sup>248</sup> CARTA DE ALEXANDER VON HUMBOLDT PARA VARNHAGEN VON ENSE (n° 16). Berlim, 24 de outubro de 1834. p. 35-40.

<sup>249</sup> PEDRAS, 2000. p. 97.

<sup>250</sup> HUMBOLDT, 1808. p. V-VI. PEDRAS, 2000. p. 97.

*Alguns fragmentos foram escritos no local e novamente fundidos em uma totalidade. O grande panorama da natureza, a prova da ação conjunta das forças e a renovação do prazer que a visão não mediada dos trópicos proporciona ao homem sensível, são os objetivos que persigo*<sup>251</sup>.

O naturalista compôs seus quadros como “representações vivas” dos espaços naturais, complementadas com mapas e gravuras de plantas e animais. Para pintar suas imagens textuais, Humboldt buscou um modo de redação com poder de imitação dos modelos da natureza e capacidade para evocar a “imagem que o viajante via e experimentava no contato direto com a natureza”.<sup>252</sup> Tratava-se de uma prosa descritiva.

O naturalista aspirava que seus leitores fossem levados “ao cultivo simultaneamente estético e científico das formas naturais”. Por isso, a escrita descritiva de seus quadros da natureza deveria condensar qualidades científicas e artístico-literárias.<sup>253</sup> Ao acessar a descrição de um cenário natural – esperava Humboldt –, o leitor seria levado a ver a natureza, como se fosse com os próprios olhos, sem mediação. A qualidade literária da descrição asseguraria a vivacidade da representação. À essa característica do texto, deveria corresponder outra, que garantisse a fidelidade da imagem ao cenário original. Por isso, as descrições deveriam possuir uma alta capacidade mimética e certa “transparência da linguagem”, característica de um texto científico.<sup>254</sup> A escrita ideal – aquela que Humboldt buscava exercitar na representação dos cenários naturais – deveria conter, portanto, duas virtudes: a exatidão mimética e a força de evocação.

Humboldt ansiava, portanto, por descrever fielmente, desenhar corretamente e ser cientificamente verdadeiro, sem nunca deixar de conjurar o sentimento da natureza. Sem nunca se perder nas áridas regiões do conhecimento. O método que ele empregou em *Quadros da Natureza* implica, portanto, na premissa de que a transmissão do conhecimento da natureza se faz segundo um “recorte pictórico”. Este recorte deve evocar, primeiramente, “o mundo visualizado e experimentado pelo viajante”. Para engendrar uma paisagem, uma imagem viva, a descrição deveria unir a precisão de “seus delineamentos gráficos” com a evocação da

---

<sup>251</sup> HUMBOLDT, 1808. p. V. MATTOS, 2004. p. 152.

<sup>252</sup> PEDRAS, 2000. p. 97.

<sup>253</sup> PEDRAS, 2000. p. 97.

<sup>254</sup> PEDRAS, 2000. p. 98.

percepção original daquele que observou a natureza. Trata-se de uma “espécie de figuração que expõe com detalhes concretos a informação visual”.<sup>255</sup>

Por conseguinte, o procedimento descritivo-visual de Humboldt pressupõe uma disposição muito específica do olhar do viajante, cuja experiência visual na natureza se torna fonte de dados. “Onde a forma de conhecer é a medição fiel da realidade [a ser] reproduzida em ‘quadros’, a ênfase da experiência cognitiva recai sobre o discernimento do olhar” para registrar o ambiente com rigor e precisão; e posteriormente transformar, com fidelidade, as imagens visualizadas em imagem escrita.<sup>256</sup> Essa calibragem humboldtiana do olhar científico requer do viajante a faculdade de produzir “observações rigorosas” e “apuradas das falsas aparências”, que dão a conhecer com veracidade os fenômenos e as leis do universo.<sup>257</sup>

Igualmente, o método implica em uma atenção particular do viajante, para perceber e conservar os movimentos de seus afetos, provocados no encontro do novo ambiente. Daí que “representar o mais fielmente possível, em Humboldt, não significa que a descrição trabalhe em favor do extravio da emoção e, portanto, em prol da documentação neutra, pois é justamente o contato direto e a presença do viajante junto à natureza que lhe sugerem uma amplitude de acesso à ordem do sensível”. Resulta assim que a descrição, sendo o registro do conhecer e representar o mundo visualizado, “inclui um dado de notória importância: a sensibilidade do observador”.<sup>258</sup>

Em seu esforço metodológico e estilístico, Alexander von Humboldt define, simultaneamente, como o ambiente natural deve ser visto e representado.<sup>259</sup> Em verdade, seus padrões científicos e artístico-literários informam o viajante deve observar o mundo e convertê-lo em palavras e imagens. Humboldt e seu método prescrevem “como descrever”, “como representar”, “como ver”.<sup>260</sup> Seu objetivo: alcançar o equilíbrio entre o exato e o sensível, o sentimento e a ideia, o artístico-literário e o científico.

A escrita do *Quadros da Natureza* e posteriormente do *Kosmos* era debitária dessa perspectiva de interação entre materiais de naturezas distintas, mas – assim entendia o autor – complementares. A proposta de Humboldt quebrava com as noções de conhecimento que

---

<sup>255</sup> PEDRAS, 2000. p. 99.

<sup>256</sup> PEDRAS, 2000. p. 99.

<sup>257</sup> HUMBOLDT, 1855. p. 1.

<sup>258</sup> PEDRAS, 2000. p. 101.

<sup>259</sup> DARNSTON; GALISON, 2007. p. 19. Sobre a relação entre os métodos de registro imagético e a epistemologia científica como condições definidoras, simultaneamente, da percepção visual e da representação, ver DASTON; GALISON, 1992.

<sup>260</sup> DARNSTON; GALISON, 2007. p. 26.

o racionalismo, desde os princípios do Iluminismo, havia criado. Uma noção que tendia à separação radical entre a imaginação – que encarnava “o demônio da inconfiabilidade” – e a ciência. Entre o falível testemunho dos sentidos e o conhecimento depurado da curiosidade especulativa, da experimentação e do amor pela verdade.<sup>261</sup> No segundo volume do *Kosmos*, ao explicar como os homens de distintas épocas representaram a natureza, o naturalista avisou: seria em vão procurar um lampejo de equilíbrio entre a representação exata das coisas e a transmissão das emoções causadas pela visão da natureza. Essa busca não era do passado, mas sua e de parte dos artistas, literatos e homens de ciências de sua época.

A incidência dos afetos do viajante na construção do discurso científico – Humboldt o sabia – provocava reações adversas em alguns meios científicos. Como ele próprio informou a Varnhagen von Ense, a publicação do primeiro volume de *Kosmos*, o autor recebeu duras críticas, que atacaram seu “apego superficial aos sentimentos” – o que traduzia o terror dos homens de ciências do século XIX com relação às incertas interferências do sentimento e da imaginação na descoberta dos mecanismos que moviam o mundo natural.<sup>262</sup> As descrições de Humboldt produziam uma ostensiva emergência da subjetividade em meio a um discurso que se afirmava como científico. Essa atenção dada aos sentidos e sentimentos do indivíduo produziam ansiedades entre aqueles que propalavam a emergência da objetividade na ciência; a urgência do apagamento da subjetividade na produção do conhecimento empírico.

A busca pela objetividade na ciência era uma novidade, quando o barão publicou sua obra prima. A objetividade emergiu como uma norma científica somente em meados do século XIX. Foi em torno à década de 1960 que ela se tornou um paradigma científico dominante e passou a orientar uma série de práticas destinadas a produzi-la. Foi somente então que a objetividade científica começou a se confundir com o empirismo e a ciência *tout court*. Antes dela, a verdade-segundo-a-natureza (ou verdade natural) persistia como paradigma e como virtude epistemológica – ou seja, como “uma forma historicamente específica de investigar e retratar a natureza”.<sup>263</sup>

As duas virtudes epistemológicas, a verdade-segundo-a-natureza e a objetividade científica, eram bastante diferentes entre si; tal como a noção de objetividade não necessariamente corresponde à veracidade, fidedignidade e correção científica, perseguidas por Humboldt. “A evidência para a novidade da objetividade científica começa com o próprio termo”.

---

<sup>261</sup> LIMA, 1989.

<sup>262</sup> CARTA DE ALEXANDER VON HUMBOLDT PARA VARNHAGEN VON ENSE (nº 101). Potsdam, 02 de outubro de 1845. p. 194

<sup>263</sup> DARNSTON; GALISON, 2007. p. 27-28.

Derivada do latim, a palavra objetividade era utilizada na filosofia escolástica, sempre em par com seu contrário, a subjetividade. Mas, seu significado era o exato oposto do sentido popularizado no século XIX. “‘Objetividade’ referia-se às coisas como elas se apresentavam para a consciência, enquanto ‘subjetividade’ referia-se às próprias coisas”. Caindo em desuso, durante os séculos XVII e XVIII, os dois termos voltaram a ser utilizados no século seguinte. Entre 1820 e 1830, dicionários em alemão, francês e inglês atualizaram as entradas dos termos, com seus significados renovados, com uma tonalidade próxima à filosofia kantiana. A objetividade começou a ser delineada como característica dos objetos externos, ao passo que a subjetividade assumia o sentido contrário, relativo ao que é pessoal, interior e inerente ao sujeito.<sup>264</sup> A objetividade científica, como virtude epistemológica, aparece nesse ponto com o surgimento da noção de que o indivíduo é a sede do erro.

*Primeiro e principalmente, a objetividade é a supressão de algum aspecto do ego, a neutralização da subjetividade. Objetividade e subjetividade definem uma a outra, como esquerda e direita, em cima e embaixo. Uma não pode ser entendida, sequer concebida, sem a outra. Se a objetividade foi convocada à existência para negar a subjetividade, então, a emergência da objetividade deve concordar com a emergência de certo tipo de ego voluntarioso, um ego percebido como um perigo para o conhecimento científico.<sup>265</sup>*

A história da objetividade é, portanto, concorrente da história de formação do ego, mais propriamente, do “ego científico”. A subjetividade execrada pelos cientistas da segunda metade do século XIX correspondia, portanto, a um tipo de expressão individual celebrada anteriormente – e especialmente por Humboldt. O cientista ideal da era da objetividade é exatamente aquele não usa a subjetividade para escrutinar, avaliar, julgar, representar e expressar a natureza. Ao contrário, é o indivíduo que se treina e se polícia para conter seu ego. Surgem, então, métodos e parâmetros para diminuir ou restringir a incidência da subjetividade sobre a produção científica – a busca pelo desapego emocional; criação de procedimentos automáticos; o uso de elementos mecânicos para mesurar e registrar dados. A objetividade significa ver sem inferência, interpretação ou inteligência.<sup>266</sup> No advento de uma objetividade mecânica, as desconfianças em torno da subjetividade do desenho e da

---

<sup>264</sup> DARNSTON; GALISON, 2007. p. 29-31.

<sup>265</sup> DARNSTON; GALISON, 2007. p. 36.

<sup>266</sup> DARNSTON; GALISON, 2007. p. 17.

pintura, faria com que estas modalidades de representação fossem preteridas ao uso da fotografia na representação científica, em alguns ramos da ciência.<sup>267</sup>

Humboldt e os cientistas de seu círculo cultivavam uma ciência de classe distinta. Uma ciência que não pode ser rotulada como objetiva. O naturalista fundamentou suas investigações no paradigma científico que se tornara hegemônico no século XVII. Sua base era a busca da verdade-segundo-a-natureza, a verdade natural; e seu objetivo a representação fiel, a bem dizer ideal, do mundo.

Para a construção do conhecimento científico, segundo a noção da verdade-segundo-a-natureza, é imprescindível o empenho direto do indivíduo, com o uso do julgamento, sentidos e, quiçá, afetos - como propunha o barão no *Quadros da natureza* ou no *Kosmos*. Assim, segundo esse paradigma, “o ego conhecedor é a precondição para o conhecimento, e não um obstáculo para ele”.<sup>268</sup> Cabia ao cientista olhar, descrever, representar, comparar e classificar abertamente a natureza.

Essencial, nesse exercício de revelar a realidade, seriam suas habilidades para observar com acuidade; analisar, sintetizar e julgar impressões; produzir abstrações; e até a paciência, o treino e talento para “extrair o típico do armazém dos particulares naturais”.<sup>269</sup> Para observar cientificamente, o indivíduo deveria ter seu olhar treinado. Ele deveria aprender a calibrar seu olho para ver o essencial e negligenciar o incidental, separar o exemplar típico do anômalo ou monstruoso, e entender o alcance e os limites da variabilidade da natureza.<sup>270</sup> Para Lineu, que operou sob o mesmo paradigma da verdade-segundo-a-natureza (ou verdade natural), os botânicos deveriam aprender a se concentrarem nos caracteres constantes e orgânicos da aparência das plantas. A distração com detalhes irrelevantes, poderia significar uma multiplicação desnecessária das espécies.<sup>271</sup>

A consolidação da ciência à época de Humboldt previa, assim, que o cientista envidasse “esforços prático e especulativo na forma de aproximação com o fenômeno”. A “observação empírica”, orientada para extrair “o aspecto individual do fenômeno”, persegue a aparência do fato – ‘não só como o fenômeno aparece, mas como ele deveria aparecer’. A questão se

---

<sup>267</sup> DARNSTON; GALISON, 2007. p. 29.

<sup>268</sup> DARNSTON; GALISON, 2007. p. 53.

<sup>269</sup> DARNSTON; GALISON, 2007. p. 58.

<sup>270</sup> DARNSTON; GALISON, 2007. p. 26.

<sup>271</sup> DARNSTON; GALISON, 2007. p. 59.



centra, então, em “conciliar o percebido e o premeditado, isto é, a aparência e seu significado ideal, de modo a tornar simultâneo e idêntico o resultado das duas apreensões díspares”.

*O fato empiricamente visualizado é submetido a “elevado” ponto de vista. Procura-se extrair da distribuição diversa das formas naturais uma determinada “constância e consistência” até derivar uma “lei empírica” capaz de explicar as condições sob as quais o fenômeno se manifesta.*<sup>272</sup>

Humboldt, ao construir a paisagem em seus quadros naturais, obedece rigorosamente ao processo de conhecimento descrito. Sem se perder na aridez da escrita analítica, ele procura transmitir como “a ciência, fundada sobre observações rigorosas e apurada das falsas aparências, nos deu a conhecer sobre os fenômenos e as leis do universo”.<sup>273</sup> Dois tipos de paisagens nascem desse procedimento: “a paisagem, transcrição exata da imagem visualizada no contato direto junto à natureza, e a paisagem que, embora programada pelo cálculo exato e pontual, vai ser manipulada e reconstruída a fim de atingir uma paisagem ideal”.<sup>274</sup> Ambos resultados mantêm uma característica em comum: a fidelidade à natureza. Fidelidade compreendida como resultado do exercício do julgamento de um ego conhecedor, que seleciona o “típico”, “característico” e “ideal”, para criar uma “imagem fundamentada” da natureza.<sup>275</sup>

A perspectiva humboldtiana das imagens como sede do conhecimento era radicalmente diferente da ideia de imagem como documento, acalentada por grande parte dos cientistas do final do século XIX. Quando buscavam produzir a ilustração científica perfeita, os naturalistas da primeira metade do século tentavam “ativamente selecionar e moldar tanto seus objetos quanto seus ilustradores”, de forma a conseguirem imagens fiéis à ideia captada na observação do real, imagens acuradas segundo uma realidade idealizada. As enormes variações de formas do mundo natural podiam e deveriam ser manipuladas, apagadas, reduzidas à forma ideal; um fruto defeituoso deveria ser reproduzido como o ideal; um osso com pequenas peculiaridades, devia ser representado como um típico, padrão. Ao final do século, o paradigma da verdade-segundo-a-natureza já perdia terreno para o paradigma rival:

---

<sup>272</sup> GOETHE, 1798. p. 24-25.

<sup>273</sup> HUMBOLDT, 1847. p. 1. HUMBOLDT, 1855. p. 1.

<sup>274</sup> PEDRAS, 2000. p. 100.

<sup>275</sup> DARNSTON; GALISON, 2007. p. 66.

a objetividade; o sentido da representação mudou em conformidade com a transformação da ciência.<sup>276</sup>

Quarenta e dois anos após a publicação do *Kosmos*, o etnólogo Kristian Bahnson lançou o primeiro artigo acadêmico sobre as pinturas de Albert Eckhout. Ao abordar as imagens, ele as interrogou a partir do novo universo epistemológico, já distinto daquele em que trabalhou o barão. O assistente do Museu Etnográfico Real da Dinamarca, como grande parte de seus contemporâneos, se integrava a uma forma de produção da ciência totalmente permeada pela busca da objetividade. No lugar do exercício de um ego escrutinador, o cientista do final do século buscava o total aniquilamento da interferência da subjetividade na produção do conhecimento. “Deixe a natureza falar por si mesma” se tornou o lema da nova objetividade científica.” Onde a “intervenção idealizante havia sido acolhida como uma virtude”, agora ela era perseguida “como um vício” a ser extirpado.<sup>277</sup> O paradigma e a ética científica passaram a exigir que todo cientista aprendesse o impossível: impedir projeções de sua vontade sobre a visão natureza.

Isto provocou “uma inversão de valores” na produção da imagem científica: era necessário “resistir às tentações da estética, à isca de teorias sedutoras, o desejo de esquematizar, embelezar, simplificar – em resumo, os mesmos ideais que guiaram a criação das imagens verdadeiras-segundo-a-natureza”. Onde os homens falham, “máquinas ou homens agindo como máquinas sem vontade” poderiam alcançar os objetivos perseguidos. “Desconfiados da mediação humana entre a natureza e a representação, os pesquisadores agora voltavam-se para as imagens produzidas mecanicamente”.<sup>278</sup> Abria-se a era da objetividade mecânica.

Ao retornar às pinturas produzidas por Albert Eckhout, Bahnson as interrogou sob o novo olhar. Ele analisou as obras como documentos etnográficos densos na descrição da vida dos nativos do Brasil. Seu interesse por elas baseava-se exclusivamente na grande proximidade verificada entre as coisas representadas e os artefatos indígenas reais, conservados na coleção do Museu Etnográfico Real. Neste passo, o que tornava as obras de Eckhout aptas a serem usadas na pesquisa etnográfica não era a fidelidade à natureza idealizada e recomposta da América. Tudo em contrário, era a aparente capacidade do pintor em anular-se diante do visto e, munido de seu pincel realista, capturar os traços dos objetos e transferi-los exatos para a superfície da tela. Sua confiança nas imagens de Eckhout como documento dos

---

<sup>276</sup> DARNSTON; GALISON, 2007. p. 113.

<sup>277</sup> DARNSTON; GALISON, 2007. p. 120.

<sup>278</sup> DARNSTON; GALISON, 2007. p. 120.

objetos bélicos dos índios brasileiros vinha da constatação – apressada e equivocada – de que as obras foram “realmente pintadas a partir de modelos e não de esboços perdidos ou da imaginação” do artista.<sup>279</sup> Em outras palavras, as imagens que compunham as nove telas brasileiras seriam registros exatos da realidade, não maculados por constrangimentos da tradição artística, nem falseados pela inventividade ou pela fantasia do pintor.

Neste ponto, o aspecto das figuras dos índios, dos negros e dos mestiços fazia o etnólogo acreditar que o artista as desenhou “inegavelmente a partir do natural”.<sup>280</sup> Mas, ainda assim, no que concernia às “características faciais” dos índios pintados, Eckhout falhava em seu registro documental, segundo a perspectiva do etnólogo. As feições dos indígenas soavam ao dinamarquês como grosseiras e “difícilmente reproduzidas de forma correta”. O etnólogo acreditava que “embora o artista tivesse uma habilidade, rara em seu tempo, para reproduzir tipos estrangeiros”, “o tratamento da mão de um artista habituado a pintar figuras europeias” pesava sobre as representações, distanciando-as do real. O treinamento artístico teria contaminado a habilidade de Eckhout em transferir fielmente o visto para a representação, criando uma imagem pouco acurada do aspecto do indígena.<sup>281</sup>

Pode-se dizer que, suplantando a verdade-segundo-a-natureza, a busca pela objetividade mecânica na representação não se restringiu ao universo científico. Ela extrapolou os limites dos museus científicos e dos laboratórios, na passagem do século XIX ao XX, se instalou na cultura visual do ocidente, como um *olhar de época* – como um conjunto de hábitos visuais, culturalmente construídos, que delimitam as formas como os indivíduos de uma época veem e experimentam as imagens.<sup>282</sup> Após a publicação do artigo de Bahnson, o novo olhar da época – derivado da emergência do novo paradigma da objetividade – produziu reflexos profundos na forma como a pintura de Albert Eckhout foi enxergada por seus intérpretes, que adivinharam na pintura a intenção do artista e do comitente das telas – o conde de Nassau – em produzir um inventário visual do Novo Mundo, composto por “registros objetivos” dos homens e frutos do Brasil. Um historiador da arte chegaria a afirmar que:

---

<sup>279</sup> BAHNSON, 1889. p. 222-223. Paul Ehrenreich identificou e corrigiu o erro de Bahnson, pouco depois da publicação de seu artigo. Ver, EHRENREICH, 1894, p. 81. EHRENREICH, 1905, p. 19.

<sup>280</sup> BAHNSON, 1889. p. 223.

<sup>281</sup> BAHNSON, 1889. p. 222-223.

<sup>282</sup> O conceito de *olhar de época* foi cunhado por Michel Baxandall e é, atualmente, um dos conceitos básicos no estudo das articulações entre a percepção visual, e a produção e fruição da arte. Sobre o conceito, ver BAXANDALL, 1991. LANGDALE, 1998.

*Detalhes peculiares, como o cordão de algodão em torno do prepúcio do homem Tapuia, ou dos seios pesados e caídos da mulher Tapuia (não modificados em função da beleza), não evidenciam esforços para evitar a verdade étnica ou para comprometê-la em favor do gosto ou do sentimento de decoro europeus. Cada figura está relacionada a uma paisagem apropriada o seu estilo de vida. Espécies individuais de animais e plantas são adicionadas, todas representadas com um senso de registro objetivo; na totalidade, elas formam um ‘mapa humano’ do país e ilustram o modo de vida dos seus habitantes.<sup>283</sup>*

O olhar de época segundo o qual operava a percepção de Humboldt era outro. Como apresentações vivas, que visam a “aumentar o gosto pela natureza” e “ampliar o estado da ciência”, “os ‘quadros da natureza’ de Humboldt propõem uma ligação entre as finalidades científica e literária, que não estavam comumente associadas ao processo de individuação das disciplinas, no século XIX” e à emergência do paradigma da objetividade científica.<sup>284</sup> É uma perspectiva em que literatura e ciência, sentimento e ideia se fazem complementares, fazendo os afetos do ego conhecedor irromperem em meio à descrição do mundo físico, elevados à qualidade de dados essenciais para a formação do conhecimento; à impregnação dos sentidos do espectador pela realidade fielmente representada. Esse era, de fato, o efeito que Humboldt esperava encontrar na boa representação da natureza. Como ele testemunharia, no segundo volume do *Kosmos*:

*Podemos dar às descrições da natureza, repito aqui intencionalmente, os contornos definidos e todo o rigor da ciência, sem as privar do sopro vivificante da imaginação. Que o observador adivinhe os liames conectam o mundo intelectual e o mundo sensível, que ele abarque a vida universal da natureza e sua vasta unidade através dos objetos que delimitam um ao outro; essa é a fonte da poesia.<sup>285</sup>*

Hubert e Jan van Eyck, Antonello de Messina, Ticiano, Johann Moritz Rugendas, Conde de Clarac, Ferdinand Bellerman, Édouard Hildebrandt. No segundo volume de *Kosmos*, Humboldt narrou a história do reflexo do mundo exterior sobre a imaginação dos pintores. Quando o fez, o naturalista “assumiu o papel de um teórico em matéria de estética”.

---

<sup>283</sup> JOPIEN, 1979. p. 340.

<sup>284</sup> PEDRAS, 2000. p. 97.

<sup>285</sup> HUMBOLDT, 1855. p. 82.

Contextualizou suas ideias na história da arte, criou pontos de referência e teceu uma tradição da pintura de paisagens.<sup>286</sup>

Nos irmãos Hubert e Jan van Eyck, Humboldt encontrou os primeiros pintores que reproduziram detalhes da paisagem com “maravilhosa fidelidade”.<sup>287</sup> Em Antonello de Messina, aquele que naturalizou o gosto por esse tipo de pintura.<sup>288</sup> Ticiano, o naturalista reputou como o pintor que, pela primeira vez, compreendeu a natureza, exprimindo-a com vivacidade e profunda emoção.<sup>289</sup> Após os fundadores, os continuadores. Johann Moritz Rugendas, o Conde de Clarac, Ferdinand Bellerman e Édouard Hildebrandt ampliaram o repertório do gênero, executando com um talento superior, veracidade e emoção, o ambiente dos trópicos.

Cada artista citado em *Kosmos*, foi cuidadosamente escolhido por Humboldt para forjar uma tradição da pintura de paisagens, que ia do Renascimento ao século XIX. Cada um dos pintores citados, no entanto, manteve pouca ou nenhuma relação com a obra dos outros escolhidos. Eles não tinham, na produção dos demais, um ponto de partida, referência, contestação ou apoio. O que cada um dos selecionados tinha em comum era uma obra cujo traço estético predominante tendia para a representação realista.

O elo, enfim, que ligava um artista ao outro não era mais que o olhar do naturalista, tornado historiador. Um olhar informado pela conciliação de sua prática científica e com seu gosto estético, identificado com a tradição classicista.<sup>290</sup> Sublinhando um tipo de produção pictórica que corroborava com a propagação de seu método, Humboldt construiu uma história da pintura de paisagens fortemente marcada pela projeção, no passado, de sua própria experiência visual.

O olhar retrospectivo do barão Alexander von Humboldt fez verídica a tese que diz: aquele que elabora a história de uma obra de arte e desenvolve sua reflexão a partir da produção do passado é inteiramente tributário do momento histórico no qual se situa, como também assume uma posição sobre a arte que lhe é contemporânea.<sup>291</sup> Mais forte que isso, Humboldt traiu o fato de que o olhar que informava sua concepção de ciência era o mesmo que condicionou sua percepção da pintura do passado. O olhar com que ele observava a natureza

---

<sup>286</sup> DIENER, 2008. p. 61.

<sup>287</sup> HUMBOLDT, 1855. p. 91. HUMBOLDT, 1847. p. 50.

<sup>288</sup> HUMBOLDT, 1855. p. 92.

<sup>289</sup> HUMBOLDT, 1855. p. 92.

<sup>290</sup> DIENER, 2008. p. 61. Para um estudo mais detalhada da filiação estética de Alexander von Humboldt, ver DIENER, 1999.

<sup>291</sup> HUCHET, 2012. p. 35.

pertencia à mesma cultura visual que seu olhar para a pintura. Assim, a história da pintura de paisagens que ele criou é a história da coincidência entre fidelidade e sentimento na representação da natureza. É a montagem de uma tradição em que as características que o naturalista prezava (e prescrevia) na pintura de sua época encontraram raízes insuspeitas – para Humboldt – na produção dos mestres de ontem.

No século XVII, Humboldt encontrou o período que reuniu um sem número de artistas transformadores da tradição. Esses artistas, segundo o naturalista, uniram a excelência na “imitação dos modelos oferecidos” à manifestação de uma “consciência mais elevada do sentimento da natureza”.<sup>292</sup> Era como se, nesse período, houvesse florescimento de uma espécie de época de ouro da pintura de paisagens.

As razões atribuídas ao fato foram várias. Algumas, como a inovação técnica derivada da invenção da tinta a óleo, haviam sido colhidas entre os argumentos mais corriqueiros dos historiadores da arte de seu tempo. A razão principal, no entanto, Humboldt atribui ao modo como os pintores seiscentistas enxergaram e se relacionaram com a natureza. Sem temer anacronismos, o barão adivinhou nos pintores seiscentistas um modo de trabalho que exigia um contato estreito com o mundo natural. “À medida que se conhecia melhor e se observava mais atentamente as riquezas da natureza” – afirmou o autor – “o domínio da arte se expandia”.<sup>293</sup> “Nesse período tão feliz para a arte, imitou-se habilmente os modelos que oferecia a natureza do norte da Europa, da Itália meridional e da Península Ibérica”.<sup>294</sup>

Não que Humboldt esperasse encontrar nas pinturas do passado e postulasse para as do presente o exercício de um “naturalismo ao pé da letra”, reproduzidor objetivo do espaço natural. O autor de *Kosmos* – como muitos estetas românticos – reprovara a “imitação minuciosa e muito servil” dos contemporâneos de Antonello de Messina.<sup>295</sup> Para o pensamento de Alexander von Humboldt, a boa representação da natureza era aquela capaz de atingir conotações ideais, a partir da observação acurada do real. “O grande estilo da pintura de paisagens” – escreveu ele – “é fruto de uma contemplação profunda da Natureza e de uma transformação que se opera no interior do pensamento”.<sup>296</sup>

O que Humboldt talvez não pudesse perceber, embebido que estava com suas próprias intenções para o campo da arte, era que o método de trabalho de seus contemporâneos não

---

<sup>292</sup> HUMBOLDT, 1855. p. 93-94.

<sup>293</sup> HUMBOLDT, 1855. p. 93.

<sup>294</sup> HUMBOLDT, 1855. p. 94.

<sup>295</sup> HUMBOLDT, 1855. p. 92.

<sup>296</sup> HUMBOLDT, 1855. p. 98.

permanecia o mesmo que o de dois séculos antes. Os artistas seiscentistas, em especial dos neerlandeses, produziam poucos esboços no espaço natural. Sua pintura era, essencialmente, produzida no interior de residências e ateliês, quando estes existiam.<sup>297</sup> A sensação de que seus quadros reproduziam um contato intenso com os movimentos da natureza não eram mais que o efeito de um realismo exacerbado e da maestria em manipular um vocabulário de convenções de representação. “A grande maioria das cenas de tempestade holandesas” – um bom exemplo de uma pintura de paisagem da época – não ilustravam eventos identificáveis, e mesmo aquelas que representavam incidentes reais no mar, contavam a história em termos de tipos convencionais”.<sup>298</sup>

E esse convencionalismo, tinha diversas razões de ser. As convenções, na arte holandesa, tinham muito a ver com a produção prioritária de pinturas para o mercado, no lugar da resposta a encomendas específicas. A “adesão a determinados formatos, temas e estilos bem aceitos permitiam aos artistas produzir imagens com a confiança de que elas encontrariam um comprador”.<sup>299</sup> Além disso, quando produziam uma representação de eventos de seu tempo, os artistas holandeses tendiam a fazê-lo de modo a reforçar convenções, recorrendo à tradição, modificando e incrementando respostas imagéticas a eventos similares ocorridos no passado.

Mesmo a concepção da existência de uma continuidade entre o visto no mundo e o representado não pertenciam ao universo de experiências visuais do século XVII. No período, o termo paisagem se limitava a indicar a imagem, a representação, de um lugar. Os espaços naturais não eram, de modo algum, entendidos como uma paisagem. Essa conexão imaginada entre o real e a representação nasceria somente no século XIX. Seria próprio Humboldt, com suas ideias científicas e artístico-literárias, e outros homens de sua época que fariam com que o termo ganhasse nova acepção, passando a designar simultaneamente o espaço natural experimentado e a natureza representada; fosse pelas letras, fosse por imagens.<sup>300</sup>

Frans Post e Albert Eckhout, situados pelo naturalista entre os maiores do século XVII, foram levados por Humboldt à categoria de iniciadores de uma nova vertente da pintura de paisagem, aquela que abre a tradição para representação da natureza dos trópicos. Humboldt acreditava que o engrandecimento do gênero adviria do exercício de um procedimento, cuja

---

<sup>297</sup> ALPERS, 2010. p. 151 *et seq.*

<sup>298</sup> GOEDDE, 1997. p. 132.

<sup>299</sup> GOEDDE, 1997. p. 130.

<sup>300</sup> KWA, 2003. p. 21.

inauguração atribuiu aos dois neerlandeses: a criação de esboços a partir da observação do natural, diante das paisagens longínquas.

Dessa vez, o naturalista acertara: Post e Eckhout realmente produziram desenhos para conservar as novas formas da natureza que conheceram na América. Mas, será que seus desenhos tinham a mesma forma e carregavam a mesma intenção que os esboços dos artistas-viajantes com quem o naturalista conviveu? Foram todos feitos sob a mesma condição, sempre ao ar livre, diante da natureza, em meio à viagem? Humboldt parece não se preocupar com isso. Da afirmação da existência de desenhos preparatórios, supostamente feitos Frans Post no Brasil, o naturalista fundamentou sua crença de que “o único meio de poder, no retorno de uma viagem, retratar os caracteres dos países longínquos”, transformando-os em “paisagens concluídas”, era “tomar esboços em frente às cenas da natureza”.<sup>301</sup>

Os esboços feitos *d'après nature*, segundo Humboldt, eram diferentes das cópias dos elementos da natureza conservados nas coleções e nos livros científicos. Além de registrarem as formas exatas das coisas, os esboços teriam a vantagem de conservar as sensações experimentadas pelo do artista ao se deparar com a paisagem natural. Em um dos pontos altos do seu livro, Alexander von Humboldt afirmou:

*Os esforços dos artistas serão mais felizes ainda se, nos lugares mesmos e ao ar livre, cheios de emoção, eles fizerem, em desenho ou a tinta, um grande número de estudos parciais das copas das árvores, dos galbos grossos carregados de frutas e de flores, [...] de rochas, uma falésia, qualquer parte de uma floresta. E, tendo assim, imagens exatas das coisas, o pintor, no retorno à pátria, não precisará recorrer à triste fonte das plantas conservadas nas estufas e das figuras reproduzidas nas obras de botânica.*<sup>302</sup>

Exercida da maneira como o faziam esses mestres, a pintura de paisagens se tornava “uma forma de representar a imagem da natureza mais rica e mais completa” que qualquer coleção, “com a melhor seleção de plantas cultivadas”, poderia alcançar – prescreveu Humboldt.<sup>303</sup> O motivo era simples: perante os jardins botânicos e estufas, a pintura, “soberanamente, dispõe

---

<sup>301</sup> HUMBOLDT, 1855. p. 99.

<sup>302</sup> HUMBOLDT, 1855. p. 99.

<sup>303</sup> HUMBOLDT, 1855. p. 110.



da dimensão e da forma dos objetos”, não havendo constrangimentos não há para a capacidade humana de criar.

*Para ela, o espaço não tem, por assim dizer, limites: ela segue a borda dos bosques até os vapores da distância; precipita, de rocha em rocha, a torrente que cai do topo da montanha; e põe o azul profundo do céu sobre os topos das palmeiras, como sobre a pradaria que ondula para até o limite do horizonte. A claridade e a cor do céu puro ou ligeiramente velado do equador espalhadas sobre todos os objetos situados à face da terra dão à paisagem uma espécie de poder misterioso que somente a pintura pode reproduzir, quando logra emular esses tão doces jogos de luz.<sup>304</sup>*

O naturalista, antes de escrever esse volume do *Kosmos*, acompanhou o envolvimento pessoal de seu irmão Wilhelm von Humboldt com a criação do jardim zoológico de Berlim.<sup>305</sup> Talvez por isso, no capítulo dedicado aos jardins botânicos e às estufas, Alexander von Humboldt reconheceu que essas coleções de espécies vivas possuíam a vantagem de enganar os sentidos do visitante. Surpreendendo o olhar com formas e ambiências novas, elas plantavam a vívida sensação que o observador foi “transportado para o clima dos trópicos e que, do alto de uma colina, contempla um arbusto de palmeiras”. Era verdade, diria Humboldt, que “nada pode substituir verdadeiramente o azul profundo do céu, nem o brilho de uma luz intensa”. Mesmo assim, nos jardins “a imaginação é mais vivamente posta em jogo e a ilusão se faz maior que quando se está diante do quadro mais perfeito”.<sup>306</sup>

*As estufas e todas as plantações artificiais estão muito longe de poder reunir a diversidade de meios de que dispõe a pintura para exercitar nossa imaginação e concentrar, em um pequeno espaço, os mais vastos fenômenos da terra e do oceano. Mas, a impressão geral é diminuída, e essa inferioridade é compensada, por meio do domínio que a realidade exerce sobre os sentidos.<sup>307</sup>*

Fosse na estufa ou no ambiente natural, o que mais importava ao naturalista era o fato da imagem haver sido composta, com método, a partir de esboços criados na presença do

---

<sup>304</sup> HUMBOLDT, 1855. p. 110.

<sup>305</sup> Ver LICHTENSTEIN, 1961.

<sup>306</sup> HUMBOLDT, 1855. p. 110.

<sup>307</sup> HUMBOLDT, 1855. p. 110.

elemento natural. Os esboços teriam o papel de capturar e conservar a imagem exata dos elementos particulares de um cenário natural. Os fragmentos desenhados deveriam ser posteriormente reunidos em uma composição, construída segundo “as leis da arte”, para que fossem revelados a fisionomia da paisagem e os afetos que a vista evoca.

A receita de Humboldt para a feliz descrição visual da natureza, em nada, inspirava-se nos métodos dos artistas do século XVII. Nem mesmo de Frans Post. Qualquer um dos desenhos de Post que o naturalista pudesse ter visto seriam cenas completas. A única semelhança que guardavam com o método do naturalista seria o fato de, supostamente, terem sido feitos ao natural. Ou seja, por observação dos objetos representados. Assim, o ideal de artista cultivado pelo barão encontra correspondências reais na experiência visual ou no modo de pintar dos artistas seiscentistas. Seu artista ideal era o artista de seu próprio tempo.

A imagem do artista ideal, segundo Humboldt, coincidia com a do cientista ideal. Como ao cientista, ao pintor caberia a decomposição, a diferenciação e o estudo ocular da natureza, em suas partes; seguindo-se a isso a sintetização e a composição das partes em uma imagem ideal que reconstitui o quadro, a fisionomia, de um segmento natural, adicionado de beleza artística.

As ideias de Humboldt acerca da inter-relação e complementaridade entre ciência e arte nasceram, sem dúvida, da influência do pensamento de seu mestre, Goethe. Em seus escritos sobre estética, o filósofo dissertou sobre as pinturas de paisagem. Nesse ponto, Goethe citou, como paisagista ideal, o seu amigo e professor Jakob Philipp Hackert – a quem Humboldt também conhecia. [fig. 86]

Hackert impressionava o poeta com sua habilidade em captar os detalhes essenciais da natureza – como os tipos as árvores, a forma dos relevos e a atmosfera de um local –, extirpando-lhe todos os elementos supérfluos. Goethe “aprendeu com Hackert a ver a paisagem habitual como ideal e a valorizar a observação dos detalhes característicos como pressupostos para o reconhecimento do todo”.<sup>308</sup> O pintor operava a construção de uma paisagem a partir da observação de aspectos parciais, selecionados no todo do ambiente. Em seguida, reorganizava os fragmentos dentro da composição, de forma a criar uma “impressão geral” do espaço original.<sup>309</sup> “Em seus ‘fragmentos’, Hackert insiste que o elemento essencial de uma paisagem é a sua vegetação, postulando o estudo das árvores como indispensável

---

<sup>308</sup> MATTOS, 2004. p. 159.

<sup>309</sup> MATTOS, 2004. p. 160.

para a formação de um bom pintor da natureza”. Ele, no entanto, identificou “o excessivo tempo necessário para o artista conhecer e desenhar todos os tipos de árvores”. E então propôs “uma divisão das mesmas em três tipos, seguindo a aparência de seus ramos e folhagens”.<sup>310</sup>

*Segundo o meu princípio, divido a forma geral das árvores em três classes de acordo com a forma como pessoalmente as gravei e publiquei. O artista e o amador devem treinar suas mãos segundo elas, caso queira aprender a desenhar.*<sup>311</sup>

Hackert concebia a pintura paisagem como a elaboração de uma vista ideal, uma “impressão geral” das formas de um local. Essas ideias impregnaram Humboldt. Elas moldaram suas noções do papel do pintor na conformação e transmissão do conhecimento da natureza. No seu livro *Ensaio para a fisionomia dos vegetais*, o barão escreveu:

*Entre a cópia de vegetais que cobre a terra, se distinguem, depois de uma cuidadosa observação, umas poucas formas fundamentais as quais, provavelmente, podem se reduzir, à sua vez, várias famílias ou grupos. Limite-me, aqui, a enumerar dezessete delas, cujo estudo deve ser especialmente importante para o pintor paisagista.*<sup>312</sup>

As ideias de Humboldt, por sua vez, alteraram de forma radical a maneira como os cientistas naturais, os pintores e os ilustradores passaram a conceber a natureza e sua representação. Johann Moritz Rugendas, que perfila entre os mais jovens artistas da tradição criada pelo naturalista, teve sua produção profundamente influenciada pelas ideias do naturalista.

Ainda jovem, Rugendas visitou a América pela primeira vez entre 1822 e 1825. Nessa viagem, que iniciou como membro da expedição científica comandada pelo Barão de Langsdorff, o artista tinha por incumbência registrar elementos da natureza que seriam incluídos em um tratado que o nobre pretendia publicar. Divergências, entretanto, abalaram a relação dos dois. O cientista e o artista não conseguiam concordar com o caráter das representações a serem

---

<sup>310</sup> MATTOS, 2004. p. 160.

<sup>311</sup> GOETHE, *Hackert Biographie*. apud. MATTOS, 2004. p. 160.

<sup>312</sup> MIX, 1992. p. 190.

produzidas na viagem. Os desacertos entre eles levaram ao rompimento do contrato de Rugendas e à sua saída da expedição.<sup>313</sup>

Continuando a viagem por conta própria, Rugendas idealizou a publicação de um livro com imagens pitorescas do Brasil. Livros desta natureza encontravam um grande público na Europa, obcecada pelas notícias das exóticas colônias ultramarinas, da exuberante natureza da América e da África. O jovem artista também se encantara com as notícias de terras distantes. Durante os anos da formação artística de Rugendas, o norte da Europa havia se tornado um dos maiores polos de discussão de História Natural, sendo Munique um dos principais centros de atração dos estudiosos da natureza e sociedade das Américas. Cientistas naturalistas, suas obras e ideias circulavam pela cidade, apresentando-se em debates acadêmicos, e realizando exposições de seus feitos, descobertas e viagens. O momento em que Rugendas acertava com Langsdorff a sua entrada na expedição ao Brasil, os meios científicos da cidade viviam um momento intenso. Era celebrado o retorno à Europa dos naturalistas Johann B. von Spix e Carl Friedrich Von Martius, depois de três anos de pesquisa no Brasil como membros da Missão Austríaca (1817-1821).<sup>314</sup>

O encontro de Rugendas com a produção dos membros da Expedição Austríaca foi, certamente, marcante para a formação do seu conhecimento sobre as especificidades do exercício da função do artista, no âmbito das viagens científicas. O *incontrolável entusiasmo por viajar*, que, segundo Johann Lorenz Rugendas, havia impulsionado seu filho a integrar a Expedição Langsdorff,<sup>315</sup> teria raízes na forte impressão deixada pelas obras de Martius e Spix, no espírito do artista.<sup>316</sup> É provável que, naquela ocasião, o jovem tenha visto alguns das imagens feitas pela dupla ou mesmo algo dos artefatos indígenas coletados por eles, para o Museum für Völkerkunde, de Munique. Rugendas poderia, também, ter conhecido alguns dos desenhos ou aquarelas que Thomas Ender, outro integrante da Missão Austríaca, teria realizado, durante a viagem.<sup>317</sup>

As impressões deixadas pelos naturalistas e suas obras talvez não fossem menores que as lembranças das obras de Alexander von Humboldt. Ainda novo, Rugendas havia lido os

---

<sup>313</sup> DIENER; COSTA, 2002. p. 15.

<sup>314</sup> DIENER; COSTA, 2002. p. 13.

<sup>315</sup> Carta de Johann Lorenz Rugendas a Georg Heinrich von Langsdorf. Augsburg, 25 agosto 1821. DIENER; COSTA, 2002. p. 35.

<sup>316</sup> Cf. BELUZZO, 1999 (vol. 2). p. 158; DIENER; COSTA, 1999; Carta de J. M. Rugendas a seu pai. 1821.

<sup>317</sup> Certamente, antes de sua partida para o Brasil, Rugendas teria conhecido ao menos um desenho de Thomas Ender: uma paisagem mostrando a plantação da Fazenda da Mandioca, propriedade de Langsdorff, situada ao pé da Serra da Estrela, próximo ao Rio de Janeiro. Este desenho havia sido enviado, a pedido de Langsdorff, por Rugendas a seu pai, juntamente com a carta de 1821, para que Johann Lorenz o reenviasse a Spix. Cf. Carta de João Maurício Rugendas a seu pai. 1821. DIENER; COSTA, 2002. p. 41.

primeiros livros do naturalista e se convenceu de suas ideias sobre a representação do espaço natural. O artista desenvolveu, então, um método de representação muito próximo ao sugerido por Humboldt no *Ensaio para a fisionomia dos vegetais*. Ele considerava que o fracionamento da realidade, em esboços desenhados *a partir do natural*, asseguraria a retenção da forma exata das coisas. Articulando vários elementos típicos da paisagem, esboçados individualmente, seria possível gerar uma composição fiel à realidade – no paradigma da verdade-segundo-a-natureza. Resultando de uma montagem de elementos, a gravura final também seria acurada, podendo ser chamada de uma imagem feita *a partir do natural*.<sup>318</sup>

Mais interessado no desenho que na pintura – que só praticaria após regressar do Brasil e conhecer pessoalmente Humboldt e os paisagistas da escola francesa –, o artista limitou-se a empregar o lápis, a pena, o carvão e a aquarela, na elaboração de seus esboços dos elementos naturais do Brasil. Técnicas empregadas por grande parte dos artistas-viajantes do século XIX, o desenho e o desenho aquarelado permitiam ao artista fixar no papel as formas precisas dos objetos estudados, ressaltando seus elementos e texturas mais característicos. Além disto, a aquarela colorida conferia aos estudos uma noção aproximada das cores e da atmosfera local, capaz de avivar a memória do artista na hora da elaboração final da paisagem.

Nos estudos a lápis de Rugendas, percebe-se, com certa facilidade, o papel desempenhado pelo desenho no desenvolvimento de sua sensibilidade para as formas e texturas características da flora, da fauna e da topografia americanas. Seus desenhos de árvores, feitos a lápis duro, mostram como o artista se prendia ao exercício de retratar as novas espécies encontradas, esmerando-se na reprodução do aspecto das copas, das linhas das folhas, das

---

<sup>318</sup> O álbum *Viagem -Pitoresca ao Brasil* foi publicado, em 1835, pela Casa Litográfica Engelmann e Cia., em Paris, como finalização de um projeto editorial que envolveu o trabalho de vinte afamados gravadores europeus, incumbidos de produzir gravuras que retrabalhassem o material iconográfico produzido por Rugendas, no Brasil, e com o auxílio do escritor Victor Aimé Huber, amigo pessoal do viajante, na elaboração do texto. O objetivo inicial da editora foi o de editar o material produzido por Rugendas em cerca de 20 cadernos, compostos por textos e gravuras, concernentes em quatro grupos temáticos, a saber, *Paisagens, Tipos e Costumes, Usos e Costumes* (uma miscelânea sobre a vida de indígenas e europeus no Brasil), e *Usos e Costumes do Negros*. Além dos textos descritivos, cada um dos cadernos se faziam acompanhar de 5 gravuras, baseadas no material coletado por Rugendas, durante sua viagem ao Brasil (com exceção de duas imagens, compostas a partir de motivos fornecidos por Debret); totalizando um montante final de 100 gravuras. Tais cadernos deveriam ser lançados no mercado europeu, ao longo do tempo, de forma que os leitores pudessem ir adquirindo-os e montando seu próprio álbum. Devido a dificuldades financeiras, a editora terminou por diluir o lançamento dos cadernos num longo período de oito anos. Já o álbum *Viagem Pitoresca...*, composto em grande formato, resultou do agrupamento destes vinte cadernos, e foi originalmente publicado em duas edições, uma em francês e a outra em alemão. Todas as gravuras do álbum foram compostas a partir de esboços do artista; e todas elas traziam uma legenda indicando que foram realizadas *d'après nature*. De início, Rugendas interveio diretamente em toda a produção do álbum, da confecção das gravuras à preparação do texto. Contudo, devido ao alargamento do tempo de produção do material e do ritmo das atividades do artista, que logo viajara à Itália e ao México (1831), ponto de partida de seu *grand tour* pela América, Rugendas acabou se distanciando do processo de construção do livro. DIENER; COSTA, 2002. p. 13; 24; 90-95. Cf., BELUZZO, 1999. vol. 2, p. 80.

ranhuras dos galhos superiores e de parte dos troncos. Ao passo que, ao contrário das demais, as partes inferiores das plantas são só insinuadas com leves traços. [fig. 87]

Sua clara preocupação com a captura dos aspectos imediatamente visualizados na natureza, permite supor que o artista-viajante considerava seus estudos fragmentários da realidade como uma etapa necessária no esforço de reproduzir fielmente o conjunto da natureza. O aspecto inconcluso de seus estudos parece exigir, o tempo todo, a reintegração de cada fração imagética do mundo em uma visão mais completa do ambiente. Essa incompletude do esboço de elementos particulares induz à pressuposição da existência de outra planta, uma formação rochosa ou um animal a tampar ou a obscurecer a visão total do tronco. Dito de outra maneira, o fracionamento do mundo natural em pequenas unidades visuais, produzido por Rugendas, só parece adquirir sentido pleno quando cada unidade é inserida na formação do quadro geral da paisagem.

A eficácia da representação assentava-se na capacidade do artista em recompor seus esboços e estudos isolados em um todo orgânico. Seu objetivo seria, então, compor um quadro verídico de um ambiente natural, que fosse uma paisagem esteticamente construída a partir da soma de elementos esboçados ao natural com outros, de origem imaginária. Na gravura *Campos às margens do Rio das Velhas*, que integrou o álbum *Viagem Pitoresca através do Brasil*, alguns vegetais são reconstituídos com grande apuro realista (como as palmeiras e o grupo de plantas do primeiro plano), ao passo que outras formações vegetais são, ao contrário, apenas indicadas por traços indefinidos e formas imprecisas e esquemáticas, quiçá imaginárias. [fig. 88]

Contudo, os sentidos de quem reconhece o lugar ou vê a gravura se sentiriam traídos pelo efeito que a inscrição *dessiné d'après nature*. A ilustração final pouca semelhança guarda com o esboço que Rugendas fez, a lápis, *in loco*. [figs. 89; 91] Encontrado numa pasta de esboços que pertenceu ao seu editor, Edmundo Engelmann<sup>319</sup>, esse cartão impressiona. Ali, nada de palmeiras, as plantas não passam de pequenos perfis e simples contornos. As nuvens, mal se veem, e as colinas, mais acentuadas, é certo, apenas se delineiam. Nada de acajus, congonghas, tangarás, jaburus, rubiáceas ou malpígeas – somente a silhueta de um bando de homens a

---

<sup>319</sup> DIENER; COSTA, 1999. p. 85.

cavalo, ferido um boi. Apenas “com delicados traços, o desenho preparatório registra uma cena rural característica das fazendas brasileiras dedicadas à criação de gado”.<sup>320</sup>

Na mesma pasta, outros desenhos isolados compõem o estudo preliminar da fisionomia das colinas mineiras, da textura das rochas, das formas de uma palmeira esguia. [fig. 90] Mas, em lugar algum, aquela paisagem se faz completa. Nenhum vestígio de um instantâneo da vista mineira, congelando o aspecto vívido de um momento particular, retratado ao natural.

O jovem Rugendas – é possível dizer – estabeleceu um objetivo para si: produzir imagens acuradas das paisagens observadas em sua primeira viagem ao Brasil, a serem publicadas como ilustrações de um álbum pitoresco. Este objetivo, visto pela perspectiva da produção artística, poderia ser considerado como um encargo que o pintor infringiu a si mesmo. Da escolha pelo desenho a lápis duro à opção por executar esboços parciais dos elementos naturais individualizados, o artista escolheu as ferramentas que lhe pareciam mais adequadas para a resolução da tarefa. Na construção de suas representações da natureza brasileira, ele atuou em acordo com as técnicas e os métodos artísticos disponíveis; dentro da cultura visual de seu tempo, marcada pela busca da verdade natural; e com vistas para o olhar de seus interlocutores – especialmente os possíveis compradores das imagens. Isto equivale a dizer que o resultado de seu esforço foi a criação de objetos com certo interesse visual.<sup>321</sup> Gravuras e desenhos que encantariam editores e consumidores de imagens pitorescas, sem deixar de atrair tanto a atenção de naturalistas, como Humboldt, exigentes com a expressão acurada da paisagem americana.

A postura de Rugendas diante da natureza e o seu modo de produção foram, portanto, condicionados por seu objetivo e pela cultura visual em que se inseria. Nada se sabe sobre os objetivos específicos de Albert Eckhout, fossem desígnios que ele impôs a si próprio, fossem os encargos propostos pelo conde. Mas, o resultado deste trabalho e a cultura visual em que foram produzidos são relativamente bem conhecidos. Com poucas evidências, é possível demonstrar que o universo mental que regeu seu trabalho diante da natureza era totalmente distinto daquele vivido por Rugendas e projetado por Humboldt.

Sobreviveram ao tempo, diversos desenhos, aquarelas e pinturas a óleo sobre papel, executados pelos artistas de Nassau no Brasil. Cuidadosamente preparadas, estas obras

---

<sup>320</sup> Segundo estes autores, este esboço traz uma inscrição que localiza o lugar nas serras de São João e São Miguel, em Minas Gerais, e que, a julgar pelo diário de Langsdorff, é a mesma região atribuída ao cenário a litografia. DIENER; COSTA, 1999. p. 91.

<sup>321</sup> Para uma discussão em torno do conceito de interesse visual, ver BAXANDALL, 2006. p. 47.

representam o aspecto de espécies da flora e da fauna encontrados na terra. Do material, boa parte foi empregada por Eckhout na composição de pinturas, executadas na América e depois de seu retorno à Europa. [figs. 92-96] Ainda que fossem empregados como elementos das composições do pintor, não se pode afirmar que todo o material consistia em esboços. Eles possuíam um interesse visual próprio e foram usados como registros da história natural local, alguns trazendo legendas e explicações sobre as características dos animais e plantas representados.

O material seiscentista era essencialmente diferente dos esboços feitos por Rugendas – um olhar superficial para alguns deles permite constatar a existência de outra disposição dos artistas frente à natureza. Os animais eram desenhados inteiros. Das plantas, somente as partes que interessavam no momento: flores, frutos, sementes, às vezes uma árvore inteira. O mais importante, nada parece ter sido delineado segundo um tipo ideal. Mas, antes, atendendo ao gosto da cultura da curiosidade. Algumas obras parecem indicar que o gosto pelas variações da natureza tropical moveu sua criação – a pequena aquarela com um pintinho deformado é uma delas. [fig. 97] Outras mostravam animais a intenção de representar o que se vê, ainda que isto significasse representar um animal em decomposição. [fig. 98]

Estas pequenas obras foram criadas de forma diferente dos estudos de Rugendas. Isto porque não eram propriamente estudos e atendiam a interesses muito distintos – serem registros dos animais do Brasil, guardando suas formas, cores e características principais; serem formas de fixar o aspecto de espécimes taxidermizados que poderiam se perder; ou servirem de modelos na composição de pinturas. Empregadas na composição das complexas pinturas de Eckhout, elas não eram como um esboço do século XIX que era adaptado à organicidade da obra final. Como nas pinturas de Jan Brueghel, as representações de elementos individuais feitas por Eckhout eram quase sempre montadas nas composições pinturas sem sofrerem adaptações, permanecendo idênticas ao original visto.

Esta atenção à aparência exterior dos objetos naturais – em outro lugar chamada de atenção à superfície –<sup>322</sup> foi comum entre artistas neerlandeses da segunda metade do século XVII; especialmente entre os pintores que não buscavam representar o *pathos* de uma cena, mas se esmeraram na apresentação das mais complexas texturas das coisas. O possível sentido deste ato de representação foi expresso pelo artista e teórico Samuel van Hoogstraten, em seu

---

<sup>322</sup> ALPERS, 1999.



tratado *Introdução à Alta Escola da Pintura; ou o Mundo Visível* (*Inleyding tot de hooge schoole der schilderkonst; anders zichtbaere werelt*).

Segundo o teórico, “na representação da natureza, devemos considerar seu aspecto visível, pois tudo que é visível na natureza deve prover as artes da Pintura e do Desenho com seus temas”. Deste modo, um artista deveria “ver imediatamente as aparências das coisas com suas cores”. Às formas das coisas – primeira parte da aparência, seguida pela cor – Hoogstraten chama, segundo o costume “do mundo da arte”, de Desenho. “As propriedades de todas as coisas,” – continuou ele – “aparecem para nós primeiramente como formatos e formas: não como são descritos pelo filósofo natural, mas apenas como determinam sua forma exterior, como a casca em torno do ovo”. Assim, “se distinguem todos os corpos que se compreende, se não por sua superfície externa, ao menos por outras coisas; como o vinho antes contido na garrafa assume a forma do cálice; assim a garrafa se torna o objeto da arte de espelhar do pintor e assim ele entende todas as coisas naturais, e cada uma em particular”.<sup>323</sup>

A compreensão do artista não deveria, contudo, permanecer na superfície dos objetos. A identificação da forma é apenas uma passagem para a compreensão intelectual das coisas – afirmaria Hoogstraten – posto que a visão e o julgamento são altamente iluminados pela arte do desenho no caminho de ascensão ao conhecimento universal. “Devemos encorajar as mentes alertas a se tornarem universais; isto é, a representar tantas formas quantas possam ocorrer: pois todas em conjunto e cada uma em particular, imitadas da mesma maneira, são atendidas na mente do artista [...] todas as coisas visíveis são compreendidas pela mente da mesma forma”.<sup>324</sup> O visível, por tanto, é a chave para o conhecimento do que é invisível e interior nas coisas.

No século XVII, os neerlandeses distinguiam as obras de arte em duas grandes categorias: as obras produzidas na mente, concebidas *a partir do espírito* ou *a partir da imaginação* (*uyt den geest*) do artista; e aquelas derivadas da observação *da natureza*, ou seja, serem literalmente criadas *a partir da vida* (*naer het leven*). As obras criadas no espírito não guardavam compromissos com o mundo visto. Elas eram fantasias de coisas reconhecíveis, às quais o artista não tratou de observar antes de representar. As pinturas e os desenhos produzidos *ao natural* ou *a partir da vida*, precisavam necessariamente ter um referente no mundo visível, que foi observado e desenhado. Este referente, no entanto, não precisa ser usado diretamente em uma obra para

---

<sup>323</sup> WETSTEIJN, 2008. p. 99. Ver também HOOGSTRATEN, 1678. p. 6; HOOGSTRATEN, 2006. p. 83.

<sup>324</sup> WETSTEIJN, 2008. p. 99. Ver também HOOGSTRATEN, 1678. p. 6; HOOGSTRATEN, 2006. p. 83.

que ela fosse considerada como produzida *a partir da vida*. Rembrandt, em sua coleção de objetos de trabalho, possuía um molde de gesso tirado, *a partir da vida*, do rosto de um homem negro. Apesar de distante do molde original, uma pintura que reproduzisse com exatidão o elemento original – o molde decalcado – também poderia reclamar o estatuto de feita *a partir da vida*.

As imagens produzidas *ao natural* ou *a partir da vida*, gozavam de algum estatuto diferenciado em relação às demais. Em inventários de leilão de obras de arte, nas descrições escritas que sobreviveram ao tempo, a característica *a partir da vida* (*naer het leven*) era sempre enfatizada – como Nassau o fez ao enviar seus presentes para Frederik III. O sentido desta diferenciação era outro que o vigente à época de Humboldt e Rugendas; e totalmente outro em comparação ao período em que viveu Kristian Bahnson. A separação *uyt den geest /naer het leven* dizia respeito à origem última dos temas e objetos representados. Não importava o grau de artificialidade, ou naturalidade das representações, sem sua aproximação à natureza ideal. E pouca diferença fazia se a cena representada tivesse efetivamente ocorrido ou fosse inventada. Ela seria considerada como tomada *do natural* (*naer het leven*) se o pintor tivesse capturado “a ‘natureza real’ ou a ‘vida real’” através da sua observação, seguida pela sua reutilização do modelo gerado na composição da representação.<sup>325</sup> Talvez resida aí a explicação da enorme atenção dos pintores de Nassau – Eckhout de maneira acentuada – com a aparência externa das coisas do Brasil.

Percebe-se claramente que Humboldt, antes da necessidade de encontrar uma raiz para as pinturas de sua época, usou a tradição que inventou para falar aos artistas que lhe eram seus contemporâneos. Sua aproximação da pintura seiscentista foi instrumental. Ele não a investigou para dela extrair lições para o artista do tempo presente. Ele apenas a usou para formular “propostas concretas sobre o procedimento a seguir” na captura das formas e do sentimento da natureza.<sup>326</sup> Seu intuito, ao escrever, era fazer os homens mirarem as produções do passado e produzir “incentivos para o estudo da natureza, no espírito de nossa época”.<sup>327</sup>

---

<sup>325</sup> ALPERS, 2010. p. 134.

<sup>326</sup> DIENER, 2008. p. 61.

<sup>327</sup> CARTA DE ALEXANDER VON HUMBOLDT PARA VARNHAGEN VON ENSE (nº 16). Berlim, 24 de outubro de 1834. p. 35-40.

O naturalista escapou de cair no mar, em 1845. Foi por pouco. O navio corria a dez nós, entre as costas da Pomerânia e da Zelândia, a caminho da Dinamarca. Ele e o rei da Prússia estavam no convés, observando os efeitos da luz da lua sobre as ondas, quando ocorreu o incidente que imprimiu a imagem do convés em uma de suas pernas.

Com o tempo, a imagem do convés e a lembrança do acidente poderiam ter desaparecido do corpo e da mente de Alexander von Humboldt. Da sua memória não esvaneceria, contudo, a imagem das grandes telas a óleo com bananeiras, mamoeiros, helicônias, pássaros, pequenos quadrúpedes, negros e ameríndios, que viu em Frederiksborg. Da primeira estadia do naturalista na Dinamarca, permaneceram em sua mente, de forma indelével, as imagens brasileiras produzidas por Albert Eckhout,

É possível imaginar a excitação do naturalista, quando viu aquelas pinturas pela primeira vez. Supô-lo tomado pelas lembranças da taça de noz de coco, que deixou para o falecido amigo. Ou vê-lo comparando os quadros com imagens rememoradas de sua estadia na América.

Indelével, também, foi o impacto desse encontro para as telas do pintor neerlandês. Humboldt foi o erudito que, após um século de quase total esquecimento, retirou a obra e os nomes de Frans Post e Albert Eckhout da escuridão. O segundo volume de *Kosmos* foi, portanto, a primeira obra da grande literatura europeia a oferecer uma visão sobre a produção dos artistas de Johann Moritz von Nassau-Siegen.

Mas, o naturalista oitocentista não se limitou a apontar a existência dos dois artistas do passado. Ao fazê-lo, ainda que em uma breve passagem do “livro de sua vida”, Humboldt atribuiu às obras um valor, uma interpretação e um lugar de honra na tradição europeia de representações da natureza. Mas, na construção deste lugar, o naturalista leu a produção de Post e Eckhout a partir daquilo que lhe era dado ver, em seu momento. O olhar que lançou para as telas de Frederiksborg foi intensamente tingido por um *olhar de época* e uma experiência pessoal da cultura visual de seu tempo, orientados por seu gosto estético, pelo paradigma científico que seguia e por seu interesse em produzir e impor um método para a descrição da natureza, através da escrita e da pintura. As consequências para a interpretação das obras de Frans Post e Albert Eckhout foram muitas.

O segundo volume do *Kosmos* se tornou uma referência quase obrigatória para todos os estudos dedicados à interpretação histórica dos quadros de Frans Post e Albert Eckhout. Na repetição incessante da breve passagem de Humboldt sobre os dois artistas, as concepções sobre a pintura do século XVII criadas pelo naturalista, baseadas em seu diálogo com a pintura de sua época, foram cristalizadas em verdades históricas. Post e Eckhout permaneceram na literatura sob a imagem de inauguradores, como os primeiros pintores a representar o Novo Mundo. Quando, na verificação da existência de outros artistas a precedê-los, a proposição se tornou insustentável, arranjos foram feitos para manter a primazia dos colegas de viagem aos trópicos. Sugeriram novas alcunhas: primeiros artistas treinados a representar a América, primeiros artistas a representar fidedignamente o Brasil.

O esforço para manter os dois artistas em seu lugar de honra na tradição da pintura ocidental é, aparentemente, inócuo. Mas, só aparentemente. Em verdade, a perpetuação das visadas anacrônicas de Humboldt para a produção dos artistas de Nassau têm se imposto sobre as interpretações posteriores de suas obras, reafirmando estereótipos, produzindo falsas conexões e dificultando a associação das obras Post e Eckhout aos padrões artísticos de sua época e região natal.

Por serem considerados como iniciadores da tradição de representação fidedigna da vida americana, a literatura sobre os dois artistas encontra dificuldades para associá-los à pintura holandesa de sua época. Pouco se tem avançado no sentido de perceber sua conexão com outros mestres e com o modo de pintar de seus locais de origem. Nada foi escrito sobre como Post ou Eckhout construiu sua pintura, segundo os padrões de experiência visual impostos pelo olhar de sua própria época. Como, por exemplo, eles teriam se inserido nas tradições pictóricas neerlandesas? Como poderiam ter dialogado com imagens da América, contidas nos mapas, relatos de viagens, alegorias e tratados científicos que os antecederam? Supor, apenas supor, a conexão entre as obras dos dois artistas com produções prévias seria, para alguns intérpretes, um atentado à visão fidedigna que tiveram em seu contato primevo com a América.

Até onde se sabe, Albert Eckhout não foi um pintor de paisagem. Nem mesmo Humboldt lançou um olhar acurado para as paisagens que compunham os fundos dos seus quadros, expostos em Frederiksborg. Seus comentários limitaram-se, portanto, às representações das figuras que o pintor delineou no primeiro plano das suas composições. Ainda assim, e talvez por isso, as ideias associadas às suas imagens, apresentadas por Humboldt no *Kosmos*, tiveram maior impacto e pregnância que as interpretações criadas sobre a produção de Frans Post.

A fortuna crítica da obra de Post, no século XIX, foi fortemente marcada pela redescoberta do pintor pelos historiadores, comerciantes e colecionadores de arte, no período em torno da publicação do *Kosmos*. Assim, a literatura sobre sua obra foi mais longe ao tentar reintegrar o pintor à história da arte de seu tempo. Ainda assim, resquícios do pensamento humboldtiano permanecem na interpretação de suas obras, que são costumeiramente divididas em fases, marcadas pela distância entre a realização de uma obra particular e o momento da visão original da paisagem brasileira.<sup>328</sup> Contrariando a constatação de que as paisagens neerlandesas do século XVII eram altamente convencionais (mesmo as paisagens historiadas), de acordo com as interpretações correntes, as obras de Post produzidas no Brasil consistem em reproduções documentárias, fiéis e exatas, dos eventos ocorridos a ocupação neerlandesa do Brasil. Quando o artista retorna para a Europa – diriam os intérpretes –, suas representações vão gradativamente perdendo em fidedignidade e ganhando em fantasia e imaginação, à medida em que o tempo passa e separa o pintor da experiência original dos trópicos. Ainda que verossímil, esse esquema explicativo da produção de Post é indubitavelmente debitário das noções de fidedignidade e experiência visual construídas por Humboldt e outros homens de sua época.

O estudo da obra de Albert Eckhout, no entanto, ganhou contornos diversos e, talvez, mais opacos para o entendimento de seus significados e funções originais. Reputado, por Humboldt, como um artista fidedigno na representação das características particulares da América, Eckhout foi exaustivamente estudado por botânicos, zoólogos, etnólogos e antropólogos. Poucos foram os historiadores da arte que se dedicaram ao estudo de sua obra. Em função disto, seus desenhos e pinturas foram paulatinamente interpretados como documentos fiéis – posteriormente, objetivos e fotográficos – da realidade americana. E, por isso seriam úteis para o estudo da natureza e das “civilizações” da América. A obra de Eckhout não foi, portanto, alvo de estudos estilísticos. Sua iconografia, ainda que apresentasse elementos fortemente estereotipados e gastos no repertório das imagens modernas da América, só foi estudada como uma representação direta e não mediada da realidade.

A conexão humboldtiana da obra de Eckhout com o universo das ciências foi reforçada, ainda, pela redescoberta recente de uma série de estudos e desenhos de objetos particulares, executadas pelo artista no Brasil. Essas imagens, cujo número ultrapassa a de uma centena, foram intensamente reutilizadas, pelo pintor e por outros, em sua época, para a composição

---

<sup>328</sup> LAGO; LAGO, 2006.

de pinturas, desenhos e livros científicos. Contudo, herdeiros do pensamento de Humboldt sobre Eckhout, esses desenhos e aquarelas foram imediatamente classificados como esboços feitos ao natural, com o objetivo de comporem estudos científicos. Nada se disse sobre seu uso para a realização de pinturas, afrescos e tapeçarias, de valor acentuadamente artístico.

Para se retomar o estudo da obra de Albert Eckhout, à luz das experiências visuais e do olhar de sua época, se faz necessário, em primeiro lugar, colocar em suspeita todas as interpretações do homem que as redescobriu – Alexander von Humboldt. Para entender as pinturas do Museu de Arte de Frederiksborg, à luz dos conceitos e do olhar de sua época é preciso, acima de tudo, perguntar: poderia ter, o seu autor, a intenção de descrever fielmente, desenhar corretamente e ainda ser cientificamente verdadeiro?

## Deslocamentos, metamorfoses, ressonâncias

Tais são as visões. O visitante logo sai do museu; e, à porta, talvez não consiga ter em conta quais daquelas extraordinárias aparições do mundo – cuidadosamente criadas a tinta –, ficarão impressas em sua memória. Nem qual aspecto as coisas vistas tomarão ao se tornarem lembrança ou serem futuramente recuperadas, como imagens mentais, na formulação de um pensamento.

É possível que, ao deixar o Museu Real de Arte (*Det Kongelige Kunstmuseum*) e o castelo Frederiksborg, Alexander von Humboldt soubesse que carregaria consigo a lembrança de seis telas pintadas por Albert Eckhout no Brasil. O que ele dificilmente poderia antever era o papel central que aqueles vislumbres da América teriam na articulação do segundo volume do *Kosmos*, a ser lançado dali a dois anos. Tampouco, que a memória das telas emergiria, no texto, indissociada das reminiscências de “uma galeria do belo castelo Frederiksborg”.<sup>329</sup>

Não se deve menosprezar o fato de que o naturalista conheceu objetos, não apenas imagens. Foram pinturas dotadas de presença que o ajudaram a articular seu sistema de ideias sobre a representação da América. Não se tratava apenas de imagens incorpóreas, recortadas do mundo real.

Além disto, os quadros de Eckhout fizeram sua aparição diante dos olhos de Humboldt, não em um lugar qualquer. Mas, em um museu oitocentista – um espaço que usualmente sobredeterminava a contemplação dos objetos com sentidos, significados, discursos e valores, sobrepostos e inter cruzados.<sup>330</sup>

---

<sup>329</sup> HUMBOLDT, 1847. p. 85.

<sup>330</sup> Por sobredeterminação, entende-se aqui o processo no qual uma realidade é originada por uma pluralidade de fatores heterogêneos sendo, portanto, passível de receber diferentes interpretações, simultaneamente válidas.

No museu do século XIX, uma pluralidade de elementos – a arquitetura, a expografia, textos – deveriam atuar sobre o visitante de forma a produzir um efeito final: orientar sua percepção dos objetos, provocando a apreensão dos sentidos e dos valores a eles atribuídos. Parece axiomático não ser possível exibir objetos sem integrá-los em uma construção;<sup>331</sup> especialmente nos primeiros museus públicos, compromissados com valores políticos e com a produção do conhecimento. Os recursos expográficos utilizados – como vitrines, legendas, a sequência de objetos, a iluminação – respondiam à intenção de condensar vários fatores de interpretação em um único discurso.<sup>332</sup> Antes “do estágio da exposição verbal” – por meio de legendas, textos e catálogos –, a espacialização dos itens de uma coleção já “encarna propostas de ordenação” e significação. “Colocar três objetos em uma vitrine” não seria um gesto fortuito e envolveria “implicações adicionais de relação” e significação.<sup>333</sup> Um museu de arte, como o de Frederiksborg, ofereceria ao público um eloquente contexto de percepção do acervo.

Museu, galeria e exposição, amiúde, provocavam o deslocamento das obras de arte. Eles arrancavam-nas de seu espaço originário ou do lugar em que anteriormente estavam inseridas – como no caso das pinturas de Eckhout, há muito deslocadas do Brasil – e as reintegravam um novo lugar. Deslocados, desenhos, pinturas, esculturas são subtraídos às suas antigas redes de relações e rearticulados em novas conexões, com outros objetos, com outros discursos e com outros sentidos. Neste processo, transformavam-se as condições de percepção e interpretação das obras. Elementos visuais, outrora essenciais para a sua compreensão, podem ter a percepção prejudicada. Outros, antes insignificantes, podem ser ressaltados e se tornarem os protagonistas na leitura do objeto. Significados, antes ausentes, podem irromper com tamanha força que se torna fácil crer que sempre existiram.

---

Didi-Huberman afirma que uma imagem – uma obra de arte antiga – “é sobredeterminada em face do tempo”; ela se abre a “várias frentes” de interpretação, a um “leque de possibilidades simbólicas” ao mesmo tempo. Muitas destas possibilidades de leitura corresponderiam à memória da imagem – uma soma da história da obra em si com história das imagens que ela traz, as quais a antecedem na tradição artística. Por suas sobredeterminações, a imagem resultaria em uma constelação de tempos heterogêneos. (DIDI-HUBERMAN, 2015. p. 24-25.) Sugiro aqui que, além da memória da obra, museus e exposições também sobredeterminam uma obra de arte (ou um objeto) ao inseri-la em novos e complexos contextos de percepção. Sobre o conceito de sobredeterminação, ver ROUDINESCO; PLON. 1998. p. 718-719. ZIMERMAN, 2008. p. 392.

<sup>331</sup> BAXANDALL, 1991. p. 34.

<sup>332</sup> Stephen Greenblatt propõe que um museu ou a exibição de um objeto podem ser retomados em sua historicidade e interpretados pelos mesmos métodos desenvolvidos para a leitura de textos. Este tipo de aproximação poderia reforçar “tentativas de redução do isolamento individual das ‘obras-primas’, iluminar as condições de sua criação, e revelar a história de sua apropriação e as circunstâncias nas quais vieram a ser exibidas”. GREENBLATT, 1991. p. 43.

<sup>333</sup> BAXANDALL, 1991. p. 34.



Três agentes, no mínimo, têm um papel em uma exposição oitocentista: o criador, o expositor e o observador do objeto exposto. Três agentes, três intencionalidades distintas interagindo na produção de um significado para o objeto, para a obra de arte.<sup>334</sup> O criador – mesmo havendo desaparecido há muito – se faz ativo na exposição por meio do objeto. Este artefato foi o depositário das ideias e das escolhas do criador, orientado por seus objetivos e imerso em sua cultura. O objeto guardará sempre algum traço das intenções e dos sentidos atribuídos por aquele que o concebeu, como também corresponderá a elementos de sua cultura; ainda que nada disto chegue a ser compreendido pelo expositor e pelo observador, em virtude da eventual distância cultural que os separa.

O segundo agente é o expositor. Ele, em geral, opera no interior da mesma cultura que o observador. É através dela que ele se apropria dos objetos. Seus propósitos são complexos. Criar “uma boa apresentação para o objeto” é um deles. “Instruir o público”, outro. Quando seus objetivos implicam na representação ou interpretação de outra cultura, então o ato de expor “inclui, funcionalmente, a validação de uma teoria” ou de uma leitura desta cultura, mediada pela presença do objeto.<sup>335</sup>

O último agente, é aquele para quem a exposição se dirige. Suas especificidades são a intenção de “ver um objeto com interesse visual” e de procurar o seu entendimento. Ele, obviamente, “é um ser de sua cultura”,<sup>336</sup> é por meio das ferramentas mentais oferecidas por ela, somadas à suas próprias experiências e expectativas, que o observador percebe o objeto e o complexo expositivo que o apresenta.<sup>337</sup>

---

<sup>334</sup> BAXANDALL, 1991. p. 36.

<sup>335</sup> BAXANDALL, 1991. p. 36-37.

<sup>336</sup> BAXANDALL, 1991. p. 36-37. O conceito de interesse visual foi cunhado por Mihael Baxandall como uma forma de diferenciar os objetos históricos com valor ou interesse estético, daqueles que não o possuem. Em alguns objetos, o interesse visual não foi objetivado por seu criador; mas existe para um observador. Nos objetos artísticos, alcançar um interesse visual específico é o objetivo central do criador e compõe a função do objeto. Pode-se dizer, então, que o objeto está carregado de um interesse visual intencional; ele é construído, em grande parte, para atender a uma necessidade de ordem estética e para se oferecer ao olhar do observador. Investigar a especificidade do interesse visual de uma obra se torna, então, um possível caminho para conhecer as intenções do criador. (BAXANDALL, 2006. p. 82.)

<sup>337</sup> Em seus estudos sobre as relações entre a psicologia da percepção e da representação visual, Ernst Gombrich e Rudolf Arnheim identificaram o fato de que a visão de uma obra não deriva apenas de estímulos de luz que incidem sobre a retina. Diferente disto, a percepção consiste na simultânea captura e interpretação dos estímulos. A percepção, portanto, resulta do processamento mental dos estímulos visuais, das experiências perceptivas precedentes, das expectativas do indivíduo quanto ao que será percebido. (GOMBRINCH, 1959. p. 51-52; ARNHEIM, 1998.) Para Gombrich, o “horizonte de expectativas” do indivíduo combina desde questões momentâneas e pontuais até os valores e condicionamentos da cultura de sua época – conjunto que ele denomina como “contextos mentais”. Os artistas, segundo Gombrich, aprendem a manipular e antecipar os contextos mentais e a contar com a participação do público (de sua capacidade perceptiva) na construção de uma imagem – o que permite não apenas a percepção correta do que está representado, mas também a produção de efeitos ilusionistas e de uma aparência realista. Como o contexto mental é historicamente construído, um efeito proposto pelo artista de uma época pode não atender às expectativas do público de outra época. Por isto,

Quando visita uma exposição, o observador produz um espaço intelectual “entre o objeto e a legenda”. Uma espécie de “relação recíproca” conecta, muitas vezes, o observador ao objeto e à forma como ele é apresentado: “informações explanatórias afetam o modo como ele olha e os problemas encontrados no olhar dão origem ao desejo pela explicação”. Ele estabelece, em outras palavras, o contato entre o criador e o expositor. Para tanto, o observador mobiliza suas faculdades perceptivas, as informações oferecidas pelos recursos da exposição e pelos aspectos visuais e materiais do objeto, sua presença.<sup>338</sup> Identificar este espaço intelectual significa localizar “não só o cenário, como também a fonte da atividade do observador” na apreensão do objeto e na construção do seu significado.<sup>339</sup> Delimitar a forma de exibição do objeto, de modo semelhante, auxilia na descoberta da “tese” defendida pelo expositor e dos significados projetados no objeto.

Tais são as visões. Alexander von Humboldt teve a oportunidade de conhecer as pinturas brasileiras, nas galerias do Museu Real de Arte. O castelo, o museu, o acervo, a exposição, formavam o contexto perceptivo que enquadrava suas possibilidades de visualização e interpretação da obra de Albert Eckhout. Faziam exatos 20 anos que as telas haviam sido transferidas de Copenhague para Hillerød, de Christiansborg para Frederiksborg, da *Kunstkammer* real para o Museu Real de Arte. Se o naturalista tivesse observado as telas em sua antiga morada – onde elas permaneceram expostas por quase 300 anos –, quem sabe, as teria visto de forma distinta? Quiçá elas teriam entrado no *Kosmos* portando outros sentidos.

Estas são apenas conjecturas. A realidade é que, na longa história de suas existências, as pinturas do artista neerlandês sofreram sucessivos deslocamentos. De sua criação, no Brasil, elas passaram à República batava, ao condado de Kleef e a Copenhague. Finalmente, elas deram entrada na *Kunstkammer* de Frederik III, no Reino Duplo da Dinamarca e Noruega. Muito aconteceu com as obras neste percurso. Elas foram exibidas em diversos lugares e

---

obras consideradas satisfatoriamente realistas, em um contexto, não o são em outro. (GOMBRICH, 1959. p. 159 *et seq.*) Michael Baxandall, ao construir o conceito de *olhar de época*, mirou-se na noção de “contexto mental” de Gombrich para se referir a todo o contexto de percepção que, próprio de uma época, influi sobre a forma como uma obra de arte é construída, observada e entendida. A relação comunicativa entre o artista e seu público, por meio de uma obra, só se tornaria possível mediante o compartilhamento de um mesmo *olhar de época*. (BAXANDALL, 1991 (b); LANGDALE, 1998.) Recuperando a afirmação de Gombrich que a mente humana tende a priorizar a percepção de relações a objetos individuais, proponho aqui que dois fatores interagem na percepção de obras de arte expostas: o *olhar de época* – ou seja, o contexto mental historicamente construído – e um contexto perceptivo específico, formado pela “ambiência” em que a obra é exposta; ou seja pelas ressonâncias recíprocas que são criadas entre a obra e outros objetos, mobiliário, arquitetura, que se encontram ao seu redor. Deste modo, mudanças no *olhar de época* ou no *contexto de percepção* poderiam levar a transformações na percepção de uma obra – mudanças nas formas como são percebidas, valoradas e interpretadas. Portanto, no modo como lhes são atribuídos sentidos e significados. (GOMBRICH, 1959. p. 44; 47.) Sobre o conceito de ressonância, ver GREENBLATT, 1991. p. 43.

<sup>338</sup> BAXANDALL, 1991. p. 37.

<sup>339</sup> BAXANDALL, 1991. p. 37.

situações, como no palacete de Johann Moritz von Nassau-Siegen, em Haia. Submetidas a novas formas de exibição, inseridas em outros contextos de percepção, elas foram dadas a ver por vários atores.<sup>340</sup> A cada visão, as pinturas foram revestidas por significados novos.<sup>341</sup> A todo deslocamento físico, as obras foram deslocadas simbolicamente. Na história dos deslocamentos, novos significados se acumularam, como escombros, sobre as tintas.

Alexander von Humboldt foi à Dinamarca em 1845. No momento em que ele deitou os olhos sobre as pinturas de Albert Eckhout, elas já estavam no reino a mais de 190 anos. Este longo tempo implicou no esquecimento do artista e de suas obras pelos *connoisseurs* e pelos *amateurs* de arte da Europa ocidental.<sup>342</sup>

A despeito das aparências, na Dinamarca, a vida das pinturas não adormeceu. Individualmente ou como parte de coleções, elas passaram por transformações – nem sempre físicas, muitas vezes simbólicas – que constantemente ocasionaram renegociações de seus sentidos e significados. Durante toda a existência, as pinturas de Eckhout mudaram de contexto, variaram na forma como foram percebidas e acumularam histórias. Os significados que elas apresentaram, quando vistas por Humboldt, antes ou depois disto, derivam em parte das “pessoas e eventos aos quais estiveram conectadas”, em parte dos contextos em que foram percebidas.<sup>343</sup>

---

<sup>340</sup> Ao menos uma das pinturas, a *Dança Tapuia*, foi vista por David Le Leu de Wilhelm, na Mauritshuis. O evento teria ocorrido em 12 de agosto de 1644, durante uma recepção oferecida por Nassau. A situação de seu encontro com a imagem e sentidos dela retirados foram expressos por de Wilhelm em uma carta endereçada a seu cunhado, Constantijn Huygens, em 27 de agosto de 1644. (BOTS, 1980. p. 104)

<sup>341</sup> Igor Kopytoff, estudando a passagem de mercadorias entre dois sistemas culturais, buscou compreender “os meios pelos quais os objetos se tornam investidos por significados através das interações sociais em que são tomados”. Segundo o autor, “estes significados mudam e são renegociados através da vida de um objeto”; e tais mudanças no significado não necessariamente são conduzidas por modificações físicas ou de uso de um objeto”. (GOSDEN; MARSHALL, 1999. p. 170. KOPYTOFF, 1986.)

<sup>342</sup> A figura do amante (*amateur*) das obras de arte é própria do período moderno. O termo tem um sentido amplo, que abrange do cortesão ou burguês apreciador das artes, até o ávido colecionador. Nos dicionários do período, o termo se refere “àquele que ama qualquer coisa”; a exemplo do “*amateur* do estudo, das curiosidades, dos quadros, das conchas, da música, das belas artes”. (POMIAN, 2008. p. 70.) Muitos dos tratados de pintura e escultura do século XVII são dedicados à informação tanto aos artistas quanto dos amantes das artes.

<sup>343</sup> GOSDEN; MARSHALL, 1999. p. 172.

Ao entrarem para o acervo do Museu Real de Arte da Dinamarca – onde Humboldt as viu – , as obras de Eckhout tomaram parte no processo de dissolução da *Kunstkammer* real. Fundado por Frederik III, em 1650, o gabinete de curiosidades foi herdado e ampliado pelos descendentes do monarca. A despeito de várias transformações, a coleção e a instituição da *Kunstkammer* real sobreviveram até meados da década de 1820. A partir de então, diversos fatores levaram à sua dissolução, por decisão de um grupo de especialistas escolhidos pelo rei Frederik VI para garantir a preservação dos acervos reais. A *Kunstkammer* fragmentada deu origem a coleções menores, que foram absorvidas pelos museus públicos e especializados que estavam a ser criados.<sup>344</sup> É neste momento e neste contexto de percepção que as pinturas de Eckhout fizeram sua aparição para Humboldt, foram redescobertas e ganharam proeminência internacional.

A vida de uma pintura parece ser o que nela veem os olhos; algumas ações impulsionadas por este modo de vê-las; um punhado de acasos. Antes de se revelarem para o naturalista, as pinturas brasileiras não estavam escondidas. Elas estavam expostas na *Kunstkammer*. O tempo todo, elas foram vistas; a cada aparição, seus sentidos e valores foram interrogados. Seu destino, em grande medida, foi um fado compartilhado com todo o acervo a que integrava.

A primeira grande transformação da *Kunstkammer* e das pinturas foi, então, anterior à dissolução da coleção. Fora aquisições pontuais, após a morte de Frederik III, em 1670, a conformação coleção permaneceu estática por quase uma centúria. Sua forma de exibição pouco ou quase nada se alterou. Mas, em 1760, seu acervo começou a ser subdividido internamente e aumentado para a criação de uma galeria especializada em arte. A *Nova Galeria Real de Pintura*, que ocuparia em uma das câmaras no seio da *Kunstkammer*, viria a reunir “as maiores, melhores e mais valiosas pinturas” da coleção real.<sup>345</sup>

O plano de organização da *Nova Galeria* havia sido encomendado, em meados do século XVIII, por Adam Gottlobb Moltke. O conde era mordomo da corte do rei Frederik V e, por isto, encarregado pela manutenção das coleções reais. Quando assumiu o posto, Moltke encontrou uma coleção que ainda mantinha arranjos feitos no século em que foi fundada. O aspecto da *Kunstkammer* era antiquado para o gosto moderno. Sua organização, caótica.

---

<sup>344</sup> GUNDESTRUP, 1988. p. 187; 189. GUNDESTRUP, 2002. p. 112. GUNDESTRUP, 2004. p. 53. HEIN, 2002. p. 187-190. BOUQUET, 2012. p. 67. SVENNINGSEN, 2015. p. 208.

<sup>345</sup> SVENNINGSEN, 2015. p. 200.

Mudanças eram necessárias, segundo o conde, que também era um aficionado em arte e possuía uma coleção própria em seu palácio, em Copenhague.<sup>346</sup>

Desde o início da centúria, estavam em gestação ideias e valores racionalistas sobre a organização e hierarquização dos ramos do conhecimento. Os campos e os saberes da natureza, da história e das artes foram progressivamente reavaliados, redefinidos conceitualmente e separados.<sup>347</sup> Sedes da produção de um tipo de conhecimento baseado na observação, na comparação e na experimentação, os museus e coleções passaram a adotar objetivos investigativos, educacionais e didáticos. Acompanhando as tendências da nova ordenação do conhecimento, várias coleções “foram transformadas de maneira homóloga”, adotando “princípios de organização que poderiam ser chamados de modernos e racionais”.<sup>348</sup> Grandes coleções dinásticas e universitárias “foram reorganizadas e separadas em seções, segundo especialidades” – como ocorreu em Viena, em 1748, ano em que a coleção dos Habsburgo teve sua porção de *naturalia* separada das curiosidades e das obras de arte, dando origem a três novos gabinetes: um de história natural, um de física e um de artes mecânicas.<sup>349</sup>

A acumulação de novos acervos tendia a ser regida por princípios que competiam com a antiga noção de “raridade e o desejo pelo esplendor”.<sup>350</sup> Museus e coleções especializados em História Natural adotaram sistemas de ordenação das coleções e das exposições baseados em critérios de classificação taxonômica. Parte substancial dos novos sistemas vieram “da mão do naturalista sueco” Carl Nilsson Linnæus. Ele “classificou as espécies vegetais com base no parentesco” e nas estruturas de seu corpo. Além disto, “introduziu uma nomenclatura binária” que denominava e refletia as categorias de classificação. Enquadrados por esta forma de conhecimento, a formação, o estudo e a organização das coleções adotaram as categorias e nomenclaturas deste campo de investigação.<sup>351</sup>

Fenômenos semelhantes atingiram o campo das artes, que começaram a ser retomados em perspectiva histórica. Os estudos da pintura e da arquitetura se tornaram campos autônomos,

---

<sup>346</sup> RODING, 2015. p. 184. O palácio de Moltke foi vendido para a família real, em 1794. A construção, atualmente, integra o complexo do castelo Amalienborg.

<sup>347</sup> Ver FOUCAULT, 2007. p. 297 *et seq.*

<sup>348</sup> KAUFMANN, 1994. p. 147; 150.

<sup>349</sup> TORRES, 2002. p. 119-120.

<sup>350</sup> KAUFMANN, 1994. p. 150. TORRES, 2002. p. 116.

<sup>351</sup> TORRES, 2002. p. 119. Michel Foucault indicou que a divisão dos corpos dos seres vivos em estruturas correspondia a um modo específico de produzir conhecimento, que implicava em uma forte relação entre e visão e a linguagem. “Limitando e filtrando o visível,” – escreveu ele – “a estrutura lhe permite transcrever-se na linguagem. Por ela, a visibilidade do animal ou da planta passa por inteiro para o discurso que a recolhe”. FOUCAULT, 2007. p. 185.

especialmente nos países germânicos. No corte imperial, Johann Bernhard Fischer von Erlach “esboçou uma história independente da arquitetura”, baseada no estudo comparativo de imagens de construções.<sup>352</sup> Segundo o arquiteto, seu livro não se dirigia apenas “aos olhos das pessoas curiosas e de bom gosto, mas também aos seus espíritos”, que ali teriam a ocasião de “cultivar mais e mais as ciências e as artes”. “Os desenhadores aqui verão aqui” – continuou ele, revelando o cerne do projeto – “que os gostos das nações não diferem menos na arquitetura que na maneira de se vestir [...], e, comparando uns aos outros, eles poderão fazer escolhas judiciosas”.<sup>353</sup> Alexander Gottlieb Baumgarten, em meados do século, deitou as bases para uma filosofia estética autônoma; Gotthold Ephraim Lessing, iniciou o campo da crítica das artes visuais. Produzindo impactos diretos na ordenação das coleções, Johann Joachim Winckelmann refundou a História da Arte como um campo investigativo independente, baseado no estudo da evolução dos estilos e no agrupamento das obras por escolas nacionais e períodos.<sup>354</sup>

Os ideais iluministas e as inovações no pensamento da arte se fizeram refletir nas exposições de pintura e na organização das coleções. Assumindo a posição de diretor da coleção da corte eleitoral de Düsseldorf, em 1756, o pintor Lambert Krahe reordenou a galeria de pinturas “corporificando um novo conceito de exposição”. Antecipando elementos da teoria de Winckelmann, seu “novo arranjo era baseado nas diferentes escolas de pintura, cuja coesão era enfatizada” na forma de exibir as pinturas. Pinturas das escolas italiana – considerada a mais importante – e flamenga, foram dispostas em enormes paredes. As obras de Rubens, respeitado como o maior gênio da pintura do norte europeu, ganharam uma sessão somente para elas. Em paredes menores e salas laterais, foram criadas transições entre diferentes escolas de segunda importância.<sup>355</sup>

A antiga forma de pendurar as pinturas em um gabinete, com as molduras pegadas umas às outras, foi substituída.<sup>356</sup> [fig. 99] Krahe reduziu o número de obras por parede, de forma a produzir espaços entre elas – os visitantes eram, agora, convidados a contemplar “as qualidades individuais das pinturas”. Os trabalhos maiores foram pendurados ao alto; os

---

<sup>352</sup> KAUFMANN, 1994. p. 147. TORRES, 2002. p. 118.

<sup>353</sup> ERLACH, 1725. p. 4.

<sup>354</sup> LARA FILHO, 2013. p. 66-67. POMMIER, 2000. p. 69-70.

<sup>355</sup> GAEHTGENS, 2011. p. 5. PIGAGE, 1778. p. X.

<sup>356</sup> Sanderson, em meados do século XVII, já advertia sobre as formas de dispor pinturas “portas adentro”: “Deixe-nos, então, conservar nossas pinturas portas a dentro: poupe sua bolsa e suas dores, não para não tumultuar um cômodo com muitas peças, a menos que seja uma Galeria ou um Repositório, às raridades de vários artesãos intermeadas; do contrário, parecerá apenas uma loja de pinturas para a escolha e a venda.” SANDERSON, 1658. p. 26.

menores, nas partes mais baixas das paredes – com este arranjo, esperava-se que todas as peças fossem vistas em condições ideais. Cada parede era percebida como uma unidade: ao centro, ficavam as pinturas mais largas; preservando a simetria, cada lado comportava as menores, com as naturezas-mortas e retratos pendurados como *pendants*. Em toda sessão da exposição, buscou-se apresentar ao observador uma “impressão da riqueza e diversidade de cada escola de pintura.”<sup>357</sup> [fig. 100]

O mesmo cuidado foi tomado na elaboração do catálogo da galeria, cuja edição ilustrada se tornou um marco na história das coleções e dos livros de arte.<sup>358</sup> Os responsáveis pela publicação foram o arquiteto Nicolas Pigage e o gravador Christian von Mechel.<sup>359</sup> O gravador pertenceu aos círculos de Winckelmann e perseguia uma ambição intelectual com a criação do livro. Mirando-se em Winckelmann e em Krahe, os dois conceberam um catálogo que trazia textos descritivos, informações técnicas e comentários sobre as obras, reproduzidas com esmero. Além disto, a publicação apresentava o aspecto da nova exposição da Galeria em plantas baixas e elevações, com reproduções fidedignas das pinturas e de sua disposição. [figs. 101-102] O intuito da criação deste formato editorial era oferecer ao leitor a oportunidade de aprender sobre a arte através da “distribuição das obras por escolas, períodos e estilos”.<sup>360</sup>

Havia, portanto, “um paralelismo entre a invenção do museu [de arte moderno] e a invenção da História da Arte”.<sup>361</sup> Não seria exagero afirmar que, em verdade, os museus, as coleções e as exposições de arte haviam redescoberto a história.<sup>362</sup> Uma visão da história como progresso se instala no seio da maior parte das atividades que movem o estudo e os cuidados com as coleções. A narrativa da História da Arte se redesenha como uma sequência de descobertas e invenções, que pontuam vitórias da inteligência e do gosto humanos. Assim, o pensamento sobre a “genealogia de uma pintura, a fortuna crítica de um determinado pintor, a conceituação dos estilos e os sistemas de filiações formais” se tornam, simultaneamente, o centro e o objetivo da escrita da história da pintura, da criação de coleções e da montagem de exposições.<sup>363</sup> Proliferam em Roma, Paris, Londres e outros centros artísticos da Europa, manifestações de um fenômeno até então pouco usual: a realização de exposições

---

<sup>357</sup> GAEHTGENS, 2011. p. 13-14.

<sup>358</sup> PIGAGE, 1778. p. X.

<sup>359</sup> GAEHTGENS, 2011. p. 16.

<sup>360</sup> LARA FILHO, 2013. 66-67.

<sup>361</sup> POMMIER, 2000. p. 76.

<sup>362</sup> BOLAÑOS, p. 2008. p. 176.

<sup>363</sup> BOLAÑOS, p. 2008. p. 176.

temporárias de obras de “mestres antigos”, espelhos para os “pintores vivos”.<sup>364</sup> Mesmo a restauração das obras de arte – que se projeta como uma busca pela fixação da aparência exata da peça em um momento ideal –, dialoga com “este sistema comparativo que só se torna possível com a reunião física” das pinturas sobre uma parede. Uma reunião que, de todo, “orienta o sentido das interpretações, a maneira de entender o devir das artes e a própria substância da contemplação estética”.<sup>365</sup> A História da Arte e o Museu; a instituição e a disciplina veiculavam um mesmo discurso, sob duas formas diferentes de apresentação.

Outras coleções, outros intelectuais seguiram o modelo de Düsseldorf. Embora viesse a ser voto vencido, Jean-Baptiste Pierre Lebrun elaborou uma proposta muito semelhante para a organização do novo Museu do Louvre. A proposta veio a público através da obra *Réflexions sur le Muséum National*, de janeiro de 1793.<sup>366</sup> Em uma das sessões iniciais do livro, intitulada *Como um museu deve ser composto*, Lebrun condensou as ideias que guiavam a concepção do museu de arte ilustrado, da segunda metade do século XVIII.

*Que deve ser um museu? Ele deve ser uma reunião perfeita do que a arte e a natureza produziram de mais precioso, em quadros, desenhos, estátuas, bustos, vasos e colunas de toda sorte de materiais, a maior parte antigas; de pedras gravadas, medalhas, esmaltes, vasos e taças de ágata, jade, etc. etc. Todos os quadros devem ser arranjados por ordem de escola e indicarem, pela maneira com que serão dispostos, as diferentes épocas da infância, do progresso, da perfeição e, enfim, da decadência das artes.*<sup>367</sup>

Na Dinamarca, o objetivo do conde Moltke era elevar o *status* da *Kunstkammer* real ao de uma galeria de arte condigna com os modelos de organização em voga. A coleção centenária ainda atendia aos princípios de acumulação e organização da época de sua fundação por Frederik III. Sob o afã colecionador deste rei, a *Kunstkammer* cresceu enormemente, nos anos 15 que seguiram sua criação. À altura de 1665, já não havia espaço disponível para as novas aquisições, no antigo castelo de Copenhague. O monarca resolveu, então, lançar a perda fundamental de um edifício a ser construído, para abrigar suas mais estimadas coleções: a *Kunstkammer* e Biblioteca real.<sup>368</sup> Contígua ao castelo Christiansborg, a edificação foi

---

<sup>364</sup> HASKELL, 2002. p. 33 *et seq.*

<sup>365</sup> BOLAÑOS, p. 2008. p. 176-177.

<sup>366</sup> POMMIER, 2000. p. 80.

<sup>367</sup> LEBRUN, 1793. p. 5-6.

<sup>368</sup> GUNDESTRUP, 2002. p. 105.



concluída em 1670, ano de morte de Frederik III. A transferência das coleções foi realizada no reino de seu filho, Christian V, não sendo concluída antes que se passassem 10 anos.<sup>369</sup> Nas novas acomodações, o acervo encontrou melhores condições de acondicionamento. Os critérios para a separação e disposição de seus itens, ainda assim, não foram profundamente alterados – conforme o que foi registrado nos inventários da coleção.<sup>370</sup>

A disposição das pinturas de Albert Eckhout, no castelo de Copenhague, pode ser avaliada a partir de um inventário produzido pouco antes da mudança da *Kunstkammer*. À época, a coleção dividia-se em 09 compartimentos. A Primeira Sala continha uma múmia egípcia e um esquife, mais um volume imenso de *naturalia*: presas de elefantes, chifres de rinoceronte, um peixe serra, conchas, animais taxidermizados, bicos de “aves das Índias” e tucanos, nozes de coco e outros frutos de terras distantes.<sup>371</sup> A Segunda Sala guardava todo tipo de *artificialia*, como itens em ouro e prata, um copioso número de peças esculpidas em marfim e pinturas de todo tipo. O Compartimento de Armas expunha instrumentos bélicos europeus e turcos. Uma Câmara de Pintura abrigava representações de todo tipo, incluindo arte sacra, retratos e até “um rosto pintado sobre papel”.<sup>372</sup> Na Câmara de Matemática, ficavam exemplares de instrumentos científicos, microscópios, astrolábios, bússolas, quadrantes, relógios, imãs e invenções mecânicas da época.<sup>373</sup> A Câmara das Índias Orientais conservava artefatos de povos originários do oriente, como caixas de madrepérola, porcelana chinesa, cachimbos, objetos japoneses e indianos.<sup>374</sup> Na sequência, o Gabinete de Medalhas exibia moedas, medalhas e antiguidades.<sup>375</sup> Na Câmara de Modelos eram recolhidos modelos de navios e

---

<sup>369</sup> Alguns autores indicam que a finalização da transferência ocorreu na década de 1690. Jørgen Hein em seus estudos sobre as coleções reais dinamarquesas, afirmou que Christian V não possuía o mesmo interesse pelo colecionismo que seu pai; este fato explicaria, em parte, a demora para a conclusão da reinstalação da *Kunstkammer* no castelo Christiansborg e a redução do número da drástica aquisições de itens, durante seu reinado. (HEIN, 2002. p. 181.)

<sup>370</sup> A *Kunstkammer* costumava ser inventariada a cada vez em que mudava o inspetor ou curador responsável por ela. Sobreviveram ao tempo os inventários realizados em 1674, 1689, 1690, 1737. Todos possuem em comum o fato de listarem objeto por objeto, na sequência das salas em que se encontravam. Outros inventários – realizados em 1775, 1807 e 1827 – foram construídos como listas de aquisições, portanto, são registros parciais da coleção. Um inventário, produzido em 1689 e publicado em 1696, diferenciou-se dos demais. Intitulada *Museum Regium*, a publicação foi produzida pelo físico dinamarquês Oliger Jacobaeus, sob encomenda do rei Christian V. Ao contrário dos inventários completos da coleção, este arrolamento indicava apenas seus principais itens. Os itens eram apresentados separados em duas seções – *Naturalia* e *Artificialia* –, acompanhados por explicações e ilustrações. As seções de pintura não foram contempladas neste inventário. GUNDESTROP, 2002. p. 108. INVENTARIUM OVER KUNSTKAMMERET [1674], 1897. FORTEGNELSE OVER MALERIER OG BUSTER [1690], 1897. JACOBÆO, 1696. HEIN, 2002. p. 184.

<sup>371</sup> INVENTARIUM OVER KUNSTKAMMERET [1674], 1897. p. 155-168.

<sup>372</sup> INVENTARIUM OVER KUNSTKAMMERET [1674], 1897. p. 168-169.

<sup>373</sup> INVENTARIUM OVER KUNSTKAMMERET [1674], 1897. p. 169-172.

<sup>374</sup> INVENTARIUM OVER KUNSTKAMMERET [1674], 1897. p. 172-174.

<sup>375</sup> INVENTARIUM OVER KUNSTKAMMERET [1674], 1897. p. 174-180.

maquetes de edifícios.<sup>376</sup> O nono compartimento era uma Antecâmara, que antecedia o restante da coleção.

Isolada de outros itens da coleção, a maioria das pinturas que Johann Moritz von Nassau-Siegen deu para Frederik III cobria as paredes da Antecâmara. Naquele compartimento, podiam ser contemplados um painel com “um mouro (*Morian*) com um chapéu com uma pena vermelha”, “08 grandes peças brasileiras com figuras”, “12 peças com frutas das Índias”, “02 mouros (*Morianer*) com roupas verdes”. Presa ao teto, ficava a “peça com índios brasileiros (*Brasilianer*)” dançando.<sup>377</sup>

Segregadas das outras pinturas brasileiras, duas peças de Albert Eckhout foram penduradas na Câmara de Pintura. Uma tela mostrando “o Príncipe Mauritz com alguns índios (*Brasilianer*)” ganhou um lugar que parecia algo especial. Sob um teto pintado com flores, cupidos e os nomes de Frederik III e Sophie Amalie, sua esposa, o quadro ficava próximo a uma obra com um sátiro e aos retratos da Rainha Cristina da Suécia e do Rei Ladislau da Polônia.<sup>378</sup> [fig. 103] O “retrato do Príncipe Mauritzes” encontrava-se pendurado próximo dali, junto a naturezas-mortas e entre os retratos do Conde de Oldenburg, do Marechal Würtziz, de Cromwell, de Fairfax, do Cardeal Mazarin, dos Reis da Inglaterra e do duque de York.<sup>379</sup> [fig. 104]

Uma disposição muito parecida foi observada no arranjo da coleção, depois de sua transferência para o edifício contíguo ao castelo Christiansborg. A grande *Galeria da Kunstammer* foi ocupada somente por pinturas, nos anos em torno de 1690. Segundo o inventário redigido naquele ano, próximo a algumas cenas mitológicas, foram exibidos os retratos de destacados aristocratas europeus que mantinham ligações com a corte de Christian V. Depois de um retrato do próprio rei, de dois retratos de seu avô Christian IV, da efigie do imperador Carlos V, de uma peça com os reis da Suécia, de um quadro antigo com a lenda do rei Valdemar II da Dinamarca, de uma tela com Charles II e a família real inglesa, dos retratos das madames de Orleans e de Portsmouth, ficava exposta a “grande peça com o príncipe Moritz von Nassau e vários índios (*Brasilianere*) junto a quem ele guerreava”.<sup>380</sup>

---

<sup>376</sup> INVENTARIUM OVER KUNSTKAMMERET [1674], 1897. p. 180-181.

<sup>377</sup> INVENTARIUM OVER KUNSTKAMMERET [1674], 1897. p. 180.

<sup>378</sup> <sup>378</sup> INVENTARIUM OVER KUNSTKAMMERET [1674], 1897. p. 168.

<sup>379</sup> INVENTARIUM OVER KUNSTKAMMERET [1674], 1897. p. 169.

<sup>380</sup> Não se sabe de onde veio a informação sobre os indígenas representados serem aliados de Nassau na guerra. Ela poderia ter sido depurada na observação do quadro – hoje perdido –, pela memória oral ou escrita em torno dele, ou por alguma inscrição em seu verso – como aquela que indica os nomes dos três africanos e indicada por Cécile Fromont (FROMONT, 2014. p. 164.) De toda maneira, a informação parece crível, tendo em vista

Na sequência do inventário, vinha uma peça retratando os “embaixadores moscovitas” – que eram tártaros, na realidade.<sup>381</sup> Estas duas últimas telas certamente teriam um aspecto exótico, para a sensibilidade dos dinamarqueses da virada do século. Nenhuma das duas, no entanto, deixavam de atender ao principal critério que regia esta sequência de pinturas: elas eram, acima de tudo, retratos políticos. Os outros retratos políticos que ficavam junto ao de Nassau, separados dele e transferidos para uma Câmara dos Heróis.

As pinturas que ficavam na Antecâmara, passaram a preencher o terceiro compartimento do novo espaço da *Kunstammer*. Se antes ficavam isoladas do resto da coleção, agora elas estavam integradas a uma sessão da exibição que viria a ganhar o nome de Câmara das Índias.<sup>382</sup>

Assim, todas as obras de Eckhout se mantiveram em posições e arranjos similares aos anteriores, na nova ordenação da coleção. Exceção feita, no entanto, aos retratos de Dom Miguel de Castro e de Nassau, que não foram citados no inventário – seja porque “não foram notados”, seja pela “intenção do rei Christian V, que os dois viessem a adornar um dos aposentos em outra parte do castelo”.<sup>383</sup>

Passaram-se quatro décadas. A organização da coleção permaneceu praticamente inalterada. O conde Moltke, em meados do século XVIII, encontrou uma *Kunstammer* que conservava uma forma expositiva e critérios de organização muito semelhantes àqueles concebidos na origem da coleção. O inventário realizado em 1737 indicava que o acervo ficava exposto em 11 câmaras temáticas, descritas como a seguir: a Câmara de Medalhas, com “moedas e medalhas antigas e modernas”, mais algumas “pinturas raras e retratos peculiares”; a Câmara de Objetos Naturais, com “produtos naturais, raros ou monstruosos, da terra firme ou do mar, de dentro da terra ou de cima da terra, e também alguns objetos de manufatura humana”; a Câmara de Artefatos, reunindo “diversos tipos de objetos de fatura humana: pinturas, esculturas, [objetos] em prata e em outros metais, de osso, de madeira, de âmbar e de cera, de palha, de papel, de vidro e de outras substâncias”; a Câmara das Índias, que

---

a importância dos indígenas nas guerras contra os portugueses, no Brasil e na África. Ver, MEUWESE, 2006. BOOGAART,

<sup>381</sup> FORTEGNESE OVER MALERIER OG BUSTER [1690], 1897. p. 139.

<sup>382</sup> Frederik III tinha um especial apreço pelas curiosidades das Índias Orientais e Ocidentais, como será explorado mais adiante, nesta tese. Durante seu reinado, a *Schatzkammer* da Coroa ganhou um *Gabinete Indiano*, decorado especialmente com peças em laca e porcelana chinesa. Instalado no andar térreo da torre leste do castelo Rosenborg, em Copenhague, o *Gabinete Indiano* foi escolhido pelo rei como cenário para oito audiências privadas com embaixadores. Sendo-lhes permitido acessar parte das coleções do entorno da sala, vários visitantes produziram relatos das curiosidades vistas na suntuosa coleção. HEIN, 2002. p. 182-183.

<sup>383</sup> GUNDESTRUP, 2002. p. 110.

possuía objetos diversos “principalmente da China e das Índias Orientais, assim como alguns objetos que vieram de outras áreas remotas”; a Câmara de Antiguidades, com “espingardas e artefatos de guerra, curiosas invenções óticas e mecânicas, bem como antigas pinturas extraordinárias”; a Câmara dos Heróis, reunindo “retratos de pessoas reais e de homens de destaque, em formas de pinturas, ou como relevos de cera” ou gesso; a Câmara da Galeria, acolhendo “obras de diversos pintores famosos”, representando os antigos e novos mestres; “marinhas, paisagens, pinturas rupestres e de batalhas, pinturas históricas e semelhantes”; a impressionante Câmara de Perspectiva, decorada com pinturas ilusionistas que simulavam o mundo real em “caixas e lindas naturezas mortas”; [figs. 105-106]<sup>384</sup> a Câmara de Modelos, a Câmara da Arte da Anatomia, e a Antecâmara, com modelos de navios, maquetes de arquitetura civil e militar, engenhos mecânicos, modelos anatômicos artificiais e pinturas.<sup>385</sup>

As pinturas de Albert Eckhout com temas brasileiros e africanos permaneciam na Câmara das Índias, junto a artefatos de povos extra europeus do oriente e do ocidente. O documento indicava a presença, nesta sala, de “08 grandes retratos de pessoas das Índias Orientais e Ocidentais, em tamanho natural, elaborados na Índia por Achout”; “01 pintura mostrando uma dança índia ou caraíba”; “12 pinturas com frutas das Índias Ocidentais de todo tipo”; e “três retratos da Guiné”. Os retratos africanos foram descritos como “um mouro com vestes espanholas, antigo embaixador na Espanha” e “seus criados vestidos de verde, dos quais um deles porta uma presa de elefante e o outro um baú”.<sup>386</sup> Apesar de não ter sido arrolado no inventário anterior, o retrato de Dom Miguel de Castro reaparece, agora, junto às outras obras com temáticas do Novo Mundo.

Na Câmara da Galeria, ficava um retrato de Nassau “em tamanho natural, feito no Brasil, por d’Acov”.<sup>387</sup> A informação que o inventário oferecia sobre a tela – como ocorreu em outras entradas – era pouco acurada. Ela trazia, no entanto, uma importante indicação sobre esta obra: a pintura provavelmente estava assinada e datada, no mesmo modo que as oito telas com os homens e os frutos do Brasil. Este dado abre a possibilidade de que todas as pinturas do presente de Nassau – exceto o retrato de Dom Miguel de Castro e as efigies dos pajens – originalmente formassem um único conjunto pictórico, separado ao chegar à

---

<sup>384</sup> Sobre as impressionantes pinturas em perspectiva criadas pelo neerlandês Cornelius Gijbrechts para esta câmara, ver KOESTER, 2005.

<sup>385</sup> Sobre o inventário de 1737, ver GUNDESTRUP, 2002. p. 107. GUNDESTRUP, 2004. p. 50. Sobre a organização da coleção, ver também NORTH, 2015. Item 7.1.

<sup>386</sup> GUNDESTRUP, 2002. p. 111.

<sup>387</sup> GUNDESTRUP, 2002. p. 111.

*Kunstammer*. Por algum motivo, a tela com Nassau e os índios brasileiros não foi arrolada no documento.

Por aproximadamente 100 anos, as obras de Albert Eckhout foram oferecidas à contemplação dos visitantes da *Kunstammer*.<sup>388</sup> Não obstante a mudança de edifício e pequenos rearranjos, as pinturas brasileiras foram divididas e exibidas segundo critérios de ordenação temática que permaneceram praticamente inalterados. As naturezas mortas, as peças com os homens do Novo Mundo, as três efígies de negros e a *Dança Tapuia*, no mais das vezes, foram apreendidas como um conjunto coeso. Tomadas em separado ou integradas a um conjunto maior, sua percepção as investia do valor de curiosidades das Índias Ocidentais – por vezes, do mundo extra europeu, não importando as distinções entre o ocidente e o oriente. Uma curiosidade no pleno sentido adquirido pelo termo, no período moderno: uma “coisa que é rara, secreta, curiosa” e que se oferece ao olhar, à paixão, ao desejo do curioso.<sup>389</sup>

Já os dois retratos de Johann Moritz von Nassau-Siegen foram integrados a outro conjunto de obras. Em uma perspectiva ampla, eles foram acolhidos entre as principais pinturas da *Kunstammer*. Olhando mais de perto, os retratos foram inseridos em uma sequência específica de obras com as quais dialogavam no espaço. Isto parece indicar que as peças foram percebidas e utilizadas como retratos políticos, como representações de pessoas proeminentes, importantes para os assuntos da corte. O aspecto exótico do retrato de Nassau com índios, muito provavelmente, não deixou de ser percebido. O valor político da efígie do conde, entretanto, parece ter se sobreposto à curiosa presença dos ameríndios, na percepção dos organizadores da coleção. É provável, inclusive, que a imagem do único nobre europeu a governar e a guerrear no Novo Mundo fosse definidora da figura política do conde. Há, efetivamente, a chance de que uma pluralidade de valores fosse projetada sobre as pinturas – o que faz lembrar que “nenhuma criação humana tende a servir apenas a um fim”, estando

---

<sup>388</sup> No tempo em que a coleção esteve exposta no castelo de Copenhague, seu acesso manteve-se restrito a indivíduos autorizados pelo rei. Com a sua mudança para a nova edificação, a visitação foi ampliada. Ao longo do século XVIII, ela era franqueada a quem pudesse pagar a exorbitante soma de 1 ducado de ouro. Este valor – que correspondia ao ganho de duas semanas de trabalho de um artesão – permitia uma visita de das a três horas de duração para um volume de até dez pessoas. Não era de se surpreender que, de acordo com relatos de época deixados, se pudesse concluir que os visitantes só iam ver a coleção em grupos e muitos achavam suficiente visita-la uma ou duas vezes na vida. (SVENNINGSSEN, 2015. p. 200.)

<sup>389</sup> Dictionnaire, 1694. p. 299. Dictionnaire, 1762. p. 172. O termo “curiosidade” costumava ser definido como “paixão, desejo, ardor, de ver, de aprender, de conhecer as coisas raras, singulares e novas”. (Dictionnaire, 1694.) Sobre a cultura da curiosidade, no período moderno, em sua relação com o colecionismo, ver POMIAN, 1987. p. 61. PEARCE, 2005. p. 109.

frequentemente submetida a “uma hierarquia inteira de fins e de meios”.<sup>390</sup> Qual fosse a razão, o quadro nunca foi incluído nas sessões da coleção dedicadas ao mundo não europeu.

A *Kunstkammer*, como elaborada por Frederik III, constituía uma coleção de “objetos acumulados e exibidos de acordo com princípios distintos, que refletiam o conhecimento humano e as teorias acerca do mundo circundante”. Ela tinha como objetivo informar diversas perspectivas do mundo, expressas através da sua divisão “em câmaras temáticas, com objetos que apresentavam ao expectador uma imagem do mundo em miniatura”.<sup>391</sup> Uma das maiores instituições do gênero na Europa seiscentista, a *Kunstkammer* real estruturava e difundia o conhecimento, dentro de um discurso que não descurava das implicações políticas e das conexões aristocráticas adstritas à construção da imagem do príncipe. Dito de outro modo, a *Kunstkammer* real apresentava a visão de um mundo organizado à roda do monarca dinamarquês.

Como curiosidades da América, como retratos políticos, as pinturas de Eckhout tiveram um importante papel no discurso ao qual a coleção dava corpo e presença. A *Kunstkammer*, por seu turno, criava contextos de percepção que enquadravam as pinturas ao seu discurso. Ela operava sobre a percepção do significado destas obras por meio de duas categorias simultaneamente classificatórias e perceptivas: a da curiosidade e do retrato político.<sup>392</sup>

Os estudiosos da arte do retrato, nos séculos XIX e XX, acostumaram-se a abordar seu objeto do ponto de vista da representação do indivíduo. As estratégias realistas ou simbólicas de transcrever para a tela a aparência e o caráter dos sujeitos se tornaram o foco de uma obsessão analítica – ao menos desde que Jacob Burckhardt teorizou sobre o desenvolvimento da noção de indivíduo no Renascimento italiano.<sup>393</sup> Perde-se de vista, no entanto, que a arte

---

<sup>390</sup> GOMBRICH, 2012. p. 14.

<sup>391</sup> HEIN, 2002. p. 177-178.

<sup>392</sup> Eilean Hooper-Greenhill, estudando as *kunstkammern* do período moderno – em especial a de Rudolf II, montada no castelo de Praga – sublinhou que suas representações do mundo também operam no âmbito político. (HOOPER-GREENHILL, 2003. p. 112.) Vale ressaltar que as conexões políticas em uma coleção desta natureza eram múltiplas e não se limitavam à esfera da representação. Em termos da representação, os gabinetes podiam construir uma imagem em miniatura do mundo, simbolizado através de objetos; nesta representação do cosmos, um rei ou imperador poderia ser apresentado como a força central do universo, capaz de controlar todos os seus fenômenos – como Rudolf II foi representado em sua coleção. (HOOPER-GREENHILL, 2003. p. 118.) Ainda na ordem da representação, um gabinete também poderia representar os laços políticos e sociais que uniam o seu proprietário a outros indivíduos, representados de forma simbólica ou através de seus retratos, máscaras de gesso, efigies em cera. Do ponto de vista da prática colecionista, um gabinete também situava seu proprietário em redes de troca de saberes e objetos, que também envolvem relações de poder, nem sempre simétricas. Da perspectiva de seu uso, os espaços das coleções costumemente eram apresentados a visitantes que passavam pelas cortes e, mais de uma vez, assumiram um “papel diplomático”, como palco de audiências e acordos com representantes de potentados estrangeiros. (HOOPER-GREENHILL, 2003. p. 118.)

<sup>393</sup> BURCKHARDT, 1860. p. 131 *et seq.* WARNKE, 2001. p. 301 *et seq.* FRANCASTEL, 1995.

do retrato era conformada por uma série de práticas sociais que influíam em seu exercício. Práticas que iam da definição da necessidade ou finalidade do retrato, até o estabelecimento da relação entre modelo e pintor.<sup>394</sup>

O “retrato para a corte pretendia ser mais do que a imagem verossímil de uma pessoa”. Ele entrelaçava a “apresentação dos traços individuais” à representação das aspirações dos sujeitos e suas necessidades de construção de uma imagem públicas.<sup>395</sup> Sua construção e uso eram mediados por uma série de regras. Explícitas e formais ou ditadas pelo costume, as regras variavam. Elas não eram as mesmas para a apresentação da efigie de um príncipe nas propostas de matrimônios dinásticos, nos palácios franceses, nas repartições públicas da América colonial ou nas coleções privadas. Da mesma forma mudavam as funções dos retratos nestes espaços – da exibição das feições e virtudes de um pretendente, à projeção da imagem da munificência do monarca absoluto, à presentificação dos reis distantes ou à apresentação das relações políticas de um indivíduo ou de uma corte.<sup>396</sup>

Usar retratos para representar laços e alianças políticos e sociais era uma prática comum, no século XVII. Para evitar abusos, em algumas cortes, os pintores foram proibidos explorar sua familiaridade com a aristocracia, produzindo e presenteando retratos sem autorização.<sup>397</sup> A exibição de retratos com valor político não foi uma exclusividade de príncipes e aristocratas. Nas casas burguesas, a exteriorização de laços com pessoas proeminentes era relativamente comum. Manuais de pintura – que se destinavam à instrução do artista, mas também do *amateur* da arte – faziam recomendações sobre o uso dos retratos de figuras políticas, no âmbito doméstico.<sup>398</sup> Publicado em 1658, o tratado de pintura de Sir William Sanderson indicava que as pinturas “mais eminentes” deveriam ser expostas nas salas de jantar. As efigies “do rei e da rainha” – que raramente se podia adquirir – podiam ser usadas para “expressar amor e lealdade” ou serem substituídos por emblemas ou uma “nota de lembrança”. Quando a opção era usar os retratos, “em reverência às suas pessoas”, devia-se “evitar dispor perto deles qualquer outra pintura *do natural* ou que não seja digna de ser seus companheiros; sendo, eles próprios, ornamento suficiente para qualquer cômodo”. Exceções podiam ser feitas para retratos de “dois ou três do seu próprio sangue” ou da “alta nobreza”

---

<sup>394</sup> Para um exemplo das formas de relação estabelecidas entre pintor e modelo, no século XVII, ver o estudo de Svetlana Alpers sobre as práticas de Rembrandt em seu ateliê. (ALPERS, 2010. p. 268 *et seq.*)

<sup>395</sup> Sobre o retrato de corte, ver WARNKE, 2001. p. 301.

<sup>396</sup> BURKE, 2009. WARNKE, 2001. p. 301 *et seq.* DIAS, 1995. p. 139. CORNELLES, 1995.

<sup>397</sup> WARNKE, 2001.

<sup>398</sup> Na República batava, as residências de burgueses abastados costumavam exibir retratos nos cômodos mais públicos e luxuosos, como as salas usadas para jantares e de festas. Ver LOUGHMAN; MONTIAS, 2000. p. 46. MUIZELAAR; PHILLIPS, 2003. p. 82.

e “favoritos”, aos quais se esperava ver “na extremidade inferior” abaixo das “principescas pessoas”.<sup>399</sup>

O próprio Johann Moritz von Nassau-Siegen não descuidava de externar e fortalecer suas conexões políticas, por meio de retratos. Suas estratégias para o uso deste recurso foram várias e mudavam com a ocasião. Na decoração da sua residência, em Haia, “uma particular atenção foi dada à sua ilustre família” – “que ganhou expressão no salão dos fundos do andar térreo, ao centro da região norte do palacete. As paredes da sala eram subdivididas com colunas coríntias, que segmentavam o espaço em nichos. Duas colunas emolduravam cada lado de uma das três portas que davam acesso ao espaço. Nas colunas, esculturas de figuras de pé seguravam bandeiras e escudos com as armas da família.<sup>400</sup> Sete áreas delimitadas pelas colunas – informou Pieter Post, arquiteto da residência e irmão de Frans Post – eram destinados aos retratos do imperador do Sacro Império Romano Germânico, aos Príncipes Eleitores do Império, aos condes e duques da Gelderland, aos príncipes das casas de Oranje e Nassau.<sup>401</sup> No salão frontal da área oeste da residência, ficavam os retratos dos condes de Nassau e dos príncipes de Oranje que lutaram pela independência da República. Um gabinete próximo dali apresentava retratos de homens e mulheres famosos.<sup>402</sup>

No castelo de Siegen, Johann Moritz tinha seis retratos de grupos, pintados em tamanho natural. Estas pinturas situavam o próprio Nassau e seu irmão Johann Ernst II – morto em uma batalha no Brasil, em 1637 – entre várias gerações de príncipes das casas de Nassau e Oranje.<sup>403</sup> [figs. 107-108]

Promovendo sua figura política, Johann Moritz também costumava fazer presentes de suas efígies e aristocratas e outras figuras proeminentes. Seus retratos e as trocas de presentes faziam parte das estratégias nassoviana para a construção de uma imagem principesca. As pinturas, que sempre o mostravam como um imponente chefe militar, traziam referências ao Brasil – por vezes um escravo negro – e às suas conexões políticas – expressas através de

---

<sup>399</sup> SANDERSON, 1658. p. 26-27. O tratado do médico e colecionador Giulio Mancini, produzido na primeira metade do século, indicava que “quadros de ação civil” – “de paz ou de guerra” – e os retratos “de pessoas famosas” – em poses de “paz, guerra ou contemplação” – deviam “ser colocados na sala ou antecâmara que ficam onde passam aqueles a que esperamos ou com que tratamos de negociar”, de modo que este temas e “os retratos de papas, cardeais, imperadores, reis, príncipes e outros” sejam pendurados em “locais de acesso lícitos a todos”. (MANCINI, 1957. p. 139 *et seq.*)

<sup>400</sup> SCHEURLEER, 1979. p. 145.

<sup>401</sup> POST, 1715. Seção 3. SCHEURLEER, 1979. p. 145-146.

<sup>402</sup> SCHEURLEER, 1979. p. 146.

<sup>403</sup> SCHEURLEER, 1979. p. 170.



medalhas e insígnias.<sup>404</sup> Seu mais famoso retrato, pintado por Peter Nason quando o modelo já havia alcançado os 62 anos de idade, foi reproduzido várias vezes com pequenas alterações e distribuído pelo conde como presentes.

Mesmo quando ainda estava no Brasil, Nassau parece ter feito uso do retrato como forma de solidificar relações políticas. Mathijs van Ceulen foi um diretor da WIC e membro do Alto e Secreto Conselho Político do Brasil – órgão de governo do período nassoviano, responsável por auxiliar o governador no comando da ocupação. Ao falecer, em 1644, o comerciante possuía dois retratos do conde; que foram arrolados em seu inventário *post mortem*. Os retratos eram utilizados para ornamentar os cômodos visitáveis de sua residência. Uma das pinturas ficava no átrio de sua casa (*voorhuis*) – espaço mais público de uma residência, onde se costumava “apresentar” as credenciais de seu dono.<sup>405</sup> Ali, a efígie do conde ficava pendurada junto a uma natureza-morta das Índias Ocidentais, um retrato do rei da Espanha, um mapa do Brasil e um mapa de Recife. O outro retrato de Nassau ficava na “grande câmara” (*grotekamer*), onde usualmente eram servidos jantares especiais.<sup>406</sup> Muito provavelmente, as pinturas foram produzidas no Brasil, quando Ceulen e Nassau dividiam as responsabilidades pelo governo da ocupação neerlandesa.<sup>407</sup> Outro comerciante da WIC, Jacques van Hoorn, ao morrer em 1642, possuía duas gravuras com a efígie de Nassau, nove gravuras com membros da casa de Nassau, um mapa com o jardim do príncipe (talvez do castelo de Vrijburg?), um mapa do Brasil e uma pintura com o “lugar Massiappe”, no Brasil.<sup>408</sup>

---

<sup>404</sup> Sobre a representação de Nassau como líder militar e a promoção de sua imagem como governante, ver PROTSCHKY, 2011. p. 162.

<sup>405</sup> Na República batava, as residências de burgueses abastados costumavam exibir retratos nos cômodos mais públicos e luxuosos, como as salas usadas para jantares e de festas. Ver LOUGHMAN; MONTIAS, 2000. p. 46. MUIZELAAR; PHILLIPS, 2003. p. 82.

<sup>406</sup> Os dois retratos de Nassau e a natureza-morta são muito provavelmente peças pintadas por Eckhout, ainda não identificadas pela historiografia e que se encontram desaparecidas. (STADSARCHIEF AMSTERDAM. NA 1598, fol. 161-177vo.) Agradeço a Paulo Francisco Proença por me auxiliar nas pesquisas com os acervos notariais do Arquivo Municipal de Amsterdam, e ao André Onofre Limírio Chaves por ter aceitado o desafio de estudar o conteúdo do documento comigo, em outro trabalho.

<sup>407</sup> Mathijs van Ceulen viveu no Brasil em dois períodos, como conselheiro político da WIC. O primeiro período foi de 1632 ao fim de 1634. No segundo, ele viajou de Texel para Recife junto com o conde de Nassau, em 1632; voltando menos de dois anos antes dele, em 1642. Um inventário de seus bens realizado em 1631, pouco antes de sua partida para a América, indicava que ele não possuía nenhuma obra sobre o Brasil, ornando sua casa, fora uma velha gravura representando o ataque de Piet Hein à frota de prata espanhola, na Baía das Matanças – feito que garantiu os recursos necessários para completar a implantação e manter a operação da WIC. Neste momento, a coleção de objetos de arte do comerciante era ínfima e muito pobre, com 16 itens somando um valor estimado de 65 florins. O segundo inventário, feito após seu segundo retorno do Brasil, mostrou que o comerciante possuía 79 itens em sua coleção, que alcançavam o valor de 1031 florins. Destes itens, 07 seguramente diziam respeito a momentos vividos em sua segunda e estadia nos trópicos. (STADSARCHIEF AMSTERDAM. NA 991, fol. 36. STADSARCHIEF AMSTERDAM. NA 1598, fol. 161-177vo.)

<sup>408</sup> STADSARCHIEF AMSTERDAM. 1811B fol.963-995. O local citado trata-se do engenho Massiappe, fundado por Arnau de Hollanda, em 1588, e confiscado pela WIC, em 1637, passando a ser explorando por Elbert Chrispijzen – que o vende para Paulos Vermeulen, em 1638.

A paisagem – hoje desaparecida – possivelmente foi pintada por Frans Post, existindo um desenho aquarelado do local executado por Zacharias Wagener. Frente à existência de formas de controle na produção dos retratos aristocráticos, é provável que os proeminentes comerciantes tivessem recebido as peças de presente do próprio Nassau; que as teria encomendado a algum de seus pintores à época: Frans Post, Albert Eckhout e Abraham Willaerts.<sup>409</sup>

Não podiam ser mais destacados, portanto, os lugares destinados aos retratos de Nassau na *Kunstkammer* real dinamarquesa. Estas duas pinturas foram, claramente, categorizadas de forma distinta das demais obras de Albert Eckhout. As telas e painéis expostos na *Antecâmara* apresentavam uma visão coesa das Índias Ocidentais. As duas pinturas com a efigie de Nassau, de outro modo, foram integradas a um conjunto de retratos de figuras próximas ao casal real e de pessoas proeminente da época.

Em meados do século XVIII, a *Kunstkammer* real aparentava-se como um enclave do passado em meio ao século das luzes. Se não pretendiam reformá-la como um todo, o Conde Moltke e seu rei esperavam dar à corte uma galeria de arte moderna, capaz de rivalizar com as melhores da Europa.

A Nova Galeria Real de Pintura deveria ser focada nas escolas de pintura italiana, neerlandesa, flamenga e francesa, que gozavam da mais alta reputação no reino. Seu acervo deveria incluir peças da antiga *Kunstkammer*, que seriam complementadas por novas aquisições.<sup>410</sup> Uma proposta de organização da exposição foi encomendada ao comerciante de arte, Gerhard Heinrich Matthias Morell. Havendo vivido muitos anos como cidadão e comerciante de arte em Hamburgo, Morell retornou para Copenhague no ano de 1755.<sup>411</sup> Inserindo-se na corte de sua cidade natal, ele se tornou o *marchand* preferido do conde e do

---

<sup>409</sup> Em uma instigante nota conservada no Archivo Histórico Nacional, em Madri, o Almirante Antonio da Cuña de Andrada redigiu uma memória com instruções para “el quadro de Pernambuco que es servido mandar hazer en Flandes”. O quador, provavelmente, seria pintado a partir de um desenho que o almirante enviou junto com as instruções. A pintura encomendada – já não se sabe a que pintor – deveria ter “de ancho diez y siete Palmos: y de Alto, doce”. Nele, “las villas an de ser pintadas con diferencia de los lugares: así en ser más pobladas de cassas como en el ornato y particularmente la de Olinda y el lugar y puerto del Arrecife”; “los lugares an de ser como están en el Papel que será con ésta y con distinción los Puertos y Ríos”. Por fim, “en el País se an de pintar los árboles y frutos que la tierra da de sí y también las aves, y animales que son más sauidos y junto de la costa después de otras embarcaciones pintar se an algunas canoas y jangadas”. Não se sabe que pintura resultou desta encomenda. Contudo, a descrição faz lembrar as paisagens de Frans Post, sendo possível que o almirante – que atuou nas lutas contra os neerlandeses – pudesse ter obtido um desenho do artista ou um mapa ou gravura do local. Este documento merece ser alvo de maiores investigações, no futuro. Agradeço ao Prof. Fernando Bouza por compartilhá-lo comigo. MEMORIA QUE SE DA AL SEÑOR ALMIRANTE ANTONIO DA CUÑA DE ANDRADA.

<sup>410</sup> SVENNINGSSEN, 2015. p. 200. JACOBÆO, 1696.

<sup>411</sup> MEIER, 1880. p. 160 *et seq.*

rei. De suas mãos, os aristocratas adquiriram um grande volume de pinturas, especialmente obra neerlandesas do século XVII – a exemplo das telas *Batalha de Texel*, de Ludolf Bakhuizen; uma tela com aves, de Melchior d’Hondecoeter; duas guirlandas de flores, de Joris von Son; e uma *vista de Montanha nórdica com uma cabana e uma cachoeira*, de Jacob van Ruisdael.<sup>412</sup> [fig. 109-113]

Em 1757, Morell se tornou curador da coleção real, ocupando o posto de *Garde des tableaux et autres raretés de S. Majesté Danoise et Commissaire de la Cour*.<sup>413</sup> Atendendo à encomenda do conde Moltke, em 1759, Morell apresentou um plano para a reorganização das pinturas *Kunstkammer* em uma Nova Galeria Real de Pintura. O projeto atendia às novas tendências expográficas e historiográficas do colecionismo de arte ilustrado. Simultaneamente, a ideia de se criar uma galeria de pintura respondia às necessidades políticas do rei Frederik V.

Para muitos monarcas absolutos, “reorganizar suas principais coleções era uma parte essencial da construção de sua imagem política”. Frente à emergência do colecionismo ilustrado – que associava a formação de acervos com a produção do conhecimento – e da noção moderna de patrimônio nacional, não bastava mais à boa representação principesca possuir e exibir uma grande variedade de tesouros artísticos e raridades. Era necessário também “transmitir a ideia de que o príncipe sabia como tomar conta destes objetos, pelo bem comum”, além de os disponibilizar para o estudo. “Após a época do abrigar a *mirabilia* – objetos de arte e curiosidades – nas *Wunderkammern* do século XVII, alguns príncipes buscaram ordenar seus tesouros de acordo com critérios sistemáticos, quando não científicos”.<sup>414</sup> “Há um interesse generalizado”, entre as casas reais europeias, “por criar galerias de arte que podem ser visitadas pelo público e para [promover] o melhor conhecimento da arte”, “satisfazendo as novas exigências pedagógicas” do iluminismo.<sup>415</sup> Os investimentos em dispendiosos projetos desta natureza tinham, portanto, um propósito simultaneamente político e cultural. Na remodelagem de suas coleções, muitos deles “combinaram sua paixão por colecionar com um interesse em empregar a expertise de *connoisseurs*”, como Morell.<sup>416</sup>

---

<sup>412</sup> NORTH, 2015. item 7.2.

<sup>413</sup> KETELSEN, 1998. p. 133.

<sup>414</sup> GAEHTGENS, 2011. p. 1. Para descrições da *Nova Galeria Real de Pintura* e da *Kunstkammer*, no século XVIII, ver HAUBER, 1770. HAUBER, 1777. p. 93 et seq. RAMDOHR, 1792. p. 106 et seq.; 120 et seq.

<sup>415</sup> TORRES, 2002, p. 120-121.

<sup>416</sup> GAEHTGENS, 2011. p. 1. Para descrições da *Nova Galeria Real de Pintura* e da *Kunstkammer*, no século XVIII, ver HAUBER, 1770. HAUBER, 1777. p. 93 et seq. RAMDOHR, 1792. p. 106 et seq.; 120 et seq.

Dando início à organização da galeria, a partir de 1760, Morell realizou dispendiosas aquisições de pinturas no exterior. Em uma viagem aos Países Baixos, aonde participaria de leilões de arte em nome do rei, o comerciante já apresentava um passaporte que o identificava como diretor da *Kunstkammer* real.<sup>417</sup> Nos anos seguintes à apresentação do plano da *Nova Galeria*, ele adquiriu um impressionante volume de obras primas de mestres italianos, neerlandeses, flamengos, germânicos e franceses, do século XVI ao XVIII. Entre as peças compradas para a coleção real, estava o *Cristo em Emaús*, pintado por Rembrandt;<sup>418</sup> um *Cristo na Cruz*, atribuído a Rubens; uma paisagem **brasileira de Frans Post; [fig. 114-115] o Retrato** de Lorenzo Cydo, por Parmigianino; uma paisagem norueguesa de Allaert van Everdingen; além de obras de Zacharias Weber, Jacob van Loo, Michiel van Mierevelt, Frans Snijders, Adriaen van Utrecht, Paolo de Matteis, Andrea Mantegna, Arnold Houbraken, Jean Fournier e outros.<sup>419</sup> [figs. 116-117]

Em 1767, o projeto da Nova Galeria já se encontrava maduro e Gerhard Morell realizou um inventário de seus itens, intitulado *Beurteilendes Verzeichniß aller in der Neuen Gallerie befindlichen kostbahren Mahlereyen*.<sup>420</sup> A nova coleção, a se julgar pelo arrolamento realizado, tratava as obras de arte de forma muito distinta da antiga *Kunstkammer*. A começar pela sua composição. O principal critério de seleção dos itens do acervo não era o valor de curiosidade, mas sua importância como obras de arte. Cada peça da coleção era classificada e organizada segundo os parâmetros da História da Arte: autoria, datação, proveniência, significado e escola.<sup>421</sup>

Antes mesmo que pela representatividade de uma escola de pintura, as obras eram avaliadas por suas qualidades artísticas. Neste quesito, era avaliada a qualidade e seu pertencimento a um gênero pictórico. Havia mesmo uma forte opção de Morell pelos gêneros pictóricos considerados maiores, em especial a pintura de história.<sup>422</sup>

Das obras que já pertenciam às coleções reais, somente algumas foram selecionadas para figurarem na *Nova Galeria* – as que Morell julgou serem de maior qualidade. Como não se tratava de “um registro comemorativo da Casa Real dinamarquesa, apenas os retratos de

---

<sup>417</sup> SVENNINGSSEN, 2015. p. 200.

<sup>418</sup> RODING, 2015. p. 184. KETELSEN, 1998. p. 133. NORTH, 2015. item 7.2.

<sup>419</sup> NORTH, 2015. item 7.2.

<sup>420</sup> NORTH, 2015. item 7.4.

<sup>421</sup> NORTH, 2015. item 7.4. O ajuntamento final possuía obras das escolas neerlandesa (58,3% do total), flamenga (25,0%), italiana (6,7%), francesa (5,0%) e germânica (1,7%). As obras remanescentes (3,3%) não podem ter sua origem identificada.

<sup>422</sup> NORTH, 2015. item 7.4. Enquanto a Galeria possuía 40% de pinturas de História (cenas históricas, mitológicas e bíblicas), apenas 20% eram pinturas de gênero; 16,7% eram paisagens, 11,6% eram naturezas-mortas, 6,7% eram retratos e 5% eram pinturas de animais e outros temas. Para se ter uma ideia da mudança, vale lembrar que a maior parte das pinturas da antiga *Kunstkammer* eram retratos.

excepcional qualidade artística vieram ser exibidos”.<sup>423</sup> Junto com as novas aquisições, as melhores pinturas da *Kunstammer* passaram ao novo acervo. As pinturas da Nova Galeria foram penduradas na passagem que ligava o edifício das coleções ao castelo Christiansborg, exatamente onde antes ficava a Câmara da Galeria com as duas efígies de Nassau e os retratos políticos da coleção. Como não se tratava de “um registro comemorativo da Casa Real dinamarquesa, apenas os retratos de excepcional qualidade artística vieram ser exibidos”.<sup>424</sup>

Aberta ao público, a galeria impressionou alguns de seus visitantes. Não foram poucos aqueles que descreveram experiências de contemplação da coleção, em relatos e guias de viagens.<sup>425</sup> Ernst Christian Hauber foi um dos visitantes. Ao redigir um roteiro de atrações destinado a viajantes que passariam pela cidade de Copenhague, ele descreveu minuciosamente os interiores do castelo Christiansborg. Na Nova Galeria Real de Pintura, uma das peças que mais atraíram sua atenção foi um retrato do “príncipe Moritz v. Nassau com muitos índios”.<sup>426</sup> Outros relatos indicavam que o retrato de Nassau também teria sido selecionado para figurar na galeria.<sup>427</sup>

Passados tantos anos da morte do conde, em 1679, não seriam por motivos políticos que seus retratos foram acolhidos na Nova Galeria. Informada pelas expectativas da nascente História da Arte moderna, a criteriosa seleção de pinturas realizadas por Morell deslocou os retratos pintados por Eckhout do seu mais habitual contexto de percepção. Exposto junto a obras dos maiores mestres das escolas artísticas europeias, eles passariam a ser avaliados como exemplares da habilidade dos neerlandeses em produzir retratos. Na sua apreciação, importaria cada vez menos o personagem que figurava na representação, sua biografia, sua importância política, sua proeminência social – ainda que estes dados não deixassem de ser percebidos e apreciados. Os quadros valiam mais pela qualidade da fatura e pela representatividade da tradição pictórica de sua escola.

O restante das pinturas de Albert Eckhout seria avaliado de outro modo. As obras, provavelmente, não perderam a força evocativa de mundos exóticos que as fizeram ser classificadas como curiosidades americanas. Suas qualidades fizeram com que elas

---

<sup>423</sup> NORTH, 2015. item 7.4.

<sup>424</sup> NORTH, 2015. item 7.4.

<sup>425</sup> GUNDESTRUP, 2002. p. 118.

<sup>426</sup> HAUBER, 1777. p. 100. Este dado contradiz a indicação dada por Bente Gundestrup, que afirma não existirem referências a esta pintura após a 1737. (GUNDESTRUP, 2002. p. 112.)

<sup>427</sup> Sobre o retrato de Nassau, Tomas Thomsen, antigo curador do Museu Etnográfico Real e autor do primeiro livro sobre Eckhout, indicou que a obra também havia sido instalada na galeria, sendo perdida no incêndio de 1794. O pesquisador, contudo, não informou a fonte da informação. (THOMSEN, 1938. p. 15.)

permanecessem penduradas na Câmara das Índias, junto a obras de conteúdo similar, como um retrato em tamanho natural de um grupo de esquimós. [fig. 118]

A Câmara, como um todo, parecia ter mantido suas características originais. Em uma minuciosa e não muito acurada descrição da *Kunstkammer*, Hauber detalhou o aspecto daquela “terceira câmara”:

*Na terceira sala pode-se ver coisas estrangeiras, armas, roupas, mobiliário, povos do norte e do sul, bem como muita porcelana, incluindo torres extraordinariamente grandes que são vasos; belos trabalhos em laca chinesa e japonesa; um modelo de uma carruagem chinesa, feito em madeira das Índias; e peças similares em marfim, madrepérola, casco de tartaruga e em relojoaria, que podem, por um momento, girar em torno de si; roupas de um Mandarim chinês [...]; duas torres chinesas muito grandes, feitas em madrepérola; uma outra semelhante, feita com pérolas de vidro artisticamente reunidas; o primeiro capitão de navio da Companhia das chinas retratado em meio-corpo em argila chinesa; um modelo de um pagode indiano; um modelo em marfim de presas de elefante; dois carros esplêndidos enviados da República da Tunísia para Frederik V; um par de roupas de penas americanas;<sup>428</sup> pinturas, feitas do natural, de americanos que acompanharam e acolheram o Príncipe de Oranje [sic.] no Brasil; tambores mágicos da Lapônia. Ainda estão nesta sala dois armários com vasos de ágata, jaspe, lápis-lazúli, porcelana, parcialmente cheios de joias.<sup>429</sup>*

O gênio da pintura estava de pé, em meio à galeria de arte. Do alto de sua frente brilhava o facho da razão. O fogo iluminava uma parte da sala. A outra porção do espaço permanecia na escuridão. Neste local, anjos ajudam o gênio a selecionar pinturas de um amontoado desordenado de obras de arte. No lado oposto, homens trabalhavam. Seguindo as ordens do gênio, eles penduravam pinturas nas paredes. A disposição era simétrica e bem ordenada. Os quadros, um pouco distanciados uns dos outros, podiam ser vistos com facilidade. Epifania... eis que o anjo escolhe mais uma obra! [fig. 119]

Gerhard Morell encarnou o gênio da alegoria que abria o catálogo da recém-reformada Galeria de Pintura de Dresden.<sup>430</sup> Seu trabalho foi a primeira manifestação do olhar curatorial

---

<sup>428</sup> Na verdade, dois mantos tupinambás feitos com penas de guará e de arara canindé; provavelmente ofertados a Frederik III por algum integrante da comitiva de Nassau, no Brasil. Ver, JACOBÆO, 1696. p. 49.

<sup>429</sup> HAUBER, 1777. p. 113-114.

<sup>430</sup> HEINECKEN, 1852.

moderno a imprimir nova ordem nas coleções reais dinamarquesas. Sob esta modalidade de olhar, entre o século XVIII e meados do seguinte, as grandes coleções europeias foram “reunidas, filtradas, dispersas e reorganizadas” em nome da razão e em articulação com o desenvolvimento de novas áreas de investigação.<sup>431</sup> Nas mudanças impostas à *Kunstammer*, as obras de Albert Eckhout foram reavaliadas, ressignificadas, separadas. Elas foram expostas à percepção dos visitantes da coleção sob novos contextos de percepção, que reforçavam as novas leituras. O futuro das pinturas brasileiras estava marcado.

A vida de uma pintura parece ser o que nela veem os olhos; algumas ações impulsionadas por este modo de vê-las; um punhado de acasos. Nada aconteceu com as pinturas brasileiras após Morell as diferenciar entre curiosidades e exemplares da mais fina arte. Ao tempo da publicação do catálogo da Nova Galeria Real de Pintura, “a constelação de indivíduos responsáveis pela coleção de arte da corte dinamarquesa” mudou sensivelmente. O Rei Frederik V, “que favoreceu a ereção da nova galeria”, morreu em 1766. Com seu passamento, a conde Adam Gottlob Moltke – “mentor de Morell” – perdeu seu lugar a corte. O próprio Morell veio a falecer em 1771. O novo rei, Christian VII, não parecia nutrir um grande interesse pelas artes e pelo colecionismo.<sup>432</sup>

Por mais de duas décadas, “o arranjo das pinturas, tanto na *Kunstammer* quanto na Nova Galeria Real de Pintura de Morell, permaneceu praticamente estático”. Se algo ocorreu, não foi boa coisa. A *Kunstammer* se tornou um mero depósito de obras de arte e mobiliário, que eram adquiridos, guardados ou retirados ao sabor das necessidades de decoração dos apartamentos e castelos reais.<sup>433</sup> Um jurista e letrado, nativo Dresden, visitou Christiansborg em 1790. Ao narrar a ocasião em um de seus livros, Friedrich Wilhelm Basilius von Ramdohr, dedicou uma passagem do texto à descrição da “extensão do castelo onde a Galeria Real de Pintura e a *Kunstammer* estão localizadas”.<sup>434</sup>

---

<sup>431</sup> HOOPER-GREENHILL, 2003. p. 167.

<sup>432</sup> NORTH, 2015. item 7.4.

<sup>433</sup> SVENNINGSSEN, 2015. p. 200.

<sup>434</sup> RAMDOHR, 1792. p. 120.

*Na Kunstkammer de Copenhague existem um longo corredor e um par de câmaras laterais, que estão repletos de pinturas. Chamam-nos de Galeria Real. Mas, como as pinturas de lá estão penduradas sem nenhuma seleção entre boas e más; sem consideração ao que deve ser trazido mais perto ou levado mais longe dos olhos – uma vez em que estão penduradas sob a pior iluminação possível –; ao lado de uma câmara de raridades; e nem sequer estão todas corretamente inventariadas; esta coleção pode ser melhor considerada como um guarda móveis de quadros que propriamente uma galeria de pinturas. Uma galeria necessita ter uma luz cômoda e um acesso agradável, de modo que a boa sociedade possa e deva visitá-la com frequência. [...] Uma galeria, como uma biblioteca, precisa permanecer sempre aberta para o uso de qualquer um. Será que o rei tem um gozo especial por mudar as pinturas de seus aposentos, tomando-as de lá e, tão logo a vista se cansa, deixando-as pendurar novamente no seu lugar?*<sup>435</sup>

O acaso mudou o fado da *Kunstkammer*, da *Galeria Real de Pintura*, e das pinturas de Albert Eckhout. Um incêndio atingiu Christiansborg, em 1794. [fig. 120] O fogo se alastrou. Rapidamente, ele atingiu a passagem elevada que interligava o castelo às salas da *Kunstkammer*. O corredor de 70 metros em que estava instalada a *Galeria Real de Pintura* foi queimado. Parte das obras de arte expostas arderam junto com o prédio – incluindo o retrato de Nassau e a pintura que o apresentava ao lado de índios brasileiros, os dois irremediavelmente perdidos.<sup>436</sup>

O mesmo gênio escrutinador que separou as obras de Eckhout – curiosidades para um lado, belos retratos para o outro – selou dois destinos diferentes para elas. As 26 pinturas que se encontravam na *Kunstkammer* sobreviveram ao desastre. Elas seguiram a história de suas vidas, à mercê dos olhares curatoriais que se deitaram sobre suas tintas.

Da *Galeria Real de Pintura*, aquelas obras que puderam ser salvas permaneceram, anos após anos, escoradas nas paredes, “aqui e ali, pelas salas da *Kunstkammer*”<sup>437</sup> O descuido com a coleção incomodava os visitantes, que pagavam preços exorbitantes para terem o privilégio

---

<sup>435</sup> RAMDOHR, 1792. p. 120-121. A observação de Ramdohr deve ser relativizada. Além da real sobrecarga do espaço, com o enorme acúmulo de objetos na coleção, a sensação de entulhamento da *Kunstkammer* poderia ter sido causada pela emergência da nova estética para a exibição de obras de arte. Sobre o tema, ver GAEHTGENS; MARCHESANO, 2011. LARA FILHO, 2013. p. 67 *et seq.* TORRES, 2002. p. 117-171. POMMIER, 2000.

<sup>436</sup> GUNDESTRUP, 2002. p. 112.

<sup>437</sup> NYERUP, Rasmus. *Kjøbenhavns Beskrivelse*. Kiöbenhavn: Proft & Storchs Forlag, 1800. p. 348 *apud* SVENNINGSEN, 2015. p. 200.



de vê-la. Teólogo e estadista dinamarquês, Henrik Nicolai Clausen não deixaria de deitar em tintas a má impressão causada pelo acervo real. No seu livro de memórias, foi registrada a surpresa com o que viu. “Da coleção real de pintura,” – escreveu ele – “uma parte foi mantida em inacessíveis salas de armazenamento”. “A outra parte (a mais requintada?)” – continuou – “foi pendurada no longo corredor de entrada para a *Kunstkammer* (nos pisos superiores do edifício da Biblioteca Real)”. A seu ver, tratava-se de “uma coleção heterogênea de poucas obras de arte e uma multitude de curiosidades, cujo ingresso havia custado muito caro”.<sup>438</sup>

Na curva do século, com o início da era dos grandes museus nacionais e dos museus disciplinares, a situação das coleções reais se tornou insustentável. As relações entre o desenvolvimento do conhecimento e a formação de coleções, estabelecidas pelo Iluminismo setecentista, ficaram muito mais complexas no século XIX. A diferenciação e o desenvolvimento das disciplinas acadêmicas, em todas as áreas, reforçaram o recurso aos métodos de observação e comparação de espécimes ou objetos exemplares. A transformação dos campos do saber pressionou os meios acadêmicos a desenvolverem e institucionalizarem amplas coleções de pesquisa, especializadas no atendimento às necessidades específicas de cada disciplina nascente.<sup>439</sup> A crescente confiança na melhoria da técnica e da tecnologia como fator de desenvolvimento fomentou a identificação, a acumulação, a documentação, a catalogação e a exibição de artefatos mecânicos e invenções.<sup>440</sup> Em outro registro, a comparação das técnicas e das tecnologias empregadas na produção da cultura material somou-se a preceitos evolucionistas, na construção de sistemas de classificação dos estágios civilizatórios dos povos do mundo; um trabalho só possível graças à formação de coleções especializadas nas perspectivas da Antropologia, Etnografia e Arqueologia.

As transformações atingiram, também, o pensamento sobre a cultura. O museu moderno nasceu com propósitos didáticos e insurgiu contra a destruição do patrimônio.<sup>441</sup> Somados à diferenciação dos campos disciplinares, os ideais ilustrados de cultivo das ciências e da educação do povo transformaram as práticas museológicas.<sup>442</sup> Foi forçada a organização de acervos em séries temáticas claras e bem definidas. Criou-se a necessidade da exposição de ideias – e não apenas objetos – nos arranjos expositivos. Impulsionou-se a profissionalização das atividades curatoriais e de conservação. Somou-se à novas ideias e práticas a noção de que a cultura material forma a herança básica de um povo e uma nação; que ela constitui um

---

<sup>438</sup> CLAUSEN, 1877. p. 13.

<sup>439</sup> Sobre os museus disciplinares, no século XIX, ver HOOPER-GREENHILL, 2003. p. 167 *et seq.*

<sup>440</sup> Ver HOOPER-GREENHILL, 2003. p. 176.

<sup>441</sup> TORRES, 2002. p. 117.

<sup>442</sup> TORRES, 2002. p. 120.

patrimônio a ser preservado e legado às novas gerações, através das ações de instituições como arquivos e museus.<sup>443</sup>

A noção moderna de museu também se construiu como resposta à necessidade de criação do espaço público e à discussão sobre o bem comum, da qual a instituição se torna “um instrumento e ao mesmo tempo pedagógico e patriótico”.<sup>444</sup> Somados – mas com forças diferenciadas a cada caso –, estas tendências impulsionaram a metamorfose de coleções privadas e institucionais em museus públicos e de caráter disciplinar.

Simultaneamente, passados poucos anos da Revolução Francesa, a ideia de reordenação das coleções dinásticas – tanto as privadas dos reis quanto as institucionais, pertencentes às coroas – havia se tornado uma obsessão dos monarcas europeus. Em reação às ondas de vandalismo do período revolucionário, afirmou-se – primeiramente na França, depois em todo o Ocidente – uma noção de patrimônio cultural, profundamente forjada na ideia de um legado nacional. Entendido como uma obrigação perante o povo, o cuidado com os “monumentos nacionais” e o controle dos processos de construção de identidades culturais se tornaram ponto fulcral para a aristocracia, na luta pela manutenção de sua preponderância política. Na Dinamarca, profundamente afetada pela guerra e pela depressão econômica, a situação não seria outra.<sup>445</sup>

Sob pressão e ameaça, a monarquia dinamarquesa veria o cuidado e a disponibilização do patrimônio da casa real como uma oportunidade de refirmar sua posição. Era necessário cultivar, junto ao povo, um sentimento de pertencimento à nação que passasse

---

<sup>443</sup> POULOT, 2011. p. 16. CHOAY, 2001. p. 95-123. POULOT, 2009. p. 109 *et seq.*

<sup>444</sup> POULOT, 2011. p. 22. Dominique Poulot e Eilean Hooper-Greenhill associam a busca dos novos museus por instaurarem o espaço e o debate públicos a inflexões do pensamento republicano na área patrimonial. (HOOPER-GREENHILL, 2003. p. 171.) Um interessante posicionamento com respeito ao tema foi colocado na Convenção de 15 de julho de 1784, por dois membros do Comitê de instrução pública. Segundo o médico e anatomista Félix de Vicq-D’Azyr e o ex-frei dominicano Germain Poirrier, “para fazer nossos descendentes gozarem desse inestimável benefício, a educação nacional deve apoiar-se sobre bases inteiramente novas. [...] É dos seus direitos, é dos princípios da igualdade republicana, que, antes de tudo, se deve falar [...]. As ciências devem servir ao progresso; e é sob essa relação que se faz necessário cultivá-la. [...] Os objetos que devem servir à instrução e dos quais grande número pertence aos estabelecimentos suprimidos, merecem toda atenção dos verdadeiros amigos da pátria: os encontraremos nas bibliotecas, nos museus, nos gabinetes, nas coleções sobre as quais a República tem direito [...]”. VICQ-D’AZYR; POIRRIER, 1794. p. 2. CHOAY, 2011. p. 96.

<sup>445</sup> HEIN, 2002. p. 189. Durante as Guerras Napoleônicas, a Dinamarca tentou manter a neutralidade frente aos avanços franceses no continente. Para tanto, ela tentou manter a mesma posição que teve conflitos marítimos associados à Guerra da Independência Norte-Americana, que ocasionaram sua entrada na primeira Liga Neutral. Em busca de proteger seus transportes marítimos, durante o bloqueio inglês à França, se associou à Prússia, à Rússia e à Suécia na segunda Liga da Neutralidade Armada. Entendendo esta posição como sinal de hostilidade, a Inglaterra atacou a Dinamarca, causando a perda de sua frota naval e o incêndio de Copenhague. Segundo Zipsane, a perda das províncias de Sleswig, Holstein e Lauenbrug, em 1864, reforçou a necessidade de reforço da identidade dinamarquesa, do nacionalismo e do “orgulho nacional”. Como reflexo da situação, seriam criados quatro museus nacionais no país, com a preocupação por manterem papel educativo através da exibição de aspectos variados da história nacional. Ver ZIPSANE, 2011. p. 215.

necessariamente pela celebração dos sucessos e do patrimônio acumulado pelos reis. Os eruditos dinamarqueses manifestavam-se publicamente a favor da criação de espaços museológicos para o ensino e o entretenimento da população; reconhecendo na formação das pessoas a garantia do futuro da nação. O surgimento de museus disciplinares, em outras nações, também apontava para a criação de novas formas de interação social, que “posicionavam o ‘visitante’ como beneficiário (a população capacitada a aprender); o ‘curador como o conhecedor dos conteúdos com expertise de especialista (aquele que propicia o conhecimento dos outros); e o sujeito-imperador, recentemente situado como fonte do benefício e libertação públicos”.<sup>446</sup>

As novas posições, contudo, não se ajustavam à antiga representação do príncipe como centro do mundo, que a organização e a significação dos objetos das coleções reais transmitiam. A ideia de uma coleção dinástica e hereditária devia ceder lugar à do museu público, extensão dos ideais nacionais que reuniam povo e governantes sob os mesmos interesses e um mesmo destino. A “enciclopédia tridimensional” deveria ser substituída “por informações constantemente revisadas”, pela discussão de “pontos obscuros do saber”, e pela revisão de questões da atualidade, à luz dos objetos acumulados nos “corredores do passado”. O ideal de “museu foi transformado de um lugar localizado e limitado em um programa disciplinarmente focado e, simultaneamente, espacial e socialmente estendido”.<sup>447</sup>

Um dos homens que se deixaram tocar pelas novas ideias acerca da formação e uso de “coleções especiais e museus” temática ou disciplinarmente organizados foi outro mordomo da corte e inspetor da *Kunstammer* real, Adam Wilhelm Hauch. Cientista amador e criador de uma coleção de instrumentos para a pesquisa e o ensino da física, Hauch não percebia utilidade alguma em grande parte das curiosidades acumuladas na *Kunstammer*.<sup>448</sup> A seu ver, estes objetos deveriam ser descartados e as coleções reorganizadas tematicamente. Em 1802, Hauch iniciou o processo de reorganização das coleções reais como um todo. Em 1813, ele concebeu um plano expositivo para a *Schatzkammer*, recolhida no castelo Rosenborg – uma exposição que contaria a história da Dinamarca através da sucessão de seus reis.<sup>449</sup> O

---

<sup>446</sup> HOOPER-GREENHILL, 2003. p. 168.

<sup>447</sup> HOOPER-GREENHILL, 2003. p. 168.

<sup>448</sup> LEGGE, 2000. p. 24-25. TURNER, 2002. p. 4.

<sup>449</sup> A *Schatzkammer*, desde o século XVII, encontrava-se alojada em um pavilhão do castelo Rosenborg, em Copenhague. No período moderno, um vocábulo usado para definir as coleções era *Schatz* ou *Thesaurus* (tesouro), sendo o local de sua guarda denominado *Schatzkammer* (câmara do tesouro). Derivado da tradição medieval, o tesouro correspondia a uma acumulação de objetos materialmente valiosos – mas também dotados de valor simbólico – que, eventualmente, podiam ser convertidos em valores monetários. Thomas Dacosta Kaufmann identifica, na passagem entre as Idades Média e Moderna, a emergência de uma cultura da apreciação do engenho humano tomado como *kunst*. Ela teria provocado uma mudança na percepção dos objetos

progresso de seu plano, no entanto, foi muito lento, uma vez em que Hauch envolveu-se de uma só vez com a transformação de um grande número de coleções.<sup>450</sup>

No momento da crise, o rei Frederik IV fez uma aposta. Em 1807, o monarca criou a Comissão Real para Preservação das Antiguidades (*Den Kongelige Commission til Oldsagers Opbevaring*). Formada por especialistas de diversas áreas – muitos deles acadêmicos da Universidade de Copenhague –, a Comissão teve como objetivo primeiro reunir, investigar e preservar as antiguidades da Dinamarca, como pedras rúnicas, ruínas e velhos túmulos, que se encontravam dispersos pela nação.<sup>451</sup> Acreditava-se que o cuidado das antiguidades dinamarquesas poderia criar “um ambiente cultural no reino, que refletisse sobre seu passado antigo”.<sup>452</sup>

Uma vez instaurada, a Comissão rapidamente alargou seu escopo de atuação. Foram propostos novos critérios para a reorganização das coleções reais, incluindo ideias para a classificação e a separação de seus itens e a formação de novos acervos de caráter disciplinar. Por iniciativa de seu secretário, o arqueólogo Christian Jürgensen Thomsen, houve uma fusão da coleção da Comissão com parte das coleções reais e de acervos universitários, para a criação do Museu da Antiguidade do Norte (*Oldnordisk Museum*).<sup>453</sup> A instituição, que seria aberta em 1819, foi instalada em um espaço que pertencia à biblioteca da Universidade de Copenhague, no sótão da Igreja Trinitatis.<sup>454</sup>

Aos poucos, Christian Thomsen se tornava uma figura chave do pensamento museológico dinamarquês. Muito jovem, na virada do século ele já era reconhecido como um importante colecionador de moedas, arte e antiguidade. Em 1816, aos 26 anos de idade, o antropólogo

---

colecionados e no sentido de acumulação dos objetos. Fundava-se, então, um novo tipo de coleção: a *Kunstskammer*. O termo *Schatzkammer* continuaria em uso, referindo-se a uma “instituição” bastante diversa da medieval pela perda do sentido de entesouramento de objetos que poderiam ser convertidos em recursos monetários. Neste sentido, a *Schatzkammer* se aproximaria a uma *Kunstskammer* ou *Wunderkammer*. (KAUFMANN, 1994. p. 137; 140-141.) Jørgen Hein, no entanto, afirma que a *Schatzkammer* e a *Kunstskammer* correspondiam a dois tipos distintos de coleções, durante o período moderno. “A ‘câmara do tesouro’ refere-se a uma acumulação de objetos valiosos sob o poder real ou principesco”. Suas principais características seriam: “o Príncipe ou um oficial especialmente nomeado detêm a chave da coleção, os objetos são totalmente ou parcialmente considerados como propriedade inalienável [da Coroa], e para se vê-la era necessário a permissão do soberano”. Já a *Kunstskammer* corresponderia a uma coleção privada “de objetos coletados e exibidos de acordo com princípios distintos que refletem o conhecimento humano e teorias acerca do mundo circundante. [...] Como resultado, as significantes diferenças [entre as duas formas de coleção] são que a câmara do tesouro representa e pode prover, no momento de uma emergência, uma reserva de capital, enquanto o conceito fundamental da *Kunstskammer* é a estruturação e a transmissão do conhecimento”. (HEIN, 2002. p. 177-178.)

<sup>450</sup> GUNDESTRUP, 1988. p. 189.

<sup>451</sup> ESKILDSEN, 2012. p. 31.

<sup>452</sup> ZIPSANE, 2011. p. 215.

<sup>453</sup> ESKILDSEN, 2012. p. 31. ZIPSANE, 2011. p. 215.

<sup>454</sup> HOLTEN; STERLL, 2011. p. 266.

amador substituiu Rasmus Nyerup – professor da Universidade de Copenhague – como secretário da Comissão Real para Preservação das Antiguidades (*Den Kongelige Commission til Oldsagers Opbevaring*). Três anos depois, Thomsen investiu na criação do Museu Real de Antiguidades Nórdicas (*Oldnordisk Museum*).<sup>455</sup> A “categoria de antiguidades nórdicas indicava novas preocupações com as origens da ocupação da Escandinávia, conectadas com o despertar dos nacionalismos” na região.<sup>456</sup> Tornando-se diretor do museu, o jovem arqueólogo passou a compreender seu papel de curador como um trabalho interpretativo. Como critério de organização do acervo e das exposições do museu, ele propôs um sistema de periodização baseado em três idades – pedra, bronze e ferro. A ideia rendeu-lhe o reconhecimento internacional e o sistema das três idades se tornou basilar para a estruturação da arqueologia.<sup>457</sup>

Este foi o primeiro passo na formação de um novo olhar curador – um olhar que tendia a ser tingido pelas especificidades dos campos disciplinares e por uma progressiva profissionalização das atividades museais.

O desenvolvimento dos campos disciplinares dependia da composição de espaços específicos para o exercício das suas atividades, da formação de pessoal especializado e de visibilidade para proposição autônoma de ideias. Dependia, portanto, de uma divisão “dos espaços, dos tempos e dos tipos de atividades”; de uma “partilha que revela, ao mesmo tempo, a existência de um comum e dos recortes” que definem, para cada parte, “lugares e partes respectivas” e exclusivas.<sup>458</sup> O mesmo ocorreu com na formação dos museus e acervos disciplinares. Ela exigiu o desenvolvimento de temáticas especializadas, pessoal treinado e, acima de tudo, a acumulação e segurança da integridade de determinados tipos de acervos.<sup>459</sup>

Aquele foi, também, o primeiro museu moderno fundado na Dinamarca. A ele, seguiram outros três; formando a primeira geração de museus públicos e disciplinares da nação; que, em 1848, seriam estatizados com a substituição da monarquia absoluta pela monarquia constitucional.<sup>460</sup> Estas instituições tiveram uma origem comum: a segmentação de todas as coleções privadas dos reis e das coleções institucionais da Coroa, incluindo a *Kunstkammer*, a

---

<sup>455</sup> ESKILDSEN, 2012. p. 31. ZIPSANE, 2011. p. 215.

<sup>456</sup> BOUQUET, 2012. p. 69.

<sup>457</sup> ESKILDSEN, 2012. p. 31. BOUQUET, 2012. THOMSEN, 1937.

<sup>458</sup> RANCIÈRE, 2009. p. 15.

<sup>459</sup> HOOPER-GREENHILL, 2003. p. 188;169.

<sup>460</sup> GUNDESTRUP, 1988. p. 187; 189. GUNDESTRUP, 2002. p. 112. GUNDESTRUP, 2004. p. 53. HEIN, 2002. p. 187-190. BOUQUET, 2012. p. 67. SVENNINGSEN, 2015. p. 208.

*Schatzkammer* e os objetos utilizados nas decorações de palácios e castelos.<sup>461</sup> Os heterogêneos acúmulos de objetos foram sistematicamente fragmentados em grupos menores e partilhados entre os acervos especializados que nasciam. Em suas novas moradas, os frutos da partilha foram ordenados tematicamente, segundo critérios estabelecidos por disciplinas acadêmicas como a antropologia, a história e a história da arte.

Dois anos após a criação do primeiro museu, foram organizados 06 comitês científicos, no âmbito da Comissão. Os comitês eram formados por dois ou três especialistas de diferentes áreas, que deviam “supervisionar a classificação dos grupos de objetos remanescentes” das coleções reais.<sup>462</sup> Deste trabalho resultou a decisão de transportar para o Tesouro da Coroa (*Schatzkammer*) toda a *artificalia* preciosa da *Kunstammer*, em especial as peças em marfim, ouro, prata e pedras preciosas. Assim, entre 1823 e 1824, a antiga coleção perdia mais uma parcela de seu acervo, que foi fundida à regalia real e ao Gabinete de Cristais, instalados na *Schatzkammer* do castelo de Rosenborg – um palácio de verão situado em Copenhague.<sup>463</sup> [fig. 121] No interior do castelo musealizado, o acervo foi disposto cronologicamente, dando forma a uma narrativa da formação da Dinamarca através da sucessão de seus reinados.<sup>464</sup> Convertida em museu histórico, a nova Coleção Cronológica dos Reis Dinamarqueses (*De Danske Kongers Kronologiske Samling*) foi aberta ao público no ano de 1838.

A criação do museu em Rosenborg coincidiu com a institucionalização da disciplina histórica, na Dinamarca. Professor de História da Universidade de Copenhague desde 1829, Christian Molbech foi quem impulsionou o processo. No ano seguinte à criação da Coleção Cronológica, ele fundou a Sociedade Histórica Dinamarquesa (*Den Danske Historiske Forening*). Dois anos depois, em 1840, foi lançado o jornal da sociedade, o Jornal Histórico (*Historisk Tidsskrift*).<sup>465</sup>

A *Kunstammer* foi sensivelmente reduzida. Ainda assim, permaneceu na coleção uma grande quantidade de objetos que poderiam ser classificados como obras arte e arte aplicada. O rico acervo foi dividido entre duas novas coleções: a do Museu Real de Arte (*Det Kongelige Kunstmuseum*) e a da Real Galeria de Pintura (*Kongelige Billedgalleri*). A primeira instituição foi

---

<sup>461</sup> HEIN, 2002. p. 177-178.

<sup>462</sup> GUNDESTRUP, 1988. p. 189.

<sup>463</sup> HEIN, 2002. p. 189.

<sup>464</sup> ANDERSEN, 1868. p. V. HEIN, 2002. p. 189.

<sup>465</sup> ESKILDSEN, 2012. p. 29.

aberta, em 1825, no castelo Frederiksborg, em Hillerød; a outra, inaugurada em 1827, foi instalada no espaço da antiga *Kunstkammer*, em Christiansborg.<sup>466</sup>

É “verdadeiramente pobre” a “nação que falha em oferecer acesso à arte aos seus cidadãos” – esta foi a convicção em que se baseou a ideia de formar a Real Galeria de Pintura (*Det Kongelige Billedgalleri*).<sup>467</sup> O caminho para a abertura da nova instituição havia sido precedido pelas ideias, práticas e pressões dos principais colecionadores de arte do país. Acreditando na importância dos museus para a formação do caráter do povo da nação, vários colecionadores particulares franquearam seus acervos à visita pública. Muitos eruditos dinamarqueses manifestaram publicamente o ressentimento pela inexistência de um museu de arte público no país. O colecionador Hans West, por exemplo, acreditava que a nação alcançaria grandes benefícios ao reunir boas obras de arte “em um lugar adequado”, “organizadas e explicadas de maneira que, pela admissão livre em certos dias, o povo poderia educar a si próprio”.<sup>468</sup> Herdeira desta sorte de missão educativa, a Real Galeria de Pintura assumiu o discurso da História da Arte como eixo narrativo para a formação e exibição de seu acervo.

Historiadores e *connoisseurs* de arte tiveram em suas mãos a responsabilidade pela concepção da Galeria. A exposição permanente que eles criaram esforçava-se em apresentar “a arte nacional como patrimônio”, reservando um lugar especial para a Dinamarca na narrativa da história artística. Ainda no início do século XIX, contudo, não existiam obras de arte concebidas segundo uma “agenda nacional dinamarquesa”. A instituição nascente se converteu, então, nos lócus que forjou uma concepção e um cânone para o que seria o caráter da arte típica da nação.

A construção do museu e a invenção dos cânones da arte nacional tiveram um mentor. Niels Laurits Høyen era reconhecido como o primeiro historiador da arte da Dinamarca. Foi ele o escolhido para dirigir a Real Galeria de Pintura, em 1839; permanecendo no cargo até sua morte, em 1870. Uma verdadeira campanha para forjar a escola de arte dinamarquesa foi

---

<sup>466</sup> GUNDESTRUP, 2002. p. 112.

<sup>467</sup> SVENNINGSSEN, 2015. p. 119.

<sup>468</sup> WEST, 1807. p. LXXI. SVENNINGSSEN, 2015. p. 119. À época da publicação do catálogo de sua coleção, West afirmou ser “inexplicável que as nações” não tivessem utilizado a arte para o “cultivo comum” ou que “um governo, que supostamente deveria ser o guardião das virtudes” não empregasse as exposições públicas “para tornar as horas livres dos cidadãos, se não produtivas, ao menos virtuosamente úteis ao bem comum, uma vez em que elas poderiam arrancá-los de outras atrações, tão danosas à sua casa e à sua família quanto ao estado”. (WEST, 1807. p. III-IV *apud*. SVENNINGSSEN, 2015. p. 207.)

incitada por ele, nos anos de transição da ordem política do país entre a monarquia absoluta e a monarquia constitucional.

Naquele momento, o reino vivia um despertar do nacionalismo como reação à perda da prosperidade, na primeira metade do século. A entrada da Dinamarca na segunda Liga da Neutralidade Armada, optando pela neutralidade nas Guerras Napoleônicas, foi interpretada como uma traição pela Inglaterra. Em retaliação, a marinha inglesa capturou a frota dinamarquesa e bombardeou Copenhague, em 1807. Na sequência, o Reino imperialista foi abruptamente reduzido a uma pequena nação. Uma enorme crise econômica foi deflagrada, e o Estado entrou em bancarrota no ano de 1813. No ano seguinte, o estado perdeu o domínio sobre a Noruega e sobre os ducados de Schleswig, Holstein e Lauenburg.<sup>469</sup> Sob tão complexos distúrbios nacionais, ocorreu o improvável: as mãos e o intelecto de Høyen fizeram com que a arte tomasse “parte na agenda política” de uma nação imperialista com um sistema político ameaçado, um território drasticamente reduzido e com uma sociedade enfraquecida que buscava definir marcas identitárias.

*Sobre as condições para o desenvolvimento da Arte Nacional Escandinava* foi o título de uma palestra seminal que Høyen proferiu na Sociedade Escandinava, em 1844. Em situações como esta, e na formação da coleção da Galeria, o historiador da arte encorajava os artistas a “estudar e desenhar a história e a mitologia nórdicas, o caráter dos povos”, da arquitetura e da paisagem nórdicos.<sup>470</sup> Como diretor da instituição, ele favoreceu a aquisição de obras contemporâneas nas quais ele reconhecia um estilo e temas próprios especificamente dinamarqueses.

Houve, efetivamente, uma aquisição maciça de peças recentes para a composição do acervo. As obras escolhidas foram aquelas que poderiam ser qualificadas dentro de um discurso celebrativo da nação, de seu povo, de sua natureza. No arranjo expográfico, estas pinturas foram agrupadas de modo a imprimir um sentido de coesão entre elas. Deu-se, assim, substância à fictícia “noção de [existência de] uma forma única de arte nacional”.<sup>471</sup>

“Porque uma forma de arte nacional era um conceito novo, o primeiro desafio para” a formação da galeria foi adequar a percepção da coleção de arte preexistente à “nova agenda nacional”. Grande parte das obras que pertenciam às antigas coleções reais – em especial à *Kunstkammer* –, não era dinamarquesa ou havia sido executada em um estilo internacional.

---

<sup>469</sup> TØNBORG, 2005. p. 119.

<sup>470</sup> TØNBORG, 2005. p. 120. A inspiração para o programa artístico do historiador da arte veio, segundo Britta Tønberg, dos escritos de J.G. Herder, em que ele criticava “a tendência dominante em basear os temas das pinturas na Antiguidade Clássica, no lugar de temas nacionais e contemporâneos”.

<sup>471</sup> TØNBORG, 2005. p. 119.



Aos reis do passado não interessava o “sabor local” na arte, mas obter “o melhor que o mundo poderia oferecer” em termos do gosto compartilhado entre as casas aristocráticas europeias. O intercâmbio artístico com outras cortes, há séculos, moldava os interesses da aristocracia dinamarquesa e, em grande medida, orientou a formação das coleções reais. Isto não significava “que a Coroa não apoiava os artistas” dinamarqueses, mas sim que ela buscava produzir laços com a aristocracia estrangeira rivalizando com ela no cultivo de obras de arte adequadas ao gosto compartilhado.<sup>472</sup> Isto se traduzia na aquisição de pinturas de mestres italianos e na enorme influência da arte neerlandesa sobre o reino – ao menos desde o século XVII, a época em que Karel van Mander III assumiu os postos de artista da corte e administrador da *Kunstkammer* real.<sup>473</sup>

O desafio foi vencido. Na constituição do acervo da Real Galeria de Pintura, as peças selecionadas das antigas coleções reais foram organizadas e reinterpretadas no contexto de celebração da nação e segundo a narrativa da gênese da arte nacional. Através da exposição permanente, a instituição reformulou o passado artístico da nação. A disposição das peças usava a pintura dos mestres de outros tempos “para criar um pedigree histórico para a arte dinamarquesa”.<sup>474</sup> Neste discurso, quase não havia espaço para Albert Eckhout e suas pinturas. As exceções seriam os três painéis representando Dom Miguel de Castro e os dois pajens africanos, supostamente Pedro Sunda e Diego Bemba. O olhar curatorial de Høyen caiu sobre as três pinturas e identificou um valor artístico nelas. Elas foram destacadas do conjunto que, até então, encontravam-se exposto na *Câmara das Índias*.<sup>475</sup> Assim, estas obras não foram retiradas do castelo Christiansborg que abrigava uma *Kunstkammer* em vias de extinção; e foram absorvidas por uma nova Galeria Real de Pintura, em instalação.

No processo de dissolução da *Kunstkammer* real, foram subtraídos de seu acervo grande parte das obras de arte, preciosidades, moedas e medalhas, objetos científicos, além de exemplares de rochas, animais e plantas mais afetos a uma coleção de História Natural – itens que foram destinados aos novos museus especializados. Restou da partilha um heterogêneo volume de

---

<sup>472</sup> TØNBORG, 2005. p. 121. Sobre o papel do intercâmbio artístico para a formação do gosto internacional e o estabelecimento de laços entre as cortes europeias, ver DÍAZ, 2001. WARNCKE, 2001. VALE, 2015.

<sup>473</sup> Karel van Mander III serviu a três reis dinamarqueses: Christian IV, Frederik III e Christian V. Sobre as relações culturais entre o Reino Duplo da Dinamarca e Noruega e a República batava, ver os ensaios publicados em STICHTING LEIDS KUNSTHISTORISCH JAARBOEK, 1984.

<sup>474</sup> TØNBORG, 2005. p. 120.

<sup>475</sup> A informação é do estudo de Bente Gundestrup acerca da inserção das obras de Eckhout nas coleções dinamarquesas. Como fonte, ela cita o catálogo da galeria, publicado por Spengler. Contudo, não fui capaz de localizar as obras na versão do catálogo a que tive acesso. Ver, GUNDESTRUP, 2012. p. 112. GUNDESTRUP, 2004. p. 56. SPENGLER, 1827.

objetos, que foram deixados juntos e legados ao novo Museu Real de Arte (*Det Kongelige Kunstmuseum*), que viria a ser aberto em 1825.<sup>476</sup>

O museu recebeu aqueles itens que se enquadravam em uma noção alargada de arte – uma concepção que, além do valor estético, preconizava a expressão do engenho humano em objetos produzidos com destacada habilidade ou maestria. O acervo abarcava uma imensa “concentração de obras de arte aplicada”, que foi classificada em categorias que refletiam a variedade do conjunto: pinturas; antiguidades nórdicas; antiguidades clássicas; pedras polidas e objetos preciosos modernos; objetos etnográficos; peças esculpidas e torneadas. A cada classificação correspondia uma coleção, dirigida por um departamento ou setor especializado.<sup>477</sup>

O museu distinguia-se da *Kunstkammer* “como o lugar para os objetos feitos ou embelezados pelos homens de todo o mundo”. Seu acervo ia dos objetos etnográficos “às antiguidades (do mundo antigo e também da Escandinávia), pedras preciosas e uma incipiente coleção de artes e ofícios”. Cada peça era etiquetada e classificada no departamento adequado. Objetos da antiga coleção que não se encaixavam nesta categoria ampliada de arte eram encaminhados para outros locais. O novo Museu de História Natural – que em 1862 seria transformado no Museu Zoológico – recebeu, em 1824, uma “mandíbula inferior de um cavalo que se juntou a um ramo de carvalho sem deixar nenhum vestígio de seus restos de inserção”.<sup>478</sup> [fig. 122] A peça havia pertencido ao gabinete de curiosidades de Ole Worm – um filósofo natural e antiquário dinamarquês do século XVII –; uma coleção que o rei Frederik III adquiriu para sua *Kunstkammer*, em 1654, mesmo ano em que obteve as pinturas de Eckhout.<sup>479</sup> Uma ponta de lança javanesa, uma cesta africana e um compasso chinês – que também pertenceram a Worm, antes de passarem à *Kunstkammer* real – ficaram para o Museu Real de Arte.<sup>480</sup> [fig. 123]

Na partilha da *Kunstkammer* real, as obras que Johann Moritz havia doado a Frederik III tiveram seus destinos separados. Reconhecidos em seu valor artístico, os três painéis com as efigies dos africanos foram destinados à Real Galeria de Pintura, em Christiansborg. Fixadas nas pinturas, as formas e as cores das plantas e dos animais dos trópicos chamaram a atenção de zoólogos e botânicos. Os “frutos e sementes” das naturezas-mortas pareciam tão bem

---

<sup>476</sup> THOMSEN, 1937. p. 312.

<sup>477</sup> BOUQUET, 2012. p. 69.

<sup>478</sup> BOUQUET, 2012. p. 70.

<sup>479</sup> WORM, 1655. p. 342. GUNDESTROP, 2002. p. 104. A peça foi citada, também, no catálogo da *Kunstkammer* dinamarquesa, em 1689. JACOBÆO, 1696. p. 5.

<sup>480</sup> BOUQUET, 2012. p. 70.

delineados que o diretor do Jardim Botânico da Universidade de Copenhague buscou obter as telas para a instituição que conduzia.<sup>481</sup> O professor Joachim Frederik Schouw, no entanto, falhou em seu intento. O futuro das pinturas de Eckhout seria traçado pela fascinação que as realistas imagens de índios, negros e mestiços causava nos etnólogos.

As naturezas-mortas foram mantidas juntas com o restante das pinturas de Albert Eckhout. Elas integrariam o acervo do Museu Real de Arte, com as oito telas com homens e mulheres do Brasil e a Dança Tapuia.<sup>482</sup> A divisão ocorreu ainda na década de 1820, durante a formação do museu. Transferidas para Frederiksborg – onde Humboldt as encontrou – estas obras certamente foram reconhecidas por seu valor estético. Mas foi como registros da natureza e dos povos do Novo Mundo que elas encontraram seu lugar de exposição. Acima de tudo, as obras foram destacadas pela forma realista e convincente com que apresentavam artefatos ameríndios e suas técnicas de uso. Neste derradeiro deslocamento, parte das pinturas de Eckhout encontraram morada no Departamento Etnográfico do Museu Real de Arte.

Quando o Museu Real de Arte abriu as portas, o Departamento Etnográfico ainda não se encontrava completamente formado. A comissão responsável por organizar seu acervo ainda não havia completado sua missão. Atrasavam-nos o volume de peças da *Kunstammer* a serem avaliadas. As que passavam pelo crivo do olhar dos curadores precisavam ser classificadas junto a seus similares, na nova coleção. Uma tarefa nada fácil, sempre retardada pelos dilemas de classificação encontrados pelos curadores, especialmente ao lidarem com os despojos da *Câmara das Índias*. Por volta de 1827, os curadores de etnografia “havia[m] chegado a um sistema que desagregava os objetos antes classificados como das ‘Índias Ocidentais’ e Orientais”, rotulando-os em categorias que refletiam “áreas geográficas mais específicas”: Japão; China; Índia a Leste do Ganges; Índia a Oeste do Ganges; Pérsia; Arábia; África; América; Austrália e Pacífico; Rússia, Finlândia e Tartária”.<sup>483</sup> Separados por regiões, os objetos ainda foram subdivididos e organizados em três categorias, segundo suas funções: objetos religiosos; armas; e ferramentas, implementos, obras de arte e ornamentos.<sup>484</sup>

Antes que propriamente arte, esta seleção da obra eckhoutiana foi percebida, cada vez mais, como “uma inestimável lição etnográfica”.<sup>485</sup> Esta mudança de estatuto foi explicitada no uso que se fez delas nas exposições do Museu; e foi coroada quando “cientistas oficiais fizeram

---

<sup>481</sup> THOMSEN, 1938. p. 5-6.

<sup>482</sup> GUNDESTRUP, 2002. p. 112. GUNDESTRUP, 2004. p. 53.

<sup>483</sup> BOUQUET, 2012. p. 70.

<sup>484</sup> BOUQUET, 2012. p. 70.

<sup>485</sup> GUIMARÃES, 1932. p. 96. GUIMARÃES, 1931. p. 272. GUIMARÃES, 1957. p. 152.

transferi-la, em 1848 e 1849, para” a nova instituição que se encontrava em montagem: o Museu Etnográfico Real (*Det Kongelige Ethnographiske Museum*). A fundação desta instituição se deu em razão do enorme crescimento do departamento etnográfico do Museu Real de Arte, sob a coordenação de Christian Jürgensen Thomsen.<sup>486</sup>

Thomsen envolveu-se profundamente com a ampliação da sessão etnográfica, especialmente após 1839, ano em que foi apontado como novo diretor do Museu Real de Arte. Em pouco tempo, ele começou a selecionar itens para compor a coleção do Departamento Etnográfico do museu.<sup>487</sup> O crescimento exponencial da coleção fez com que ela fosse destacada do museu original. Por fim, em 1841, uma nova casa abriu as portas: o Museu Etnográfico Real (*Det Kongelige Ethnographiske Museum*). O museu foi considerado o primeiro do gênero a ser criado na Europa.<sup>488</sup> [fig. 46]

À época, os museus etnográficos, ao lado de algumas sociedades científicas, foram “os lares institucionais de uma antropologia nascente”. Eles constituíam os repositórios da cultura material dos mais variados povos, que a disciplina comparava e classificava segundo modelos evolutivos de análise vigentes.<sup>489</sup> O museu dinamarquês não fugiu à tendência. Thomsen fez da exposição etnográfica uma forma de expressar suas teorias acerca dos estágios evolutivos da técnica, que diferenciariam os povos de diversas regiões do globo.

Desde a inauguração do Museu Etnográfico Real, a organização da coleção nos espaços expositivos parece ter traduzido os discursos científicos que se pretendia popularizar. Christian Jürgensen Thomsen, ao conceber o museu, buscou assegurar a formação de coleções de objetos provenientes das colônias dinamarquesas, com “o plano de”, no futuro, “incluir *todos* os povos não europeus”.<sup>490</sup> Na perspectiva dele, como uma nação marítima e com possessões coloniais – o país ainda dominava territórios na Groelândia, na África Ocidental, na América, nas Ilhas Nicobar e na Índia –, a Dinamarca oferecia um “lugar natural” para o nascimento de uma instituição museológica dedicada à etnografia e à

---

<sup>486</sup> ESKILDSEN, 2012. p. 31.

<sup>487</sup> GUNDESTRUP, 2012. p. 112. Thomsen acumulou, neste período, a direção do Museu Real de Arte e do Museu Real de Antiguidades Nórdicas. (ESKILDSEN, 2012. p. 24.)

<sup>488</sup> A concepção do Departamento Etnográfico do Museu Real de Arte (1825) e sua conversão em Museu Etnográfico Real (1849) foram contemporâneas à fundação de instituições semelhantes, com as quais o novo museu divide a posição de primeiros museus etnográficos do mundo: o Museu Etnográfico da Academia de Ciências de São Petersburgo (1836) e o Museu Nacional de Etnologia de Leiden (1837). (STOCKING, 1985. p. 7. SCHWARCZ, 1993. p. 69.)

<sup>489</sup> SCHWARCZ, 1993. p. 68-69. STOCKING, 1985. p. 7-9.

<sup>490</sup> BOUQUET, 2012. p. 70-71.

antropologia.<sup>491</sup> Seu desejo era “montar representativas séries de objetos que pudessem oferecer o conhecimento sobre a humanidade ao ser submetida às variadas condições de clima, raça e religião que prevaleciam no mundo”.<sup>492</sup>

Os meios disponíveis eram escassos. Para a montagem da coleção sonhada, Thomsen mobilizou oficiais das colônias, comerciantes, capitães de navios e homens de negócios dinamarqueses, que se encontravam espalhados pelo globo. E ele conseguiu. Da viagem de circunavegação da corveta Galathea – celebrada por Humboldt em sua viagem à Copenhague –, Thomsen obteve peças pré-colombianas do Peru, arte plumária do Havaí, imagens em bronze de um templo indiano e outras tantas peças.<sup>493</sup> [fig. 59] O prestígio da coleção fez com que expedicionários, diplomatas, banqueiros, cidadãos de todas as classes contribuíssem com doações. Um ano após sua abertura, o museu chegou à superlotação. Era preciso obter de uma nova sede. Quiçá tivesse sido a imensa coleção a isca que fez Alexander von Humboldt deixar Copenhague para visitar Hillerød, em 1845.

Em poucos anos, a coleção acabou sendo transferida de Frederiksborg para o palácio Prindsens, em Copenhague. Sua reabertura ocorreu em 1849. Como a coleção não parava de crescer, em 1892, ela foi combinada com outras coleções, dando origem ao atual Museu Nacional da Dinamarca (*Det Nationalmuseet*).

Transmitir noções sobre a evolução dos povos era o objetivo do museu, nas mãos de Thomsen. Alcançar esta meta exigia mais que um olhar curador capaz de selecionar peças e criar coleções. Era necessário saber expor ideias e teorias através da exibição dos objetos. Assim, como meio de demonstrar e comparar os vários níveis de civilização dos povos, o arqueólogo organizou as exposições do museu agrupando os objetos etnográficos de acordo com as regiões geográficas de que eram originários. Dentro de cada região, os itens exibidos foram categorizados segundo afinidades funcionais: objetos religiosos, armas, ferramentas, arte e ornamentos.<sup>494</sup>

Segundo um guia de visitas a Copenhague, já instalado no palácio Prindsens, o Museu Etnográfico Real havia se configurado à imagem das concepções de seu criador. A exposição “mostrava uma interessante e altamente instrutiva coleção”, através da qual podiam “ser vistas a cultura, as singularidades e as habilidades dos vários povos”. Ela era “curada em duas

---

<sup>491</sup> THOMSEN, Thomas. The Study of Man. Denmark Organized the World's First Ethnographical Museum”, *American-Scandinavian Review*, n° 27, p. 309-318, 1937. *apud* BOUQUET, 2012. p. 70.

<sup>492</sup> BOUQUET, 2012. p. 70.

<sup>493</sup> THOMSEN, 1937. p. 310-311.

<sup>494</sup> BOUQUET, 2012. p. 70.

divisões principais”, “tudo sistematicamente ordenado pelo nível de cultura e civilização” correspondente aos povos mencionados em cada seção. A primeira delas incluía artefatos provenientes da Groelândia, da Austrália, das Ilhas Nicobar, do Canadá, Senegambia, Guiné, Japão, China, Peru, Brasil e outras regiões da América do Sul. A segunda, dedicava-se especialmente às coleções da Índia, Ásia e Turquia.<sup>495</sup>

O esquema expositivo criado por Thomsen parece ter dialogado de perto com os princípios organizativos das mais bem reputadas coleções etnográficas da Europa, constituídos a partir dos cânones do pensamento etnológico e comprometidos com um discurso evolucionista. Predominaram, à época, dois padrões de agrupamento dos objetos etnográficos em exposições: o sistema geográfico e o sistema tipológico. O sistema tipológico agrupava e estabelecia paralelos entre objetos de uma mesma funcionalidade (armas, utensílios, etc.), por vezes “buscando demonstrar uma sequência de desenvolvimento da tecnologia”. O arranjo geográfico baseava-se na organização dos objetos por sua origem.

Entre as diversas variantes deste método, o mais comum aproximava-se da estrutura expositiva criada pelo diplomata e geógrafo P.F.B. von Siebold e, posteriormente, adotada pelo Museu Real de Etnologia (*Rijksmuseum voor Volkenkunde*) de Leiden. Neste sistema, o arranjo dos objetos considerava os grupos raciais ou culturais que os criaram. Tratava-se de um método que, segundo Siebold, “dava a melhor impressão do ‘relativo progresso de um povo’, ‘a condição de suas artes’, e a natureza de suas trocas realizadas com outros povos, no passado”.<sup>496</sup> Thomsen priorizou o arranjo geográfico, ordenado por zonas climáticas e territoriais. Mas, de alguma maneira, ainda conseguiu estabelecer relações funcionais entre os objetos, dentro de cada recorte climático e regional.

Antes, uma coleção real com acesso restrito a aristocratas e eruditos. Agora, um museu público aberto aos cidadãos em geral. Em sua transformação, a instituição ganhava uma orientação didática, expressa na forma como exibia seus artefatos. A preocupação em transmitir conhecimento através das coleções museológicas era uma constante, verificada nas visitas guiadas oferecidas pelo próprio Christian Thomsen. Tratava-se, de certo, de um conhecimento de fortes implicações ideológicas. A transformação das coleções reais de propriedade privada em museus públicos sugere que a nacionalização dos bens dos reis se converteu em “um importante símbolo de unificação para o estado nacional dinamarquês”. Em especial, após o fortalecimento do movimento nacionalista, na década de 1830, e a

---

<sup>495</sup> FRISCH, 1869. p. 44-45.

<sup>496</sup> CHAPMAN, 1985. p. 23-24. Ver também SIEBOLDT, 1843. p. 16.

transformação da ordem política da nação em uma monarquia constitucional, em 1849.<sup>497</sup> “O significado peculiar do museu etnográfico” que se apresentava ao público, naquele período de afirmação dos discursos nacional e imperial, “recaía na criação de um espetáculo do outro preso em algum estágio putativamente anterior de desenvolvimento”. Ao organizar e apresentar os artefatos em perspectiva evolucionista, a exposição “servia simbolicamente para unificar a audiência nacional do museu”: “olhar para as variações ‘silvícolas’, ‘selvagens’ ou de alguma forma ‘exóticas’ denotadas pelas coleções oferecia aos observadores um sentimento de pertencer a um nível superior de civilização”.<sup>498</sup>

Na expografia, pinturas foram usadas como registros do uso original dos artefatos, pelos povos que os inventaram. No departamento dedicado aos climas frios, a seção que abordava os nativos da Groelândia foi ilustrada com uma pintura a representar um grupo de esquimós.<sup>499</sup> [fig. 118] A pintura – que pertenceu à coleção do rei Frederik III – foi realizada por um artista desconhecido que provavelmente representou os quatro esquimós ao vivo, quando estiveram em Copenhague e em Bergen, na Noruega. Ao chegarem ali, no ano de 1654, Thiob, Cabelou, Gunelle, e Sigjo traziam consigo objetos como arpões e dardos, que foram pintados juntos deles e incorporados à coleção real. Transferidos para o Museu Etnográfico, na exposição montada três séculos depois, a pintura foi exibida junto a estes artefatos, ilustrando o modo como os groenlandeses os utilizavam.<sup>500</sup>

Da produção de Albert Eckhout, o novo museu expôs em suas salas somente “os quadros que mais interessavam à ciência”, mais propriamente à etnologia.<sup>501</sup> A primeira seção da exposição permanente foi dedicada às “nações que geralmente não processam seu próprio metal”.<sup>502</sup> Nela foram dispostas as grandes telas com a dança indígena, os índios tapuias e os tupis, integrando os setores dedicados às regiões quentes da América do Sul.<sup>503</sup>

---

<sup>497</sup> BOUQUET, 2012. p. 71.

<sup>498</sup> BOUQUET, 2012. p. 72.

<sup>499</sup> STEINHAUER, 1866. p. 2-3.

<sup>500</sup> WHITEHEAD, 1989. p. 144. Alguns autores atribuem o retrato dos esquimós a Albert Eckhout, com base em supostas proximidades estilísticas. Acredito, contudo, que a pintura não apresenta nenhuma proximidade com o estilo de Eckhout e que não há dados em sua biografia que forneçam embasamento seguro para tal atribuição, não existindo registros de uma viagem do pintor – que vivia em Dresden – à Escandinávia. Sobre a pintura e a passagem dos quatro esquimós pelo norte da Europa, ver BENCARD, 1989. WHITEHEAD, 1989. BOESEMAN; WHITEHEAD, 189. p. 104.

<sup>501</sup> GUIMARÃES, 1932. p. 96. GUIMARÃES, 1931. p. 272. GUIMARÃES, 1957. p. 152. GUNDESTRUP, 2002. 112.

<sup>502</sup> STEINHAUER, 1866. p. 1.

<sup>503</sup> No catálogo do museu, estas peças aparecem sob os números 97, 99, 100, 110 e 110. STEINHAUER, 1866. p. 40; 43.

Os quadros com o casal de negros e os dois mestiços foram pendurados na seção seguinte, que abordava as “nações que trabalham o metal, mas que não desenvolveram sua própria literatura”.<sup>504</sup> Eles foram exibidos no setor destinado ao Brasil, junto aos povos nativos das áreas cálidas da América. No catálogo da exposição, as duas primeiras telas foram apresentadas como a imagem de “um negro e uma negra libertos, com seu filho”, “pintada no Brasil por Albert Eckhout”.<sup>505</sup> Já os grandes quadros com a *Mameluca* e o *Mulato* foram empregados como signos do processo civilizatório do Brasil. Nos primeiros anos de funcionamento do museu, as duas telas foram integradas à exposição e descritas no seu catálogo como “dois mestiços do Brasil”. Estas figuras híbridas, aos olhos dos etnólogos oitocentistas, “usam as armas e as joias herdadas dos seus antepassados europeus”, mas têm o aspecto e trajes “que traem seu estado semisselvagem”.<sup>506</sup>

Possivelmente por não corresponderem a raças nativas puras, posteriormente, as duas pinturas dos mestiços foram separadas das outras telas com representações de habitantes dos trópicos e retiradas da exposição. Posteriormente, elas foram resgatadas não por seu valor etnográfico, mas pelo decorativo. Na passagem entre as décadas de 1920 e 1930, elas já haviam sido retiradas da exposição e podiam ser vistas ornamentando as paredes do gabinete de um dos diretores do museu, o historiador Carl Mouritz Clod Mackeprang.<sup>507</sup>

As salas do museu eram mobiliadas com armários, vitrines e arranjos expositivos. O mobiliário – que cobria quase todo o espaço disponível – exibia densos arranjos compostos por um grande número de objetos, agrupados por semelhanças de origem e tipologia.

Junto a cada tela, eram expostos conjuntos de artefatos ameríndios e africanos idênticos ou semelhantes àqueles que empunhavam as figuras representadas por Eckhout. Penduradas na seção do museu concernente aos nativos do Brasil, as telas brasileiras que mostravam figuras de índios tapuias também receberam um tratamento exemplar das estratégias expositivas empregadas no museu. Ao seu redor, foram dispostos arranjos e vitrines que exibiam objetos produzidos por ameríndios de diversas etnias.<sup>508</sup> Bem próximo a elas, eram mostrados arranjos de armas de grupos indígenas do país, algumas idênticas às do quadro, outras não. Um guia do museu instruiu o olhar dos visitantes neófitos. Sobre a pintura com o homem segurando um propulsor de dardos e lanças, que contava com “mais de 220 anos”, o texto

---

<sup>504</sup> STEINHAEUER, 1866. p. 44.

<sup>505</sup> STEINHAEUER, 1866. p. 67. As duas telas aparecem, no catálogo, sob o mesmo número 178.

<sup>506</sup> STEINHAEUER, 1866. p. 66.

<sup>507</sup> STEINHAEUER, 1866. p. 66. GUIMARAES, 1931. p. 272.

<sup>508</sup> No guia da exposição, publicado em 1866, identificou equivocadamente os indígenas como “potachó”, uma corruptela de “pataxó”. Ver, STEINHAEUER, 1866. p. 40.



recomendava: é “muito interessante comparar o armamento deste índio com as armas mais recentes, bastante semelhantes a elas”. Os artefatos citados no guia integravam um arranjo de armas de guerra dos “selvagens do Brasil”, que incluía dardos e um propulsor iguais aos representados na pintura, além de uma “aljava de flechas envenenadas dos índios do Maranhão”, arcos e flechas de “índios botocudos”.<sup>509</sup> [fig. 48] Em outra parte da exposição, o arco e as flechas que Eckhout pintou nas mãos de um índio tupi eram comparados a objetos similares, produzidos pelos paiaguá que habitaram a região do Alto Rio Paraguai e que se encontravam igualmente expostos no museu.<sup>510</sup>

Assim também ocorreu com a tela com a *Mulher Negra*. Junto a ela, ficava o armário de número 176.<sup>511</sup> Nele eram acondicionados objetos utilizados pelos indígenas e pelos negros do Brasil. Entre os artefatos, havia duas cestas, sendo uma delas aquela que pertenceu à coleção de Ole Worm, antes de passar à *Kunstammer* real. A outra, não se sabe quando, foi adquirida para a coleção de Frederik III. As duas cestas já figuravam no catálogo da *Kunstammer*, desde 1674, identificadas como duas cestas da América; muito embora fossem congolêsas ou angolanas.<sup>512</sup> Os padrões geométricos e a constituição das peças indicam sua origem, quando comparadas a outros objetos acumulados nas coleções europeias. [fig. 123] O catálogo da exposição conduzia o olhar do público: uma das duas cestas expostas era igual “à que a mulher do quadro 178 segura na mão”.<sup>513</sup> [fig. 22]

Reforçada pela exposição do museu, a semelhança entre estes objetos teria feito com que muitos intérpretes da obra de Eckhout considerassem que uma das peças do Museu Etnográfico correspondesse exatamente à cesta pintada pelo neerlandês. Contudo, há uma enorme repetição desta figura em obras de Albert Eckhout e de pintores próximos a ele, como Jacob van Campen e Caesar van Everdingen. [figs. 124-128] Este fato aponta para a possibilidade de o artista possuir uma ou duas cestas semelhantes em uma coleção pessoal – afinal, como Rembrandt, vários artistas neerlandeses mantinham coleções de objetos usados para compor as cenas que representavam.

A figura do *Homem Negro* também foi associada a objetos existentes na coleção do museu, já pertencentes às coleções do museu desde o século XVII. A exposição situava a figura

---

<sup>509</sup> STEINHAUER, 1866. p. 40. O guia foi escrito por C. L. Steinhauer, que atuou no museu junto a Christian Jürgensen Thomsen e que também foi o responsável pela elaboração do catálogo da coleção de Henry Christy, em Londres. (CHAPMAN, 1985. p. 26.)

<sup>510</sup> STEINHAUER, 1866. p. 43.

<sup>511</sup> STEINHAUER, 1866. p. 66.

<sup>512</sup> DUE, 2002. p. 189.

<sup>513</sup> STEINHAUER, 1866. p. 66.

representada como um ex escravo que havia sido liberto no Brasil. Por isto, a tela havia ganhado um lugar na segunda sessão da exposição que havia sido dedicada o Brasil, sendo exibida junto à *Mulher Negra*, ao *Mulato*, e à *Mameluca*. O texto do catálogo, contudo, associava os objetos que o negro da tela segurava – uma azagaia e uma espada cerimonial do povo Akan, de Gana – com peças expostas em uma sala dedicada aos povos nativos da África. [fig. 21; 129; 130]

Interpretando a obra, o texto do catálogo finalizou a descrição do quadro dizendo que, ao representar estas armas, “parece que o pintor queria sugerir a ascendência africana” da figura.<sup>514</sup> Uma vez em que as telas de Eckhout haviam sido pintadas no Brasil – fato atestado pelas assinaturas e datações presentes nas pinturas – os curadores do museu assumiram que todas as imagens era retratos fidedignos do que o artista havia presenciado nos trópicos. Não havia brechas, neste quadro interpretativo, para a suposição de que o pintor estivesse utilizando sua imaginação e os elementos visuais que se encontravam à sua mão para representar um africano em sua terra natal. Esta interpretação do quadro adiantava leituras futuras que veriam no realismo da pintura neerlandesa e na obra de Eckhout uma única intenção: transcrever o mundo, tal como visto, para a superfície de uma tela.

O catálogo do museu havia sido criteriosamente revisado por Christian Thomsen. As interpretações das pinturas veiculadas pela publicação reproduziam as informações sobre as peças oferecidas pela exposição. Mais que isto, elas replicavam o olhar curador daqueles que as situaram no espaço do museu. A leitura da obra revela que as pinturas brasileiras não foram apresentadas ao público como peças cujo interesse se fechava nelas próprias. Seu primeiro valor era histórico – elas haviam sido feitas no Brasil, havia mais de 300 anos. O segundo valor, documental – em sua antiguidade, elas eram o atestado da longevidade do estágio de evolução técnica dos homens americanos e das possibilidades do crescimento ou decadência civilizatória das taças transplantadas e miscigenadas na América. Indo além, o catálogo deixava claro que a grande importância das telas estava em seu valor etnográfico, no auxílio que prestavam à leitura dos artefatos expostos no museu.

As pinturas não eram mais percebidas como obras de arte autônomas e com significado próprio. Elas se tornaram reconhecidas apenas como imagens de coisas reais, organizadas em composições às vezes mais, às vezes menos agradáveis. Composições de todo inócuas e sem a capacidade de produzir significados ulteriores. Eram imagens do passado, descarnadas

---

<sup>514</sup> STEINHAEUER, 1866. p. 67.

de seu próprio passado – a elas não se atribuía um uso, um sentido ou uma intenção além da cópia documental da realidade americana. Elas não tinham mais valor decorativo, estético ou de curiosidades. Foram reduzidas à condição de janelas que apresentavam o registro fidedigno do passado.

Pinturas e objetos, nos salões do museu, faziam uma aparição simultânea diante dos olhos dos visitantes. Suas presenças – estava claro – interferiam reciprocamente nas suas leituras de um e do outro. Nas salas de exposição, submetidos ao olhar curatorial que os selecionou e os classificou, artefatos e pinturas entravam em ressonância. Eles manifestaram “o poder dos objetos expostos de ultrapassar seus limites formais” e alcançarem um mundo mais amplo; sua força de “evocar no observador as complexas e dinâmicas forças culturais das quais [supostamente] emergiram” e que passam a integrar estas leituras cruzadas.<sup>515</sup>

A partir de sua entrada no Museu Real de Arte e sua transferência para o Museu Etnográfico Real, as telas com as representações de homens e mulheres dos trópicos se tornaram o foco da apreciação de todos os interessados pela obra de Albert Eckhout. Perante a proeminência destas obras e a força do discurso expográfico que as apresentava, as outras 20 telas ofertadas por Nassau a Frederik III foram obscurecidas e relegadas ao segundo plano. A expografia do Museu Etnográfico, oferecia as imagens dos homens do Brasil ao olhar de curiosos e intérpretes. Ao fazê-lo, ela construía um contexto de percepção que informou as primeiras interpretações acadêmicas das pinturas do artista neerlandês, após a publicação do *Kosmos*. Não tardou, então, para que as oito telas com habitantes do Brasil ganhassem a alcunha imprecisa de “retratos etnográficos”; mesmo que nunca antes, em sua história, elas tivessem sido tomadas como retratos.<sup>516</sup>

Recolhidas às reservas técnicas ou expostas em outras instituições, as outras pinturas atribuídas a Albert Eckhout permaneceram à sombra dos ditos retratos, agora valorizados como documentos para a etnografia dos povos brasileiros. As obras com os bustos dos africanos – o retrato de Dom Miguel de Castro e o par de peças com pajens – haviam sido transferidas para a Galeria Real de Pinturas (*Det Kongelige Billedgalleri*). Por lá, elas ficaram um longo tempo. A transferência ocorreu ainda na década de 1820, durante a formação do

---

<sup>515</sup> GREENBLATT, 1991. p. 42.

<sup>516</sup> O uso do termo retrato, para designar as oito pinturas de Eckhout parece inadequada ou, ao menos, imprecisa. A moderna noção de retrato, na tradição artística ocidental, refere-se a representações de determinados indivíduos; a uma imagem que de certo modo “substituem o modelo, afirmam e multiplicam em toda parte sua presença”. (CASTELNUEVO, 2006. p. 15.) Referindo-se às pinturas de Eckhout como retratos etnográficos, muitos intérpretes pretendem indicar que as imagens representavam *tipos* étnicos abstratos e não indivíduos determinados. (ver BAHNSON, 1889. p. 221. MASON, 1998.)

Departamento Etnográfico do Museu Real de Arte da Dinamarca (*Det Kongelige Kunstmuseum*), já comandado por Christian Thomsen. É provável que, àquela altura, ele considerasse as imagens de negros vestidos à europeia irrelevantes como registros da cultura dos “primitivos” africanos, uma representação nada fiel ao seu estágio evolutivo.<sup>517</sup>

Da mesma maneira, a despeito dos clamores do diretor do Jardim Botânico de Copenhague, as naturezas-mortas de Eckhout foram recolhidas à reservas do Museu Real de Etnografia. Posteriormente, elas foram resgatadas por seu valor decorativo, sendo penduradas em um corredor escuro do palácio que sediava o museu.<sup>518</sup>

O peso institucional e o discurso científico se impuseram sobre as tintas, criando um verniz que condicionava os modos de ver e perceber as coisas nelas representadas. O museu e seu discurso operaram a metamorfose das obras de arte em imagens. Imagens dos objetos presentes na coleção. Imagens abertas ao escrutínio etnográfico. Imagens desconectadas das intenções que motivaram sua existência, das interpretações e dos usos que lhe foram dados em sua trajetória no tempo. Nesta metamorfose – como a explicou André Malraux – um museu oitocentista “não reconhece Paládio, nem santo, nem Cristo, nem objeto de veneração, de semelhança, de imaginação, de decoração, de posse; mas apenas imagens de coisas, diferente das próprias coisas” – representações. E “desta diferença específica”, que separa o objeto de sua imagem, o discurso museológico presumiu “a razão de ser” das obras de Albert Eckhout em uma pretensa necessidade de documentar as coisas do Novo Mundo.<sup>519</sup> O museu criou um lugar a partir do qual o pintor seria lembrado e interpretado, e este não era a história da arte. Era o lugar da etnografia *avant la lettre*.

---

<sup>517</sup> A informação é do estudo de Bente Gundestrup acerca da inserção das obras de Eckhout nas coleções dinamarquesas. Como fonte, ela cita o catálogo da galeria, publicado por Spengler. Contudo, não fui capaz de localizar as obras na versão do catálogo a que tive acesso. Ver, GUNDESTRUP, 2012. p. 112. GUNDESTRUP, 2004. p. 56. SPENGLER, 1827.

<sup>518</sup> STEINHAUER, 1866. p. 66. GUIMARAES, 1931. p. 272.

<sup>519</sup> MALRAUX, 2000. p. 12. A imagem do museu tradicional foi criada por Malraux como uma estratégia para demonstrar o impacto da formação das coleções museológicas sobre a formação do pensamento sobre a arte, no ocidente. Seu objetivo original era o de tornar flagrante a forma como as exposições permitiram o cruzamento de impressões e dados sobre obras de arte, anteriormente separadas no espaço, influenciando em sua análise; para, em seguida, comparar o impacto deste fenômeno com o possível efeito que levaria a criação de amplos catálogos fotográficos de obras artísticas. Apesar do seu alto grau de generalização, a passagem do autor é evocada aqui como recurso para evidenciar o modo como o ambiente museal transformou a percepção da obra de Eckhout como imagem da realidade do Brasil.

## Retratos etnográficos

Um etnólogo que atuava no Museu Real de Etnografia fixou, no meio acadêmico internacional, o olhar curador que imprimiu um valor etnográfico nas pinturas de Albert Eckhout. Quarenta e dois anos após a publicação do *Kosmos*, Kristian Bahnson foi o primeiro pesquisador a escrever um artigo dando relevo às pinturas brasileiras. O texto não tinha os quadros como assunto principal. Seu foco era a investigação sobre a origem das lanças de madeira sul-americanas que pertenciam à coleção do Museu Etnográfico Real. Na estrutura do estudo, as pinturas surgiam tão somente como documentos visuais das formas como os índios do passado utilizavam aqueles instrumentos. Ainda assim, o artigo escrito pelo dinamarquês fundou um modo de interpretar a obra de Eckhout, cujos argumentos foram repetidos, como cacoetes, na literatura especializada.

A tarefa de Bahnson não era fácil. Alguns artefatos estudados não apresentavam pistas sobre sua procedência. Eles tinham formas tão singulares que não havia como realizar comparações e analogias com outros exemplares conhecidos.

Dois dardos e um propulsor de dardos, no entanto, eram diferentes. [fig. 48] “Pelo menos dentro de certo limite”, o assistente do museu acreditava ser capaz de “identificar sua origem”, posto que os artefatos estavam representados em duas telas do conjunto de nove pinturas com brasileiros, criadas por Eckhout. [figs. 16-17] Replicando o discurso do museu, Bahnson assegurou que aquelas obras de arte se encontravam na Dinamarca “há mais de 200 anos”. Quiçá – indicou ele – os quadros e as armas e teriam chegado juntos às coleções reais, como aquisições da *Kunstammer* do rei Frederik III, soberano do Reino Duplo da Dinamarca

e da Noruega, como ocorreu com os objetos dos esquimós. As pinturas, afinal, estavam arroladas nos inventários desta coleção desde a segunda metade do século XVII.<sup>520</sup>

Observando as duas telas – a pintura com um índio com o propulsor de dardos na mão e aquela com um grupo indígena a dançar com armas em punho –, Bahnson destilou dados sobre os objetos do museu e condensou conclusões gerais acerca do pintor. Os artefatos existentes na coleção da instituição – segundo o etnólogo – eram, de fato, similares às armas indígenas representadas por Eckhout.<sup>521</sup> [fig. 131] Considerando que os dois quadros eram “as mais antigas representações de tipos étnicos americanos, que se conhece”, ele afirmou que toda a obra do pintor tinha “um significativo interesse”; um valor, a bem dizer, documental.<sup>522</sup>

A importância documental das pinturas de Eckhout era expressa, para o etnógrafo, na pequena diferença percebida entre o realismo da representação das coisas brasileiras e o aspecto dos artefatos salvaguardados pelo museu. Segundo Bahnson, “as características dos personagens, seus penteados, seus lábios, suas jóias nas bochechas, e a forma dos braços”, somadas às assinaturas das telas, não deixavam dúvidas: as imagens representavam nativos do Brasil. Por analogia, também eram brasileiros os objetos colecionados pelo museu.<sup>523</sup> As imagens criadas pelo artista foram interpretadas, assim, como registros dos vários “tipos de povos” brasileiros do passado. Por esta característica, elas serviam ao etnólogo como fonte de dados sobre os costumes e o modo de viver daqueles indígenas. Ao museu, como base para a identificação da origem dos artefatos que integravam a sua coleção.<sup>524</sup>

---

<sup>520</sup> Bahnson é impreciso na datação da entrada dos objetos nas coleções dinamarquesas. Ao invés da década de 1690, apresentada erroneamente pelo autor, as pinturas de Eckhout são citadas no inventário da coleção datado de 1674; republicado em 1897. (BAHNSON, 1889. p. 221. INVENTARIUM OVER KUNSTKAMMERET, 1897.) No tocante ao propulsor de dardos, não existem evidências suficientes para sustentar a hipótese de Bahnson. O propulsor de citado aparece nas coleções dinamarquesas, pela primeira vez, em um registro do inventário do museu datado de 1839; não podendo ser rastreado em documentos anteriores. Dois dardos semelhantes aos das pinturas foram arrolados no inventário da *Kunstkammer* real dinamarquesa, realizado em 1674. (DUE, 2022. p. 190-191.) Assim, a suposição de Bahnson de que os objetos e as pinturas chegaram juntos à coleção de Frederik III não reflete a realidade.

<sup>521</sup> Bahnson, interessado em descobrir a origem dos artefatos, concentrou sua análise das informações visuais contidas nestes dois quadros – em especial no primeiro, que fez copiar em gravura como ilustração do artigo. Após a notícia dos quadros publicada por Humboldt, esta foi a primeira vez que uma imagem criada por Albert Eckhout foi divulgada através de uma reprodução; o que rendeu elogios ao autor. A circulação de gravuras e fotografias das obras de Copenhague, no século XIX e no início do XX, foi importante para o desenvolvimento dos primeiros trabalhos sobre o artista. Ao mesmo tempo, dada a imprecisão e a má qualidade de algumas delas, as reproduções também motivaram equívocos na interpretação das telas.

<sup>522</sup> BAHNSON, 1889. p. 223.

<sup>523</sup> BAHNSON, 1889. p. 222.

<sup>524</sup> BAHNSON, 1889. p. 221.

Havia, contudo, limites para o uso das imagens de pela ciência. E Bahnson o percebia. No que concernia às “características faciais” do índio pintado por Eckhout – que o dinamarquês tomou erroneamente por um tupi –, elas pareciam grosseiras e “dificilmente reproduzidas de forma correta”. O etnólogo acreditava que “embora o artista tivesse uma habilidade, rara em seu tempo, para reproduzir tipos estrangeiros”, “o tratamento da mão de um artista habituado a pintar figuras europeias” pesava sobre as representações, distanciando-as do real. O treinamento artístico, para o etnólogo, teria contaminado a habilidade de Eckhout em transferir fielmente o visto para a representação, criando uma imagem pouco acurada do aspecto do indígena. Sua mão, pelo hábito, se tornara infiel ao que os olhos viam. O que não seria de todo estranho, afinal, “não se pode esperar uma representação antropológica precisa dos tipos étnicos em pinturas do século XVII”, concluiu o pesquisador.<sup>525</sup>

Este era um ponto sensível para a argumentação de Bahnson. O que importava para a sustentação de sua hipótese era o caráter documental, e até testemunhal, das representações de Eckhout. Era-lhe necessário, portanto, obter garantias da autenticidade do documento visual – da fidelidade da representação à realidade das coisas. E, de fato, Bahnson sentia-se seguro sobre isto. Sua confiança vinha da constatação de que as obras foram “realmente pintadas a partir de modelos e não de esboços perdidos ou da imaginação” do artista.<sup>526</sup> Em outras palavras, as imagens que compunham as nove telas brasileiras seriam registros exatos da realidade, não maculados por constrangimentos da tradição artística, nem falseados pela inventividade ou pela fantasia do pintor.

Neste ponto, o aspecto das figuras dos índios, dos negros e dos mestiços fazia o etnólogo acreditar que o artista as desenhou “inegavelmente a partir do natural”.<sup>527</sup> Alexander von Humboldt, antes dele, já havia afirmado que Frans Post – e não Albert Eckhout – “realizou estudos a partir do natural” de paisagens do nordeste brasileiro, algumas delas resultando em “pinturas concluídas”; outras, em gravuras feitas “de modo muito original”.<sup>528</sup> Diferente do naturalista prussiano, Bahnson não baseou sua afirmação no conhecimento de desenhos preparatórios ou esboços de observação feitos pelo artista, mas em suas impressões no contato com as pinturas. Ele tinha para si que tão somente através da observação direta um pintor obteria tamanha qualidade no registro dos adornos, das armas, corpos e estilos de

---

<sup>525</sup> BAHNSON, 1889. p. 222-223. Paul Ehrenreich identificou e corrigiu o erro de Bahnson, pouco depois da publicação de seu artigo. Ver, EHRENREICH, 1894, p. 81. EHRENREICH, 1905, p. 19.

<sup>526</sup> BAHNSON, 1889. p. 222-223. Paul Ehrenreich identificou e corrigiu o erro de Bahnson, pouco depois da publicação de seu artigo. Ver, EHRENREICH, 1894, p. 81. EHRENREICH, 1905, p. 19.

<sup>527</sup> BAHNSON, 1889. p. 223.

<sup>528</sup> HUMBOLDT, 1847. p. 85. HUMBOLDT, 1855. p. 96.

cabelo de “povos estrangeiros” tão diferentes. Parecia-lhe que a produção daquelas pinturas seria “possível apenas se o artista tivesse os vários tipos diante de si”. Bahnson concluiu, desta certeza, que os quadros foram realizados em alguma área do Brasil colonial, com índios tupis e seus apetrechos bélicos, todos desenhados ao vivo.<sup>529</sup>

Outro etnólogo, desta vez um berlinense, retornava à Europa de sua segunda viagem ao Brasil, quando o artigo de Bahnson veio a luz. As análises do colega dinamarquês despertaram a curiosidade de Paul Ehrenreich pela obra de Eckhout e pela possibilidade de se usar “antigas notícias” – legadas pelo passado na forma de “desenhos e escritos” – como fontes para descrição da etnografia dos índios brasileiros.<sup>530</sup>

Conhecedor profundo de diferentes povos do Brasil – aos quais fotografou e estudou em suas viagens –, Ehrenreich tomou como verdadeiras algumas hipóteses de Bahnson.<sup>531</sup> [fig. 132] A principal era a de que as telas de Copenhague retratavam indivíduos reais e não invenções do artista. Ele percebeu, porém, um equívoco na argumentação do colega: o homem que Eckhout representou com um propulsor de dardos à mão não era, como afirmava Bahnson, um tupi. Era, outrossim, um tapuia.

Em seu esforço para descrever corretamente “a condição etnológica” do índio pintado pelo artista, Ehrenreich buscou provar o erro do colega dinamarquês. Só depois de resolvido este ponto – acreditava ele – é que se poderia arrazoar sobre “a tribo à qual pertencia o indivíduo e o lugar em que ele vivia”.<sup>532</sup>

A primeira questão a ser investigada parecia-lhe fácil de responder: qual seria a proveniência das pinturas exibidas no museu de Copenhague? Elas “pertenciam, sem dúvida” – garantiu Ehrenreich –, “à coleção formada pelo conde, depois príncipe, Johann Moritz von Nassau-Siegen como *Stathouder* (governador) das colônias neerlandesas do nordeste do Brasil”.<sup>533</sup> Ele estava correto. Bastava-lhe, portanto, comparar as figuras criadas por Eckhout com as imagens que integravam outras obras produzidas sob o patrocínio de Nassau para se chegar à conclusão buscada: os indígenas pintados com as armas ameríndias eram tapuias.

---

<sup>529</sup> BAHNSON, 1889. p. 223.

<sup>530</sup> EHRENREICH, 1894, p. 81. EHRENREICH, 1905, p. 19.

<sup>531</sup> A primeira viagem de Ehrenreich ao Brasil ocorreu entre 1884 e 1885, resultando na publicação de um livro sobre os índios botocudos do Rio Doce, no ano seguinte. Em 1887, ele partiu para uma segunda expedição pelo Brasil, durante a qual percorreu do Mato Grosso ao Tocantins, conhecendo tribos do Xingu à Amazônia. Seu retorno à Europa ocorreu dois anos depois, em 1889, e resultou na publicação de vários livros sobre os índios do Brasil. (RIVET, 1919. p. 245.)

<sup>532</sup> EHRENREICH, 1894, p. 81. EHRENREICH, 1905, p. 19.

<sup>533</sup> EHRENREICH, 1894, p. 81. EHRENREICH, 1905, p. 20. DRIESEN, 1849. p. 107.



Ignorando, sem embargo, como os quadros chegaram à Dinamarca, o etnólogo confiou na opinião de dois historiadores: o biógrafo do conde e seu conterrâneo, Ludwig Driesen, e o brasileiro José Hygino Duarte Pereira, que estudou a conquista neerlandesa do Brasil. Os estudiosos asseguravam que os quadros de Copenhague foram ofertados pelo nobre germânico ao Grande Eleitor de Brandemburgo, o príncipe Friedrich Wilhelm, junto com outros itens de sua coleção, em 1652.<sup>534</sup> Era um erro. O presente, na realidade, foi ofertado a outro príncipe, o rei Frederik III, dois anos depois que o Grande Eleitor ganhou sua parcela das coleções de Nassau.

No itinerário de sua argumentação, Paul Ehrenreich associou as telas conservadas em Copenhague às “curiosidades transferidas ao Eleitor” pelo ex-governador das conquistas neerlandesas do Brasil. Com isto, o etnólogo acabou por reconectar as pinturas de Eckhout a “outras representações pictóricas e publicações procedentes daquela época”. Sobrevivendo à passagem do tempo, estas obras haviam sido recolhidas às coleções de museus e bibliotecas de Berlim. Outras tantas pertenceram a Johann Georg II, o Eleitor da Saxônia, e se encontrava em Dresden.<sup>535</sup>

Ehrenreich confrontou os quadros de Eckhout com um conjunto de desenhos aquarelados, quase idênticos a eles, que integravam o acervo do Real Gabinete de Estampas de Dresden. Os desenhos também foram criados no Brasil ocupado pelos neerlandeses, em algum momento entre 1634 e 1641. Zacharias Wagener, o despenseiro da corte de Johann Moritz von Nassau-Siegen, foi quem os registrou em um caderno, ao qual intitulou *Thierbuch* (Livro dos animais).<sup>536</sup> [figs. 133-140] Junto às imagens dos habitantes do Brasil, os desenhos aquarelados de Wagener traziam também informações sobre as figuras. Sobre cada imagem,

---

<sup>534</sup> EHRENREICH, 1894, p. 81. EHRENREICH, 1905, p. 20. DRIESEN, 1849. p. 107. PEREIRA, 1886.

<sup>535</sup> EHRENREICH, 1894, p. 81. EHRENREICH, 1905, p. 21. PISO; MARCGRAVE, 1648. MARCGRAVE, 1942. Este livro é composto por duas partes. A primeira, dividida em quatro livros, é de autoria de Piso e aborda predominantemente temas da medicina tropical. A segunda, composta por oito livros, concentra-se em elementos da zoologia, botânica, geografia, astronomia, e na descrição dos povos que vivem no Brasil e no Chile. A obra foi publicada 04 anos após morte de Marcgrave, que faleceu em Angola, ao retornar do Brasil para a Europa. Os textos de sua autoria, que integram a segunda parte do livro, consistem em uma composição dos manuscritos que Marcgrave deixou aos cuidados de com Nassau, ao partir da América, e de notas encontradas em um baú que com ele estava no momento de sua morte. Os fragmentos de texto foram reunidos pelo erudito e diretor da WIC, Johannes de Laet, que se responsabilizou pela edição. Nos capítulos dedicados à descrição dos povos encontrados na América, de Laet acrescentou aos textos de Marcgrave algumas informações provenientes de escritos de outros indivíduos, tais como os religiosos portugueses José de Anchieta e Manoel de Moraes, e os funcionários da WIC, Jacob Rabbi, Elias Herckmans e Willem Glimmer. (FRANÇOZO, 2010.) Dizendo-se insatisfeito com o resultado do trabalho e contrário a algumas afirmações presentes na parte escrita por Marcgrave, Piso recompôs parte da obra e publicou um novo livro, intitulado *História Natural e Médica da Índia Ocidental (India Utriusque re Naturali et Medica)*, em 1658. (PIES, 1981. p. 82 *et seq.* PISONIS, 1658. PISO, 1967.) Para uma biografia de Piso, ver PIES, 1981. Sobre a vida e obra de Marcgrave, ver BRIENEN, 2001.

<sup>536</sup> EHRENREICH, 1894, p. 81-82. EHRENREICH, 1905, p. 22-23. WAGENER, 1997. WAGENER, 1964.

o despenseiro acrescentou títulos e breves relatos sobre os indivíduos representados. Os títulos reproduziam os nomes utilizados pelos neerlandeses para denominar as nações que habitavam os territórios ocupados na costa nordeste do Brasil. Eles eram: *Omem Brasiliano*, *Molher Brasiliana*, *Omem Tapuia*, *Molher Tapuia*, *Omem Negro*, *Molher Negra*, *Mulato* e *Mameluca*.<sup>537</sup> Já as descrições feitas por Wagener se resumiam a descrever sumariamente alguns aspectos da compleição e do caráter daquelas pessoas, tal como atrairiam a atenção de um curioso ou um *amateur* das coisas do mundo extra europeu, no século XVII.

Pela semelhança existente entre as imagens feitas por Eckhout e Wagener, após a publicação do artigo de Ehrenreich, costumou-se a nomear as pinturas através dos títulos atribuídos no *Thierbuch*. Esta nomenclatura, após alterações – como a substituição do termo seiscentista *brasiliano* pelo *tupi* – foi adotada pelo museu dinamarquês como denominação oficial das pinturas.<sup>538</sup> Alguns intérpretes da obra de Eckhout chegaram, inclusive, à temerária proposta de que Wagener havia sido e verdadeiro criador da iconografia empregada por Eckhout - ideia que não se sustenta frente à existência de esboços anteriores feitos por Eckhout.<sup>539</sup> Outros, tomaram as descrições realizadas pelo despenseiro como uma transcrição ou pista do real significado das obras – a simples descrição do aspecto dos habitantes da terra – “em particular se considerarmos as poucas informações disponíveis sobre os indígenas do Brasil”<sup>540</sup>

Preocupado com a correta descrição etnológica dos homens pintados por Eckhout, Paul Ehrenreich tomou cuidados ao usar as nomenclaturas retiradas do *Thierbuch*. Neste artigo, a cada vez que o escreveu termo *brasiliano*, o antropólogo acrescentou-lhe a palavra *tupi*, grafada entre parênteses, à maneira de uma correção. Com esta prática, ele situou as pinturas de Eckhout dentro do binômio *brasiliano-tupi* utilizados nas discussões acadêmicas de sua época, em tentativas de diferenciação dos grupos indígenas brasileiros entre *tapuias* e *tupis* (ou *tupinambás*), selvagens e civilizáveis.<sup>541</sup> Esta mudança não foi um arranjo neutro. Estava carregada de significados. Quando um autor oitocentista escreveu sobre os *tupis* ou *tupinambás*, é provável que ele não percebesse os *brasilianos* tal como descritos nas fontes seiscentistas. Antes disto, ele os compararia aos ditos *tupinambás* que se espalharam do sul ao

---

<sup>537</sup> WAGENER, 1997. p. 162-183.

<sup>538</sup> Para as variações dos títulos atribuídos às telas de Eckhout, ver SCHWAMBORN, 2004. p. 107-110.

<sup>539</sup> Este elemento será explorado mais à frente.

<sup>540</sup> TEIXEIRA, 2002. p. 169. SCHJELLERU, 2002 p. 134 *et aeq.*

<sup>541</sup> SCHWAMBORN, 2005. p. 108-109. Reiterando a posição de Ehrenreich – provavelmente por sugestão do etnólogo Alfred Métraux –, a partir da década de 1920, os indígenas representados nos quadros de Albert Eckhout passaram a ser denominados como tapuias e tupis; muito eventualmente, como tarairius e tupinambás.

norte da costa brasileira.<sup>542</sup> Da mesma forma, quando este erudito do século XIX se referia a um *tapuia*, é possível que tivesse em mente não o *tapuia* da conquista neerlandesa, e sim os *botocudos* da época do Império brasileiro; como o próprio Museu Etnográfico Real associou a tela do *Homem Tapuia* a um “índio botocudo”.<sup>543</sup>

O etnólogo ainda comparou as telas de Copenhague com textos e gravuras sobre os índios brasileiros, que compunham “a mais meritória obra de história natural dos tempos passados”, a *História Natural do Brasil (Historia Naturalis Brasiliæ)* – um livro publicado sob os auspícios de Nassau, em 1648, com autoria de Wilhelm Piso e George Marcgrave, respectivamente o médico e o cartógrafo de sua corte em Recife.<sup>544</sup> [figs.141-142]

Uma coleção de desenhos, aquarelas e pinturas a óleo também foi alvo da investigação do pesquisador. Conservado na Biblioteca Real de Berlim, parte deste material parecia ter sido utilizado como base para as gravuras que ilustraram o livro de Piso e Marcgrave. Posteriormente, dois volumes encadernados contendo desenhos e pinturas – que se tornaram conhecidos como *Libri Principis* ou *Manuais* – e uma centena as folhas com os desenhos, aquarelas e pinturas a óleo foram doadas por Nassau ao Grande Eleitor de Brandemburgo. Recolhido à biblioteca privada do Grande Eleitor, em Berlim, o material foi organizado por Christian Mentzel, o médico do monarca. Entre 1660 e 1664, ele reuniu as folhas avulsas em quatro fólhos encadernados. Presume-se, ainda, “que alguns poucos originais permanecerem no espólio de Mentzel, sendo por fim organizados junto a diversas outras ilustrações em um pequeno livro denominado *Miscellanea Cleyeri?*”, que chegaria à biblioteca apenas em 1757”.<sup>545</sup> [fig. 92-98]

---

<sup>542</sup> A exposição do Museu Etnográfico Real da Dinamarca, por exemplo, associava o *Homem Tupi* pintado por Eckhout a “índios payaguás”, da “República do Paraguai”. (STEINHAEUER, 1866. p. 43.)

<sup>543</sup> O antigo catálogo do Museu Etnográfico Real intitulou o *Homem Tapuia* de Eckhout como *Índio Patachó*. E seu texto, que reproduzia a exposição permanente do museu, paralelos eram estabelecidos entre as armas representadas na pintura, uma “aljava de flechas envenenadas dos índios do Maranhão”, e arcos e flechas de “índios Botocudos”. (STEINHAEUER, 1866. p. 40)

<sup>544</sup> EHRENREICH, 1894, p. 82-84. EHRENREICH, 1905, p. 23-25. O etnólogo afirma que as gravuras do livro não passam de cópias toscas dos quadros de Eckhout ou das aquarelas de Wagener.

<sup>545</sup> TEIXEIRA, 1995. p. 94 *et seq.* De acordo com Dante Martins Teixeira, “posteriormente, todos os sete volumes contendo imagens referentes ao Brasil neerlandês foram, por seu turno, incorporados a uma série de manuscritos ilustrados conhecidos como ‘*Libri picturati?*’, que abrangem nada menos que 144 tomos distintos, cabendo aos quatro fólhos do ‘*Theatrum rerum naturalium Brasiliae*’ os números A 32 – A 35, ais dois ‘*Libri Principis*’ os números A 36 – A 37 e à ‘*Miscellanea Cleyeri?*’ o número A 38” Da coleção particular do Eleitor de Brandemburgo, os originais sobre o Brasil neerlandês passariam à Biblioteca Real (‘*Königliche Staatsbibliothek*’) – posteriormente intitulada Biblioteca Prussiana (‘*Preussische Staatsbibliothek*’) –, onde permaneceriam até meados do século XX”. Em 1941, em virtude da guerra, o acervo da Biblioteca Prussiana foi evacuado de Berlim e disseminado em abrigos. Entre 1946 e 1947, o material concernente ao Brasil neerlandês foi transferido para a Biblioteca Jaguelônica da Universidade de Cracóvia. Ver, EHRENREICH, 1894, p. 84. EHRENREICH, 1905, p. 26. *THEATRI RERUM*, I, 1995. *THEATRI RERUM*, II, 1995. LICHTENSTEIN, 1961. p. 141 *et seq.*

O etnógrafo berlinense não deixou de estudar outras obras de autores que reproduziram, ou “ainda modificaram e adulteraram mais estes desenhos” de Eckhout e de seus colegas de viagem ao Brasil. Entre estas publicações estava o relato *Memorável Viagem Marítima e Terrestre ao Brasil (Gedenkweerdige Brasiliaense Zee-en-Lantreizze)*, do funcionário da Companhia das Índias Ocidentais, Johan Nieuhof.<sup>546</sup> [fig. 139]

Se as pinturas haviam sido verdadeiramente produzidas no Brasil, se o indivíduo representado era um tapuia, para a argumentação de Ehrenreich faltava apenas descrever a “condição etnológica” daquele grupo indígena. “Sobre essas antigas hordas tapuias” – escreveu o etnólogo – “foram-nos conservados na literatura coeva os mais valiosos esclarecimentos, de forma que sabemos relativamente mais sobre elas que acerca da maior parte das tribos selvagens ainda hoje existentes”. Por isto, o etnólogo propôs-se a “comparar nossas representações artísticas com as descrições de antigos autores”. As “fontes principais” do trabalho foram o livro de Piso e Marcgrave; os *Libri Principis* e a *Miscellanea Cleyeri*; a história do governo nassoviano do Brasil escrita por Caspar Barlaeus (*Rerum per Octenium in Brasilia...*); o relato de viagem de Roulox Baro; e a história da Companhia das Índias Ocidentais redigida por um de seus diretores, Johannes de Laet (*Historie ofte Jaerlijk Verbael van de Verrichtinghen der Geotroyeerde West-Indische Compagnie*); os relatórios das expedições de Elias Herckmans ao interior do Brasil; e os escritos de Jacob Rabi, o “intérprete dos tapuias” que viveu quatro anos junto a uma tribo no interior do Maranhão.<sup>547</sup>

À época em que Ehrenreich escrevia, este precioso material seiscentista era recuperado e interpretado por acadêmicos que também os encaravam como documentos do passado americano. Tratava-se de um momento de redescoberta da produção dos artistas e intelectuais que frequentaram a corte instaurada por Johann Moritz von Nassau-Siegen em Pernambuco – um rico legado cultural composto por centenas de textos, mapas, desenhos e pinturas, que o olhar oitocentista reduziu a uma herança essencialmente científica. O artigo do etnólogo berlinense juntava-se ao movimento. Nele, Ehrenreich esmerava-se na produção de vínculos entre as pinturas de Eckhout, os estudos científicos sobre legado nassoviano e a produção da etnografia dos povos indígenas brasileiros.

A autobiografia de Zacharias Wagener e os textos que acompanhavam seus desenhos aquarelados haviam sido estudados e transcritos pelo bibliotecário e cientista natural Paul

---

<sup>546</sup> EHRENREICH, 1894, p. 86. EHRENREICH, 1905, p. 25. NIEUHOF, 1683.

<sup>547</sup> EHRENREICH, 1894, p. 86-88. EHRENREICH, 1905, p. 32-38. BARLEUS, 1647. BARLEUS, 1974.

Emil Richter, em uma monografia publicada pela Sociedade Geográfica de Dresden.<sup>548</sup> O vasto material elaborado pelo despenseiro da residência de Nassau, continha representações de animais, vegetais, homens, objetos e diversas cenas do cotidiano do Brasil. Mas, a despeito da amplitude dos temas que abordava, ele foi interpretado e usado pelos contemporâneos de Ehrenreich como importantes obras “versando sobre a história natural brasileira”.<sup>549</sup>

Aquelas centenas de desenhos a lápis e crayon, desenhos aquarelados e esboços a óleo dos *Libri Principis* e da *Miscellanea Cleyeri*, que haviam sido recolhidos à Biblioteca Real de Berlim, também estavam a ser redescobertas. Elas haviam passado quase um século no esquecimento, até que os diretores da biblioteca perceberam sua existência. Como a maior parte da produção cultural promovida pelo governador do Brasil neerlandês, a importância deste vasto conjunto de representações de plantas, animais e homens dos trópicos foi resgatada principalmente por naturalistas. Eram pesquisadores que pouco se interessaram pelas qualidades estéticas dos registros; eram zoólogos e botânicos que se deixaram cativar pelas informações que o material oferecia para a investigação da natureza americana.

O médico e zoólogo Marcus Eliézer Bloch – o maior ictiólogo do século XVIII – foi um deles. Entre 1785 e 1795, ele se dedicou ao estudo destas representações contidas nos *Libri Principis*, incorporando parte delas em sua grande obra: a *História Natural dos Peixes Estrangeiros* (*Naturgeschichte der ausländischen Fische*). Em seguida, Johann Gottlob Schneider, um filólogo e naturalista nascido na Saxônia, interessou-se pelas imagens destes volumes e as “descreveu em pequenos artigos dos *Magazins für Naturkunde und Oekonomie*, de Leipzig”, publicados em 1786. Em seu esforço investigativo, Schneider comparou o material original com as gravuras do livro de Piso e Margrave, identificando correspondências entre eles.<sup>550</sup>

No ano de 1811, vieram à luz os antigos papéis nassovianos encadernados por Christian Mentzel. Os dois volumes da *Miscellanea Cleyeri* foram encontrados na Biblioteca Real e divulgados por seus diretores. O reconhecimento do seu valor para as ciências naturais viria em seguida, por mérito de Johann Karl Wilhelm Illiger. O ilustre zoólogo era, à época, o primeiro diretor do Museu de História Natural da Universidade Berlim – instituição criada, em 1810, a partir de seus esforços e com o apoio de Wilhelm von Humboldt, ministro do império e irmão do famoso naturalista.<sup>551</sup> Ao conhecer o material guardado na biblioteca da

---

<sup>548</sup> MICHEL, 1987. p. 54.

<sup>549</sup> EHRENREICH, 1894, p. 81. EHRENREICH, 1905, p. 21.

<sup>550</sup> LICHTENSTEIN, 1961. p. 144-145; 259. TEIXEIRA, 1995. p. 95.

<sup>551</sup> PINTO, 1961. p. 10. LICHTENSTEIN, 1961. p. 143. Renomado filólogo, Wilhelm von Humboldt foi irmão do famoso naturalista, Alexander von Humboldt. À época da criação da Universidade de Berlim e de seu museu, ele respondia pelo cargo de Ministro de Instrução da Prússia.

cidade, Illiger encantou-se pelas imagens e planejou utilizá-las, em substituição a espécimes taxidermizados, para corrigir erros de identificação e descrição da fauna americana, acumulados na literatura especializada.

O projeto de Illiger permaneceu sem execução até que o zoólogo Martim Heinrich Karl Lichtenstein o sucedeu na direção do Museu de História Natural, em 1813. Graças a seu predecessor e ao conde de Hoffmannsegg, o museu foi “a primeira instituição europeia, excetuando-se o Gabinete de História Natural de Lisboa, a receber diretamente do Brasil exemplares zoológicos” taxidermizados. Em fins do século XVIII, antes mesmo da transmigração da família real e da abertura dos portos brasileiros às nações amigas, o conde obteve “a autorização absolutamente excepcional” de “enviar ao norte do Brasil o seu preparador e antigo serviçal Friedrich W. Sieber, com a expressa finalidade de colecionar objetos de História Natural”. Além de exemplares provenientes do Pará, sua coleção também recebeu peças enviadas da Bahia, por Francisco Agostinho Gomes, e do Rio de Janeiro, por certo Sr. Beltrão.<sup>552</sup> Posteriormente, a coleção privada do conde foi doada ao museu da Universidade de Berlim, aonde se juntou às coletas de 5.457 espécimes brasileiros enviadas por Friedrich Sellow. Tendo diante de si “aquelas obras [neerlandesas], que em si traziam de modo tão iniludível o cunho de exatidão e de amor à verdade” – como as caracterizou Lichtenstein –, e “tendo ao lado exemplares das mesmas espécies naturais”, o zoólogo pode levar a cabo o projeto de Illiger. Nos anos de 1818, 1819, 1822 e 1826, Lichtenstein publicou a mais importante série de artigos sobre o material iconográfico que, séculos antes, Johann Moritz von Nassau-Siegen presenteou o Grande Eleitor de Brandemburgo.<sup>553</sup>

Os artigos de Lichtenstein sobre os animais quadrúpedes do Brasil foram consultados por Paul Ehrenreich, ao escrever sua análise dos quadros de Eckhout. Do mesmo modo, o etnógrafo também leu o livro publicado pelo botânico bávaro Carl Friedrich Phillip von Martius, no qual o erudito se ocupou da botânica brasileira em uma “tentativa de comentar sobre as plantas nos trabalhos de Marcgrave”. Esta obra, publicada entre 1823 e 1850, intitulava-se *História Natural das Palmeiras* (*Historia naturalis palmarum*) e trazia duas paisagens de Frans Post convertidas em gravuras.

---

<sup>552</sup> PINTO, 1961. p. 10-13.

<sup>553</sup> Os artigos de Lichtenstein foram, inicialmente, publicados no periódico *Abhandlungen der Koeniglichen Akademie der Wissenschaften in Berlin*, sob o título *Die Werke von Margrave und Piso über die Naturgeschichte Brasiliens erläutert aus den wieder aufgefundenen Originalzeichnungen*. Posteriormente, o trabalho foi republicado no Brasil, em uma edição com os textos apresentados na língua original e traduzidos ao português. Ver, LICHTENSTEIN, 1961.

Como os colegas, o etnólogo berlinense considerava que as “plantas e animais desta coleção, desenhados segundo exemplares vivos ou mortos de fresco, pertencem aos mais notáveis trabalhos de pintura da natureza daquele tempo e constituem, sem dúvida, o mais importante material para o estudo da história natural que, principalmente antes da viagem de Martius, foi trazido do Brasil para a Europa”.<sup>554</sup> Mas, naquelas folhas dos séculos XVII, “o que nos interessa” – escreveu Ehrenreich – “são as representações antropológicas, apenas tratadas de passagem por Lichtenstein e Martius, e cuja importância ninguém até hoje percebeu justamente”.<sup>555</sup>

Ehrenreich seguiu analisando cada uma das figuras humanas desenhadas ou pintadas naqueles papéis. Até que, enfim, seu estudo alcançou dois esboços aos quais reputou como “os mais importantes”: as figuras de um homem e uma mulher indígenas, que tinham “a inscrição ‘Tapuya’ sobre a folha original”. Sem imaginar outra intenção além do registro exato da natureza a guiar as mãos do artista, Ehrenreich investigou as duas imagens em razão de sua proximidade em relação à verdadeira aparência das coisas representadas. “A cor vermelho-amarelado escura da pele” da índia – observou ele – “é reproduzida neste desenho a carvão e lápis de forma extremamente realista”. A imagem do homem indígena – cujo penteado “corresponde exatamente ao do homem dançando no quadro de Copenhague” – parecia-lhe ser “uma impressionante verdade natural, talvez mais fiel de todos os quadros que nos foram legados pelo passado”.<sup>556</sup>

Lançando mão das imagens e textos sobre a vida indígena produzidas no período da ocupação neerlandesa do Brasil, além das observações sobre este material tecida por seus contemporâneos, Ehrenreich chegou, enfim, à conclusão que buscava.<sup>557</sup> Para ele, “os tapuias, cujos retratos Moritz von Nassau nos legou como os mais antigos tipos de povos selvagens executados pelas mãos de um artista, pertenciam a um povo Gê, conhecido como

---

<sup>554</sup> EHRENREICH, 1894, p. 84. EHRENREICH, 1905, p. 26.

<sup>555</sup> EHRENREICH, 1894, p. 84. EHRENREICH, 1905, p. 27. MARTIUS, 1823.

<sup>556</sup> EHRENREICH, 1894, p. 85. EHRENREICH, 1905, p. 31. No texto original, Ehrenreich utiliza refere-se à fidelidade da imagem à realidade, usando a palavra alemã *Naturwahrheit*, que corresponderia à expressão *truth to nature*, no idioma inglês. A palavra, no entanto, não possui um correlato direto em português. Oliveira Lima, ao traduzir o texto de Ehrenreich para o português, optou por empregar o adjetivo *objetivo* como correspondente a *Naturwahrheit*. Aqui, optamos pela expressão *verdade natural* (em alguns momentos *verdade segundo a natureza*), uma vez em que as ideias de *verdade natural* e *objetividade* correspondem a virtudes e paradigmas epistemológicos distintos na história das representações científicas; como será analisado posteriormente. Sobre as diferenças entre *verdade natural* (*truth to nature*) e *objetividade* (*objectivity*), na construção da ciência moderna, ver DASTON; GALISTON, 2007. p. 55 *et seq.*

<sup>557</sup> Cumpre informar que o historiador Caspar Barlaeus – o mesmo que Kaspar van Baarle e Gaspar Barléus – nunca esteve no Brasil. Ele escreveu sua história do governo nassoviano no Brasil sob encargo do conde, informando-se através de documentos oferecidos pelo próprio Nassau e relatos obtidos por indivíduos que estiveram na conquista neerlandesa, no período de 1637 a 1644.

tarairiu ou otschucayanas e possivelmente aparentados com os pataxós ou os koropós, ainda que não idêntico a eles”.<sup>558</sup>

Antecipava o etnólogo que semelhante resultado poderia parecer magro. Mas, segundo ele, não era. Era-lhe importante não desprezar “o fato de se poder atribuir, dentro do labirinto das populações brasileiras, um lugar relativamente certo para uma tribo desaparecida, sobre a qual recebemos relativamente muitas notícias de testemunhas oculares e da qual possuímos retratos e mesmo objetos etnológicos”.<sup>559</sup> Tão admirável era também retirar do olvido o trabalho de homens que, “já há 160 anos antes da era das viagens de exploração científica, estudavam de modo tão extensivo a história natural do Novo Mundo”. “Há apenas 80 anos que o material zoológico e apenas 40 que o material botânico de Marcgrave foram expostos novamente à luz”. “Só agora” – considerou o etnólogo – “estamos em condição de fazer justiça à colheita etnográfica do nosso compatriota”, Johann Moritz von Nassau-Siegen. “Apreciando devidamente o legado científico de um nobre príncipe alemão e dos seus colaboradores” – continuou ele – “cumprimos ao mesmo tempo um dever patriótico”.<sup>560</sup>

Manchado pelas tintas do nacionalismo – como soia ser grande parte da produção acadêmica de seu tempo –, o artigo de Ehrenreich foi de grande impacto na consolidação da leitura das pinturas de Albert Eckhout como documentos dos “tipos étnicos” do Brasil. Ao comparar as obras de arte com textos e imagens coevos, o etnólogo reconectou-as com seu contexto de produção: a corte nassoviana, durante a ocupação neerlandesa do Brasil. O restabelecimento deste vínculo histórico, no entanto, foi balizado pela perspectiva – e pelas expectativas – da ciência do século XIX.

Descrevendo as circunstâncias de criação destes textos e imagens pelos artistas e filósofos naturais de Nassau, Bahnson e Ehrenreich projetaram valores da ciência oitocentista sobre o modo de produzir daqueles homens. Eles anteviram nos produtos dos servidores de

---

<sup>558</sup> EHRENREICH, 1894, p. 90. EHRENREICH, 1905, p. 45.

<sup>559</sup> EHRENREICH, 1894, p. 90. EHRENREICH, 1905, p. 45.

<sup>560</sup> EHRENREICH, 1894, p. 90. EHRENREICH, 1905, p. 46.



Nassau o exercício de uma virtude epistemológica ainda inexistente no século XVII: a aspiração por revelar a realidade, a verdade natural, através da observação arguta e da representação fidedigna ao aspecto típico das coisas.<sup>561</sup> Nas telas de Eckhout, tomadas como “retratos etnográficos”, os estudiosos viram o resultado da intenção deliberada de produzir registros fiéis ao natural; imagens que criam uma radical separação entre a cópia da realidade e a representação submetida à interveniência da fantasia. Ehrenreich e Bahnson expurgaram de suas análises toda a possibilidade de que o pintor tivesse empregado outros recursos no processo de criação artística que não a cópia do real; fossem estes recursos a invenção, a ficcionalização ou a simbolização.

As interpretações da pintura de Eckhout produzidas sob a sombra destes textos partiram, portanto, da repetição de uma projeção. Da reiterada expectativa de ver nas pinturas “retratos etnográficos” que, apresentando imagens acuradas e realistas, oferecem ao olhar um acesso “não mediado” ao aspecto dos povos americanos.<sup>562</sup> Nestas interpretações, os supostos “retratos etnográficos” teriam sido criados com o intuito deliberado de atuarem como “fontes” ou “documentos” em que “os tipos são expostos”, “não demonstrando qualquer sentimento interior” e sob uma composição “bem estática”. Seriam obras cuja função se resumiria em oferecer “informações” sobre os povos, respondendo a perguntas como: “qual a aparência da população? Que roupas e instrumentos usavam?”<sup>563</sup>

Observadas sob o ângulo destas expectativas, as pinturas continuam a ter um valor documentário, “ainda que pareçam não refletir cenas reais”; pois as “pinturas de Eckhout também não podem ser consideradas produtos de sua imaginação”, devendo ser vistas “como um verdadeiro patchwork de elementos reais arranjados da maneira mais verdadeira possível”.<sup>564</sup>

O rótulo “retrato etnográfico” não foi aplicado somente às pinturas de Eckhout. Ele foi utilizado para caracterizar uma série infinda de imagens em que europeus representaram

---

<sup>561</sup> A verdade natural (*truth to nature*), segundo Daston e Galison, emergiu como uma virtude epistemológica no início do século XVIII, tendo em Lineu um dos seus mais influentes proponentes. Nas representações imagéticas das coisas ou dos fenômenos naturais, esta virtude se na busca por uma fidelidade à natureza. Esta fidelidade seria concebida “nos termos do exercício do julgamento informado na seleção do ‘típico’, ‘característico’, ‘ideal’ ou ‘mediano’ nas imagens. DASTON; GALISON: 2007. p. 66.

<sup>562</sup> MASON, 2001(b). p. 43.

<sup>563</sup> ALBERTIN, 1985. p. 258.

<sup>564</sup> MARTINS; VRIES, 2004. p. 65.

povos não europeus. Em alguns momentos, chegou-se às raias de se falar em um “gênero” de imagens etnográficas e supor uma tradição que conectava obras do século XVI ao XIX.<sup>565</sup>

Este rótulo traduz, em verdade, três características que os observadores esperam encontrar nestas imagens – expectativa não necessariamente compartilhada por seus produtores. A primeira característica é que a imagem seja resultado da presença – o “estar lá” – do criador diante do seu modelo, no espaço de que ele é originário.<sup>566</sup> A segunda é que a imagem seja fruto da intenção deliberada de apresentar o registro não mediado do “outro”. E a terceira seria a verificação da fidelidade do artista, da sinceridade da mão, da acuidade da representação que garantam a redução das distâncias entre a imagem e a realidade do objeto.

Somadas estas características significam a concepção de que se faz necessário o afastamento da imagem de qualquer expressão artística falseadora; de que “frequentemente há uma correlação inversa entre a acuidade documentária e o talento artístico”.<sup>567</sup> Em uma análise deste tipo, Peter Mason afirmou que “Albrecht Dürer e Hans Burgkmair, do início do século XVI, traem uma subserviência aos cânones do gosto europeu, uma confusão entre a fisionomia de americanos e africanos e uma maior familiaridade com artefatos (brasileiros) que com seus usuários”.<sup>568</sup> Ao passo que, uma representação de um esquimó – sequestrado por Martin Frobisher em 1576 – alcançaria um “maior grau de acuidade”, apesar do “estilo de execução” “ingênuo” de seu autor, o pescador Adriaen Coenen. Ainda que o autor reconheça que Coenen não viu aquele indivíduo e sim a imagem de um panfleto “de alguém que o viu” de fato.<sup>569</sup>

As três características passaram a ser usadas como um marcador que separa imagens de europeus que representaram não-europeus através de informações textuais daqueles que produziram imagens *in situ* – como se a presença diante do “outro” impusesse ao artista a liberação de estereótipos de percepção adquiridos anteriormente. Deste modo, como as pinturas brasileiras de Eckhout, as aquarelas de Alexander Bucham – um dos artistas que viajaram a bordo do navio *Endeavour* junto a Sydney Parkinson, em 1769 – poderiam ser tomados como “modelos do realismo documentário”.<sup>570</sup> São representações feitas no próprio lugar, durante as viagens do Capitão Cook, em que “mais de vinte objetos adquiridos no lugar, durante estas viagens, dos quais apenas cerca de uma dezena entraram para coleções

---

<sup>565</sup> MASON, 1998.

<sup>566</sup> Ver MASON, 1998. MASON, 2001. p. 55.

<sup>567</sup> MASON, 2001. p. 55.

<sup>568</sup> MASON, 2001. p. 55.

<sup>569</sup> MASON, 2001. p. 55. COENEN, 1580. p. 40.

<sup>570</sup> JOPPIEN; SMITH, 1985. p. 10-19. MASON, 2001. p. 43.

de museus, reforçam a importância de suas reivindicações de verossimilhança feitas pelos artistas que lá estiveram”.<sup>571</sup>

É visível que Eckhout teve a intenção de apresentar as características das *nações* que habitavam o Brasil. Mas, seria esta apresentação feita nos mesmos termos e com a mesma intenção esperados nos “retratos etnográficos”? Vale lembrar que o rótulo “etnográfico” foi inventado nos séculos XIX e XX. Eles são diferentes de outros descritores de imagens. Quando falamos “que uma fotografia é em preto e branco ou é colorida, estamos nos referindo a qualidades intrínsecas” do objeto. “O epíteto ‘etnográfico’, no entanto, funciona da mesma forma que os adjetivos ‘bom’ ou ‘mau’ – há fotografias ‘boas’ ou ‘más’”. Estes são qualificadores que “impregnam a mente do observador, mas não representam qualidades intrínsecas” às fotografias e outras modalidades de obras de arte.<sup>572</sup> Eles, na verdade, dizem mais respeito das expectativas de quem vê que dos objetos que são vistos.

Os museus da Dinamarca forneceram os contextos de interpretação. Os escritos de Humboldt, Thomsen, Bahnson e Ehrenreich fecharam os argumentos e as ideias utilizados nas primeiras leituras da obra de Albert Eckhout. Repetidos *ad nauseam*, as interpretações das obras de Eckhout que derivaram de suas perspectivas as caracterizaram como os primeiros documentos visuais, acurados e intencionalmente produzidos, da etnografia americana. Esta percepção de uma intenção documentária guiando o ato criador de Albert Eckhout passou, então, de hipótese a verdade, de incerteza a mito.

Generalizou-se, então, uma sugestão presente no *Kosmos*: a de que Frans Post e Albert Eckhout realizaram estudos da natureza brasileira *a partir do natural (d’après nature)*, ou seja, pela observação *in situ*. Qualquer análise das obras brasileiras de Post ou Eckhout ficou sujeita à pressuposição de que as mãos dos artistas registravam o que viam; que eles empreenderam uma profunda investigação visual das coisas brasileiras no momento mesmo em que as retratavam. Não restavam espaços para qualquer projeção de outras intenções do artista na construção das imagens. As coisas pintadas valiam como duplos imagéticos das coisas reais. E nada mais.

---

<sup>571</sup> MASON, 2001. p. 43.

<sup>572</sup> MASON, 2001. p. 17.

## A vida vivente

Albert Eckhout era como os pintores batavos de sua época: “democratas e emancipados” que, pelo desejo de liberdade, “desde o primeiro instante beberam a inspiração direta da natureza e copiaram a paisagem ou compuseram retratos longe dos cânones preconcebidos e estreitos”.<sup>573</sup> “A grande pintura neerlandesa, seja dito de passagem, nascera naquele mesmo século” em que viveu o pintor de Nassau, herdeira da revolução que pôs fim à dominação pelo Império espanhol e instaurou a República das Sete Províncias Unidas dos Países Baixos. Com sua origem marcada por eventos contrários aos que se “sucederam no berço das outras famosas escolas artísticas europeias”, a pintura neerlandesa teve “a rara fortuna de dar os primeiros passos egressa do servilismo devoto”; da submissão à Igreja, à aristocracia, aos cânones da arte.<sup>574</sup>

Com o pincel de um “legítimo pioneiro”, Eckhout pintava como seus conterrâneos, “subordinando a fantasia e o preconceito à verdade nítida e encantadora da natureza”.<sup>575</sup> Chegando ao Brasil em 1637, ele teria experimentado uma “irreprimível emoção em face do maravilhoso cenário, totalmente diverso”. A liberdade, conquistada na experiência do desconhecido, despertou “novas fibras na sua sensibilidade”. Ele aplicou, então, “os mesmos processos, a mesma sinceridade, o mesmo realismo” de seus conterrâneos no registro dos “aspectos inéditos da natureza americana, arrancando da palheta tons mais luminosos, fixando nas telas vibrações mais intensas de vida”.<sup>576</sup>

Esta é a imagem de Albert Eckhout que aflorou da pena do diplomata Argeu Guimarães, o primeiro estudioso a se dedicar extensivamente à análise das pinturas brasileiras conservadas

---

<sup>573</sup> GUIMARÃES, 1932. p. 70.

<sup>574</sup> GUIMARÃES, 1932. p. 70.

<sup>575</sup> GUIMARÃES, 1932. p. 86; 71.

<sup>576</sup> GUIMARÃES, 1932. p. 71.

nos museus dinamarqueses. Apesar de ter sido esquecido pelas gerações mais recentes de intérpretes da obra da Eckhout, os escritos de Guimarães sobre os artistas de Nassau foram fundamentais para a consolidação das principais fórmulas para a leitura das suas obras: a opção pelo realismo “sincero”, o ineditismo alcançado pela libertação dos cânones artísticos europeus, e o trabalho conjunto na missão de registrar fielmente o mundo vivente brasileiro.

O diplomata conheceu as pinturas de Albert Eckhout em uma excursão pela Escandinávia, realizada em 1930. “A caminho da aldeia de Hillerød, na ânsia de conhecer um dos mais afamados castelos da Dinamarca”, Argeu Guimarães levava a “memória persistente” que o “recordava certo fragmento do *Kosmos* de Humboldt, citado por Varnhagen”. Suas lembranças lhe falavam “que dentro daqueles aristocráticos e vetustos muros foi guardado um vasto quadro a óleo com a assinatura de E. Eckhout” – uma importante pintura “figurando ao vivo palmas e helicônias, pássaros de plumagem betada e fortes indígenas americanos”; “uma paisagem *d’après nature*, gêmea de outras paisagens a óleo que foram as mais antigas feitas no Novo Mundo”.<sup>577</sup> Ver de perto as telas de Eckhout havia sido o motivo de sua viagem ao interior da Dinamarca. “Era mister descobrir tão insigne documento de arte e história brasileira”.<sup>578</sup>

Argeu Guimarães não conseguiu realizar seu desejo de imediato. Os quadros brasileiros, há muito, não estavam no castelo. O Museu Real de Arte que os conservava já não existia. Frederiksborg havia se incendiado, em 1859. [fig. 144] Apenas a igreja e uma casa de recepção do complexo de edifícios do castelo não foram afetados.<sup>579</sup> No triste evento, considerado um desastre nacional, foi queimada a gigantesca coleção de pinturas privada do rei. Apenas 300 pinturas foram resgatadas.<sup>580</sup> Quando o diplomata brasileiro visitou Hillerød, o castelo já estava restaurado e abrigava uma nova instituição: o Museu Histórico Nacional (*Det Nationalhistoriske Museum*), inaugurado em 1882.<sup>581</sup>

---

<sup>577</sup> GUIMARÃES, 1932. p. 64. O autor faz referência, aqui, ao livro *História Geral do Brasil*, originalmente publicado por Francisco Adolfo Varnhagen no ano de 1854. No livro, aonde o historiador resenha a pintura de Post, não consta informação alguma sobre Albert Eckhout ou acerca da presença de suas obras no Castelo de Frederiksborg; tampouco é citado o trecho do *Kosmos* que Humboldt dedicou à pintura dos dois artistas. Estas informações aparecem no suplemento com erratas que passou acompanhando a publicação. Assim, na nota sobre o tema, Varnhagen indicou: “também o pintor Eckhout esteve, em 1641 no Brasil; e dele há um quadro de cena entretópica na galeria do palácio de Frideriksborg [*sic.*], na Dinamarca, segundo afirma Humboldt”. (VARNHAGEN, 1854. p. 495.) O próprio Argeu Guimarães leu e transcreveu o texto do naturalista, mais a frente. (GUIMARÃES, 1932. 88-89.) Varnhagen, no seu famoso livro *História das lutas com os Holandeses no Brasil* nada diz sobre Eckhout, apesar de realizar várias citações a Post e seu trabalho. (VARNHAGEN,

<sup>578</sup> GUIMARÃES, 1932. p. 66.

<sup>579</sup> ZIPSANE, 2011. p. 217. HEIN, 2002. p. 187.

<sup>580</sup> AINSWORTH, 1866. p. 374. ZIPSANE, 2011. p. 217.

<sup>581</sup> ZIPSANE, 2011. p. 217.

As grandes telas de Eckhout, felizmente, não foram perdidas no incêndio. Dez anos antes, elas haviam sido levadas para Copenhague, com o objetivo de comporem o acervo do Museu Etnográfico Real (*Det Kongelige Ethnographiske Museum*). A transferência das obras havia ocorrido entre 1848 e 1849, sob ordem do idealizador da instituição: Christian Jürgensen Thomsen.<sup>582</sup>

Argeu Guimarães rumou para Copenhague. Na capital do país, finalmente seria satisfeito seu desejo de conhecer as antigas representações de um Pernambuco conquistado. Thomas Thomsen, curador do Museu Etnográfico Real, foi quem recebeu o diplomata. Naquele momento – registrou Guimarães – o curador preparava uma “obra de folego” sobre Albert Eckhout e suas pinturas brasileiras.<sup>583</sup> Thomsen era historiador da arte. Movia-o, em suas pesquisas, a intenção de reagrupar as obras do pintor, que se encontravam dispersas pelas salas de exposição, corredores e escritórios do museu. A depender de sua vontade, todas as pinturas de Albert Eckhout seriam exibidas em uma única “sala especial”, a ser montada no novo edifício que estava sendo construído para a ampliação do museu; naquele momento “mal acomodado em uma ala do palácio” Prindsens.<sup>584</sup>

Guiado por Thomsen, o diplomata pode ver as 06 telas que se encontravam em exposição: os casais de tapuias, tupis e negros. Visitando o gabinete do diretor do museu, o historiador Carl Mouritz Clod Mackeprang, ele conheceu também os quadros com a *Mameluca* e o *Mulato*, “dos mais esmerados e cativantes que fixou o pintor, na moldura de luminosas paisagens de canaviais entre acessórios plenos de interesse para o historiador”.<sup>585</sup> Tendo às reservas técnicas e corredores da instituição, pode observar as “doze naturezas mortas, em admirável estado de conservação, através das quais se pode reconstituir todo o pomar pernambucano”.<sup>586</sup> No ano seguinte à viagem, Argeu Guimarães pulicou as descrições do que viu no Museu Etnográfico. Ele se tornou, então, o primeiro intérprete da obra de Eckhout a pensar, em conjunto, as oito grandes telas com homens e frutos e as naturezas-mortas e a relacioná-las com outras produções do período. Seguiu-o Thomas Thomsen, cuja monografia sobre o pintor veio à luz em 1938.<sup>587</sup>

Um duplo valor documental foi percebido, por Guimarães, nas pinturas: o etnográfico e o histórico. Mas, o diplomata foi além. Ele também foi um dos primeiros a apontar seu valor

---

<sup>582</sup> GUIMARÃES, 1932. p. 96. GUIMARÃES, 1931. p. 272. GUIMARÃES, 1957. p. 152.

<sup>583</sup> GUIMARÃES, 1931. p. 272.

<sup>584</sup> GUIMARÃES, 1931. p. 272.

<sup>585</sup> GUIMARAES, 1932. p. 101. GUIMARAES, 1931. p. 273.

<sup>586</sup> GUIMARAES, 1931. p. 273.

<sup>587</sup> THOMSEN, 1938.

artístico, identificando-as como obras inovadoras da “Era de Ouro” da pintura neerlandesa. Suas ideias sobre as características das peças tinham três origens principais: suas próprias observações, destiladas no contato com as pinturas; a passagem do *Kosmos* em que Humboldt analisou as oito grandes telas; e uma literatura em Estética e História da Arte, redigida por Hippolyte Taine e outros informantes silenciosos, mais difíceis de serem detectados.<sup>588</sup> O erudito leu e resenhou, também, os artigos de Kristian Bahnson e Paul Ehrenreich sobre o aspecto etnográfico das pinturas; e os textos de dois historiadores dinamarqueses, Henrik Carl Bering-Liisberg e Louis Bobé, sobre a trajetória das pinturas de Eckhout na *Kunstammer* real da Dinamarca, nos momentos que seguiram sua oferta por Johann Moritz von Nassau-Siegen ao rei Frederik III.<sup>589</sup>

Albert Eckhout, ao lado de Frans Post, poderia reclamar “os direitos de avô da pintura brasileira” – segundo Guimarães. O motivo disto seria a importância de suas pinturas como registro artístico do passado pernambucano. Mas, estranhamente, o pintor era menos citado que Frans Post e o despenseiro de Nassau, Zacharias Wagener; que, no Brasil, havia produzido um grande volume de iluminuras. O nome de Eckhout, apagado pelo tempo, não aparecia nos “léxicos biográficos” e o pintor havia sido injustamente esquecido.<sup>590</sup>

Todas as informações disponíveis sobre o artista, no início do século XX, eram equivocadas. Eckhout não tinha “nenhuma afinidade com Gerbrand van den Eeckhout”, o discípulo de Rembrandt com quem um biógrafo de Nassau o confundira.<sup>591</sup> “Nem com Antônio van der Eeckhout, flamengo, nascido em Bruges” no ano de 1656, “que viajou pela Itália e faleceu em Lisboa”. “Nenhum parentesco, nem mesmo espiritual, ligava-o aos xarás aludidos e a sua personalidade, através dos quadros de Copenhague, se impôs com caracteres ímpares” – escreveu Guimarães.<sup>592</sup> O “mistério de A. Eeckhout”, a ausência de dados concretos sobre sua biografia, tornava difícil situar a produção do artista no contexto de sua época.

Na *Philosophie de l'Art*, escrita por Hippolyte Taine, o erudito brasileiro capturou as ideias que o ajudaram a pensar o valor artístico das pinturas de Eckhout.<sup>593</sup> Com o historiador da arte, expoente do positivismo francês, Guimarães aprendeu que, para escrever a história e

---

<sup>588</sup> GUIMARAES, 1932. p. 87-94.

<sup>589</sup> BAHNSON, 1889. EHRENREICH, 1894. LIISBERG, 1897. BOBÉ, 1909.

<sup>590</sup> GUIMARAES, 1931. p. 267. GUIMARAES, 1932. p. 86-87.

<sup>591</sup> GUIMARAES, 1932. p. 86-87. Sugerido por Ludwig Driesen, o falso parentesco entre Albert Eckhout e Gerbrand van den Eeckhout se tornou longo na literatura sobre o pintor de Nassau. Ver, DRIESEN, 1849. p. 110. SCHAFFER, 1965. p. 48. GUTLICH, 2005. p. 61.

<sup>592</sup> GUIMARAES, 1931. p. 268.

<sup>593</sup> GUIMARAES, 1932. p. 70.

compreender os homens, era necessário analisar três fatores: seu ambiente, sua raça e o momento histórico em que viveram.

O “ponto de partida” do método de Taine era “reconhecer que uma obra de arte não está isolada”. Consequentemente, era preciso “pesquisar o conjunto do qual depende e que a explica”. A parte elementar deste conjunto era a “obra total do artista”. “Todos sabemos” – escreveu Taine – “que as diferentes obras de um artista são todas parentes”, que “há entre elas semelhanças marcantes” definidas pelo estilo do autor.<sup>594</sup> Mas, um artista e seu conjunto de obras também não estão isolados. Há um conjunto maior que os reúne à “escola ou família de artistas de um mesmo país e um mesmo tempo”. As escolas ou famílias de artistas, por mais vastas que sejam, também não estão isoladas. Elas se enquadram no “mundo que as rodeia e no seio do qual se forma o gosto” que liga o artista ao público.<sup>595</sup> Assim, se “coloca a regra que para compreender uma obra de arte, um artista, um grupo de artistas, é preciso representar com exatidão o estado geral do espírito e dos hábitos” do tempo a que pertencem. “Ali se encontra a explicação derradeira; lá reside a causa primitiva que determina o resto”.<sup>596</sup>

O método – já demasiado familiar – espelhava duas condições de investigação recentemente criadas, que podiam ser usufruídas pelo historiador da arte. A primeira era a reordenação das coleções públicas e privadas segundo critérios baseados na divisão dos acervos em escolas nacionais. A segunda, consistia na abertura dos museus de arte públicos, que apresentavam ao investigador um fértil campo de trabalho. Aos pesquisadores, os museus ofereciam mais que seus acervos expostos “segundo uma consoladora visão ‘progressista’ da história, em que cada nova descoberta representa uma vitória da inteligência humana”.<sup>597</sup> Havia os grandes acúmulos de pinturas e esculturas guardadas nas reservas técnicas; desenhos e gravuras recolhidos em bibliotecas e gabinetes. As grandes instituições criavam centros de informação para a coleta de reproduções, documentos e obras de referências sobre os artistas, suas obras, suas escolas.<sup>598</sup>

Se o ambiente da investigação já estava sendo montado desde o século XVIII, o que o pensamento positivista trouxe de novo para o campo foi o método e o arcabouço de ideias que o informava. Com Taine e seus contemporâneos, o método orientou uma forma de

---

<sup>594</sup> TAINÉ, 1872. p. 5-6.

<sup>595</sup> TAINÉ, 1872. p. 9.

<sup>596</sup> TAINÉ, 1872. p. 13.

<sup>597</sup> BOLAÑOS, 2008. p. 176.

<sup>598</sup> TORRES, 2002. p. 131 *et seq.*; 137 *et seq.*



percepção e de abordagem da obra de arte baseada em uma tríade de condicionantes causais da criação: o estilo pessoal, o estilo da escola e o caráter do povo ou nação determinariam o aspecto e a qualidade de uma pintura.

O povo ou a nação, agrupamentos maiores a que pertencia o pintor, tinham seus caracteres determinados pela raça que os faziam florescer ou decair. Isto implicava uma forte conexão entre os produtos da raça, seu tempo e seu lugar. A raça e a nação ofereceriam a um povo e à sua arte as suas “causas permanentes”; ou seja, as “qualidades fundamentais e indeléveis”, que “persistem através de todas as circunstâncias e de todos os climas”. O povo, com suas qualidades “aplicadas e transformadas segundo seu meio e sua história”, legaria causas variáveis aos produtos artísticos.<sup>599</sup> E, o “efeito dos hábitos e dos estados de espíritos sobre as belas artes” seriam, portanto, comparáveis aos de uma zona climática sobre a produção vegetal de uma região.<sup>600</sup>

A percepção era orientada pelo método para os grandes interesses do pensamento artístico do século XIX: a identificação do lugar da obra no conjunto de produções de uma escola; a delimitação das contribuições do artista para a evolução da escola e a afirmação do “caráter nacional”. Em segundo plano, ficava o estudo particularizado de uma pintura, sempre realizado com vistas aos conjuntos maiores. A explicação histórica de uma obra de arte não passava pelo entendimento das respostas singulares de um pintor a um problema dado – modelo operatório mais recente da História da Arte. A pintura era, antes de tudo, entendida como um reflexo da raça, do tempo e do lugar em que a havia sido concebida. “As produções do espírito humano, como as da natureza vivente, só se explicam por seu meio” – escreveu Hippolyte Taine.<sup>601</sup>

O historiador francês escreveu sobre as causas e o caráter da arte neerlandesa em dois volumes: no *Philosophie de l'Art* e no *Philosophie de l'Art dans les Pays-Bas*.<sup>602</sup> Foi no segundo que Guimarães colheu uma avaliação da pintura criada pelos conterrâneos de Albert Eckhout. Os neerlandeses, como os flamengos e os alemães, integravam as raças germânicas – explicou Taine, isolando as características da escola neerlandesa. Neste pertencimento estavam as causas permanentes de toda sua arte; aquelas que geraram “uma grande escola de arte”, em

---

<sup>599</sup> TAINE, 1869. p. 2.

<sup>600</sup> TAINE, 1872. p. 13.

<sup>601</sup> TAINE, 1872. p. 13.

<sup>602</sup> TAINE, 1872; TAINE, 1869.

“face à da Itália”, “quando as circunstâncias históricas se fizeram favoráveis”, na passagem do século XVI para o XVII.<sup>603</sup>

O caráter dos neerlandeses era contrário ao dos italianos – o que imprimiu um aspecto todo outro à sua arte. “O que distingue sua raça das raças clássicas” – comentou Taine – “é a preferência do fundo à forma, da real verdade à bela decoração, da coisa real, complexa, irregular, natural, à coisa arranjada, podada, refinada e transformada”. Este “instinto” dirigiu a produção estética, “notadamente a pintura”. A grande arte “proveniente desta escola, livre de toda influência estrangeira, revela o contraste dos sentimentos da raça grega e da raça germânica”, dois expoentes da civilização no mundo antigo e no moderno”.<sup>604</sup> A “raça germânica ali é pura”, seu espírito – segundo o autor – é menos inclinado ao gosto pela arte clássica, como o Renascimento italiano a conheceu”.<sup>605</sup>

Em terras batavas, a vida era “mais difícil, mais laboriosa, mais econômica”. O homem de lá “está mais acostumado ao esforço, ao cálculo, ao governo metódico de si próprio, e tem mais problemas para compreender o belo sonho da vida sensual” – explicou Taine.<sup>606</sup> Os burgueses são trabalhadores, moderados, modestos e sem pompa; suas pequenas casas têm só o necessário para a vida e nenhuma decoração.

Segundo o teórico, no século XVII, o espírito neerlandês encontrou condições para florescer com a revolução que fundou a República, com a devoção dos burgueses ao comércio e com a adoção da religião protestante. “Através de suas cores e suas formas”, a arte neerlandesa manifestou “todos estes instintos”. Por causa de suas “imaginações realistas e por meio dos costumes republicanos, neste país em que um sapateiro pode se transformar em um vice-almirante, o personagem interessante é um cidadão, um homem de carne e osso, não mais vestido ou desvestido à grega, mas com suas roupas e sua atitude ordinárias”. Não há emprego para o “estilo heroico” – explicou Taine.<sup>607</sup> O que exige, o que provoca as condições de nascimento da pintura neerlandesa é “a representação do homem real e da vida real, tal qual os olhos os veem: burgueses, camponeses, gado, choupanas, albergues, residências, ruas e paisagens”. Não há, ali, a necessidade de “transformar para enobrecer”. Por mais simples que pareçam, é suficiente que as coisas sejam o que são para serem “dignas de interesse”. A própria natureza precisa ser apenas ela mesma, “humana, animal, vegetal, inanimada, com

---

<sup>603</sup> TAINÉ, 1869. p. 69.

<sup>604</sup> TAINÉ, 1869. p. 52.

<sup>605</sup> TAINÉ, 1869. p. 143.

<sup>606</sup> TAINÉ, 1869. p. 143.

<sup>607</sup> TAINÉ, 1869. p. 158.

suas irregularidades, trivialidades, suas lacunas”. A arte “tem por objetivo não a alterar, mas a interpretar.<sup>608</sup> Por isto, a pintura neerlandesa era realista; seus temas, triviais – segundo o pensamento de Hippolyte Taine.

Ainda que de forma bem superficial, a “coleção de estudos e impressões”, “rabiscada sem arte e nem sistema” por Argeu Guimarães, seguiu o esquema analítico proposto por Taine, e absorveu suas ideias. O erudito brasileiro indicou a existência de um conjunto de quadros de Eckhout maior que o esperado, mesmo contabilizando a perda de duas das 26 obras doadas por Nassau a Frederik III.<sup>609</sup> Guimarães descreveu os quadros um a um, analisando seu conteúdo. Buscou identificar a “mão do mestre”, que permitiria atribuir ao autor das 08 telas assinadas – aquelas representando os habitantes do Brasil – as 12 naturezas-mortas, não assinadas.<sup>610</sup> Observando todo o conjunto, comparou a produção de Eckhout com as pinturas e desenhos brasileiros, produzidos por seus colegas, Frans Post e Zacharias Wagener.

O intérprete, depois, traçou tênues paralelos entre o aspecto das obras de Eckhout e a “pallheta” de Frans Post, Gerbrand van den Eeckhout e Rembrandt. [figs. 27-30; 145] Na comparação, descobriu similaridades entre os dois pintores de Nassau, que os distanciavam dos “mestres vindouros do claro-escuro” – isolando-os à guisa de uma subfamília de artistas neerlandeses, que teriam traços específicos em comum.

Para o olhar de Guimarães, as obras de Post e Eckhout se caracterizariam pela produção de uma “atmosfera diáfana”, uma “luz dardejante” e pela “peculiaridade dos motivos” inéditos, incitados pela visão da natureza americana. Guimarães sentenciou: “da mesma maneira que Post, A. Eckhout, retratista e compositor de naturezas mortas, criou um feitiço diverso, a incriminada *sauvagerie* de [Jean Baptiste] Descamps, ao contato com nossa terra”.<sup>611</sup> No seu protesto contra a avaliação que o biógrafo seiscentista fez da pintura de Post, Guimarães pôs em evidência sua inclinação nacionalista e sua opinião sobre o que – a despeito da concordância da raça – separava os pintores de Nassau de seus conterrâneos:

*Descamps classificou de sauvagerie as pinturas de Post, apesar das técnicas que as enobrecem, do claro mérito do pincel do artista. Esta crítica traduz o exclusivismo europeu de caducos pontos de*

---

<sup>608</sup> TAINÉ, 1869. p. 159.

<sup>609</sup> GUIMARÃES, 1931. p. 272.

<sup>610</sup> GUIMARÃES, 1932. p. 102.

<sup>611</sup> GUIMARÃES, 1931. p. 269. GUIMARÃES, 1932. p. 88.

*vista. Nem podiam descobrir, fora da rotina, o merecimento de um mestre que, em outras latitudes, sabia assim sentir e interpretar a natureza inundada de luz, estuante, transbordante de seiva, livre de convencionalismos artificiosos e fingimentos deturpadores da verdade e cerceadores da emoção. Tal juízo só exprime, de fato, a incompreensão europeia em face de uma positiva eclosão de arte pura no Brasil primitivo.*<sup>612</sup>

A má compreensão não era de Descamps. Era do próprio diplomata. Argeu, certamente, interpretou mal a passagem do biógrafo, que em dois séculos e meio o antecederia no elogio à arte de Frans Post. No Brasil – escreveu Descamps –, Frans Post “desenhou as vistas mais singulares do país [...], e nada é mais agradável que suas paisagens”.<sup>613</sup>

*Uma escolha feliz das situações, um emprego sábio das árvores, das plantas e dos terraços destes lugares selvagens e desconhecidos; uma grande variedade, uma boa cor, uma leveza admirável no toque, fizeram a reputação e a fortuna de Frans Post [...]. É surpreendente que o gênio dos pintores se limite à Europa, que seu pincel parece ter esgotado. A pintura deverá, por seu turno, ampliar a conquista nestas duas Índias, e tomar posse de uma natureza tão diferente da nossa: somente à religião e à arte deveria ser permitido fazer tais conquistas.*<sup>614</sup>

Em seu equívoco, o autor brasileiro criou uma linha separando o caráter a pintura neerlandesa feita no Brasil e a arte neerlandesa de Rembrandt e seus discípulos. Uma inclinação única à leveza e à luz, junto à exacerbação do anseio batavo pela liberdade teriam sido transferidos à pintura, no contato dos artistas com a terra desconhecida. Seus quadros brasileiros, sem igual, eram “perfeitos na técnica, flagrantes de verdade, sugestivos pela luz, o colorido, o movimento e a singularidade dos temas”.<sup>615</sup> Carregando consigo o espírito livre e o amor à verdade próprio dos batavos, os pintores de Nassau – na perspectiva de Guimarães – teriam conseguido se livrar dos cânones e convenções da arte. Sua arte resultaria, então, em uma novidade sem precedentes.

---

<sup>612</sup> GUIMARÃES, 1932. p. 85.

<sup>613</sup> DESCAMPS, 1660. p. 8.

<sup>614</sup> DESCAMPS, 1660. p. 9.

<sup>615</sup> GUIMARÃES, 1932. p. 69.

*O grande mérito, a gloriosa prioridade dos pintores de Nassau, reside no fato de terem eles pela primeira vez debuxado fisionomias americanas e espécies da flora e da fauna do Novo Mundo, ninguém os precedendo na amorosa confecção desses documentos etnográficos e históricos vazados em flagrantes de luz, risco e cor, como a Europa jamais vira.*<sup>616</sup>

Albert Eckhout, Frans Post, Zacarias Wagener – para o diplomata – formavam um grupo coeso pelo acesso à ambiência tropical. Em última análise, pelo fato de terem integrado um mesmo projeto: a “missão artística de Nassau”.<sup>617</sup> A memória da chegada de uma assim chamada Missão Artística Francesa no Brasil, no século XIX, havia inspirado a forma anacrônica como o diplomata caracterizou a corte que Nassau instaurou em Recife. Em 1816, uma colônia de artistas franceses havia se instalado no Rio de Janeiro, com o intuito de promover o ensino da arte na corte de D. Joao VI. Às vésperas do centenário da chegada dos artistas ao Brasil, o historiador Afonso d’Escragnonle Taunay – descendente de um dos pintores – publicou um artigo na *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Nacional*, em que passou a denominar a “colônia francesa” ou “colônia Lebreton” como “Missão Francesa de 1816”. A mudança de titulação imprimiu à migração dos artistas franceses o caráter de um projeto premeditado, intencionalmente elaborado pelo Imperador que lhe atribuía uma missão civilizadora.<sup>618</sup> Intencionalidade semelhante foi projetada por Guimarães sobre os trabalhos dos domésticos da corte nassoviana. No lugar do Imperador, o conde assumia o papel de motor do projeto civilizatório que glorificava o passado brasileiro.

Dois historiadores dinamarqueses forneceram a Guimarães os dados que faltavam para a construção da imagem do príncipe patrono da ciência e das artes. Seguindo as pistas abertas por Kristian Bahnson e Paul Ehrenreich, ambos dedicaram ensaios ao estudo da *Kunstskammer* de Frederik III e à chegada das pinturas de Albert Eckhout na coleção.

Henrik Carl Bering-Liisberg foi o primeiro. Este historiador dinamarquês era o administrador do castelo Rosenborg e curador da Coleção Cronológica dos Reis Dinamarqueses (*De Danske*

---

<sup>616</sup> GUIMARÃES, 1932. p. 76.

<sup>617</sup> No livro *Sereia Scandinava*, o diplomata dedica todo um capítulo para descrever o que ele intitula como “missão artística de Nassau”. (GUIMARÃES, 1932. p. 69 *et seq.*) Já em um artigo para a *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, publicado em 1957, o autor já considerava “inadequada” a expressão. A fórmula, no entanto, já havia ganhando popularidade e era utilizada para denominar os artistas de Nassau inclusive até mesmo nos tópicos a serem lecionados no Curso Introdutório à Museologia, promovido pelo Ministério da Educação, no Rio de Janeiro. (O GLOBO, 05 agosto 1957.)

<sup>618</sup> SCHWARCZ, 2008. p. 178-180.

*Kongers Kronologiske Samling*), ali instalada.<sup>619</sup> No exercício de suas funções, em 1897, o historiador publicou uma monografia sobre a formação da *Kunstskammer* de Frederik III. Analisando antigos inventários e documentos da coleção, Bering-Liisberg revelou episódios ainda desconhecidos da biografia das obras de Albert Eckhout que se encontravam em Copenhague.

Bem antes do que imaginara Bahnson, as obras de arte já se encontravam na Dinamarca. A hipótese de que as pinturas haviam pertencido à coleção de Frederik III foram confirmadas por Bering-Liisberg. Contudo, o historiador percebeu que a primeira vez em que elas foram arroladas em um inventário da coleção foi em 1673; não em 1690, como pensou o etnólogo.<sup>620</sup> Outro documento, no entanto, atestava a incorporação das telas à coleção em torno a 1656.<sup>621</sup> Quanto a Johann Moritz, o historiador não conseguiu localizar nenhuma prova de que os quadros houvessem sido um presente direto do conde.<sup>622</sup> Mas, ele indicou que o conjunto de obras brasileiras existentes na coleção era maior que esperava o etnólogo. Ela incluía, ainda, um desaparecido retrato de Johann Moritz, cuja presença na coleção aproximava mais ainda o conde e o rei.<sup>623</sup>

Louis Bobé, o segundo historiador, conseguiu fazer o que Bering-Liisberg não pode. Em suas pesquisas, ele obteve uma prova documental da participação do próprio Nassau na chegada das pinturas na Dinamarca. Entre os documentos conservados no Arquivo Real da Dinamarca, Bobé localizou uma carta de Johann-Moritz, datada de 1654 e destinada a Frederik III. O documento se mostraria essencial para o entendimento da história das pinturas de Eckhout. Nele, o conde narrou como veio a presentear o rei com 26 pinturas contendo os “vários homens e frutos” do Brasil que, “naquelas terras”, ele próprio mandou “pintar a partir do natural”.<sup>624</sup>

---

<sup>619</sup> O castelo, desde o reino de Christian IV – filho de Frederik III – tornara-se a sede de parte das coleções privadas dos reis. O colecionamento começou em 1658, com o recebimento de um conjunto de objetos de montaria usados em cerimoniais e eventos de gala. Em seguida, o local passou a armazenar a coleção de objetos que exibiam as insígnias dos reis dinamarqueses, a regalia; antigas coleções de porcelanas e cristais; e até as joias, transferidas para lá em 1746. Sobre o castelo e a coleção dos Reis, ver ANDERSEN, 1868. BOESEN, 1966. E, também, o site da coleção: <http://www.kongernessamling.dk/>

<sup>620</sup> O autor reproduz, na íntegra, o inventário da Kunstskammer, produzido em 1673. Ver, INVENTARIUM, 1897. p. 153-181.

<sup>621</sup> LIISBERG, 1897. p. 131-132.

<sup>622</sup> LIISBERG, 1897. p. 190-191.

<sup>623</sup> LIISBERG, 1897. p. 131.

<sup>624</sup> CARTA DE NASSAU A FREDERIK III, Kleef, 13 jul. 1654. A carta original encontra-se no Arquivo Real da Dinamarca e foi publicada, pela primeira vez, pelo historiador Louis Bobé, em 1909. Posteriormente, o documento foi transcrito e publicado no alemão original por Thomas Thomsen e Erik Larsen. Idênticas, as duas transcrições foram usadas na tradução aqui apresentada. Cf. THOMSEN, 1938. p. 11-12; LARSEN, 1962.

A vontade de Johann Moritz von Nassau-Siegen ocupou o primeiro plano, como causa para a criação das pinturas de Eckhout. O que o artigo de Ehrenreich evidenciou, o de Bobé confirmou: a importância do nobre germânico como comitente das obras de Copenhague e de todo o “legado científico do nobre príncipe”.<sup>625</sup> Se Eckhout, Marcgrave, Piso e Wagener trabalharam no registro das coisas do Brasil, eles o fizeram sob ordem de Nassau. Pairava, acima de todos, a curiosidade e os desígnios de um príncipe pelas coisas do Novo Mundo – segundo as explicações que nasceriam do esquema explicativo do etnólogo e do historiador.

Parte intencional, parte fruto da ocasião. A produção artística e científica dos membros da corte de Recife resultava do tipo de cultura palaciana que o conde sempre cultivou. É verdade que parte dos membros da corte – notadamente os dois pintores, Post e Eckhout – haviam sido escolhidos pelo nobre e eram seus servidores pessoais. Mas, muitos outros afamados intelectuais dos círculos brasileiros de Nassau integraram-se à corte por força das circunstâncias. O desenhista Wagener era um jovem de Dresden, que havia imigrado para Amsterdam. Em 1633, ele ingressou como aprendiz na oficina do cartógrafo Willem Jansz. Blaeu. No ano seguinte, Wagener se alistou na W.I.C., sendo mandado para a Nova Holanda para atuar como escrivão. Nassau o conheceu somente após sua chegada à ocupação neerlandesa, em 1636. Após isto, ele contratou o jovem como seu despenseiro ou escrivão da cozinha (*Küchenschreiber*).<sup>626</sup> Também soldado era o escultor Jacob Jensen Nordmand. Elias Herkmanns e Johan Bodecher Banning, que publicaram poemas sobre Recife governada por Nassau eram capitães da marinha.

Os resultados das comissões de Nassau, somados às produções autônomas daqueles que frequentavam a corte de Recife, assumiram o feitio de um projeto intencional, pela pena de Argeu Guimarães. Nesta versão da história – que se tornou espantosamente difundida –, Johann Moritz, ainda em Haia, havia premeditado a produção de um extensivo inventário visual da América, selecionando os artistas e cientistas que o auxiliariam na tarefa de trazer o Brasil para o mapa das ciências naturais.<sup>627</sup> Concluía-se o quadro. Ganhou força a suposição de que Albert Eckhout – e também seu colega – trabalhou motivado por uma única intenção: construir documentos fidedignos dos animais, das plantas, das paisagens e dos homens do Brasil. Registrar a realidade para satisfazer a curiosidade do conde e governador, seu patrono.

---

p. 251; BOBÉ, 1909. p. 379. Uma tradução livre do documento foi apresentada por Enrico Schaffer. SCHAFFER, 1968. p. 42-43. Esta versão, no entanto, apresenta muitos equívocos de interpretação.

<sup>625</sup> EHRENREICH, 1894, p. 90. EHRENREICH, 1905, p. 46.

<sup>626</sup> PFAFF, 2001. p. 23-29. Sobre Wagener, ver também MICHEL, 1987.

<sup>627</sup> GESTEIRA, 2004.

A explicação da origem das pinturas de Eckhout, pela pena do diplomata, estaria intimamente ligada à ação do seu comitente. A “fascinante revelação” do mundo tropical, em verdade, “havia sido inspirada pelo gênio do príncipe que foi o primeiro grande apaixonado da nossa natureza, capaz de animar e incentivar os artistas, cumulando-os de incentivos, incitando-os ao trabalho, selecionando vocações”.<sup>628</sup> A explicação, portanto, alinhou-se aos desígnios do conde, suposto organizador de uma mítica “missão artística”.

Ao conde germânico, Argeu Guimarães atribuiu a razão última do florescimento da pintura no nordeste brasileiro. Argumentou ele que Johann Moritz havia transportado para “nossa terra um reflexo da grande civilização batava”, “no luzimento de um seletíssimo cortejo de sábios, artistas, médicos, naturalistas” e outros homens de grande qualidade.<sup>629</sup> Graças ao conde, nos “recintos daqueles palácios” idealizados por ele, “os pintores, entre imagens de uma Holanda transplantada e paradoxalmente tropical, encontraram o agradável ambiente propício ao estudo e ao labor. O fausto dos passos principescos oferecia um contraste de civilização e requinte no seio da natureza bravia e inculta a que os artistas iam pedir inspiração”.<sup>630</sup>

Estava em questão, nos textos de Argeu Guimarães, uma tentativa de localizar a produção pictórica dos pintores de Nassau – em especial de Eckhout – em contextos mais amplos: a escola neerlandesa, a arte europeia. O que ele alcançou, assim, foi menos uma explicação de cada quadro do que uma apresentação do que pensou ver neles: a disposição de um neerlandês diante do mundo, seu interesse pelas coisas e pela reprodução delas tal como são, sem necessidade de alterá-las ao gosto de antigos cânones artísticos. O que se obteve foi a articulação entre imagens e conceitos. Da fricção entre o realismo e o desejo de liberdade que se supõe próprios aos artistas de uma época e um lugar – a República batava do século XVII – e a existência de um espaço inexplorado pelas regras da arte – a América recém descoberta – nasceu a percepção do apego do artista às cores das plantas, à intensidade da luz, à atmosfera do Brasil. O espírito neerlandês, intensificado no contato com a novidade americana, foi a causa imaginada para o olhar atento e o pincel sincero de Albert Eckhout.

Individualmente abordados, os quadros foram recompostos pelo autor em breves descrições. Um deles foi descrito como “um índio tapuia, com arco e flechas, adorno plumário na cabeça, calçando sandálias” – “no chão, um lagarto”. “À beira de um regato e à sombra de um copado

---

<sup>628</sup> GUIMARÃES, 1932. p. 77.

<sup>629</sup> GUIMARÃES, 1932. p. 69.

<sup>630</sup> GUIMARÃES, 1932. p. 73-74.



ingazeiro” estava seu par, a *Mulher Tapuia*, “junto a um tinhorão do tamanho de um arbusto”. Ela “mostra-se com um cesto pendurado nas costas, cheio de frutas, de entre as quais sobressai um pé humano”; “numa das mãos, segura um braço decepado”. “Calça sandálias. Junto aos seus pés, um cachorro bebe água do regato”.<sup>631</sup> Havia, também, o “retrato de uma negra com saiote, chapéu de palha enfeitado com penas de pavão, brincos de coral, colares de contas brancas e encarnadas, um cachimbo”. Ela “sustenta na mão direita um vaso com frutas e flores, à sua esquerda, um menino mestiço, com uma espiga de milho numa das mãos e na outra um periquito”. O “fundo da paisagem é uma restinga, distinguindo-se, em alto mar, veleiros e pequenas embarcações; e, em terra, um grupo de cinco pecadores com uma escada e uma rede de pesca e coqueiros”.<sup>632</sup>

As naturezas-mortas – nas palavras do diplomata –, “recapitulam, em doze conjuntos, o pomar e a horta pernambucanos, com harmonia e louçania de cores e de formas inéditas para a Europa”. Eram “trinta ou quarenta variedades de frutais, agrupadas ou isoladas, dentro de cuias de lavor indígena ou em plena exposição, desde minúsculos amendoins e pitangas até cocos, abacaxis e cabaças”.<sup>633</sup>

O aspecto realista captura o olhar e o pensamento. Argeu Guimarães não explica os quadros; ele produz observações sobre eles. Talvez, pelo fato de não ver ali o que precise ser explicado – as coisas, sob o pincel neerlandês, são o que são. O intérprete não estabelece relações, não constrói argumentos, não imagina situações. Sua contemplação e seu pensamento são capturados pela percepção, pela identificação e pela enumeração de elementos e detalhes: “trinta e quatro variedades de frutas”, “um braço decepado”, “um tinhorão”, “sandálias”, “um cachorro bebe água”. A composição não dá unidade à leitura dos elementos pintados; reduz-se, na descrição, a um punhado de orientações ao olhar: “no chão”, “à beira”, “à sombra”, “junto a”, “à sua esquerda”.

A abordagem das pinturas poderia ser outra, qualquer outra: a mulher indígena carrega um cesto com despojos humanos; a antropofagia era uma prática ritual associada à guerra; em meio às pernas da indígena, vislumbra-se um grupo de índios com armas nas mãos. Guimarães descreve, portanto, o que ele pensou ao ver os quadros e não propriamente os quadros.<sup>634</sup> Que se pense na comunicação entre o autor e o leitor do texto historiográfico. Na tentativa de explicação de uma obra de arte – dotada de uma visualidade inacessível

---

<sup>631</sup> GUIMARÃES, 1932. p. 98-99.

<sup>632</sup> GUIMARÃES, 1932. p. 99-100.

<sup>633</sup> GUIMARÃES, 1932. p. 102.

<sup>634</sup> BAXANDALL, 2006. p. 36.

através das palavras – “a descrição é um ato de demonstração”. Através dela, o pesquisador mostra ao seu interlocutor os aspectos que cativam seu interesse, levando o olhar e a mente a estabelecerem determinadas conexões entre fragmentos do material visual. Este processo demonstrativo “funciona de modo ostensivo: o sentido se forma por um jogo de referências recíprocas, um permanente vai-e-vem entre a própria descrição e o objeto particular a que ela se reporta”.<sup>635</sup>

Seguindo a descrição de Guimarães, o olhar vai do riacho ao ingazeiro, à mulher, ao tinhorão, ao cesto, ao pé humano, à mão da indígena, ao braço decepado. O sentido produzido é a mera existência das coisas, agrupadas em um todo. Mas, não são percebidos significados da articulação composicional. De alguma maneira, o diplomata reforçou a forma de leitura das pinturas de Eckhout, inaugurada por Kristian Bahnson – uma leitura que isola os elementos da composição, os subtrai ao universo representado, e os relaciona apenas com o mundo exterior ao quadro, com as coisas reais. Uma interpretação que estiliza a composição em milhares de elementos individualizados e impede a percepção de sentidos na articulação das obras entre si. Desvinculando os elementos da composição, a leitura dos quadros produz a sensação de se estar diante de um acúmulo aleatório de objetos, uma documentação incessante do ambiente ou um inventário infinito da natureza.

Vida longa teve a abordagem descritiva das oito telas brasileiras, criada por Argeu Guimaraes. Mais longevas foram suas implicações para a percepção do modo de trabalhar de Eckhout e a interpretação de suas obras. Passados cerca de 60 anos da publicação da *Sereia Scandinava*, a descrição pormenorizada continuava como um dos principais recursos para a análise das telas brasileiras. Agora acometida por uma mania de identificação.

“Retrato de mulher jovem, de formas exuberantes, descalça, vestida em camisolão branco de fazenda brilhante, decotado e de mangas largas e panejantes” – começava, desta forma, uma das mais conhecidas análises da pintura da *Mameluca*. A descrição foi pensada por Clarival do Prado Valladares e Luiz Emygdio de Mello Filho. “Na espádua direita” – continua o texto – “vê-se uma ombreira caprichosamente bordada com ilhoses e ponto cheios”. A descrição exaustiva segue adiante, desdobrando-se em uma vertigem de detalhes devidamente classificados. “A mão direita erguida e espalmada sustenta uma cesta com flores”; “nela é possível reconhecer, não obstante a acentuada estilização, flores de maracujá (*Passiflora* sp.),

---

<sup>635</sup> BAXANDALL, 2006. p. 44.

de *Hibiscus*, de *Plumbago*, de *Ixora*, de *Solanum*, de nenúfar (*Nymphaea* sp.) e de algo que se assemelha ao jasmim (*Jasminium*)”.<sup>636</sup>

Furor descritivo semelhante acompanha a explanação de todas as 24 pinturas atribuídas a Eckhout. Ao desejo de esmiuçar o suposto inventário, não fogem sequer os utensílios pintados: a *Mulber Negra* “sustem na palma da mão uma cesta cujo trançado sugere material originário de alguma palmeira (*Raphia*)”. A cesta “é belamente decorada com desenhos preto e vermelho sobre o fundo alvacentos; “o padrão dos desenhos se desenvolve em três barras paralelas, com arabescos geometrizados separados por duas faixas de colorido vermelho contendo pequenas conchas (*Cypraea* sp.) em três ou quatro fileiras alinhadas segundo o eixo maior das conchas”.<sup>637</sup>

Quem contaria o número de barras de rafia colorida que formam o desenho de uma cesta similar, estilizada em um quadro de Caesar van Everdingen? [figs. 126; 127] Quem interpretaria a figura associando-a prioritariamente a uma cesta africana, existente na coleção etnográfica de um museu Dinamarquês? [fig. 123] Quem associaria os elementos da tela ultrarrealista de Everdingen aos objetos reais, em detrimento de compará-la com outras pinturas, como *Alegoria do Inverno*, do mesmo autor? [fig. 146] Certamente, entender que a cesta tem origem africana – terra quente – pode ajudar na leitura de representação. Afinal, a tela apresenta uma mulher neerlandesa com traços suaves e ombros à mostra, sob um céu claro, segurando uma cesta cheia de ameixas violetas – um fruto do verão. Nada indica que ela seja uma africana ou que esteja na África, segurando frutos europeus. Então, dado o pincel realista do artista, seria demais incluir na análise a lembrança de que, em gravuras da época, o verão era representado tanto pelo trigo, quanto por frutos da estação – bem como o inverno podia ser simbolizado por um braseiro? [figs. 148-151]

A pergunta poderia se desdobrar em outra. Realista na representação, imaginária na composição, simbólica na significação é a *Alegoria do nascimento de Frederik Hendrik*. [figs. 126; 152] A pintura foi realizada pelo mesmo Everdingen, como parte do programa decorativo da *Oranjesaal* (a sala de Oranje). [fig. 147] Este salão nobre do palácio Huis ten Bosch, em Haia, foi concebido por Constantijn Huygens e Jacob van Campen, para atender uma demanda da viúva Amalia von Soms: celebrar a grandeza da República e a memória de seu falecido marido, o *Stathouder* Frederik Hendrik.<sup>638</sup> Na pintura, junto a várias personificações

---

<sup>636</sup> VALLADARES; MELLO FILHO, 1990. p. 119.

<sup>637</sup> VALLADARES; MELLO FILHO, 1990. p. 123.

<sup>638</sup> BLANKERT, 1997. p. 13.

alegóricas, *putti* loiros e morenos sobem ao céu, formando uma coluna. Em suas mãos, alguns deles levam uma cornucópia e três cestas, cheios de flores e frutos. [fig. 152] Uma cesta tem aspecto indígena, outra é, novamente, uma representação da cesta africana. Sabendo que uma das cestas é africana e que a cornucópia poderia ser um atributo da Europa, como não pensar em uma representação dos quatro continentes, em uma alegoria ao destino do *Statthouder* que construiu a poderosa República? A leitura poderia soar disparatada. Influiria saber, então, que duas da mesma cesta reaparecem na mesma sala, compondo uma pintura de Jacob van Campen: o *Triunfo com presentes do Oriente e do Ocidente*? Produziria ressonâncias na leitura da alegoria de Everdingen perceber que, na composição de Jacob van Campen, três virgens – uma ruiva, uma negra e uma morena –, além das cestas, carregam como presentes uma arara vermelha, dois mantos tupinambás, uma armadura japonesa e um vaso de porcelana oriental? [fig. 125]

Se é verdade que a acuidade da representação dos elementos nas telas de Eckhout determinaria toda a significação, o que dizer de duas pinturas em que Cornelis de Man apresenta um vendedor de raridades? Em uma das imagens, a cesta africana é representada de forma muito pouco acurada. De tão estilizada, ela mal parece o objeto original. [fig. 153] Na outra pintura, com muito esforço se reconhece o objeto original. [fig. 154] Os objetos, nas duas composições, estão dispostos entre outras curiosidades do mundo extra europeu – incluindo outros elementos “eckhoutianos”, como uma borduna indígena e uma espada cerimonial Akan. [figs. 16; 17; 21; 22; 155] Assim, ressoando o significado dos outros elementos a imagem, as duas cestas quase irreconhecíveis não deixam de cumprir seu papel, como uma curiosidade de um mundo distante. Por outro lado, a relação do artista com a representação do objeto e do objeto com o sentido da representação é totalmente outra, quando sua imagem é profundamente alterada e mal se pode adivinhar que se trata da mesma cesta, tomada como modelo. [fig. 128]

A crença na transcrição exata das coisas não tolera a existência de elementos pouco semelhantes a um referente real. Ela os considerando sempre um desvio, um erro, uma falta de acurácia, uma excessiva estilização – como na descrição das flores na cesta da *Mameluca*. Indesejáveis são, também, os elementos difíceis ou impossíveis de serem identificados, como a arma do *Mulato* e o chapéu da *Mulher Negra*.<sup>639</sup> Sob este raciocínio, parece coerente que uma mulher negra segura uma cesta da Guiné, vista-se com uma saia supostamente “de pano de

---

<sup>639</sup> VALLADARES; MELLO FILHO, 1990. p. 121-123.

Benguela” e se enfeite com pulseiras de latão e fios de pérola e coral.<sup>640</sup> Mas, se torna estranhamente inexplicável que a mesma mulher use um chapéu com pena de pavões orientais, um brinco de perola à europeia, e que leve um cachimbo de porcelana de Delft à cintura. Nos supostos retratos etnográficos, incomodam os deslocamentos – especialmente os deslocamentos que salientam o “fato de que quase nada na pintura está em *seu lugar*”, ou ao menos no lugar esperado. O estranhamento só se rende à paz mediante explicações historicizantes exterior à pintura, que situam a mulher – representada e real – no universo das trocas econômicas e sexuais “entre culturas diferentes”.<sup>641</sup>

A *Entrada dos Animais na Arca de Noé*, de Jan Brueghel, o velho; a *Zombaria da Coruja*, de Jan van Kessel I; o *Cálice da Eucaristia com uma Guirlanda de Frutas*, de Jan Davidsz. de Heem; três pinturas que apresentam uma miríade de espécies animais e vegetais de várias partes do mundo, representadas de forma realista, detalhista e extremamente acurada. Quantas interpretações destas pinturas tentam explicá-las exclusivamente pela enumeração e identificação de seus elementos? A rigor, o que as diferencia das pinturas de Albert Eckhout? O fato dos pintores dialogarem com a arte flamenga, não a neerlandesa? O fato de seus autores não terem estado no local de origem dos elementos extra europeus? A composição, reiteradamente esquecida como fator organizativo da representação, nas interpretações das telas de Eckhout? [figs. 72; 156; 157]

Como Guimarães, Valladares e Mello Filho acreditavam que Eckhout era dono de uma “pintura de caráter realista, excessivamente verista, totalmente implicada na descrição da natureza exótica”. “Toda a sua obra realizada no Brasil” – avaliaram – “mede-se nesse critério: “rigidamente documentária, sempre utilizando seu bom conhecimento de pintura para compor, para conduzir seu documento ao nível de um propósito estético sob ordenação plástica”. E concluem: “esta implicação de atributos estéticos elevam o pintor-documentador ao reconhecimento de um inovador da pintura da escola neerlandesa, por conseguinte, um renovador do estilo.”<sup>642</sup>

---

<sup>640</sup> VALLADARES; MELLO FILHO, 1990. p. 123.

<sup>641</sup> MASON, 2001. p. 240.

<sup>642</sup> VALLADARES; MELLO FILHO, 1990. p. 21.

Ecos de outros autores, além de Taine, ressoam no texto do diplomata brasileiro. Argeu Guimarães nomeou alguns: Francisco Adolfo de Varnhagen, José Hygino Duarte Pereira e Pedro Souto Maior, foram os mais importantes. José Hygino sequer mencionou Eckhout, no relatório sobre as excursões que fez pelos museus e arquivos da Europa, para localizar e copiar documentos da ocupação neerlandesa do Brasil.<sup>643</sup> Varnhagen, que conheceu as telas brasileiras na Dinamarca, curiosamente não gastou mais que algumas palavras – coladas de Humboldt – para descrevê-las.<sup>644</sup> Pedro Souto Maior não foi mais longe que os dois.

Em 20 de setembro de 1916, Souto Maior proferiu a conferência *A Arte Holandesa no Brasil*, no Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. Publicada na revista do IHGB, em 1918, a conferência fazia um arrazoado das informações disponíveis sobre a produção artística, durante o governo nassoviano. A maior parte dos dados disponíveis derivavam das pesquisas em torno de Frans Post. Sobre Eckhout, o autor limitou-se a transcrever o que havia sido escrito por Humboldt e Bahnson, afirmando: “foram totalmente infrutíferas minhas pesquisas sobre outros dados referentes ao artista neerlandês”.<sup>645</sup>

Nada acrescentou, Souto Maior, à análise direta das obras de Eckhout. Mas, ao escrever sobre a arte produzida sob comando do conde de Nassau, ele revelou as ideias que guiavam sua percepção sobre o realismo da arte neerlandesa, feita no Brasil ou não. “A escola neerlandesa representa, na arte, um fenômeno singular: surgiu espontaneamente no século XVII, sem antecedentes no século anterior” – escreveu. Como eram protestantes, os artistas batavos não buscaram nas “ficções religiosas da antiguidade os motivos de seus trabalhos”. Embora “alguns deles fossem à Itália apreciar as produções máximas do Renascimento”, eles não “imitaram o misticismo de seus artistas”. Criaram, porém, uma escola toda deles, “manifestando-se desde logo naturalistas ou realistas”.<sup>646</sup>

Souto Maior não informou fontes de seu pensamento sobre a origem do realismo da arte neerlandesa – ideias de todo aparentadas com as de Guimarães, Taine, Valladares, Mello Filho. O sócio do IHGB apenas reproduziu um parágrafo do livro *A Holanda*, de Ramalho Ortigão, que repetia a associação direta e determinista entre a história da República e o

---

<sup>643</sup> PEREIRA, 1886

<sup>644</sup> VARNHAGEN, 1874. VARNHAGEN, 1857.

<sup>645</sup> SOUTO MAIOR, 1918. p. 114.

<sup>646</sup> SOUTO MAIOR, 1918. p. 113.

surgimento do estilo “livre” e realista da escola neerlandesa.<sup>647</sup> Da mesma maneira, em 1965, Enrico Schaffer associou Albert Eckhout a uma “escola neerlandesa” – “exceção absoluta” na Europa –, formada fora dos cânones italianos, diferente da “escola flamenga” por conta do “movimento religioso” que “criou uma linha divisória entre os povos germânicos do norte e os do sul”.<sup>648</sup>

As semelhanças entre os discursos de Argeu Guimarães, Pedro Souto Maior, Enrico Schaffer, Valladares e Mello filho têm sua razão de ser. São repetições de ideias de um grupo de autores que, entre os séculos XVIII e XIX, escreveram sobre as escolas artísticas do norte da Europa: Reynolds Sir Joshua Reynolds, Jean-Baptiste Pierre Lebrun, Théophile Thoré, Gustav Friedrich Waagen e Eugène Fromentin. Até Hippolyte Taine, ao analisar o caráter das raças germânicas ou as causas da pintura neerlandesa, formulou ideias que não eram de todo inéditas. Elas derivavam, em grande parte dos estudos de historiadores da arte que o antecederam. Taine, em verdade, citou Waagen e Thoré.<sup>649</sup> Alexander von Humboldt – que criou sua uma tradição da pintura de paisagem à margem da História da Arte –, não ficou imune a esses diálogos silenciados. Ele clamou a autoridade de um destes eruditos, Gustav Friedrich Waagen, para sustentar suas afirmações sobre a obra de Frans Post e Albert Eckhout.<sup>650</sup> Nos textos de Guimarães e daqueles que o seguiram, as ideias dos antigos pensadores da “escola neerlandesa” respiram por debaixo da voz que interpreta Eckhout. Se o diplomata estudou estes autores ou se absorveu suas ideias pela via indireta – por meio da leitura de Taine ou de outro teórico –, não é possível saber. Importante é perceber a origem e o sentido da afirmação que, entre os neerlandeses, o realismo é espelho do caráter e missão.

Quase toda interpretação da arte neerlandesa, pensada entre o século XIX e a década de 1960, tem por base o pressuposto de que a pintura do século XVII consiste em “um fenômeno com um rosto próprio e inconfundível”. Evocada pelos intérpretes como verdade estabelecida, a hipótese da excepcionalidade da arte neerlandesa distanciaria esta produção de outras tradições artísticas coevas, como a italiana, a francesa e a flamenga. Por conseguinte, a sua abordagem exigiria dos intérpretes o desenvolvimento de estratégias de

---

<sup>647</sup> SOUTO MAIOR, 1918. p. 113. ORTIGÃO, 1983. p. 302. O trecho citado dizia: “na Holanda do século XVII, protestante e republicana, não há o culto das imagens, não há painéis e nem retábulos nas igrejas, [...] e não há príncipes. Os artistas, que no resto da Europa só trabalhavam por encomenda dos papas, dos reis, dos arquidukes, encontravam-se, [...] pela primeira vez, frente a frente e a sós com o povo” O autor também tratou da expansão marítima neerlandesa e da conquista do Brasil. Neste ponto, não deixa de citar a viagem de Marcgraf, Francisco Plante e Frans Post para a conquista, durante o governo nassoviano. Ver ORTIGÃO, 1983. p. 139.

<sup>648</sup> SCHAFFER, p. 51-52.

<sup>649</sup> TAINÉ, 1869. p. 53-61.

<sup>650</sup> HUMBOLDT, 1847. p. 85. HUMBOLDT, 1855. p. 96.

aproximação e de um aparato conceitual específicos para que alcançasse a essência daquilo que torna “a arte neerlandesa, arte neerlandesa.”<sup>651</sup>

A percepção contemporânea desta excepcionalidade da arte neerlandesa tem, no entanto, uma história própria. Ela se assenta sobre “tipificações fixas”, construídas ao largo dos séculos XVIII e XIX, que definiram o que se poderia esperar destas pinturas.<sup>652</sup> Estas caracterizações, em grande medida, derivavam de percepções muito específicas da arte seiscentista, criadas por interpretes que, ao observá-la, teciam respostas para questões de seu próprio tempo. Cristalizadas pela repetição, estas tipificações dominaram a historiografia, fornecendo os pressupostos sobre os quais foram erigidas muitas hipóteses de investigação. Seu constante e impensado endosso, portanto, impediu que se alcançasse um entendimento mais complexo dos significados da arte neerlandesa para os seus criadores e para os observadores do século XVII.<sup>653</sup>

Retornar a estas tipificações e entender sua construção no tempo – com este esforço, poder-se-ia lançar luz sobre os pressupostos e impulsos que influenciaram o pensamento de críticos e historiadores sobre a arte neerlandesa do século XVII.<sup>654</sup> Por conseguinte, uma breve incursão nesta história da recepção e interpretação da arte neerlandesa se faz útil para o melhor entendimento dos fundamentos sobre os quais foram edificadas as principais hipóteses sobre as obras de Albert Eckhout.

A principal das “tipificações fixas” criadas sobre a pintura do “Século de Ouro” neerlandês consistia em sua identificação como sendo, acima de tudo, uma arte realista. Contudo, ao tratarem destas obras de arte, os críticos não faziam referência a um tipo de realismo que objetivasse a produção de um efeito de real. Mais especificamente, referiam-se àquele que resultava na fabricação, sobre as telas, de uma cópia exata das coisas do mundo. Sir Joshua Reynolds, Jean-Baptiste Pierre Lebrun, Théophile Thoré, Gustav Friedrich Waagen, Eugène Fromentin, entusiastas ou detratores da representação realista, os mais importantes escritores que trataram do período concordavam que a maior característica do artista batavo era sua busca por representar fielmente as coisas que tinham sob os olhos. Como resultado, chegavam a uma forma de representação que apresentava um olhar imediato para a vida

---

<sup>651</sup> DE JONGH, 1991. p. 197.

<sup>652</sup> DE JONGH, 1991. p. 197.

<sup>653</sup> FRANITS, 1997. p. 1.

<sup>654</sup> DE JONGH, 1991. p. 197.



cotidiana do século XVII. Nas palavras de Théophile Thoré, copiadas por Hippolyte Taine, um acesso à “vida vivente”.<sup>655</sup>

Em seu livro *Journey to Flanders and Holland in the year 1781*, Sir Joshua Reynolds construiu um árido retrato da pintura neerlandesa. A crítica do influente retratista inglês baseava-se em suas “percepções imediatas” sobre a produção dos artistas do século XVII, que conheceu em visitas a coleções flamengas, batavas e germânicas.<sup>656</sup> Antes do advento da fotografia, a produção de uma visão de conjunto acerca de um período artístico ou sobre a obra de um pintor dependia da memória e das habilidades desenvolvidas por *connoisseurs*. Eles visitavam diversas coleções de arte para gerar o conhecimento da obra de um pintor ou de uma escola. Na elaboração de seus estudos, estes especialistas precisavam conjugar a disponibilidade para empreender longas viagens com um “olhar arguto e uma excelente memória visual”, de forma a se tornarem aptos a reconhecer estilos e a delimitar as características de um criador.<sup>657</sup>

Com Reynolds, as coisas ocorreram como de comum. Em seu livro, ele narrou a viagem que realizou através da descrição dos quadros que viu. O texto passa de coleção em coleção. São citados artistas e títulos de obras. Quando se trata da arte flamenga, o crítico gasta longas páginas analisando o tema e a construção das pinturas. Mas, o tom se torna todo outro, quando o assunto é a arte neerlandesa. Nesse caso, Reynolds se limita a descrever os elementos delineados nos quadros. Quando muito, as melhores pinturas têm seu aspecto detalhados em linhas breves, que ressaltam as mais relevantes características da sua fatura.

Em uma visita a Haia, o retratista inglês esteve na galeria de pintura do Príncipe de Orange, instalada na antiga casa de Johann Moritz von Nassau Siegen. Ali, se aprazou com o colorido “perfeitamente fiel à natureza [*true to nature*]” da efígie do pintor Quintijn Simons, realizada pelo flamengo Antoon van Dyck [fig. 158]; admirou a “verdade e precisão” de um retrato saído do pincel do germânico Holbein e as habilidades de Rembrandt para colorir e ensolarar a imagem de sua esposa com um brilhante efeito de luz. A pintura do batavo era como a “natureza vista à luz do dia comum” – comparou.<sup>658</sup>

No gabinete do Sr. Hope, Reynolds encontrou excelentes pinturas neerlandesas, que lhe arrancaram alguns comentários. Havia ali um quadro com “gado e pastor”, feito por Aelbert Cuyp. Era “o melhor dele que já vi” – disse o inglês – “e a figura é igualmente melhor que o

---

<sup>655</sup> BÜRGER, 1858. p. 322. TAINÉ, 1872. p. 13.

<sup>656</sup> REYNOLDS, 1824. p. 167.

<sup>657</sup> AINSWORTH; CHRISTIANSEN, 1998. p. 7. Sobre o impacto da fotografia na elaboração do pensamento sobre a arte, ver MALRAUX, 2000.

<sup>658</sup> REYNOLDS, 1824. p. 251.

usual, ainda que o uso que se fez do pastor em sua solidão não seja muito poético; no entanto, a ele é permitido ser verdadeiro e natural: está catando pulgas ou algo pior”.<sup>659</sup> Já “uma vista de uma igreja, de [Jan] van der Heyden, o melhor dele”, preservava “um grande sopro de luz”, muito embora tivesse “um acabamento, como sempre, muito minucioso”. “Seus quadros” – concluiu Reynolds – “apresentam o efeito da natureza vista por uma câmera escura”.<sup>660</sup> Destacava-se, ainda, uma pintura de Gabriel Metsu, representando “uma mulher lendo uma carta” [fig. 159], “enquanto a leiteira que a trouxe puxa uma cortina um pouco para o lado, a fim de ver a pintura por baixo dela, que parece ser uma marinha”.<sup>661</sup>

Em Amsterdam, impressiona-o ver a *Lição de anatomia do Dr. Tulp* [fig. 160], tela em que “o corpo morto está perfeitamente desenhado” por Rembrandt, “e parece ter acabado de ser lavado”. “Nada se parece mais verdadeiramente com a cor da carne morta” – atestou Reynolds. Para a admiração do crítico, outras sete figuras que o pintor retratou também eram “coloridas como a própria natureza”.<sup>662</sup>

“Uma mercadora com uma lebre na mão, um homem soprando uma trombeta ou um garoto fazendo bolhas de sabão, uma vista do interior ou do exterior de uma igreja”; os assuntos das “mais valiosas” pinturas neerlandesas pareciam por demasiado pequenos e prosaicos para o retratista inglês. Mas, “por mais que seus temas sejam desinteressantes”, aquelas pinturas o compraziam “ao contemplar a verdade de sua imitação”. Ainda que não lhes fosse exclusiva, a minúcia, a naturalidade com que os neerlandeses representavam os objetos era, a seu ver, sua mais alta qualidade; aquela que os distinguia dos colegas de outras “escolas”.<sup>663</sup> Não por menos, Reynolds afirmou: “os pintores devem ir para a escola neerlandesa a fim de aprender a arte de pintar, como iriam para uma escola de gramática para aprender línguas”. Com os neerlandeses, aprenderiam “a arte do colorido e a composição, o manuseio hábil da luz e da sombra e, de fato, todas as partes mecânicas da arte”, tão bem como em nenhuma outra escola. Mas, para “aprenderem os mais altos ramos do conhecimento”, “deveriam ir à Itália”.<sup>664</sup> Pois, os caracteres das duas escolas eram inexoravelmente opostos.

---

<sup>659</sup> REYNOLDS, 1824. p. 259.

<sup>660</sup> REYNOLDS, 1824. p. 260.

<sup>661</sup> REYNOLDS, 1824. p. 261.

<sup>662</sup> REYNOLDS, 1824. p. 258.

<sup>663</sup> Curiosamente, ao defender sua tese sobre o caráter eminentemente descritivo da arte neerlandesa, Svetlana Alpers cita a percepção de Reynolds sobre o realismo destas pinturas, mas omite a caracterização que o crítico faz de obras narrativas e históricas flamengas e germânicas como tão contundentemente realistas, quanto as neerlandesas. Ver ALPERS, 1999. p. 23-24.

<sup>664</sup> REYNOLDS, 1824. p. 265-266.

*Desejar ver as excelências de cada estilo unidas, misturando a escola neerlandesa com a italiana, significa juntar contrários que não podem persistir juntos, um destrói a eficácia do outro. O italiano recorre apenas às ideias invariáveis, grandes e gerais, que são fixas e inerentes à natureza geral; o neerlandês, ao contrário, à realidade literal e à minuciosa exatidão dos detalhes, como se poderia dizer, da natureza modificada pelo acidente. A atenção para essas pequenas peculiaridades é a causa verdadeira da naturalidade ser tão admirada nas imagens neerlandesas, as quais, se as supusermos belas, são certamente de uma ordem menor e devem dar lugar a uma beleza de tipo superior [...].<sup>665</sup>*

Sir Joshua Reynolds, além de retratista e escritor de temas relacionados à história e crítica de arte, foi também o primeiro diretor da Real Academia de Arte, em Londres. Talvez por sua posição, talvez por uma inclinação de pensamento, uma questão perpassava muitos de seus discursos e escritos: a defesa da classificação da pintura como uma arte liberal e não um ofício mecânico. Nessa defesa, era primordial entender o conceito de imitação e sua relação com a genialidade dos artistas. “*Imitar a natureza é uma regra invariável,*” – escreveu – “mas desconheço quem tenha explicado de que maneira essa regra deve ser entendida.”<sup>666</sup>

*Pode parecer estranho, talvez, ouvir esse sentido da regra ser discutido; mas deve ser levado em consideração que: se a excelência de um pintor consiste apenas nesse tipo de imitação, a pintura deve perder seu lugar e não ser mais considerada uma arte liberal e irmã da poesia; sendo esta imitação meramente mecânica, o mais baixo intelecto certamente será sempre mais bem sucedido nela, pois o pintor de gênio não pode se inclinar para um trabalho penoso em que o entendimento não tem papel [...].<sup>667</sup>*

O realismo era, para o crítico, a maior qualidade da representação alcançada pelos neerlandeses. Ao mesmo tempo, o seu maior defeito. Demasiado minuciosa e fiel à natureza, a imitação neerlandesa impedia o pintor de produzir ideias. “A imitação é o meio e não o fim da arte” – afirmou em um discurso sobre as diferenças entre a pintura e a escultura. “A

---

<sup>665</sup> REYNOLDS, 1824. p. 172.

<sup>666</sup> REYNOLDS, 1824. p. 172.

<sup>667</sup> REYNOLDS, 1824. p. 172.

excelência de toda arte consiste na completa satisfação de seu propósito”, que não seria outra que excitar “a grandeza das ideias”.<sup>668</sup> Compreendida por Reynolds como ação mecânica, a imitação excessivamente naturalista atuaria em sentido contrário, limitando o intelecto. “E que pretensão tem a arte para clamar seu parentesco com a poesia, senão pelo poder que exerce sobre a imaginação?” – interpelou. “É para esse poder que o pintor de gênio dirige seu objetivo” – respondeu em seguida –; “e nesse sentido ele estuda a natureza e frequentemente termina sendo não natural”.<sup>669</sup>

Os neerlandeses do século XVII, para o escritor, seguiam o caminho oposto. Suas obras – “cuja contemplação me propiciou tanto prazer”, diria ele – alcançavam a excelência, ainda que seu “mérito, frequentemente, consista apenas na verdade da representação”. Por isso, a imitação mecânica, fiel e minuciosa dos neerlandeses deveria ser cuidadosamente evitada e separada da pintura de “grande estilo”.<sup>670</sup>

O olhar de Reynolds para a pintura neerlandesa foi, portanto, marcado por uma flagrante dificuldade em perceber significados nas representações. Os temas dos quadros que viu não evocavam as narrativas tradicionais da pintura histórica, mitológica ou religiosa. No lugar disto, concentravam-se em cenas e objetos cotidianos, delineados de forma realista e com minudências de detalhes. Por isso, Reynolds explicou a verossimilhança da pintura neerlandesa seiscentista como uma transcrição literal, fiel e não intelectualizada do mundo; e concluiu: “é exclusivamente para o olhar que as obras dessa escola se dirigem”.<sup>671</sup> Com essa interpretação, o inglês inaugurou um modo de compreender a arte do Século de Ouro neerlandês que contaminou a percepção de inúmeros estudiosos que lhe sucederam; produzindo, inclusive, ressonâncias profundas nas futuras interpretações das obras de Frans Post e Albert Eckhout.

Jean-Baptiste Pierre Lebrun seria um dos autores contaminados pelas ideias de Reynolds. Pintor, colecionador e o mais importante comerciante de arte setentrional na França, em 1792, Lebrun publicou um catálogo da sua própria coleção de arte. O livro se intitulava *Gallerie de peintres flammands, hollandais et allemands*, e foi organizado a partir de explanações sobre a vida e obra dos artistas de cada escola, arranjados hierarquicamente entre mestres e pupilos. Rembrandt é citado como o “fundador de uma das mais imensas escolas que glorificou a pintura”. “A Holanda deve a ele a quase que todo seu sucesso nessa arte” e

---

<sup>668</sup> REYNOLDS, 1824. p. 13.

<sup>669</sup> REYNOLDS, 1824. p. 172.

<sup>670</sup> REYNOLDS, 1824. p. 172.

<sup>671</sup> REYNOLDS, 1824. p. 172.

“todos pintores que vieram depois dele” ficaram em débito com seu exemplo – assegurou Lebrun.<sup>672</sup>

Para o comerciante de arte, a particularidade da pintura dos Países Baixos residia no seu isolamento. Pesava sobre a produção dos artistas da terra o fato de que a maior parte deles “jamais deixou o seio de sua pátria”. Lebrun forjava, então, um argumento que no futuro seria repetido à exaustão. Ele indicava que os artistas neerlandeses “nunca tomaram conhecimento do belo ideal dos artistas gregos e romanos” e tiveram sempre “uma mesma natureza sob seus olhos”. Deste modo, restou-lhes apenas a possibilidade de “copiar constantemente o que viam”.<sup>673</sup>

*Os campos férteis, os verdes prados, as águas puras, as cenas modestas da vida privada excitaram seus talentos sem despertar a imaginação, sem tocar sua sensibilidade; eles tomavam o pincel sem entusiasmos e o deixavam sem pesar; mas, resultou desta calma de suas almas [...] que eles representaram com fidelidade e sem paixão aquilo que viram; que eles, sempre estudiosos da natureza, se deram muito tempo para examiná-la em seus mínimos detalhes e para terminar suas pinturas com vagar, pois nunca foram apressados para desfrutar o efeito mágico e teatral que os grupos varados de personagens, fortemente marcados pelas atitudes nobres e formas imponentes, oferecem nas pinturas históricas, tantas vezes representadas por artistas italianos e franceses.<sup>674</sup>*

Acreditando que haveria um tempo em que as escolas de arte dos Países Baixos seriam admiradas, o colecionador se arriscou em explicar o motivo delas não o serem em sua terra. “Tendo sob os olhos somente as composições vastas e fecundas” da arte italiana, francesa e flamenga, resultaria difícil aos franceses “não desdenhar o conhecimento de uma escola em que a pintura parece se reduzir a uma imitação fiel e única da natureza”.<sup>675</sup> “Mas, para ser justo com eles, mas para apreciá-los, é preciso se permitir conhecer as dificuldades que eles venceram, e os meios que empregaram para chegar à perfeição”.<sup>676</sup>

---

<sup>672</sup> LEBRUN, 1792. p. VIII. MCQUEEN, 2011. p. 32.

<sup>673</sup> LEBRUN, 1792. p. VII.

<sup>674</sup> LEBRUN, 1792. p. VII.

<sup>675</sup> LEBRUN, 1792. p. VIII. MCQUEEN, 2011. p. 32.

<sup>676</sup> LEBRUN, 1792. p. ix.

O argumento de Lebrun sobre o insulamento dos artistas neerlandeses consiste em um grande reducionismo, que induz ao equívoco na interpretação da história. Muitos dos grandes artistas neerlandeses, por certo, jamais estiveram longe de sua cidade natal. O fato, no entanto, não torna válida a suposição de que os artistas da República vivessem isolados. Durante todo o século XVII, muitos foram os pintores batavos que circularam pela Europa, inclusive pela Itália – como não chamar à lembrança da jornada de quatro jovens pintores de Utrecht, Gerard van Honthorst, Dirk van Baburen, Hendrick te Bruggen e Jan van Bijlert, que, no início do século XVII, foram a Roma? Várias cidades da República se tornaram centros de atração de jovens que, como o norueguês Jacob Jensson Nordmand, que foi para a República para aprender um ofício artístico, antes de se alistar na W.I.C. e ser enviado ao Brasil. As intensas trocas entre as casas aristocráticas europeias levaram ao longe a influência da arte neerlandesa; o próprio Honthorst trabalhou para a Rainha Elizabeth da Boêmia, em Haia; para o sobrinho dela, Charles II, na Inglaterra; para Johan Moritz van Nassau-Siegen, em Kleef; e até mesmo para o Rei Christian IV da Dinamarca – pai de Frederik III, proprietário das pinturas de Eckhout após Nassau. As pinturas também caminhavam pela Europa, nas mãos de comerciantes e colecionadores – a exemplo do comerciante Daniel Nijss, que vendia arte neerlandesa e italiana em Veneza, na República das Sete Províncias e na Inglaterra.<sup>677</sup> Mesmo os pintores acumulavam obras de estrangeiros; como Rembrandt, que colecionava e comercializava pinturas e gravuras de mestres italianos, flamengos e germânicos.<sup>678</sup>

Ainda que incorreta, a afirmação de Lebrun ganhou adeptos. Vários autores a assumiram como correta e repetiram a fórmula que associava a emergência de uma arte nova e realista na República ao suposto isolamento dos neerlandeses.

Passara-se mais de meio século da publicação do livro de Sir Joshua Reynolds. Entre os especialistas em arte, prevaleceram fortes prevenções contra o realismo da escola neerlandesa. Também não lhes parecia louvável a especialização de muitos dos chamados pequenos mestres na execução de pinturas de gêneros menores: naturezas mortas, retratos, paisagens e cenas cotidianas (pinturas de gênero). Vieram à luz, então, poucas publicações

---

<sup>677</sup> Sobre Nijs, ver GELDER, 2009. ANDERSON, 2015.

<sup>678</sup> No momento em que foi realizado o inventário de falência de Rembrandt, sua coleção possuía um grande volume de gravuras e pinturas de mestres como Bassani, Annibale Carracci, Lelio Orsi, Rafael Sanzio, Giorgione, Jan Steen, Jan Lievens, Pieter Lastman, Jan Porcelis, Adriaen Mrouwer, Jan van Eyck, Lucas van Leyden, Lucas van Walckenborch, Hercules Segers, Jacques Callot e Albrecht Dürer. Ver BROOS, 1999. p. 91 *et seq.*

de impacto, suscitadas pelo estudo da arte seiscentista neerlandesa. Até que surge, em 1858, *Les musées de la Hollande*, obra crucial para a mudança da fortuna crítica dos pintores batavos.<sup>679</sup>

Dedicada aos pesquisadores, colecionadores e artistas, o livro foi publicado sob a autoria de W. Bürger, pseudônimo do crítico e historiador da arte francês, Théophile Thoré. Extremamente favorável à arte neerlandesa do século XVII, a obra inicia um novo capítulo na historiografia sobre esta tradição pictórica. Diferente das preocupações que motivaram a escrita de Reynolds, a argumentação do estudioso francês não se constrói a partir da elevação da pintura de ofício mecânico a uma arte liberal. Como leito de seu pensamento estava a construção uma relação profunda entre as tradições artísticas e a história de formação das nações europeias. Do livro, emergem as feições de uma escola neerlandesa inventiva, original, espontânea e virtuosamente singular; a única tradição artística que, pela história ímpar do povo que a criou, perseverou imune à hegemonia e às ortodoxias da escola italiana.

Como Sir Joshua Reynolds, Thoré escreveu seu livro a partir do estudo de obras de arte recolhidas em coleções públicas e privadas. Sua percepção de conjunto da produção batava foi criada na observação das pinturas exibidas no “museu de Amsterdam” (o Rijksmuseum que, à altura, encontrava-se mal instalado em um palácio citadino do século XVII, a Trippenhuis), o Museu van der Hoop (também em Amsterdam), o museu de Haia (instalado na antiga casa de Nassau) e o museu de Rotterdam.<sup>680</sup> Além das visitas às coleções e aos nascentes museus públicos e privados, ao longo de sua carreira como historiador da arte, Thoré fez um uso extensivo dos novos recursos colocados à disposição da disciplina: as reproduções impressas (recurso antigo, que alcançava então a produção em larga escala); as reproduções fotográficas e a realização de exposições temporárias.<sup>681</sup> Impressionado pela falta de informações fiáveis sobre cada pintor e sua produção, Thoré construiu seu estudo utilizando uma ampla gama de fontes de informação. Para cada quadro, discutiu a atribuição da autoria, tentou definir as técnicas empregadas, recolheu suas dimensões, buscou verificar a autenticidade de assinaturas e de datas. Acessou documentos antigos e estudos canônicos, recuperou anedotas contadas pelos conservadores das coleções visitadas.

---

<sup>679</sup> BÜRGER, 1858. p. XII-XIV. JOWELL, 2011.

<sup>680</sup> BÜRGER, 1858. p. XVI-XVII.

<sup>681</sup> GASKELL, 2000. p. 128. Para Francis Haskell, “os primeiros livros ilustrados de reprodução da arte moderna – moderna por oposição à antiga –, o livro de arte que “casa texto e ilustração”, “foi concebido na segunda metade do século XVII e veio à luz no início do século XVIII. (HASKELL, 1992, p. 13-14.) Contudo, foi somente no século XIX que a reprodução em larga escala de gravuras levaram ao conhecimento extensivo e massivo da produção de muitos artistas do passado, em especial daqueles considerados como mestres menores.

Thoré se interessava, sobretudo, pela delimitação do lugar que cada quadro ocupava no conjunto da obra de um artista. Para tanto, comparava-o com obras visíveis em acervo de diversos museus, coleções particulares, monumentos e repartições públicas, “cujas paredes ainda se encontram ilustradas por tantos testemunhos da arte do passado”.<sup>682</sup>

Ao comparar artistas e suas produções, Thoré também situou Rembrandt como o principal mestre da escola neerlandesa e índice da arte gerada por seus conterrâneos. “A arte de Rembrandt e dos neerlandeses” – afirmou Thoré – “é tão simplesmente a arte para os homens”. Para ele, “a arte neerlandesa, com seu *naturalismo*” – termo que empregava como sinônimo de realismo –, “é única na Europa moderna”. Era uma arte que buscava inspiração em fontes outras que as empregadas pela “arte mística da Idade Média”; uma pintura que não se fazia “alegórica e aristocrática”, como a renascentista e a contemporânea.<sup>683</sup>

“E o que chamamos de naturalismo?” – perguntou Thoré ao cotejar a pintura dos bons pintores neerlandeses com a de Nicolaes Berchem, a quem ele acusaria de ter “perdido toda a individualidade na Itália”. [fig. 161] O naturalismo seria fruto de uma “personalidade muito característica” que possuíam “os mestres neerlandeses que não sofreram muito a influência meridional”. Uma característica construída no cultivo do “método objetivo”.<sup>684</sup>

A escola neerlandesa seria, aos olhos de Thoré, como uma das obras primas de Rembrandt: “não acredito que em outra escola haja um quadro que represente mais sinceramente e mais intimamente a natureza. [...] Esta *Lição de anatomia* é a natureza, mas a natureza um pouco como todo mundo a vê (não é este o mérito supremo dos artistas?) e como a registraria uma bela fotografia”.<sup>685</sup> [fig. 160] Simples, honesta, sincera – como foi sistematicamente adjetivada em *Les musées de la Hollande* –, a pintura neerlandesa se resumiria a um registro fotográfico da “história verdadeira”.<sup>686</sup>

Simples, honesta e sincera – a começar por Thoré, estes adjetivos se tornaram clichês na categorização da pintura neerlandesa. Eles derivaram, certamente, da associação desta arte com um realismo compreendido como verossimilhança ótica e uma repetição mimética e

---

<sup>682</sup> BÜRGER, 1858. p. XVI. JOWELL, 2011. Entre os estudos consultados por Thoré estava aqueles de autoria de John Smith, Gustav Waagen e P. Scheltema. Conservador do Arquivo de Amsterdam, P. Scheltema publicou parte de seus importantes estudos sobre Rembrandt em panfletos, guias de museus (como o Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen) e no periódico “Messager des Sciences Historiques de Belgique”, de acordo com WAAGEN, 1860. p. XIV, nota 2.

<sup>683</sup> BÜRGER, 1858. p. 326.

<sup>684</sup> BÜRGER, 1858. p. 131-132.

<sup>685</sup> BÜRGER, 1858. p. 200-201.

<sup>686</sup> DE JONGH, 1991. p. 197.



exata do mundo existente.<sup>687</sup> Longevas na bibliografia especializada, estas tipificações estavam “carregadas de conotações morais”, subterraneamente associadas a uma percepção estereotipada do modo de vida e da mentalidade dos calvinistas da República das Sete Províncias Unidas. Elas poderiam significar, simultaneamente, uma cópia literal do mundo nas telas, uma “aversão à ostentação” e uma “afortunada ausência de expressões de intelectualismo”.<sup>688</sup> Como o próprio Argeu Guimarães, no século seguinte, descreveria a pintura de Albert Eckhout: “belos originais capazes de escancarar-nos uma janela para o primeiro quartel do século XVII em Pernambuco, através de impressões de franco realismo”, ou de nos descobrirem “vigorosas academias de guerreiros tupis e tapuias, tratadas com maestria e sinceridade”.<sup>689</sup>

Em outros autores, um papel semelhante seria desempenhado por termos como “moderação”, “austeridade”, “domesticidade” e “civildade” (ou, mais apropriadamente “burguesidade”, *het burgerlijke*). Estes adjetivos foram usados por vários intérpretes, no intuito de explicar a arte neerlandesa do século XVII. Constantemente, eles converteram elementos da história da República e supostas características do povo batavo em propriedades das pinturas ou em virtudes do pincel dos artistas seiscentistas.<sup>690</sup> As análises de Thoré, de fato, não estariam imunes a projeções históricas semelhantes.

Além de historiador da arte, Théophile Thoré era um ativista político. Defensor do republicanismo e do nacionalismo francês, o erudito conciliou seu pensamento com elementos de suas convicções ideológicas. Sua concepção de história endossava “o preceito saint-simoniano de que o destino da humanidade havia sido revelado em seus estágios iniciais”. Muitas de suas ideias reforçavam, também, a noção de que o caráter das nações devia ser expresso e reafirmado pelas expressões artísticas de seu povo. Por isso, os primeiros trabalhos do historiador francês “se destinavam a demonstrar como a arte, em todas as épocas, exprimia as grandes ideias de seu tempo”, e as transmitiam, como um legado, à sociedade e à arte do século XIX.<sup>691</sup>

Por toda a Europa, segundo Thoré, as escolas artísticas haviam se formado na imitação deliberada do legado italiano. “Por conseguinte, que coisa singular!” – notaria o autor –, “até hoje, todos os povos, mesmo os da raça germânica, estão muito mais esclarecidos sobre a

---

<sup>687</sup> MCQUEEN, 2011. p. 41.

<sup>688</sup> DE JONGH, 1991. p. 197-198.

<sup>689</sup> GUIMARÃES, 1932. p. 69.

<sup>690</sup> DE JONGH, 1991. p. 197-198.

<sup>691</sup> JOWELL, 2011.

tradição italiana que sobre a sua própria tradição”. Estaria encerrada aí a causa pelo desinteresse dos historiadores latinos pela arte neerlandesa.

Como reação ao obscurecimento de suas tradições, de acordo com Thoré, a Alemanha inaugurou um “movimento de erudição” destinado à “piedosa e paciente exumação dos ancestrais”. “Desde que a coleção dos irmãos Boisserée evidenciou as velhas escolas do norte,” - escreveu ele - “Friedrich Schlegel, o próprio Goethe, e a maior parte dos eruditos alemães, malgrado o entusiasmo geral pelas tradições grega e romana, começaram a resgatar seus artistas indígenas, deitados sob o esquecimento”. “Na Holanda e na Bélgica, todo dia os arquivistas, os bibliófilos, descobrem pistas interessantes sobre o passado”. A França também se deixou tomar por “uma paixão pelos velhos papéis”. “Nós recolhemos, classificamos, comparamos e interpretamos todos os documentos que podem ajudar a reencontrar uma história quase perdida” - afirmou Thoré, situando o próprio trabalho na onda erudita e nacionalista de reconstrução da história da arte.<sup>692</sup>

Sob estas bases, Thoré retomou a noção de que a formação da escola neerlandesa era o reflexo direto da história dos Países Baixos. Uma vez em que “a imigração foi generalizada” - afirmou ele -, “a arte holandesa, a arte flamenga, a arte alemã, desapareceram todas juntas sob um pastiche banal dos italianos”, no passado. Mas, as transformações religiosas e políticas ocorridas em terras batavas, no início do século XVII, teriam criado “uma sociedade nova, estranha, distinta até das sociedades que o luteranismo renovou, em outros pontos do norte, e absolutamente incomparável ao resto da Europa”.<sup>693</sup>

*As Províncias Unidas, após serem separadas dos Países Baixos espanhóis, constituíram, geográfica e socialmente, uma nação à parte, que tem por princípio a liberdade religiosa e política, o protestantismo e a república. É sob essa influência característica que se produz, quase imediatamente [...], uma escola autóctone que não tem mais nenhuma aderência aos antigos Países Baixos, que continuam curvados sob o despotismo da Espanha católica.*<sup>694</sup>

---

<sup>692</sup> BÜRGER, 1858. p. V-VI.

<sup>693</sup> BÜRGER, 1858. p. X-XI.

<sup>694</sup> BÜRGER, 1858. p. 320-321.

Sob suas novas organizações, implantadas pela reforma religiosa, pela revolta contra o domínio espanhol e com a instalação da República, os neerlandeses teriam “feito maravilhas”: “livres em pensamento e ação, tão inventivos quanto corajoso, eles tiveram seu momento de fortuna, poder e glória”, com marinheiros alcançando as riquezas de todo o globo e com o trabalho de grandes cidadãos, poetas e pintores. A escola neerlandesa teria florescido, para Thoré, de “circunstancias tão excepcionais” que ela “não seria da mesma família das escolas do sul, que se mantiveram católicas e monárquicas”.<sup>695</sup>

*Nesse País Baixo [...] – composto por ilhas e quase ilhas, de polders e de pântanos, quase flutuantes sobre o mar ou incessantemente cruzados por ele, mal conectados ao continente firme –, uma vez abalada toda autoridade religiosa e política, sente-se à vontade para refazer tudo, como melhor convier [...]. Se no mundo físico tudo, até mesmo o solo, teve que ser criado ou recriado, no mundo moral e intelectual, tudo teve que ser igualmente criado, pois tudo havia se quebrado. Recria-se tudo, por um impulso espontâneo do gênio nacional.*<sup>696</sup>

Em uma evidente projeção dos efeitos da história da República sobre o “gênio” dos neerlandeses, Thoré constrói suas explicações sobre a singularidade da arte do Século de Ouro. Os artistas seiscentistas que o crítico francês imagina são ungidos por certo espírito de liberdade, equivalente aos impulsos que levaram seus compatriotas a romper os laços políticos com o Império Espanhol. Interrompendo, igualmente, com a influência das tradições artísticas do passado, estes pintores teriam libertado para criar uma arte realista totalmente nova e independente de qualquer modelo prévio.<sup>697</sup>

Até a produção de Albert Eckhout, em diversos momentos, foi explicada à luz desta correlação. Em sua explanação sobre as obras do pintor de Nassau, publicada em 1975, Hugh Honour lançaria mão de um argumento semelhante para realçar o caráter inovador da sua iconografia americana. A interpretação de Honour é carregada de ideias mal fundamentadas sobre o conteúdo e o significado das obras, sustentadas pela suposição de que Eckhout, sem recorrer a nenhum modelo anterior, pintou verdadeiros “vislumbres da realidade”, guiando-se exclusivamente pela observação atenta da realidade brasileira.<sup>698</sup>

---

<sup>695</sup> BÜRGER, 1858. p. X-XI.

<sup>696</sup> BÜRGER, 1858. p. IX-X.

<sup>697</sup> DE JONGH, 1991. p. 198.

<sup>698</sup> HONOUR, 1975, p. 83.

*Exatidão foi seu objetivo e ele representou o Tapuia exatamente com a mesma meticulosidade com que fez as plantas exóticas entre as quais ele se encontra de pé e os vários animais indígenas e répteis que aparecem no primeiro plano. As armas empunhadas pelos homens e as cestas carregadas pelas mulheres são representados com uma meticolosa fidelidade. E se as figuras individuais estão de pé em posturas similares às tradicionais dos retratos europeus, sua enorme pintura com um grupo de guerreiros dançando não tem precedentes de qualquer tipo. Este trabalho verdadeiramente extraordinário irrompeu totalmente livre de quaisquer convenções, inclusive formais, e estereótipos, e logrou transmitir uma impressão vívida e exata dos gestos que [Jean de] Léry se desesperou para descrever, assim como do ritmo frenético da dança de guerra.<sup>699</sup>*

A arte era um reflexo da história que a engendrou, segundo o pensamento de Thoré. Por isso, ele também a via como um legado do passado e causa das situações ainda vividas na atualidade. Desde 1848, o francês expressava com veemência que, “a partir da história”, havia se tornado evidente que “os maiores pintores de todos os tempos e todos os países são precisamente aqueles que nunca foram à Itália ou que, pelo menos, não formaram seu talento na imitação da Itália”. Thoré atribui à tradição italiana a responsabilidade “por toda a decadência na arte e na vida de todos os povos”. Sua imitação “sempre foi funesta para todas as escolas estrangeiras” – escreveu ele. Ela “matou toda inspiração original, o sentimento poético, o estilo individual, o engenho, tudo o que é a arte em sua essência”; e “arte francesa, em particular, se perverteu na Itália” – afirmou, revelando a parcela de engajamento nas questões de sua própria época, que atingiam sua percepção da arte do passado.<sup>700</sup>

A Itália assume, portanto, o papel de inimiga da expressão nacional, nesta narrativa sobre o esplendor e a decadência das escolas artísticas. Em contraposição, os pintores neerlandeses seriam heróis que valentemente resistiram à dominação e se recriaram. Heróis e exemplo a ser seguido pelos artistas oitocentistas, na busca pela expressão do caráter nacional. Sob essa construção, opera-se uma inversão de valores: as pinturas de gênero, naturezas mortas e paisagens dos neerlandeses aparecem como alternativa mais rica para a representação que os quadros históricos, mitológicos e religiosos, cujo exercício havia sido preconizado pela tradição italiana. Os gêneros artísticos tidos como menores são enobrecidos, frente aos maiores.

---

<sup>699</sup> HONOUR, 1975, p. 80-81.

<sup>700</sup> JOWELL, 2011.

As singularidades dos neerlandeses são construídas, por Thoré, através de comparações. Nesse sentido, a diferenciação entre as escolas batava e flamenga se torna icônica. O francês percebe que seus conterrâneos, que possuem uma enorme dificuldade para distinguir uma escola da outra, cometem “heresias históricas e artísticas” ao aproximar, por meio de falsas semelhanças, obras que eram frutos de histórias tão diversas. No livro, após analisar tão somente os quadros da escola neerlandesa expostos no Rijksmuseum e na Mauritshuis, o historiador francês conclui: “compreende-se já o quanto a escola neerlandesa é original e profundamente distinta de todas as outras, sem excetuar a escola flamenga”.<sup>701</sup>

Peter Paul Rubens e Rembrandt van Rijn: em *Musées de la Hollande*, os pintores são evocados como mestres que encarnam, respectivamente, a escola flamenga e a neerlandesa. “Rembrandt é o centro de uma plêiade totalmente diferente daquela que é formada em torno de Rubens” – reforçou Thoré, citando M. van Westrheene.<sup>702</sup> “Rubens estava entre os vencidos e os escravos; Rembrandt, entre os vencedores e os homens livres. Esta é, acima de tudo, a diferença entre os dois gênios” – completou.<sup>703</sup>

“Rubens segue sempre a arte italiana”, segue seus temas, segue suas inspirações e suas composições – afirmou Théophile Thoré. “Não se pode citar mais que uma dezena de quadros em que o homem é estudado por ele próprio e interpretado fora das traduções do cristianismo ou do paganismo”. De maneira semelhante, “nas nações latinas, a arte permanece suspensa no ar, duplamente submetida à Igreja e à corte, bem acima dos *fiéis* e dos súditos”.<sup>704</sup>

Já “Rembrandt, ao contrário, em tema e em interpretação, é absolutamente novo. Ele se inspira mais nos vivos que nos mortos”. Portanto, “o fundo de sua obra é a representação de temas humanos, patrióticos, filosóficos ou familiares, [...], de velhos sábios que meditam, de interiores da vida doméstica, de cenas de trabalho ou de paixões.” Em seus retratos, “ele estudou diretamente e exprimiu o homem, a mulher, a criança, a humanidade inteira apreendida ao vivo.”<sup>705</sup>

“Esse é o caráter da escola neerlandesa, em seu conjunto” – defendeu Thoré, se referindo à obra de Rembrandt. “A vida, a *vida vivente*, o homem, seus costumes, suas ocupações, suas alegrias, seus caprichos” são os temas que distinguem os batavos. “Cada um pintou o cidadão

---

<sup>701</sup> BÜRGER, 1858. p. 319-320.

<sup>702</sup> BÜRGER, 1858. p. 320; nota 1.

<sup>703</sup> BÜRGER, 1858. p. 321.

<sup>704</sup> BÜRGER, 1858. p. 324.

<sup>705</sup> BÜRGER, 1858. p. 322.

em ação pela coisa pública, na qual ele se engaja ao exercer as armas ou na deliberação de seus negócios; alguns tomaram as famílias em casa ou em suas distrações exteriores”; “outros representaram o meio em que se agita a vida comum, os mares e as praias”; os campos e as florestas; cenas agrestes e de caça; canais, córregos, moinhos, barcos, pescadores, “cidades, praças e ruas, nas quais a população, em toda sua variedade, circula”. “Por todo lado” – reforçou Thoré – “está a animação, a vida presente, que é também a vida eterna, a história do povo e do país”.<sup>706</sup>

*História verdadeira, com efeito, que a pintura neerlandesa [...] fixou em imagens luminosas e justas, uma espécie de fotografia do seu grande século XVII, homens e coisas, sentimentos e hábitos, os feitos e os gestos de uma nação. [...] E qual outro povo escreveu a sua história nas artes?”*<sup>707</sup>

As ideias de Thoré foram bem acolhidas no livro publicado, em 1860, pelo diretor da Galeria Real de Pintura de Berlim. A obra de Gustaf Friedrich Waagen, intitulada *Handbook of painting: the German, Flemish and Dutch schools*, consistia em uma versão profundamente modificada de um guia anterior, realizado por Franz Theodor Kugler. Na introdução, Waagen afirmou seu débito com relação ao trabalho de Thoré, na avaliação da arte neerlandesa: “Nossa época encontrou um novo e zeloso pesquisador, no Sr. W. Bürger [...], quem, pelo estudo detalhado das pinturas, e das assinaturas e inscrições existentes sobre elas, por seu julgamento artístico, e pelas adições e correções de dados históricos tem [...] contribuído muito para assentar as bases da história dessa grande escola”.<sup>708</sup>

Natural de Hamburgo, Gustav Friedrich Waagen foi um intelectual de grande projeção. Seu prestígio alcançou todo o continente, impulsionado por suas constantes viagens para o estudo de coleções e por suas fortes conexões na Prússia e na Inglaterra. Nos primeiros anos da década de 1820, ele se tornou assistente de uma equipe designada para criar um museu de arte em Berlim, que se pretendia igualar aos museus de Paris, Munique e Dresden. Foi formada uma comissão para levar os planos adiante, auxiliando na formação de uma vasta coleção de arte e na elaboração do desenho de um edifício para acolher o museu. Chefiada por Wilhelm von Humboldt – irmão do naturalista e curador do projeto –, a comissão era

---

<sup>706</sup> BÜRGER, 1858. p. 322-323.

<sup>707</sup> BÜRGER, 1858. p. 323-324.

<sup>708</sup> WAAGEN, 1860. p. XV.

composta por Waagen, Aloys Hirt e Karl F. Rumohr. Quando Humboldt renunciou ao comando do projeto, o hamburguês foi nomeado em sua substituição. Assim, em 1830, Waagen se tornou diretor do recém-inaugurado museu. Imediatamente, tratou de publicar o primeiro catálogo das pelas reunidas pela instituição.

Waagen havia se formado em História, na Universidade de Breslau (atual Polônia), em 1819. Sua formação e seu vasto conhecimento das coleções europeias impactaram profundamente na forma como ele construiu um pensamento sobre história da pintura. Diferente de seus predecessores, Waagen desenvolveu um trabalho de intensa verificação documental dos fatos que compunham a biografia dos artistas que estudou, eliminando anedotas cristalizadas na literatura. Para auxiliar na contextualização das obras, ele organizou cronologicamente a produção dos pintores e a situou em quadros amplos da história artística europeia, tecendo fortes relações causais com o passado. Em razão da influência e da atuação de Waagen em defesa do estudo rigoroso da arte, a história da arte ganhou reconhecimento como uma disciplina universitária. Em 1844, a Universidade de Berlim nomeou-o como o primeiro professor de História da Arte Moderna da Europa.

O reflexo do método apareceu logo após a graduação do historiador. Em 1919, Waagen fez uma primeira incursão pelas cidades a Colônia, Aachen e através da Holanda. Ao longo da jornada coletou uma vasta quantidade de dados sobre os irmãos Jan e Hubert van Eyck. Do material recolhido, nasceu um de seus mais importantes livros: um estudo monográfico sobre os irmãos flamengos, a quem ele situava na tradição neerlandesa. Além de ser a primeira monografia sobre os artistas, o livro de Waagen constituiu-se também no primeiro *catalogue raisonné* publicado na Europa.<sup>709</sup>

A publicação resultou na revalorização do Renascimento norte europeu. Ao longo do século XVIII, o estilo ultrarrealista comum na pintura nortenha havia sido relegado a um lugar secundário na hierarquia das tradições artísticas. Após o aparecimento do estudo de Waagen, a obra dos mestres primitivos do norte ganhou relevo, atraindo a atenção de estudiosos e colecionadores. No campo do colecionismo, o historiador da arte também deu sua contribuição. Durante o período em que dirigiu o museu de Berlim, ele transformou a coleção da instituição. Do conjunto inicial, que privilegiava o barroco italiano e o rococó francês, a coleção evoluiu para um dos mais vastos repositórios da pintura primitiva flamenga

---

<sup>709</sup> Para uma biografia de Gustav F. Waagen, ver verbete a ele dedicado em SORESEN, 2000.

e neerlandesa, tendo algumas peças da obra prima dos irmãos van Eyck – o retábulo políptico da Catedral de São Bavo, em Gent – como pedra de toque.<sup>710</sup> [fig. 61]

No *Handbook of painting: the German, Flemish and Dutch schools*, Waagen continuou promovendo o reconhecimento das tradições artísticas do norte europeu. No livro, ele reuniu a produção flamenga, neerlandesa, germânica e inglesa em uma grande tradição, que dominou como “estilo teutônico”. O estilo, supostamente, teria se formado ao longo do Renascimento setentrional. Sua principal característica residia no empenho dos artistas em expressar um forte “sentimento espiritual”, “por meio das formas da vida real, representando-as com a maior nitidez e com verdade no desenho, colorido, perspectiva, luz e sombra”. Além disto, os artistas “preenchem o espaço com cenas naturais ou objetos criados pelas mãos do homem, nos quais o menor detalhe era cuidadosamente apresentado”.<sup>711</sup>

O desenvolvimento pleno deste “sentimento realista na pintura” – ao qual Waagen chamou de “elemento teutônico” – teria ocorrido primeiro entre os neerlandeses. Retomando o argumento de Lebrun, Waagen atribuiu o pioneirismo batavo ao isolamento dos artistas, que se tornaram livres da influência estrangeira, sobretudo da tradição clássica e, posteriormente, da arte católica da “raça românica”. “Enquanto os gregos se caracterizam pela sensibilidade para idealizar [...], através da simplificação das formas” – afirmou Waagen – “os neerlandeses primitivos conferem um caráter retratista às mais ideais personificações da Virgem, dos Apóstolos, Profetas e Mártires, e objetivam representar até as mais acidentais peculiaridades da natureza nos verdadeiros retratos.”<sup>712</sup>

No pensamento de Waagen, as “formas realistas de expressão” eram atávicas à “raça teutônica”. Contudo, corroborando as teses de Thoré, ele afirmou que a influência italiana, em especial da arte romana e florentina, havia desviado parte dos artistas setentrionais do realismo para a idealização. À altura do século XVII, no entanto, os neerlandeses reagiram aos influxos externos que repeliavam seu caráter “nativo” e “congênito”. Segundo o historiador da arte, os artistas batavos, incluindo os pintores de temas históricos e religiosos, voltaram a exercitar o realismo, por vezes impulsionados pelo exemplo da arte veneziana.<sup>713</sup>

Mais uma vez, entre todos os grandes nomes da pintura Neerlandesa, Rembrandt foi indicado como o artista em que “a tendência realista, tão característica de todo o conjunto

---

<sup>710</sup> AINSWORTH; CHRISTIANSEN, 1998. p. 7.

<sup>711</sup> WAAGEN, 1860. p. 50.

<sup>712</sup> WAAGEN, 1860. p. 50-51.

<sup>713</sup> WAAGEN, 1860. p. 257.



da arte da Holanda [...], mostrou os mais notáveis e originais resultados”.<sup>714</sup> “Seu senso para a veracidade e o pinturesco”, – escreveu Waagen – “posteriormente encontrou expressão no mais perfeito claro-escuro”. Estas características, tão intensas em Rembrandt, seriam reforçadas por “sua ausência de todo sentido de beleza” e por sua falta de “precisão na representação da forma ou graça no movimento”. Mas, no que antes seria considerado um defeito de representação, Waagen vê a maior qualidade do pintor. Rembrandt – diria ele – “deve ser considerado como alguém que perseguiu firmemente o curso que lhe foi apontado pela natureza”.<sup>715</sup>

Já no final do século XIX, foi lançada uma das mais populares obras que renovaram a interpretação da pintura neerlandesa. Único livro escrito pelo crítico e historiador da arte Eugène Fromentin, *Les Maîtres d'autrefois* foi redigido ao longo de uma pequena incursão de seu autor aos museus belgas e neerlandeses, em 1875. Uma das razões que encorajaram o escritor a realizar a viagem havia sido a leitura do livro de Thoré.<sup>716</sup> Contudo, seu método de análise, antes que documental, centrava-se em profundas análises estilísticas.

O motor da peregrinação de Fromentin aos museus do norte não se distinguia dos objetivos dos autores que o antecederam: “eu vim ver Rubens e Rembrandt em casa” – escreveu o francês, iniciando seu livro – “e, paralelamente, a escola holandesa em seu conjunto, sempre a mesma, da vida agrícola, marítima, das dunas, das pastagens, dos horizontes finos”.<sup>717</sup>

Articulado em torno das figuras de Rembrandt e Rubens, o centro do relato do crítico francês era a busca pela descoberta daquilo que tornava a escola neerlandesa diferente da flamenga. “Há, ali, duas artes distintas, muito completas, muito independentes uma da outra” – escreveria ele.<sup>718</sup> Concordando os estudiosos que o precederam, Fromentin considerava a arte neerlandesa um “espelho da sociedade”. O realismo que caracterizava a pintura batava teria sua origem na liberdade experimentada pelos neerlandeses, com o início da Trégua dos Doze anos, em 1609. A escola neerlandesa – escreveu Fromentin –, “é a última das grandes escolas, talvez a mais original, certamente a mais local”; o que se justificaria por sua origem histórica única, distinta da flamenga. “Ao mesmo tempo, sob as mesmas circunstâncias, vêm-se produzir dois fatos consoantes: um novo estado, uma nova arte” – argumentou. O nascimento da arte neerlandesa, “seu caráter, seu objetivo, seus meios, seus temas, seu

---

<sup>714</sup> WAAGEN, 1860. p. 339.

<sup>715</sup> WAAGEN, 1860. p. 339.

<sup>716</sup> CAHN, 2008.

<sup>717</sup> FROMENTIN, 1991. p. 9.

<sup>718</sup> FROMENTIN, 1991. p. 9.

crescimento rápido, sua fisionomia sem precedentes, e notavelmente o modo repentino como nasceu, junto à própria nação”, coincidiam com o armistício e o estabelecimento da liberdade entre os batavos.<sup>719</sup>

*A revolução que tornou o povo neerlandês livre, rico e tão pronto a tudo empreender, o despojou daquilo que foi, em todos os lugares, o elemento vital das grandes escolas. Ela mudou as crenças [...], aboliu as representações das fábulas antigas, bem como o Evangelho, cortou a base das vastas empresas do espírito e da mão, dos quadros de Igreja, dos quadros decorativos, dos grandes quadros. Jamais um país ofereceu aos seus artistas uma alternativa tão singular e os constrangeu tão expressamente a serem homens originais, sob a pena de nada serem.*<sup>720</sup>

Um novo “problema”, segundo Fromentin, se impôs à arte neerlandesa. “Dado um povo burguês, prático, tão pouco sonhador, muito ocupado, nada místico de espírito, antilatino, com as tradições rompidas e um culto sem imagens, de hábitos parcimoniosos”, a questão se tornou “encontrar uma arte que lhe agrade, lhe seja conveniente e o represente”; uma arte que fosse “seu retrato”.<sup>721</sup>

*A palavra diz tudo. A pintura neerlandesa [...] não era e não poderia ser mais que um retrato da Holanda, sua imagem exterior, fiel, exata, completa, semelhante a ela sem nenhum embelezamento. O retrato dos homens e dos lugares, da moral burguesa, das praças, das ruas, dos campos, do mar e do céu, assim deveria ser [...] o programa seguido pela escola neerlandesa, e assim o foi, do seu primeiro dia até o seu declínio. [...] De um só golpe, tudo mudou na maneira de conceber, de ver e de representar: ponto de vista, ideal poético, escolhas nos estudos, estilo e método. A pintura italiana, em seus mais belos momentos; a pintura flamenga, em seus mais nobres esforços; não são livros fechados, pois ainda se gosta delas, mas são letra morta, porque não serão mais consultadas.*<sup>722</sup>

---

<sup>719</sup> FROMENTIN, 1991. p. 152.

<sup>720</sup> FROMENTIN, 1991. p. 161-162.

<sup>721</sup> FROMENTIN, 1991. p. 161-163.

<sup>722</sup> FROMENTIN, 1991. p. 161-163.

Ao traçar fronteiras intransponíveis entre as duas tradições, Fromentin repetiu o padrão de oposição exposto anteriormente por Thoré: “católico versus protestante, religioso versus profano, [...], Rubens versus Rembrandt”.<sup>723</sup> E, por fim, como outros críticos coevos, ajudou a “formular e consolidar a ideia unanime que define a pintura neerlandesa como uma transcrição em forma de reportagem da nação, seu povo, cultura, moral, costumes, hábitos, topografia e economia”.<sup>724</sup>

Não há nada propriamente equivocado nas afirmações de que as pinturas neerlandesas do século XVII são realistas. Elas certamente o são. O problema historiográfico da afirmação reside, contudo, no modo como os especialistas dos séculos XVIII ao XX definiram o significado da qualificação “realista”, projetando concepções e problemas de suas épocas sobre o modo de trabalho e as intenções dos artistas do passado.<sup>725</sup>

Tome-se Thoré como exemplo. Como outros artistas e teóricos de sua época, o francês viveu e abraçou a nova onda de estima pelo “estudo direto da natureza na produção da arte”. A natureza era celebrada como um celeiro de formas novas e variadas que auxiliaria os artistas a escaparem da linguagem formal e preconcebida das academias de arte. Pensava-se que, para os olhos livres de preconceitos formais, o crescimento e a contínua mutação do mundo natural ofereciam um sem fim de variações e acidentes que poderiam ser estudados. “Houve uma excitação contagiosa entre estes artistas que procuravam a verdade através da exploração e investigação pessoal, ao invés de casarem seus talentos com uma perfeição artística preordenada”.<sup>726</sup>

Em constantes movimentos de aproximação, arte e ciência oitocentistas reforçam o entusiasmo pela exploração e descoberta das mil faces do mundo natural. A aproximação

---

<sup>723</sup> MCQUEEN, 2011. p. 39-40.

<sup>724</sup> MCQUEEN, 2011. p. 41.

<sup>725</sup> DE JONGH, 1991. p. 197.

<sup>726</sup> TAYLOR, 1987. p. 241.

estética e intelectual, o zelo pela pesquisa sem fim de uma natureza incomensurável, ganharam justificativas das mais variadas. Havia uma visão transcendental, que considerava a natureza como “exemplar de algo que estava para além de suas aparências, despertando a mente para a consciência de uma verdade maior”. Construída em sentido oposto, outra perspectiva “baseava toda a verdade na validade da percepção [humana] e aceitava a experiência de olhares ininterruptos como uma satisfação nela própria, encontrando simplesmente no fluxo e na transformação da natureza um consolo para a mente e uma correção das pretensões humanas”.<sup>727</sup>

Thoré parecia alinhar-se a esta última tendência. Ao menos, é o que transparece em suas observações sobre o modo de pintar dos neerlandeses do século XVII. Em *Les musées de la Hollande*, ele escreve:

*Seu ponto de partida era sempre a natureza: eles a amam, eles a contemplam, eles a estudam, eles se põem em comunicação íntima com ela e, quando a traduzem, impregnam [a arte] dos sentimentos que ela inspira. Eles criam a beleza sempre sobre os mesmos temas, bem simples, pois experimentam uma impressão diferente a cada efeito particular.*<sup>728</sup>

Uma explanação como tal não parece, hoje, transmitir adequadamente a ideia de como trabalhava um pintor do século XVII. Ela cabe melhor em uma descrição do programa de Claude Monet e dos impressionistas, na busca pela construção da forma e da cor, no trabalho feito ao ar livre (*en plein air*). Quando muito, a explicação de Thoré remete ao grupo de artistas realistas que, após as Revoluções de 1848, reuniu-se em Barbizon para seguir o projeto de Constable: ver a natureza com novos olhos.

Monet e Auguste Renoir, entre os impressionistas, Gustave Courbet, Jean-François Millet e Théodore Rousseau, entre os realistas, eram os pintores mais celebrados pelas críticas de Thoré. Não por menos, o texto sobre os neerlandeses e seu modo de ver a natureza parece ecoar escritos anteriores, cujo ponto central era o debate do realismo no próprio século XIX.

---

<sup>727</sup> TAYLOR, 1987. p. 241.

<sup>728</sup> BÜRGER, 1858. p. 132.

Em uma carta aberta dirigida a Théodore Rousseau, por ocasião do Salão de 1844, Thoré afirmou:

*Você, querido poeta, passou a vida observando, ao ar livre, a chuva e o tempo bom, e uma centena de coisas que estão além do alcance dos olhos comuns. Para você, a natureza possui belezas místicas, que nos escapam, e sabores secretos, que você explora amorosamente. Diante da natureza, quando a sentimos e a amamos, seguramente devemos nos sentir felizes por sermos um pintor como você. Do contrário, o prazer da contemplação se torna, ao mesmo tempo, uma dor; uma vez em que nos sentimos impotentes para expressar o entusiasmo. [...]. Seu amor, oh pintor, é muito mais real! A pintura é uma verdadeira conversação com o exterior, uma comunicação positiva e material. Você exerce um domínio sobre a natureza e, deste relacionamento amoroso, resultam novos seres, uma criação que encarna qualidades de ambos, do pai e da mãe, da natureza e do artista.<sup>729</sup>*

As reflexões do crítico francês sobre o real na arte e a relação do artista com a natureza, de fato, antecediam a publicação de *Les musées de la Hollande*. Sua atenção às formas realistas de representação tinha razões mais que estéticas. Estas motivações competiam e se misturavam com os posicionamentos políticos e filosóficos.

A primeira vez em que Thoré visitou os Países Baixos – viagem em que colheu as observações que deram origem aos seus estudos sobre a arte seiscentista – ocorreu em 1856. Àquela altura, Thoré, encontrava-se no exílio, após Napoleão III o expulsar da França por seu ativismo político – foi por esta razão, e não outra, que o historiador da arte adotou o pseudônimo de William Bürger, ao assinar *Les musées de la Hollande*. Percorrendo as cidades neerlandesas, Thoré encontrou “uma sociedade que sintetizava o que ele propalava como o único futuro plausível para a França: a substituição do catolicismo e da monarquia por uma república democrática”. Na arte do Século de Ouro, Thoré reconheceu, ou melhor, projetou a visão de flagrantes desta história de instauração da liberdade. Eram pinturas “não de papas e reis, deuses ou heróis, mas especificamente do povo neerlandês e” – reivindicou – “da humanidade em geral”.<sup>730</sup> No lugar dos “opressivos mistérios da religião, da mitologia e da

---

<sup>729</sup> THORÉ, 1987. p. 320.

<sup>730</sup> MCQUEEN, 2011. p. 38. Segundo Alisson Mcqueen, Thoré explorou estas ideias na brochura que publicou logo após seu exílio, intitulada *Liberté*.

história heroica”, afirmou-se uma “arte para o homem”.<sup>731</sup> No pincel de Rembrandt, o mais alto avatar daquela escola de pintores “livres” e “vencedores”, Thoré adivinhou um amor inovador por temas humanos, naturais e reais.<sup>732</sup>

Sob o olhar revolucionário do crítico, a suposta novidade da arte neerlandesa apareceu delineada com os ares de uma “alternativa ideal ao gosto aristocrático e à doutrina acadêmica”.<sup>733</sup> Ainda que, para tanto, tivesse sido necessário ignorar que muitos dos maiores artistas neerlandeses do século XVII receberam comissões vindas das casas dinásticas radicadas em Haia: a corte dos príncipes regentes, pertencentes às casas de Orange e Nassau; a corte exilada do Rei de Inverno e da Rainha Elizabeth da Bohemia; e a corte de Charles II e seu *entourage* de desterrados da Inglaterra.

A discussão de Thoré acerca do realismo neerlandês estava, portanto, carregada por concepções políticas. Mas, também, por influxos filosóficos da crítica positivista, compromissada em criar uma estética independente do passado. Ao dedicar um de seus estudos a Thoré, o crítico Jules-François-Felix Champfleury enfatizou estes laços, escrevendo:

*Você retornou da longa jornada ao exterior, para trazer sua refinada discussão sobre o real; e, como a nova escola do criticismo, baseada no positivismo, você apontou para interessantes trabalhos, perdidos em coleções estrangeiras, indicando suas características distintivas com o intuito de recuperar estas descobertas precisas para uma estética ousada e totalmente independente.*<sup>734</sup>

Em certa medida, uma leitura superficial da obra de Thoré é suficientemente forte para demonstrar como o “o louvor sem fim do realismo que se presume encontrar na arte neerlandesa foi, provavelmente, o mais efetivo obstáculo entre a moderna história da arte e a compreensão adequada dos objetivos originais da pintura, no século XVII neerlandês”.<sup>735</sup>

Não se manifestou, em Reynolds, Thoré, Fromentin e seus contemporâneos, a necessidade de saber, com clareza, como os artistas seiscentistas definiram ou qualificaram o realismo que produziram – pensar a história das ideias que informaram o pensamento artístico ou a

---

<sup>731</sup> GASKELL, 2000. p. 129.

<sup>732</sup> BÜRGER, 1858. p. 321. MCQUEEN, 2011. p. 38.

<sup>733</sup> HECHT, 1997. p. 174.

<sup>734</sup> Citado por GASKELL, 2000. p. 129.

<sup>735</sup> HECHT, 1997. p. 174.

história das culturas visuais do passado não faziam parte das ferramentas mentais da época. Tampouco houve um esforço para se delimitar o peso da busca pela fidelidade entre os objetivos de um pintor batavo, quando se lançava ao desafio de produzir uma imagem.

Sob o verniz das leituras realizadas no século XVIII e XIX, a pintura realista neerlandesa foi interpretada como uma reprodução fiel do mundo, como imagens que não buscavam produzir sentidos ou significados ulteriores. Ao mesmo passo, a produção de imagens fiéis aos ao mundo real foi compreendida como a única intenção que movia os artistas em seu ofício. Resumindo o argumento, Gustav F. Waagen escreveu:

*Em sua produção, aquilo que todos os mestres neerlandeses mais procuravam alcançar – a verdade da natureza na concepção, a beleza e a harmonia na cor – foi visto pela primeira vez e desenvolvido com a máxima perfeição.<sup>736</sup>*

De fato, a “verossimilhança das pinturas neerlandesas levou muitos dos escritores do século XIX a acreditarem que os trabalhos representavam objetivamente o mundo cotidiano, que forneciam um acesso tangível e não mediado à vida” do século XVII.<sup>737</sup> Esta “visão pragmática e infundada” floresceu e, ao longo do século seguinte, foi fortalecida com novos argumentos. Um deles adveio da confirmação de que alguns artistas neerlandeses, como Johannes Vermeer, fizeram uso de equipamentos óticos e câmaras escuras como elemento auxiliar na construção de suas composições. Ainda que o acesso a estes recursos não fosse uma exclusividade dos batavos, a ideia de que um dos maiores mestres da “escola” empregava uma câmara escura pareceu suficiente para corroborar antigos pressupostos sobre o realismo neerlandês.

Do mesmo modo, a proximidade de alguns pintores – como o próprio Albert Eckhout –, com o mundo da produção de gravuras para livros científicos serviu como ponte para afirmações anacrônicas. A relação entre os batavos e a Revolução científica do século XVII foi sistematicamente interpretada de forma anacrônica, como se a República protestante estivesse livre das amarras religiosas, antecipando assim o florescimento do racionalismo iluminista. O mesmo ocorreu com o colecionamento de curiosidades, que foi deslocado do universo mental seiscentista. Uma coleção como a de Johann Moritz von Nassau-Siegen,

---

<sup>736</sup> WAAGEN, 1860. p. 257.

<sup>737</sup> WAYNE, 1997. p. 1.

poderia ser eivada por fortes cruzamentos entre aspectos associados à manuficência, à religião, à ciência e à política. Mas, diante dos olhos oitocentistas, este aglomerado de objetos se dispunham ao colecionador ofertando oportunidades para vislumbrar as leis que regiam o Novo Mundo.

Nenhum destes intérpretes considerou a hipótese de que, junto à aparência de uma realidade plausível, as representações poderiam ser constituídas de cenas ficcionais e intelectualizadas; ou mesmo que os artistas neerlandeses pudessem ser hábeis manipuladores de aparências, para conseguirem atingir seus objetivos se assim se fizesse necessário. É famosa a constatação de que Vermeer, para criar sua vista de Delft, rearranjou as imagens obtidas por meio da câmara escura, fazendo-as se encaixarem na representação ideal – edifícios foram girados em seu eixo, voltando-se para o espectador, de forma a serem reconhecidos; algumas construções foram ampliadas ou reduzidas em suas dimensões, de forma a se adequarem à perspectiva construída. Embora realista, sua passagem era profundamente alterada pelas “leis da arte” – para utilizar as palavras do paisagista oitocentista, Johann Moritz Rugendas.

Junto ao realismo, à sinceridade e ao espírito de liberdade, outro elemento teve forte projeção sobre o juízo que os estudiosos fizeram da pintura batava do século XVII. Os especialistas do século XIX, em especial, “não pareciam ter dificuldades em expressar sentimentos nacionalistas, embora não esteja sempre claro que eles fossem conscientes de seu próprio nacionalismo.”<sup>738</sup> O impacto do nacionalismo sobre a avaliação da excepcionalidade da arte do Século de Ouro não foi pequeno. Ele se projetou no tempo, desdobrando-se em diversos discursos sobre o “gênio” neerlandês. Ele definia o tipo de produção artística que melhor correspondia à história e às características do país. Por fim, toda obra de arte que não correspondesse às tipificações estabelecidas, era marginalizada como a uma traição à regra e ao caráter da nação.

Em 1861, veio à luz um volume da obra *Histoire de peintres de toutes les écoles*, totalmente dedicado à “escola neerlandesa”. Monumental, a obra – que chegou a ter 14 volumes – tratava da vida e produção dos principais artistas europeus, divididos em “escolas” artísticas.

---

<sup>738</sup> DE JONGH, 1991. p. 197.



Seu autor foi Charles Blanc, um crítico de arte e teórico da cor francês. Blanc dividiu a redação da coleção entre vários especialistas, reservando para si a escrita do volume sobre os pintores neerlandeses. Este volume trazia exemplos claros da incidência das ideologias nacionais sobre a percepção da produção artística do passado batavo.

Na perspectiva de Blanc, as escolas artísticas diferenciavam-se pela forma como, em cada nação, os artistas equilibraram e fundiram “os três princípios que regem a arte do desenho”: a imitação, a interpretação e o ideal. Os neerlandeses, porém, quando “agitaram-se contra a dominação estrangeira e simultaneamente renunciaram o estilo estrangeiro”, inauguraram “sua arte nacional sob o império de um dos três princípios; ela se voltou inteiramente para a pura imitação”.<sup>739</sup> “Em resumo,” – apontaria o autor – a formação da arte genuinamente neerlandesa se devia a “três grandes causas: a independência nacional, a democracia e o protestantismo, imprimiram seu caráter à escola neerlandesa”.<sup>740</sup>

“Uma vez livre do jugo espanhol, as sete províncias tiveram sua pintura que, a seu turno, se libertou do estilo estrangeiro” – reforçou Blanc.<sup>741</sup> Seus artistas, então, “reproduziram a natureza tal como é: trivial e feia, quando ela está feia e trivial”. Reforçando ideias presentes nos textos que antecederam o seu, o historiador reafirmou a excepcionalidade da escola neerlandesa, nascida de sua dedicação ao “princípio da imitação pura” e por seu interesse pelos temas cotidianos. “Nada no mundo, ou melhor, em sua pátria, lhes parecia grosseiro, vulgar ou insignificante” – indicou o autor. Marinheiros em festa, trapaceiros dos cabarés, fumantes, campesinos, velhos soldados, amplas paisagens, uma ponte, uma vaca, “tudo lhes parece digno de atenção”. “Assim,” – afirmou – “uma galeria de pinturas neerlandesas é uma história completa” da nação, “uma história ao mesmo tempo moral, política e natural”.<sup>742</sup> E concluiu: “eis porque a escola neerlandesa é uma das três escolas de pintura verdadeiramente originais e como, sob este título, ela pode se situar no terceiro lugar, depois dos florentinos e dos gregos.”<sup>743</sup>

Contudo, segundo Charles Blanc, a escola neerlandesa não tardaria em perder suas características, adquiridas sob o signo da liberdade. Ao final do século XVII, a escola neerlandesa se permitiu a “abrir suas fronteiras e a retornar ao estilo estrangeiro”. Surgiram “falsos pintores de história, de alegorias emprestadas, uma fria mitologia” – afirmou o autor.

---

<sup>739</sup> BLANC, 1861. p. 15.

<sup>740</sup> BLANC, 1861. p. 19.

<sup>741</sup> BLANC, 1861. p. 19.

<sup>742</sup> BLANC, 1861. p. 12.

<sup>743</sup> BLANC, 1861. p. 15.

“Então, se forma, sob a influência de Gérard de Lairesse, um séquito que, querendo enobrecer a pintura, a sofisticava através de uma triste ressurreição da fábula antiga, preferida à história nacional”.<sup>744</sup> Ainda que, todavia, tenham existido “verdadeiros batavos” que “resistiram por muito tempo a esta invasão de divindades gregas e romanas e de heróis exóticos”.<sup>745</sup>

Charles Blanc taxou a obra de Lairesse e seus companheiros como uma traição ao caráter nacional. Ao fazer isto, o teórico repetiu as reprimendas feitas por Thoré à pintura de Nicolas Berchem, o pintor que teria perdido toda a individualidade na Itália. Um e outro, ao avaliarem negativamente as obras destes artistas, produziram um divisor de águas que separava o que podia ou não ser considerado como a genuína arte neerlandesa do século XVII. Eram neerlandesas as obras que se encaixavam no cânone das tipificações fixadas pelos especialistas oitocentistas – naturezas-mortas, pinturas de gênero, retratos e paisagens realistas, que abandonaram os temas históricos, bíblicos, mitológicos ou simbólicos e se dedicaram exclusivamente à representação realista de situações simples e cotidianas. As demais pinturas eram “falsas”. Ainda que fossem produzidas em uma das Sete Províncias, durante o século XVII, elas não poderiam ser consideradas neerlandesas, por traírem os princípios que supostamente definiam a escola nacional.

Em uma inversão negativa das tipificações da arte neerlandesa, tornou-se comum falar sobre o “desajeito” dos neerlandeses, “quando obrigados a representar histórias, narrativas mitológicas ou alegorias”.<sup>746</sup> “Todos estes *pequenos mestres* neerlandeses” – escreveu Thoré – “tão hábeis nas cenas familiares e ingênuas [...], se perdem quando tentam as *machines* de certa dimensão, desproporcional ao seu talento”. Segundo o crítico francês, quase todos os pintores neerlandeses tornavam-se “extraviados, no momento destes ambiciosos e impotentes ensaios” – fossem eles Paulus Potter, Nicolaes Berchem, Philips Wouwerman ou mesmo Gabriel Metsu. Produzindo deste modo, eles ficavam “vazios, soltos, comuns e falos”. “Todas as suas qualidades de luz e cor, de delicadeza e de expressão os abandonam”.<sup>747</sup>

Atacando as obras de Lairesse e Berchem, os especialistas oitocentistas tornaram proscrita toda pintura neerlandesa que retomasse elementos identificados com o legado italiano e a tradição clássica. Avaliações desta natureza, recrudescidas ao longo do século XIX e atingindo o seguinte, provocaram o desprestígio de um grande grupo de pintores

---

<sup>744</sup> BLANC, 1861. p. 17-18.

<sup>745</sup> BLANC, 1861. p. 18.

<sup>746</sup> DE JONGH, 1991. p. 198.

<sup>747</sup> BÜRGER, 1858. p. 67.

identificados com o classicismo seiscentista. Gerard van Honthorst, Jacob van Campen, Paulus Bor, Govaert Flinck, Caesar van Everdingen, Jan de Braij seriam alguns destes artistas – curiosamente, este seria o mesmo grupo com o qual Eckhout se relacionaria, ao retornar do Brasil. Proscritos do cânone, alguns deles sequer foram citados pelos principais especialistas oitocentistas. Quando citados, muitas vezes foram depreciados em função de supostas traições de estilo ou deficiências pictóricas. Escrevendo sobre quadro *Diógenes procurando por um homem honesto no mercado de Haarlem*, Thoré não economizou críticas a seu autor. O quadro de Caesar van Everdingen, para ele, “não carece de certa originalidade grosseira”. Thoré considerava que “todas estas figuras baixas e comuns são muito grosseiras.”<sup>748</sup>

Desapreciado - talvez este não fosse o adjetivo que melhor qualificasse estes pintores, no século XVII. Muitos destes artistas foram, “em seu próprio tempo, os mais procurados, os mais bem remunerados e os mais fortemente discutidos”.<sup>749</sup> Não parecia haver, sequer, discrepâncias de gosto que impedissem alguém de apreciar a eles e gostar também de Rembrandt e Vermeer – os campeões da escola neerlandesa, segundo os especialistas do século XIX. Ao menos não para alguém como o erudito Constantijn Huygens.

Quando jovem, Huygens teria sido dos primeiros a “escrever um discurso apaixonado sobre o gênio de Rembrandt”. Mais tarde, ele estaria entre o grupo de amantes da pintura que reconheceriam em Johannes Vermeer, “um célebre pintor”. E, foi Huygens, também, “o cérebro por trás do ambicioso conjunto de pinturas” criado, entre 1648 e 1652, para decorar a notável Oraniezaal (Salão Orange). Esta sala nobre do palácio Huis ten Bosch, em Haia, foi concebida por ele e Jacob van Campen, para celebrar a grandeza da República e a memória de seu *Statbouder* Frederik Hendrik. Ali, a história dos batavos, sob o governo do príncipe, seria narrada em complexas alegorias. A intenção era a de que os “sete ou oito melhores pintores da terra” executassem o programa pictórico.<sup>750</sup> Para a seleção dos artistas, Huygens apresentou a van Campen uma lista com aqueles que acreditava estar à altura da tarefa. Entre os pintores indicados, estavam muitos daqueles que, dois séculos depois, seriam menosprezados: Jacob Backer, Nicolaes Berchem, Dirck Bleker, Salomon de Braij, Caesar van Everdingen, Pieter de Grebber, Gerard van Honthorst e Jacob van Loo.

---

<sup>748</sup> BÜRGER, 1858. p. 284.

<sup>749</sup> BLANKERT, 1997. p. 13.

<sup>750</sup> BLANKERT, 1997. p. 13.

Curiosamente, os eruditos oitocentistas não rejeitaram somente a pintura neerlandesa com influxos clássicos ou italianos. Entre os pintores considerados menores, estavam alguns cuja produção encaixava-se perfeitamente nos padrões do cânone estabelecido. Eram os *fijnschilders* (pintores finos); “artistas que, com suas imagens suavemente executadas e precisas, se esforçavam para alcançar uma representação perfeita das texturas” dos objetos. Gerrit Dou, artista de Leiden, foi reconhecido como um dos iniciadores deste modo de pintar. Seu pupilo, Frans van Mieris, o velho, também assumiu o estilo de pintura com a fatura “macia”, bem como Caspar Netscher e Godfried Schalcken.<sup>751</sup>

Apesar de soar como uma inocente questão de gosto, as situações provocadas pela avaliação dos estudiosos do século XIX tiveram impactos profundos sobre a apreciação do conjunto das pinturas neerlandês. As obras dos artistas considerados pouco nacionais foram praticamente proscritas das coleções dos museus públicos que se encontravam em formação. Nem sempre elas atraíam a atenção dos estudiosos, quando exibidas nas galerias e coleções particulares. O efeito inevitável foi que toda teoria da arte neerlandesa produzida até a década de 1960 foi criada a partir da observação de um conjunto muito restrito de obras, que expurgava aquelas que não se encaixavam nos cânones estabelecidos.

As convicções dos historiadores da arte sobre o caráter da pintura neerlandesa fundavam-se, então, em uma imagem da arte que se media pela afirmação da liberdade dos padrões italianos de produção e pelo crescente naturalismo. Um sustentáculo destas ideias foi a leitura enviesada da fundação da República batava e seus reflexos sobre a produção plástica de seus cidadãos. O outro sustentáculo foi a percepção do naturalismo reinante em um conjunto bastante restrito de obras, conservadas em coleções particulares e nos acervos dos museus em formação. Apesar de nada – ou quase nada – terem escrito sobre Post ou Eckhout, as ideias gerais sobre a arte neerlandesa criadas por Thoré, Fromentin, Waagen e seus colegas foram amplamente recuperadas pelos intérpretes das obras dos dois artistas, imprimindo-se sobre sua percepção das obras.

Estas convicções foram abaladas na década de 1970. Um grupo de historiadores da arte, articulados na Universidade de Utrecht, rompeu a visão edulcorada do realismo neerlandês, expondo suas idiossincrasias. Guiados pelo método iconológico de Panofsky, adaptado às suas necessidades estes historiadores começaram a revisitar obras cuja interpretação encontrava-se fechada. Nesta trajetória, perceberam a possibilidade de existência de signos e

---

<sup>751</sup> BUVELOT, 2005. p. 12.

alegorias sobre o véu semitranslucido do realismo – que para eles mascara os objetivos dos pintores, com a aparência natural ocultando outros níveis de leitura.

Iniciou-se, nas duas décadas seguintes, uma fervorosa controvérsia sobre a natureza da arte do Século de Ouro neerlandês. O debate foi alimentado por ideias antagônicas acerca do para sempre perdido sentido original que os neerlandeses do século XVII teriam atribuído às pinturas que criaram, e quais suas intenções ao pintar. Na contenda, dividiram-se especialistas, críticos e historiadores da arte. De um lado, colocaram-se aqueles que defendiam a ideia de que, tendo por única intenção produzir uma representação realista do mundo visível, os pintores transcreviam os objetos para os quadros, sem a ambição de produzir significados ulteriores. Posicionaram-se, no outro lado, aqueles que acreditam que, sob o aspecto verossímil dos objetos representados, os artistas construam significados simbólicos, emblemáticos ou alegóricos.

O debate internacional – que envolveu sobretudo historiadores da arte neerlandeses e norte americanos – teve como objetivo de reavaliar os posicionamentos teóricos frente ao realismo da pintura neerlandesa do século XVII. Foram elaboradas inúmeras teses sobre o sentido do recurso à representação naturalista e à possibilidade de alegorização da pintura, no Século de Ouro da pintura neerlandesa. O pivô da discussão foram os desentendimentos de dois partidos de historiadores da arte, iniciados duas décadas antes.<sup>752</sup>

O primeiro – herdeiro das teorias do século XIX e aglutinados por Svetlana Alpers – apostavam que os pintores neerlandeses exerciam uma arte descritiva e não tinham outra intenção que a reprodução exata da aparência das coisas, sem a criação de significados ulteriores. O segundo – alinhados aos historiadores da arte da Universidade de Utrecht, especialmente Jan Emmens e Eddy de Jongh – demonstravam, através do uso da metodologia panofskyana, a existência de uma profunda relação entre algumas pinturas, os provérbios orais e a tradição emblemática do norte da Europa. Eles também atacavam Alpers e seus partidários de reproduzirem a antiga clivagem nacionalista do século XIX, que separava as pinturas seiscentistas entre aquelas que mereciam ou não ser consideradas

---

<sup>752</sup> A primeira fase do debate, ainda muito polarizado entre os historiadores de Utrecht e Svetlana Alpers, ocorreu por meio de artigos, em especial aqueles publicados na revista *Simioulus: Netherlands Quarterly for the History of Arts*. (JONGH, 1974. JONGH, 1976. ALPERS, 1979. JONGH, 1983. ALPERS, 1999. JONGH, 1984. MUNDY, 1981. HECHT, 1986. BEDAUX, 1986. BEDAUX, 1987) Com a circulação restrita do periódico, frente à ampla disseminação dos livros de Alpers, a perspectiva da historiadora da arte se tornou hegemônica fora dos Países Baixos e dos círculos fechados dos estudiosos da pintura do século XVII – tornando-se a única conhecida no Brasil e mobilizada para o estudo das obras de Albert Eckhout. Os melhores resumos do debate em torno ao realismo da arte neerlandesa encontram-se em WESTERMANN, 2002. FRANITS, 1997.

neerlandesas. O alvo deste ataque foi exatamente a negação realizada por Alpers de tudo que, proveniente da República batava, tivesse influxos “italianizantes” – de tratados de arte a pinturas.

Na passagem dos anos 1990 para 2000, concluiu-se que o problema do debate estava centrado em um equívoco – a ideia de que toda e qualquer produção neerlandesa estaria atrelada a um único “estilo de época”. Surgiu então uma tendência a privilegiar a análise individual das obras de arte ou de pequenos grupos de obras ou artistas, sobre a busca de explicações totalizantes. Com isto, chegou-se à conclusão de que existiu uma multiplicidade de estilos e formas de manipulação do aspecto real da pintura – indo da busca pela reprodução da exata impressão causada pela superfície das coisas à mais flagrante alegorização. Esta diversidade estaria em acordo com uma sociedade multifacetada, com seguimentos sociais de várias origens e formações de gosto distintas.<sup>753</sup>

Esta retomada da hipótese alegórica e da percepção da produção artística plural e multifacetada da República batava, demorou a resvalar na discussão em torno das possibilidades de interpretação da obra de Eckhout. Alheios às discussões dos historiadores da arte envolvidos no debate, os estudiosos da obra dos pintores de Nassau continuaram a repetir inssantemente as perspectivas sobre a arte neerlandesa criadas no século XIX.

---

<sup>753</sup> LIDTKE, 1997. p. 124.

## **PARTE II**

## A fonte ideal

Com algumas palavras, todo o passado se ilumina. Eis a fonte que todo historiador da arte procura. Um tipo de documento em que “estão registrados os elementos essenciais referentes à relação que deu origem a uma pintura”.<sup>754</sup> Um acordo ou contrato escrito que estabelece a demanda por uma obra de arte, os interesses do comitente, as obrigações do artista. Um programa decorativo a ser seguido. Ou uma declaração do pintor ou do comitente, esclarecendo a origem e os caminhos da criação. É aquele “tipo de fonte de época capaz de nos fazer compreender uma atividade pictural, aproximando-a de sua realidade intrínseca” e das “categorias visuais próprias do seu tempo”. Uma fonte “historicamente pertinente.”<sup>755</sup>

“Várias centenas desses documentos ainda existem, embora a maior parte se refira a pinturas que estão hoje desaparecidas” ou a peças que não podem mais ser identificadas.<sup>756</sup> A criação de uma obra de arte, por outro lado, nunca esteve forçosamente atrelada à elaboração de contratos, solicitações ou programas escritos; especialmente no período moderno. Um pintor neerlandês podia criar marinhas e naturezas-mortas com certo grau de padronização, atendendo ao gosto de um provável comprador do mercado de arte local.<sup>757</sup> Um artista de corte podia receber pagamentos por sua disponibilidade, ao invés de ser contratado para executar uma obra específica. Eventualmente, sua relação com um comitente ou um patrono podia ser fundada nas noções cortesãs de *fidelidade* do súdito e de *liberalidade* do príncipe, prescindindo de qualquer formalização documental.<sup>758</sup>

---

<sup>754</sup> BAXANDALL, 1991 (b). p. 17.

<sup>755</sup> DIDI-HUMBERMAN, 2015. p. 20.

<sup>756</sup> BAXANDALL, 1991 (b). p. 17.

<sup>757</sup> GOEDDE, 1997. p. 132. WESTERMANN, 1996.

<sup>758</sup> O “conceito cortesão de serviço, fundado numa relação de fidelidade pessoal,” dificultava a um artista entrar em negociações formais com um patrono ou comitente. Por isto, muitas encomendas de obras de arte e relações de patronato não eram regidas por contratos. Alguns artistas eram incorporados às cortes como *domésticos*



Ainda assim, a busca por este documento constitui uma “atitude canônica do historiador”. Ela traduz sua recusa em produzir anacronismos na explicação histórica de uma obra. O que se procura é “uma *fonte de época* capaz de nos fazer aceder à ‘ferramenta mental’ – técnica, estética, religiosa, etc. – que tornou possível esse tipo de escolha pictural” realizada pelo artista, diante das condições oferecidas por seu tempo. A fonte ideal que auxilia na produção de uma consonância de tempos entre a obra e sua explicação.<sup>759</sup>

Mas, não basta que a fonte seja da época. Nem todo documento contemporâneo à produção de uma obra é historicamente pertinente para sua análise. Um grave problema se coloca quando a fonte ideal – a fonte específica sobre a obra e eucrônica a ela – não é capaz de dizer algo sobre o objeto da investigação. Quando, apesar da aparência, o documento não oferece dados fiáveis sobre as causas, os significados ou a estrutura de uma pintura.<sup>760</sup> Quando ele traduz uma recepção da obra distante do seu contexto original de construção e percepção.

Um documento pode ser contemporâneo à obra de que trata. Nem por isto os dois foram produzidos dentro do mesmo contexto – visual, cultural, social. A fonte pode representar percepções e categorias de pensamento diferentes daquelas que geraram a necessidade da pintura, as condições e soluções de sua execução ou o significado pretendido. Neste caso, uma diferença cultural separa o universo mental do produtor do documento daquele em que operaram o comitente e o criador da obra.

Um documento também pode ser contemporâneo à obra. Nem por isto foram necessariamente produzidos sob uma mesma historicidade. A fonte pode representar percepções de uma pintura que se inscrevem em outra historicidade, sincrônica àquela que

---

(servidores). Outros eram elevados acima da corte comum, recebendo títulos honoríficos como *familiares* (membro da família do príncipe) ou *valet de chambre*. Os títulos “traziam prestígio aos artistas e os deixavam mais próximos ao príncipe”, facilitando que as demandas por obras fossem feitas verbalmente e que o príncipe pudesse acompanhar o desenvolvimento das obras, gerando uma “influência recíproca” entre as perspectivas do comitente e do criador. (WARNKE, 2001. p. 169-170.) Em algumas situações, os artistas de corte podiam receber em gêneros que asseguravam suas necessidades materiais; tais como alimentos, roupas, materiais de trabalho, acesso a médicos e fármacos. (WARNKE, 2001. p. 184; 188; 190-191.) Alguns recebiam rendas vitalícias. Nestes casos “a renda não recompensava um trabalho executado, mas sim a disponibilidade para o serviço”, quando requisitado. Para este artista não haveria, portanto, “tarefas regulares, essenciais ou previstas”; apenas a obrigação de estar disponível e trabalhar com seu melhor empenho e habilidade na execução do que lhe fosse pedido. (WARNKE, 2001. p. 195 *et seq.*) Em alguns casos, o artista podia ser contratado como provedor da corte, recebendo para permanecer “numa espécie de situação de espera com relação ao príncipe”. Recompensa-se, assim, a virtude do pintor – a habilidade artística e a fidelidade ao príncipe – e não por seu desempenho frente a uma encomenda. A *liberalidade* – ou *liberalitas* – corresponde à virtude do príncipe em retribuir à altura por algo feito por ele, como uma obra de arte; sendo a retribuição dada por meio de um presente, um favor ou pagamento. (WARNKE, 2001. p. 204.)

<sup>759</sup> DIDI-HUBERMAN, 2015. p. 19.

<sup>760</sup> DIDI-HUBERMAN, 2015. p. 20-21.

viu a obra surgir.<sup>761</sup> Neste caso, não há uma concordância de tempos entre o produtor do documento e os criadores da pintura. Obra e fonte são anacrônicos um ao outro.<sup>762</sup>

Nos dois casos, supostamente ideal, a fonte contemporânea oferece um perigo. Seu uso desavisado pode levar o historiador aceder a ferramentas mentais e categorias visuais estranhas ao comitente e ao criador de uma pintura; estranha até mesmo ao observador primário a quem a obra se dirigia.

Não basta, ainda, que a fonte seja ideal e pertinente; que seja perfeitamente específica e eucrônica em relação à obra. Quando existem, documentos assim raramente entram em detalhes sobre uma pintura – formas, conteúdos e significados – ou sobre o processo de sua criação. Os documentos, em geral, são lacunares e não explicam o objeto de forma completa. Então, ver a obra e a situação histórica de sua criação demanda esforço, método, artimanhas, imaginação. Ler o documento é um ato complexo. Não consiste apenas em entrar em sintonia e compreender os atores do passado. Implica em interpelar, criticar e julgar as proposições do documento, as intenções de seu criador.

Apresenta-se o segundo perigo – o historiador e suas questões. O sujeito interpretante pode ser guiado por sofisticados métodos de análise histórica. Mesmo deste modo, há sempre o risco de a explicação produzida ser anacrônica com relação à obra. Seja por problemas de interpretação, seja por um vício de origem. A hipótese – sobre a qual a explicação é edificada – pode ser, de partida, anacrônica ou desprovida de pertinência histórica.

Escassas são as fontes seiscentistas que tratam das pinturas brasileiras de Albert Eckhout. Duas, na verdade. Um neerlandês assistiu a um bailado de indígenas no palacete de Nassau, em Haia, no ano de 1644. Ao expressar suas impressões em uma carta, ele comparou os movimentos dos ameríndios a uma pintura que se encontrava no lugar: a *Dança Tapuia*.<sup>763</sup> O comitente das pinturas, Johann Moritz von Nassau-Siegen, ofertou as pinturas para seu primo Frederik III, soberano do Reino Duplo da Dinamarca e Noruega. Ao enviar as

---

<sup>761</sup> Existem múltiplas formas de experiência do tempo. Segundo Reinhardt Koselleck, o tempo histórico é produzido na tensão entre o campo das experiências e o horizonte de expectativas. (KOSELLECK, 2003. p. 305 *et seq.*) Isto torna possível mudanças abruptas – ou mais lentas – de historicidades. Torna factível também a possibilidade de existência, em um mesmo momento, de culturas regidas por distintas historicidades; isoladas umas das outras ou que se tocam em determinadas brechas. Para exemplos de distintas historicidades na época moderna, ver GRUZINSKI, 2012.

<sup>762</sup> Georges Didi-Huberman analisa situações em que uma fonte aparentemente eucrônica é, na realidade, anacrônica com relação à obra de que trata. Indo além, ele aponta situações em que o próprio artista, ao dialogar com uma tradição imagética que o antecede, torna-se “anacrônico a seus contemporâneos mais imediatos”. DIDI-HUBERMAN, 2015. p. 21.

<sup>763</sup> Carta de David Le Leu de Wilhelm para C. Huygens. Haia, 27 de agosto de 1644. (BOTS, 1980. p. 104)

pinturas para o presenteado, em 1654, o conde redigiu uma carta descrevendo as obras e suas qualidades.<sup>764</sup>

Quase nada revela a primeira carta sobre as pinturas. O missivista tão somente afirma uma semelhança existente entre a imagem na tela e os indígenas que viajara para a República batava, em companhia de Nassau. A informação mais relevante que se retira do documento é a pintura realmente foi criada no Brasil; estando pronta e exposta na residência de Nassau logo após seu retorno à Europa.<sup>765</sup>

A segunda carta parece ser a fonte ideal – o documento que todo historiador da arte anseia encontrar. As obras são descritas pelo próprio comitente – pinturas “com vários homens e frutos, no número de 26 peças, todas em tamanho natural”. Também é indicada a situação da encomenda ao pintor – “pinturas brasileiras que, naquela terra, mandei pintar a partir do natural”.<sup>766</sup>

Como fonte ideal, a carta foi recuperada por estudiosos das pinturas brasileiras. Sua descrição das pinturas – obras em tamanho real, pintadas “a partir do natural” – serviu-lhes como prova da intenção de se registrar a natureza brasileira em imagens fiéis. A notícia da ordem dada pelo conde situou a criação das pinturas na fantasia de uma “missão artística nassoviana”, premeditada e civilizadora.

O documento foi escrito cerca de 13 anos após a criação das pinturas. O conde não era mais governador da Nova Holanda – uma conquista perdida naquele mesmo ano, com a capitulação neerlandesa na campina do Taborá, pondo fim à guerra contra portugueses e moradores. Não servia mais à Companhia das Índias Ocidentais nem aos Estados Gerais da República batava. Vivia em um condado do Sacro Império Romano Germano, como suserano do Grande Eleitor de Brandemburgo. Correspondia-se com um primo, Príncipe Eleitor do Império, soberano rei de terras distantes. Já as pinturas, naqueles 13 anos sofreram subsequentes deslocamentos, saindo do Brasil para ir a Dinamarca. Em que proporção, então, as palavras do conde iluminam o passado? É a carta a fonte ideal para a escrita da história das pinturas brasileiras?

---

<sup>764</sup> CARTA DE NASSAU A FREDERIK III, Kleef, 13 jul. 1654.

<sup>765</sup> Recentemente, entre 2002 e 2004, alguns estudiosos da obra de Eckhout levantaram dúvidas acerca da real procedência das obras, sugerindo que elas teriam sido realizadas na Europa. A carta de David Le Leu de Wilhelm indica, no entanto, que ao menos a Dança Tapuia encontrava-se pronta quando Nassau chegou à Europa, não existindo motivos sólidos para se acreditar que as demais não tivessem sido feitas no Brasil. Ver BUVELOT, 2004. VRIES, 2002. NATIONALMUSEET, 2002.

<sup>766</sup> CARTA DE NASSAU A FREDERIK III, Kleef, 13 jul. 1654.

## Homens e frutos do Brasil

“Sereníssimo, grande e poderoso Rei, misericordioso senhor”, saudava a carta redigida por Johann Moritz von Nassau-Siegen. Do ducado de Kleef,<sup>767</sup> seu local de residência, o nobre germânico escrevia para um primo, o rei Frederik III, soberano do Reino Duplo da Dinamarca e Noruega. Era o dia 13 de julho de 1654.

*Conforme ordenou Vossa Majestade Real, o almirante Sr. Lindenau, por haver navegado como explorador para o Brasil, tendo-o feito comigo, aqui veio me visitar; e havendo viajado de volta, não pude abster-me de, em minha insignificância e humildade, beijar as mãos de V.M.R. e vos oferecer meu obediente, leal e devedor serviço, tão desejoso que sou de estar sob a autoridade e a alta piedade de V.M.R. [...].<sup>768</sup>*

Johann Moritz era o *Statboudet* do ducado de Kleef, condado de Mark e Ravensberg. Havendo vivido oito anos no Brasil, seguidos de mais quatro em Haia, ele se mudara para Kleef após ser nomeado para o governo da região, pelo príncipe Friedrich Wilhelm, o Eleitor de

---

<sup>767</sup> O ducado de Kleef foi um Estado integrante do Sacro Império Romano Germânico, cujo governo ficou nas mãos dos eleitores de Brandemburgo, a partir de 1609, em decorrência de disputas sucessórias. Seu território constituía uma região de disputa entre protestantes e católicos, fronteira às províncias de Gelderland e Utrecht. Em 1666, com o tratado da Paz de Kleef, o ducado foi definitivamente incorporado ao reino de Brandemburgo-Prússia.

<sup>768</sup> CARTA DE NASSAU A FREDERIK III, Kleef, 13 jul. 1654. A carta original encontra-se no Arquivo Real da Dinamarca e foi publicada, pela primeira vez, pelo historiador Louis Bobé, em 1909. Posteriormente, o documento foi transcrito e publicado no alemão original por Thomas Thomsen e Erik Larsen. Idênticas, as duas transcrições foram usadas na tradução aqui apresentada. Cf. THOMSEN, 1938. p. 11-12; LARSEN, 1962. p. 251; BOBÉ, 1909. p. 379. Uma tradução livre do documento foi apresentada por Enrico Schaffer. SCHAFFER, 1968. p. 42-43. Esta versão, no entanto, apresenta muitos equívocos de interpretação.

Brandemburgo.<sup>769</sup> Foi naquele mesmo ducado que, já aos 50 anos de idade, ele recebeu a visita o almirante Christoffer Lindenov til Lindersvold, emissário do rei Frederik III e um velho conhecido.<sup>770</sup>

Muito tempo havia se passado desde que Johann Moritz admitira Lindenov como seu chefe de coudelaria. À época, o conde não tinha mais que com 32 anos de idade. Seu novo servidor, um jovem filho da alta nobreza dinamarquesa, contava com cerca de 24 anos. Juntos, em outubro de 1636, senhor e servidor embarcaram em um dos quatro navios da Companhia Privilegiada das Índias Ocidentais (*Geocroyeerde West-Indische Compagnie*, WIC) que, do porto de Nova Dieppe, partiram para o Novo Mundo.<sup>771</sup>

Por quase oito anos, Johann Moritz e Lindenov viveram na porção nordeste do Brasil, ocupada pelos neerlandeses e intitulada como Nova Holanda (*Nieuw Holland*). Ali, o nobre germânico manteve-se a serviço da WIC, ocupando os cargos de governador-geral “de todos os lugares conquistados e ainda por conquistar no Brasil” e de capitão e almirante-geral das forças neerlandesas “da terra e do mar”.<sup>772</sup>

A nomeação do conde havia sido criteriosamente estudada pela WIC e discutida com o *Statbouder* Frederik Hendrik van Oranje e com os Estados Gerais – órgão colegiado mais alto do governo República das Sete Províncias Unidas dos Países Baixos.<sup>773</sup> Ela significou uma mudança na forma de governo da Nova Holanda, constantemente ameaçada pelas guerras contra portugueses e espanhóis. De uma administração colegiada de caráter civil e perfil burocrático, passara-se a um governo mais centralizado e investido de amplos poderes militares. Com a mudança, a WIC parecia reproduzir a experiência colhida pela Companhia Unida das Índias Orientais (*Vereenigde Oost-Indisch Compagnie*, VOC). Do governo das conquistas do levante, em especial de Batávia, aprendera-se que “uma apresentação

---

<sup>769</sup> A nomeação ocorreu em 29 de outubro de 1647. Poucos dias depois, Nassau já escrevia ao amigo Constantijn Huygens, conselheiro político do *Statbouder* neerlandês, dando notícia da nomeação e colocando-se a seu serviço. (CARTA DE NASSAU A CONSTANTIJN HUYGENS, Wesel, 8 nov. 1647.) Sobre a atuação de Nassau no governo destes territórios, ver OPGENOORTH, 1979; HANTSCHÉ, 2005; MELLO, 2006. p. 228 *et seq.*

<sup>770</sup> O mesmo que Christoff Lindenauw (cerca 1612-1679), como é citado em vários documentos holandeses e em parte da bibliografia sobre o período, ou Christoffer Lindenow til Lindeoult. Sobre Lindenov e sua família, ver BENCARD, 2008. p. 166.

<sup>771</sup> WÄTJEN, 2004. p. 144.

<sup>772</sup> Carta Patente de nomeação de Nassau, *apud*. GONSALVES DE MELLO, 1999. p. 48. Para biografias de Nassau e um resumo de suas ações políticas e militares no Brasil e na Europa, *cf.* DRIESEN, 1849; MELLO, 2006, BIJL, 1995.

<sup>773</sup> WÄTJEN, 2004. p. 140-141. BOXER, 2004. p. 93.

aparatoso, um cerimonial majestático e uma ostentação de poder militar seriam meios eficientes para convencer os naturais” da terra a reconhecer a superioridade neerlandesa.<sup>774</sup>

Ainda que jovem, Johann Moritz já reunia em si “as qualidades de soldado e estadista”, esperadas no novo dirigente do Brasil neerlandês.<sup>775</sup> Afinal, os novos cargos de governador e chefe militar das conquistas possuíam certa equivalência com o posto de *Statboudier* da República e investiam seu portador de poderes similares àqueles atribuídos ao responsável pela administração de Batávia. O conde, ademais, se encontrava profundamente envolvido na política da casa de Orange e nas guerras neerlandesas, havendo se tornado célebre por seus feitos nas armas. Reunidos, estes fatos teriam fornecido motivos suficientes para que Johann Moritz fosse investido dos novos títulos, em detrimento dos acionistas e funcionários da WIC.

Estabelecido em Recife, Nassau teve Lindenov sempre ao seu lado. O convívio cotidiano teria criado laços entre eles. De 1637 a 1640, o dinamarquês acompanhou de perto as atividades do conde, participando da intimidade de suas várias residências brasileiras. As coisas não poderiam ocorrer de outra maneira: o mestre de coudelaria era um dos principais “domésticos da corte do governador-geral”.<sup>776</sup> Uma corte que fora primeiramente instaurada em Recife e depois transferida para a nova capital da conquista, Mauritsstadt, que Nassau erigiu na adjacente Ilha de Antônio Vaz e nomeou em homenagem a seu primo, o *Statboudier* da República, Maurits von Nassau.<sup>777</sup> [fig. 162]

Como um doméstico, o dinamarquês tinha direito à mesa livre e se alimentava às expensas de Nassau.<sup>778</sup> Seu lugar entre as pessoas de qualidade da corte não poderia ser mais destacado.

---

<sup>774</sup> A cidade de Batávia – que corresponde à atual Jacarta – serviu como uma espécie de capital do governo das possessões neerlandesas nas Índias Orientais. Ver WÄTJEN, 2004. p. 142-143. BOXER, 2004. p. 93.

<sup>775</sup> WÄTJEN, 2004. p. 140.

<sup>776</sup> LIJST VAN DE ‘DOMESTIQUEN’, 1643.

<sup>777</sup> Nos documentos coevos, a nova capital – que substituíra Olinda – costumava ser denominada como cidade Maurícia, Mauritá ou Mauritiópolis. Sobre a construção da cidade, ver BOXER, 2004. p. 157-158. GONSALVES DE MELLO, 2001. p. 89-115. CALADO, 2004. p. 1:111 *et seq.*

<sup>778</sup> O termo *doméstico*, como utilizado para o contexto das sociedades de corte do Antigo Regime, deriva do francês (*domestique*). Ele era empregado para adjetivar aquilo “que era da casa” ou que “pertencia à casa”. Como substantivo, indicava coletivamente os “todos os servidores de uma casa” ou mesmo o espaço interior de uma casa. (DICTIONNAIRE, 1762) O vocábulo diferenciava-se, no entanto, do “servidor” (*serviteur*) que indicava somente os empregados que recebiam salário (*servent pour gages*), como os valetes, lacaios e porteiros. Assim, o substantivo *doméstico* abrangia a “todas as pessoas que são subordinadas a alguém, que compõem sua casa e que vivem ou que se espera que vivam com ele”, como secretários e capelães. Neste sentido, ele também podia referenciar “todos os oficiais do rei e príncipes, chamados comensais”, bem como a esposa, os filhos e todos da família de alguém, o “chefe”, a quem se subordinam. (DIDEROT; D’ALEMBERT, 2013. p. 5:29.) Cabe lembrar que Althusius afirmava que, “na família ou no clã, existe um chamado líder (*princeps*), que se coloca no topo dessa família ou clã e que tem direito de coerção (*jus coercendi*) sobre as pessoas, seja individual, seja coletivamente”. (ALTHUSIUS, 2003. p. 123.)

Ele era o oitavo homem entre as 167 pessoas que integravam a hierarquia da casa.<sup>779</sup> Durante os almoços, ele gozava o privilégio de tomar assento à mesa principal, dividindo-a com o próprio conde e com sua *entourage* mais próxima: o capitão da guarda pessoal do governador, Charles de Tournal; seu secretário, Charles Tolner; o mordomo Pieter Bonjour; o predicante Francisco Plante; o conselheiro Mr. Philts; o médico pessoal de Nassau, Dr. Willem Piso; e “o velho” Persijn. Cada um dos comensais trazendo com sigo um “jovem” (*jonge*) como pajem.<sup>780</sup>

A prerrogativa de Lindenov não era pequena. Não importava que a corte estivesse instalada em uma precária conquista ultramarina. Não interessava que aquele território vivesse ameaçado pela guerra e pela fome. Comerciantes, burocratas, soldados, senhores de engenho, escravos. Neerlandeses, ibéricos, ameríndios, africanos. Judeus, cristãos novos, protestantes de toda sorte, católicos. Não fazia diferença que a ordem social da conquista se estremecesse com os atritos nascidos da convivência de gente de todas as qualidades, de diversas origens e de muitas nações.<sup>781</sup> A vida nas residências de Nassau – sobretudo no palácio de Vrijburg e na casa de Boa Vista, construídos em Mauritsstadt – era compassada pela tentativa de reproduzir as rígidas regras que conduziam as casas aristocráticas europeias. [figs. 163-164]

O palácio de Vrijburg, sede da corte a partir de 1641, funcionava à maneira de uma residência nobiliária germânica. Sua arquitetura, tal como o cerimonial, as hierarquias e a etiqueta ali observados, transportava para os trópicos o modo de vida das sociedades de corte do Antigo Regime.<sup>782</sup> De Johann Moritz emanava a autoridade que estabelecia a ordem. Uma autoridade que, em certa medida, apagava as fronteiras entre as questões domésticas do conde e os

---

<sup>779</sup> A estrutura da corte nassoviana, no Brasil, foi aferida a partir de uma “Lista de domésticos da corte do Governador-geral Johan Maurits, que possuem mesa livre”, produzida entre março e abril de 1643. Esta lista arrola, hierarquicamente, 49 indivíduos que, às refeições, eram repartidos em quatro mesas. (LIJST VAN DE ‘DOMESTIQUEN’, 1643) O conteúdo do documento guarda grandes semelhanças com uma cópia da “Lista de pessoas” que tinham acesso à mesa, produzida por Pieter Bonjour, provavelmente em 1641. (LIJST (KOPIE) VAN PERSONEN DE GEWOON ZIJN BIJ HET HOF, [1641]). As duas listas mostram que muitos indivíduos mantiveram suas posições à mesa, ao largo dos anos. Isto indica certa, indicando certa inflexibilidade na hierarquia, subvertida apenas excepcionalmente. A lista de 1643 foi publicada, na íntegra, em HOFHOUDING VAN JOHAN MAURITS, 1898. p. 557-562. Sobre a estrutura da corte de Nassau, ver BENCARD, 2008; MELLO, 2006. p. 136 *et seq.*; EGMOND; MASON, 2004. p. 117; THISSEN, 2008.

<sup>780</sup> LIJST VAN DE ‘DOMESTIQUEN’, 1643. HOFHOUDING VAN JOHAN MAURITS, 1898. p. 557.

<sup>781</sup> Os diversos grupos sociais presentes no Brasil Neerlandês eram, à época, chamados de *nações*, ou seja, povos, em sentido largo e culturalmente determinado. Para a percepção de Nassau sobre as dificuldades de governo de uma sociedade tão heterógena, composta por diversas *nações*, ver NASSAU, 1895. p. 231.

<sup>782</sup> Segundo Norbert Elias, no Antigo Regime, a organização das habitações nobiliárias estava profundamente relacionada com a estruturação do conjunto da sociedade de corte. Segundo o autor, isto tornaria o *palais* ou o *hôtel* dos cortesãos um índice da sociedade de corte, cuja própria estruturação poderia estudada a partir destas “unidades sociais”. (ELIAS, 2001. p. 66 *et seq.*) Para a relação entre as hierarquias, a etiqueta e o sistema das cortes, ver LADURIE, 2004. p. 52 *et seq.*

assuntos de Estado do governador.<sup>783</sup> As pessoas que o serviam eram distinguidas segundo sua condição – livres ou escravos –, origem, mérito e importância para o cotidiano de chefe da casa; entre uma miríade de outros fatores que poderiam levar alguém a ser agraciado com o seu favor.<sup>784</sup> O mordomo, Pieter Bonjour, uma governanta e dois jovens cortesãos (*hoffjonkers*), certamente se incumbiam de manter o protocolo dos serviços, a observação das regras de precedência e o respeito às posições sociais que diferenciavam os domésticos de maior qualidade dos demais servidores da residência, funcionários da WIC, soldados e escravos que cotidianamente percorriam os pátios, jardins, corredores e salas do palácio.<sup>785</sup>

Nas residências de Recife e Mauritsstadt, Nassau e Lindenov compartilharam a experiência de conhecer um continente totalmente outro. Para as sensibilidades dos dois estrangeiros, a nova morada oferecia um cenário inusitado. Ali se encenou o cotidiano dos 45 domésticos mais destacados do conde, muitos dos quais o haviam acompanhado desde a Europa. Junto a eles, mas sem os mesmos privilégios e regalias, outros servidores e escravos circulavam pela casa, gozando “dos custos da cozinha”. Esta pequena turba de serviços era composta por 10 palafreiros, 6 marinheiros da chaloupa, 12 alabardeiros, 02 guarda-livros, 01 sentinela, 10 turcos e 01 índio (*brasilien*) do Maranhão, além de 80 negros e negras, “escravos tanto da Companhia quanto de Vossa Excelência”.<sup>786</sup> Eram homens tão diferentes entre si que davam à corte tropical uma coloração única. A cor de uma sociedade construía a partir das tradicionais regras do convívio aristocrático, aplicadas sobre uma inaudita mistura de gente.

A corte constituía-se, portanto, em uma sociedade a se adaptar às condições do Novo Mundo. Ela foi montada sobre a ausência de uma aristocracia a que cabia orbitar em torno ao centro do poder: Johann Moritz von Nassau-Siegen. Incluindo poucos atores externos à vida palaciana, no lugar de nobres, a corte contava com os homens proeminentes da conquista, tanto portugueses quanto funcionários da WIC. Constantemente, a casa recebia a

---

<sup>783</sup> Em diversos documentos da administração da conquista neerlandesa no Brasil, a residência do Stathouder Nassau é chamada de “corte”. Reiterando, aqui, a caracterização da casa do governador como uma “corte”, pretende-se reforçar a ideia de que a organização da residência brasileira de Nassau opera como um índice da nova organização social da conquista, sob sua administração. Ver ELIAS, 2001. p. 66.

<sup>784</sup> Na Europa do período moderno, não se devia confundir domésticos e servidores (*serviteurs*) de uma corte – homens livres por excelência – com servos, cativos ou escravos. (DIDEROT; D'ALEMBERT, 2013. p. 5:29; FÉRAUD, 1788; ELIAS, 2001. p. 71.) É provável que a mesma diferenciação ocorresse na corte nassoviana, no Brasil. Sobre as categorias de distinção no Antigo Regime, ver LADURIE, 2004. p. 50-52.

<sup>785</sup> De acordo com Evaldo Cabral de Mello, os *hoffjonkers*, citados na lista dos domésticos da casa, deveriam ser dois jovens da pequena nobreza europeia. (MELLO, 2006. p. 137.) É provável que fossem filhos mais novos de famílias da nobreza protestante do norte europeu, que não teriam o futuro assegurado pelos direitos de herança e buscavam garantir seu porvir servindo a nobres mais afortunados.

<sup>786</sup> LIJST VAN DE ‘DOMESTIQUEN’, 1643. HOFHOUDING VAN JOHAN MAURITS, 1898. p. 557.



estes convidados de Nassau, que em geral eram homens dotados de alguma cultura, com quem o conde se aprazia em conviver.

Além dos visitantes, havia somente os domésticos. Alguns eram privilegiados pelo nobre a ponto de se distinguirem dos demais servidores da casa, aproximando-se da figura de um cortesão. Esta confusão de papéis entre servidor e cortesão parecia reforçada pela presença de elementos da nobreza do Sacro Império Romano Germânico entre os jovens domésticos da casa. Exemplo disto eram o próprio Lindenov e mais três fidalgos: os senhores Steenborn, Wttenhoven e Ahamnia [*sic.*].<sup>787</sup>

As adaptações às condições do Novo Mundo, contudo, não abriam espaço para a desconsideração das regras do convívio cortesão. Não cabiam, ali, descuidos com o menor sinal material ou com o mais abstrato símbolo que demarcasse as quase infinitas gradações de distinção existentes entre os homens.<sup>788</sup> Nas residências nassovianas, como nas cortes seiscentistas europeias, a prática da comensalidade constituía “círculos de mastigação” que contribuíam para a definir a figura do senhor e das pessoas de melhor qualidade que o cercavam.<sup>789</sup> A mesa do aristocrata exprimia sua autoridade e a dignidade das pessoas mais elevadas, colocando em evidência o lugar e a importância de cada um. O serviço principal e as mesas seguintes espelhavam os signos de honra e precedência e ofereciam aos olhos “uma leitura sutil das relações” e “da economia de favores” que ordenavam o cotidiano da casa.<sup>790</sup>

Em um tempo em que a disposição dos comensais à mesa refletia sutis categorias estatutárias, Christoffer Lindenov ocupava um assento de destaque.<sup>791</sup> Diariamente, nos almoços do palácio de Vrijburg, o chefe de coudelaria privava da companhia do governador da conquista. Talvez residisse, nesta proximidade com o conde, o motivo pelo qual o Frederik III, o rei dinamarquês, elegeu Lindenov para a missão que, onze anos depois, se apresentava.

---

<sup>787</sup> LIJST VAN DE ‘DOMESTIQUEN’, 1643. HOFHOUDING VAN JOHAN MAURITS, 1898. p. 557. Frei Manoel Calado refere-se a Huitonovem (*Wttenhoven*) como sendo um alferes e a Estrebom (*Steenborn*) como um pajem. (CALADO, 2004. p. 205.) A presença de indivíduos de origem nobre na corte nassoviana é, ainda, muito pouco investigada, consistindo em um campo de investigação virgem. Nada é sabido sobre seu papel na casa do conde, sua importância nos negócios neerlandeses no Brasil ou sobre sua importância na administração da conquista. Por isto, não se sabe ao certo se, naquela corte, a origem valia mais que o posto ou o favor do conde; como soia ocorrer na corte real francesa, durante o século XVII. (LADURIE, 2004.) Para uma breve diferenciação entre cortesãos e domésticos, na sociedade de corte europeia, ver ELIAS, 2001. p. 68-71.

<sup>788</sup> Sobre os sinais material ou simbólicos das diferentes categorias de homens na sociedade de corte do período moderno, ver LADURIE, 2004. p. 45 *et seq.*

<sup>789</sup> Sobre os círculos de comensalidade na França seiscentista, ver LADURIE, 2004. p. 85-86.

<sup>790</sup> Acerca da relação entre a ordenação das refeições e a construção das posições sociais e da imagem do poder nas cortes seiscentistas, ver ALBERT, 2011. p. 103.

<sup>791</sup> ALBERT, 2011. p. 130 *et seq.* Sobre a dinâmica das hierarquias, na sociedade de corte, ver ELIAS, 2001. p. 107-108.

A visita do almirante ao príncipe parece ter sido breve. Ao passar por Kleef, no início de julho de 1654, Lindenov estava a caminho da Dinamarca, após uma viagem às Sete Províncias. Sua permanência em terras estrangeiras havia sido entrecortada por uma triste notícia: Karen Gyldenstierne, sua mãe, falecera no mês de junho.<sup>792</sup> O rei Frederik III autorizara, então, que o sepultamento da mulher fosse adiado até o regresso do filho. Em uma situação tão adversa, era improvável que o almirante permanecesse no condado mais que o tempo necessário para cumprir com suas incumbências.

O intuito da passagem de Lindenov por Kleef teria sido estabelecido por seu soberano. Discretamente, o emissário deveria dar notícias dos desejos de Frederik III ao velho companheiro de viagem.<sup>793</sup> A mensagem era um tanto quanto cifrada. Ainda assim, Johann Moritz a compreendeu e não tardou de responder às vontades do rei, através da missiva e de um presente.

A carta era curta. Johann Moritz, como rezava a conveniência, não costumava se alongar nas correspondências privadas. Doze anos antes, quando ainda se encontrava nas Índias Ocidentais, ele escreveu para Constantijn Huygens, seu vizinho em Haia. À época, parecera-lhe suficiente redigir uma dúzia de linhas para cordialmente agradecer ao amigo por acompanhar a construção do telhado de sua residência, que se erguia do outro lado do oceano. Nas poucas linhas, o conde ainda achou espaço para ácidas chacotas sobre os diretores da WIC que, ironizando sobre os valores gastos na construção, designavam-na por

---

<sup>792</sup> BENCARD, 2008. p. 168

<sup>793</sup> Existem controvérsias em torno às circunstâncias da viagem de Lindenov à República batava e de seu encontro com Nassau, em Kleef. Alguns autores acreditam que Nassau teria convidado Lindenov a Kleef; outros, que Lindenov havia ido procurá-lo em Haia, não o encontrando, seguiu para o ducado germânico. Contudo, os documentos recentemente descobertos por Mogens Bencard, no livro de cartas da Chancelaria Real da Dinamarca, em conjunto com a carta de Nassau a Frederik III, esclarecem suficientemente a questão. Em 14 de maio de 1654, Frederik III concedeu dois meses de férias ao almirante, para que ele fosse à República batava tratar de “questões urgentes”. Em 27 de junho, o rei autorizou o adiamento do enterro de Karen Gyldenstierne. Provavelmente, em 13 de julho, Lindenov encontrava-se em Kleef, de partida para a Dinamarca. Pela carta de Nassau, percebe-se claramente que Lindenov foi a Kleef, a mando de Frederik III. Além disto, é possível interpretar que o próprio Lindenov seria o portador da missiva de Nassau a Frederik III e dos presentes que a acompanhariam. Em 19 de agosto, com Lindenov já de volta à Dinamarca, o rei mandou matar dois veados para alimentar os hóspedes que haviam acorrido ao sepultamento da mãe de seu criado. (Livro de Cartas da Chancelaria dinamarquesa; 14 de maio; 27 de junho; 19 agosto, 1654. *apud*. BENCARD, 2008. p. 168.)

*Maison du Sucre*. Tudo para despedir-se brincando: “Eu espero e vos peço que queira continuar a contribuir, com seus olhos e com o bom conselho, com o que se fará, de agora em diante, no interior [da casa]. Quanto a mim, não deixarei de enviar madeiras e açúcar”.<sup>794</sup>

O mesmo tom não se fazia presente nas missivas negociais de Johann Moritz. Quando o destinatário era institucional e a escrita versava sobre graves assuntos políticos ou administrativos, as quatro linhas eram transformadas uma dezena de páginas.<sup>795</sup> Isto ocorria quando o governador do Brasil neerlandês se dirigia aos mesmos diretores da WIC, colocando-os a par dos acontecimentos da conquista.

Já a carta que Johann Moritz destinava ao rei Frederik III era curta e formal. Não seria decoroso dirigir-se a um monarca de forma abrupta ou de maneira muito íntima. Cabia, primeiramente, apresentar-se de maneira humilde e reverente diante da magnificência do interlocutor. Só então a escrita poderia assumir um tom mais pessoal. Uma carta assim escrita seria polida e íntima o suficiente para capturar a benevolência e a mercê do interlocutor, reacendendo os laços de obrigação e amizade que os uniam.

Guardando o decoro, mas valendo-se da habilidade com as palavras, própria do diplomata que era, Johann Moritz havia começado a redação da missiva. Inicialmente, saudou o monarca. Como mandava a etiqueta, reverenciou o rei com adjetivos que traduziam a magnitude de sua grandeza. Por fim, afirmando sua posição subalterna, mas sem deixar de insinuar a alguma intimidade com o soberano, Johann Moritz finalmente introduziu o motivo que o levava a escrever para Frederik III.

*Segundo o que o Sr. Lindenauw me deu a entender, V.M.R. tem um gosto singular por todos os tipos de curiosidades e, porventura, não lhe seriam desagradáveis algumas pinturas brasileiras que, naquela terra, mandei pintar a partir do natural; então, humildemente, ousei enviar tantas quantas ainda tenho à mão, com vários homens e frutos, no número de 26 peças, todas em tamanho natural, esperançoso de que V.M.R., por graça, se disponha e se digne a aceitá-las; e pode V.M.R. mandar copiá-las e trazê-las sob*

---

<sup>794</sup> CARTA DE NASSAU A CONSTANTIJN HUYGENS, Antônio Vaz, 09 maio 1642.

<sup>795</sup> Sobre a distinção, na retórica, entre correspondências *familiaris* (que versam sobre assuntos particulares), e *negotialis* (que tratam de temas de interesse geral e se destinam a representantes de uma posição institucional), ver HANSEN, 2003. p. 18. S. Groenveld afirma que, nas cartas de Nassau, “como era frequente no século XVII”, “as questões particulares e as públicas estavam misturadas”. (GROENVELD, 2008. p. 95.) Contudo, há que se reparar que, mesmo contendo informações de caráter público, as correspondências *familiaris* de Nassau diferiam em extensão e forma de suas missivas *negotialis*, sendo menos extensas e possuindo uma escrita que tendia a ser simultaneamente íntima e formal.

*uma nova ordenação [ordonantien], posto que são originais autênticos, que em parte alguma de toda a Terra não mais se pode encontrar [...].*<sup>796</sup>

Com as palavras, Johann Moritz colocava-se a serviço de Frederik III. Por meio do presente ofertado, ele reafirmava sua submissão às vontades do rei. Com muito cuidado, Johann Moritz finalizou a carta, solicitando à Vossa Majestade Real que o deixasse seguir sob seu “alto favor”. Se ele fosse, pois, “digno de estar ao seu comando”, assim o “permaneceria por todo o tempo, até a morte”.<sup>797</sup>

Finda a escrita, do ponto de vista formal, a carta era completa. Sua composição continha as principais seções e elementos retóricos prescritos pela tradição da *ars dictaminis*. Da parte do estilo, ela parecia despreziosa e soava com a naturalidade de quem há muito conhecia as normas do bem escrever.

A escrita não traía a sólida formação de Johann Moritz, que estudou nas principais escolas especializadas na educação da nobreza protestante do Império. No *Collegium Mauritianum*, em que esteve matriculado de 1616 a 1619, ele teria aprendido retórica, teologia, filosofia, história, medicina, astronomia, latim e grego. Ali havia espaço para os novos preceitos da educação humanista e para o ensino de antigos valores da vida cortesã. Assim, Johann Moritz – e antes dele seus irmãos Adolf e Wilhelm – também teria aprendido princípios de dança, música, desenho, equitação, esgrima e artes militares, incluindo a construção de fortificações e as estratégias do cerco. O esmero na formação dos nobres pupilos era reconhecido: o amplo currículo do colégio, cujo acesso ficava restrito a nobres de 9 a 17 anos, refletia as preocupações de seu fundador, Moritz von Hesse-Kassel, o sábio.<sup>798</sup> Este cunhado de Johann Moritz intencionava habilitar seus jovens estudantes para a vida nas cortes e o exercício das carreiras diplomática, administrativa e militar.<sup>799</sup>

---

<sup>796</sup> CARTA DE NASSAU A FREDERIK III, Kleef, 13 jul. 1654.

<sup>797</sup> CARTA DE NASSAU A FREDERIK III, Kleef, 13 jul. 1654.

<sup>798</sup> O landgrave Moritz von Hesse-Kasse foi casado com Juliana, meia-irmã de Johann Maurits von Nassau-Siegen, filha do primeiro casamento de seu pai com Magdalen von Waldeck, sua primeira esposa. (BASELAAR, 1984. p. 18, nota 2.) O landgraviado de Hessen, por ele governado, tinha como capital a cidade de Kassel, onde se situava sua corte que fora frequentada por Johann Moritz na juventude. O landgraviado era um título atribuído a alguns príncipes ou nobres germânicos responsáveis por julgar pleitos em nome do Imperador; e o termo é formado pela contração de Graf (conde) e Land ([da] terra, país). (MOUT, 1979.)

<sup>799</sup> Sobre a juventude e formação de Nassau, incluindo sua passagem pelo *Collegium Mauritianum*, ver MOUT, 1979, p. 23 *et seq.*; GRAF, 1997. p. 1167-1180. Antes de frequentar o *Collegium*, Nassau estudou no Liceu de Herborn em que, pouco antes, o mais importante pedagogo norte-europeu, Comenius, estudou e escreveu algumas de suas principais obras. (COMÊNIO, 1996. p. 6.) Ali também trabalhou Johannes Althusius,

Junto com a carta, Johann Moritz enviou para o rei um conjunto de 26 pinturas originais e executadas no Brasil, segundo as informações transmitidas por escrito. O presente era uma miúda parcela da imensa coleção de artefatos, móveis, livros e obras de arte amealhada pelo conde. Provenientes da Europa, da América e da África, os itens da coleção foram acumulados ao longo de uma vida e, em especial, durante a estadia no Brasil.<sup>800</sup>

A amostra era realmente pequena. Após seu retorno à Europa, Nassau disseminou muitos itens de sua coleção, distribuindo-os como presentes para aristocratas, comerciantes e eruditos da República batava e do Sacro Império Romano Germânico. Alguns dos presentes haviam sido, inclusive, mais volumosos em número de itens que aquele, destinado a Frederik III. Mas o conjunto enviado a Copenhague era muito significativo. Nassau, com razão, não se furtou a indicar que pinturas como aquelas não tinham iguais em qualquer outro lugar. Feitas no Brasil, únicas e originais, elas representavam, com inaudita exuberância, “todos os tipos de homens e fruto” da terra conquistada.<sup>801</sup>

O presente era composto por doze naturezas mortas, nas quais predominava a representação de frutos, folhas e raízes comestíveis da Europa e das Índias Ocidentais; um retrato de senhor negro, provavelmente Dom Miguel de Castro, embaixador do Soba ou Conde do Sonho que estivera na corte brasileira, em 1640; duas representações de pajens negros, supostamente Pedro Sunda e Diego Bemba, que teriam acompanhado o enviado africano;<sup>802</sup> um retrato de Nassau; um retrato de Nassau circundado por ameríndios; uma pintura com indígenas dançando; e oito telas de grandes dimensões, representando homens e mulheres indígenas, negros e mestiços.<sup>803</sup> Todas as obras haviam sido pintadas a óleo sobre tela, excetuando-se o

---

professor de direito que escreveu o seminal tratado *Política* (1603). (ALTHUSIUS, 2003. p. 12-14.) Curiosamente, anos mais tarde, Comenius teria se correspondido com membros do círculo de Hartlib, na América do Norte, que debatiam sobre a educação dos indígenas. Acredita-se, também, que o primeiro índio norte-americano a escrever em latim, Caleb Cheechauzuk, aprendeu o idioma através da obra *Janua linguarum reserata Janua* (1656) de Comenius. (CAVALCANTI, 2007. p. 9. HOCHBRUCK; DUDENSING-REICHEL, 1996.) Em uma coleção de epigramas sobre os principais momentos da vida de Nassau, Johan Bodecher Banning (ou Benning), professor da Universidade de Leiden, escreveu um elogio à formação de Nassau, ressaltando o período em que vivera na Basileia e o período que passara no *Collegium*, indicado pelo nome do landgraviado de Hesse. (BANNING, 1639. p. 17-18). A formação de Nassau no Collegium foi, no entanto, incompleta, em 1619, o Landgrave resolveu subir as taxas a serem pagas pelos estudantes por sua formação a um nível tão alto que o pai de Nassau não possuía recursos para arcar os gastos. O jovem teve, então, que encerrar sua formação. (BENCARD, 200. p. 90.) Ainda é pouco estudado o possível impacto das ideias dos intelectuais destas escolas sobre o pensamento político de Nassau e sua forma de governar o Brasil.

<sup>800</sup> Sobre as coleções de Nassau, ver FRANÇOZO, 2014.

<sup>801</sup> CARTA DE NASSAU A FREDERIK III, Kleef, 13 jul. 1654.

<sup>802</sup> Segundo Cécile Fromont, inscrições no verso dos painéis identificam os personagens. Não há registros, entretanto, da idade destas inscrições. Ver, FROMONT, 2014. p. 164.

<sup>803</sup> SILVA, 2002. p. 71. Na missiva a Frederik III, Nassau não apresenta dados que permitam a identificação das 26 peças enviadas para Copenhague. A identificação aqui apresentada, aceita em toda a literatura sobre o assunto, foi realizada *a posteriori*, a partir da localização de quadros com temas brasileiros e africanos nos primeiros inventários da *Kunstkammer* real da Dinamarca. A falta de registros sobre a composição do presente

retratos do embaixador africano e as pinturas dos dois servos, que foram feitos em painéis de carvalho.

Na totalidade do presente, somente uma parte das telas se encontrava assinada e datada: as pinturas que representavam os homens e mulheres do Brasil. Seis delas haviam sido feitas em 1641, uma em 1643, ao passo que a oitava se encontrava sem datação. Todas as sete obras datadas também estavam assinadas com o nome de um mesmo pintor. E, embora as inscrições possuíssem pequenas variações entre si, as sete telas assinaladas também assinalavam o lugar de sua criação. O registro mais claro e visível indicava: “Æchkhout. fecit. .1643. in brasil”.<sup>804</sup> [fig. 165]

De acordo com as assinaturas, o conjunto das oito pinturas com “todos os tipos de homens e fruto” do Brasil resultava do trabalho de Albert Eckhout. Natural da cidade de Groningen, na província neerlandesa de mesmo nome, o pintor esteve no Brasil, a serviço de Johann Moritz van Nassau-Siegen. Com o nome de Elbert Eeckhout, ele também figurou na lista de domésticos do palácio de Vrijburg, na qual Christoffer Lindenov havia sido citado como mestre de coudelaria.<sup>805</sup> Nos almoços, Eckhout se assentava na segunda mesa do salão. Seu lugar era ao lado de outro pintor, Frans Janszoon Post, um paisagista nascido em Haarlem. “Ambos, com jovens (*jongen*)” – que poderiam ser seu valetes, pupilos ou assistentes –, tinham direito a se alimentarem nos repastos oferecidos pela casa nassoviana.<sup>806</sup> Já nos

---

ofertado por Nassau a Frederik III faz com que subsistam questionamentos sobre a real origem de algumas das pinturas aqui arroladas. Em um estudo sobre as características físicas destes quadros, os conservadores do Museu Nacional da Dinamarca (Nationalmuseet Danmark, Copenhagen) afirmaram que “o exame técnico das pinturas e uma busca por documentos antigos não mostraram evidências definitivas sobre aonde elas teriam sido pintadas”. Contudo, os mesmos estudiosos afirmaram existirem evidências físicas nas obras – como a presença de *pentimenti* e correções – que garantem serem elas originais e não cópias coevas aos originais. (BAIER; BERLOWICZ; CHRISTENSEN, 1992. p. 1-2.) A maior parte destas pinturas, na atualidade, integram o acervo do Museu Nacional da Dinamarca (Nationalmuseet Danmark, Copenhagen). São exceções o retrato do embaixador africano e as pinturas dos servos negros, conservadas no Statens Museum for Kunst (Copenhagen) e duas obras perdidas em um incêndio ocorrido no palácio real dinamarquês, em 1784: o retrato de Nassau com indígenas e o outro retrato do conde.

<sup>804</sup> Até o momento, não foram encontradas outras obras assinadas pelo artista. Ver BAIER; BERLOWICZ; CHRISTENSEN, 1992. p. 2; EGMOND; MASON, 2004. Segundo Ernst Christian Hauber, que visitou a *Kunstkammer* real em fins do século XVII, a obra com o “príncipe Moritz v. Nassau com muitos índios” foi “pintada partir do natural por Eckhout”. Não é possível, contudo, assegurar se a obra havia sido assinada pelo artista ou se a informação não passava de uma inferência do visitante da coleção. De toda maneira, a declaração de Hauber reforça a ideia de que esta obra teria sido criada por Eckhout (HAUBER, 1777. p. 100.)

<sup>805</sup> Sobre as variações nos registros do nome e nas assinaturas do pintor, veja a “Nota sobre nomenclaturas”, no início da apresentação deste trabalho.

<sup>806</sup> LIJST VAN DE ‘DOMESTIQUEN’, 1643. HOFHOUDING VAN JOHAN MAURITS, 1898. p. 557. Na “Lista de pessoas” que tinham acesso à mesa na casa nassoviana, produzida por Pieter Bonjour em 1641, os “dois pintores” são indicados pelas funções que desempenhavam na corte e não nominalmente. LIJST (KOPIE) VAN PERSONEN DE GEWOON ZIJN BIJ HET HOF, [1641].

jantares, sem a presença do conde que fazia a refeição retirado da corte, os dois artistas se uniam a Lindenov, ocupando a primeira mesa da casa.<sup>807</sup>

É provável que Albert Eckhout houvesse embarcado para o Brasil em companhia da *entourage* de Nassau, em 1636. O artista teria permanecido na conquista tropical até 22 de maio de 1644, data em que ele e seu mestre retornaram para a República batava. Quando o ex-governador do Brasil doou suas pinturas para o rei dinamarquês, em 1654, Albert Eckhout estava casado e vivendo em Dresden. Sob recomendação do próprio Nassau, no ano anterior, ele havia sido nomeado pintor de corte de Johann Georg II, o futuro Eleitor da Saxônia.<sup>808</sup>

Johann Moritz nada dizia a respeito do pintor, na carta endereçada a Frederik III. Talvez tivesse julgado que nomear o artista não era relevante para a ocasião. Quiçá avaliasse que a atribuição da autoria resultasse em um pequeno impacto na apreciação das pinturas ofertadas ao rei, frente ao fato de serem originais e feitas no Brasil.

A reputação dos artistas como hábeis criadores vinha ganhando peso, ao longo do século XVII, na apreciação das pinturas, esculturas e gravuras. Este fenômeno, que pode ter abrangido todo o norte do continente, ganhou especial força na República batava. Ali, um sólido mercado de arte corria paralelo ao sistema artístico cortesão, ambos valorizando a fama como fator distintivo dos grandes mestres.<sup>809</sup> “Ainda que o hábito dos artistas em assinar suas obras pudesse variar consideravelmente (Rubens, por exemplo, raramente assinava seus trabalhos), o conhecimento geral sobre os nomes dos criadores havia crescido muito”. Alguns colecionadores passaram a agrupar suas gravuras pela alcunha daqueles que as produziram, abandonando o método de agrupamento por temática, utilizado na centúria anterior.<sup>810</sup>

---

<sup>807</sup> Pela organização das mesas na residência de Nassau, registrada junto à lista de 1643, verificasse que, em situações ordinárias, o conde não jantava com os membros da corte. (LIJST VAN DE ‘DOMESTIQUEN’, 1643. HOFHOUDING VAN JOHAN MAURITS, 1898. p. 560) Este hábito era corriqueiro nas cortes do século XVII. Para alguns autores, ele era um indicativo de “que o cerimonial das refeições públicas é constrangedor e a necessidade de ‘retirar-se’ para uma residência [ou espaço] menos oficial impõem-se àquele que se vê obrigado a viver uma representação permanente”. (ALBERT, 2011. p. 135-136). Eventualmente, o conde jantava apenas com uma das suas pessoas mais próximas, com quem tratava com maior liberalidade, seu médico pessoal, Dr. Piso. Ver Calado, 2004

<sup>808</sup> Não existem registros documentais da presença de Eckhout no Brasil, antes de 1641. Neste ano, ele aparece como testemunha de um batismo na Igreja reformada de Recife. O único documento que atesta a presença de Eckhout junto a Nassau, durante toda sua viagem, é uma carta de recomendação enviada pelo conde ao futuro Eleitor da Saxônia, Johann Georg II, em 2 de março de 1653. A partir das informações contidas neste documento, os estudiosos consideram que ele teria vivido no Brasil por todo o período em que, comprovadamente, Nassau e Frans Post ali estiveram. Sobre o período de permanência dos pintores no Brasil, cf. EGMOND; MASON, 2004. p. 109; 117. THOMSEN, 1938. p. 56.

<sup>809</sup> Ver WARNKE, 2001. p. 289.

<sup>810</sup> TUMMERS, 2009. p. 90.

Entre as pessoas cultas, a exibição de conhecimentos sobre as artes e os artistas tornara-se um valor. Ela era praticada na forma de prestigiosos passatempos, como os jogos de adivinhação de autorias.<sup>811</sup> Mesmo um tratado de arte, como *A pintura dos antigos* (*De Schilder-Konst der Oude*) do teórico Franciscus Junius, exortava aos homens elegantes, de bom gosto e polidos a afinarem seu julgamento na contemplação das obras de arte – por meio deste aprazível exercício, eles se tornariam capazes de “discernir, através de conjecturas astutas e infalíveis, as mãos de vários grandes mestres a partir de seu modo de trabalhar”.<sup>812</sup>

Mas, a despeito da crescente ênfase dada ao nome dos artistas, a preocupação em indicar autorias não parecia ser a mesma para todas as obras de arte. Os documentos que registravam as coleções seiscentistas não eram perfeitamente coerentes no tratamento dado a todos os objetos artísticos que as integravam.<sup>813</sup> Na República batava, os documentos oficiais – como os inventários *post-mortem* ou de insolvência, registros de venda ou atas de leilões – passaram a indicar, com crescente frequência, os nomes dos autores junto ao registro das obras.<sup>814</sup> Ainda assim, nos arrolamentos, o número de atribuições de autoria realizadas era excepcionalmente menor que das obras de artistas não identificados.<sup>815</sup> Dava-se uma maior atenção ao registro do nome de mestres cuja fama elevava o *status* da obra. Isto ajudaria a

---

<sup>811</sup> Um exemplo destes jogos era aquele que o rei inglês James I que removia as legendas de suas pinturas para saber se seus cortesãos podiam adivinhar os artistas que as tinham criado. Os mesmos prazeres da atribuição de autoria eram vividos no continente. Em uma carta enviada a seu irmão Constantijn Huygens, de Paris a Haia, Christiaan Huygens narrou o episódio de uma visita de um grupo de *connoisseurs* a Valcourt, um comerciante de arte flamengo, durante a qual o colecionador Jabach se esmerou em determinar a autenticidade de cerca de 300 desenhos; bem como parte do grupo se comprazia em desafiar os conhecimentos do colecionador, contestando suas atribuições. Ver TUMMERS, 2009. p. 81.

<sup>812</sup> JUNIUS, 1637. p. 72 *et seq.* TUMMERS, 2009. p. 90.

<sup>813</sup> Acerca da história da documentação das coleções artísticas no período moderno, ver TORRES, 2002. p. 75 *et seq.*

<sup>814</sup> Segundo J. M. Montias, os primeiros objetos com autoria identificada que aparecem nos inventários dos leilões promovidos pela Câmara dos Órfãos de Amsterdam são um mapa de [Pieter] Plancius, em 1601, e, na sequência, dois atlas de Ortelius. A atribuição seguinte apareceria somente em marco de 1607, com a venda *post-mortem* de uma natureza morta de Gillis van Coninxloo. (MONTIAS, 2002. p. 93)

<sup>815</sup> Tummers indica que as pesquisas realizadas por Elisabeth Honig nos inventários de Antuérpia (Flandres), para o período compreendido entre 1601 e 1620, identificaram que apenas um quarto do volume total de obras de arte listadas possuía alguma atribuição de autoria. Um número particularmente alto de atribuições, alcançando 40% do total de obras, foi encontrado por Willemijn Fock em uma seleção de inventários de ricas coleções realizados em Leiden, entre as décadas de 1650 e 1660. (TUMMERS, 2009. p. 92.) Em um estudo sobre um conjunto de 524 registros de leilões promovidos pela Câmara dos Órfãos de Amsterdam, datados entre 1597 e 1638, J. M. Montias encontrou apenas 52 vendas com uma ou mais pinturas com atribuição de autoria (incluindo pinturas originais e cópias), 12 vendas com um ou mais desenhos atribuídos e 16 vendas com uma ou mais gravuras com autoria identificada. (MONTIAS, 2002. p. 93.) Também para a cidade de Amsterdam, em um conjunto de 553 inventários da Câmara dos Órfãos e da Câmara dos Insolventes, datados entre 1607 e 1680, Montias computou um total de 7300 obras de arte atribuídas a 926 artistas. Segundo o autor, o volume parece alto, mas na realidade não é. Quando as obras são consideradas em lotes – ou seja, tomando-se conjuntos coesos e não as obras individuais (a exemplo das 4 obras que comporiam uma alegoria das estações) –, este total é reduzido a 5593 lotes. (MONTIAS, 2004-2005. p. 323)



explicar o motivo pelo qual, em geral, as pinturas com autoria determinada alcançavam valores mais altos no mercado e nos leilões de arte que as demais.<sup>816</sup>

Em documentos não oficiais – como os inventários e descrições feitos para a administração das coleções privadas –, também era comum que se deixasse de registrar o nome dos criadores menos afamados. Tratadas de outra maneira, as pinturas, gravuras e esculturas (originais ou cópias) produzidas por mestres de renome costumavam ter sua autoria sublinhada.<sup>817</sup>

Algo semelhante parecia ocorrer com o juízo de Johann Moritz von Nassau-Siegen. O conde jamais citou o nome de Albert Eckhout ou de outro artista que o serviu no Brasil, nos documentos em que anotou suas observações sobre os presentes dados a potentados europeus. Eckhout, de fato, não era um mestre de renome continental. Isto, no entanto, não parecia diminuir o apreço que o conde tinha por suas obras.

Outrossim, Johann Moritz também podia ter julgado ser ocioso fornecer outras informações sobre os quadros brasileiros, para além do que havia escrito na missiva dirigida a Frederik III. Lindenov, afinal, conhecia tão bem a cada uma daquelas pinturas quanto ao pintor que as havia concebido.

Se alguma dúvida pudesse existir, com o passar dos séculos, a uniformidade de estilo existente entre as pinturas não deixou espaço para elas: a criação de todas as 26 obras enviadas por Nassau a Copenhague seria atribuída às mãos de Albert Eckhout, até meados do século XX.<sup>818</sup>

---

<sup>816</sup> MONTIAS, 2002. p. 98.

<sup>817</sup> Entre 1673 e 1674, foi realizado o primeiro inventário da *Kunstkammer* real, posterior à chegada do presente nassoviano. Curiosamente, nenhuma obra de arte catalogada teve sua autoria, procedência, local de produção e datação registradas; nem mesmo as 07 pinturas assinaturas por Eckhout. INVENTARIUM OVER KUNSTKAMMERET, 1897. p. 180.

<sup>818</sup> Tradicionalmente, a criação de todas as obras elencadas como presente de Nassau a Frederik III é atribuída a Albert Eckhout. (THOMSEN, 1938. GELDER, 1940. KONINKLIJK KABINET VAN SCHILDERIJEN, 1953. LARSEN, 1962.) Em 1958, Joaquim de Sousa-Leão atribuiu a autoria das pinturas ao artista Jasper Becx, que viveu em Middelburg. (SOUSA-LEÃO, 1958.) O motivo da proposta de mudança de atribuição foi localização de documentos da câmara da Zelândia da WIC, referentes a encomendas feitas ao artista. Após visitar Nassau no Recife, Dom Miguel de Castro e sua comitiva seguiram para a República. Ali, em 10 de agosto de 1643, a câmara zelandesa aprovou um pedido do embaixador africano para que lhe fossem ofertados um espelho e um retrato seu, que deveriam ser-lhe enviados através do porto de Rotterdam, caso ficassem prontos após sua partida para a África. Dois anos depois, em 18 de maio de 1645, os comissários do órgão autorizaram o pagamento ao pintor Becx “por seis retratos feitos ao encargo desta câmara, referentes ao embaixador do conde do Sonho, denominado dom Miguel de Castro: um [retrato] que ele levou consigo; um oferecido ao conde como presente, a saber junto com [retratos] de seus dois criados; um aqui na Câmara [com o embaixador] em roupas portuguesas e mais um na Câmara [com ele] em trajes congolezes, da cabeça aos pés.” (*apud*. GELDER, 1960. p. 27. BOESEMANN; WHITEHEAD, 1989. p. 173-174.) Após a publicação do artigo, vários

A discrição de Lindenov em expressar os desejos de Frederik III, na visita a Kleef, tinha sua razão de ser: a distância estatutária que o separava de Johann Moritz havia aumentado, desde que eles saíram do Brasil. No final de 1652, o nobre germânico foi diplomado Príncipe Imperial.<sup>819</sup> Sua elevação havia sido obtida pela intercessão de Friedrich Wilhelm von Brandenburg, junto ao Imperador Ferdinand III. O Grande Eleitor, ao lado do eleitor a Baviera, era um dos mais poderosos membros da Dieta dos Sete Príncipes, à qual cabia eleger o soberano do Sacro Império Romano Germânico.<sup>820</sup> Para conseguir a diplomação de Nassau – um dos pilares de sua política para os territórios do Baixo Reno –, Friedrich Wilhelm se valeu dos interesses do imperador, que precisava de apoio para a coroação de seu primogênito como Rei dos Romanos e herdeiro do trono. Naquele momento, estavam em jogo as regras de sucessão do Sacro Império Romano Germânico, questionadas pelos monarcas franceses e suecos, que aspiravam ao poder.<sup>821</sup>

Lindenov tinha outro motivo para atuar com prudência. Seu papel, na viagem a Kleef, era o de emissário de seu soberano. Ele não era um embaixador oficial, com a prerrogativa de se

---

autores passaram a optar pela nova atribuição, entre eles H.E. van Gelder, que a popularizou. (GELDER, 1960. LEITE, 1967. p. 67.) Posteriormente, a atribuição a Bex foi rejeitada pelos autores de trabalhos referenciais sobre a vida de Nassau, publicados em 1979. A motivação para tanto foi a semelhança estilística existente entre as pinturas em questão e o restante da obra de Eckhout. (BOOGAART; DUPARC, 1979. p. 145) O argumento estilístico foi suficiente para que alguns autores, como José Roberto Teixeira Leite, considerassem a questão fechada. (VALLADARES; MELLO FILHO, 1990. p. 126.) Em complemento a estes argumentos, S. Nystad revisou os fatos envolvidos na história dos quadros encomendados a Bex e dos três atribuídos a Eckhout, os quais já se encontravam na *Kunstammer* dinamarquesa quando da realização do inventário de 1674, o mais antigo que se conhece. (INVENTARIUM OVER KUNSTKAMMERET, 1897. p. 180.) Por fim, o autor concluiu que seria muito difícil Nassau ter obtido para si o conjunto de três quadros produzidos por Bex para serem presenteados ao Conde do Sonho, antes de enviá-los à Dinamarca. Por isto, o autor colocou-se a favor da subscrição da autoria das obras a Eckhout. Daí em diante, as opiniões se dividiram. A maior parte dos pesquisadores tendem a considerar Eckhout como o criador dos três painéis. Contudo, por falta de provas conclusivas, alguns autores preferem não apostar em conclusões definitivas. (BOESEMAN; WHITEHEAD., 1989. p. 173-174. BERLOWICZ, 2002. p. 8.) Esta foi a opção tomada no *catalogue raisonné* da obra de Albert Eckhout, publicado por Rebecca P. Brienens. (BRIENENS, 2010. p. 317) Cumpre indicar, ainda, que existe uma réplica do retrato de Dom Miguel de Castro, executada a óleo sobre tela, no século XVI. A cópia, que pertenceu à coleção da Sr<sup>a</sup> Yolanda Penteadó, era idêntica ao painel de Copenhague, exceto pelo fato do embaixador levar uma espécie de pingente junto à gola da roupa, não existente no quadro considerado como original. (São Paulo) Ver, MUSEU DE ARTE MODERNA, 1968. p. 76-77. SACHS, 1969. BRIENENS, 2010. p. 317.

<sup>819</sup> Nassau e mais dois membros de sua família foram diplomados Príncipes Imperiais, por Ferdinand III, em Praga, na data de 25 de novembro de 1652. Cf. DRIESEN, 1849. P. 168-169; EVEN, 2009. p. 126; OPGENOORTH, 197. p. 44-47. Alguns autores confundiram datas e ocasiões, fazendo crer que o fato tivesse ocorrido na Dieta Imperial de Regensburg, em 1653, e não no ano anterior. Cf. MELLO, 2006. p. 238. MENTZ, 2002. p. 97.

<sup>820</sup> MELLO, 2006. p. 228.

<sup>821</sup> MELLO, 2006. p. 238. LIVET, 1989. p. 419.

dirigir a um príncipe “em sua forma igual”.<sup>822</sup> Ainda assim, como um emissário, Lindenov deveria ser os olhos e a boca de Frederik III em uma questão bastante delicada: a troca de presentes entre dois príncipes. A situação não era de todo inusitada, nem mesmo para o almirante. Diplomatas, emissários e mensageiros seiscentistas, quando em terras estrangeiras, costumavam receber atribuições ligadas ao intercâmbio cultural entre cortes. Eles eram requisitados para a realização de “transações práticas, como a compra de obras de arte, o envio de presentes e o recrutamento de artistas”.<sup>823</sup> Por vezes, as tarefas eram menos pragmáticas e incluíam o tráfico de informações sobre os interesses culturais e as predileções artísticas da aristocracia estrangeira.

Um dos motivos para confiar estes serviços aos emissários era a necessidade de “se permanecer a par das tendências internacionais de gosto”.<sup>824</sup> Não só por frivolidade ou modismo. As redes de circulação de informações, artistas, obras de arte e objetos colecionáveis pesavam na manutenção da respeitabilidade das casas aristocráticas. Elas permitiam o compartilhamento de padrões estéticos entre as cortes de toda a Europa. E, assim, tornavam efetivas as estratégias de emulação e de promoção da magnificência, como parte de uma engenharia política, cada vez mais baseada na projeção da imagem pública dos príncipes.<sup>825</sup>

O alto “nível de exigências a que as cortes se submetiam reciprocamente”, também tornava necessária a participação dos emissários neste tipo de intercâmbio.<sup>826</sup> As relações entre a nobreza seiscentista se organizavam através de expectativas, obrigações e deveres recíprocos, estreitados pela constante troca de presentes.<sup>827</sup> Vínculos de cortesia, amizade e fidelidade entre nações, príncipes, nobres e súditos podiam ser iniciados, fortalecidos ou encerrados por meio das permutas de objetos.<sup>828</sup> Quando aceito com gratidão, um presente gerava poderes: “o receptor se declarava explícita ou implicitamente obrigado”, indicando que “poderia ser solicitado, no devido tempo, e que estaria preparado para devolver o gesto” com

---

<sup>822</sup> Sobre a diferença entre embaixador, enviado, agente e comissário, ver HOTMAN, 1603. p. 2-5. JANSSON, 2005. p. 355.

<sup>823</sup> WARNKE, 2001. p. 156-158.

<sup>824</sup> WARNKE, 2001. p. 156-158.

<sup>825</sup> BURKE, 2009. p. 169-176. WARNKE, 2001. p. 160. Este fenômeno já se mostrava em construção desde a segunda metade do XVI, com as redes de trocas que sustentaram o mecenato artístico e o colecionismo de joias, raridades e obras de arte entre as cortes dos dois ramos dos Habsburgos: o espanhol, com a casa de Felipe II em Madri, e o imperial, com as cortes de Maximiliano II e Rodolfo II, em Viena e Praga. Cf. DÍAZ, 2001. Sobre o papel dos emissários e diplomatas no intercâmbio cultural entre as cortes da Europa, no período moderno, ver também HASKELL, 1997. VALE, 2015.

<sup>826</sup> WARNKE, 2001. p. 158.

<sup>827</sup> WARNKE, 2001. p. 284.

<sup>828</sup> CARRIÓ-INVERNIZZI, 2008. p. 882.

outro presente, um serviço ou um favor.<sup>829</sup> Uma oferenda recusada causava consequências desagradáveis – se não fossem premeditadas pelo doador. Também havia presentes que davam errado e produziam resultados indesejáveis.<sup>830</sup>

Os efeitos de uma oferta sobre as relações decorriam da habilidade com que eram manipulados os estritos códigos de conduta que regiam a operação. A forma como a troca refletia a posição hierárquica do doador e do receptor; o modo como se estabelecia uma retribuição, prevenindo ou produzindo dívidas e obrigações;<sup>831</sup> e o entendimento dos “delicados signos que diferenciavam um presente de uma venda, uma obrigação de um pagamento coercitivo”, deviam ser diligentemente construídos para se obter o resultado esperado.<sup>832</sup> Aos emissários, como Lindenov, cabia zelar pelo sucesso da troca de presentes. Eles perscrutavam o gosto dos receptores e, nos cenários de rivalidades e disputas, “observavam os intercâmbios de seus colegas e enviavam de volta relatos detalhados sobre eles”.<sup>833</sup> No momento da oferta, deveriam garantir a observação do protocolo e saber emitir os sinais corretos para que fosse compreendida a mensagem trazida da corte distante.<sup>834</sup>

Christoffer Lindenov sabia a importância de seu desempenho para o futuro das relações entre Frederik III e Johann Moritz. O sucesso de sua viagem significaria a perpetuação da amizade que os príncipes, há algum tempo, construíam. De início, laços familiares e aproximações felizes uniam os primos, do mesmo modo como haviam gerado a amizade entre o casal real dinamarquês e Heinrich von Nassau-Siegen, irmão mais novo de Johann Moritz. Mais tarde, o apoio político mútuo tomou a cena.

Frederik III havia sido coroado em 1648. De seu pai, Christian IV, ele herdou um reino empobrecido, que havia perdido o controle do comércio no Mar Báltico, em uma guerra contra a Suécia e as Sete Províncias. Como saída para a crise, o chanceler Corfitz Ulfeldt – conselheiro do reino e tio do rei – aconselhou Frederik III a inverter as forças políticas da região – era hora de se aliar à República batava.

O rei aquiesceu. No ano seguinte, Ulfeldt partiu para Haia. Em sua missão diplomática, ele deveria buscar aliados entre as famílias aristocráticas instaladas na cidade. Como sinal de boa vontade, vários nobres foram agraciados com a mais alta e antiga comenda dinamarquesa: a

---

<sup>829</sup> AUWERS, 2013. p. 429.

<sup>830</sup> DAVIS, 2000. p. 67 *et seq.*

<sup>831</sup> JANSSON, 2005. p. 357.

<sup>832</sup> CARRIÓ-INVERNIZZI, 2008. p. 882.

<sup>833</sup> WARNKE, 2001. p. 296.

<sup>834</sup> CARRIÓ-INVERNIZZI, 2008. p. 883.

Ordem do Elefante. Entre os condecorados, estavam Heinrich e Johann Moritz von Nassau-Siegen, o qual tinha influência nos assuntos da casa de Oranje.<sup>835</sup> Nassau orgulhava-se muito de haver recebido a comenda, que afirmava sua relação com o rei dinamarquês e sua posição na política imperial. Por isto, a partir de então, só se deixou ser retratado utilizando a insígnia da Ordem do Elefante. [fig. 166]

Os esforços de Ulfeldt não seriam vãos. No ano de 1649, o Reino Duplo da Dinamarca e Noruega e a República batava assinaram um tratado de rendição, comprometendo-se “a prestar apoio recíproco em caso de ataque ou violação ao Estado ou ao comércio”.<sup>836</sup> A Suécia, enfim, estava isolada. O Reino Duplo retomara o controle do Báltico e Frederik III se tornou o mais poderoso príncipe do norte.

Em mais de uma ocasião, o suporte da nobreza estrangeira foi importante para a política de Frederik III. Em seu reino, os governantes ascendiam ao poder através de uma eleição realizada entre a alta nobreza. Um monarca só era coroado após “subscrever certos compromissos e garantias, tais como governar segundo a lei, respeitar os privilégios da nobreza e os direitos do Conselho”.<sup>837</sup> Isto dava à alta nobreza um controle efetivo do governo, em restrição ao poder real. Em 1650, com o apoio dos seus colaboradores germânicos, Frederik III introduziu o princípio de sucessão hereditária nos seus ducados imperiais. Para concentrar o poder em suas mãos, seria necessário “perseguir preceitos idênticos no reino” – o que viria a se concretizar com a conversão da monarquia eletiva em hereditária e absoluta, na Revolução de 1660.<sup>838</sup>

Com o tempo, Frederik III não se afastou da família Nassau-Siegen, especialmente de Heinrich. Ao nascer sua filha, em janeiro de 1650, Heinrich pediu à rainha Sofia Amália de Brunswick-Lüneburg que a aceitasse como afilhada. Com a proteção do casal, a menina, Sofia Amalia von Nassau-Siegen, recebeu o prenome da madrinha. Depois de nove meses, foi ao rei que o irmão de Johann Moritz escolheu como padrinho de seu filho Friedrich. Entre um nascimento e o outro, Heinrich foi nomeado agente de Frederik III e do Duque de Holstein-Gotorp, na negociação de obras de arte. O rei também solicitou que ele atuasse em seu nome, desta vez na condecoração de outro de seus irmãos, Georg Friedrich, com a Ordem do

---

<sup>835</sup> BENCARD, 2008. p. 162-163.

<sup>836</sup> MENTZ, 2002. p. 98-99; FRANÇOZO, 2014. p. 214.

<sup>837</sup> JEANNIN, 1970. p. 67.

<sup>838</sup> JEANNIN, 1970. p. 72. KOENIGSBERGER, 2014. p. 123. As etapas deste processo foram encabeçadas por Frederik III, em associação com a cidade de Copenhague, a baixa nobreza e o clero, contra a alta nobreza dinamarquesa.

Elefante. A cerimônia, no entanto, só ocorreu em 1654, talvez em decorrência do falecimento de Heinrich, em outubro de 1652.<sup>839</sup>

Já Johann Moritz, passados quatro anos de sua condecoração com a Ordem do Elefante, recorreu ao rei para resolver questões políticas. Depois de diplomado Príncipe Imperial, ele buscou confirmar alguns privilégios e honrarias na Dieta Imperial de Regensburg – uma causa amplamente apoiada pela delegação do Grande Eleitor de Brandemburgo, à qual ele integrava.<sup>840</sup> Assim, em novembro de 1653, o novo príncipe escreveu a Frederik III e solicitou seu apoio.<sup>841</sup> Como Duque de Holstein e vassalo do Imperador, o rei possuía uma representação na Dieta Imperial e poderia interceder a favor do primo.

A cada um, uma vantagem. O rei da Dinamarca e da Noruega ganhava muito na aliança com o *Stattholder* de Kleef, Mark e Ravensberg; um Príncipe Imperial com forte influência junto ao Grande Eleitor de Brandemburgo e aos aliados da casa de Oranje, na República das Sete Províncias Unidas dos Países Baixos. Privar da amizade do chefe de uma importante casa real protestante, por sua vez, elevava Johann Moritz acima de outros príncipes, assegurando o apoio na política do Império.

Fato é que Johann Moritz usou a visita de Lindenov para estreitar sua relação com o rei. Ele satisfez a vontade de Frederik III, despachando-lhe os cobiçados quadros. Por meio da carta, mostrou-lhe subordinação e colocou-se sob “seu comando”. Para atingir a afeição do soberano, não deixou de mencionar os vínculos familiares e os laços de amizade que os uniam. “Assim como meu irmão, o conde Heinrich, em vida o pode provar” – escreveu Johann Moritz – “eu também me sentiria feliz quando fosse reconhecido como um servo obediente e, por sua graça, fosse homenageado com a estima”.<sup>842</sup>

Perpetuar a amizade e a subordinação de Johann Moritz. Por si só, este motivo era suficiente para que o mestre de Lindenov o tivesse enviado a Kleef, incumbido de requisitar os quadros que o primo havia mandado fazer no Brasil. Também poderiam haver causas mais imediatas para o pedido real, como uma retribuição pela concessão da comenda da Ordem do Elefante, pelo favor prestado na Dieta Imperial ou pela manutenção da proteção aos filhos de

---

<sup>839</sup> BENCARD, 2008. p. 163-164.

<sup>840</sup> OPGENOORTH, 1979. p. 46.

<sup>841</sup> MENTZ, 2002. p. 98-99.

<sup>842</sup> CARTA DE NASSAU A FREDERIK III, Kleef, 13 jul. 1654.

Heinrich, adotados por Johann Moritz e transformados em seus herdeiros, após a morte do irmão.<sup>843</sup>

Qual fosse a razão principal do pedido, a cobiça foi verdadeiramente um dos maiores motores da operação que originou o presente. O desejo de Frederik III pelas pinturas brasileiras traduzia-se na ambição de um grande colecionador – um dos maiores de sua época, em verdade. Como Nassau, o rei dinamarquês colecionava de arte e curiosidades. Obter as pinturas brasileiras de Johann Moritz significaria, certamente, realizar uma das mais importantes aquisições para sua coleção.

---

<sup>843</sup> Grande parte da literatura que trata das relações entre Johann Moritz van Nassau-Siegen e Frederik III reputa a concessão da Ordem do Elefante como motivos para o envio das telas brasileiras à Copenhague, como uma espécie de “contra-presente”. (THOMSEM, 1938. p. 173. GUIMARÃES, 1957. p. 208-209. SOUSA-LEÃO, 1953. p. 21. LEITE, 1967. p. 69.) Alguns autores, no entanto, discordam do motivo apresentado, dada a distância temporal que separa os dois eventos. (LARSEN, 1962. p. 54.) Eventualmente, a interveniência na Dieta Imperial é apontada como causa da operação. (Ver, THOMSEN, 1938. BENCARD, 2008. p. 173-174. FRANÇOZO, 2014b. p. 121.) A primeira filha de Heinrich Nassau-Siegen, Ernestina, faleceu antes do pai, em 1652. Os seguintes, Wilhelm, Sophie Amalie e Friedrich, foram adotados por Nassau e diplomados príncipes. Wilhelm se tornou seu herdeiro.

## Um ávido colecionador

O rei Frederik III nutria “gosto singular por todos os tipos de curiosidades” – segundo o que Nassau disse ter ouvido Lindenov dizer.<sup>844</sup> Durante a vida, o monarca se mostrou como “um ávido colecionador, bem formado e muito viajado”.<sup>845</sup> Nos primeiros anos da década de 1650, ele andava às voltas com a ideia de aumentar as coleções que herdara de seu pai, Christian IV, em 1648. Uma atividade à qual se entregou com especial ardor.

Os soberanos do reino que antecederam Frederik III haviam criado importantes coleções de arte, *preciosa, regalia* e armas. Peças em prata e a *regalia*, a partir de 1536, foram armazenadas em cofres, no castelo de Copenhague. As armas reais ficavam distribuídas em vários arsenais, nas proximidades do castelo, e no gabinete de tornearia – a arte de tornear madeira e materiais preciosos ia se tornando um passatempo elegante no reino. Ao viajar incógnito a Dresden, em 1597, Christian IV conheceu a Armaria do Príncipe Eleitor da Saxônia, muito bem reputada por sua bela ordem. Inspirado pelo que vira, o rei mandou construir uma armaria em Copenhague. Anos depois, ordenou a criação de um pavilhão no castelo Frederiksborg, aonde seria guardada parte de seus tesouros. O pavilhão foi batizado com o sugestivo nome *Sparepenge*, literalmente “poupança”. Ele possuía vários cômodos, em que eram expostas armas de fogo, armaduras, selas e equipamentos de montaria, armas turcas e moscovitas, e uma sala de jantar ornada com pinturas.<sup>846</sup> Outros itens das coleções reais se espalhavam

---

<sup>844</sup> CARTA DE NASSAU A FREDERIK III, Kleef, 13 jul. 1654.

<sup>845</sup> BENCARD, 2002. p. 88. Grande parte das peças que compunham as coleções dos soberanos da Dinamarca encontravam-se espalhadas pelos interiores dos castelos reais, como Amalienborg, Christiansborg e Rosenborg. Este último, desde sua construção, se tornou um dos principais repositórios dos objetos e tesouros da coroa, além de coleções que, sendo acumuladas pela família real, eram consideradas como sua propriedade particular. Por este motivo, o castelo foi o destino de objetos e obras de arte que sobreviveram aos incêndios que devastaram Amalienborg e Christiansborg, respectivamente em 1689 e 1794. ANDERSEN; SHAW, 1868. p. III.

<sup>846</sup> HEIN, 2002, p. 179-180.



pelas dependências dos palácios e residências da coroa. No castelo de Rosenborg, em Copenhague, gerações de pinturas, gravuras, tapetes, esculturas, armamentos, peças de indumentária, joias, relíquias, medalhas e condecorações, decoravam os ambientes ou se acumulavam em verdadeiras salas de tesouros (*Schatzkammer*).<sup>847</sup> Este acervo, no entanto, carecia de um tipo de sentido e organização que Frederik III conheceu nas visitas que fez às mais modernas coleções das cortes estrangeiras.

Quando jovem, o futuro rei foi educado na academia Sorø, em seu país, e em instituições da República batava e da França. Desde aqueles anos, ele se mostrou muito interessado nos ramos da Teologia, Filosofia Natural e História da Escandinávia. Após sua formação, o príncipe tomou parte nos negócios políticos de seu pai, percorrendo as cortes do Sacro Império Romano Germânico. Em suas viagens, ele conheceu um tipo muito específico de coleções de curiosidades que o fascinou: a *kunstammer*.

Uma *Kunstammer* era um gabinete de curiosidades que reunia exemplares das maravilhas da natureza (*naturalia*) e do engenho humano (*artificialia*), produzidos com destacada habilidade ou maestria – tal como os tesouros que seu pai amalhava, na Dinamarca. Mas, diferente das *schatskammern* – de origem medieval – as novas coleções não se limitavam à acumulação de objetos valiosos que, eventualmente, podiam ser convertidos em valores monetários.<sup>848</sup> As *kunstammern* correspondiam a uma nova modalidade de colecionamento, centrada no acúmulo de “objetos coletados e exibidos de acordo com princípios variados, que refletiam o conhecimento humano e teorias acerca do mundo circundante”. Tratava-se de um tipo de coleção que tinha como objetivo não apenas reunir objetos raros e preciosos. Seu sentido maior era construído no reino da visão, com a apresentação dos seus itens segundo princípios de ordenação e exibição que visavam “a transmissão do conhecimento”.<sup>849</sup>

Diferentes das salas dos tesouros, este tipo de coleção possuía fortes pretensões intelectuais. Mas, era um tipo de gabinete de curiosidades que também podia alcançar conotações estritamente políticas. Nas *kunstammern*, a imagem de seus criadores – eruditos ou príncipes colecionadores – costumava ser deliberadamente refletida na seleção do acervo e na composição de sua apresentação. Muitas vezes, a ordem expositiva situava a figura do próprio colecionador – convertido em demiurgo – no centro de uma representação

---

<sup>847</sup> BENCARD, 2002. p. 88.

<sup>848</sup> KAUFMANN, 1994. p. 137; 140-141.

<sup>849</sup> HEIN, 2002. p. 177-178.

miniaturizada do mundo. Esta representação da figura do colecionador era, em alguns momentos, metafórica. Em outros, explícita e expressa através de objetos que remetiam à figura do colecionador, ao seu local de origem, às suas conexões intelectuais e sociais.

Jamais a Dinamarca tivera coleções tão grandes, tão abrangentes e tão bem estruturadas quanto as que Frederik III conheceu em suas viagens. Tampouco os tesouros herdados de seus antepassados promoviam representações do conhecimento do mundo e da magnificência dos príncipes como nas modernas *kunstkammern*. Frederik III decidira-se, então, a criar suas próprias coleções, mais próximas de seus interesses e de seu conhecimento do mundo.

Os gabinetes de curiosidades que ele conhecera, “em suas excursões através da Europa, inspiraram-no a criar sua própria *Kunstkammer*”.<sup>850</sup> Frederik III não tardou a colocar seu plano em andamento. Pouco depois de ser coroado, em 1648, o novo rei empenhou-se e reorganizar e ampliar as coleções herdadas de seu antepassado. Seu comprometimento com a formação de algo novo era enorme e ele não parecia medir esforços para adquirir as mais raras, raras ou curiosas peças para seu acervo. Dois anos depois, em 1650, a *Kunstkammer* real já estava fundada e institucionalizada, havendo a contratação do seu primeiro *attendant* – um conservador ou servidor responsável por cuidar dos pertences do rei.<sup>851</sup>

Deixando intacto o *Sparepenge*, Frederik III instalou sua coleção em cômodos do castelo de Copenhague.<sup>852</sup> Diferente da *Schatzkammer* de Rosenborg e do *Sparepenge* que a precederam, a *Kunstkammer* não pertencia à Coroa. Ela era uma propriedade pessoal do rei, mantida às suas expensas e em separado das outras coleções.

Nos primeiros anos que seguiram à sua fundação, a *Kunstkammer* real passou por dias de grande agitação. Frederik III empenhou grande energia ampliando seu acervo de objetos de arte e curiosidades, como também se mobilizava pela aquisição de livros e documentos, especialmente volumes raros e manuscritos. O rei enviava mensagens a seus embaixadores, emissários e agentes “para fazer saber de seu interesse” por itens curiosos de toda espécie.<sup>853</sup> Ao longo de todo seu reinado, Frederik III lançou mão da expedição de emissários a terras estrangeiras, incumbidos de adquirir peças cujo renome tinha atravessado o continente.

---

<sup>850</sup> GUNDESTRUP, 2002. p. 103.

<sup>851</sup> Não se sabe exatamente quando Frederik III começou suas atividades como colecionador. Há registros de que, em 1650, ele já mantinha, na corte, uma pessoa com a função de cuidar da *Kunstkammer*. (MORDHORST, 2009. p. 33.) Ver GUNDESTRUP, 1988. p. 187; 189. GUNDESTRUP, 2002. p. 112.

<sup>852</sup> Segundo Hein, faturas emitidas em pagamento pelo serviço de artesões, em 1653, indicam que a coleção já ocupava um grande número de cômodos no castelo de Copenhague. (HEIN, 2002. p. 181.)

<sup>853</sup> BENCARD, 2002. p. 87-88.

Christoffer Lindenov e Heinrich von Nassau-Siegen foram apenas dois elementos da imensa legião mobilizada pelo rei no afã de ampliar sua coleção. Grande parte dos servidores empregados no contato com as cortes e estados estrangeiros – a exemplo de Gabriel Marselie, em Amsterdam, e Gabriel Gomez, em Hamburgo – foram mobilizados para a localização e aquisição de peças que satisfizessem o desejo de seu soberano. Estes homens percorriam o continente, entremeando a conquista de curiosidades com a execução dos assuntos de Estado e negócios.

Em 1651 e 1652, Frederik III ordenou que um desses homens comprasse uma caixa talhada em madeira de cipreste, além de várias peles e chifres de animais. Uma curiosidade, famosa em toda a Europa, foi adquirida em 1653. Era uma “maravilhosa criança fossilizada”, retirada do ventre de sua falecida mãe, no ano de 1582, em Sens, França.<sup>854</sup> O exemplar foi comprado das mãos de Giliberto Vautron, em Veneza. [fig. 167] Foi assim que durante toda a década de 1650, e parte da seguinte, a *Kunstammer* real começou a receber itens enviados de toda Europa, ou mesmo dos recônditos da América, África e Ásia.

Além das frequentes compras, objetos raros ou preciosos chegavam para as coleções de Copenhague sob a forma de presentes para o monarca. Embaixadores neerlandeses ofertaram ao soberano do Reino Duplo vários itens das Índias Orientais. O Eleitor de Brandemburgo, em 1653, enviou-lhe um candelabro feito com peças de âmbar.<sup>855</sup> No ano seguinte, o duque real Ebarhard de Wüttemberg recebeu uma visita do senhor Merlou, mestre de coudelaria de Frederik III. No momento de sua partida, o criado de Frederik III retornou para Copenhague, portando presentes para seu soberano. Junto a várias raridades, Wüttemberg deu para rei uma preciosidade de suas terras: a galhada de um alce que havia crescido através de um tronco de madeira.<sup>856</sup> [fig. 168]

---

<sup>854</sup> LIISBERG, 1897. p. 56-57. Este é o caso mais antigo de litopédio registrado. O fenômeno ocorre quando o feto cresce fora do útero e falece, sendo calcificado pelo corpo para impedir que a mãe sofra infecções. O feto foi retirado do ventre de sua falecida mãe, Madame Colombe Charti, em 1582. A mulher era esposa de um alfaiate que havia tido uma gravidez incomum. Quando estava com 40 anos, suas menstruações pararam, seus seios e ventre aumentaram de volume e, durante um tempo, ela sentiu um bebê se mexer em sua barriga. Mas, na hora do nascimento, ela expeliu apenas líquidos e sangue. Durante 28 anos, a mulher reclamou de dores abdominais, acreditando que o bebê ainda estava dentro dela. Aos 68 anos de idade, quando Madame Charti morreu, seu marido solicitou aos cirurgiões Claude Le Noir e Jehan Couttas que fizessem uma autópsia no cadáver. Eles encontraram o feto calcificado que, anos mais tarde, foi analisado por Ambroise Paré e descrito em seu tratado sobre *Monstros e Prodigios*. Um relato sobre o evento foi posteriormente publicado no periódico *Philosophical Transactions*. (PARÉ, 1641. p. 660. BAYLE, 1677. p. 979-980.) O exemplar foi comprado a mando de Frederik III, das mãos de Giliberto Vautron, em Veneza. JACOBÆO, 1696. Seção 1, p. 1-2. Ver DASTON; GALISON, 2007. p. 67-68.

<sup>855</sup> LIISBERG, 1897. p. 54.

<sup>856</sup> LIISBERG, 1897. p. 55-56. JACOBÆO, 1696. Seção 1, p. 5. Não se sabe se houve alguma relação entre este criado de Frederik III e o fidalgo de mesmo sobrenome que integrava a corte brasileira de Nassau.

Frederik III e os encarregados de cuidar de suas coleções se mantinham constantemente ocupados em escolher as melhores peças a serem adquiridas, acolher e acondicionar as que chegavam, e a avaliar os presentes recebidos, decidindo-se sobre qual a melhor retribuição a ser dada por eles. Quando o presente de Nassau chegou à Dinamarca, em meados de 1654, era grande o volume de trabalho com que os responsáveis pela coleção tinham que lidar. Em 16 de outubro de 1553, Frederik III escreveu ao Príncipe Eleitor de Brandemburgo, Friedrich Wilhelm, agradecendo por um candelabro de âmbar que lhe havia sido presenteado; uma raridade que havia deixado o rei especialmente feliz e à qual ele prometia agradecer de forma conveniente.<sup>857</sup>

Já em 14 de janeiro de 1654, outro presente chegou à corte. De Roma, frei jesuíta, físico, inventor e colecionador Athanasius Kircher enviou um portador incumbido de entregar ao monarca um volume de seu livro sobre o fenômeno do magnetismo. O *Magnes sive de arte magnetic* ganhava, naquele ano, sua terceira edição, revista e ampliada. O livro não seria o único regalo feito por Kircher. Junto a ele, Frederik III recebeu uma carta especialmente saborosa, em que o religioso elogiava a curiosidade e a inteligência do monarca e frisava sua relação com os livros e a literatura:

*O portador desta carta apresenta aos mais serenos olhos de Sua Majestade, em meu nome, um trabalho magnético [...]. O imã aponta para o norte; e é para o Rei do norte, como a uma cinosura ou imã de toda a literatura, que os corações, esforços e penas de todos os escritores se viram. Eu também me voltei para esta direção, compelido pela atração de algum tipo de poder oculto. Ativado pela mesma força, [...] um trabalho imperial, em cinco volumes (Oedipus aegyptiacus) partirá em sua direção, tão logo encontre sua liberdade e seja libertado do confinamento das prensas; espero poder presenteá-lo à Sua Sacra e Real Majestade, no próximo ano. Enquanto isso, o presente trabalho sobre magnetismo o precederá: agora em sua terceira edição, ele é ricamente dotado de muitos argumentos que são novos, raros e, talvez, não indignos da admirável curiosidade dos príncipes. Ele deverá agir como uma espécie de arauto, anunciando minha mais humilde devoção, minha mais submissa escravidão e a mais completa sujeição de minha vontade à sua Sacra Majestade. Confesso que o trabalho é inadequado, [...] à sua sublime inteligência; mas espero que não seja de todo desagradável ao senhor[...]. Passe bem, mais poderoso dos Reis, glória e ornamento da literatura, e não cesse de ser um patrono, como está acostumado a ser, de meus estudos.<sup>858</sup>*

---

<sup>857</sup> BENCARD, 2002. p. 88.

<sup>858</sup> CARTA DE ATHANASIIUS Kircher a Frederik III. Roma, 14 de julho de 1654.

A carta que acompanhou o presente, Kircher prometia que obra agradaria à inteligência do monarca ou, ao menos animaria, sua curiosidade. Em retribuição, o inventor esperava o patrocínio e apoio real às suas novas pesquisas.

Já em uma carta de 1º de agosto de 1654, Frederik III expressou sua gratidão ao Landgrave Friederich de Hessen, em virtude das curiosidades que lhe havia enviado. Um presente que seria retribuído à altura, com falcões da Islândia. Em setembro, escreveu o rei à princesa eleitoral de Bayern, mostrando-se feliz por ter recebido três trabalhos em estuque, aos quais prometia retribuir com um presente, assim que possível.<sup>859</sup> Em algum momento a partir da segunda metade do ano, outra tela com tema americano encontrou espaço na *Kunstammer* real: trata-se de um grande quadro representando quatro nativos da Groelândia, que haviam sido levados a Copenhague ao fim de uma expedição à sua terra natal, empreendida por navegadores que atuavam em nome de Frederik III.<sup>860</sup> [fig. 118]

Ainda em 1654, Frederik III adquiriu uma parcela dos itens que o estudioso, físico, antiquário e professor de medicina Ole Worm reunira em sua própria *kunstammer* – o renomado *Museum Wormianum*. O físico, falecido naquele ano, possuía uma das mais reputadas coleções científicas europeias. O gabinete havia sido montado em função dos interesses de Worm

---

<sup>859</sup> BENCARD, 2002. p. 92, nota 33.

<sup>860</sup> Entre 1652 e 1654 foram realizadas 3 viagens de embarcações dinamarquesas à Groenlândia, durante os meses de verão. Na terceira, quatro esquimós do fiorde de Godthaab (um homem e três mulheres) foram levados a bordo, com alguns de seus objetos, e levados para a Europa. Desembarcaram em Bergen, onde ficaram, ao que parece, tempo suficiente para serem pintados. A tela, não assinada, apresenta uma pequena plaqueta, em *tromp l'oeil*, contendo um poema dedicado aos quatro retratados, quem termina com uma inscrição indicando *Bergen, 28 de setembro de 1654*. Infelizmente, não é possível definir se esta data inscrita no quadro se refere ao momento de execução da pintura ou do poema. Da mesma maneira, não se sabe nada sobre o autor da obra, seu comitente, e acerca de quando e sob quais condições ela foi enviada à *Kunstammer* de Frederik III. P.J.P. Whitehead sugeriu a possibilidade desta tela ter sido executada por Albert Eckhout, mas a pintura não possui muitas qualidades em comum com as obras conhecidas do pintor. Após saírem de Bergen, os esquimós foram encaminhados para Copenhague. Ali chegariam apenas as três mulheres, havendo Thiob, o homem, morrido no trajeto. Posteriormente, as três mulheres foram despachadas para Flensburg, onde localidade em que Frederik III vivera anteriormente, quando governou Schleswig-Holstein. Na sequência, as três alcançaram a residência do primo do rei, Friedrich III, o Duke de Holstein, no castelo de Holstein-Gottorp. Ali foram observadas e descritas pelo grande estudioso e chefe da *Kunstammer* local, Adam Olearius. As observações de Olearius, juntamente com duas gravuras representando os visitantes, foram publicadas em seu livro *Vermehrte Muscovitische und Persianische Reisebeschreibung* (1656), onde ele ainda anotou o interesse de Frederik III em vê-las devolvidas à sua terra, após aprenderem o dinamarquês e serem convertidas ao cristianismo. Logo, as três mulheres, Cabelou, Gunelle e Sigjo, retornaram à Copenhague, de onde não saíam mais, posto que os conflitos no Báltico impediam a partida de novas expedições com direção à sua terra. As três vieram a falecer, em torno de 1659, acometidas de febre. WHITEHEAD, 1989. p. 143-145. Uma boa reprodução da obra encontra-se em KUNST- UND AUSSTELUNGSHALLE, 1994. p. 41.

como antiquário, dos estudos que fez e, também, das aulas de medicina que ofertava na Universidade de Copenhague. Por isso, a vasta coleção incorporava elementos do reino mineral, animais taxidermizados, herbários, antiguidades europeias e egípcias, além de objetos da América e África.<sup>861</sup> O gabinete de Worm ficaria conhecido no continente através da publicação póstuma de seu catálogo ilustrado *Museum Wormianum seu Historia rerum rariorum, tam naturalium, quam artificialium, tam domesticarum, quam exoticarum*. Vindo à luz em 1655, este foi dos primeiros catálogos ilustrados de uma coleção a ser publicados.<sup>862</sup> Os itens adquiridos pelo rei foram entregues em Copenhague, no verão daquele mesmo ano de 1655.<sup>863</sup> É de se imaginar o trabalho que envolveu acondicionar, classificar e colocar em exibição os 1663 itens comprados por Frederik III.<sup>864</sup>

Na mesma época, Frederik III ganhou um grande relógio de seu primo Friedrich III, o Duque de Holstein. O magnífico mecanismo ficaria conhecido como o grande relógio Radeloff. Já em Haia, o residente da coroa Dinamarquesa junto à casa de Oranje, Peder Charisius, adquiriu diversos objetos para a coleção real junto aos comerciantes locais. Entre seus achados, destacou-se um bule das Índias Orientais, que tinha a tampa presa a uma corrente dourada. A peça foi comprada em 1656.<sup>865</sup> Outro item obtido através de Charisius foi um sarcófago egípcio, com a múmia de uma criança de cerca de seis anos de idade.<sup>866</sup> Em 1656, o residente também adquiriu um busto em bronze de Antinóo, que acreditava ser uma representação de Baco.<sup>867</sup>

O afã colecionador do rei curioso não tinha vazão apenas na construção da *Kunstskammer*. Sua avidez em aumentar a amplitude e magnificência de suas coleções o levou a remodelar a Biblioteca real e a *Schatzkammer* de Rosenborg. A radicalidade das mudanças sofridas pelas duas coleções, em especial pela Biblioteca real, põe em flagrante o desejo de Frederik III em associar sua imagem à do maior colecionador de seu tempo.

---

<sup>861</sup> GUNDESTRUP, 2002. p. 104.

<sup>862</sup> WORM, 1655. MORDHORST, 2009.

<sup>863</sup> WAGNER, 2008. p. 238. LAGAMA; GIUNTINI, 2015. p. 142.

<sup>864</sup> HEIN, 2002. p. 181.

<sup>865</sup> O cargo diplomático de residente era o equivalente ao de embaixador. Outro item obtido através de Charisius foi um sarcófago egípcio, com uma múmia de uma criança de cerca de seis anos de idade. O próprio Peder Charisius foi um grande colecionador e durante o reinado de Christian V, filho de Frederik III, parte de sua coleção pessoal seria incorporada à *Kunstskammer* real. BIRKET-SMITH, 1920, p. 143. GUNDESTRUP, 1990. p. 48; 53.

<sup>866</sup> O objeto já apareceria como primeiro item da coleção no mais antigo inventário impresso da *Kunstskammer*, datado de 1674. INVENTARIUM OVER KUNSTKAMMERET [1674], 1897. p. 155-168. BIRKET-SMITH, 1920, p. 143. GUNDESTRUP, 1990. p. 48; 53.

<sup>867</sup> Este item só seria integrado à *Kunstskammer* em 1661. BIRKET-SMITH, 1920, p. 143. GUNDESTRUP, 1990. p. 48; 53.

A fundação da Biblioteca real datava da primeira metade do século XVI, época do reinado de Christian III. Os reis anteriores a ele nutriam certo interesse pelos livros. Contudo, o ato de colecionar e acondicionar obras em espaços próprios e segundo regras de organização específicos ainda não existia em tempos precedentes, naquela corte do norte. Em outras palavras, existiam coleções de livros que pertenciam aos reis, mas não uma instituição que os conservasse. Tem-se, assim, que o rei Johan apreciava velhos romances de cavalaria; que Christian II emprestara manuscritos de historiadores romanos ao Papa Leo X, para serem transcritos. A rainha Sophie Amalie, consorte de Frederik III, possuía seus próprios exemplares de autores antigos. Mas, foi Christian III quem se incumbiu da conformação de uma biblioteca sistemática; foi ele quem se beneficiou da importação de livros estrangeiros – especialmente alemães – e das habilidades de um encadernador oficial.<sup>868</sup>

Tomando gosto pela literatura, tal qual seu avô, Frederick III tratou de aumentar vertiginosamente o número de obras da Biblioteca real.<sup>869</sup> A instituição, de fato, conheceu seus anos de ouro com sua ascensão ao trono. O acervo foi incrementado com a compra de três boas bibliotecas privadas, que pertenceram a Joachim Gersdorf, Laus Ulfeldt e Peter Scavenius. Em Flandres, na França e na Itália, o rei mandou buscar as mais importantes produções literárias da época. Às suas expensas, emissários da corte percorreram a Europa em busca de novas aquisições. Paulli, o historiador real, viajou por vários países com o propósito de examinar bibliotecas estrangeiras e realizar a aquisição de livros e manuscritos raros.<sup>870</sup> Mantendo um contato direto com o rei, o agente Jodocus Herman Uhlich foi enviado a Nuremberg, no ano de 1665. Suas instruções eram a de se informar sobre a disponibilidade de alguns objetos e livros raros e criar meios e artifícios para que o rei adquirisse aqueles que mais desejava.<sup>871</sup>

É sabido, também, que Frederik III tinha gosto por receber livros e manuscritos inéditos como presente. Alguns dos seus manuscritos mais valiosos foram adquiridos com vistas à publicação. Este foi o caso dos papéis com as notas e pesquisas de Tycho Brahe – o muito admirado astrônomo dinamarquês, cujo retrato viria a decorar o gabinete de instrumentos científicos da *Kunstkammer* real.<sup>872</sup> Muitas obras foram selecionadas para figurar na coleção por sua importância para alguma área do conhecimento, pela raridade ou pelo aspecto

---

<sup>868</sup> EDWARDS, 1859. p. 515.

<sup>869</sup> Seguindo o pai, Christian IV parece ter tido na biblioteca da Universidade de Copenhague o alvo preferencial para exercício de seu gosto pelos livros e de sua liberalidade. Em 1605, ele cedeu para a instituição uma valiosa coleção, contendo cerca de 1100 volumes, incluindo manuscritos e impressos. EDWARDS, 1859. p. 515.

<sup>870</sup> EDWARDS, 1859. p. 515.

<sup>871</sup> ILSØE, 1999. p. 40.

<sup>872</sup> STAM, 2001. p. 664.

curioso. Alguns exemplares mais raros obtidos pelo rei foram uma série com os mais antigos manuscritos islandeses e o *codex* andino *Nueva crónica y buen gobierno* (1615), de Guamán Poma de Ayala.<sup>873</sup> Igualmente raro e excepcional era o herbário brasileiro criado pelo naturalista alemão Georg Marcgrave, membro da corte de Nassau no Recife. O manuscrito com plantas desidratadas foi criado pelo naturalista durante o período em que viveu no Brasil.

Após viver sete anos no Brasil, em 1643, Marcgrave foi enviado a Loango por Johann Moritz von Nassau-Siegen. O governador incumbiu seu criado pessoal para a África recém-conquistada para “fazer uma pertinente descrição e mapas destas terras”.<sup>874</sup> Uma vez no continente, o jovem naturalista e cartógrafo adoeceu e veio a falecer. Logo após sua morte, em 1644, seus pertences foram enviados para República batava. Eles consistiam em um baú contendo livros, o herbário, um dicionário de árabe, vários manuscritos brasileiros com temas de história natural e astronomia, desenhos e espécimes desidratados, como a pele de uma zebra, cavalos marinhos, plantas e sementes secas e uma coleção de insetos colados em um livro.

Apesar das solicitações Christian Marcgrave, que queria ter para si os objetos do irmão, os bens de Johann foram disseminados com o aval de Nassau. A Universidade de Leiden e Johannes de Laet – diretor da WIC, naturalista autor de livros sobre a América –, ficaram com os manuscritos e desenhos sobre a natureza americana.<sup>875</sup> De Laet, sob os auspícios de Nassau, usaria o material legado por Marcgrave para compor a obra *Historia Naturalis Brasiliae*, publicada em 1648.<sup>876</sup> Já o livro com a coleção de insetos – segundo o testemunho de Samuel Kachelius, amigo de Christian Marcgrave – foi leilado, na cidade de Haarlem, pelo extraordinário valor de 4.000 florins.<sup>877</sup>

O que ocorreu com o herbário, não se sabe. A próxima notícia da obra apareceu somente em 15 de julho de 1653. Nesta data, Ole Worm escreveu da Dinamarca para Leiden, congratulando seu filho pela aquisição do “herbarium vivum” – uma peça “extremamente

---

<sup>873</sup> Não há provas documentais concretas que certifiquem a entrada dos manuscritos de Ayala para a Biblioteca Real da Dinamarca durante o reino de Frederik III. Existem, contudo, evidências de que a obra foi obtida pelo embaixador dinamarquês na Espanha, Cornelius Pedersen Lerche, que adquiriu e levou para seu país parte da biblioteca do Conde Duque de Olivares. Segundo especialistas, há fortes evidências que apontam para a possibilidade das obras terem sido integradas à coleção da Biblioteca antes de 1663. Sobre a origem e trajetória dos manuscritos, ver RODEMA, 2003, p. 18 *et seq.*

<sup>874</sup> Carta do Conde e do Conselho do Brasil aos diretores de Angola, Recife, 14 de agosto de 1643. *apud*. RATELBAND, 1943. p. 201. PHAF-RHEINBERGER, 2011. p. 233.

<sup>875</sup> BRIENEN, 2001. p. 91. FRANÇOZO, 2010. p. 3.

<sup>876</sup> PISO; MARCGRAVE, 1648.

<sup>877</sup> BRIENEN, 2001. p. 91. A título de comparação, à época, uma gravura ou mapa custavam de 0,5 a 2 florins; uma pintura comum, cerca de 2 a 10 florins; pinturas excepcionais, entre 20 e 50 florins.



valiosa” sobre a qual ele tinha ouvido falar e havia discutido em cartas trocadas com Johannes de Laet.<sup>878</sup> É provável, portanto, que o herbário tenha chegado à Biblioteca real depois de ter sido adquirido pelo estudante da Universidade de Leiden, Willumsen (ou Villum) Olaf Worm – filho do erudito e futuro inspetor geral da *Kunstkammer* de Frederik III.

Frederik III também colecionava objetos na sala do tesouro de Rosenborg. Em, na década de 1660, ele começou a modernizar *Schatzkammer*. O “centro da coleção era formado pelos tesouros” antigos, “muitos dos quais foram mantidos nas recém instaladas câmaras da armaria da Grande Torre do castelo. O “próprio rei mantinha as chaves destes cômodos”, nos quais mandou rearranjar as armas de fogo; equipamentos de montaria, agora exibidos em cavalos empalhados; a coleção de *preciosa* e os objetos de arte aplicada. Com um enorme volume de peças em porcelana e laca chinesas, o rei fundou o Gabinete Indiano. Esta sessão da coleção foi utilizada por Frederik III para receber ao menos oito audiências com embaixadores estrangeiros. Na coleção, o rei também juntou esculturas de nobres da mais alta importância, como uma peça em metal representando o imperador Leopoldo I, e bustos em cera do rei francês Louis XIV, sua esposa e damas.<sup>879</sup>

Para acompanhar o crescimento das coleções, Frederik III dotou sua *Kunstkammer* de uma equipe de servidores que se organizavam hierarquicamente, segundo suas atribuições e funções. Enquanto permaneceu instalada no castelo de Copenhague, a *Kunstkammer* possuía dois postos de trabalho: o do superintendente ou curador (*inspektør* ou *overinspektør*) e, subordinado a ele, um conservador (*opvarter*) ou administrador (*forvalter*) da coleção.<sup>880</sup>

O primeiro curador da *Kunstkammer* foi um erudito, o professor de retórica Bertel Bartholin, que durante o reinado de Frederik III também ocupou o posto de Antiquário Real. Em 1668, Bartholin foi substituído por outro erudito, Willum Worm, o filho do colecionador Ole Worm que estudara em Leiden.<sup>881</sup>

Posteriormente, ascenderia ao cargo o neerlandês Karel van Mander III, que havia sido pintor da corte desde os tempos de Christian IV. Van Mander III foi o responsável pela

---

<sup>878</sup> WAGNER, 2008. p. 237. Durante toda a década de 1640, Johannes de Laet e Ole Worm trocaram cartas versando sobre seus interesses comuns: suas coleções, zoologia e botânica. Depois da publicação do *Historia Naturalis Brasiliae*, os conhecimentos do Novo Mundo revelados por Marcgrave dominaram os temas das missivas trocadas entre eles. Ver, WORM; BARTHOLIN, 1751. p. 808-848. JORINK, 2011. p. 173.

<sup>879</sup> HEIN, 2002. p. 181-183.

<sup>880</sup> MORDHORST, 2009. p. 33.

<sup>881</sup> Sobre Willeum Worm, ver WAGNER, 2008. p. 236-237.

influência dos pintores de seu país naquele reino.<sup>882</sup> Sua residência, nas proximidades do Palácio Real, era uma das mais luxuosas de Copenhague. Ela era utilizada pela corte para hospedar diplomatas estrangeiros, almirantes de frotas marítimas, poetas e artistas, que vinham de fora e passavam algum tempo na cidade – a exemplo de um protegido de Nassau, o poeta neerlandês Joost van Vondel, que ali estivera em 1657.<sup>883</sup> Na casa, Karel van Mander III mantinha um ateliê, aonde produzia retratos dos seus mais ilustres hóspedes para adornar a galeria do rei. Mais famosa e tão bem frequentada quanto sua oficina foi sua grande coleção de objetos de arte, instrumentos científicos e artefatos de povos extra europeus – uma das mais importantes da Dinamarca, à sua época.<sup>884</sup>

Após a morte de van Mander, o posto de curador da *Kunstkammer* seria entregue novamente a Willum Worm, sendo posteriormente transferido a Ahrenfeld Nielsen, um nobre da corte. Mais tarde, em 1674, Willum Worm retornaria mais uma vez ao cargo, acumulando-o com a função de bibliotecário do rei, alcançada em 1671.

Enquanto os curadores da *Kunstkammer* eram predominantemente eruditos, os conservadores e administradores eram profissionais oriundos de ofícios de caráter pragmático. O primeiro deles foi o construtor de navios Christopher Prophet, que trabalhou na instituição entre 1650 e 1654. Após ele, o cargo foi ocupado pelo arquiteto real Nicolai Gyntelberg, de 1656 a 1661. Com a morte de Gyntelberg, em 1661, a administração da

---

<sup>882</sup> A ligação de van Mander com as coleções reais é anterior ao momento em que assumiu o posto de curador da *Kunstkammer*. Pouco antes da morte de seu primeiro patrono, Christian IV, o pintor foi nomeado conservador das coleções reais, pela primeira vez. Seu interesse e perícia na representação de imagens anatômicas renderam-lhe, em 1653, a tarefa ilustrar um livro do renomado médico Thomas Bartholin, além da produção de obras que futuramente integrariam sua própria coleção e a de Frederik III. Já em 1664, incumbiu-se de cuidar da forma como seria exposto o Troféu Turco, uma coleção de armas ofertada a Frederik III pelo almirante Cort Adelaer – que, entre 1654 e 1657, servira na guerra contra os turcos, a favor da República de Veneza. Neste mesmo ano de 1664, o viajante italiano Francesco Neri anotaria em seu relato o fato de haver sido conduzido, em sua visita à *Kunstkammer*, por *Il custode Carl Vanmander*. Cf. RODING, 2006. p. 27. RODING, 2001. p. 278-279. MORDHORST, 2009. p. 33.

<sup>883</sup> WADE, 1996. p. 309.

<sup>884</sup> Durante a Idade Moderna, era costume de algumas cortes europeias hospedar diplomatas, aristocratas e outros personagens ilustres nas residências dos artistas da corte; o que não apenas mantinha os estrangeiros estrategicamente isolados do dia a dia da corte, como também facilitava o trabalho dos pintores encarregados de retratá-los. As obras produzidas nestas situações ou eram dadas de presente aos próprios hóspedes, ou destinavam-se a integrar as coleções dos patronos dos artistas. Para garantir a boa recepção de seus visitantes, os reis e príncipes costumavam mobiliar a residência dos pintores da corte com todo o luxo e ostentação cabíveis à posição dos visitantes, além de prover fundos para o funcionamento da cozinha e o pagamento de outros serviços necessários para acomodar os hóspedes principais e sua numerosa *entourage*. Segundo a historiadora da arte Juliette Roding, Frederik III costumava cobrir com generosidade todos os gastos da residência de Karel van Mander III, nestas ocasiões, pagando não apenas o funcionamento da casa, como também a adequação de sua mobília. Além disto, o artista ainda recebia comissões específicas para retratar seus convidados. Entre as obras que van Mander III produziu para a galeria de Frederiksberg estão os retratos dos almirantes holandeses Opdam, de Ruyter, de With, Florisz e Tromp. Especialmente interessante foi o retrato que o artista realizou do embaixador da Tartária e seu séquito, que em sua passagem pela Dinamarca, em 1655, impressionaram os cortesãos de Frederik III com suas habilidades no manejo de armas. RODING, 2006. p. 3.

coleção passou às mãos de Jacob Jensen Nordmand, torneiro da corte e um hábil escultor de peças em marfim.<sup>885</sup>

Quando os presentes de Johann Moritz von Nassau-Siegen foram enviados a Copenhague, em 1654, os servidores da *Kunstskammer* real provavelmente estavam assoberbados com o trabalho. Aquela foi uma época de crescimento exponencial das coleções de Frederik III. Grandes quantidades de peças chegavam tão rapidamente que é de se imaginar a dificuldade de tratá-los todos, ao mesmo tempo, para a exibição nas câmaras do gabinete. A aquisição da coleção de Ole Worm e sua transferência para o castelo de Copenhague deve ter exigido esforços gigantescos da equipe. Especialmente naquele mesmo ano, em que a administração da *Kunstskammer* também passava uma transição.

O primeiro conservador da câmara, Christopher Prophet, trabalhou na instituição exatamente até 1654. Sua substituição oficial só ocorreu dois anos depois, em 1656, com a nomeação de Nicolai Gyntelberg. Se o cargo foi ocupado por outra pessoa, neste interregno, não há notícias do fato. De toda maneira, a sucessão do cargo de conservador da *Kunstskammer* e a sobrecarga da equipe poderiam ter impactado na velocidade com que se deu a escolha de uma retribuição pela oferta de Nassau – que só ocorreu em 1656. Outro motivo poderia ter sido o tempo gasto para a efetiva entrada das pinturas na coleção, ocorrida neste mesmo ano.

Instalada no castelo de Copenhague, a *Kunstskammer* foi dividida em 09 compartimentos, com uma ordenação temática bem definida. Os objetos não eram separados em tipologias de objetos, como ocorreria nas coleções organizadas a partir do século seguinte. Antes disto, seu sistema de ordenação era baseado em similaridades temáticas.

À entrada dos cômodos que abrigavam a *Kunstskammer*, ficava uma Antecâmara. Ali começava o percurso da coleção. As primeiras peças a serem vistas pelos visitantes eram as pinturas brasileiras que Johann Moritz von Nassau-Siegen deu para Frederik III. Elas cobriam todas as paredes da Antecâmara. Naquele compartimento, podiam ser contemplados o retrato de “um mouro (*Morian*) com um chapéu com uma pena vermelha”, “08 grandes peças brasileiras com figuras”, “12 peças com frutas das Índias”, “02 mouros (*Morianer*) com roupas verdes”. Presa ao teto, ficava a “peça com índios brasileiros (*Brasilianer*)” dançando.<sup>886</sup>

A Primeira Sala recolhia todo tipo de *naturalia* curiosa pela raridade, monstruosidade ou pela origem em terras distantes: dezenas de peças esculpidas em presas de elefante e hipopótamo

---

<sup>885</sup> MODHORST, 2009. p. 33-34.

<sup>886</sup> INVENTARIUM OVER KUNSTKAMMERET [1674], 1897. p. 180.

e em chifres de rinoceronte; algumas monstruosidades como a “maravilhosa criança fossilizada”; um cavalo brasileiro, “naturalmente elegante e artificial na cor”, que imitava o rajado de zebras – como alguns animais que Nassau mandou tingir os pelos, no Brasil;<sup>887</sup> caudas de elefantes de Angola; chifres de alces; a mandíbula inferior de um cavalo, encontrada incrustada em um tronco de carvalho; o esqueleto de um dos adorados cães de Christian IV, recolhido em sua “gloriosa memória”; um feto petrificado; o casco de um tatu e as peles de um tamanduá-açu e uma iguana do Brasil; frutos de caju, cacau e agave; nozes de coco esculpidas; pimentas da Etiópia; bicos de tucanos; conchas, pedras de bezoar, peças de coral e pedras preciosas dispostas em armários.<sup>888</sup> [figs. 170; 169; 167; 122]

A Segunda Sala guardava todo tipo de *artificialia*, como itens em ouro e prata, um copioso número de peças esculpidas em marfim e pinturas de todo tipo. Um tradicional Compartimento de Armas – presente em tantas coleções dinásticas da época – era a terceira sala. Ali eram expostos instrumentos bélicos europeus e turcos, indo das peças mais simples – como uma faca turca – a armas de fogo com empunhadura em marfim ou casco de tartaruga. O quarto gabinete era chamado de Câmara de Pintura. Ele abrigava representações de todo tipo, incluindo arte sacra, naturezas mortas e retratos de figuras políticas ligadas à casa real.<sup>889</sup> Nela foram incorporados a peça com “o Príncipe Mauritz com alguns índios (*Brasilianer*)” – colocado ao lado do retrato dos embaixadores tártaros, feito por van Mander III – e o “retrato do Príncipe Mauritzes” – pendurado junto a retratos de pessoas proeminentes do Império.<sup>890</sup>

A Câmara de Matemática, guardava exemplares de instrumentos científicos, microscópios, muitos astrolábios, bússolas, quadrantes, esferas armilares, relógios, relógios com esferas armilares, régua utilizadas na arquitetura civil, imãs, espelhos côncavos e convexos, e invenções mecânicas da época e uma imagem de Cristo na cruz.<sup>891</sup>

A Câmara das Índias Orientais conservava artefatos de povos originários do oriente misturados indistintamente com peças das Índias Ocidentais. Eram acumulados ali objetos como cachimbos – alguns brasileiros, outros chineses –, caixas de madrepérola, porcelana

---

<sup>887</sup> É provável que o animal tivesse sido doado a Frederik III pelo próprio Nassau, que anteriormente havia ... ou por Lindenov, seu chefe de coudelaria, no Brasil. JACOBÆO, 1696. Seção 1, p. 5.

<sup>888</sup> INVENTARIUM OVER KUNSTKAMMERET [1674], 1897. JACOBÆO, 1696. Seção 1.

<sup>889</sup> INVENTARIUM OVER KUNSTKAMMERET [1674], 1897. p. 168-169.

<sup>890</sup> INVENTARIUM OVER KUNSTKAMMERET [1674], 1897. p. 169-168.

<sup>891</sup> INVENTARIUM OVER KUNSTKAMMERET [1674], 1897. p. 169-172.

chinesa, um guarda-sol indiano, lanças e um retrato de habitantes da Groelândia, mobiliário incrustado em madrepérola, mapas, objetos moscovitas, japoneses e indianos.<sup>892</sup>

Na sequência, o gigantesco Gabinete de Medalhas exibia moedas antigas, medalhas comemorativas, caixas de tabaco e antiguidades.<sup>893</sup> Na Câmara de Modelos eram recolhidos modelos de navios, maquetes de fortificações e edifícios, moldes de munição, canhões e caiaques e remos da Groelândia, que haviam sido recolhidos em dois momentos: durante uma viagem à terra pelo antigo almirante do reino, pai de Lindenov; e, anos depois, quando Thiob, Cabelou, Gunelle e Sigjo foram levados a Copenhague e pintados.<sup>894</sup>

Com as volumosas aquisições, a *Kunstkammer* real passou a abrigar um universo de objetos acumulados a partir de intenções e interesses variados. Mas, com um objetivo comum: promover uma visão ordenada do mundo com a figura de Frederik III em seu centro. A aquisição da coleção de Worm e sua fusão com a coleção herdada de Christian IV, por si só, provocaria a fusão de duas coleções de naturezas muito distintas: uma coleção predominantemente voltada para estudos em História Natural e o antiquarismo e um acervo aristocrático de arte e preciosidades. Em posse de um ávido colecionador, reunidos com novas aquisições, reorganizados pelos inspetores e conservadores reais e expostos em um mesmo lugar, os itens das duas coleções ganharam a pátina de novas intenções e funções, por vezes distantes daquelas que levaram à sua acumulação inicial.

A inserção das “curiosidades” brasileiras de Nassau na *Kunstkammer* implicou, por certo, em reflexos na forma como as pinturas foram percebidas e interpretadas. As intenções iniciais do conde ao mandá-las fazer, as escolhas realizadas por Eckhout para melhor cumprir a solicitação do Conde, a forma como os dois percebiam e significavam o que estava representado corriam o risco de desaparecer frente ao deslocamento das obras do espaço e da rede de relações para os quais foram concebidas. Qualquer entendimento sobre as pinturas brasileiras teria sofrido alterações e obscurecimentos sob o reflexo do conjunto da coleção; pelas ressonâncias produzidas pelos objetos que compunham seu conjunto. Mesmo que grande parte das pinturas brasileiras tivessem sido penduradas sozinhas, em um primeiro momento, na antecâmara da *Kunstkammer*.

Neste novo contexto de percepção, as coisas se misturavam e elos inesperados poderiam surgir entre elementos de origens distintas. Uma cesta de palha congolesa, que havia

---

<sup>892</sup> INVENTARIUM OVER KUNSTKAMMERET [1674], 1897. p. 172-174.

<sup>893</sup> INVENTARIUM OVER KUNSTKAMMERET [1674], 1897. p. 174-180.

<sup>894</sup> INVENTARIUM OVER KUNSTKAMMERET [1674], 1897. p. 180-181.

pertencido ao *Museu Worminianum*, guardava uma grande semelhança com a cesta que a figura da mulher negra, pintada por Eckhout, segurava com uma das mãos. Outra cesta semelhante, de procedência desconhecida, apresentava-se junta da primeira e citada no inventário de 1674, da *Kunstammer* real. Da semelhança e da proximidade, não deixaria de nascer imaginativas insinuações de que a cesta da tela representava de fato uma das duas cestas da coleção; ou que as cestas reais tinham a mesma origem da pintura: a coleção de Nassau.

O rei tinha um “gosto singular por todos os tipos de curiosidades” – escreveu Nassau.<sup>895</sup> Uma rápida visão dos inventários e das descrições da coleção, feitos à época, deixa transparecer o furor colecionista de Frederik III. Sua coleção rivalizava em tamanho e fama com as maiores *Kunstammer* do Império, como a do Príncipe Eleitor Maximilian I, em Munique, e do Príncipe Eleitor da Saxônia, em Dresden. Mais espantosa ainda é a impressão que deixa, nesta breve vistoria de antigos registros, a especial atenção do monarca aos aspectos naturais e humanos das Índias do ocidente e do oriente.

Este gosto pelas novidades do mundo extra europeu era partilhado por inúmero dos europeus com alguma erudição, que viveram no século XVII. Após cerca de cem anos do primeiro contato dos Ibéricos com a América, a partir da intensificação das relações comerciais com a África, a Índia e o Oriente distante, as terras longínquas continuavam excitando a imaginação e a sede de conhecimento dos habitantes do Velho Mundo. Justificasse, muito facilmente, a atração que as curiosidades de mundos distantes exerciam sobre o rei dinamarquês.

Os interesses do rei não paravam, entretanto, na superfície da curiosidade. Ele remonta, no mínimo, ao momento em que ele foi eleito rei da Dinamarca, alguns meses após o falecimento de seu pai. A partir de 1648, Frederik III envolveu-se em uma série de manobras destinadas a reerguer a economia e o prestígio político do reino. Os primeiros anos de seu reinado e toda a década de 1650 foram marcados por uma forte desestabilização econômica

---

<sup>895</sup> CARTA DE NASSAU A FREDERIK III, Kleef, 13 jul. 1654.

do Reino Duplo da Dinamarca e Noruega. A causa dos problemas centrava-se na participação desastrosa de Christian IV nos conflitos internacionais da primeira metade do século, em especial na segunda fase da Guerra dos Trinta Anos – que durou de 1618 a 1648. Os cofres reais, neste período, foram esvaziados pelos esforços de guerra e por ventura dos seguidos pagamentos das indenizações a outras nações, estabelecidas na assinatura de seguidos tratados de paz e rendição. Os episódios de guerra implicaram, também, no progressivo enfraquecimento da atuação dos comerciantes no trato do Mar Báltico, abalando a principal fonte de rendimentos do reino.

Entre os séculos XVI e XVII, o Báltico desempenhava um importante papel no comércio europeu. Seu controle era um elemento de peso na estruturação política da região. As praias no seu entorno eram cercadas por pequenas unidades políticas – ora rivais, ora aliadas –, como os reinos da Dinamarca e da Noruega, da Suécia e da Polônia, e principados integrantes do Sacro Império Romano Germânico, a exemplo dos ducados de Holstein e da Pomerânia. Pelas suas águas eram transportados e distribuídos os principais produtos do norte: a madeira, o cânhamo e o linho – principais matérias primas da indústria naval, exportadas para toda a Europa. Era por ali, também, que produtos do oeste e do sul do continente alcançavam as terras do norte e oeste. Sem falar dos frutos do comércio com as Índias Ocidentais e Orientais, trazidos principalmente pelos navios neerlandeses.

Atento à importância do mar para o equilíbrio das relações na região, o rei Frederik II – avô de Frederik III – resolveu fincar os pés em uma das margens do estreito Øresund, principal conexão entre o Mar Báltico e o Mar do Norte. Entre 1575 e 1585, ele construiu o castelo Kronborg, em Helsingør – palco imaginário da peça *Hamlet*, de Shakespeare. [fig. 171] O reino passou a ter, então, a tributação do comércio entre o Báltico e o restante da Europa do norte como uma importante fonte de receitas, que foram utilizadas para a consolidação de sua posição e força na política internacional.<sup>896</sup> À época, cerca de 70% dos navios que transitavam pelo Øresund eram de origem neerlandesa, o que tornava a República das Sete Províncias um dos maiores interessados pelo controle do Báltico.

Em um dos episódios da Guerra dos Trinta Anos – que durou de 1618 a 1648 –, a Dinamarca comandou a coligação protestante, organizada pela República batava contra o domínio Habsburgo no Sacro Império Romano Germânico. Ambicionando expulsar os católicos do ducado de Holstein, Christian IV ordenou a invasão da Saxônia, em 1625; sendo vencido,

---

<sup>896</sup> MENTZ, 2002. p. 95.

no ano seguinte, pelos mercenários do imperador. Três anos depois, em 1629, as forças do Imperador alcançaram uma estrondosa vitória e Christian IV se viu obrigado a assinar o tratado de paz de Lübeck, que o privou do domínio de vários territórios e causou o quase total esvaziamento dos cofres reais.

A economia do país já se encontrava enfraquecida. Os conflitos reduziram enormemente o trânsito de navios no Báltico, provocando a queda dos rendimentos aferidos através do comércio e pelo recolhimento de taxas no Øresund.<sup>897</sup> Com sua saída desonrosa da guerra, o reino perdeu seu *status* de potência europeia. A Christian IV restou apostar no emprego dos recursos provenientes do Øresund para reestruturar a economia. Diante da crescente crise econômica, o monarca se viu constrangido a realizar sucessivos aumentos do tributo. Só a taxa do comércio do salitre – matéria prima para a fabricação de pólvora – chegou a sofrer 28 aumentos, entre 1629 e 1639.<sup>898</sup>

As medidas de Christian IV atingiram diretamente os rendimentos dos comerciantes neerlandeses que trafegavam pelo estreito. Desacreditados da possibilidade de alinhar seus interesses aos da coroa dinamarquesa, a República batava optou por intervir diretamente na política local, apoiando ora a Dinamarca, ora a Suécia. Assim, em 1640, após a eclosão da guerra sueco-dinamarquesa, os Estados Gerais firmaram uma aliança com a Suécia, opondo-se diretamente a Christian IV. O acordo permitiu que, em 1643, alguns mercadores neerlandeses financiassem a formação de uma frota naval, destinada a auxiliar a invasão sueca à Dinamarca.<sup>899</sup> Ao mesmo tempo, receando o crescimento do poder sueco na região, os neerlandeses trataram de impedir que a sua rival fosse totalmente arrasada depois de ser derrotada, no ano seguinte.

Vencido mais uma vez, Christian foi forçado a se retirar da guerra e a assinar os tratados de Christianopel e de Brömsebro, em agosto de 1645. Os dois tratados se revelariam extremamente vantajosos, do ponto de vista econômico e político, para o partido vencedor. Pelo primeiro, o de Christianopel, a Dinamarca assumiu o compromisso de reduzir consideravelmente a taxa do Øresund para as embarcações neerlandesas, durante um período de quarenta anos.<sup>900</sup>

---

<sup>897</sup> OAKLEY, 1972. p. 73.

<sup>898</sup> MENTZ, 2002. p. 97.

<sup>899</sup> MENTZ, 2002. p. 95.

<sup>900</sup> PLATZÖDER, 1996. p. 112.



Já os termos do tratado de Brömsebro, negociados com a Suécia pelo chanceler Corfitz Ulfeldt, marcaram claramente a perda da hegemonia dinamarquesa no Báltico. Através dele, a antiga isenção da Suécia no pagamento das taxas dos estreitos Øresund e Belt foi confirmada e estendida para o comércio com as províncias germânicas do leste. Como garantia, a província de Halland, nas praias do Øresund, foi cedida à Suécia por um período de 30 anos, bem como as ilhas de Gotland e Oesel, em um flanco do Báltico, e as províncias de Jemteland e Herjedalen, do lado norueguês.<sup>901</sup> Tudo isso não sem que antes a Dinamarca assistisse uma humilhante demonstração da força da aliança: em junho, 300 navios mercantes suecos, escoltados por uma frota de 37 navios de guerra neerlandeses, atravessaram o estreito do Øresund, passando pelo castelo de Kronborg sem render-lhe o pagamento do pedágio.<sup>902</sup>

Além do desastre econômico, as guerras da era de Christian IV colocaram a Dinamarca sob o perigo do isolamento na política internacional. Ao final da Guerra dos Trinta anos, com a paz de Westfalia – assinada em 1645 –, a Suécia viu crescer sua influência em parte do Sacro Império Romano Germânico. Seu poderio estabeleceu-se, então, no baixo Elba, no Weser, e nos portos da Pomerânia Ocidental. Os suecos também estabeleceram uma aliança com a casa dos duques de Gottorp, importantes membros do Império. Por outro lado, desmoronaram-se as relações entre dinamarqueses e neerlandeses, a despeito do bom relacionamento de Christian IV com o *Statbouder* Frederick Hendrik e com membros das casas de Oranje e Nassau.

Não era por menos que Ulfeldt planejou uma jogada diplomática para retirar o Reino Duplo do isolamento político. Junto a Christian IV, Corfitz Ulfeldt advogou em favor da criação de uma aliança com a República batava e com as principais forças do Império germânico, através da mobilização da alta nobreza. Assim, em dezembro de 1646, o chanceler foi enviado a Haia, com o objetivo de angariar aliados para o reino de Christian IV, entre as potências protestantes da época. Após seis meses e diante do desgaste da figura do rei, a missão foi abortada, sem alcançar suas metas.

Não convencido pelo insucesso, o chanceler retomou seus planos com a coroação de Frederik III – horizonte em que se situa, parcialmente, o fortalecimento dos laços entre o rei e seus primos Heinrich e Johann Moritz von Nassau-Siegen. Logo em 1649, no ano seguinte à sua coroação, Frederik III convocou Corfitz Ulfeldt a retomar seus planos e estabelecer alianças com os Estado Gerais, a nobreza e os comerciantes neerlandeses. Em missão

---

<sup>901</sup> REDDAWAY, 1906. p. 571.

<sup>902</sup> MENTZ, 2002. p. 98.

diplomática, o tio do rei partiu novamente de Copenhague com destino a Haia. Seus principais objetivos eram negociar um pacto de defesa mútua e um tratado de rendição com os Estados Gerais; e agraciar diversos nobres com a comenda da Ordem do Elefante, em nome de Frederik III.

Para angariar a boa vontade de nobres e governantes e ampliar o espectro de sua influência, Frederik III autorizou Ulfeldt a lançar mão de instrumentos fortemente simbólicos: a concessão de condecorações e, ao que parece, a troca de presentes. Tão logo ascendeu ao trono, Frederik III condecorou 32 membros da nobreza da Dinamarca e concedeu 12 comendas da prestigiosa Ordem do Elefante a estrangeiros, entre eles o próprio Nassau e dois de seus irmãos.<sup>903</sup>

As estratégias de Ulfeldt e Frederik III para o enfrentamento da crise não se limitavam ao fortalecimento das relações dinásticas. Entre os seus cuidados, estava a construção de fortes relações comerciais marítimas e a aliança com dos verdadeiros potentados da República: os armadores e os acionistas das grandes companhias de comércio. O maior credor privado da Coroa dinamarquesa era o mercador Gabriel Marseiles, de Amsterdam. Ele foi o primeiro alvo de Ulfeldt. Ainda no reinado de Christian IV, o chanceler propôs a Marseiles uma substituição da taxa do Øresund – paga individualmente por cada navio que passava por Kronborg –, por uma soma anual a ser quitada pela própria coroa.<sup>904</sup> Com a aceitação da proposta, esperava-se reduzir de imediato as dívidas do reino. A tentativa não foi vã e chegou-se ao acordo esperado.

A missão de Ulfeldt junto aos Estados Gerais também foi bem-sucedida. Iniciou-se uma nova era na política externa do reino com a assinatura do Tratado de Haia, em setembro de 1649. O pacto de defesa mútua estabelecia uma aliança de 36 anos entre a República e o Reino Duplo. Segundo seus termos, cada uma das partes deveria prover o suporte de 4 mil homens à outra, no caso de um ataque por um terceiro Estado, ou no caso de violação do Estado e de seu comércio.<sup>905</sup> Esta união defensiva tinha um valor especial para Frederik III, pois lhe dava garantias de proteção na condução de seus interesses no Báltico, especialmente em relação à Suécia, que não poderia mais rivalizar com o reino sem hostilizar seus antigos

---

<sup>903</sup> Segundo Mogens Bencard, nas instruções de Frederik III a Ulfeldt, conservada no fundo *Ulfeldts privatarkiv* dos Arquivos Estatais da Dinamarca, nada consta acerca da concessão da Ordem do Elefante aos irmãos Nassau. Contudo, em outra fonte do mesmo arquivo (TKUA. 301, Politisk Forhold, 1649) há a menção às cartas de apresentação levadas à Holanda, entre elas aquelas que haviam sido dirigidas a Johan Maurits e Heinrich van Nassau-Siegen. BENCARD, 2002. p. 92, nota 8.

<sup>904</sup> MENTZ, 2002. p. 98.

<sup>905</sup> DERRY, 2000. p. 128. MENTZ, 2002. p. 99.

aliados neerlandeses.<sup>906</sup> A curto prazo, o novo acordo resultou em mais gastos, com o envolvimento do Reino Duplo na Primeira Guerra Anglo-Neerlandesa, entre 1652 e 1654; período em que os homens de Frederik III retiveram no Øresund, sob embargo, uma frota mercante inglesa.<sup>907</sup>

Já para a República, a grande vantagem nas negociações com Ulfeldt foi o estabelecimento de um acordo que privilegiava suas companhias no trato do Báltico. Ao concordar em pagar o montante de 140 mil dalers anuais ao Reino, o governo neerlandês garantiu a livre passagem dos navios de seus comerciantes pelo estreito.<sup>908</sup> Em contrapartida, a República ainda pagou uma caução de 300 mil dalers a Frederik III, cujos cofres se encontravam à bancarrota. “A maior parte desse dinheiro”, contudo, “acabou nos bolsos de Gabriel Marselies, que havia fornecido a Ulfeldt o capital necessário para sua missão em Amsterdam e subsídios à Dinamarca com capital e crédito, durante a guerra com a Suécia”.<sup>909</sup>

Christian IV e Frederik III, pai e filho, tinham para si que a Dinamarca cumpriria um importante papel na Europa, como uma potência marítima – tanto do ponto de vista do poderio bélico, quanto do comercial. A garantia do prestígio internacional do Reino Duplo e sua salvação econômica, segundo seus planos, não poderia se fundamentar somente na exploração do Mar Báltico. Era preciso elevá-lo à condição de uma potência no comércio com as Índias Ocidentais e Orientais, seguindo o exemplo da República das Sete Províncias e da Inglaterra.

Os escandinavos, desde muito cedo, tiveram acesso a detalhes do comércio atlântico. As informações chegavam, principalmente, por meio de indivíduos que desafiaram a sorte alistando-se em navios neerlandeses e ingleses, com destino às duas Índias. Com as notícias e produtos das novas terras que chegavam ao Báltico nos navios de outras nações, os armadores escandinavos e a Coroa dinamarquesa acalentaram o desejo de conquistarem territórios ultramarinos – principalmente como meio de rivalizar com os suecos, que também buscavam meios de entrar no comércio das Índias.<sup>910</sup>

O interesse de Christian IV voltou-se, primeiramente, para o norte da América. A conquista da Groenlândia era o alvo dos planos da expansão marítimo-comercial do monarca. O maior

---

<sup>906</sup> MENTZ, 2002. p. 99.

<sup>907</sup> Sobre a Primeira Guerra Anglo-Holandesa, ver ISRAEL, 1995. p. 713 *et seq.*

<sup>908</sup> OACKLEY, 1972. p. 81.

<sup>909</sup> MENTZ, 2002. p. 99. Somente com os trâmites da missão, Corftis Ulfeldt gastara mais de 150 mil dalers. Para detalhes sobre a negociação e transcrições dos tratados, ver AITZEMA, 1661. p. 702-715.

<sup>910</sup> CHRISTENSEN, 2002. p. 5.

atrativo da região era a pesca abundante, em especial a possibilidade de entrada no lucrativo comércio de produtos derivados de baleias. Na segunda metade do século XVI, duas expedições inglesas – comandadas por Martin Frobisher e por John Davis – já haviam chegado à Groenlândia e levado esquimós para a Inglaterra, como prova do fato.<sup>911</sup> Os ingleses, contudo, não colonizaram a região. A intenção do rei dinamarquês era redescobrir aqueles territórios e reclamar sua posse.

Ao longo do reinado de Christian IV, foram organizadas 4 expedições oficiais à Groenlândia. A primeira viagem ocorreu entre 1605 e 1606, com navios da marinha real capitaneados por Hans Kønig. Recém alistado na marinha, Godske Lindenov – que viria a ser o pai de Christoffer Lindenov – recebeu o comando do navio *O Leão Vermelho*. Foi ele o primeiro da esquadra a desembarcar na Groenlândia, em 28 de julho de 1605, e também o primeiro a voltar ao Reino Duplo. Em seu retorno, Godske Lindenov tomou dois esquimós – especificamente dois inuit – a força e os levou para Copenhague, como evidências vivas do direito de conquista de Christian IV sobre as terras redescobertas.<sup>912</sup>

Após esta viagem, o rei ordenou a realização de mais três expedições à Groenlândia – 1606, 1607 e 1612. A primeira delas foi comandada por Godske Lindenov; a segunda, por Charsten Richardson, que já havia viajado sob ordens do primeiro. Ao cabo de sua campanha, Godske Lindenov presenteou o rei com mais cinco esquimós e vários objetos fabricados por eles – artefatos estes, como caiaques e lanças de pesca, que foram incorporados à coleção real.<sup>913</sup> A jornada de 1607 também levou uma série de artefatos esquimós para a Europa. Alguns deles foram incorporados às coleções do rei dinamarquês. Outros acabaram sendo distribuídos como presentes, como uma faca e uma plaina integradas ao acervo da *kunstskammer* do Príncipe Eleitor da Saxônia, em Dresden.<sup>914</sup>

Os neerlandeses também se interessavam pela pesca da baleia, especialmente no Mar do Norte. Com o privilégio concedido pelos Estados Gerais, em 1614, foi fundada a Companhia do Norte (*Noordsche Compagnie*), formada por representantes da Câmara de Amsterdam e de outras cidades influentes na República. A companhia recebeu, dos Estados Gerais, o

---

<sup>911</sup> Os esquimós capturados na primeira viagem foram desenhados por John White. HARBSMEIER, 2002. p. 38.

<sup>912</sup> HARBSMEIER, 2002. p. 38. Com o retorno de mais dois navios dinamarqueses, duas semanas depois, mais três inuit chegaram em Copenhague. De acordo com relatos da época, os esquimós sofreram de “nostalgia” e tentaram escapar várias vezes. Por fim, G. Lindenov levou-os de volta à sua terra, em sua segunda viagem. Dois deles, no entanto, não sobreviveram à viagem.

<sup>913</sup> HARBSMEIER, 2002. p. 38.

<sup>914</sup> WHITEHEAD, 1989. p. 143-145.

monopólio da pesca da baleia no ártico, em especial na Nova Zembla e na costa da Groenlândia. No ano seguinte, Christian IV enviou uma frota para Spitsbergen para reclamar seu direito ao controle da região. A missão não obteve bons resultados e, em 1616, o rei enviou representantes diplomáticos às cortes europeias, para tornar públicas suas reivindicações. Mais uma vez, os dinamarqueses falharam em obter apoio. Prevaleceu o partido neerlandês.<sup>915</sup>

A companhia batava tolerava a presença escandinava na região de Spitsbergen. Entre 1619 e 1622, Christian IV investiu diretamente na exploração do Mar Ártico e da Groenlândia. Anualmente, eram enviados pescadores acompanhados de um navio de guerra dinamarquês, para lá. O rei não usava embarcações de seu reino para as operações. Ao contrário, ele fretava pescadores e baleeiros da companhia neerlandesa e vendia os produtos apresados em Amsterdam. Posteriormente, com ele passou a atuar junto a investidores de Hamburgo.<sup>916</sup> Dois parceiros nas empreitadas, os hamburgueses Johan e Goddard Braem receberam licenças para estabelecer uma companhia dinamarquesa com monopólio da pesca em Spitsbergen. Foi somente a partir de 1634 que a companhia escandinava entrou em acordo com a Companhia do Norte, para a exploração conjunta do Mar do Norte.

A crise econômica dificultou o desenvolvimento dos interesses de Christian IV na Groenlândia e as expedições se tornaram raras. Em 1636, o rei concedeu o privilégio de ir à nova conquista a uma “Companhia para a navegação de Groenlândia”.<sup>917</sup> O empreendimento teve vida curta.

Neste período, o rei também manteve interesses no comércio com o oriente. Em 1616, foi fundada uma Companhia Dinamarquesa das Índias Orientais (*Danske Ostidisk Kompagni*).<sup>918</sup> Navios dinamarqueses foram enviados ao leste, ainda que de forma menos incisiva que para o norte. Já em 1618, Christian IV assinou um tratado de aliança e comércio com o “Imperador” do Ceilão.<sup>919</sup> Os comerciantes da Companhia estabeleceram uma profícua feitoria em Traquebar, na Índia.

Conhecedor dos interesses de Christian IV, o comerciante flamengo Willem Usselinx levou ao rei uma proposta para a ampliação de seus domínios. Na juventude, Usselinx passou uma

---

<sup>915</sup> RICHARDS, 2005. p. 593.

<sup>916</sup> RICHARDS, 2005. p. 597.

<sup>917</sup> HARBSMEIER, 2002. p. 38.

<sup>918</sup> WEISS, 2016. p. 7.

<sup>919</sup> HANSEN, 1980. p. 231.

temporada na Espanha, em Portugal e nos Açores; locais em que conheceu de perto o funcionamento e os rendimentos das colônias ibéricas. Mais tarde, em 1585, ele se mudou para a República batava, vivendo em Middelburg e, depois, em Amsterdam. Na República, Usselincx foi contratado pelos Estados Gerais para elaborar o plano para a criação da Companhia das Índias Ocidentais – a WIC, que veio a ser fundada em 1621. Os anseios do flamengo visavam menos a exploração comercial do Novo Mundo que a instalação de colônias protestantes, como fundamento para a criação uma sociedade nova e melhor. Os Senhores XIX – nome dado ao conselho de diretores da WIC – discordavam radicalmente das perspectivas de Usselincx que acabou por ser demitido.<sup>920</sup>

Com a demissão, Willem Usselincx voltou-se para a Dinamarca. Ele tentou convencer Christian IV a criar uma companhia de comércio forte o suficiente para competir com a WIC. A proposta não convenceu ao rei, não desejoso de desafiar a República. Usselincx vendeu-a, então, para seu inimigo – o rei Gustav Adolf II da Suécia – que o autorizou a criar a Companhia do Sul, com direitos de comércio na América, África e Ásia.<sup>921</sup>

Com as guerras assolando o Reino Duplo, reduziram-se os investimentos na aventura ultramarina. Mesmo assim, uma nova tentativa de expansão do Reino foi posta em marcha no ano de 1644. Poucos meses após o retorno da comitiva de Johann Moritz von Nassau-Siegen à República batava, Christoffer Lindenov foi solicitado por Christian IV para uma missão: obter recursos para financiar uma Companhia Dinamarquesa das Índias Ocidentais. Em nome da Companhia, na data de 30 de outubro, ele tomou emprestado “a substancial soma de 3.000 florins” do pintor Albert Eckhout, que no momento vivia em sua cidade natal, Groningen. Como fiador do pagamento, foi apresentado o embaixador Martinus Tancken, residente do rei em Haia, desde 1638.<sup>922</sup>

Como meio de impedir uma coalisão entre os suecos e os germânicos, na expansão ultramarina, Christian IV começou a distribuir proteção e privilégios para negociantes de Holstein e Hamburgo; contrabalançados por benefícios semelhantes dados a armadores de Copenhague. Assim, entre 1642 e 1649, partiram as primeiras frotas com capital dinamarquês destinada à exploração da Costa do Ouro, na Guiné.<sup>923</sup> No ano anterior, seus rivais criaram a Companhia Sueca da África que atuaria na mesma região. O principal investidor desta

---

<sup>920</sup> HEIJER, 2013. p. 13 *et seq.*

<sup>921</sup> WEISS, 2016. p. 7. CHRISTENSEN, 2002. p. 5.

<sup>922</sup> EGMOND; MASON, 2004. p. 121.

<sup>923</sup> CHRISTENSEN, 2002. p. 6. GOBEL, 1983. p. 22.

companhia era Louis de Geer – um nativo de Liège que havia morado em Amsterdam, antes de se mudar para a Suécia, aonde investiu na indústria do ferro.<sup>924</sup> Geer atuava empregando navios neerlandeses, cuja tripulação era majoritariamente batava. O comandante da primeira viagem foi Hendrik Caerlof que, embora fosse um polonês nativo de Rostok, havia servido como oficial e fiscal da WIC no Brasil e no castelo da Minas, na costa ocidental Africana.<sup>925</sup>

A ascensão de Frederik III ao trono reacendeu o interesse dinamarquês pela Groelândia e pelas Índias Ocidentais. Entre 1652 e 1654 foram realizadas 3 viagens, durante os verões. Na terceira, quatro esquimós do Fjord de Godthaab – um homem e três mulheres – foram levados a bordo, com alguns de seus objetos, e transportados para a Europa. Eles desembarcaram em Bergen, aonde ficaram tempo suficiente para serem pintados ao vivo e em tamanho natural, em uma obra que seria integrada à Câmara das Índias na *Kunstammer* de Frederik III. A tela, não assinada, apresenta uma pequena plaqueta, em *tromp l'oeil*, contendo um poema dedicado aos quatro retratados.<sup>926</sup>

Após saírem de Bergen, os esquimós foram encaminhados para Copenhague. Ali chegariam apenas as três mulheres, havendo Thiob, o homem, morrido no trajeto. Na corte, as três mulheres foram colocadas para dançar um bailado para Frederik III. Posteriormente, elas foram despachadas para Flensburg, localidade em que Frederik III vivera anteriormente, quando governou Schleswig-Holstein. Na sequência, as três - Cabelou, Gunelle e Sigjo – alcançaram a residência do primo do rei, Friedrich III, o Duque de Holstein, no castelo de Holstein-Gottorp.

A viagem das mulheres esquimós em Gottorp foi organizada por Frederik III como uma honra ao Duque. Lá, elas foram acolhidas na casa do geógrafo, matemático e chefe da *Kunstammer* local, Adam Olearius – que se interessava pela Groenlândia por acreditar que se tratava de um continente fronteiro com a Tartária e a América.<sup>927</sup> Cabelou, Gunelle e Sigjo foram entrevistadas, tiveram seus humores e hábitos observados e descritos por Olearius. As observações do erudito, juntamente com duas gravuras representando o grupo, foram publicadas em seu livro *Vermehrte Muscovitische und Persianische Reisebeschreibung* (1656). Na

---

<sup>924</sup> WEISS, 2016. p. 8.

<sup>925</sup> WEISS, 2016. p. 8. POSTMA, 2008. p. 85.

<sup>926</sup> WHITEHEAD, 1989. p. 143-145. O poema termina com uma inscrição indicando Bergen, 28 de setembro de 1654. Infelizmente, não é possível definir se esta data inscrita no quadro se refere ao momento de execução da pintura ou do poema. Da mesma maneira, não se sabe nada sobre o autor da obra, seu comitente, e acerca de quando e sob quais condições ela foi enviada à *Kunstammer* de Frederik III. P.J.P. Whitehead sugeriu a possibilidade desta tela ter sido executada por Albert Eckhout, mas a pintura não possui muitas qualidades em comum com as obras conhecidas do pintor.

<sup>927</sup> OLEARIUS, 1669. p. 52. HARBSMEIER, 2002. p. 41.

obra, ele ainda apontou o interesse de Frederik III em vê-las devolvidas à sua terra, após aprenderem o dinamarquês e serem convertidas ao cristianismo – certamente uma estratégia para facilitar a ocupação dinamarquesa, pois as mulheres e seus filhos poderiam atuar como os *línguas* que os portugueses lançaram à costa do Brasil. Logo, as três mulheres, retornaram à Copenhague, de onde não saíam mais, posto que os conflitos no Báltico impediam a partida de novas expedições com direção à sua terra. As três vieram a falecer, em torno de 1659, acometidas de febre.<sup>928</sup>

Frederik III também deu continuidade à política de seu pai de apoiar expedições às Índias Ocidentais. Com vistas a rivalizar com os suecos, o novo monarca começou a atuar em sociedade com Jan de Willum, um comerciante neerlandês.<sup>929</sup> Willum realizou uma viagem bem-sucedida à Ilha de São Tomás, no Caribe, em 1652. A Ilha já era frequentada por navios neerlandeses e ingleses, que também precederam à presença escandinava com o assentamento de algumas famílias.<sup>930</sup> Os dinamarqueses, no entanto, esperavam que as tensões da Guerra Anglo-Neerlandesa desviassem os cuidados das duas nações com o Caribe.<sup>931</sup> A República batava, necessitando do apoio dinamarquês contra as operações inglesas no Báltico, talvez retardasse sua reação às incursões de Frederik III nas Índias Ocidentais. Com o apoio da Coroa, a partir de 1652, Jan de Willum concebeu a implantação de uma colônia na ilha.<sup>932</sup> Seu desejo era implantar ali a produção do açúcar, com base na utilização da mão de obra escrava. Animados pelo resultado da primeira viagem, outros mercadores dinamarqueses rapidamente enviaram mais quatro bem-aventuradas viagens a São Tomás, em 1654. Retornando, o conjunto das embarcações trouxeram para o Reino Duplo cerca de meio milhão de libras em tabaco, gengibre, açúcar e índigo.<sup>933</sup>

Em 1654, os esforços de Frederik III renderam-lhe frutos com as exitosas viagens à Groenlândia e a São Tomás. Foi naquele mesmo ano que o rei dinamarquês enviou o almirante Christoffer Lindenov à Kleef, para ter com o antigo governador do Brasil neerlandês e obter suas famosas pinturas brasileiras. Teria o entusiasmo com o comércio ultramarino movido o interesse de Frederik III pelas pinturas?

---

<sup>928</sup> WHITEHEAD, 1989. p. 143-145. Uma boa reprodução da obra encontra-se em KUNST- UND AUSSTELUNGSHALLE, 1994. p. 41.

<sup>929</sup> CHRISTENSEN, 2002. p. 5.

<sup>930</sup> PENDLETON, 1917. p. 269.

<sup>931</sup> ROMMELSE, 2006. p. 100.

<sup>932</sup> WEISS, 2016. p. 10.

<sup>933</sup> MEADER, 2009. p. 12.



A partir de 1652 e 1653, portanto, o comércio atlântico dinamarqueses já era ativo e rentável. Enquanto os mercadores de Copenhague investiam prioritariamente no Caribe, os burgueses de Holstein promoviam viagens à costa africana. Contrariando as expectativas, a guerra com a Suécia impediu que o Reino Duplo continuasse com os investimentos no Atlântico. Só havia uma exceção.

Após retornar da Costa do Ouro, em 1656, Hendrik Caerloff ficou insatisfeito com a sua situação na Companhia Sueca da África. Traíndo seus conterrâneos, ele se ofereceu a Frederik III para auxiliá-lo a substituir os suecos nas Índias Ocidentais.<sup>934</sup> Àquela altura, os suecos haviam estabelecido em um forte português abandonado em Osu, o castelo Accra. Baseados ali, eles criaram feitorias que iam de Takoradi a Accra e fizeram sua entrada no comércio de escravos para a América. Frederik III agarrou a oportunidade. No ano de 1657, foi fundada a Companhia da Guiné (*Guineisk Kompagnie*), cujas ações foram lideradas por Caerloff; dois neerlandeses, Isaac Coymans e Nicolaes Pancras; e dois comerciantes germânicos, Vincent Klingenberg e Jacob del Boe. Quando a guerra com a Suécia tornou a estourar, em 1657, Caerloff foi comissionado para capturar todos os estabelecimentos suecos na Costa do Ouro – o que ele logrou realizar, no ano seguinte, com a tomada dos fortes Christiansborg, Accra, e Carolusborg, no Cabo do Corso.

As vitórias deram, aos súditos de Frederik III, a chance de entrar no lucrativo comércio de escravos africanos. Em 1659, os dinamarqueses adquiriram o forte Frederiksborg do reino de Fetu. Dois anos depois, construíram outra fortificação na Costa do Ouro, que foi chamada de Christiansborg.<sup>935</sup> Após anos de lutas com os suecos, os neerlandeses e os ingleses, os súditos de Frederik III consolidaram sua presença na Costa do Ouro.<sup>936</sup>

O conhecimento das Índias Ocidentais e Orientais era vital para os planos de Frederik III para reerguer seu reino. Mas, não era apenas pelo comércio com terras extras europeias que o rei se interessava. Frederik III era um homem curioso e um amador das raridades. Ele não media esforços para possuir as melhores raridades de locais distantes e estranhos. Na sua *Kunstkammer*, os objetos do Brasil ou de qualquer outra Índia serviam para ensinar um pouco sobre a vastidão e as maravilhas do mundo. Só que as coleções não se limitavam a ordenar todo o saber que existia. Elas organizavam a imagem do cosmos em torno da figura do

---

<sup>934</sup> CHRISTENSEN, 2002. p. 6.

<sup>935</sup> SENSBACH, 2005. p. 13.

<sup>936</sup> A presença da Dinamarca no Caribe e na costa africana tomou um aspecto mais permanente, depois destas vitórias, com a fundação da Companhia Dinamarquesa das Índias Ocidentais pelo filho de Frederik III, um ano após sua morte.

coleccionador, do próprio rei. Os vários objetos das Índias expostos na *Kunstkammer* de Christiansborg, na *Schatzkammer* de Rosenborg ou mesmo no *Sparepenge* moldavam uma nova imagem para Frederik III e para o Reino Duplo – a imagem do monarca cujo poder atingia os mais longínquos rincões; a representação de uma nação que se expandia para além mar. Qual outra razão, além da exibição desta imagem, para o rei receber embaixadores estrangeiros na *Câmara Indiana* de Rosenborg?

Frederik III dificilmente ficaria imune à vontade de possuir os notáveis objetos que seu primo trouxera da América e com eles enriquecer a *Kunstkammer* real. A fama da coleção de Johann Moritz era imensa, dentro e fora do Sacro Império Romano Germânico. Com mantos, cocares e armas indígenas; ao menos 34 presas de elefante; plantas tropicais; um elefante e muitos outros animais taxidermizados; peças de jacarandá, pau-santo, pau violeta e outras madeiras da terra; rochas, minérios, conchas e ouro do Peru e da Guiné; taças esculpidas em nozes de coco; móveis em madeiras tropicais e marfim; desenhos e pinturas retratando os homens, os frutos, as terras, a flora e a fauna do Brasil – tudo em quantidades suficientes para encher duas naus –, a notícia da fantástica coleção de objetos brasileiros e africanos acumulada pelo ex-governador do Brasil neerlandês havia percorrido a Europa, excitando a imaginação em uns e a cupidez em outros.<sup>937</sup>

O próprio Johann Moritz agiu para ampliar a fama da coleção. O ex-governador disseminou parte de seus objetos pelo Velho Continente, em presente para eruditos, diretores da WIC e aristocratas da República e do Império, como Frederik Hendrik van Oranje e o Grande Eleitor. Em bailes e mascaradas promovidos pela nobreza norte-europeia, ele expôs itens de sua coleção, utilizando-os como parte decoração e adereços para fantasias de balés, danças e encenações teatrais.

---

<sup>937</sup> Sobre os objetos levados por Nassau, do Brasil para a Europa, ver HENNIN, 1681. p. 111-121; FRANÇOZO, 2014. p. 186 *et seq.*; MELLO, 2006, p. 202-203.

Assim ocorreu em uma recepção promovida por Nassau, em 12 de agosto de 1644, logo após seu retorno da América para a Europa. Na ocasião, um bailado indígena ocupou o salão da Mauritshuis, a residência de Johann Maurits em Haia que os diretores da WIC insistiam em chamar de *Maison du Sucre*. Os dançarinos compunham um grupo de ameríndios – dois integrantes da tribo do “rei dos tapuias João Wy ou Jandu”, “outros quatro da nação dos Carapatós e Vaiebas” e cinco brasileiros –, que havia viajado do Brasil para a República, com o ex-governador.<sup>938</sup> Eles se exibiram “todos nus e com suas armas levantadas”. Para um convidado da festa, a visão proporcionada pela dança dos indígenas apresentava-se como “nas pinturas do Senhor Post”, pondo em movimento as imagens que podiam ser vistas na casa. A inusitada presença dos índios nus e armados provocou escândalo, risos e comentários entre a seleta plateia, que incluía ministros protestante e suas esposas.<sup>939</sup>

Em Kleef, no ano de 1652, Johann Moritz organizou outro baile. Desta vez, a celebração correu por ocasião do casamento entre da princesa Albertina Agnes, filha de Frederik Hendrik van Oranje com Amalia von Solms-Braunfels, com Wilhelm Friedrich von Nassau-Dietz, *Statbouder* da Frísia. No decorrer da festa, foi encenada a lendária Batalha de Zama, em que se opuseram Cipião e Aníbal. Na representação, Heinrich von Nassau-Siegen assumiu o papel de um cavaleiro romano; o Grande Eleitor de Brandemburgo representou o general Cipião, a quem um grupo de “mouros” desafiou. Os mouros (*morianen*) entraram em cena de dois em dois, ao som de tamborins, uma gaita e dois “raspadores” (*raspen*). “Os dois primeiros tinham um papagaio e um macaco nas mãos” e eram seguidos “por 22 mouros e tapuias (*morianen em tapoyers*)”. Todos vinham com “roupas à sua maneira”, “penas nas cabeças” e presos por correntes. Eles carregavam louças com limões, açúcar e maçãs. “Também

---

<sup>938</sup> BARLEUS, 1974. p. 329. FRANÇOZO, 2014. p. 176-177.

<sup>939</sup> A cena foi narrada por David Le Leu de Wilhelm, conselheiro do Stathouder Frederik Hendrik van Nassau, em uma carta endereçada a seu cunhado, Constantijn Huygens, em 27 de agosto de 1654. O documento foi citado por Bots. (BOTS, 1980. p. 104) A edição da carta, realizada por Worp, possui um texto ligeiramente diferente, não contendo a comparação entre os indígenas e a pintura que pertenceu a Nassau. Nela se lê: “O Conde Maurice veio com indígenas, que executaram uma dança enquanto estavam completamente nus. Os ministros, que com suas esposas vieram ver, não acharam isto bom”. (CARTA DE DAVID LE LEU WILHELM A Constantijn Huygens, Haia, 29 de agosto de 1644). Em 29 de setembro de 1644, Huygens escreveu para a Princesa Amalia van Oranje: “Antes deste jantar, o Senhor Conde Maurice deu à Sua Alteza um divertimento com a dança de selvagens nus, na presença de toda sorte de gente, salvo as esposas dos ministros”. (CARTA DE CONSTANTIJN HUYGENS à Princesa Amalia van Oranje, Assenede, 29 setembro 1644.) Para Françaço, ao comparar a cena com a pintura, o narrador se equivocou, trocando o nome do pintor Albert Eckhout pelo de Frans Post. O motivo para a afirmação é a de que Frans Post só teria criado telas com cenas de danças indígenas após a década de 1650. A pintura vista pelo primo de Huygens seria, então, a mesma que mais tarde Nassau daria a Frederik III. Cf. FRANÇOZO, 2014. p. 17, nota 16.

levavam, os tapuias, cestos trançados cheios de carne humana, braços e pernas”, preparados “à maneira bárbara”.<sup>940</sup>

Frederik III certamente teria ouvido histórias sobre as estranhas posses do príncipe, que havia recebido a alcunha de Johann Moritz, “o brasileiro”. Não fosse pelas notícias que corriam entre a alta nobreza imperial, ele teria conhecimento das pinturas brasileiras de Nassau por outros meios. Talvez, pelas descrições de Lindenov. Quiçá, por outro de seus súditos que tinham um profundo conhecimento das pinturas. Na corte dinamarquesa atuava o norueguês Jacob Jensen Nordmand; um ex soldado que, no passado, estivera no Brasil à serviço da WIC e do governador-geral e que, décadas depois, veio a se tornar um conservador da *Kunstammer* de Frederik III.<sup>941</sup>

Jacob Jensen Nordmand havia nascido na cidade norueguesa de Kristiania [atual Oslo], em 1614.<sup>942</sup> Como muitos jovens sem porvir, ele se alistou na marinha para construir um futuro mais próspero.<sup>943</sup> O serviço o levou longe de sua terra natal. Seu primeiro destino foi uma batalha em Hamburgo. Depois, seguiu com seu capitão para as Sete Províncias, aonde se tornou aprendiz de ferreiro e foi iniciado na arte de fabricar e reparar armas. Após permanecer três anos na República e lutar em uma batalha em Flandres, Nordmand alistou-se na WIC.<sup>944</sup> Como soldado da Companhia, ele embarcou para o Brasil, em 1634 – dois anos antes de Nassau.

Na costa da Paraíba, Nordmand integrou a companhia que lutou contra as armadas portuguesa e espanhola. Logo após a chegada de Nassau a Pernambuco, no início de 1637, o norueguês se juntou às forças lideradas pelo novo governador e pelo coronel Krzysztof Arciszewski. Com elas, partiu para Alagoas, com o fito de expulsar o conde de Bagnuolo – “um oficial napolitano que se distinguira no exército espanhol” – e sua “tropa hispano-luso-

---

<sup>940</sup> HOLLANDSCHE MERCURIUS, 1650-1655. p. 27-30. FRANÇOZO, 2014. p. 188-192. Françoço traduz os “raspadores” (*raspen*) como agogôs, mas sem muita exatidão. Dificilmente será possível identificar com exatidão o instrumento correto ao que o cronista se referenciou. No entanto, é interessante lembrar a existência de outros instrumentos de percussão afro-brasileiros, que são acionados pela fricção, como o reco-reco (também chamado raspador ou amelê), o guiro, o xequerê e o afoxé. Cf. FRUNGILLO, 2003.

<sup>941</sup> O mesmo que Jacob Jensson Nordmand. Atualmente, a única fonte do século XVII que situa o artista no Brasil é sua autobiografia, escrita em 1670, e dedicada a Frederik III. O documento foi publicado, pela primeira vez, em 1784. Cf. NORDMAND, 1670. SUHM, 1784. p. 134-158.

<sup>942</sup> BRICKA, 1905. p. 322.

<sup>943</sup> No século XVII e no início do seguinte, parte substancial da imigração norueguesa para a República batava foi composta por homens em busca de emprego como marinheiros. Parte deste contingente foi empregado nos navios que se dirigiram para a América, África e Ásia. cf. SOGNER, 2004. p. 49 *et seq.*

<sup>944</sup> NORDMAND, 1670. p. 139. BENCARD, 1989. p. 52.

brasileira, aquartelada em Porto Calvo”.<sup>945</sup> Os neerlandeses saíram vitoriosos da afamada batalha. Em seu transcurso, Nordmand testemunhou os acontecimentos ocorridos nas imediações de Povoação, Barra Grande, Sergipe del Rei e da Baía de Todos os Santos. Estes eventos foram registrados em uma narrativa autobiográfica que, em janeiro de 1670, ele dedicou a Frederik III.<sup>946</sup>

Além das artes da guerra, Nordmand possivelmente exerceu mais uma ocupação, nos tempos em que viveu no Brasil. Afinal, existiu outra razão que não o seu conhecimento de armas para que, poucos anos depois, Frederik III o colocasse a serviço de sua corte: seu virtuosismo na arte da talha.

Circunstâncias bem aproveitadas, muito talento e alguma sorte – estes elementos selaram o destino de Nordmand. Com o auxílio do conde de Nassau, em julho de 1640, ele retornou do Brasil para sua cidade natal.<sup>947</sup> Quando o casal real visitou Kristiania, em 1648, o norueguês conseguiu presentear a rainha Sophie Amalie com uma obra talhada por ele próprio. O presente agradou aos reis e Nordmand foi convidado a mudar-se para Copenhague, para atuar como torneiro e entalhador da corte. Aceito o convite, o norueguês foi instalado no castelo de Rosenborg. Por dois decênios, ele permaneceria ali, trabalhando no Gabinete de Tornearia. Seu trabalho supria a corte com peças esculpidas em materiais nobres e raros, como madeira de sicômoro, madrepérola, marfim e chifres de unicórnio – como eram conhecidas as presas de narval capturados nas proximidades da Groenlândia.<sup>948</sup>

A amizade e o favor dos reis foram rapidamente conquistados pelo norueguês. No tempo em que a escultura em marfim era um passatempo refinado, Nordmand se transformou em professor de Frederik III, de Sophie Amalie e de outros membros da corte.<sup>949</sup> Entre as décadas de 1650 e 1660, ele produziu caixinhas de madeira ou marfim e outros pequenos

---

<sup>945</sup> MELLO, 2006. p. 57. Para excertos de um relatório sobre a Batalha de Porto Calvo, feito por Nassau, ver GOUVÊA, 1998. p. 42-45. Ver também COMMELIN, 1656. p. 357-358.

<sup>946</sup> NORDMAND, 1670. p. 142. Os registros das toponímias aparecem, na biografia, sob a forma de corruptelas: “Bay de grande”, “Poversoun”, “Cersippe de Roy” e “Totos los santos”. Para a localização e informações sobre estas regiões, durante a ocupação neerlandesa, cf. BREVE DESCRIÇÃO [1646-c. 1649], 2011. p. 112; 140.

<sup>947</sup> NORDMAND, 1670. p. 146.

<sup>948</sup> NORDMAND, 1670. p. 147. ANDERSEN, 1878. p. 40.

<sup>949</sup> Do final do século XVI ao XVIII, os objetos torneados em materiais nobres eram cobiçados por colecionadores de arte e de curiosidades pela riqueza e origem do material utilizado, por sua beleza e pelo virtuosismo de sua execução. No século XVII, as principais coleções principescas possuíam objetos torneados e entalhados. A despeito das prevenções da nobreza quanto ao trabalho manual, em todo o período moderno, a criação de peças artísticas no torno foi uma moda entre príncipes, como o Imperador Maximilian I, o Eleitor Augusto de Saxe, e Rodolfo II. Sobre a “arte do torneado e o virtuosismo”, ver SCHLOSSER, 2012. p. 206-2011.

objetos para uso da casa real. Das mesmas mãos, também saíram sofisticados objetos, destinados a aumentar a glória da *Schatzkammer* e da *Kunstammer* de Frederik III.

Quando Lindenov visitou Johann Moritz em Kleef, em 1654, o entalhador estava em Rosenborg, ocupado com a criação de sua obra prima: um impressionante modelo da fragata Leão Norueguês. A peça, inteiramente talhada em marfim e com acessórios em prata, celebrava a maior embarcação de guerra do Reino, construída no governo de Frederik III.<sup>950</sup> [fig. 172] É escusado dizer que o luxuoso modelo celebrava o poder do rei do Báltico e foi recebido com alvoroço.

Naquele mesmo ano de 1654, a efígie de Jacob Jensen Nordmand foi imortalizada por Wolfgang Heimbach. O quadro foi pintado a pedido de Frederik III, que expressou sua estima pelo entalhador mandando um dos melhores pintores da atuantes na corte imortalizar sua efígie, que seria incorporada a uma das coleções reais. *Vanitas vanitatum et omnia vanitas...* com alguma modéstia, o norueguês não se fez retratar junto às suas mais expressivas criações. Aos quarenta anos de idade, ele surgiu austero dos pincéis de Heimbach, que simbolizaram sua trajetória por meio de uma espada, um instrumento de entalhar e uma miniatura de caveira, esculpida em um material branco – marfim, osso ou presa de narval. [fig. 173]

Na década de 1660, Frederik III encomendou a fabricação de um trono ao marceneiro Bendix Grodtschilling, que o construiria com o auxílio de Nordmand. Ostentando um luxo com certo apego simbólico, o móvel foi completamente revestido por chifres de unicórnio da Groenlândia.<sup>951</sup> Uma vez pronto, o trono foi usado para a nova coroação do rei, agora como monarca absoluto do Reino Duplo da Dinamarca e Noruega. [fig. 174]

Ao longo do tempo, Frederik III reconheceu os serviços do entalhador norueguês e elevou-o a chefe da Armaria Real e, em 1661, a inspetor da *Kunstammer* real.<sup>952</sup> No ano seguinte,

---

<sup>950</sup> NORDMAND, 1670. p. 146. Nas contas da *Kunstammer* Real, constam o pagamento a Nordmand, em 27 de novembro de 1652, pelo trabalho de esculpir um navio em marfim; provavelmente referente a trabalhos anteriores do artista. Parte do marfim trabalhado nas peças da *Kunstammer* real poderiam ter chegado ali através de presentes, enviados de toda parte da Europa. Parte poderia ter vindo diretamente da África, através de oficiais que ali estiveram. Mas, outra parte foi adquirida de farmacêuticos que, entre produtos para a preparação (taxidermização) de peças de História Natural e várias raridades como pedras de bezoar, forneciam suprimentos para os colecionadores locais. Nas contas da *Kunstammer* junto ao farmacêutico real, Samuel Meyers, foram registradas compras de “dentes de elefante” nos anos de 1650, 1651 e 1652. As contas citadas foram transcritas e publicadas por H.C. Behring Liisberg. Cf. LIISBERG, 1897. p. 61-62.

<sup>951</sup> BENCARD, 1989. p. 50; NORDMAND, 1670.

<sup>952</sup> MORDHORST, 2009. p. 50. Durante o reinado de Frederik III, os esforços para a organização da *Kunstammer* real levaram à criação de, ao menos, dois cargos dedicados à sua manutenção. Os cargos corresponderiam aos de inspetor sênior e de supervisor ou administrador. O primeiro inspetor geral nomeado foi o professor de retórica, Berthel Bartholin, seguido, em 1668, por Willumsen Worm. Em 1668, dois anos antes de sua morte, o artista da corte, Karel van Mander III, assumiu o cargo. Como muito dos agentes da

Nordmand produziu mais uma peça de grande raridade para a coleção de seu soberano. Simbolizando o domínio do monarca sobre a Groenlândia e o Mar do Norte, Nordmand compôs uma taça com 25 peças de narval. Sua tampa foi encimada por uma miniatura em metal, representando um esquimó com seus trajes e armas típicos e segurando um enorme chifre de unicórnio.<sup>953</sup> [fig. 175] É provável que os objetos e a pintura da *Kunstammer* tenha oferecido modelos para o trabalho do escultor.

Todos estes passos de sua vida, foram narrados na autobiografia manuscrita, que o artista deixou para o rei. O que Nordmand não mencionou, na narrativa, foi o percurso realizado no desenvolvimento de suas excepcionais habilidades artísticas.

O aprimoramento de sua talha provavelmente ocorreu durante a juventude, quando ainda estava a serviço de Nassau. Durante o período em que viveu nos trópicos, o conde teve à sua disposição um talentoso entalhador. Este artista foi o responsável pela criação de ao menos dez peças de mobiliário, “todas belamente lavradas e torneadas no Brasil” – de acordo com o próprio Nassau.<sup>954</sup> Oferecidos de presente ao Grande Eleitor, em 1652, estes móveis consistiam em uma mesa retangular; duas cadeiras de espaldar alto, com as armas da casa de Nassau e os pés em forma de garras; duas cadeiras sem encosto; um sofá com oito pés de comprimento, decorado frutos tropicais e guirlandas de flores; duas colunas para castiçais; dois castiçais; duas molduras grandes para espelhos; um armário adornado com os 12 apóstolos; um almofariz e um candelabro.<sup>955</sup> O banco, ricamente adornado, possuía festões com flores e frutos e um relevo em forma de natureza morta, em seu espaldar. Além dos

---

coleção, van Mander possuía um largo histórico de trabalho junto à *Kunstammer*. Já os inspetores foram: Christopher Proph, construtor de navios, entre 1650 e 1654; Nicolai Gyntelberg, de 1654 a 1661; e Jacob Jensen Nordmand, a partir de 1661, sendo posteriormente seguido por Bendix Grodtschilling. (MORDHORST, 2009. p. 49-50.)

<sup>953</sup> Sobre a taça, ver NORDMAND, 1670. p. 154; BENCARD, 1989.

<sup>954</sup> VERZEICHNIS DERER IM VORGEDACHTEN AKKORD UNS VON SR. LBD. UEBERLASSENEN STUECKEN, 1652.

<sup>955</sup> Estas peças foram inventariadas, com o auxílio de Johann Moritz von Nassau-Siegen, junto ao restante dos itens que compuseram o presente que ele enviou para Friedrich Wilhelm, o Eleitor de Brandemburgo. O inventário foi realizado em 07 de setembro de 1652, por ordem do Eleitor a seu representante em Haia, um homem chamado Copes. Este enviado do príncipe deveria embrulhar os 29 itens que compunham a remessa e enviá-los para a residência do Eleitor. Desta lista, existiram duas cópias, registradas nas *Atas de Kleef*, nos Arquivos Secretos da Prússia (Berlim). Uma terceira lista, com pequenas variações, no Arquivo da Casa Real, em Haia. As listas foram reproduzidas na íntegra por Driesen e Larsen; cópias estas que foram utilizadas como referência nesta tese. Para as listas, ver VERZEICHNIS DERER IM VORGEDACHTEN AKKORD UNS VON SR. LBD. UEBERLASSENEN STUECKEN, 1652. (a) e (b); em versão traduzida para o português, SOUTO MAIOR, 1918. p. 110; SOUZA-LEÃO, 1948. p. 67-69. Sobre o tema, cf. FRANÇOZO, 2014. p. 207-208.

objetos doados ao Grande Eleitor, o próprio Nassau deveria ter permanecido com algumas destas peças em marfim.<sup>956</sup> [figs. 176-179]

Das mãos de um artista de igual qualidade teriam saído, também, delicadas taças feitas com nozes de coco e metal. Nas faces de cada noz, foram esculpidos relevos com desenhos associados ao governo nassoviano. Uma taça trazia, de um lado, o brasão que Nassau engenhou para da Nova Holanda. Nele, uma coroa aberta, representando a casa de Oranje, pairava sobre um escudo em formato francês; “dentro do escudo o resumo, em esquartelado, dos brasões das quatro principais capitâneas do Brasil holandês”. O primeiro era o de Pernambuco, mostrando uma donzela com a cana-de açúcar numa mão e um espelho na outra. O segundo era o de Itamaracá, com três cachos de uvas; seis pães de açúcar representam a Paraíba; e a Ema, o Rio Grande do Norte, “por ser ali maior a abundância dessa ave”.<sup>957</sup> Na segunda face, sob uma coroa aberta, foi desenhado o brasão de Pernambuco. Nele, a capitania era personificada por “uma donzela que admira a própria beleza em um espelho, simbolizando a formosura da terra e a situação e o nome de sua capital – Olinda – e tendo na mão uma cana de açúcar”.<sup>958</sup> Na terceira face da noz, foram feitas “a vista de Recife e da Cidade Maurícia com o Palácio de Vrijburg, e ao fundo um navio entrando no porto”.<sup>959</sup> [figs. 176-178]

Outra taça apresentava as imagens de duas residências brasileiras construídas por Nassau – o Castelo de Vrijburg, com suas alamedas de coqueiros, e o Palácio da Boa Vista.

---

<sup>956</sup> Na lista de objetos doados por Nassau a Friedrich Wilhelm, consta somente um grande banco, decorado com frutas, festões e as armas de Nassau. No entanto, são conhecidos dois exemplares, aqui reproduzidos. Um deles encontra-se, visivelmente, não finalizado. Ele possui espaços delimitados para a talha das naturezas mortas e de um brasão (em formato distinto das armas de Nassau), mas que não chegaram a ser executados. Esta peça foi indicada por Françoço como havendo pertencido ao Grande Eleitor. A primeira peça, de fatura completa e finalizada, foi indicada por Boogaart e Duparc; com quem concordo. Cf. FRANÇOZO, 2014. p. 279; BOOGAART; DUPARC, 1979. P. 205. Existe, ainda, a chance de haver uma falha na documentação do presente, ao indicar apenas uma peça, no lugar de duas.

<sup>957</sup> BARLEUS, 1974. p. 103-104; GÜTLICH, 2005. p. 131. Em 1638, Nassau projetou brasões para as capitâneas da conquista. O resumo dos seus elementos heráldicos e seus significados foram registrados na *Generale Missive*, Recife, 07 de outubro 1678 e no livro de Barleus. Para os neerlandeses, a posse de um território era garantida através de atos cerimoniais e da implantação de sinais e símbolos de posse. Entre estes símbolos, eles consideravam que “a colocação do escudo de armas (por qualquer nação) veiculava reivindicações de posse”. 226 “A colocação de brasões municipais equivalentes aos modernos sinais de ‘Proibido entrar’ era um costume que começou no início do século XII, quando as cidades dominadas por comerciantes começaram a conquistar direitos coletivos de utilização de terras, florestas e águas coletivas”. (SEED, 1999. p. 226-227.)

<sup>958</sup> *Generale Missive*, Recife, 07 de outubro 1678 *apud*. GONSALVES DE MELLO, 1987. p. 68.

<sup>959</sup> Atualmente, esta peça pertence ao Museu Nacional da Baviera (Munique, Alemanha). FRANÇOZO, 2014. p. 204; BRUNN, 2004. p. 161.



Completavam a taça o brasão de Nassau e um medalhão com o retrato do Conde e seu moto: *Qua Patet Orbis – mais vasto que o mundo.*<sup>960</sup>

Outras três taças foram gravadas com paisagens do Brasil e de seus ocupantes – europeus, indígenas e negros.<sup>961</sup> [figs. 180-190] Em duas delas, foram gravadas as mesmas imagens [figs. 183-189]. Uma outra peça era mais rústica e menos bem-acabada que as demais. [fig. 190] Sua existência sugere que mãos menos habilidosas a houvesse executado. Eventualmente um assistente, um aprendiz ou um copiadador do mestre entalhador.

A alta qualidade do trabalho do entalhador que produziu o mobiliário em marfim e lavrou as taças em noz de coco não era corriqueira – não seria demais imaginar, portanto, que uma mesma pessoa os teriam criado. Também não era comum o talento de Jacob Jensen Nordmand para a talha. Seria muito difícil, portanto, que outra pessoa, além do norueguês, tivesse sido o torneiro e entalhador que produziu estes objetos de luxo para o governador da Nova Holanda.<sup>962</sup>

Quem quer que fosse o entalhador que trabalhou para Nassau, este habilidoso artista atuou em parceria com Albert Eckhout. Elementos elaborados para as pinturas despachadas para Frederik III, em 1654, foram utilizados em vários dos objetos entalhados sob encargo de Nassau. As frutas tropicais esculpidas nos espaldares dos bancos de marfim acompanham,

---

<sup>960</sup> Esta peça foi exibida no Instituto Arqueológico de Londres, em 1858, e sua descrição foi publicada no periódico da instituição. Não há indicações do paradeiro dela após este evento. Cf. MORGAN, 1858. p. 173. FRANÇOZO, 2014. p. 205.

<sup>961</sup> As taças indicadas nas imagens atualmente pertencem, respectivamente, à coleção à Coleção Brasileira Itaú (São Paulo, Brasil), à coleção da *Kunstammer* Georg Laue (Munique, Alemanha), à coleção do Staatliche Kunstsammlungen Dresden (Dresden, Alemanha) e ao Museu Nacional da Dinamarca. Algumas destas peças foram datadas pelas coleções que as abrigam como sendo posteriores a 1650. Nada, no entanto, parece justificar a atribuição de uma data para a criação dos entalhes que seja posterior ao fim do governo nassoviano no Brasil. Algumas montagens em metal e madeira dos corpos das taças, no entanto, parecem ter sido realizadas em momentos ulteriores, chegando a serem datadas do século XIX, como no caso da primeira aqui citada. Mariana de Campos Françaço – a quem agradeço pelas conversas acerca destes objetos – refere-se à primeira taça como havendo sido leiloadada pela empresa Christie's, em 2007. Sobre esta peça, ver FRANÇOZO, 2014. p. 222; CHRISTIE'S, 2007. p. 99; LAGO, 2009. p. 67. A segunda taça, no século XIX, pertenceu ao cientista Alexander von Humboldt. Sobre ela, ver SPENLÉ, 2011. Sobre a terceira taça, ver <http://skd-online-collection.skd.museum/en/contents/showSearch?id=117897>. A última taça esteve na *Kunstammer* real da Dinamarca, ao menos desde seu primeiro inventário, realizado pelo sucessor de Nordmand na sua inspetoria da coleção. Neste momento, 1698, haviam dois cocos indicados nos inventários. No inventário seguinte, realizado em 1690, somente um permanece na coleção. Françaço acredita ser possível que a última taça tivesse chegado à *Kunstammer* como um presente enviado por Nassau. Lembro, no entanto, a possibilidade de outras origens para a peça, como podendo ter sido doada por Lindenov ou Nordmand. Sobre esta peça, ver FRANÇOZO, 2014. p. 221; DAM-MIKKELSEN; LUNDBAEK, 1980. p. 22.

<sup>962</sup> Na autobiografia do artista não há menção alguma à sua atuação como artista na corte brasileira. Contudo, pelas habilidades específicas necessárias à execução das peças em marfim, a bibliografia especializada atribui a autoria destas peças de mobiliário a Nordmand. Concordando com a atribuição, acrescento a possibilidade de também serem criações suas as talhas em noz de coco. Sobre a possível atuação de Nordmand como artista, na corte nassoviana, ver THOMSEN, 1938. p. 175. BOESEMAN; WHITEHEAD, 1959. p. 195. MELLO, 2006. p. 140.

muito de perto, os motivos concebidos pelo pintor, em suas naturezas mortas. Da mesma maneira, algumas cenas lavradas nas nozes de coco são transcrições das imagens representadas nos oito quadros com os homens e os frutos do Brasil. Outras cenas com negros, europeus e indígenas, se não são idênticas às imagens produzidas por Eckhout, respeitam seu modo de representar os habitantes e das conquistas neerlandesas no Novo Mundo.

Apontariam, estas imagens, para a possibilidade de Eckhout haver produzidos um número maior de imagens do Brasil, desaparecidas com o tempo? É provável. Independente da resposta que se apresente para a questão, o certo é que, apesar de ter vivido na corte recifense no mesmo momento que Eckhout, Nordmand não teria visto as oito telas com homens e frutos do Brasil finalizadas. A data de retorno do artista para a Europa, 1640, é um pouco anterior à data em que Albert Eckhout assinalou o término das pinturas do conjunto, 1641 e 1643. Nordmand teria tido acesso, então, a esboços ou desenhos preparatórios elaborados pelo pintor; além das próprias obras, em processo de produção.

O mesmo teria ocorrido com Zacharias Wagener, natural de Dresden, que chegou ao Brasil em condições semelhantes e no mesmo ano que Nordmand. Como o norueguês, Wagener foi soldado da WIC e lutou na Batalha de Porto Calvo. Posteriormente, foi transferido para a corte como despenseiro por Nassau e, após quatro anos de serviços prestados ao conde e governador, retornou à Europa.<sup>963</sup> Na sua bagagem, levou um caderno de relatos, desenhos e pinturas amadores sobre o Brasil. Neste caderno, além de paisagens e representações da fauna e flora tropicais, o despenseiro pintou reproduções do que poderiam haver sido os desenhos preparatórios das telas de Albert Eckhout. À cada reprodução, ele acrescentou breve descrição, em sua língua, e atribuiu títulos, em português: *Omem Brasileiro, Molber Brasiliana, Omem Tapuia, Molber Tapuia, Omem Negro, Molber Negra, Mulato e Mameluca*.<sup>964</sup> [ fig. 133-140]

Através de Lindenoy, de Nordmand, de algum familiar ou de qualquer outra pessoa – eram muitos os caminhos que notícias das pinturas brasileiras de Nassau poderiam percorrer até alcançar os ouvidos de Frederik III. Uma vez ciente das curiosidades guardadas pelo primo,

---

<sup>963</sup> De acordo com sua autobiografia, Zacharias Wagener partiu do Brasil em 1º de abril de 1641. A data parece indicar que o autor tenha produzido parte de seu caderno no ano anterior, o que justifica a datação que atribuo ao trabalho: em torno a 1641. Cf. WAGENER, [c. 1668]. p. 228. WAGENER, [C. 1641]. 162-183. TEIXEIRA, 1997. 11-23.

<sup>964</sup> No século XX, estes títulos acabaram sendo adotados como nomes para as oito telas de Eckhout recolhidas à *Kunstkammer* real da Dinamarca.

o desejo de possuí-las poderia ter tomado de assalto os ânimos do rei. Ao lado necessidade de reforçar os laços de cortesia, amizade e apoio político construídos com o *Statbouder* e recém nomeado Príncipe Imperial Johann Moritz von Nassau-Siegen, sua vontade de possuir aqueles objetos do Novo Mundo foi grande o suficiente para que um emissário fosse encarregado de ir a Kleef e obtê-los para a coleção real.

Um presente... não poderia ter sido mais eficaz o artifício escolhido pelo rei para obter os almeçados objetos americanos, colecionados por seu primo. A um monarca, não seria decoroso manifestar a outro príncipe seu interesse em comprar um de seus objetos. Os dois, Frederik III e Johann Moritz, davam grande atenção à delicada retórica que permeava os vínculos entre nobres. Assim, oferecer dinheiro em troca das raridades poderia ter significado o fim das expectativas, obrigações e afetos recíprocos que os uniam.<sup>965</sup> As conseqüências poderiam ser inclusive maiores. Na República batava, aonde Johann Moritz vivera tanto tempo, oferecer alguma soma em dinheiro no lugar de presentes poderia ser interpretado como um grave insulto. Sobretudo quando o valor fosse considerado inferior à honra ou aos favores em jogo – como ocorreu, certa vez, com o poeta Joost van den Vondel que se viu diante da embaraçosa situação causada por um “religioso Eleitor”, que lhe ofereceu seis florins em um relacionamento de patronato.<sup>966</sup>

Tornar explícito o desejo do rei e os termos de uma troca de presentes, também não era boa uma opção. Ainda que não fosse propriamente ofensivo, fazê-lo poderia indicar que a amizade dos príncipes não era saudável. “Na maioria das relações que funcionavam bem, a troca de presentes não era discutida” e ocorria com certa espontaneidade. Entre dois príncipes, era permissível até mesmo a solicitação de um presente.<sup>967</sup> Longe de representar uma exceção, certas vezes, esse subterfúgio foi utilizado como uma forma do solicitante afirmar enfaticamente sua preeminência sobre o solicitado.<sup>968</sup> Ainda assim, “a reciprocidade dos termos da troca normalmente não era explicitamente negociada, mesmo que estivesse implícita a expectativa de que a oferta fosse bem paga, em um dado momento”.<sup>969</sup>

Os cuidados Lindenov, que o levaram a ser tão discreto em sua missão junto a Johann Moritz, poderiam ter origem no bom proceder de um cortesão. Mas, como um emissário real, além de ser comedido ao expressar os desejos de seu mestre, Lindenov também podia contar com

---

<sup>965</sup> CARRIÓ-INVERNIZZI, 2008. p. 882.

<sup>966</sup> THOEN, 2007. p. 182-183.

<sup>967</sup> THOEN, 2007. p. 171-172.

<sup>968</sup> CARRIÓ-INVERNIZZI (2008), p. 892.

<sup>969</sup> THOEN, 2007. p. 171-172.

recursos menos delicados para alcançar seus objetivos. Pela tradição, quando um nobre abria suas coleções para a apreciação de um importante visitante estrangeiro, “a peça que mais lhe agradasse devia ser sacrificada como presente”. Um colecionador apegado a seus pertences poderia achar a situação difícil e incômoda. “Para o terror do anfitrião, o desejo dos visitantes podia se dirigir livremente aos objetos mais preciosos”. Algumas pessoas de estirpe, inclusive, não perdiam oportunidades como estas para adquirir toda e qualquer obra que lhes agradasse. O Imperador Rodolfo II foi temido em todos os centros artísticos da Europa, por conta de seus inescrupulosos pedidos de presentes.<sup>970</sup> Não por menos, o Cardeal Mazarin, ministro do reino francês, por ocasião de uma visita da Rainha Cristina da Suécia, escreveu a Colbert e rogou: “Peço-lhe o cuidado de não deixar que a louca entre em meus gabinetes, pois ela poderia tomar meus pequenos quadros”.<sup>971</sup>

Cumprindo com seu dever na intrincada economia das trocas de presentes e favores da aristocracia de sua época, Lindenov optou pela via cortês. E obteve o resultado esperado por Frederik III. Com os presentes ofertados por Johann Moritz, o rei dinamarquês adquiriu para suas coleções um dos mais importantes conjuntos de obras do Novo Mundo existentes na Europa.

Ao chegarem a Copenhague, as 26 obras pintadas brasileiras criadas por Albert Eckhout foram acondicionadas no castelo de Rosenborg. Posteriormente, foram incorporadas às coleções reais, que se encontravam em franca transformação.

---

<sup>970</sup> WARNKE, 2001. p. 294-295.

<sup>971</sup> Citado por WARNKE, 2001. p. 295.

## O contra presente

Não terminaria ali o processo da doação das pinturas brasileiras. Na Europa da época, distribuir presentes era um ato revestido de virtude, um exercício de generosidade. Por isso, prescrevia a etiqueta que ele deveria se assentar no pressuposto de uma liberalidade (*liberalitas*) recíproca: aquele que aceitasse um presente se via comprometido, ou ao menos impelido, a retribuir à oferta. Já na hora de escolher um presente de gratificação, um nobre ou soberano se via na situação de ter outra de suas virtudes, a magnanimidade, posta à prova – maior era o valor de um nobre, quanto maior fosse sua liberalidade e mais ricas e honradas as gratificações que distribuisse.<sup>972</sup> Assim, o valor material ou simbólico da retribuição deveria, no mínimo, equivaler-se ao do presente recebido.

O cálculo do valor de um presente, e a escolha da melhor retribuição, eram procedimentos complexos, cuja solução demandava tempo. Isso porque o preço dos objetos oferecidos raramente era estabelecido pelo doador, mas sim por quem dava paga pela liberalidade do outro. O próprio Nassau evitara atribuir qualquer valor objetivo às telas brasileiras. Na carta a Frederik III, ele se limitou a indicar de que se tratavam de obras valiosas, seja por sua raridade, seja por sua qualidade. Tampouco indicou o tipo de retribuição que esperava receber, se pecuniária ou em gênero. O valor da retribuição e sua forma eram decisões que cabiam a quem recebia o presente e dependia de sua apreciação sobre o que lhe fora dado.

Nassau era, particularmente, um respeitador das regras de etiqueta e decoro que regiam as trocas de presentes entre os nobres e potentados de sua época. Mesmo que alguém o instasse a colocar um preço em um presente ou serviço prestado, é provável que ele, do alto de seu orgulho e munido de um atilado senso de oportunidade, jamais se posicionasse de forma

---

<sup>972</sup> WARNKE, 2001. p. 219-220.

explícita sobre o assunto. A resposta, se uma houvesse, seria sugerida de forma indireta, como era cabido.

Ao que se sabe, teria sido somente em 1679, nos seus últimos dias de vida, que o velho Príncipe quebraria todo o decoro ao se pronunciar diretamente sobre que tipo de retribuição desejava receber por um magnífico presente. Naquele ano, ele enviou ao mais protocolar dos soberanos europeus, o rei Louis XIV da França, um imenso volume de curiosidades brasileiras.

O presente era composto por cerca de 42 telas com temas brasileiros e um conjunto de instrumentos de jardinagem, que teriam chegado à Residência Real de Saint-Germain, vindos de Kleef, em 13 de agosto de 1679. Após ter sido liberado pela alfândega, o conjunto foi transportado para Paris, onde foi exposto na Sala da Comédia, do Louvre, para apreciação da corte.

O Rei Sol visitou o conjunto no dia 21 de setembro, durante uma audiência em que oficialmente se dispôs a aceitar a oferta de Nassau. Algum tempo depois, se iniciaram, entre os franceses, as discussões sobre que destino dar às obras. Em meados dezembro, Nassau tomou a decisão, um tanto indecorosa, de escrever a um amigo solicitando que interpelasse perante o Rei, solicitando que a retribuição pelo presente lhe fosse paga em dinheiro, no lugar joias ou pedras preciosas. Seus cuidados não surtiram efeito: o rei francês jamais viria a se decidir acerca da forma e valor da gratificação a ser-lhe encaminhada, pois às nove horas da manhã, do vigésimo dia daquele mês, Nassau veio a falecer, em sua residência de Kleef.<sup>973</sup>

A valoração de um presente não era pecuniária. Raramente se construía um contra presente pelo cálculo do custo do objeto ofertado ou por outro mecanismo semelhante à regulamentação de preços no mercado. Embora respeitasse a padrões de equivalência internacionalmente válidos, este era um processo bem mais subjetivo. Nele, pesavam o valor material e simbólico do presente; a reputação de seu autor (no caso de uma obra artificialmente produzida) ou de sua proveniência (no caso de objetos naturais); e ainda as preferências pessoais do presenteado. Do mesmo modo, na escolha da gratificação, havia que se considerar tanto o valor atribuído ao presente, quanto a importância de quem o deu e a maior ou menor necessidade de se exibir a magnanimidade. Logo, a retribuição era o

---

<sup>973</sup> BENCARD, 2002. p. 93, nota 45. BENISOVICH, 1943.

resultado de “uma comparação imponderável do valor, tendo em vista os sujeitos envolvidos”.<sup>974</sup>

A demora e a dificuldade em se estabelecer tais valores fizeram com que, em alguns momentos, fosse preferível optar por presentes de fácil avaliação. Os objetos em prata, por exemplo, eram ofertas que se antepunham a opções que exigiam cálculos mais complexos, como as pinturas. A prata oferecia uma solução fácil para a questão da retribuição: ela podia ser pesada. De seu peso, aferia-se fácil e objetivamente um valor inicial para a gratificação; pois, apenas em casos excepcionais, necessitava-se considerar o valor artístico do objeto. Uma oferta em prata também poderia ser paga com outro objeto em metal precioso, de igual valor. Estas transações se tornavam muito mais simples, prevalecendo como saldo o valor simbólico das obrigações mútuas entre os envolvidos.<sup>975</sup>

Houve um raro momento em que uma transação com prataria se tornou mais complexa que o desejado. O incidente ocorreu durante a embaixada russa a Copenhague, no ano de 1622. Na ocasião, a recusa de Christian IV em se desfazer de suas boas peças em prata colocou o tesoureiro real em uma situação embaraçosa, na hora de contrabalançar o dom russo.<sup>976</sup>

Atribuir valores a obras de arte não era uma tarefa imediata. Para concretizá-la, havia que se ponderar sobre uma série de variáveis bem menos objetivas e que dependiam do gosto e do conhecimento artístico dos envolvidos: os valores estéticos do presente – a beleza, a harmonia, a composição e a qualidade da fatura –; a fama e o prestígio de seu criador; os modismos internacionais, que mudavam com crescente velocidade nas cortes europeias. Em face à sua maior complexidade, as retribuições a esculturas e pinturas costumavam demorar mais para serem efetivadas que as de outros tipos de objetos.

Custou um largo tempo para que o Rei Frederik III se decidisse acerca de como retribuir pelas pinturas brasileiras que Nassau lhe cedera. Foi somente em 26 de abril de 1656 que um enviado partiu de Copenhague para Kleef, portando uma carta e um regalo. A carta era um verdadeiro espelho daquela que, dois anos antes, Nassau havia redigido para acompanhar as 26 telas que ofereceu ao rei dinamarquês. Na sua missiva, Frederik III comunicava a Johann Moritz que soubera, através de alguém, que não lhe seria desagradável obter certo número

---

<sup>974</sup> WARNKE, 2001. p. 219-220.

<sup>975</sup> BERNCARD, 2002. p. 93, nota 40.

<sup>976</sup> BERNCARD, 2002. p. 93, nota 40.

de cavalos puro-sangue. Por isso, mandava-lhe sete cavalos pretos e marrons, de sua própria coudelaria.

Cavalos de raça não faziam um presente de pouca monta. Animais como falcões e cavalos tinham, na Europa moderna, uma aura nobre e estavam entre os mais tradicionais e bem-quistos presentes que se poderia oferecer a indivíduos da alta nobreza. Dependendo da situação, recusar seu recebimento seria altamente desaconselhável, tratando-se de uma grande injúria para com quem os oferecia. Facilmente, uma desfeita desta grandeza poderia gerar conflitos e significar o rompimento de amizades, alianças políticas ou qualquer outro elo de reciprocidade que uniam o ofertante ao presenteado.

Na esfera das trocas oficiais, ocorridas entre nações ou governantes, a doação de animais era frequente. Não raramente, eles eram oferecidos à maneira de tributos, através dos quais se demonstrava a manutenção de alianças políticas ou se reforçavam laços de obediência. A República de Ragusa, por exemplo, reafirmava periodicamente sua aliança com a corte espanhola através da oferta de 12 falcões. Por tradição, o vice-rei espanhol em Nápoles também se via obrigado a enviar, com regularidade, cavalos aos reis da Espanha e da França, e à Rainha Cristina da Suécia, sem deixar de verificar a preeminência de cada monarca, no ato da oferta.<sup>977</sup>

Em 1636, os Estados Gerais da República Batava comporiam um dos mais curiosos presentes diplomáticos envolvendo a oferta de animais. No início daquele ano, uma embaixada neerlandesa foi enviada a Londres com o intuito de melhorar suas relações com o rei Charles I. O objetivo da missão diplomática seria criar um campo político que alterasse o rumo da política externa inglesa, marcadamente pró-espanhola e de defesa do seu suposto Direito de Domínio do Mares, que contrariava os interesses políticos e comerciais das Sete Províncias Unidas. Partindo da República a 17 de março, o embaixador Cornelis van Beveren, Senhor de Strevvelshoeck, “levou consigo” – escreveu o historiador Lieuwe van Aitzema –, “diversas belas pinturas, raridades e também cavalos, para serem dadas de presente ao Rei, como também à Rainha”. Para a Rainha, em particular, foram levadas “algumas belas e grandes vacas norte-holandesas, às quais as damas da Inglaterra se comprazem em pastorear”.<sup>978</sup>

---

<sup>977</sup> CARRIÓ-INVERNIZZI, 2008. p. 887.

<sup>978</sup> As informações foram dadas pelo historiador e embaixador holandês, Lieuwe van Aitzema, em sua *História ou Relato das Questões de Estado e Guerra (Historie Verbael van Sacken van Staet em Oorlogh)*. AITZEMA, 1661. p. 702-715.



Colocando em suspeita esta narrativa, oferta das vacas à rainha não aparecia no relato oficial e nem na *Lista de presentes para o Rei da Grã-Bretanha*, redigidos pelo embaixador. Estes documentos discriminavam os itens da oferta, entre eles: sete cavalos brancos de carroça, com arreios em ouro e cobertura de veludo vermelho; um relógio; um cofre em madrepérola; uma grande pedra de âmbar gris; peças de porcelana; alguns quadros; lençóis de damasco e alguns tecidos. Ao entregar os presentes ao rei, o enviado neerlandês teceu comentários apropriados à ocasião, informando à Sua Majestade que aqueles eram frutos e produtos de seu país ou objetos adquiridos através da diligência da navegação e comércio batavos. Por isso, o soberano não devia por atenção ao seu valor, mas ao espírito de amizade daqueles que o presenteavam; vendo, nas ofertas, sinais claros de afeição e pronta obediência. Aceitando todo o conjunto, o rei se mostrou particularmente encantado com os cavalos e o âmbar, dando ao embaixador a sensação de que seus esforços seriam recompensados.<sup>979</sup>

A ideia de que cavalos eram presentes apropriados para príncipes e monarcas era antiga, e já na Idade Média se encontrava muito menos associada ao seu valor material ou de uso, que ao simbólico. Seu embasamento decorria de uma velha prática, cuja origem se perde no tempo. Mas, indo além, ela também se associava às concepções de virtude e nobreza que, no fundamento místico das ordens de cavalaria, uniam o cavaleiro ao seu animal. Estes conceitos foram belamente registrados nos tratados de cavalaria e na literatura da época. Em 1275, o pensador espanhol Ramon Llull concluiu sua obra *Llibre de l'orde de cavalleria*. Significativamente, o texto se iniciava com a narrativa de um tempo em que a virtude havia deixado o mundo. Diante do perigo que soçobrava o destino de seu povo, Deus escolheu um homem entre mil, para trazer a justiça e a honra de volta ao mundo. Como é, de todos os animais, o mais belo,

*[...] o cavalo é a mais nobre besta e a mais conveniente de servir o homem, por isso, de todas as bestas se elegeu o cavalo e deu-o ao homem que foi e eleito entre mil homens. E por isso aquele homem tem o nome de cavaleiro.*<sup>980</sup>

---

<sup>979</sup> BRUIN; MILLAR, 1962. p. 292-293.

<sup>980</sup> *Encercat fo en totes les bèsties qual és pus bella bèstia e pus corrent... E car cavall és la pus noble bístia e la pus covinent a servir home, per açò de totes les bèsties hom eleec cavall e donà-lo a l'home qui fo elet de mil hòmens. E per açò aquell home ha nom cavaller.* LLULL, Ramon. *Llibre de l'orde de cavalleria*, 1275. p.41. apud. LARUBIA-PRADO, 2008. p. 277.

O cavalo, o mais nobre e belo dos animais, seria o presente que melhor convinha ao mais nobre e virtuoso dos homens. Não seria por menos que o herói de um drama coevo, o cavaleiro el Cid, escolhera cavalos ao dinheiro e a outros objetos, como presentes adequados ao Rei Alfonso.<sup>981</sup> A trama deste poema épico – o *Cantar de Mio Cid*, de 1207, escrito pelo espanhol Per Abbat –, se desenvolve em dois eixos de eventos contrapostos, que ligam os cavaleiros à figura do rei. Na primeira linha há a construção de um arquétipo da boa nobreza, simbolizada pelos atos d’el Cid e seus homens; na outra, a nobreza indigna se faz representada pelos infantes de Carrión, descendentes de Ansúrez-Beni Gómez<sup>982</sup> Ao longo de todo o *Cantar*, o nobre cavaleiro e seus cavalos, especialmente Babieca, trazem constantes honras um ao outro, a exemplo os atos heroicos que, juntos, realizam – este era o mais alto ideal de conduta que poderia unir dois príncipes, como Frederik III e Johann Moritz von Nassau-Siegen.

Não foi apenas na realização de trabalhos heroicos que el Cid e seus animais se cobriram de glória. No momento em que o protagonista rendeu homenagem ao seu rei, por meio da oferta de presentes, honras ainda maiores lhes foram acrescentadas, à guisa de contra presentes.<sup>983</sup> Neste jogo de reciprocidades, el Cid deu cavalos para o Rei Alfonso; e, retorno, ele recebeu o amor do seu soberano.<sup>984</sup>

Já àquela altura do século XVII, dar cavalos a príncipes e altos dignitários havia se tornado um lugar comum do intercâmbio entre as cortes e os poderosos da Europa. Mas, como toda troca de presentes principescos ou diplomáticos, este lugar comum estava imbuído de uma retórica e significações altamente codificadas, envolvendo um complexo de obrigações e expectativas que permitiam dar-se início a, ou se estreitarem, relações de fidelidade, além do cultivar de um sentimento de dependência entre um príncipe e seu igual, ou superior.<sup>985</sup>

Alguns governantes e diplomatas foram bastante hábeis em tirar vantagens da toca de presentes, administrando com eficiência as mensagens que convinha transmitir através desta

---

<sup>981</sup> LARUBIA-PRADO, 2008. p. 276.

<sup>982</sup> AJA; RODRÍGUEZ, s/d.

<sup>983</sup> LARUBIA-PRADO, 2008. p. 277.

<sup>984</sup> LARUBIA-PRADO, 2008. p. 285.

<sup>985</sup> Cavalos, além de constituírem um presente principesco por excelência, também eram dados como gratificação aos principais servidores das cortes européias, como militares destacados e artistas, pelo excelente desempenho de suas funções. Assim, em 15 de abril de 1500, Jacopo de Barbari, uma semana após ser contratado como retratista e iluminista da corte de Nurembergue, receberia 24 florins para comprar um cavalo. Segundo Vasari, Michelangelo, graças à *liberalidade* do Cardeal Ippolito d’Este teria recebido um cavalo turco e uma baixela para doze pessoas. Quando Giuliano Romano chegou a Mântua, o marquês, entendendo que ele não tinha uma cavalgadura, lhe deu seu cavalo favorito. E, o próprio Vasari, em 1560, receberia uma homenagem do Papa, através do presente de um cavalo branco. Sobre este tema, ver WARNKE, 2001. p. 204.

linguagem silenciosa.<sup>986</sup> Em 3 de junho de 1665, Pedro Ant3nio de Arag3n – embaixador espanhol na It3lia –, presenteou o delfim da Fran7a com “seis pequenos e bel3ssimos ginetes de cores diversas”, oferecidos em nome de Felipe IV. O delfim era um inimigo da Coroa espanhola e estava interessado em destitu3-la de sua hegemonia na Europa cat3lica.<sup>987</sup> Algum tempo antes, quando o Imperador espanhol Carlos V visitou Roma, ao retornar de Tunis, o Papa decidiu lhe oferecer, como presente de retribui73o por seus atos em defesa da cristandade, um brevi3rio em que Benvenuto Cellini estava a trabalhar. Como a obra ainda n3o se encontrava pronta, o sacerdote escolheu dois cavalos turcos, que acrescentou 3 oferta, como que para complementar o seu valor.<sup>988</sup>

Mas, a oferta destes nobres presentes nem sempre era utilizada como forma de se manter alian7as ou reafirmar la7os pol3ticos ou de amizade. Por vezes, a troca diplom3tica era empregada entre inimigos, ou entre amigos mas de forma inadequada ou indecorosa, com vistas a dificultar negocia73es ou a alcan7ar certos objetivos pol3ticos.<sup>989</sup> Em um caso deste tipo, as sutilezas e a import3ncia pol3tica da troca de presentes, t3pica da Idade Moderna, podem ser aferidas atrav3s de um epis3dio que envolveu uma solicita73o feita pela Rainha Cristina da Su3cia ao embaixador espanhol em N3poles, em abril de 1663. Por seu car3ter n3o-protocolar, este pedido levantou suspeitas entre os Conselheiros de Estado, em Madrid, levando-os a responder-lhe de uma forma pouco usual, para evitar que se estabelecessem complica73es na rela73o entre os monarcas.

Na ocasi3o, a rainha, atrav3s do embaixador, demandava a Felipe IV que lhe fizesse um presente anual de 12 p3neis, oriundos dos est3bulos reais de N3poles. Havia uma suspeita de que, atr3s de seu pedido, ela escondesse a inten73o de inverter sua preemin3ncia em rela73o ao monarca espanhol. Ou, ainda, que estivesse procurando minar sua reputa73o na It3lia, no caso de uma recusa em atender-lhe um desejo. Ap3s uma longa delibera73o, o Vice-Rei e os Conselheiros de Estado resolveram que seria oportuno acatar o pedido, uma vez em que a situa73o poderia influir em “raz3es de estado”. Contudo, o envio do presente ficaria circunscrito a algumas condi73es: a doa73o n3o poderia ser considerada como perp3tua, sendo realizada em uma 3nica ocasi3o; e n3o deveria ser considerada como um presente da parte de Felipe IV, mas uma oferta do Vice-Rei de N3poles. A defesa desta 3ltima condi73o foi feita segundo a alega73o de que o monarca n3o poderia fazer presentes daquela maneira,

---

<sup>986</sup> CARRI3-INVERNIZZI, 2008. p. 882-883.

<sup>987</sup> [...] *sei picciol [sic.] bellissimi Gianetti tuti di diversi colori; apud.* CARRI3-INVERNIZZI, 2008. p. 891.

<sup>988</sup> WARNKE, 2001. p. 290.

<sup>989</sup> CARRI3-INVERNIZZI, 2008. p. 891.

ou seja, envolvendo-se diretamente na transação, “por não ser decente à sua real grandeza”. Findando a questão, em outubro do mesmo ano, o Vice-Rei Peñaranda e o Embaixador Pedro António de Aragon deram à Rainha da Suécia “dois grupos dos belíssimos corsários do reino, os quais são de muito agrado à Sua Majestade”.<sup>990</sup> Com esse gesto carregado de significados, cumpria-se a vontade da Rainha da Suécia, ao mesmo tempo em que a figura do soberano espanhol permanecia resguardada, havendo ainda uma confirmação da diferença entre um presente principesco e o pagamento coercitivo de um tributo.

A decisão de Frederik III, da Dinamarca, em enviar cavalos como contra presente a Johan Maurits van Nassau-Siegen teria sido, no mínimo, oportuna, se é que não tivesse acertado em cheio os desejos do príncipe. Quem escolhera o contra presente ou estava bem informado acerca dos interesses de Nassau, ou conhecia bem seu gosto por cavalos. Isso leva a crer que o informante do Rei da Dinamarca teria sido o próprio Christoffer Lindenov.

Lindenov, ex mestre de coudelaria de Nassau, certamente conhecia o interesse que o conde nutria por cavalos. Nos estábulos do Recife,<sup>991</sup> o governador os mantinha em quantidade, tendo especial apreço pelos animais “de raça e sangue brasileiro”.<sup>992</sup> Animais que, segundo o testemunho do predicante calvinista, Vicente Joaquim Soler, eram “tão comuns [na terra], como na França, sendo reputados por serem, em qualidade, próximos aos cavalos espanhóis, porém com a vantagem de nunca precisarem ser ferrados – o único ferro que jamais experimentam é o freio da boca”.<sup>993</sup> Em uma nota de próprio punho, Nassau afirmaria que os cavalos brasileiros

*tem um belo porte, são muito fortes e trabalham bem, mas nunca são ferrados e recebem apenas capim da gente do povo. As pessoas de qualidade lhes dão milie, como por toda parte aqui é*

---

<sup>990</sup> CARRIÓ-INVERNIZZI, 2008. p. 892.

<sup>991</sup> De acordo com um mapa publicado na obra de Barleus, os estábulos de Nassau estavam situados entre um de seus palácios, o Vrijburg, e o Forte Ernesto. Cf. GONSALVES DE MELLO, 2001. p. 110.

<sup>992</sup> BARLEUS, 1974. p. 330.

<sup>993</sup> SOLER, 1997. p. 46. A comparação entre a qualidade dos cavalos brasileiros e a dos espanhóis foi um lugar comum à época. Segundo Evaldo Cabral de Melo, Gabriel Soares de Souza “comparara as éguas baianas às ‘melhores da Espanha’, éguas que pariam ‘formosos cavalos e grandes corredores’, que eram vendidos em Pernambuco”. O historiador salienta ainda que os animais espanhóis correspondiam aos “célebres cavalos andaluzes de origem árabe”. Outras apreciações acerca dos cavalos do nordeste brasileiro, no século XVII, podem ser encontradas em MELLO, 1998. p. 326-327.

*chamado o milho, ao invés de aveia, além de uma meia medida de melaço em um balde de água. Com isto eles tornam-se muito luzidos, encorpados e valentes.<sup>994</sup>*

O gosto do governador pelos cavalos era tamanho que, no Brasil, alguns moradores usavam fazer-lhe presentes de seus melhores animais, como moeda de troca por favores e privilégios. Assim, à altura de 1643 o nobre havia recolhido em suas cavalariças uns

*trinta muito bons, que lhe não haviam custado dinheiro, porque tanto que sabia que algum morador tinha algum cavalo bom, ou lh'o gabava, para que assim lh'o oferecesse, ou o mandava buscar por algum de seus criados, e pedia que lho vendessem, e os moradores por não se porem em preço com ele, porque o haviam mister para os favorecer em suas necessidades, lh'o ofereciam de graça, e assim veio a ajuntar tantos [...]<sup>995</sup>*

Lindenov também deve ter presenciado outras demonstrações do apreço de Nassau, por estes animais, nos vários momentos em que ele tentou estender a fama dos cavalos brasileiros para além dos estábulos recifenses. Quando as Câmaras dos Escabinos das províncias conquistadas solicitaram que lhes fossem concedidos “selos para autenticar os atos públicos”, o governador deu seus cuidados à indústria de criar brasões, “os quais se distinguiam com insígnias e emblemas adequados aos característicos de cada uma das províncias”.<sup>996</sup> Para o selo de Sirinhaém, o símbolo escolhido foi “um cavalo a passo, com certeza aludindo aos excelentes animais de sela criados naquela comarca”.<sup>997</sup> [figs. 191-192]

O nobre germânico também deu à Europa uma oportunidade para conhecer e apreciar as qualidades dos cavalos brasileiros. Johann Moritz não deixou de incluir alguns cavalos nos presentes que mandou para o Príncipe de Orange, “a quem obsequiara também com papagaios e veados-mateiros”.<sup>998</sup> Destes cavalos, ao menos dois foram representados em aquarelas sobre papel, em um dos cadernos de desenho do conde. Embaixo das imagens, o próprio Nassau redigiu breves explicações: “um cavalo brasileiro branco, que com três outros

---

<sup>994</sup> Esta nota autógrafa de Nassau acompanha um desenho de um cavalo brasileiro branco, inserido na coletânea de sesenhos feita no Brasil e apresentado em 1652 ao Príncipe Eleitor de Brandemburgo. LIBRI PRINCIPIS, 1995. vol. I, p. 11.

<sup>995</sup> CALADO, 2004. Vol. I, p. 238.

<sup>996</sup> BARLEUS, 1974. p. 103-104.

<sup>997</sup> CARVALHO, Alfredo. *O Braços d'armas do Brasil Holandez*, apud. GÜTLICH, 2005. p. 142.

<sup>998</sup> MELLO, 2006. p. 202-203.

havia sido mandado ao Príncipe Frederik Hendrik”; e um negro com manchas claras, que o governador dera ao Príncipe Wilhelm.<sup>999</sup> [figs. 193-194]

Também por seu desejo, Nassau faria com que o transporte de equinos entre o Novo e o Velho mundo ocorresse mais de uma vez. Antes de 1642, um certo turco, de nome Hamet Achomer, teria levado alguns animais de Vossa Excelência para a Holanda.<sup>1000</sup> Do mesmo modo, ao deixar o país em maio de 1644, provavelmente na companhia de Lindenov, Nassau teria levado consigo, além de uma grande cópia de bens, os cavalos que ainda restavam em sua estrebaria.<sup>1001</sup>

Para Lindenov, seria fácil calcular que, com todo seu empenho em adquirir cavalos das Índias Ocidentais e mantê-los consigo em seu retorno à Europa, o Príncipe de Nassau certamente teria gosto e orgulho de possuir puros-sangues dinamarqueses. Quanto mais em se tratando dos famosos cavalos de Frederiksborg e de um regalo ofertado pelo próprio rei.<sup>1002</sup>

Mesmo que parecesse óbvia, em virtude do gosto pessoal do príncipe, e eventualmente adequada à altura de sua pessoa, a escolha do tipo de retribuição Frederik III deveria mandar para Nassau não foi rápida. Algo parece ter atrasado a conclusão do ritual de intercâmbio de presentes entre os dois nobres. Entre a saída das pinturas brasileiras do principado de Kleef e a chegada dos cavalos de Frederiksborg a Kleef, em 26 de abril de 1656, haviam se passado quase dois anos, prazo que parece ter sido bastante dilatado mesmo para as mais difíceis

---

<sup>999</sup> Respectivamente: LIBRI PRINCIPIS, 1995. vol.I, p. 10-11; 14.

<sup>1000</sup> Esta informação provém de duas cartas enviadas para Nassau, no Brasil, pelo cartógrafo holandês Cornelis Golijath, que se encontrava prisioneiro de piratas na cidade de Argel. Nas cartas, uma das quais está datada da noite de 12 de janeiro de 1642, o neerlandês contou que “por vontade de Deus e pela pusilanimidade de portugueses e ingleses, quer tripulantes, quer passageiros, caímos em mãos dos cruéis Turcos e, como muitos milhares de cristãos, estou passando as maiores misérias que a pena poderia escrever”. Junto a outras notícias, Golijath narrou seu encontro, em Argel, com o Padre Vilhena, português que segundo o Frei Calado havia sido preso por turcos nas proximidades da Ilha da Madeira, durante sua viagem do Brasil a Lisboa: “vão aqui as saudações e recomendações do Padre Francisco de Vilhena, que nesta data veio procurar-me [...] e humildemente se recomenda às boas graças e favor de Vossa Excelência”. E, também, de haver estado ali com “Hamet Achomer, um dos turcos que foi à República com os cavalos de Vossa Excelência” – ao que o historiador José Antônio Gonsalves de Mello entendeu que Nassau o havia feito levar cavalos do Norte da África, talvez árabes, para Haia. Junto com a carta, o cartógrafo enviara para o governador um mapa da cidade de Argel (*Forma plana der Stadt Arger, met de circumstancie desselfs*). Dando um testemunho da eficiência da circulação de informações na costa oeste africana, contou ele ainda que ouvira notícias sobre a tomada do forte Achim pelos neerlandeses que, a serviço do conde, haviam partido do Brasil. Este documento se encontra sob custódia do Koninklijk Huisarchief, na Holanda, e foi parcialmente publicado pelo historiador José Antônio Gonsalves de Mello. (GONSALVES DE MELLO, 1976. p. 31.) A origem dos cavalos e a relação de Nassau com Hamet Achomer são temas obscuros. No entanto, é interessante lembrar que, no Recife, entre 18 escravos, 3 jardineiros, 2 cozinheiros, um índio tupi do Maranhão e o pessoal das cavalariças, Nassau mantinha dez turcos como membros de sua criadagem. (GONSALVES DE MELLO, 2001. p. 110.)

<sup>1001</sup> Segundo o Frei Manoel Caldo, *ficou o Conde João Maurício mui enfadado com esta ordem* [de deixar o governo do Brasil Holandês], e logo começou a se preparar secretamente para se partir dentro em seis meses, começou a ir vendendo seus cavalos [...] por trezentas, e quatro patacas [...]. CALADO, 2004. vol. I, p. 238.

<sup>1002</sup> BENCARD, 2002. p. 88.

tarefas de avaliação do valor de um presente e de cálculo de seu peso na relação dos envolvidos.

Em 1663, por exemplo, seis meses bastaram aos Conselheiros de Estado da Espanha e ao Vice-Rei de Nápoles para julgar o perigoso pedido de presentes realizado pela Rainha Cristina da Suécia e lhe encontrar uma solução satisfatória. E, especialmente longos foram os trâmites para a doação de 42 quadros com temas brasileiros, feita pelo Príncipe de Nassau ao Rei Sol. Diferente do presente a Frederik III, esta doação foi realizada a partir de uma complexa série de operações, que incluíam a consulta a vários diplomatas e emissários da corte francesa acerca da aceitabilidade dos presentes por Louis XIV, a restauração de parte das pinturas a serem doadas, e até a aquisição de um maior número de obras que, acrescidas às da coleção pessoal de Nassau, aumentariam o valor e a magnificência do conjunto. Embora tenha permanecido inconcluso, o processo parecia ter chegado perto de seu termo quando do falecimento do nobre alemão, apenas um ano após ter sido feita a primeira consulta o Marquês Simon Arnaud de Pomponne, embaixador francês em Haia, acerca do interesse de Louis XVI pelas obras, em 21 de dezembro de 1678.<sup>1003</sup>

Tamanho atraso em retribuir um presente não poderia ter ocorrido sem fortes motivos, que impedisse o abalo das relações entre o príncipe e o rei. Algo deve ter ocorrido com as pinturas brasileiras após chegarem a Copenhague

---

<sup>1003</sup> BENISOVICH, 1943. p. 36. BENISOVICH 1943b. p. 219.

## A carta e as pinturas

A chegada das pinturas brasileiras de Albert Eckhout em Copenhague implicou em mudanças, com indeléveis consequências, na agitada história de suas existências. Se forem fiáveis as palavras escritas por Johann Moritz, na carta endereçada a Frederik III, se forem corretas as inscrições grafadas nas telas, as obras teriam sido concebidas na Nova Holanda, no início da década de 1640. Pouco depois, nos primeiros meses de 1644, elas seriam retiradas de Mauritsstadt e levadas às naus que transportariam os bens do conde para a Europa. Em 03 de maio daquele ano, Johann Moritz “saiu de Vrijburg” com suas bagagens “e cavalgou até a Paraíba, onde querenava a frota em que se embarcaria”.<sup>1004</sup>

Ao deixar da cidade com sua bagagem, Johann Moritz despediu-se com “cortesia dos membros do governo, dos cidadãos, dos militares de terra e mar”. “Depois, conforme o costume militar, por onde ele passava, salvava a artilharia e tanto os soldados como os civis davam descargas de mosqueteria, trovejando com fragor todo o céu e todo o mar”. “Dos engenhos e casais havia confluído ingente multidão para significar seu pesar pela partida”. Uma “turba de pobres, de ricos, de jovens e de velhos”, europeus e ameríndios, acompanhou o conde em seu caminho. Foram com ele “até a povoação de Paratibe e Igaráçu, cem cidadãos a cavalo”. Ao alcançarem a praia, os indígenas empurraram os neerlandeses e, “como por emulação”, tomaram Johann Moritz sobre os ombros; “conduziram-no carregado desde a praia e através das ondas, até o escaler”. No dia seguinte, “depois de passarem a noite nas praias”, os nativos se lançaram “nos batéis e nos navios de transporte que conduziam as bagagens” e foram ter com os que partiam. O conde “distinguiu-os com

---

<sup>1004</sup> MELLO, 2006. p. 200.



presentinhos e fê-los voltar para a praia”. A bordo dos navios, finalmente se reuniam Johann Moritz, sua *entourage*, suas coleções, suas pinturas.<sup>1005</sup>

A manhã nasceu serena e prometeu “segurança aos navegantes”. Com a perspectiva de uma boa viagem, “se fez vela no dia 22 de maio de 1644”.<sup>1006</sup>

A frota que passou à República batava “compunha-se de treze naus, era artilhada e equipada de gente de mar e de peleja contra a violência do inimigo”. O conde, onze ameríndios, políticos, eclesiásticos e militares, todos juntos “subiam a mil e quatrocentos o número dos que partiam”. Duas naus levavam Nassau e seus bens: “alguns cavalos de raça e sangue brasileiro”, obras de arte e “muitas coisas cousas exóticas, que os batavos admiram como raras e nunca vistas: despojos de quadrupedes, de peixes, de aves, utensílios, armas, colares, braceletes, penachos”.<sup>1007</sup>

A travessia oceânica durou quase três meses. Em julho de 1644, a frota proveniente da Paraíba alcançou o porto de Texel, na Frísia. Nassau, afligido por “incômodos do mar”, parou alguns dias no povoado de Helden, em busca de recuperação e descanso. Quando melhor, atravessou diversas cidades da República e chegou a Haia.<sup>1008</sup>

Tão cedo quanto em 12 de agosto, o ex-governador do Brasil neerlandês compareceu perante os Estados Gerais das Sete Províncias Unidas. Na assembleia, ele apresentou um relatório com a descrição das conquistas tropicais que administrou.<sup>1009</sup> Dali a poucas horas, Johann Moritz receberia, em sua residência, estes e outros senhores ilustres da cidade.

No palacete, ao se fecharem as portas de um dos salões, os convidados de Johann Moritz assistiram a uma curiosa dança. Ela foi encenada pelos indígenas que haviam cruzado o oceano ao lado do conde. As pinturas de Albert Eckhout, arrancadas do contexto que as engendrou, já se encontravam às vistas dos convidados que circularam pela Mauritshuis – este foi seu primeiro deslocamento.

Menos de um mês separava a chegada das pinturas brasileiras ao continente europeu e o momento em que o olhar de David Le Leu de Wilhelm perscrutou a *Dança Tapuia*. Ao assistir à cena oferecida por Nassau, o conselheiro político do *Stathouder* Frederik Hendrik van

---

<sup>1005</sup> BARLEUS, 1974. p. 328-330.

<sup>1006</sup> BARLEUS, 1974. p. 328-330.

<sup>1007</sup> BARLEUS, 1974. p. 330.

<sup>1008</sup> BARLEUS, 1974. p. 331. MELLO, 2006. p. 206.

<sup>1009</sup> MELLO, 2006. p. 207.

Nassau não deixaria de compará-la com a imagem da tela feita por um dos pintores que viveu na terra dos selvagens. Foi uma dupla visão: indígenas nus bailando com suas armas em punho estavam à sua frente; uns em carne e osso, outros delineados a tinta.<sup>1010</sup>

A cena da dança indígena, ocorrida na Mauritshuis, foi narrada por David Le Leu de Wilhelm em uma carta endereçada a seu cunhado, Constantijn Huygens, em 27 de agosto de 1645.<sup>1011</sup> Este é um dos dois – e o mais antigo – documentos textuais coevos à criação das pinturas brasileiras que sobreviveram ao tempo. Ele, infelizmente, diz pouco sobre as pinturas, seu processo de criação ou acerca das intenções envolvidas em sua concepção. Ele apenas dá o testemunho de que os índios do Brasil e suas danças realmente pareciam um duplo da cena esta na sala.

Mais um dado importante emana do testemunho de Wilhelm. A pequena distância temporal que separa este evento do regresso de Nassau e seus pintores à Europa é um dos maiores argumentos contrários à hipótese de que as telas de Albert Eckhout não houvessem sido pintadas no Brasil. Por este registro, fica patente que a pintura da *Dança Tapuia* foi criada antes do retorno de Nassau à República batava.

Um outro visitante da casa de Nassau, que ali esteve junto a Huygens e a Wilhelm, também deixou um testemunho sobre o que foi visto na ocasião. O professor de botânica da Universidade de Leiden, Adolph Vorstius, escreveu para Huygens em dezembro de 1644, relembrando o dia em que entrou na Mauritshuis. A carta deixava aflorar “o imenso prazer” e a espantosa impressão causada no professor pela visão “das riquezas do oeste e de todas as coisas magníficas e monstruosas que os céus, os mares e a terra de lá produzem e o conde de Nassau trouxe com tanto cuidado”. O próprio nobre, com seu porte “heroico”, parecia aos olhos de Vorstius “a principal jóia desta casa”. “Com grande cortesia,” – narrou o botânico – Nassau, “enquanto sentávamos com ele” passou para nós “pintura após pintura, com suas mãos ilustres”. “Que grande revigoroamento me trouxe”, - escreveu Vorstius – “ver peixes, criaturas de quatro patas, pássaros, insetos e plantas da América, pintados tao

---

<sup>1010</sup> David Le Leu de Wilhelm havia estudado direito e línguas orientais na Universidade de Leiden. Entre 1617 e 1629, atuou como comerciante na Síria e no Egito. Neste período, ele foi o contato dos professores de Leiden no Oriente, agenciando a compra e o envio de inúmeras antiguidades egípcias para a Universidade. Ele próprio foi um colecionador, além de patrono das artes e das ciências. (JORINK, 2011. p. 166.)

<sup>1011</sup> BOTS, 1980. p. 104.

habilmente”<sup>1012</sup> “As fortificações, os fortes, a região do Brasil”, tudo era “aprazível”. Este “panorama completo” estava “pintado sobre painéis com muito artísticos”.

E, “não era só com pinturas ou cenas finamente representadas que o grande herói nos impressionou” – escreveu Vorstius. “Os objetos reais que lá estavam pintados fizeram o mesmo”. Juntos, ali podiam ser vistos peças de marfim *in natura*, “marfim esculpido”, “couris raros”, “penas coloridas”, “panos e colchas” para sofá “habilmente feitos” com penas iridescentes de pássaros das Índias”. Foi espantosa a vista do conjunto.<sup>1013</sup>

Apesar de Vorstius não se referir explicitamente às pinturas com homens e frutos do Brasil, seu depoimento dá um vivo retrato da casa de Nassau, quando de seu retorno à República. Ele indica claramente que as pinturas e os objetos do Brasil, nas mãos do conde, formavam um conjunto que artístico e decorativo, ao mesmo tempo em que informava ao observador – guiados pelo colecionador – sobre vários aspectos do Novo Mundo. Objetos, pinturas, desenhos, móveis, tudo estava integrado em um mesmo sistema de exibição das riquezas da terra que Nassau governara, que formava uma visão aprazível e maravilhosa, por vezes, monstruosa. O próprio Nassau – na figura em que o visitante faz dele – tinha uma presença que emanava seu extraordinário interesse acadêmico, pelo conhecimento e pelas artes”.<sup>1014</sup>

As pinturas permaneceram na residência por algum tempo. Quanto tempo, não se sabe. O certo é que parte das obras de arte, das curiosidades, dos objetos de luxo acumulados no Brasil foi empregada na decoração da Mauritshuis. “Demais disso”, Johann Moritz “mandou representar aquelas cousas em desenhos e pinturas e tecê-las em tapetes para a longa lembrança dos pósteros, afim de que se estragando os espécimes restassem as imagens daquilo que o Novo Mundo tem para se admirar”. “Tais pinturas e tapizes” podiam ser vistos “na entrada no magnifico palácio” de Haia, junto a “outras obras de arte apreciadas e admiradas por serem executadas em marfim e dentes de elefantes”.<sup>1015</sup>

O conde, após viver quatro anos na cidade, mudou-se para Kleef. Ao que tudo indica, as obras brasileiras de Albert Eckhout teriam sido levadas para sua nova residência, em um

---

<sup>1012</sup> Neste ponto, provavelmente, o botânico deveria se referir aos desenhos aquarelados e esboços a óleo das coisas do Brasil que mais tarde foram doados ao Grande Eleitor de Brandemburgo.

<sup>1013</sup> CARTA DE ADOLF VORSTIUS A CONSTANTIJN HUYGENS. Leiden, 20 de dezembro de 1644. BUVELOT, 2015. p. 273.

<sup>1014</sup> CARTA DE ADOLF VORSTIUS A CONSTANTIJN HUYGENS. Leiden, 20 de dezembro de 1644. BUVELOT, 2015. p. 273.

<sup>1015</sup> BARLEUS, 1974. p. 330-331.

incerto momento, a partir de outubro de 1647. Deste possível deslocamento, no entanto, não restaram vestígios documentais.

Dali, continuaram sua peregrinação até alcançarem as mãos de Frederik III, no palácio de Copenhague, em 1654. Quando chegaram às mãos do rei, as pinturas estavam acompanhadas da missiva em que Nassau explicava os itens do presente e o motivo da oferta. Na carta, o esforço do ex-governador do Brasil neerlandês em demonstrar as qualidades das pinturas era evidente. Tão evidente que não deixava de ser estranha a sugestão dada a Frederik III que mandasse “copiá-las e trazê-las sob uma nova ordenação [*ordonantien*], posto que são originais autênticos, que em parte alguma de toda a Terra não mais se pode encontrar”.<sup>1016</sup>

Esta breve passagem da carta de Johann Moritz merece atenção. A missiva tem uma importância singular para o estudo das pinturas de Eckhout. Este é o único documento conhecido em que um dos envolvidos na concepção das pinturas – seu comitente – emitiu juízos e comentários sobre as peças e sua criação. Vários dados presentes na carta foram considerados pertinentes para a análise das pinturas, pelos seus intérpretes. Segundo o conde, as pinturas haviam sido feitas *in situ*, no Brasil; sob sua demanda, elas foram feitas *do natural* e em *tamanho natural*. As passagens da carta em que são explicadas as características das obras e seu processo de criação foram citadas de forma recorrente como prova da intenção de Johann Moritz em produzir um inventário visual fidedigno, uma cópia documentária e fiel, da natureza do Novo Mundo.

Mesmo partidários do entendimento da obra de Albert Eckhout como pintura decorativa – e, eventualmente, simbólica – se renderam à força da leitura enviesada desta primeira passagem da carta de Nassau. “O mal-entendido na interpretação dos quadros brasileiros de Post e Eckhout” – diriam Pedro e Bia Correa do Lago – “tem sido esquecer sua função primordialmente decorativa”. Para os autores, a condição de criação das pinturas “impõe padrões alheios à descrição e ao registro, e exige deles uma exatidão que os artistas nunca tencionaram lhes dar”. Para eles, na passagem dos esboços – espaço do registro fiel da natureza – para as telas finais, o artista “enriquece a composição com toda sorte de elementos decorativos anexos, uma vez que a intenção era agora maximizar o impacto visual da imagem pintada”. [fig. 202] Mas, “havia uma encomenda clara de um padrão para a execução de um trabalho específico, com relação direta com a realidade”; o que faria interessante a ideia

---

<sup>1016</sup> CARTA DE NASSAU A FREDERIK III, Kleef, 13 jul. 1654.

proposta por Svetlana Alpers de que Albert Eckhout era um “descritor do mundo”, por força dos interesses de seu patrão.<sup>1017</sup>

Já a sequência seguinte, acerca da possibilidade de se produzir cópias das pinturas, não atraiu a atenção de muitos estudiosos da pintura neerlandesa no Brasil. Quando citada, ela foi reincidentemente mal interpretada. Argeu Guimarães a entendeu como uma exortação para que Frederik III exibisse as obras como bem quisesse, distribuindo-as no espaço que estivesse disponível; ou ainda como um incentivo para que o rei as mandasse copiar.<sup>1018</sup> Outro intérprete, M. Bencard, afirmou ser a passagem “um tanto enigmática”, lendo-a como uma sugestão para que as obras fossem reproduzidas em outros meios, como tapeçarias – do mesmo modo que o conde insinuou ao Grande Eleitor de Brandemburgo fazer com as obras que ganhou em 1652 ou que, no futuro, tentaria convencer ao rei Louis XVI da França.<sup>1019</sup>

Para o Grande Eleitor de Brandemburgo, Nassau enviou os livros com pinturas e desenhos de animais e plantas do Brasil, mobiliário em marfim, armas, estatuas e vários livros novos e antigos, sobre o Brasil ou não – alcançando centenas de itens.<sup>1020</sup> Composto o presente, estavam dois conjuntos de pinturas. O primeiro era composto por 7 grandes pinturas a óleo, “que, como tapetes, poderiam ser penduradas em uma grande sala”. Tratavam-se, provavelmente, de cartões para a fabricação de tapeçarias de parede como aqueles que, em 16 de abril de 1677, o tapeceiro Maximilian van der Gucht mandou devolver ao conde, que lhe havia mandado executar algumas peças a partir deles.<sup>1021</sup> De acordo com o conde, estas grandes peças enviadas do Grande Eleitor haviam sido feitas “a partir do natural e em tamanho real” e representavam “índios de todas as províncias” junto a “feras, peixes, pássaros, cobras, madeiras, frutas, flores”. Tudo apresentado “em uma bela ordenação (*ordinatio*, em uma versão do inventário, *ordinantz*, em outra). A segunda leva de pinturas era

---

<sup>1017</sup> LAGO; LAGO, 2006. p. 35.

<sup>1018</sup> GUIMARÃES, 1931.; MELO, 1940. O autor foi citado, posteriormente, por Mário Melo, que concordou com a proposição.

<sup>1019</sup> BENCARD, 2002. p. 84 JOPPIEN, 1979. p. 324.

<sup>1020</sup> Estas peças foram inventariadas, com o auxílio de Johann Moritz von Nassau-Siegen, junto ao restante dos itens que compuseram o presente que ele enviou para Friedrich Wilhelm, o Eleitor de Brandemburgo. O inventário foi realizado em 07 de setembro de 1652, por ordem do Eleitor a seu representante em Haia, um homem chamado Copes. Este enviado do príncipe deveria embrulhar os 29 itens que compunham a remessa e enviá-los para a residência do Eleitor. Desta lista, existiram duas cópias, registradas nas *Atas de Kleef*, nos Arquivos Secretos da Prússia (Berlim). Uma terceira lista, com pequenas variações, no Arquivo da Casa Real, em Haia. As listas foram reproduzidas na íntegra por Driesen e Larsen; cópias estas que foram utilizadas como referência nesta tese. Para as listas, ver VERZEICHNIS DERER IM VORGEDACHTEN AKKORD UNS VON SR. LBD. UEBERLASSENEN STUECKEN, 1652. (a) e (b); em versão traduzida para o português, SOUTO MAIOR, 1918. p. 110; SOUZA-LEÃO, 1948. p. 67-69. Sobre o tema, cf. FRANÇOZO, 2014. p. 207-208. LARSEN, 1962. p. 252 *et seq.*

<sup>1021</sup> JOPIEN, 1979. p. 324.

composta por 9 óleos menores, proporcionais aos maiores. Todas as peças, segundo Nassau, eram raras (*rare*) e não tinham iguais no mundo, sendo por isto inestimáveis (*inaestimabel*).<sup>1022</sup>

Para Louis XIV, Nassau pretendeu dar “uma curiosidade na qual trabalhou anos a fio”, durante sua “estadia no Brasil”. Era um enorme volume de pinturas e objetos associados à América – como redes de dormir e instrumentos de jardinaria. Os quadros foram enviados com amplas descrições de cada um de seus elementos, coladas nos versos das telas. Nelas, eram apresentadas qualidades de cada ser, coisa ou local da Nova Holanda. Números pregados sobre a pintura serviam de legenda.

“As ditas raridades” representavam - escreveu Nassau - “todo o Brasil, em retrato, a saber, a nação e os habitantes do país, os animais de quatro patas, os pássaros, peixes, frutas e ervas, tudo em tamanho natural”; além de paisagens de Frans Post, mostrando a “situação do dito país, vilas e fortalezas, [apresentados] em perspectiva”. As obras poderiam “formar uma tapeçaria para mobiliar uma grande sala ou galeria, o que seria uma coisa muito rara, que não se encontra igual no mundo”. Completando as informações – e fechando um quadro de sedutores argumentos – o conde finalizou: “tendo eu, a meu serviço, no tempo de minha estadia no Brasil, seis pintores, cada um pintando de maneira curiosa aquilo à que era mais capaz de fazer; e se um curioso vir esta tapeçaria, não demoraria em atravessar o mar para ver esse belo país do Brasil, que não há igual no Brasil”. Assim, Nassau enviaria ao rei francês “40 e tantos quadros, tanto grandes quanto pequenos, todos originais”, do quais não se tinha “outra cópia”.<sup>1023</sup>

Nassau tinha em alta conta que suas pinturas fossem convertidas em tapeçarias – a mais nobre e mais cara modalidade de obra de arte existente à época. Na decoração da sua residência de Haia, ele já havia mandado transformar parte das obras que tinha em tapeçarias. As pinturas enviadas ao rei da França, inclusive, eram diferentes daquelas enviadas para Frederik III e para o Grande Eleitor de Brandemburgo. Como já não possuía mais pinturas brasileiras disponíveis – ao escrever para Frederik III ele já o havia alertado para o fato – o príncipe mandou um emissário à República batava, no início de 1679. A missão deste emissário – Jacob Cohen, seu agente financeiro – era adquirir peças que, anos antes, Nassau havia dado para seus colegas de viagem ao Brasil. Algumas obras foram compradas de volta. Outras, não. Um motivo era a recusa dos proprietários em vendê-las – a exemplo de uma

---

<sup>1022</sup> LARSEN, 1962. p. 252 *et seq.* JOPIEN, 1979. p. 324.

<sup>1023</sup> CARTA DO PRÍNCIPE MAURÍCIO DE NASSAU AO MARQUES DE POMPONE. Kleef, 21 DE DEZEMBRO DE 1678. Todas estas obras estão, hoje, desaparecidas.

*Dança Tapuia* e uma natureza-morta com melancia, ambas em tamanho natural, que pertenciam à viúva de Piso. Outro foi o abusivo valor que os proprietários pediram por algumas peças de Eckhout e Post. Duas telas assinadas e datadas de 1650 foram cotadas em 1000 guilders.<sup>1024</sup> Elas não eram monumentais e nem retratavam alguma figura de estirpe, mas sim alguns tapuias com potes e frutas, uma; e africanos “selvagens”, com animais e uma vista de Recife, a outra. Nem grandiosas eram as telas, pois tudo nelas havia sido representado “em metade do tamanho natural”. O preço foi considerado tão exorbitante que Cohen e Nassau desistiram de comprá-las de seu dono, o capitão Thomas Tobias, para integrar o presente que seria ofertado a Luís XIV, da França.<sup>1025</sup> Havendo adquirido poucas obras, Nassau exumou vários modelos de tapeçarias que “há bem vinte anos estavam empacotadas” no sótão do castelo de Siegen.<sup>1026</sup>

Nem todas as peças enviadas a Louis XIV, portanto, foram todas feitas no período em que Nassau e seus pintores estiveram no Brasil – a despeito da informação cedida pelo conde. Muito menos elas podiam formar um conjunto coeso, como ocorreu nos presentes para o Grande Eleitor e a Frederik III.

A interpretação da carta de Nassau a Frederik III, apresentada por Bencard, parece então correta. Mas, parcial. O entendimento das intenções de Nassau ao sugerir a fabricação das tapeçarias aos seus presenteados exige outra leitura do documento, expondo a retórica do conde e os motivos pelos quais ele exortava a cópia das pinturas sob nova ordenação.

Citando a palavra ordenação Nassau queria transmitir outra ideia que a simples reprodução das imagens. Para compreender a mensagem, é preciso lembrar que o conde tinha um grande trânsito no mundo das artes. É preciso ter em mente que ele era um comitente frequente de pinturas e havia sido patrono de vários artistas. É preciso saber, portanto, que Nassau dominava o vocabulário artístico de sua época. E, assim, lembrar que *ordinantie* foi um termo corrente na teoria da arte, no norte da Europa.

---

<sup>1024</sup> BRIENEN, 2010. p. 143.

<sup>1025</sup> BRIENEN, 2006. p. 40-41. Em uma carta a Nassau, datada de 20 de dezembro de 1678, Jacob Cohen descreveu as telas dizendo: *van 't eene diversche tapoyers met haer kruicken en vruchten en bet andere negros en wildes ook beesten en dieren en een uitsicht op terecife, en op see verstoont [...] de schilderyen syn halve levens grootte.* A4, vol. 1643, p. 81, KHA, Haia. *apud*. BRIENEN, 2006. p. 236, nota 68.

<sup>1026</sup> Carta de Nassau ao Senhor d'Espence, citada por JOPIEN, 1979. p. 324. Esta carta estava no Arquivo da Casa Real, em Haia. Contudo, desapareceu há alguns anos; informação confirmada pelo levantamento realizado pela colega Mariana Françoza recentemente. Agradeço à ela pela informação e pelo compartilhamento de dados comuns às nossas pesquisas.

O conceito de *ordinantie* (ordenação) tem sua origem nos tratados de retórica da Antiguidade. Neles, o termo costumava aparecer como sinônimo de outro conceito: *dispositie* (disposição). Na retórica clássica, como em Quintiliano, a *dispositie* indicava as formas adequadas para a organização dos argumentos dentro de um discurso; uma organização que pode estabelecer um processo de interação com a *inventie* (invenção), fazendo com que a exposição dos argumentos conduza à descoberta de novos argumentos. Na pintura, a definição da ordenação (*ordinantie*) se aproxima do que hoje chamamos de composição, uma vez em que se refere à forma como são dispostos e inter-relacionados os elementos representados em uma obra.<sup>1027</sup> Mas, a aproximação entre os dois conceitos é apenas parcial.

Teóricos da arte que viveram na República batava, durante o século XVII, recuperaram os termos *ordinantie*, *inventie* e *dispositie* dos antigos, para a composição de seus tratados sobre a construção da pintura. O teórico flamengo Karel van Mander empregou o termo para aludir à maneira justa e conveniente com que os objetos deveriam se articular em uma composição. As figuras humanas, por exemplo, não devem aparecer em uma composição com seus braços e pernas entrecruzados. Tampouco deve-se deixá-los desordenados, como se parecessem brigar. Ao contrário, estas partes dos corpos deveriam seguir umas às outras de forma fluente, igual e na direção correta.<sup>1028</sup>

No manual *Introdução à prática geral da pintura (Inleydingh tot de practijck der al-gemeene schilder-konst)*, do neerlandês Willem Goree, a ordenação (*ordenerigh*) aparece juntamente com o desenho, a arquitetura, a perspectiva, a anatomia e o colorido, como um dos principais temas que deveriam ser dominados por um pintor universal.<sup>1029</sup> Ampliando o sentido do termo, o teórico alemão, Francisci Junius (ca.1589-1677), abordou o tema em seu tratado *A pintura dos antigos (De pictura veterum, 1637)*, que foi posteriormente traduzido para o neerlandês pelos irmãos Geraard e Isaac Vossius, com o mesmo título *A pintura dos antigos (De schilder-konst der Oude, 1641)*. Segundo Junius, a *dispositie* ou *ordinantie* seria a arte de dispor diversos elementos dentro de uma peça, onde cada figura tem sua própria dimensão e lugar, adequados às necessidades impostas pela composição. Junius, no entanto, distingue dois tipos de *dispositie* ou *ordinantie*: o primeiro se origina na própria *inventie*, quando se busca por se estabelecer uma ordem natural na sucessão dos elementos que a constituem, especialmente quando esta ordem se traduz em uma narrativa que coloca vários eventos em sequência; já o segundo

---

<sup>1027</sup> AKKER, 1999. p. 211.

<sup>1028</sup> AKKER, 1999. p. 211.

<sup>1029</sup> WILHELMS, 1679. p. 85.



refere-se ao trabalho de se estabelecer uma proporção (*proportie*) entre as partes integrantes da composição.<sup>1030</sup>

Segundo o tratado escrito por Samuel van Hoogstraten, *Introdução à Alta Escola da Pintura; ou o Mundo Visível (Inleyding tot de hooge schoole der schilderkonst; anders zichtbaere werelt)*, o domínio da *ordinantie* era uma etapa fundamental da formação dos mestres da pintura. Por isto, todo um capítulo do tratado é dedicado a esta arte, que seria regida pela musa Thalia – aquela que dispõe todas as coisas em seu lugar, no teatro da vida. Para o pintor e teórico, a boa ordenação de uma composição ia além da disposição adequada dos seus elementos, sobre o espaço bidimensional. Uma boa ordenação respeitava a proporção exata de uma coisa em relação à outra, o que poderia ser alcançado pelo artista na imaginação das forças que unem os elementos no espaço, pela cópia de obras de outros artistas e pela elaboração de sucessivos esboços, em busca da melhoria da obra.<sup>1031</sup> Para ser adequada, a ordenação também deveria respeitar a harmonia das formas; as proporções e conveniências dos tamanhos – que diferenciam um sátiro de um gigante, por exemplo –; o temperamento da obra – se ela é alegre ou sóbria –; e as analogias de seus elementos, aproximando aqueles “que se amam”, afastando “os que se odeiam”.<sup>1032</sup> Assim, mesmo que a pintura seja “uma imitação das coisas da natureza” – escreveu Hoogstraten –, “sua disposição e sua ordenação são provenientes do espírito do artista”, do seu treinamento e do seu pensamento.<sup>1033</sup>

Quando Nassau escreveu – ao se dirigir ao rei dinamarquês e ao Eleitor de Brandemburgo – que as obras brasileiras se apresentavam sob uma bela ordenação, ele estava emitindo uma opinião sobre o aspecto da composição das pinturas. Esta opinião, certamente, refletia sua avaliação das obras. Mas, junto a isto, ela compunha um quadro de adjetivos empregados para expressar e reforçar o seu valor; e, assim, mobilizar influenciar a apreciação dos interlocutores, favorecendo a boa avaliação e a aceitação dos presentes.

A bela ordenação, diga-se de passagem, não era um aspecto isolado das pinturas. Nassau articulou com outras virtudes, muito apreciadas em uma pintura, à época. As obras de Eckhout eram, em primeiro lugar e acima de tudo, curiosidades da América – o que, por si só, já agradaria ao interesse três príncipes curiosos e *amateurs* de raridades. Além disto, elas eram originais, raras, únicas e sem cópias – o que tornava seu valor maior e “inestimável”.

---

<sup>1030</sup> JUNII, 1659. p. 297 et seq.

<sup>1031</sup> HOOGSTRATEN, 1678. p. 180; HOOGSTRATEN, 2006. p. 301.

<sup>1032</sup> HOOGSTRATEN, 1678. p. 178; HOOGSTRATEN, 2006. p. 301. *et seq.*

<sup>1033</sup> HOOGSTRATEN, 1678. p. 176; HOOGSTRATEN, 2006. p. 299.

Por fim, as pinturas haviam sido feitas no Brasil, em tamanho natural, a partir da observação da natureza – ou seja, de acordo com o pensamento da época, elas tinham todas as características de pinturas que – como retratos pintados em tamanho natural –, podiam substituir a presença do objeto original. Há que se lembrar, aqui, que Barleus deu um testemunho do valor de substituto destas peças, ao afirmar que Nassau “mandou representar “vários itens de sua coleção “em desenhos e pinturas e tecê-las em tapetes para a longa lembrança dos pósteros, afim de que se estragando os espécimes restassem as imagens daquilo que o Novo Mundo tem para se admirar”<sup>1034</sup>

Coroando o rol de qualidades das peças, as pinturas brasileiras distribuídas por Nassau tinham um bom aspecto, uma bela e adequada ordenação. Em outras palavras, elas resultavam de uma boa composição; respeitavam as proporções das coisas do Brasil; e as dispunha convenientemente, de acordo com as simpatias e antipatias que aproximavam ou separavam os seres do Novo Mundo.<sup>1035</sup>

Esta perspectiva de entendimento do caráter da composição das obras torna-se clara quando se tem em mente que Nassau – sem ter alguém que conhecesse o Brasil disponível para levar suas curiosidades ao rei da França – solicitou a Louis XVI que, caso resolvesse recompor as pinturas enviadas em tapeçarias, enviasse um de seus pintores a Kleeff; um pintor, a bem dizer, que fosse “conhecedor da pintura de paisagens” e “da maneira com que se costuma pintar os modelos de tapeçaria”. Pois, “para o bem fazer” e para “que tudo ocorra como se deve”, seria muito necessário que o conde abrisse “seus desenhos” e fizesse “em sua presença, uma lista da qualidade de cada animal”.<sup>1036</sup>

Em todas as pinturas enviadas a Frederik III e a Louis XIV, são perceptíveis os efeitos das composições que equilibram os caracteres e proporções de cada objeto individual com a ordem do conjunto e o temperamento da obra. Em quase todas as obras predomina um *pathos* de tranquilidade; exceção feita às batalhas de animais das Tapeçarias das Índias. As obras de Eckhout, junto às telas brasileiras de Frans Post, trazem à mente a imagem idílica da *pax nassoviana* – termo que se tornou comum para designar a impressão de aparente paz

---

<sup>1034</sup> BARLEUS, 1974. p. 330-331.

<sup>1035</sup> Sobre os sistemas de antipatias e simpatias, no período moderno, ver FOUCAULT, 2007.

<sup>1036</sup> CARTA DE NASSAU A LUIS XIV. Bergendael, próximo a Cleves, 08 fev. 1679.

que o Conde tentou imprimir sobre a vida na ocupação, constantemente ameaçada por guerras.<sup>1037</sup>

Um dos cartões de tapeçaria enviados a Louis XIV rescende a um puro regozijo pela frutificação dos esforços dos neerlandeses na ocupação brasileira. Na composição, alguns negros – possivelmente escravos – estão à frente de um engenho de açúcar. Eles carregam uma rede usada para transportar seus senhores. Junto a eles, está um carro de boi brasileiro que, como uma cornucópia, está abundantemente coberto de cestos de frutos, plantas e flores da terra – incluindo, entre eles, indefectíveis ramos de cana-de-açúcar e tubérculos de mandioca. Os objetos individuais são realistas e identificáveis; como também estão bem ordenados em termos de proporção e da conveniência de sua posição. Somados, estes elementos têm um papel no conjunto de uma invenção de Eckhout - uma composição que cria a imagem da frutificação do Brasil conquistado.

Recorrendo a um procedimento artístico comum em sua época, Eckhout inventou a composição com base em um modelo anterior. O modelo foi uma alegoria retirada de um dos mais famosos livros de emblemas produzidos na República batava, durante o século XVII: o *Proteus, Alegorias Morais transformadas em Alegorias de Amor (Proteus ofte Minne-Beelden Verandert in Sinne-Beelden)*, composto pelo moralista Jacob Cats, com imagens do artista Adriaen van de Venne, gravadas por J. Swelijck, e publicado pela primeira vez em 1618.<sup>1038</sup> As alegorias do livro já traziam inúmeras cenas de animais da Europa e do Novo Mundo – como cães, papagaios, crocodilos, mariposas e albatrozes – representando adágios morais; ele também foi utilizado por diversos pintores e escultores do norte europeu para compor obras de arte em que as figuras emblemáticas apareciam às vezes de forma explícita, às vezes disfarçadas.

Do livro, Eckhout se apropriou do emblema número 19, sob o *motto* “Quando a ajuda é pequena”. [fig. 195] A imagem que Venne criou para este emblema apresenta camponeses em festa, que seguem pela estrada, tocando tambores e flautas, e guiando um boi ornado com guirlanda de flores. Com a algazarra, eles comemoram e agradecem por uma boa colheita. Atrás deles, sorrateiramente se aproxima um açougueiro com um machado na mão, prestes a acabar com o boi e a festa. Como uma verdadeira alegoria barroca, imagem, *motto* e versos apresentam simultaneamente uma situação e seu contrário. A alegoria estimula o

---

<sup>1037</sup> A imagem da paz foi fundamental para a constituição do governo nassoviano, uma vez em que havia um imaginário entre os neerlandeses de que o comércio só poderia florescer em tempos de paz.

<sup>1038</sup> CATS, 1618. CATS, 1996.

merecido festejo pela fartura obtida. Mas, adverte também sobre os perigos da “voluptuosidade” prolongada. Um dos versos que compunham o emblema dizia: “Na prosperidade, não há segurança”. “Um boi, coberto de flores, segue valente pelas ruas / ao som do tamborim; mas, o valente que o mata, / vem se juntando a ele”. A conclusão não poderia ser outra: “quando a felicidade lhe sorri, ponha-se em suspeita, que a miséria segue a tí”.<sup>1039</sup>

Esta imagem foi reempregada por artistas e artesãos neerlandeses, em diversas situações. Ela aparece facilmente identificável no brasão da guilda dos açougueiros de Leiden, elaborado por Dirck van Werckhoven; do mesmo modo que é utilizada em uma pintura – hoje desaparecida – de Jan Boeckhorst e na composição de uma caneca talhada em madeira de bordo, que pertenceu à coleção de Fredrik III. Já um pouco modificada, a alegoria foi inserida em uma cena de gênero feita por Jan Victors. [fig. 196-197] Eckhout, por sua vez, altera bastante o modelo, bem conhecido à época, para ordenar uma composição conveniente dos elementos do novo mundo. Até que ponto o artista de Nassau pretendia aplicar os significados do emblema original ou alterá-lo, junto com a transformação do modelo, esta é uma longa discussão a ser feita em outro local.

As imagens de batalhas de animais, completamente distinta das demais obras, recompunham antigas gravuras de antipatias de animais – agora encenadas por feras do Novo Mundo, como tapires e zebras. [fig. 203]

Portanto, é bem provável que, para Nassau, as obras de Albert Eckhout eram belas e de boa qualidade não apenas pela forma realista como cada elemento do Brasil foi representado. Elas tinham uma qualidade adicional: sua fatura derivava uma composição imaginada, inventada, ordenada e pintada pelo artista, respeitando as qualidades das coisas e uma mensagem a ser transmitida.

---

<sup>1039</sup> CATS, 1996. p. 144 *et seq.*

Se as pinturas gozavam de tão altas qualidades, incluindo o fato de serem originais e únicas, não soaria estranho ou incongruente que Johann Moritz incentivasse que fossem copiadas? No século XIX, as cópias de pinturas – seja sua reprodução no mesmo meio ou sua conversão em desenhos gravuras – cumpriam um importante papel. Ela permitia aos artistas que divulgassem suas obras através de meios reprodutíveis, baratos e fáceis de circular. Elas também eram “úteis e proveitosas” aos “espíritos ávidos por aprender a imitar as obras de outros mestres”. Os *amateurs* podiam lançar mão de cópias feitas por grandes mestres para “fazer renomados” os originais e promover a fama de uma coleção. “Com efeito, posto que estas obras estão ordinariamente fechadas em seus gabinetes de arte e que suas cópias” podem ser “enviadas a todos os países”, boas reproduções podiam mover o ânimo dos “amantes das artes”. Estimulados, eles “não se importariam em perder numerosos dias de viagem para contemplar ao menos uma vez os originais”.<sup>1040</sup>

Mesmo com tantas vantagens oferecidas pelo seu uso, “ninguém imaginaria encontrar nas cópias aquela força absoluta da arte que existem nos originais”. “Tal coisa” – escreveu Samuel van Hoogstraten – “seria, com efeito, impossível”. A menos que “um deus qualquer fizesse favorecesse um epígono com o mesmo espírito do mestre anterior”. “Existe sempre uma alegria graciosa nos originais” – continuou – “que falta nas cópias”; pois, “ainda que sejam bem imitadas”, elas mostram, “aqui e ali, qualquer coisa que não parece proveniente da natureza, mas sim de um trabalho doloroso”, faltam-lhes “ainda e sobretudo a beleza do conjunto, a harmonia e a graça mais ordinárias”.<sup>1041</sup>

Eis o sentido de Nassau sugerir que as cópias das pinturas fossem tapeçarias. Se a reprodução de uma obra ocorresse em um meio mais nobre, e sob uma ordenação mais bela, a reprodução poderia ter um valor – simbólico e monetário – maior que o original. Assim, para o rei dinamarquês ou para os outros dois príncipes, é provável que a sugestão do conde

---

<sup>1040</sup> HOOGSTRATEN, 1678. p. 197; HOOGSTRATEN, 2006. p. 325.

<sup>1041</sup> HOOGSTRATEN, 1678. p. 197; HOOGSTRATEN, 2006. p. 325. Tummers indica que, entre os neerlandeses do século XVI, usava-se distinguir entre pinturas originais e cópias através do uso dos termos *principael* e *origineel*. Os termos eram indicativos de que um trabalho era uma nova criação e não uma reprodução, uma cópia (*kopie*). Neste sentido, o termo *origineel* era menos utilizado que o *principael*. Tummers e outros autores discordam de Jaap van der Veen, que afirma que o termo *origineel* era usado apenas em peças autógrafas, executadas exclusivamente pelas mãos de um mestre identificado. Apesar de asseverar que este termo não era utilizado para reclamar a autoria de uma pintura, Tummers indica que ele era usado na categorização de novas obras atribuídas a um mestre, ao passo que uma composição inventada por um pupilo usualmente era descrita como uma simples “peça” (*stukje*). As cópias, em geral, eram menos valorizadas que os originais; custando cerca de 50% do valor dado ao original, quando executadas pelo mesmo mestre. No entanto, nada impedia que algumas cópias pudessem ser valiosas, sobretudo quando seu proprietário as possuía em alta estima. (TUMMERS, 2009. p. 88; 93) Ainda que a carta de Nassau a Frederik III tivesse sido escrita em alemão, é possível aventar que o conde compartilhasse dos julgamentos estéticos e do mesmo uso dos termos artísticos cultivados pelos connoisseurs neerlandeses, com quem estava acostumado a lidar.

tivesse soado como a possibilidade de reconstituir as imagens do Brasil em obras ainda mais belas e que atendessem melhor às suas necessidades. Já para um colecionador apegado aos seus bens, a mesma passagem poderia ter significado um último e astuto recurso para evitar a perda das pinturas.

No regime dos gestos simbólicos que coordenavam o intercâmbio de presentes entre a nobreza europeia, a recusa em satisfazer o desejo do rei constituía uma gafe extremamente constrangedora. Para alguém desejoso de fortalecer os laços políticos, familiares e de amizade que o uniam a um rei, as consequências poderiam ser nefastas. Todavia, impasses semelhantes eram usualmente solucionados pelos colecionadores através da fabricação de cópias dos objetos requisitados.<sup>1042</sup>

Uma famosa anedota do século XVI narra a ocasião em que um colecionador lançou mão do recurso à cópia de obras solicitadas por outrem. Um papa fez uso deste subterfúgio para se desvencilhar de uma situação embaraçosa. Em agosto de 1516, reuniram-se em Roma o papa Leão X e o chanceler francês, Antoine Duprat. O encontro havia sido forjado para a ratificação da Concordata de Bolonha, que concederia ao monarca francês o direito de indicar bispos e outras autoridades eclesiásticas. Como parte do cerimonial, o pontífice foi compelido a presentear ao rei François I com o grupo escultórico de *Laocoonte e seus filhos*. Leão X comprometeu-se, então, a providenciar a remessa da obra para a França. Mas, para atender à solicitação do rei sem “despojar o Belvedere” de uma das suas mais importantes obras de arte, o papa encomendou uma cópia do conjunto ao escultor Baccio Bandinelli.<sup>1043</sup> O tratado com os franceses, por fim, não pode ser cumprido e a cópia da escultura permaneceu em solo italiano.

Nassau, seguramente, amava suas pinturas brasileiras. Teria sido tão difícil desfazer-se delas, que o antigo governador da Nova Holanda nunca desistiu de obtê-las de volta. Após o falecimento de Frederik III, Johann Moritz escreveu uma carta para o secretário de Christian V. Ele lembrou ao novo rei dinamarquês de sua proximidade com seu pai e dos presentes que lhe havia feito, décadas atrás. Como aquelas eram as únicas lembranças que lhe restavam da juventude passada no Brasil, Nassau afirmou que queria tê-las ao seu lado, nos seus últimos momentos de vida. Assim, caso não fossem “apreciadas”, esperava ele o favor do rei em devolvê-las. Por infortúnio, Christian V apreciava as pinturas que, naquele momento, tinham um novo lugar no prédio construído para acolher a *Kunstammer* real. Não interessado

---

<sup>1042</sup> WARNKE, 2001. p. 294 *et seq.*

<sup>1043</sup> WARNKE, 2001. p. 294 *et seq.*

em se desfazer dos originais, o sobreano ordenou que as telas fossem copiadas e enviadas a Kleef.<sup>1044</sup> Tristemente, Nassau faleceu antes das novas telas o alcançarem. Morreu o ex governador da Nova Holanda sem ver, pela última vez, as imagens do Brasil em que ele viveu suas mais altas glórias; o Brasil que inventou sua imagem e biografia. Destas cópias, nunca mais se teve notícias.<sup>1045</sup>

Qual teria sido a reação de Frederik III à proposta de Nassau? Não se sabe. Se o rei tivesse aceitado a sugestão; se ele houvesse escolhido criar novas pinturas; se ele optasse por copiar as telas brasileiras em tapetes, trazendo-as sob “uma nova ordenação”; não seria de se estranhar que o rei contasse com o auxílio de Nassau na busca do pintor mais apto para executar a tarefa.<sup>1046</sup>

Por outro lado, o envolvimento de Nassau na empresa de executar pinturas para Frederik III resultaria, invariavelmente, no aumento da gratidão do rei e no reforço da amizade entre os dois. Um ficaria, conseqüentemente, ainda mais obrigado ao outro. De qualquer maneira, até que a nova transação fosse concluída e seu resultado avaliado, Nassau não receberia o contra presente. Caberia aos dois, então, aguardar pelo momento mais oportuno para concluir o ritual da troca de presentes. E isto só – como já se viu – só viria a ocorrer em 1656, com o rei oferecendo cavalos para seu primo. Mais que o excesso de trabalho na *Kunstammer* real, um motivo para tamanha demora em retribuir o presente de Nassau poderia ter sido o prolongamento do processo de doação das pinturas.

Poucas informações remanesceram sobre o que ocorreu com as pinturas de Eckhout, nos primeiros momentos após sua chegada na Dinamarca. Curiosamente, um ano e um mês depois de enviar a Copenhague “tantas telas brasileiras quantas tinha à mão”, o presente ofertado ao rei tornou a exigir os cuidados de Nassau. No dia 29 de agosto de 1655, Johann

---

<sup>1044</sup> BRIENNEN, 2010. p. 141.

<sup>1045</sup> Criadas em 1679, estas cópias não podem ser as mesas que ornavam a casa de Karel van Mander III, uma vez em que ele faleceu em 1670 – momento em que as pinturas foram inventariadas.

<sup>1046</sup> CARTA DE NASSAU A FREDERIK III, Kleef, 13 jul. 1654.

Moritz escreveu uma segunda missiva sobre as obras de arte. O tema, agora, era outro. A carta partiu de Kleef para a capital de um importante estado do Sacro Império Romano Germânico. O destinatário era o Príncipe Eleitor da Saxônia, residente em Dresden.<sup>1047</sup>

As palavras gravadas na missiva rescendiam à delicadeza de Johann Moritz no trato com outro príncipe imperial. Gentilmente, o conde recordava a forma como, dois anos atrás havia auxiliado o Eleitor Johann Georg II a encontrar satisfação na solução de um desejo. Por intermédio de seu antigo patrono, o pintor “Albert Eyckhout” foi contratado para atuar na corte de Dresden, colocando seu talento a serviço do Eleitor.

Para cooptar o favor de seu interlocutor, Johann Moritz não deixaria de utilizar a cortesia. Como de praxe, ele expressou seu desejo de encontrar o príncipe em bom contentamento; especialmente pelos serviços que lhe haviam sido prestados. Na sequência, o hábil missivista revelava seu intento:

*E visto que, sem dúvida, o mesmo [pintor] esteja agora absorvido por trabalhos inferiores, e que eu [...] queria mandar fazer algumas peças e pinturas brasileiras para a Sua Majestade Real, na Dinamarca, para o que pretendia, de preferência, servir-me de Eyckhout, que anteriormente foi comigo ao Brasil e assim é o melhor conhecedor das posturas daquelas pessoas e da qualidade dessas outras terras; tomei então a liberdade de, por este meio, interpelar à sua Venerável Alteza e humildemente pedir que [...] o dito pintor Eyckhout, caso seu patrono possa dele prescindir, [...] se dirigisse para lá, por algum tempo, com o propósito de poder ajudar a realizar este trabalho.<sup>1048</sup>*

Johann Moritz revelava pouco ao príncipe sobre os trabalhos que pretendia colocar nas mãos do artista. De sua mensagem só transparecia a necessidade em atender ao rei, fazendo uso das habilidades de um pintor que conhecesse o aspecto das terras do Brasil e que fosse versado na representação dos corpos dos homens e mulheres que ali viviam. Além disto, para que o trabalho fosse realizado a contento, seria necessário que o pintor trocasse temporariamente a Saxônia pela capital da Dinamarca.

Seria possível que Nassau considerasse a oferta de 26 telas brasileiras insuficiente para satisfazer o rei e estivesse na intenção complementar o presente com novas pinturas? Era

---

<sup>1047</sup> CARTA DE NASSAU A JOHANN GEORG II, Kleef, 29 ago. 1655.

<sup>1048</sup> CARTA DE NASSAU A JOHANN GEORG II, Kleef, 29 ago. 1655.



pouco provável. O volumoso presente havia sido construído a partir da manifestação dos desejos de Frederik III e seus itens, como o ofertante ressaltava, estavam investidos de características que raramente andavam juntas.

A rigor, são obscuros os objetivos que Johann Moritz tinha em mente, ao solicitar os serviços de Eckhout a Johann Georg II. Quisesse ele criar novas composições a partir dos motivos pintados nas telas que se encontravam em Copenhague, não haveria a necessidade de deslocar o pintor até lá. Bastava dar as instruções cabíveis para que o pintor executasse a encomenda no seu ateliê, mantendo o contato com seu patrono. Como o próprio Nassau lembrava, em sua época, Eckhout teria sido o pintor europeu com maior experiência na representação de elementos brasileiros. Nassau sabia também que, em Dresden, o artista possuía a mão todo o material necessário para a composição de pinturas com temas brasileiros. Há dois anos, no momento em que preparava a partida de Eckhout e sua família para a Saxônia, o conde escrevera para Johann Georg II informando-o que ordenara ao pintor a levar na bagagem *tudo o que ainda possuía da Índia pois, nos oito anos em que esteve lá comigo, ele viu e pintou muitas coisas desconhecidas*.<sup>1049</sup> Entre estas coisas do Brasil haveriam de estar, quem sabe, uma coleção de desenhos, pinturas, objetos, espécimes da flora e da fauna produzidos ou coletados em solo brasileiro, que podiam ser usados como modelos na composição de suas obras.

Por outro lado, Nassau conhecia bem e era muito hábil na manipulação dos delicados códigos que, em sua época, davam significado à troca de presentes. Por isto, é possível imaginar que ele, ao tentar fazer com que Eckhout fosse à Dinamarca, visasse mais que satisfazer uma necessidade imediata do projeto de encantar o rei. Talvez ele pretendesse revestir sua dádiva com uma camada a mais de força simbólica. Pela tradição, a importância de uma obra de arte presenteada tornava-se consideravelmente maior quando seu criador se incumbia de entregá-la ao destinatário.<sup>1050</sup> Produzir novas pinturas brasileiras na Dinamarca, facultando a Frederik III a possibilidade de intervir para que saíssem segundo seu desejo e gosto, haveria de ser uma situação de valor inestimável e uma expressão da mais alta reverência ao rei.

De toda forma, Johann Moritz não parecia temer a de indiscrição de solicitar o empréstimo de um artista de uma corte estrangeira, para atender ao rei dinamarquês. Em verdade, na

---

<sup>1049</sup> CARTA DE NASSAU A JOHANN GEORG II, Berlim, 2 de março de 1653. Para uma reprodução completa da carta, ver MÜLLER, 1838. p. 159-161. VEHSE, 1854. p. 76. Para uma reprodução parcial, THOMSEN, 1938. p. 56-57.

<sup>1050</sup> WARNKE, 2001. p. 296.

cultura cortesã, o intercâmbio de artistas era uma prática tão corrente quanto a troca de presentes. Quando nobres estrangeiros solicitavam a presença dos pintores de corte no exterior, estes artistas cumpriam o importante papel de promover a internacionalização das tendências estéticas e dos modismos cultivados em seus círculos. Ao exercer seu ofício em outras cortes, os artistas se tornavam um espelho do nível cultural e da magnificência de seu patrono, uma propaganda viva do luxo e brilhantismo de sua corte de origem. Uma influência no campo artístico que poderia ser reconduzida para a ampliação do poder de seu príncipe.

Um raciocínio semelhante dava sentido à liberdade oferecida a muitos pintores de corte, autorizados receber potentados de outras terras em suas oficinas. “Em termos de política artística, talvez fosse desejável que o artista de corte e sua oficina aceitassem encomendas de fora”, pois “o posto de artista de corte podia funcionar como uma espécie de agência, através da qual os interesses e normas dos gostos da corte podiam avançar para além dos limites dela”.<sup>1051</sup> Da mesma forma, se tornava admissível que nobres estrangeiros solicitassem “que o pintor da corte lhes fosse emprestado como uma espécie de presente”.<sup>1052</sup>

Johann Moritz devia contar, então, com o interesse de seu correspondente em satisfazer outros príncipes do Império, reforçando os laços entre a Saxônia, o Reino Duplo e os territórios governados por Johann Moritz, *Statbouders* de Kleef, Mark e Ravensberg.

As ligações políticas entre a Saxônia e a Dinamarca já existiam. Johann Georg II e Frederik III eram cunhados. Magdalene Sybille van Saksen Meissen, irmã do Príncipe Eleitor, havia se casado, em 1634, com o duque Christian da Dinamarca. Na realidade, somente um golpe do destino havia impedido que a irmã do Eleitor, naquele momento, fosse a rainha da Dinamarca. Christian era o irmão mais velho de Frederik III e o primeiro homem na linha de sucessão do trono, que desafortunadamente faleceu antes mesmo que seu pai. O infortúnio não parece ter afastado as duas famílias. As ligações dinásticas entre a Saxônia e o Reino Duplo se estreitariam ainda mais, em 1660, com as bodas celebradas entre Johann Georg III, filho e sucessor do Príncipe Eleitor, e a princesa Anne Sophie, filha de Frederik III.

---

<sup>1051</sup> WARNKE, 2001. p. 212.

<sup>1052</sup> WARNKE, 2001. p. 294 *et seq.*

Se Johann Georg consentiu com a liberação de Albert Eckhout para trabalhar nos presentes para o Rei da Dinamarca, não se sabe também. Não existem vestígios de passagens de Albert Eckhout por Copenhague, em qualquer momento de sua vida.

As próximas informações mais antigas sobre o que ocorreu com as telas, em Copenhague, datam de 1656. Elas estão registradas junto às despesas pessoais de Frederik III. No livro de contas do rei, consta um pagamento de 224 táleres ao pintor Lazarus Baratta, pelo trabalho executado com um conjunto de pinturas cuja descrição correspondia, em grande medida, às obras de Eckhout.<sup>1053</sup> De acordo com a fatura, o artista entregara ao rei 9 grandes peças, 12 peças com frutas, “um conde Mauritius”, uma Dança Tapuia (*Tappanerdans*), um retrato do conde de Oldenburg, e um retrato do astrônomo dinamarquês, Tycho Brahe.<sup>1054</sup>

Embora o documento não trouxesse indicações a este respeito, o registro do conjunto de 9 grandes pinturas provavelmente fazia referência às 8 representações com “os homens e os frutos do Brasil” juntamente com o retrato de Nassau acompanhado por indígenas.<sup>1055</sup> Curiosamente, o registro não mencionava os três painéis com o retrato de Dom Miguel de Castro e dos pajens negros.

Junto aos registros de pagamentos feitos a Baratta, não constava descrição alguma do tipo de trabalho que havia sido realizado pelo pintor de Hamburgo. Existia apenas a indicação de que as obras que haviam sido acondicionadas e entregues pelo retratista. Muitos, então, foram os interpretes das pinturas brasileiras que acreditaram que Baratta – na impossibilidade da visita de Eckhout a Copenhague – havia recebido pela produção de cópias das telas, como Johann Moritz havia sugerido em sua carta a Frederik III. Contudo, as telas com temas do Novo Mundo que foram recolhidas à *Kunstammer* de Frederik III eram inegavelmente originais. A prova disto está na existência de numerosos *pentimenti* nas pinturas, incluindo a

---

<sup>1053</sup> O mesmo que Lasaret Baratta.

<sup>1054</sup> As contas de Frederik III encontram-se reproduzidas em MARQUARD, 1918. p. 35. Anteriormente, Liisberg havia transcrito parte das contas e identificado as telas citadas com as obras de Eckhout, que à altura se encontravam recolhidas ao Museu Etnográfico de Copenhague (atual Museu Nacional da Dinamarca). (LIISBERG, 1897. p. 131.) As duas transcrições das contas coincidem na indicação de “9 grandes peças”, que aqui identificamos como sendo as 8 representações dos homens e mulheres do Brasil juntamente com o retrato de Nassau. O mesmo número de quadros aparece na tradução das contas, feita por Argeu Guimarães. (GUIMARÃES, 1931. p. 271. GUIMARÃES, 1957. p. 209.) Em um artigo sobre o tema, os conservadores do museu se equivocaram, afirmando que a fatura indicava a entrega de apenas 8 peças de grande formato. (BERLOWICZ, 2002. p. 10.)

<sup>1055</sup> MARQUARD, 1918. p. 35. LIISBERG, 1897. p. 131.

exclusão de animais pintados inicialmente – como um pássaro que não mais se encontra na tela com o *Homem Tupi*.<sup>1056</sup> [figs. 19; 198-199]

Vestígio do processo de criação de uma obra, um *pentimento* resulta de alterações executadas nas pinturas, no andamento de sua feitura. A sobrevivência de traços dos estágios anteriores do trabalho, visíveis sob a camada final de tinta, é o registro dos arrependimentos e dos novos pensamentos do artista. Os *pentimenti* evidenciam as escolhas – o descarte de ideias e a tomada de novos caminhos – realizadas pelo pintor na busca do melhor efeito visual de uma obra. Por isto, este é procedimento artístico que raramente ocorre na produção de cópias de obras originais; um processo de reprodução de modelos prontos em que não havia espaço para claudicâncias criativas.

Não existiam, portanto, vestígios seguros da existência das cópias das pinturas brasileiras supostamente criadas naqueles anos. Diante desta ausência, os partidários da hipótese de que o artista hamburguês havia sido para reproduzir as obras de Eckhout suspeitavam que as cópias existiram alguma vez e teriam desaparecido com o tempo.<sup>1057</sup>

É possível, de fato, que em algum momento as pinturas tivessem sido copiadas. Indícios disto se encontram no inventário *post-mortem* de Karel van Mander III, artista de corte e inspetor geral da *Kunstskammer* de Frederik III. Realizado após o falecimento do pintor, em 1670, o documento arrolava inúmeros objetos e exemplares de animais provenientes das Índias Ocidentais e Orientais. Estas curiosidades de terras distantes integravam a coleção do artista, reputada como uma das maiores e mais conhecidas da Dinamarca, ficando atrás somente das que pertenciam ao rei e ao Duque de Gotorp.<sup>1058</sup> Em meio a tantas curiosidades, o inventário citava um conjunto de “oito pequenas imagens de homens e mulheres indígenas”, cuja descrição, ainda que sumária, remetia às telas nas quais Albert Eckhout representou “os homens e os frutos do Brasil”.<sup>1059</sup>

A *Kunst* e a *Wunderkammer* Karel van Mander III, com suas coleções de arte e de curiosidades, ficavam alojadas em sua residência, junto com uma imensa biblioteca. Situada em Copenhague, a apenas um tiro de pedra do palácio de Frederik III, a casa se estabelecera

---

<sup>1056</sup> BAIER; BERLOWICZ; CHRISTENSEN, 1992. p. 2.

<sup>1057</sup> THOMSEN, 1938. p. 18; 60-61. GUIMARÃES, 1957. p. 209. BOESEMAN; WHITEHEAD, 1989. p. 65; 79. SCHAFFER, 1968. p. 45. As únicas cópias das pinturas de Eckhout conhecida na contemporaneidade é a réplica do retrato de Dom Miguel de Castro. Ver, MUSEU DE ARTE MODERNA, 1968. p. 76-77. SACHS, 1969.

<sup>1058</sup> RODING, 2006. p. 25.

<sup>1059</sup> Para uma análise do inventário, ver RODING, 2006. p. 33.

como “um importante centro do conhecimento do norte da Europa”. Nela se hospedavam “convidados do rei, embaixadores, diplomatas e almirantes, além de proeminente escritores e eruditos que visitavam a capital”.<sup>1060</sup> Os interesses pessoais, os usos da casa, os hóspedes distintos, a pouca distância do palácio real, a facilidade de acesso à *Kunstammer* real, tudo parecia conspirar para que o artista da corte tivesse copiado, para si próprio, as mais exuberantes pinturas do Novo Mundo existentes no reino.

Mas, existe outra explicação para Baratta ter permanecido um tempo com as obras que Nassau deu para Frederik III. Algumas das pinturas brasileiras, na realidade, se encontravam em uma pobre condição quando chegaram a Copenhague. Em algum momento de sua viagem do Brasil à Dinamarca, as telas foram transportadas sem chassis e enroladas. Este fato imprimiu marcas visíveis na superfície das pinturas, como o craquelamento horizontal das camadas de tinta. Para que fossem exibidas, as telas precisavam ser esticadas e emolduradas. Algumas telas necessitavam ser reforçadas com novos forros. E, em vários pontos, as pinturas deveriam ser retocadas. O desgaste parece ter sido grande o suficiente para garantir que a maior parte das obras passassem por seu primeiro processo de restauração.<sup>1061</sup> As pinturas com a efígie de Dom Miguel de Castro e seus servos tinham painéis de carvalho como suporte. Assim, supostamente, elas teriam sofrido menos que as demais, em seus sucessivos transportes.

Quase todas as pinturas provenientes de Kleef sofreram, de fato, algum tipo de intervenção, logo após serem entregues a Frederik III. Várias delas foram repintadas e “aprimoradas” em locais com perdas da pintura original. As naturezas mortas e a *Dança Tapuia* foram enteladas novamente, com a colagem de uma nova tela forrando seus versos. Em algum momento, os oito retratos com homens e mulheres do Brasil foram cortados, perdendo parte de seu tamanho original. As telas com as figuras dos habitantes do Brasil e a *Dança Tapuia*, mais que as outras, sofreram numerosos reparos, por estarem em piores condições.

As obras passaram, portanto, por muitas transformações físicas. Parte delas eram irreversíveis, como a redução das dimensões de algumas telas. As naturezas mortas, por exemplo, eram originalmente mais largas.<sup>1062</sup> E, “embora não seja claro quanto foi cortado

---

<sup>1060</sup> RODING, 2006. p. 25.

<sup>1061</sup> BAIER; BERLOWICZ; CHRISTENSEN, 1992. p. 4. BERLOWICZ, 2002. p. 10. BERLOWICZ, 2002(b). p. 61. No final da década de 1980, as pinturas de Eckhout passaram por um processo de restauro. Foi descoberto, à época, que algumas das naturezas-mortas não haviam sofrido intervenções desde sua chegada à Dinamarca. Este fato conservou vestígios materiais do primeiro restauro das obras, que permitiram a reconstrução da história das pinturas.

<sup>1062</sup> BERLOWICZ, 2002. p. 10.

nos lados de cima e de baixo dos retratos, a largura de cada um deles foi diminuída em cerca de 30 centímetros”.<sup>1063</sup>

Durante o processo, os versos das naturezas mortas foram cobertos com papéis, provavelmente utilizados para absorver a umidade da cola aplicada entre a tela original e a nova. As folhas usadas no processo eram refugo da edição de um impresso. Uma das páginas coladas nas costas de uma natureza-morta continha a portada da obra: um livro de orações impresso em Copenhague, no ano de 1649. [fig. 200] Como o livro não chegou a ser montado, o mais provável é que os papéis tivessem sido descartados após a impressão. Posteriormente, eles teriam sido reaproveitados pelo restaurador, que possivelmente atuava nas proximidades da casa editorial.<sup>1064</sup> O restauro das pinturas ocorreu, portanto, após sua chegada à Dinamarca. Exatamente quando, não se sabe.

A sequência dos fatos torna possível apostar em uma hipótese. Nassau sabia do frágil estado de conservação das pinturas que deu a Frederik III. Por isto, seu empenho em levar Albert Eckhout a Copenhague. Quem estaria mais apto a reparar as pinturas brasileiras que seu criador?

Na eventual impossibilidade de promover a viagem de Eckhout, o mais provável é que Lazarus Baratta tivesse sido o homem contratado para proceder o restauro. Os restos de papel colados nos versos das naturezas-mortas, os novos entelamentos, os retoques e as repinturas visíveis na maioria das telas constituem vestígios inequívocos das intervenções sofridas pelas obras. E, fora Eckhout, Baratta seria o único candidato hoje conhecido a responsável pelas intervenções.<sup>1065</sup>

Sabe-se, de toda maneira, que as telas brasileiras teriam permanecido sob os cuidados de Lazarus Baratta, por certo tempo entre 1654 e 1656. A responsabilidade pelas preciosas pinturas do rei não havia sido colocada nas mãos de um desconhecido aventureiro. De fato, aquela não era a primeira vez em que o artista de Hamburgo atuava na corte dinamarquesa. No ano de 1652, Baratta já havia pintado uma vista do Castelo de Frederiksborg, localizado em Hillerød. No primeiro plano da tela, à frente do palácio, o monarca havia sido retratado

---

<sup>1063</sup> BRIENEN, 2006. p. 172. CHRISTENSEN, 2002. p. 211. BERLOWICZ, 2002. p. 10.

<sup>1064</sup> BERLOWICZ, 20002. p. 10; BAIER; BERLOWICZ; CHRISTENSEN, 1992. p. 4.

<sup>1065</sup> Após a descoberta dos vestígios de papel nas naturezas mortas, durante o processo de conservação das telas ocorrido no final da década de 1980, tornou-se evidente que as pinturas tinham passado por uma intervenção logo após sua chegada à Dinamarca. Este fato mudou a percepção do documento que registra o pagamento a Baratta, que deixaria de ser percebido como pagamento por cópias, mas sim pelo restauro das obras. (BERLOWICZ, 2002; BRIENEN, 2006. p. 172. CHRISTENSEN, 2002. p. 211.)

a cavalgar com seus cães. No plano intermediário, estava o *Sparepenge* que guardava o tesouro do rei. [fig. 201]

Só depois de restauradas e devolvidas é que as telas brasileiras foram integradas à *Kunstammer* de Frederik III. A data, 1656, sugere que Nassau recebeu o contra presente de Frederik III apenas quando as pinturas estavam condição de serem avaliadas e integradas às coleções reais. Muito provavelmente, Nassau teria tentado mobilizar o trabalho de Eckhout para proceder ao reparo. Não sendo isso possível, o próprio Frederik III – melhor dizendo, um seu servidor – providenciou a contratação de Lazarus Baratta o serviço.

De sua criação, em Mauritsstadt, até sua incorporação na coleção real, em Copenhague, as pinturas passaram por diversas mãos. Eram mãos de pessoas movidas por intencionalidades muito distintas: Albert Eckhout, seu criador; Johann Moritz, seu comitente; Frederik III, seu segundo colecionador; Lazarus Baratta, seu provável restaurador; os inspetores da *Kunstammer*, responsáveis por sua exposição e conservação.

No périplo que viveram, em cada etapa de sua história, as pinturas não permaneceram as mesmas. Elas se transformaram. Algumas transformações foram físicas. As outras, simbólicas. Todas podem ter implicado na renegociação dos sentidos e significados as obras. A cada mudança de local e em toda alteração física, entrelaçaram-se as biografias das pinturas e das pessoas que as manipularam, umas constituindo as outras.<sup>1066</sup>

Ao serem transferidas do Brasil para a Dinamarca, as pinturas foram radicalmente deslocadas de contexto. No seu novo contexto de percepção – a *Kunstammer* de Frederik III – elas passaram a ser percebidas, em um primeiro momento, como curiosidades associadas à imagem do soberano. Separadas em retratos políticos e curiosidades da América, elas foram alocadas em câmaras distintas. Elas foram exibidas em ressonância com objetos que

---

<sup>1066</sup> GOSDEN; MARSHALL, 1999. p. 169. Para uma síntese da aproximação biográfica como metodologia de estudo dos objetos, na antropologia e nos estudos da cultura material, ver: KOPYTOFF, 1986. APPADURAI, 1986. GOSDEN; MARSHALL, 1999.

reforçavam seu entendimento como retrato político ou como curiosidade, em uma coleção que simultaneamente representava o conhecimento do mundo e o próprio mundo em miniatura, com o rei ordenado suas partes. Os retratos políticos externavam os laços que traziam brilho e poder àquela casa real e seu soberano. As curiosidades da América criavam a imagem do soberano de um reino de grande poderio naval, que se expandia para além da fronteira das terras conhecidas.

Escrita mais de dez anos depois da criação das pinturas, a carta que Johann Moritz von Nassau-Siegen enviou a Frederik III trazia importantes informações a obra de Eckhout; informações que certamente auxiliam em sua interpretação. A missiva, no entanto, necessita ser lida dentro do seu contexto de criação. Ela fala pouco sobre os motivos e intenções do comitente e do artista com a composição das pinturas. Talvez ela diga menos sobre a forma como Nassau as interpretava, que acerca da maneira que ele desejava que seu interlocutor a visse.

Para ser bem compreendido, este documento precisa ser lido a partir da perspectiva de um redator que tenta capturar a boa vontade e conduzir a percepção daquele que recebeu o presente, favorecendo sua aceitação. Para ser bem utilizado, ele precisa ser tomado como uma fonte de informações privilegiada, mas que nem de longe constitui aquela fonte ideal – o documento específico e eucrônico às obras. Apesar de ter sido escrita pelo comitente das pinturas brasileiras, apesar de falar sobre suas características, a carta é anacrônica com relação ao momento de criação das pinturas. Ela diz menos a respeito das obras feitas no Brasil, do que daquelas deslocadas para a Dinamarca. Seu tempo, na vida das obras, é outro. Não é aquele em que Nassau viveu no Brasil, mas o do recém nomeado príncipe, discutindo a aceitação de um presente com o rei colecionador.

A imagem das pinturas produzidas na carta não é a mesma das telas criadas no Brasil. Ela é a imagem das curiosidades do Novo Mundo que seriam inseridas no complexo expositivo da *Kunstammer* real, atendendo aos interesses do rei e construindo sua imagem como monarca planetário.

É interessante perceber, portanto, como as expressões *pintadas do natural* e *tamanho natural* foram associadas aos adjetivos *fidedigno*, *científico* e *etnográfico*, pelos intérpretes da obra de Eckhout, a partir do século XIX. Estreitando o campo de explicação e interpretação das obras, estas associações provocaram o apagamento de outras qualificações empregadas pelo conde na caracterização das pinturas com que presenteou príncipes e reis. Ao falar sobre as



pinturas, na carta endereçada a Frederik III, Nassau usou qualificações como *raridades* e *curiosidades*. Estas qualidades conectavam o interesse pelas obras ao universo do colecionismo moderno, antes que exclusivamente ao campo da ciência. Um universo no qual ciência, política, simbolização e estética constantemente se cruzavam; e as coisas do Novo Mundo – tanto a *naturalia*, quanto a *artificialia* – eram altamente valoradas e cobiçadas.

Quase nada sobre o caráter científico das pinturas foi dito pelo conde, nestes documentos; apesar do seu interesse pelas discussões acadêmicas e pelas ciências da natureza. Para descrever e caracterizar as pinturas que colecionou, Nassau empregou palavras de acentuado valor estético. Outras transmitiam conceitos caros aos colecionadores de curiosidades e aos amantes da arte da época. Por conseguinte, as declarações do conde encerram vislumbres de sua apreciação estética dos objetos que mandou fazer. Expressas de dez a trinta anos após seu retorno do Brasil para a Europa, estas declarações remetem de forma muito fraca e tangencial ao encargo e diretrizes que guiaram o trabalho dos artistas envolvidos. Tanto menos, elas encerram todo o significado das obras – como já o pensaram.

## **CONCLUSÃO**

## Estratos do tempo

“A Dinamarca, embora esteja despojada hoje da Noruega e das três províncias alemãs, é ainda um reino rico e bem pequeno. As terras que lhe restam são bastante férteis e valem mais que as do próprio Holstein; pois as de Schleswig eram, em geral, safias e arenosas” – ponderou o Visconde de Porto Seguro, em uma visita ao norte da Europa, realizada entre 1872 e 1874. Razões de estado e uma participação no Congresso Estatístico de São Petersburgo o haviam levado àquelas plagas. Em uma escapa aos compromissos, Francisco Adolpho de Varnhagen visitou o reino da Dinamarca.<sup>1067</sup>

Em Estocolmo, pouco após a viagem, o ilustre historiador brasileiro publicou um panfleto narrando suas aventuras. No livrinho, ele contou como as “fortalezas ilhadas que defendem o lado do mar”, na capital, eram “semelhantes à nossa Rasa, com a diferença de serem criadas pela arte desde os fundamentos”. Ali, “em frente a elas, os moradores vão respirar as brisas do Báltico” e ver “o castelo de Rosenborg, com todas as suas preciosidades, o Museu de Antiguidades do Norte e o de Etnografia, o Thorwaldsen”, “assim como o palácio de Christiansborg e até o próprio Tivoli, talvez no continente o melhor divertimento deste gênero”.<sup>1068</sup>

Segundo a apreciação do douto viajante, “a ideia da fundação do museu de Thorwaldsen foi uma ideia felicíssima” – “em um edifício etrusco ou antes pompeano, foram reunidas todas as criações do exímio rival de Canova; umas nos próprios originais, outras modeladas em gesso, nos idênticos tamanhos em que foram feitas”. Já no museu etnográfico “fomos agradavelmente surpreendidos” – escreveu Varnhagen. Encantaram-no “toda a parte relativa aos Caraíbes [*sic.*] e especialmente os grandes quadros a óleo do pintor A. Eckhout, feitos

---

<sup>1067</sup> PORTO SEGURO, 1874. p. 4-5.

<sup>1068</sup> PORTO SEGURO, 1874. p. 5.

no Brasil de 1641 a 1643”. As obras, afirmou o viajante, “são das primeiras pinturas executadas na América *d’après nature*”, e por isto mereciam atenção – tanto as telas assinadas pelo autor, quanto os *pendants* que não tinham assinatura, mas que “são do mesmo pincel”.<sup>1069</sup> De tudo o que viu no museu, Varnhagen apreciou especialmente os quadros de “número 140, representando um preto e uma preta”, com “mais natural encarnadura que os que representam os índios”. “Pelos acessórios,” – indicou – “se recomenda a mestiça debaixo de um cajueiro, de cujos frutos caídos comem alguns porquinhos da índia; e também o mestiço, seu companheiro, de tanga branca, com espada de roca e mosquete”.<sup>1070</sup>

A viva impressão causada pelas imagens – pelo que se conta –, levou o historiador a narrar a visita ao Museu Etnográfico a Dom Pedro II. Sendo um monarca que pretendia se mostrar culto e estudioso, protetor das ciências e das artes, parece que o Imperador acatou a sugestão de Varnhagen e planejou uma visita à Dinamarca.

Em seu *tour* pelo mundo, realizado em 1876, “*sua Majestade Itinerante*” destacou-se da comitiva em que ia sua esposa e rumou para o norte da Europa. Enquanto a Imperatriz Tereza Cristina seguiu para o Egito – aonde o Imperador viria a ter com elas posteriormente –, Dom Pedro II visitou a Escandinávia e a Rússia. Seus compromissos, na viagem, iriam levá-lo à abertura do Teatro do “músico do Futuro”, em Bayreuth; depois, e Estocolmo e à Suécia. No caminho, ele visitaria as universidades de Bonn e Heildeberg.<sup>1071</sup>

Incógnito – como anunciaram os jornais dinamarqueses – o Imperador chegou a Copenhague no dia 17 de agosto de 1876. Na ocasião, ele foi recebido pelo rei Christian IX, já ansioso por sua chegada, atrasada em mais de dez dias. Hospedando-se no Hotel Inglaterra, o rei saiu para conhecer Copenhague e seus arrabaldes, aproveitando as benesses do verão. Um jornal da época, narrou os eventos daqueles dias: “devo começar afirmando que o Imperador do Brasil é um viajante encantador e cheio de sabedoria, porque sabe mover-se com rapidez e dispensar, salamaleques oficiais, tão do sabor das testas coroadas.” Dom Pedro II, “aproveita o tempo desde muito cedo e preenche as manhãs com excursões e visitas de estudo a lugares e estabelecimentos que o instressam”; percorre e estuda minuciosamente os nossos museus e bibliotecas e toda gente que tem a sorte de encontra-lo observa logo que se trata de um verdadeiro sábio”.<sup>1072</sup>

---

<sup>1069</sup> PORTO SEGURO, 1874. p. 6.

<sup>1070</sup> PORTO SEGURO, 1874. p. 6.

<sup>1071</sup> GUIMARÃES, 1941. p. 29.

<sup>1072</sup> *Helsingfors Annosblad*, 30 de agosto de 1876, *apud*. GUIMARÃES, 1941. p. 43.

Em seus passeios, o Imperador teve ao Museu Etnográfico Real. Ali, espantou-se com as pinturas de Albert Eckhout e tentou, por todos os meios possíveis, obtê-las para si. “Na impossibilidade de adquirir as telas”, Dom Pedro II “tratou com um pintor para copiar algumas” e as enviar ao Brasil. Um miniaturista famoso, Niels Aargaard Lytzen, foi escolhido para produzir reduções das pinturas, mais cômodas para o transporte entre continentes.<sup>1073</sup> Expondo suas inclinações, o Imperador mandou copiar tão somente a *Dança Tapuia*, as telas com dois casais indígenas e a *Mameluca* – demonstrando algum desprezo para todas as figuras em que corria o sangue negro, como o *Mulato*. [figs. 204-205]

As telas, ao que parece, tardaram a chegar ao Rio de Janeiro; alcançando o Brasil somente na viragem do ano seguinte. Sua chegada não causou alardes – não há sequer menções à sua existência, nos seus primeiros tempos nos trópicos. Sabe-se apenas que, significativamente, as pinturas não foram integradas à coleção pessoal do Imperador. Tampouco elas foram aproveitadas para a composição da “Coleção de Quadros Nacionais Formando a Escola Brasileira”, que estava sendo organizada por Manoel de Araújo Porto-Alegre. A galeria, que pretendia sintetizar o que seria a tradição da escola brasileira de pintura, foi inaugurada na Academia Imperial de Belas Artes, em março 1879. Em sua criação, encontrava-se o embrião do Museu Nacional de Belas Artes.<sup>1074</sup>

Ao invés de compor a ilustre coleção de arte, as cópias das pinturas de Eckhout tiveram outro destino. Um fado revelador do *status* que suas imagens ganhariam ao longo do século. Em 1878, Dom Pedro II doou ao museu do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro “alguns quadros reproduzindo indígenas do Maranhão”.<sup>1075</sup> O museu havia sido criado, havia poucos anos, para coligir e guardar “os produtos naturais do país, mas ainda e principalmente quanto possa servir de prova do estado de civilização, usos e costumes dos habitantes do Brasil”.<sup>1076</sup>

Deslocadas de seu lugar de produção, resultando da máxima metamorfose da pintura em imagem, as cópias dos quadros de Eckhout repetiram a sina dos originais. Elas encontraram seu lugar em uma coleção que as significou como documentos do passado brasileiro e não como arte. A confirmação da sina viria a ocorrer pouco tempo depois.

---

<sup>1073</sup> GUIMARÃES, 1941. p. 37.

<sup>1074</sup> SQUEFF, 2012. p. 22.

<sup>1075</sup> BITTENCOURT, 2005. CARTA DE RODRIGO DE SOUZA E SILVA PONTES. Rio de Janeiro, 06 de novembro de 1842.

<sup>1076</sup> CARTA DE RODRIGO DE SOUZA E SILVA PONTES, Rio de Janeiro, 06 de novembro de 1842.

Em 1881, o IHGB e a Biblioteca Nacional organizaram a primeira Exposição de História do Brasil. A mostra, organizada principalmente pelo bibliotecário Ramiz Galvão, pretendia reunir e apresentar “os objetos mais importantes e curiosos que constituem a História e a Geografia do Brasil”.<sup>1077</sup> A mostra foi organizada em salas, que pretendiam construir um panorama da história da jovem nação, orbitando em torno da figura do Imperador e do legado português. A primeira sala – intitulada “Sala Pedro II” – apresentava retratos da família real e de pessoas conectadas a ela”. A segunda – Ayres de Casal -, trazia livros de geografia e de viagem; medalhas e moedas com efigies de membros da família real, documentos manuscritos e impressos, como a Carta de Caminha e os Autos da Devassa da Inconfidência Mineira. Na sala Varnhagen, foram exibidos desenhos e pinturas com os tipos humanos, trajes típicos e paisagens pitorescas do Brasil. Na quarta sala, compondo uma galeria, estavam retratos de pessoas proeminentes na história, como uma gravura a buril com a efigie de Johann Moritz von Nassau-Siegen, acompanhada pela portada do livro de Barleus.<sup>1078</sup> Já a segunda galeria, trazia paisagens da terra.

Na última sala, cujo título homenageava o naturalista “José Mariano da Conceição Velloso”, achavam-se “reunidas as obras impressas e manuscritas de história natural”, compostas por Velloso, Alexandre Rodrigues Ferreira, Francisco Freire Alemão, Martius, Antônio Correia de Lacerda, Saint Hilaire, Riedel e outros. Em uma mesa, encontravam-se “as obras da Comissão Científica do dr. Alexandre Rodrigues Ferreira pelo Estado do Grão-Pará e Mato Grosso, de 1783 a 1791”. Ali perto, ficavam “desenhos de gentios, animais quadrúpedes, aves, anfíbios, peixes, armas, instrumentos músicos e mecânicos, vestidos, ornatos e utensílios domésticos dos gentios”. Da Expedição Filosófica do Pará, Rio Negro, Mato Grosso e Cuiabá foram expostos papéis e “um frontispício alegórico, representando, no primeiro plano, espalhados pelo chão, diversos objetos, como chapéus de palha, flechas, fardos (com castanhas chamadas do Maranhão) feitos de esteira de palha”.<sup>1079</sup>

Ali, “no alto das portas”, discretamente pendurados, estavam pequenos quadros com “uma indígena atravessando um rio”; “um índio de pé, com armas”; uma “dança de selvagens”; “uma índia com um patuá na cabeça e criança no colo”; “uma mameluca com um cesto de flores do campo”. O catálogo da exposição advertia que se tratavam de “cópias dos quadros

---

<sup>1077</sup> BIBLIOTECA NACIONAL DO RIO DE JANEIRO, 1881. p. 30.

<sup>1078</sup> BIBLIOTECA NACIONAL DO RIO DE JANEIRO, 1881. p. 30-46.

<sup>1079</sup> BIBLIOTECA NACIONAL DO RIO DE JANEIRO, 1881. p. 46-47.

pintados por Aeckhout, no Brasil, em 1641, 43 e 45, feitas a óleo por N.A. Lytzen, 1877, Copenhague”; todos pertencentes ao IHGB.

No ano seguinte, o diretor do Museu Nacional, Ladislau Netto, montou uma exposição do mesmo gênero, mas dedicada à antropologia e à etnografia. A Exposição Antropológica Brasileira de 1882 causou furor no Rio de Janeiro. Números exorbitantes de visitantes acorreram ao museu para ver os índios botocudos que foram expostos vivos e se encontravam acampados no pátio da instituição – aproveitando a ocasião, uma companhia de teatro da cidade encenou a farsa *O Botocudo*. Dentro da exposição, foram organizadas salas dedicadas à antropologia e à etnografia, bem como a outros ramos da ciência que rendiam valiosas pesquisas para o museu. Os objetos etnográficos foram ordenados em arranjos que permitiam a comparação das tecnologias e graus de civilização das várias etnias. Foram montados dioramas em que bonecos representavam o cotidiano das aldeias; e alguns botocudos foram reproduzidos em esculturas em tamanho natural. [fig. 207] A Décio Villares foi encomendada a realização de retratos registrando a fisionomia dos índios presentes ao evento. Para representar um indígena do Rio Uapés, o artista certamente utilizou a cópia do índio Tupi de Eckhout como modelo de representação etnográfica.<sup>1080</sup> [fig. 206]

Na sala dedicada a José de Anchieta e a temas da etnografia antiga do Brasil, foram exibidos tratados “relativos à língua tupi ou guarani”, “livros sobre etnografia americana”, “quadros a óleo representando tipos de diversas tribos do Brasil”, que eram as cópias dos quadros de Eckhout; “fotografias, gravuras a buril, cromolitografias, litografias, aquarelas pertencentes a S.M. o Imperador ao Museu Nacional e à Biblioteca Nacional”. Junto a tudo, estavam “a gramática e dicionário de língua geral do Brasil, feita pelo Padre Anchieta” e uma parte da relação da Festa Brasileira de Rouen.<sup>1081</sup> Estava sacramentada a percepção da iconografia eckhoutiana como documentos etnográficos *avant la lettre*.

A trajetória das cópias das pinturas de Eckhout, traçou um caminho inverso dos originais, deslocando-se da Dinamarca para o Brasil. Seu percurso, no entanto, reafirmou os sentidos e significados projetados sobre as pinturas brasileiras, pelos olhares de uma época que lentamente promovia a cisão entre os mundos da arte e das ciências; da narrativa e da

---

<sup>1080</sup> ANDERMANN, 2004.

<sup>1081</sup> NETTO, 1882. p. 62.

descrição; da verdade e da objetividade. Deslocadas, metamorfoseadas em imagens do mundo real, as cópias das pinturas de Eckhout exibiram a pregnância das ideias científicas gestadas na emergência das novas disciplinas científicas. Ideias que foram reiteradas e reforçadas por exposições e museus que – inserindo objetos em novos contextos de percepção e processos de ressonância – sobredeterminaram seus acervos de significados.

A repetição da história dos originais, na trajetória das cópias das pinturas de Eckhout, coloca mais uma questão em evidência. Diante de objetos dotados de presença, e que se dispõem sob o olhar de maneira prolongada, deve-se tomar cuidados redobrados. Herdeiros de suas trajetórias de vida, em cada um destes objetos históricos “todos os tempos se encontram, entram em colisão, ou ainda se fundem plasticamente uns nos outros”. Eles se “bifurcam ou se confundem”, impregnando a leitura do objeto – e das fontes que informam a leitura do objeto – com o acúmulo de tempos heterogêneos e estratificados, e percepções anacrônicas que impedem sua apreciação direta. Para ler e interpretar estes objetos, o historiador deve saber lidar com a memória da visualidade e com a presença real dos objetos. Ele deve limpar o entulho e remover antigas camadas de verniz para, assim, tentar descobrir o passado nas cores esmaecidas e nas ruínas das camadas de tinta.<sup>1082</sup>

---

<sup>1082</sup> DIDI-HUBERMAN, 2015. p. 26 *et seq.*



## REFERÊNCIAS



## Fontes Manuscritas

DEN 30 SEPTEMBER 1637 zijn dese naervolgende juweelen ende gesteente vercocht naergelaten bij Jan van Maerle ende Maria van Geels [...]. Stadsarchief Amsterdam. [WK 5073/962]. Disponível em <http://research.frick.org/montias/browserecord.php?-action=browse&-recid=1503>.

INSTRUÇÃO PARA O ALMIRANTE CORNELIS CORNELISZ. JOL... sobre a expedição para a conquista de São Paulo de Luanda e fortes adjacestes. NL-HaNA\_OWIC 1.05.01.01, inv.nr.56.

INVENTARIS VAN ALLE DE GOEDEREN meublen huijsraet en imboedel die gevonden sijn ten sterfhuijs van Catharina Scharckens in haer leven weduwe van Cornelis Smout, gemaect by mij Albert Eggericx [...]. Stadsarchief Amsterdam. 5075: Archief van de Notarissen ter Standplaats Amsterdam. 76. Albert Eggericx. 1812. Inventarissen. 1647 Januari 8-1656 Juni 27; Ongedateerden.1647 – 1656, , fol. 886-891, 07/12/1654. [NA 1812, fol. 886-891]

INVENTARIS VAN DE GOEDEREN... nagelaten bij Cornelis van Dalen in sijn leven plaetsnyder gewoont hebbende op de Prinsengracht. [...]. Stadsarchief Amsterdam. 5075: Archief van de Notarissen ter Standplaats Amsterdam. 108. Jacobus Hellerus. 2482 - 1661 – 1665. 02/04/1662.[2482 fol. 680 *et seq.*]

INVENTARIS van de meuble goederen bevonden in den boedel van Jan Gerritsz. Verhoutert. Stadsarchief Amsterdam. 5072: Archief van de Commissarissen van de Desolate Boedelkamer. 1333 101. Jan Gerritsz Verhoutert. 1653 juni 24. [DBK 5072/358, fol. 201vo-207vo]

INVENTARIS VAN DE SCHILDERIJEN, meubels en huisraad die aangetroffen zijn in de boedel van Rembrandt van Rijn, die gewond heeft in de Breestraat bij de Sint Antonissluis. 25; 26; juli 1656. Stadsarchief Amsterdam.

MEMORIA QUE SE DA AL SEÑOR ALMIRANTE ANTONIO DA CUÑA DE ANDRADA para el quadro de Pernambuco que es servido mandar hazer en Flandes.

Archivo Histórico Nacional, Madrid, Universidades, Libro 1190, fol. 155 [con documentación de Duarte de Albuquerque Coelho, Conde de Pernambuco]

REMBRANDTS BOEDELINVENTARIS (1656). Stadsarchief Amsterdam. Disponível [http://stadsarchief.amsterdam.nl/presentaties/uitgelicht/rembrandt\\_prive/introductie/index.nl.html](http://stadsarchief.amsterdam.nl/presentaties/uitgelicht/rembrandt_prive/introductie/index.nl.html).

STADSARCHIEF AMSTERDAM. 1811B, fol.963-995. Inventaris van de goederen, meubelen ende effecten [...] van d'E. Jacques van Hoorn [...]. Notaris Albert Eggericx, 20/07/1642.

STADSARCHIEF AMSTERDAM. NA 1598, fol. 161-177vo. [...] inventaris van de goederen naergelaten bij den E. heer Mathijs van Ceulen [...]. Notaris Willem Hasen, 04/05/1644.

STADSARCHIEF AMSTERDAM. NA 991, fol. 36. [...] inventaris van] Matijs van Ceulen bewinthebber van de WIC. [...]. Notaris Jan Bosch, 11/10/1631.

COENEN, Adriaen. Visboeck. Scheveningen, 1577-1579. Folio, papier, 412 fol., met talloze gekleurde tekeningen. Den Haag, Koninklijke Bibliotheek: KW 78 E 54

## Fontes Impressas

AINSWORTH, W. F. *All around the World: an illustrated record of voyages, travels and adventures in all parts of the globe.* [vols. 3 e 4] London; Glasgow: W. Collins, 1866.

ATTZEMA, Lieuwe van. *Historie of Verhael van saken van staet en oorlogh, in, ende ontrent de Vereenigde Nederlanden...*, vol. 6, pt. 1. Haia: I. Veely, 1661.

ALPHEN, Willem van. *Papegay ofte Formulier-Boek van allerhande requesten, mandamenten, conclusien, als anders, in de dagelijksche practijcke dienende voor de respectie Hoven van Justicie in Hollandt.* Tweede deel. 'S Graven-hage: Johannes Steucker, 1683.

ALTHUSIUS, Johannes. *Política.* Rio de Janeiro: Topbooks, 2003.

ANDERSEN, Carl. *The Chronological Collection of the Kings of Denmark.* Copenhagen: Thiele, 1878.

ANDERSEN, Carl; SHAW, Charles. *Rosenborg.* Notes on the Chronological Collection of the Danish Kings. Copenhagen: Forlagsbureauet, 1868.

BAHNSON, Kristian. *Südamerikanische Wurfhölzer im Kopenhagen Museum.* Archives Internationales d'Ethnographie, vol. 2, p. 217-227, 1889.

BARLEUS, Gaspar. *História dos feitos recentemente praticados durante oito anos no Brasil.* Belo Horizonte; São Paulo: Itatiaia; Edusp, 1974.

BARLEUS, Gaspar. *Rerum per octennium in Brasilia...* Amsterdam: Ioannis Blaeu, 1647.

BARO, Roulox; MOREAU, Pierre. *História das Últimas Lutas no Brasil Entre Holandeses e Portugueses / Relação da Viagem ao País dos Tapuias.* São Paulo: EDUSP; Belo Horizonte: Itatiaia, 1979.

BAYLE, M.D. A relation of a child which remained twenty six years in the mother's belly. *Philosophical Transactions*, nº 139, p. 979-980, 1677.

BIBLIOTECA NACIONAL DO RIO DE JANEIRO. Catálogo da Exposição de História do Brasil. Rio de Janeiro: Gazeta de Notícias, 1881.

BLANC, Charles. *Histoire des peintres de toutes les écoles: École Hollandaise*. Paris: Renouard, 1861.

BREVE DESCRIÇÃO da costa do Brasil e mais alguns lugares. In: SOARES, José Paulo monteiro; FERRÃO, Cristina. Atlas da Costa do Brasil. 1643 - c. 1649. Rio de Janeiro: Kapa, 2011. p. 51-242.

BÜRGER, W. (pseudônimo de THORÉ, Théophile). *Musées de la Hollande*. I: Amsterdam et La Haye: études sur l'école hollandaise. Bruxelles; Paris: Ferdinand Claasen; Ve. Jules Renouard, 1858.

BÜRGER, W. (pseudônimo de THORÉ, Théophile). *Musées de la Hollande*. II: Musée van der Hoop, a Amsterdam, et Musée de Rotterdam. Bruxelles; Paris: Ferdinand Claasen; Ve. Jules Renouard, 1860.

CALADO, Manoel. *O valeroso Lucideno e triunfo da liberdade*. Recife: CEPE, 2004. v. 1.

CALADO, Manoel. *O valeroso Lucideno e triunfo da liberdade*. Recife: CEPE, 2004. v. 2.

CARTA DE ADOLF VORSTIUS A CONSTANTIJN HUYGENS. Leiden, 20 de dezembro de 1644. In: WORP, J. A. (org.). *De Briefwisseling van Constantijn Huygen*. Vierde deel. 's-Gravenhage: Martinus Nijhof, 1915. n° 3853.

CARTA DE ALEXANDER VON HUMBOLDT PARA ARAGO (n° 185). Sans-Souci, 28 de junho de 1845. In: HUMBOLDT, Alexander von; ROQUETTE, M. de La.(org.). *Correspondance inédite scientifique et littéraire*. Parte II. Paris: Legrand, Pomey et Crouzet, 1869. p. 311-314.

CARTA DE ALEXANDER VON HUMBOLDT PARA VARNHAGEN VON ENSE (n° 101). Potsdam, 02 de outubro de 1845. In: KAPP, Friedrich. *Letters of Alexander von Humboldt to Varnhagen von Ense from 1827 to 1858*. With extracts of Varnhagen's Diary. New York: Rudd Carleton, 1860. p. 193-196.

CARTA DE ALEXANDER VON HUMBOLDT PARA VARNHAGEN VON ENSE (n° 103). Berlim, 30 de novembro de 1845. In: HUMBOLDT, Alexander von. *Letters of Alexander von Humboldt to Varnhagen von Ense. From 1827 to 1858*. New York: Rudd & Carleton, 1860. p. 196-198.

CARTA DE ALEXANDER VON HUMBOLDT PARA VARNHAGEN VON ENSE (n° 16). Berlim, 24 de outubro de 1834. In: KAPP, Friedrich. *Letters of Alexander von Humboldt to Varnhagen von Ense from 1827 to 1858*. With extracts of Varnhagen's Diary. New York: Rudd Carleton, 1860. p. 35-40.

CARTA DE ALEXANDER VON HUMBOLDT PARA VARNHAGEN VON ENSE (n° 16). Berlim, 24 de outubro de 1834. In: HUMBOLDT, Alexander von. *Letters of Alexander*

von Humboldt to Varnhagen von Ense. From 1827 to 1858. New York: Rudd & Carleton, 1860. p. 15-19.

CARTA DE ALEXANDER VON HUMBOLDT PARA VARNHAGEN VON ENSE (n° 43). 02 de abril de 1840. In: HUMBOLDT, Alexander von. *Letters of Alexander von Humboldt to Varnhagen von Ense. From 1827 to 1858*. New York: Rudd & Carleton, 1860. p. 52-53.

CARTA DE ALEXANDER VON HUMBOLDT PARA VARNHAGEN VON ENSE (n° 47). 29 de março de 1840. In: HUMBOLDT, Alexander von. *Letters of Alexander von Humboldt to Varnhagen von Ense. From 1827 to 1858*. New York: Rudd & Carleton, 1860. p. 57-58.

CARTA DE ALEXANDER VON HUMBOLDT PARA VARNHAGEN VON ENSE (n° 94) Berlim, noite de terça-feira, Uma em ponto, 3 de junho de 1845. In: HUMBOLDT, Alexander von. *Letters of Alexander von Humboldt Written Between the Years 1827 and 1858 to Varnhagen von Ense*. London: Trübner and Co., 1860. p. 133-134.

CARTA DE ATHANASIUS Kircher a Frederik III. Roma, 14 de julho de 1654. Rigsarkiv, Copenhagen, T.K.U.A. Alm. del., Breve fra laerde maend, Litra K., Pk 57, 14/1 1654.

CARTA DE CHRISTIAN VIII PARA ALEXANDER VON HUMBOLDT (n° 44). 02 de abril de 1840. In: HUMBOLDT, Alexander von. *Letters of Alexander von Humboldt to Varnhagen von Ense. From 1827 to 1858*. New York: Rudd & Carleton, 1860. p. 53-55.

CARTA DE CONSTANTIJN HUYGENS à Princesa Amalia van Oranje, Assenede, 29 setembro 1644. In: WORP, J. A. (org.). *De Briefwisseling van Constantijn Huygen*. Vierde deel. 's-Gravenhage: Martinus Nijhof, 1915. p. 80.

CARTA DE CONSTANTIJN HUYGENS à Princesa Amalia van Oranje, Assenede, 29 setembro 1644. Koninklijk Huisarchief, Den Haag Archief Amalia van Solms, A14a-XIII-18c-1

CARTA DE DAVID LE LEU WILHELM a Constantijn Huygens, Haia, 29 de agosto de 1644. In: WORP, J. A. (org.). *De Briefwisseling van Constantijn Huygen*. Vierde deel. 's-Gravenhage: Martinus Nijhof, 1915. p. 52.

CARTA DE NASSAU A CONSTANTIJN HUYGENS, Antônio Vaz, 09 maio 1642. In: WORP, J. A. (org.). *De Briefwisseling van Constantijn Huygen*. Vierde deel. 's-Gravenhage: Martinus Nijhof, 1915. p. 283-284.

CARTA DE NASSAU A CONSTANTIJN HUYGENS, Wesel, 8 nov. 1647. In: WORP, J. A. (org.). *De Briefwisseling van Constantijn Huygen*. Vierde deel. 's-Gravenhage: Martinus Nijhof, 1915. p. 436.

CARTA DE NASSAU A FREDERIK III, Kleef, 13 jul. 1654. In: THOMSEN, Thomas. *Albert Eckhout ein niederländischer Maler und sein Gönner Moritz der Brasilianer ein Kulturbild aus dem 17. Jahrhundert*. Copenhagen: North-Holland Publishing, 1938. p. 11-12.

CARTA DE NASSAU A JOHANN GEORG II, Kleef, 29 ago. 1655. In: THOMSEN, Thomas. *Albert Eckhout ein niederländischer Maler und sein Gönner Moritz der Brasilianer ein Kulturbild aus dem 17. Jahrhundert*. Copenhagen: North-Holland Publishing, 1938. p. 58-59.

CARTA DE NASSAU A JOHANN GEORG II, Berlim, 2 de março de 1653. In: MÜLLER, Carl August (org.) *Forschungen auf dem Gebiete der neueren Geschichte*. Dresden; Leipzig: Gerhard Fleischer, 1838. p. 159-161.

CARTA DE NASSAU A JOHANN GEORG II, Berlim, 2 de março de 1653 In: THOMSEN, Thomas. *Albert Eckhout ein niederländischer Maler und sein Gönner Moritz der Brasilianer ein Kulturbild aus dem 17. Jahrhundert*. Copenhagen: North-Holland Publishing, 1938. p. 56-57.

CARTA DE NASSAU A LUIS XIV. Bergendael, próximo a Cleves, 08 fev. 1679. In: LARSEN, Erik. *Frans Post. Interprète du Brésil*. Amsterdam; Rio de Janeiro: Colibri, 1962. p. 255.

CARTA DE RODRIGO DE SOUZA E SILVA PONTES. Rio de Janeiro, 06 de novembro de 1842 In: *Atas da 97a sessão ordinária RIHGB*, tomo IV, 1842.

CARTA DO PRÍNCIPE MAURÍCIO DE NASSAU AO MARQUES DE POMPONE. Kleef, 21 DE DEZEMBRO DE 1678. In: LARSEN, Erik. *Frans Post. Interprète du Brésil*. Amsterdam; Rio de Janeiro: Colibri, 1962. p. 254-255.

CATALOGUS van't alom bekende Kabinet zoo gekleurde als ongekleurde tekenngen... Amsterdam: [s/e], 1773.

CATS, Jacob. *Proteus ofte Minne-Beelden Verandert in Sinne-Beelden*. Den Haag: Constantijn Huygens Instituut, 1996.

CATS, Jacob. *Silenus Alcibiadis, Sive Proteus*. Middelburg, Johannes Hellenij, 1618.

CLAUSEN, Henrik Nicolai. *Mit levnedts og min tids historie*. Kjøbenhavn: G.E.C. Gad., 1877.

COMÊNIO, João Amós. *Didáctica Magna* [1657] Lisboa: Fundação Calouste Gulbekian, 1996.

COMMELIN, Isaac. *Histoire de la Vie & Actes memorables de Frederic Henry de Nassau, Prince d'Orange*. Amsterdam: Iudocus Ianssonius, 1656.

DESCAMPS, Jean Baptiste. *La vie des peintres flamands, allemands et hollandois...* Paris: Charles-Antoine Jombert, 1754.

DESCAMPS, Jean Baptiste. *La vie des peintres flamands, allemands et hollandois...* Paris: Dessainte & Saillant, 1660.

DICTIONNAIRE de l'Académie Française. Paris: Jean Baptiste Coignard, 1694.

DICTIONNAIRE de l'Académie Française. Paris: Vve B. Brunet, 1762.



DIDEROT, Denis; D'ALEMBERT, Jean le Rond. *Encyclopédie*, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, etc., eds. University of Chicago: ARTFL Encyclopédie Project, 2013. (<http://encyclopedie.uchicago.edu/>)

DRIESEN, Ludwig. *Leben des Fürsten Johann Moritz von Nassau-Siegen*. Berlin, 1849.

DÜRER, Albrecht. *Hierin sind begriffen vier bücher von menschlicher Proportion durch Albrechten Dürer von Nüreberg gefunden und beschrieben zu nus allen denen so zu diser kunst hebt tragen*. Nüreberg: Jeronymus Formschnyder, 1528.

EDWARDS, Edward. *Memoirs of Libraries: Part the first. History of libraries (contin.); Economy of libraries. Including a Handbook of Library-economy*. London: Trübner & co., 1859.

EHRENREICH, Paul. Sobre alguns antigos retratos de índios sul-americanos. (traduzido por M. de Oliveira Lima). *Revista do Instituto Archeologico e Geographico Pernambucano*, vol. XII, nº 65, p. 18-46, jun. 1905.

EHRENREICH, Paul. Über einige ältere Bildnisse südamerikanischer Indianer. *Globus, Illustriert Zeitschrift für Länder- und Völkerkunde*. vol. LXVI, nº 6, p. 81-90, aug. 1894.

EL LIBRO DE LOS ACUERDOS. 1663-1681. In: BARNETT, Lionel D. (ed.). *El Libro de los Acuerdos*. Being the records and accompts of the Spanish and Portuguese Sinagoge of London. From 1663 to 1681. Oxford: Oxford University Press, 1931.

ENSE, Varnhagen von. *Diário*. Nota do dia 11 de Julho de 1847. In: KAPP, Friedrich. *Letters of Alexander von Humboldt to Varnhagen von Ense from 1827 to 1858*. With extracts of Varnhagen's Diary. New York: Rudd Carleton, 1860. p. 247.

ERLACH, Johann Bernhard Fischer von. *Entwurff einer historischen Architectur...* Leipzig: sem editor, 1725.

EYL, Christoph Abraham von. *Parisischen Conferentzen*: darinnen Vorgetragen wird einen Historische nach dem Alphabet eingerichtet Namen-Tafel... Sulzbach: Abraham Lichtenthaler, 1672.

FORTEGNELSE OVER MALERIER OG BUSTER paa Kunstkammeret 1690. In: LIISBERG, H.C. Behring. *Kunstkammeret*. Dets stiftelse og ældste historie. København: Det Nordiske Forlag, 1897. p. 139-145.

FROMENTIN, Eugène. *Rubens et Rembrandt: lès maîtres d'autre fois*. Bruxelles: Complexe, 1991.

GOEREE, Wilhelmus. *Inleydingh tot de praktijk der al-gemeene schilder-konst, waer in neffens de heerlijckheydt em nuttigheydt der selve, kortelijck wert aengewesen*. Utrecht: Wilhelmus Goeree, 1670.

GOETHE, J. W. Empirical Observation and Science. In: \_\_\_\_\_. *Collected Works*. vol. 12 - *Scientific Studies*, 1798.

GUIMARÃES, Argeu. *A Sereia Scadinava*. Porto: Livraria Lello, 1932.

- GUIMARÃES, Argeu. *Pedro II na Escandinávia e na Rússia*. Rio de Janeiro: J. Leite, 1941.
- GUIMARÃES, Argeu. Na Holanda com Frans Post. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, vol. 235, p. 85-295, abr-jun 1957.
- GUIMARÃES, Argeu. *Pedro II na Escandinávia e na Rússia*. Rio de Janeiro: Livraria J. Leite, 1941.
- GUIMARÃES, Argeu. Quadro Brasileiros de AEckhout. *Revista do Instituto Archeológico, Histórico e Geográfico Pernambucano*, vol. XXXI, nº 147-150, p. 267-273, 1931.
- HAEFTEN, August von (org.) *Urkunden und Actenstücke zur Geschichte des Kurfürsten Friedrich Wilhelm von Brandenbrg*. Fünfter Band. Berlim: Druck und Verçag von Georg Reimer, 1869.
- HAGOORT, Lydia; PIETERSE, W. Chr. (orgs.) *Livro de Bet-Haim do Kabal Kados de Taalmud-Torah*. Comessado em Pesah do Anno de 5399 em Amsterdam. Amsterdam: Gemeente Amsteram Stadsarchief, [s.d].
- HAUBER, Ernst Christian. *Beschreibung der Stadt Kopenhagen und der Königlichen Landschlössern*. Kopenhagen: Friderich Christian Pelt, 1777.
- HAUBER, Ernst Christian. *Beschreibung von Kopenhagen und den Königlichen Landschlössern für Reisende*. Kopenhagen: Goddich, 1770.
- HEINECKEN, Karl Heinrich von. *Recueil d'estampes d'après les plus celebre tableaux de la Galerie Royale de Dresde*. Leipzig: Giesecke et Devirient, 1852.
- HENNIN, J. Het Huis van zai. Prins Maurits van Nassauw, en al rariteiten op 't zelve. In: \_\_\_\_\_. *De zinnrijke gedachten toegepast op de vijf sinnen von 's mensen verstand*. Amsterdam: Jan Claasen te Hoorn, 1681. p. 111-121
- HENNIN, J. Het Huis van zai. Prins Maurits van Nassauw, en al rariteiten op 't zelve. In: \_\_\_\_\_. *De zinnrijke gedachten toegepast op de vijf sinnen von 's mensen verstand*. Amsterdam: Jan Claasen te Hoorn, 1681. p. 111-121
- HERCKMANS, Elias. Descrição geral da Capitania da Paraíba. In: GONSALVES DE MELLO, José Antônio. *Fontes para a história do Brasil Holandês: a administração da conquista*. Vol. II. Recife: CEPE, 2004. p. 59-112.
- HERCKMANS, Elias. Descrição geral da Capitania da Paraíba. In: GONSALVES DE MELLO, José Antônio. *Fontes para a história do Brasil Holandês: a administração da conquista*. Vol. II. Recife: CEPE, 2004. p. 59-112.
- HERCKMANS, Elias. Descrição geral da Capitania da Paraíba. *Revista do Instituto Archeologico e Geographico Pernambucano*, nº 31, p. 239-288, jun 1886.
- HISTOIRE NATURELLE *des Indes: contenant las Arbres, les Plantes, Fruits, Animaux, Coquillages, Repitiles, Insectes, Oiseaux...* [c. 1586] In: O'BRIAN, Patrick (org.). *Histoire Naturelle des Indes*. The Drake Manuscript in the Morgan Library. New York; London: W.W. Norton & Compagny, 1996.

HOFHOUDING VAN JOHAN MAURITS Graaf v. Nassau in Brazilië. *De Navorscher*, n° 48, p. 557-562, 1898.

HOLLANDSCHE MERCURIUS, *beheisende het gedenckweerdigste in Christenrijk voor-gevallen, binnen 't gantsche jaer 1650*. Haerlem: Pieter Casteleyn, 1650-1655.

HOOGSTRATEN, Samuel van. *Inleyding tot de Hooge Schoole der Schilderkonst; Anders de Zichtbaere Wereldt*. Rotterdam: Fransois van Hoogstraeten, 1678.

HOTMAN, Jean de Villiers-. *L'Ambassadeur*. [s.l.; s.n.], 1603.

HÜBNER, Julius. Kleine Beiträge zur Specialgeschichte der an dem Churfürstlich Sächsischen hofe angestellten oder beschäftigten Künstler. (vom 15. bis 18. Jahrhundert reichend.) *Archiv für die sächsische Geschichte*, vol 2, p. 180-192, 1864.

HUMBOLDT, Alexander von. *Ansichten der Natur mit Wissenschaftlichen Erläuterungen*. Tübingen: J. G. Cotta, 1808.

HUMBOLDT, Alexander von. *Cosmos*. Essai d'une Description Physic du Monde. Tome Deuxième. Paris: Gide et Baudry, 1855.

HUMBOLDT, Alexander von. *Kosmos*. Entwurf einer physischen Weltbeschreibung von Alexander von Humboldt. Zweiter band. (VOLUME II) Stuttgart; Tübingen: J.G. Cotta, 1847.

HUMBOLDT, Alexander von. *Kosmos*. Entwurf einer physischen Weltbeschreibung von Alexander von Humboldt. Erster band. (VOLUME I) Stuttgart; Tübingen: J.G. Cotta, 1845.

HUMBOLDT, Alexander von. *Letters of Alexander von Humboldt to Varnbagen von Ense. From 1827 to 1858*. New York: Rudd & Carleton, 1860.

HUMBOLDT, Alexander von; ROQUETTE, M. de La.(org.). *Correspondance inédite scientifique et littéraire*. Paris: Legrand, Pomey et Crouzet, 1869.

INVENTARIUM OVER KUNSTKAMMERET paa Københavns Slot. 17 jan. 1673 – 01 agos. 1674. In: LIISBERG, H.C. Behring. *Kunstkammeret*. Dets stiftelse og ældste historie. København: Det Nordiske Forlag, 1897. p. 153-181.

JACOBÆO, Oligero. *Museum Regium seu Catalogus Rerum tam naturalium, quam artificialium, quæ in Basilica Bibliothecæ Augustissimi Danicæ Norvegicæq; Monarchæ Christiani Quinti*. Hafniæ: Joachim Schmetgen, 1696.

JUNIUS, Franciscus. *De Schilder-Konst der Oude*, begrepen in drie boecken. Middelburgh: Zacharias Roman, 1641.

JUNIUS, Franciscus. *The Painting of the Ancients*, in three Bookes... London: Richard Hodgkinsonne, 1638.

KOK, Jacobus. *Vaderlansche Woordenboek*. Amsterdam: Johannes Allart, 1790.

LAET, Johannes de. *Descrição das costas do Brasil*. [1637] In: SOARES, José Paulo Monteiro; FERRÃO, Cristina. *Roteiro de um Brasil desconhecido*. Petrópolis: Kapa Editorial 2007. p. 105-319.

LAIRESSE, Gerard de. *Het Groot Schilderboek*. Amsterdam: Willem de Coup, 1707.

LEBRUN, Jean-Baptiste Pierre. *Galerie des peintres flamands, hollandais et allemands*. Paris: Jean-Baptiste Pierre Lebrun, 1792.

LEBRUN, Jean-Baptiste Pierre. *Réflexions sur le Muséum National* par le citoyen Lebrun. Paris: sem editor, 1973.

LIISBERG, H.C. Behring. *Kunstkammeret*. Dets stiftelse og ældste historie. København: Det Nordiske Forlag, 1897.

LIISBERG, H.C. Behring. *Kunstkammeret*. Dets stiftelse og ældste historie. København: Det Nordiske Forlag, 1897.

LIJST (KOPIE) VAN PERSONEN DE GEWOON ZIJN BIJ HET HOF van Gouverneur-Generaal Johan Maurits te eten. Kopie van een lijst door hofmeester Pierre Bonjour opgegeven. [1641] NL-HaNA\_OWIC 1.05.01.01, inv. nr. 56, 298c.

LIJST VAN DE 'DOMESTIQUEN' aan het hof van de gouverneur-generaal Johan Maurits van Nassau, die de vrije tafel genieten, gedateert 1 maart n 1 april 1643. Mauritsstadt. NL-HaNA\_OWIC 1.05.01.01, inv. nr. 58, 206.

LIVRO DE BET HAIM DO KAHAL KADOS DE BET YACOB. Register houdende reglementen, besluiten em opgave van inkomsten em uitgaven van de begreafplaats Bet Haim te Ouderkerk aan de Amstel, tevens dienende als grafboek em begrafenisregister (5374-5390) – 1614-1630. Stadsarchief Amsterdam, Archief van de Portugees-Israëlietische Gemeente. Archief van de Gemeente Bet Jacob.

LÖWENBERG, Julius; AVÉ-LALLEMANT, Robert; DOVE, Alfred Wilhelm; BRUHNS, Karl. *Life of Alexander von Humboldt*: Compiled in Commemoration of the Centenary of his Birth. Volume II. London: Longmans, Green and Co., 1873.

MACGILLIVRAY, William. *The Life, Travels, and Researchs, of Baron Humboldt*. London: T. Nelson and Sons, 1860.

MACGILLIVRAY, William. *The Travels and Researchs of Alexander von Humboldt...* New York: Harper & Brothers, 1842.

MAGAZIN PITTORESQUE. Artistes qui on peint des paysages du Nouveau Monde. *Le Magazin Pittoresque*, vol. 17, 1849.

MARCGRAF, Georg. Informações do Ceará. [1939] In: BOOGAART, Ernst van den; BRIENEN, Rebecca Parker. *Informações do Ceará de Georg Marcgraf*. Petropolis: Index, 2002.

MARCGRAVE, Jorge. *História Natural do Brasil*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 1942.

MARTIUS, Carl Friedrich Phillip von. *Historia Naturalis Palmarum*. Vol. 3. Leipzig: T.O. Weigel, 1823.

MEIER, F. J. *Eterretninger om Fredensborg Slot i Frederik's IV, Kristian VI's og Frederik V's Dage og om de Kunstnere som i de nævnte Kongers Tid vare virksomme der*. Kjøbenhavn: Hos C. A. Reitzel, 1880.

MOREAU, Pierre; BARO, Roulox. *História das Últimas Lutas no Brasil Entre Holandeses e Portugueses / Relação da Viagem ao País dos Tapuias*. São Paulo: EDUSP; Belo Horizonte: Itatiaia, 1979.

MORGAN, Octavius. Antiquities and Works of Art exhibited. *Archaeologic Journal*, vol. XVI, p. 173-174, 1858.

MÜLLER, Carl August (org.) *Forschungen auf dem Gebiete der neueren Geschichte*. Dresden; Leipsig: Gerhard Fleischer, 1838.

NASSAU, J. M. Testamento Político. *Revista do IHGB*. Rio de Janeiro, n° 58, 1895 p. 223-236.

NEBEL, Carl. *Voyage Pittoresque et Archéologique dans la partie la plus interessante du Mexique*. Paris: Moench, 1836.

NEICKELIO, C.F. [Caspar Friedrich Einckel]; Kanold, Johann. *Museographia, oder Anleitung zum rechten Begriff und nützlicher Anlegung der Museorum, oder Raritäten-Kammern...* Leipzig; Breslau: Michael Hubert, 1727.

NIEUHOFF, Johan. *Gedenkweerdige Brasiliaense Zee-en-Lantreise*. Amsterdam: Jacob van Meurs, 1683.

NORDMAND, Jacob Jensen. Autobiografia (1670); En ubenævnt Dansk Kunstners; levnets-historie. In: SUHM, Peter Frederik. *Samlinger til den Danske Historie*. 2 binds; hæfte 3. Kiøbenhavn: Godiche, 1784. p. 134-158.

OLEARIUS, Adam. *The Voyages and Travels of the Ambassadors sent by Frederik Duke of Holstein to the Great Duke of Muscovy and the King of Persia*. London: John Starkey; Thomas Basset, 1669.

ORDRE ENDE REGLEMENT. Dat alle de ghene die sich Landen sullen willen transporterem om te gaen wonen binnen de Limiten van de Landen en Plaetsen byde gheoctroyeerde Indische Compagnie geconquasteren in Brasil. Amsterdam: Wed. ende Erfgen. v. H. Jz. v. Wouw, 1634.

ORDRE ENDE REGLEMENT. Dat alle de ghene die sich Landen sullen willen transporterem om te gaen wonen binnen de Limiten van de Landen en Plaetsen byde gheoctroyeerde Indische Compagnie geconquasteren in Brasil. s'Graven-hage: Wed. ende Erfgen. v. H. Jz. v. Wouw, 1634.

- PARÉ, Ambroise. Livre Traictand des Monstres et Prodiges. In: *Les Œuvres d'Ambroise Paré, Conseiller et Premier Chirurgien du Roy*. Lyon: Pierre Rugaud, 1641. p. 645-702.
- PEREIRA, José Hygino Duarte. Trechos do relatório que leu na sessão especial do Instituto Archeologico Geographico Pernambucano... *Revista do IHGB*, tomo XLIX, vol. 2, p. 183-214, 1886.
- PILKINGTON, Matthew. *The Gentleman's and Connoisseur's Dictionary of Painters*. London: T. Cadell, 1770.
- PISO, Guilherme. *História Natural e Médica da Índia Ocidental em cinco livros*. [1658] Rio de Janeiro: MINC; Insituto Nacional do Livro, 1967.
- PISO, Willem; MARCGRAVE, George. *Historia Naturalis Brasiliae*, auspicio et beneficio illustriss I. Mauritii, Com, Nassau... Lugdun Batavorum; Amsterdam: Franciscum Hackium; Lud. Elzavirum, 1648.
- PISONIS, Gulielmi. *Indiae Utriusque re Naturali et Medica...* Amsterdam: Ludovicum et Danielem Elzevirios, 1658.
- PLANTE, Francisci. *Mauritiados*. Libri XII. Hoc est: rerum ab Illustrissimo Heroe Joanne Mauritio, Comite Nassaviae &c. In Occidentali Indiâ gestarum. Descripta Poetica. Lugduni Batavorum: Officina Ioannis Maire, 1647.
- POMMIER, Édouard. Vienne 1780-Paris 1793 ou Le plus révolutionnaire des deux musées n'est peut-être pas celui auquel on pense d'abord... *Revue Germanique Internationale, Écrire l'histoire de l'art - France-Allemagne 1750-1920*, n° 13, p. 67-86, 2000.
- PORTO SEGURO, Visconde de [Francisco Adolfo de Varnhagen]. *Em serviço ao norte da Europa*. Páginas não oficiais. Stockholm: P.A. Norstedt & Söner, 1874.
- POST, Pieter. *Les ouvrages d'architecture, ordonnez par Pieter Post*. Leiden: Pierre van der Aa, 1715.
- PRADO, M. Eduardo da Silva. L'Art. In: NERY, M. F.-J. de Santa-Anna (org.). *Le Brésil en 1889...* Paris: Charles Delagrave, 1889. p. 519-572.
- PRADO, M. Eduardo da Silva. L'Art. In: NERY, M. F.-J. de Santa-Anna (org.). *Le Brésil en 1889...* Paris: Charles Delagrave, 1889. p. 519-572.
- RAMDOHR, Friedrich Wilhelm Basilius von. *Studien zur Kenntniss der schönen Natur, der schönen Künste, der Sitten und der Staatsverfassung, auf einer Reise nach Dännemark*. Hannover: Helwing, 1792.
- RASBECH, Johan Peter. *Frederiksborg Slots beskrivelse*. KJÖBENHAVN: S.L. Mollers, 1832.
- REMBRANDTS boedelinventaris (1656). In: BROOS, Ben. Rembrandt na zijn schilderachtig universum. De collectie van de kunstenaar als bron van inspiracie. In: BOOGEERT, Bob van den (org.). *Rembrandts Schatzkammer*. Zolle: Waanders; Museum Het Rembrandthuis, 1999. p. 91-140. 147-152.

REYNOLDS, Sir Joshua. Discourse X – Sculpture: has but one style... In: \_\_\_\_\_. *The complete works of Sir Joshua Reynolds, first presidente of the Royal Academy...* vol. II. Londres: Thomas M'Lean, 1824. p. 9-32.

REYNOLDS, Sir Joshua. Genius: consists principally in the comprehension of a whole... In: \_\_\_\_\_. *The complete works of Sir Joshua Reynolds, first presidente of the Royal Academy...* vol. II. Londres: Thomas M'Lean, 1824. p. 33-54.

REYNOLDS, Sir Joshua. *Journey to Flanders and Holland in the year 1781* In: \_\_\_\_\_. *The complete works of Sir Joshua Reynolds, first presidente of the Royal Academy...* vol. II. Londres: Thomas M'Lean, 1824. p. 185-303.

REYNOLDS, Sir Joshua. To the Idler, n° 79. The grand style of painting. In: \_\_\_\_\_. *The complete works of Sir Joshua Reynolds, first presidente of the Royal Academy...* vol. II. Londres: Thomas M'Lean, 1824. p. 172-175.

SANDERSON, Sir William. *Graphice, the use of the pen and pencil, or, The most excellent art of painting.* London: Robert Crofts, 1658.

SCHLOSSER, Julius von. *Les Cabinets d'art et de merveilles de la Renaissance tardive.* Paris: Macula, 2012.

SCHMIDT, Valdemar. *Congrès International d'Anthropologie et d'Archeologie Préhistoriques.* Comte-Rendu. Copenhague: Thiele, 1869.

SIEBOLDT, Philipp Franz von. *Lettre sur l'utilite des musees ethnographiques et sur l'importance de leur creations dans les etats Europees.* Paris: Duprat, 1843.

SNIJDERS, Michael. *Studiebladen met tekenvoorbeelden.* Antwerpen: Michael Snijders, 1610-1672.

SPENGLER, Johan Conrad. *Catalog over det kongelige Billedgalleri paa Christiansborg.* KJÖBENHAVN: Trykt I Thielles, 1827.

SOLER, Vicente Joaquim. Breve e Curioso Relato de Algumas Singularidades do Brasil. (1639). In: FERRÃO, Cristina; MONTEIRO, José Paulo. *Brasil Holandês – vol. I: Documentos da Biblioteca Universitária de Leiden.* Rio de Janeiro: Editora Index, 1997. p. 40-48.

STEINHAEUER, C.L. *Kort Veiledning i det Ethnographiske Museum.* KJÖBENHAVN: Bianco Lunos, 1866.

STOKVIS, B.J. La médecine coloniale et les médecins hollandais. Discurs d'Overture. In: LEENT, M. van (org.). *Congrès International de Médecins des colonies,* Amsterdam, september 1883. Comte-Rendu. Amsterdam: F. van Rossen, 1884. p. 56-94.

STUERS, Victor de. Holland op zijn smalst. *De Gids*, jaargang 37, p. 320-403, 1873

SUHM, Peter Frederik. Em ubenævnt Dansk Kunstners Lvnets-Historie. In: \_\_\_\_\_. *Samlinger til den Danske Historie.* 2 binds; hæfte 3. Kiöbenhavn: Godiche, 1784. p. 134-158.

TAINÉ, Hippolyte. *Philosophie de l'Art dans les Pays-Bas.* Paris: Germer Baillièrre, 1869.

- TAINÉ, Hippolyte. *Philosophie de l'Art*. Paris: Germer Baillière, 1872.
- THEATRI RERUM NATURALIUM BRASILÆ... [1660]. Volume I. In: FERRÃO, Cristina; SOARES, José Paulo Monteiro. (orgs.) *Brasil-Holandês*. Dutch-Brazil. Peropolis: Index, 1995.
- THEATRI RERUM NATURALIUM BRASILÆ... [1660]. Volume II. In: FERRÃO, Cristina; SOARES, José Paulo Monteiro. (orgs.) *Brasil-Holandês*. Dutch-Brazil. Peropolis: Index, 1995.
- THOMSEN, Thomas. *Albert Eckhout ein niederländischer Maler und sein Gönner Moritz der Brasilianer ein Kulturbild aus dem 17. Jahrhundert*. Copenhagen: North-Holland Publishing, 1938.
- THOMSEN, Thomas. The study of man. Denmark Organized the World's First Ethnographical Museum. *American-Scandinavian Review*, vol. 25, p. 309-318, 1937.
- THORÉ, Théophile. To Théodor Rousseau (1844). In: THAYLOR, Joshua Charles. *Nineteenth-century theories of art*. Berkeley: University of California Press, 1987. p. 319-327.
- VARNHAGEN, Francisco Adolfo de [Visconde de Porto Seguro]. *Em serviço ao norte da Europa*. Páginas não oficiais. Estocolmo: P.A. Norsted & Söner, 1874.
- VARNHAGEN, Francisco Adolfo de. *História Geral do Brasil*. Tomo I. Rio de Janeiro: H. Laemmert, 1857.
- VERZEICHNIS DERER IM VORGEDACHTEN AKKORD UNS VON SR. LBD. UEBERLASSENEN STUECKEN. [07 set. 1652] In: LARSEN, Erik. *Frans Post*. Interprete du Brésil. Amsterdam; Rio de Janeiro: Colibri, 1962. p. 252-253.
- VERZEICHNIS DERER IM VORGEDACHTEN AKKORD UNS VON SR. LBD. UEBERLASSENEN STUECKEN. [07 set. 1652] In: DRIESEN, Ludwig. *Leben des Fürsten Johann Moritz von Nassau-Siegen*. Berlin, 1849. p. 356-359.
- VICQ-D'AZYR, Félix; POIRRIER, Germain. *Instruction sur la manière d'inventorier et de conserver, dans toute l'étendue de la République, tous les objets qui peuvent servir aux arts, aux sciences et à l'enseignement ...* Paris: L'Imprimerie Nationale, 1794.
- WAAGEN, Gustaf Friedrich. *Handbook of painting*. The German, Flemish and Dutch Schools. Based on the handbook of Kugler. 2 vols. London: John Murray, 1860.
- WAAGEN, Gustaf Friedrich. *Treasures of Art in Great Britain: Being an Account of the Chief Collections of Paintings, Drawings, Sculptures, Illuminated MSS., &c. &c.* Volume 3. London: Murray, 1854.
- WAGENER, Zacharias. Kurze Beschreibung / Breve relato dos 35 anos de viagens e atividades do falecido Senhor Zacharias Wagener. [c. 1641] In: In: FERRÃO, Cristina. SOARES, José Paulo Monteiro. *Brasil Holandês*. Volume II. O "Thierbuch" e a "Autobiografia" de Zacharias Wagener. Rio de Janeiro: Index, 1997 (b). p. 220-234.



WAGENER, Zacharias. Thier Buch. [c. 1641] In: FERRÃO, Cristina. SOARES, José Paulo Monteiro. Brasil Holandês. Volume II. O “Thierbuch” e a “Autobiografia” de Zacharias Wagener. Rio de Janeiro: Index, 1997. p. 24-219.

WAGENER, Zacharias. *Zoobilion*. Livro de Animais do Brasil. São Paulo: Revista dos Tribunais, 1964.

WEST, Hans. *Raisonnement Catalog over Consul West's Samling af Malerier...* Kiöbenhavn: Hans West, 1807.

WINCKELMANN, Johann Joachim. *Anmerkungen über die Baukunst der Alten*. Leipzig: Johann Gottfried Dyck, 1762.

WORM, Ole. *Museum Wormianum seu Historia rerum rariorum, tam naturalium, quam artificialium, tam domesticarum, quam exoticarum ...* Amsterdam: Ludovicum & Danielem Elzevirios, 1655

WORM, Ole; BARTHOLIN, Thomas. *Olai Wormii et ad eum doctorum virorum epistolae –* Tomus II. Havnia: s/ed, 1751.

## Bibliografia

- ADORNO, Rolena. A Witness unto itself: The integrity of the Autograph Manuscript of Felipe Guaman Poma de Ayala's *El primer nueva corónica y buen gobierno* (1615/1616). In: ADORNO, Rolena; BOSERUP, Ivan. *New studies of the autograph manuscript of Felipe Guaman Poma de Ayala's Nueva corónica y buen gobierno*. XXX: Museum Tusculanum Press, 2003. p. 07-105.
- AGAMBEN, Giorgio. *Stanzas: Word and Phantasm in Western Culture*. Minneapolis; London: University of Minnesota Press, 1993.
- AGUILAR, Nelson. *Mostra do Redescobrimento: O Olhar Distante*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2000.
- AINSWORTH, Maryan W.; CHRISTIANSEN, Keith (ed.). *From Van Eyck to Bruegel: early Netherlandish painting in the Metropolitan Museum of Art*. New York: Metropolitan Museum of Art, 1998.
- AJA, Maria del Carmen Gutiérrez; RODRÍGUEZ, Timoteo Riaño. *El Cantar de Mio Cid en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. Disponível em <[http://www.cervantesvirtual.com/bib\\_obra/Cid/presentacion.shtml](http://www.cervantesvirtual.com/bib_obra/Cid/presentacion.shtml)>.
- ALBACH, Ben. Morianen en morendansen op het toneel van Amsterdamse schouwburg, 1648-1651. *De zeventiende eeuw* – 1648. De Vrede van Munster, jaargang 13, nummer 2, 1997, p. 387-399.
- ALBERT, Jean-Marc. *Às Mesas do Poder: dos banquetes gregos ao Eliseu*. São Paulo: Senac São Paulo, 2011.
- ALBERTIN, Petronella. Arte e Ciência no Brasil Holandês – *Theatri Rerum Naturalium Brasiliae*: um estudo dos desenho. *Revista Brasileira de Zoologia*, vol. 3, n. 5, p. 249-326, junho 1985.
- ALPERS, Svetlana. *A Arte de Descrever: A Arte Holandesa no Século XVII*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.

- ALPERS, Svetlana. A arte de descrever de Albert Eckhout. In: VRIES, Elly de (org.). *Albert Eckhout volta ao Brasil. 1644-2002*. Simpósio Internacional de Especialistas. São Paulo: Banco Real, 2002. p. 159-166.
- ALPERS, Svetlana. *O Projeto Rembrandt: o ateliê e o mercado*. São Paulo: Cia. das Letras, 2010.
- ANDERMANN, Jens. Espetáculo da diferença: a Exposição Antropológica Brasileira de 1882. *Topoi*, vol.5, no.9, 2004.
- ANDERSON, Christina M. *The Flemish merchant of Venice*. Daniel Nijs and the Sale of the Gonzaga Art Collection. New Haven; London: Yale University Press, 2015.
- APPADURAI, Arjun (org.). *The social life of things*. Commodities in cultural perspective. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.
- ARNHEIM, Arnold. *Arte e Percepção Visual. Uma psicologia da visão criadora*. São Paulo: Pioneira Thomas Learning, 1988.
- AUWERS, Michael. The Gift of Rubens: Rethinking the Concept of Gift-Giving in Early Modern Diplomacy. *European History Quarterly*, n° 43 (3), p. 421-441, 2013.
- BAARSEN, Reinier. *Wonen in de Gouden Eeuw*. 17de-eeuwse Nederlandse meubelen. Amsterdam: Rijksmuseum; Nieuw Amsterdam, 2007.
- BALEN, W.J. van. *Johan Maurits in Brazilië*. Den Haag: H.P. Leopolds, 1941.
- BALMUNK, Bodo-Michael. “Von Brasilischen fremden Völkern”; Die Eingeborenen-Darstellungen Albert Eckhouts. In: KOHL, Karl-Heinz. *Mythen der Neuen Welt*. Zur Entdeckungsgeschichte Lateinamerikas. Berlin: Frölich & Kaufmann, 1982. p. 188-199.
- BANNING, Johan Bodecher. *Epigramas Americanos* [1639]. In: BESSELAAR, José van den. Johan Bodecher Banning, Epigramas americanos. *Revista do Instituto Arqueológico, Histórico e Geográfico Pernambucano*, n° LVII, p. 3-27, 1984.
- BAUMUNK Bodo-Michel. Von Brasilianischen fremden Volkern. Die Eingeborenen-Darstellungen Albert Eckhouts. In: \_\_\_\_\_. *Mythen der neuen Welt*. Zur Entdeckungsgeschichte Lateinamerikas. Berlin: Frölich & Kaufmann, 1982.
- BAXANDALL, Michael. Exhibiting Intention: some preconditions of the visual display of culturally purposeful objects. In: KARP, Ivan; LAVINE, Steven D. (orgs.). *Exhibiting Cultures*. The Poetics and Politics of Museum Display. Washington; London: Smithsonian Institution Press, 1991. p. 33-41.
- BAXANDALL, Michael. *O olhar renascente*. Pintura e Experiência Social na Itália da Renascença. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991 (b).
- BAXANDALL, Michael. *Padrões de intenção*. A explicação histórica dos quadros. São Paulo: Cia. das Letras. 2006.
- BAYONA, Yobenj Aucardo Chicangana. Os Tupis e os Tapuias de Eckhout: O declínio da imagem renascentista do índio. *Varia Historia*, Belo Horizonte, vol. 24, n° 40: p.591-612, jul/dez 2008.

- BAYONA, Yobenj Aucardo Chicangana. *Imago Gentilis Brasilis*. Modelos de representação pictórica do índio da Renascença. Niterói: Programa de Pós-graduação em História, Universidade Federal Fluminense, 2004. (tese de doutoramento)
- BEDAUX, Jan Baptiste. Fruit and Fertility: Fruit Symbolism in Netherlandish Portraiture of Sixteenth and Seventeenth Centuries. *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, vol. 17, n° 2/3, p. 150-168, 1987.
- BEDAUX, Jan Baptiste. The Reality of Symbols. The question of disguised symbolism in Jan van Eyck's "Arnolfini Portrait". *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, vol. 16, n° 1, p. 5-28, 1986.
- BELKIN, Kristin Lohse. Rubens als verzamelaar van tekeningen. In: BELKIN, Kristin Lohse; HEALY, Fiona (org.). *Een huis vol kunst*. Rubens als verzaamelaar. Antwerpen: Rubenshuis; Rubenianum, 2004. p. 310-313.
- BELKIN, Kristin Lohse; HEALY, Fiona (org.). *Een huis vol kunst*. Rubens als verzaamelaar. Antwerpen: Rubenshuis; Rubenianum, 2004.
- BENCARD, Mogens. *Fürstliche Geschenke*. In: BRUNN, Gerhard; NEUTSCH, Cornelius (orgs.). *Sein Feld war die Welt*. Johann Mortz von Nassau-Siegen (1604-1679). Von Siegen über die Niederlande und Brasilien nach Brandenburg. Münster: Waxmann, 2008. p. 159-178.
- BENCARD, Mogens. Por que a Dinamarca? A doação de Nassau a Frederik III. In: VRIES, Elly de (org.). *Albert Eckhout volta ao Brasil*. 1644-2002. Simpósio Internacional de Especialistas. São Paulo: Banco Real, 2002. p. 83-95.
- BENCARD, Mogens. Two 17th century Eskimos at Rosenborg Palace. In: HANSEN, J.P. Hart; GULLØV, H.C. (orgs.) *The mummies from Qilakitsoq – Eskimos in the 15th century*. København: Museum Tusulanums, 1989.
- BENISOVICH, Michel. Frans Post e Albert Eckhout, pintores holandeses do Brasil e as "Tapeçarias das índias" dos Gobelins. *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n° 7, p. 35-56, 1943.
- BERGVELT, Ellinoor. Verantwoording. In: BERGVELT, Ellinoor; JONKER, Michiel; WIECHMANN, Agnes. *Schatten in Delft*. Burgers verzamelen 1600-1750. Zwolle; Delft: Waanders; Stedelijk Museum Het Prinsenhof, 2002. p. 9-30.
- BERGVELT, Ellinoor; JONKER, Michiel; WIECHMANN, Agnes. *Schatten in Delft*. Burgers verzamelen 1600-1750. Zwolle; Delft: Waanders; Stedelijk Museum Het Prinsenhof, 2002.
- BERGVELT, Ellinoor; KISTEMAKER, Renée. *De wereld binnen handbereik*. Nederlandse kunst- en rariteitenverzamelingen, 1585-1735. ZWOLLE, Waanders; Amsterdam Historisch Museum, 1992.
- BERLOWICZ, Barbara. Albert Eckhout's Brazilian paintings – their history and conservations. A case story of linings. *Meddelelser om konservering*, n°2, p. 8-17, 2002.
- BERLOWICZ, Barbara. Conservação das pinturas de Eckhout: visão histórica e abordagem atual. In: VRIES, Elly de (org.). *Albert Eckhout volta ao Brasil*. 1644-2002. Simpósio Internacional de Especialistas. São Paulo: Banco Real, 2002 (b). p. 61-64.

- BERLOWICZ, Barbara; BAIER, Ruth; CHRISTENSEN, Mads Chr. Albert Eckhout's Brazilian paintings. In: HODGES, H.W.M.; MILLS, J.S.; SMITH, P. (orgs). *Conservation of Iberian and Latin American Cultural Heritage*. Preprints of the Contributions tot he Madri Congress, 9-12 September 1992. London: The International Institute for Conservation of Historica land Artistic Works, 1992. p. 1-5.
- BERLOWICZ, Barbara; DUE, Beret; WHÆLE, Espen. In: NATIONALMUSEET. *Albert Eckhout volta ao Brasil / Albert Eckhout returns to Brazil*. Copenhagen: Nationalmusset, 2002. p. 19-30.
- BESSELAAR, José van den. Johan Bodecher Banning, Epigramas americanos. *Revista do Instituto Arqueológico, Histórico e Geográfico Pernambucano*, nº LVII, p. 3-27, 1984.
- BIJL, Murk van der. Johan Maurits van Nassau-Siegen. In: FERRÃO, Cristina; SOARES, José Paulo Monteiro. *Brasil Holandês. Dutch-Brazil*. Rio de Janeiro: Index, 1995. p. 35-50.
- BINDMAN, David; GATES Jr., Henry Louis (orgs.). *The Image of the Black in Western Art: from the "Age of Discovery" to the Age of Abolition – Artists of the Renaissance and Baroque*. Harvard: Harvard University Press, 2010.
- BIRKET-SMITH, Kaj. Some ancient artefacts from the Eastern United States. *Journal de la Société des Américanistes*, nº 1, p. 141-170, 1920.
- BITTENCOURT, J. N. Memória para o futuro. *Anais do Museu Histórico Nacional*, v. 34, p. 195-219, 2005.
- BLAMONT, Jacques. *Le Lion et le Moucheron*. Histoire des Marranes de Toulouse. Paris: Odile Jacob, 2000.
- BLANC, Jan. Le plan et la structure de l'*Inleyding*. In: HOOGSTRATEN, Samuel van. *Introduction a la Haute École de L'Art de Peinture*. Genève: Librairie Droz, 2006. p. 39-45.
- BLANKERT, Albert (org.). *Hollands Classicisme in de zeventiende-eeuwse schilderkunst*. Rotterdam: Museum Boijmans van Beuningen, 1999.
- BOBÉ, Louis. Museografiske Meddelelser II. *Danske Magasin*, 5 rk. Bd. 6, 1909.
- BOERS, Marion. De schilderijenverzameling van baron Willem Vincent van Wyttenhorst, *Oud Holland*, vol 117, 2004, n.3/4, p. 181-234
- BOESEMAM, M.; WHITEHEAD, P. J. P.. *Um retrato do Brasil Holandês do século XVII: animais, plantas e gente pelos artistas de Johan Maurits de Nassau*. Tradução de Edmond Jorge, Rio de Janeiro: Livr. Kosmos, 1989.
- BOESEN, Gundmund. *Danish Museums*. Copenhagen: Comitee for Danish Cultural Activities Abroad, 1966.
- BOLAÑOS, María. *História de los museos em España*. Gijón: Trea, 2008.
- BOOGAART, Ernest van den. Infernal allies. The Dutch West India Company and the Tarairiu, 1630-1654. In: BOOGAART, Ernest van den. *Johan Maurits van Nassau-Siegen –*

1604-1679. A Humanist Prince in Europe and Brazil. The Hague: The Joahn Maurits van Nassau Stichting, 1979. p. 519-535.

BOOGAART, Ernest van den. *Johan Maurits van Nassau-Siegen – 1604-1679. A Humanist Prince in Europe and Brazil.* The Hague: The Joahn Maurits van Nassau Stichting, 1979.

BOOGAART, Ernest van den; DUPARC, F.J. (orgs.) *Zo wij de wereld strekt.* Den Haag: Mauritshuis, 1979.

BOOGAART, Ernst van den. A população do Brasil Holandês retratada por Eckhout. In: Albert Eckhout volta ao Brasil. In: *Albert Eckhout returns to Brazil. 1644-2002.* Copenhagen: Nationalmuseet, 2002. p. 115-130.

BOOGEERT, Bob van den (org.). *Rembrandts Schatzkammer.* Zolle: Waanders; Museum Het Rembrandthuis, 1999.

BOTS, Hans. Johann Moritz und seine Beziehungen zu Constantijn Huygens. In: WERD, Guido de. *Soweit der Erdkreis reicht: Johann Moritz von Nassau-Siegen, 1604 – 1679:* Kleve: Stadt Kleve, 1980. p. 101-106.

BOUQUET, Mary. *Museums: a Visual Anthropology.* London: Berg, 2012.

BOXER, Charles Ralph. Os holandeses no Brasil: 1624-1654. Organização e estudo introdutório Leonardo Dantas Silva; tradução de Olivério M. de Oliveira Pinto. Recife: CEPE, 2004. 465 p.

BOXER, Charles Ralph. *Salvador de Sá and the Struggle for Brazil and Angola: 1602-1686.* London: University of London; The Athlone Press, 1952.

BREMMER-DAVID, Charissa. "Le Cheval Rayé": A French Tapestry Portraying Dutch Brazil. *The J. Paul Getty Museum Journal*, Vol. 22, p. 21-29, 1994.

BREVE DESCRIÇÃO da costa do Brasil e mais alguns lugares. In: SOARES, José Paulo monteiro; FERRÃO, Cristina. Atlas da Costa do Brasil. 1643 - c. 1649. Rio de Janeiro: Kapa, 2011. p. 51-242.

BRICKA, C.F. *Danske Biografiske Lexikon, tillige omfattende Norge for Tidsrummet 1537-1814.* København: Gyldendalske Boghandels Forlag, 1905.

BRIENEN, Rebecca Parker. *Albert Eckhout.* Visões do Paraíso Selvagem. Obra Completa. Rio de Janeiro: Capivara, 2010.

BRIENEN, Rebecca Parker. Georg Marcgraf (1610-c. 1644). A German Cartographer, and Naturalist-Illustrator in Colonial Dutch Brazil. *Itinerario: Bulletin of the Leyden Centre for the History of European Expansion*, vol. 25, nº 1, 2001, p. 85-122.

BRIENEN, Rebecca Parker. O envolvimento mitológico do Brasil Holandês: interpretação dos trabalhos de Albert Eckhout e Frans Post (1637-2011). In: VIEIRA, Hugo Coelho; GALVÃO, Nara Neves Pires; SILVA, Leonardo Dantas (orgs.) *Brasil Holandês.* História, Memória e Patrimônio Compartilhado. São Paulo: Alameda, 2012. p. 75-92.

BRIENEN, Rebecca Parker. *Visions of Savage Paradise.* Albert Eckhout, Court Painter in Colonial Dutch Brazil. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006.

- BRIENEN, Rebecca Parker. Albert Eckhout's paintings of the 'wilde nation' of Brazil and Africa. *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, vol. 53, p. 106-137, 2003.
- BROOS, Ben. Rembrandt na zijn schilderachtig universum. De collectie van de kunstenaar als bron van inspiratie. In: BOOGEERT, Bob van den (org.). *Rembrandts Schatzkammer*. Zolle: Waanders; Museum Het Rembrandthuis, 1999. p. 91-140.
- BRUNN, Gerard. *Aufbruch in neue Welten*. Johann Moritz von Nassau-Siegen (1604-1679) der Brasilianer. Siegen: Siegerlandmuseum, 2004.
- BRUNN, Gerhard; NEUTSCH, Cornelius (orgs.). *Sein Feld war die Welt*. Johann Mortz von Nassau-Siegen (1604-1679). Von Siegen über die Niederlande und Brazlien nach Brandenburg. Münster: Waxmann, 2008.
- BURCKHARDT, Jacob. *Die Cultur der Renaissance in Italien*. Ein Versuch. Basel: Schweighauser, 1860.
- BURKE, Peter. *A fabricação do Rei*. A construção da imagem pública de Luis XIV. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.
- BUVELOT, Quentin. *Albert Eckhout*. A Dutch Artist in Brazil. In: BUVELOT, Quentin. *Albert Eckhout*. A Dutch Artist in Brazil. The Hague; Zwolle: Royal Cabinet of Paintings Mauritshuis; Waanders Publishers, 2004. p. 16-63.
- BUVELOT, Quentin. *Mauritshuis*. The Building. The The Hague; Zwolle: Mauritshuis, Waanders Uitgevers, 2015.
- CAHN, Isabelle. Fromentin, Eugène. In: SÉNÉCHAL, Phillipe; BARBILLON, Claire (orgs.). *Dictionnaire critique des historiens de l'art actifs em France de la Révolution à la Première Guerre mondiale*. Paris: Institut National d'Histoire de l'art, 2008. Disponível em <http://www.inha.fr/fr/ressources/publications/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/thore-theophile.html>
- CARRIÓ-INVERNIZZI, Diana. Gift and Diplomacy in Seventeenth-Century Spanish Italy. *The Historical Journal*, vol. 51, n° 4, p. 881-899, 2008.
- CHAPLIN, Joyce E. Roanoke 'Counterfeited According to the Truth'. In: SLOAN, Kim (org.). *A New World*. England's first view of America. London: The British Museum Press, 2007. p. 51-65.
- CHAPMAN, William Ryan. Arranging Ethnology: A. H. L. F. Pitt Rivers and the Typological Tradition. In: STOKING Jr., George W. (org.) *Objects and Others*. Essays on Museums and Material Culture. Vol. 3. Madison: The University of Wisconsin Press, 1985. p. 15-48.
- CHOAY, Françoise. *A alegoria do patrimônio*. São Paulo: Estação Liberdade: Editora Unesp, 2001.
- CHOAY, Françoise. *O patrimônio em questão*. Antologia para um combate. Belo Horizonte: Fino Traço Ed., 2011.

CHRISTENSEN, Steen. Denmark and Africa – past and present relations. In: WOHLGEMUTH, Lennart. *The Nordic Countries and Africa – Old and New Relations*. Göteborg: Nordic Africa Institute, 2002. p. 5-10.

CHRISTIE'S. *Exploration and Travel*. London: Christie's, sept. 2007.

COLI, Jorge. *A grandeza dos trópicos. Folha de São Paulo*, p. 19, 16 març. 2003.

COLI, Jorge. *O corpo da liberdade: reflexões sobre a pintura do século XIX*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

CORNELLES, Víctor Mínguez. *Los Reyes Distantes*. Imágenes del poder en el México Virreinal. Castellón de la Plana: Publicaciones de la Universitat Jaume I, 1995.

COSME, João. De Portuguese Joden en de 'Hollandse' wereld. In: EMMER, Piet; HEIJER, Henk den; SICKING, Louis. *Atlantisch Avontuur*. De Lage Landen, Frankrijk en de Expansie naar het Westen, 1500-1800. Zutphen: Walburg Press, 2010. p. 77-82.

DAM-MIKKELSEN, Bente; LUNDBÆK, Torben (orgs). *Etnografiske genstande i Det kongelige danske Kunstkammer – 1650-1800 / Ethnographic Objects in The Royal Danish Kunstkammer 1650-1800*. København: Nationalmuseet, 1980.

DASTON, Lorraine; GALISON, Peter. *Objectivity: True-to-Nature, Mechanical, and through Trained Judgment*. New York: Zone Books, 2007.

DASTON, Lorraine; GALISON, Peter. The image of objectivity. *Representations*, v. 0, n. 40, volume especial: Seeing Science, p. 81-128, 1992.

DAVIS, Natalie Zemon. *The Gift in Sixteenth-Century France*. Winsconsin: The University of Winsconsin Press, 2000.

DERRY, T.K. *History of Scandinavia: Norway, Sweden, Denmark, Finland and Iceland*. Minnesota: Univ. of Minnesota Press, 2000.

DEVISSCHER, Hans. *Wonderlijke Dierenop Papier in de Tijd van Plantin*. Antwerpen: Museum Plantin Moretus/Prentenkabinet, 2007.

DIAS, Pedro. *A viagem das formas*. Estudos sobre as relações artísticas de Portugal com a Europa, a África, o Oriente, e as Américas. Lisboa: Estampa, 1995.

DÍAZ, Pablo Jiménez. *El coleccionismo manierista de los Austrias entre Felipe II y Rodolfo II*. Madrid: Sociedad Estatal para la Commemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2001.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo*. História da arte e anacronismo das imagens. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2015.

DIENER, Pablo. A viagem pitoresca como categoria estética e a prática de viajantes. *Revista Porto Arte*, v. 15, n° 25, 59-73, novembro 2008.



DIENER, Pablo. La estética classicista de Humboldt aplicada al arte de viajeros. *Amerística, La ciencia del Nuevo Mundo*, Mexico, DF, ano 2, nº 3, 1999, p. 41-49.

DIENER, Pablo. O Catálogo Fundamentado das Obras de J. M. Rugendas e Algumas Idéias para a Interpretação de seus Trabalhos no Brasil. *Revista USP*, São Paulo, (30): 46-57, junho/agosto 1996, p. 46-57.

DIENER, Pablo; COSTA, Maria e Fátima. *A América de Rugendas. Obras e Documentos*. São Paulo: Estação Liberdade; Kosmos, 1999.

DOEL, Marieke van den; ECK, Natasja van; KOREVAAR, Gerbrand; TUMMERS, Anna; WETSTEIJN, Thijs (orgs.). *The Learned Eye*. Regarding art, Theory, and The Artit's Reputation. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2005.

DROSSAERS, S.W.A.; GROOT, C. Hofstede de; JONGE, C.H. de. Inventaris van de meubelen van het Stadhouderlijk kwartier met het Speelhuis en van het Huis in het Noordeinde te 's-Gravenhage. *Oud-Holland, Tweemaandelijksch Tijdschrift voor Nederlandsche Kunstgeschiedenis*, jaargang XLVII, aflevering I-VI, 1930. p. 193-276.

DUE, Beret. Artefatos Brasileiros no *Kunstskammer* Real. In: NATIONALMUSEET. *Albert Eckhout volta ao Brasil / Albert Eckhout returns to Brazil*. Copenhagen: Nationalmusset, 2002. p. 187-195.

EARLE, T.F.; LOWE, K.J.P. (orgs.). *Black Africans in Renaissance Europe*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.

ECKHOUT, R.A. The 'Mauritias': a neo-latine epic by Franciscus Plante. In: BOOGAART, Ernest van den. *Johan Maurits van Nassau-Siegen – 1604-1679. A Humanist Prince in Europe and Brazil*. The Hague: The Joahn Maurits van Nassau Stichting, 1979. p. 177-393.

EGMOND, Florike; MASON, Peter. Albert E(e)ckhout, court painter. In: BUVELOT, Quentin. *Albert Eckhout. A Dutch Artist in Brazil*. The Hague; Zwolle: Royal Cabinet of Paintings Mauritshuis; Waanders Publishers, 2004. p. 109-127.

ELIAS, Norbert. *A sociedade de corte: investigação sobre a sociologia da realza e da aristocracia de corte*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

ELKINS, James. *On some limits of materiality in Art History*. [s.l.]: 2008. (*mimeo*)

ELSNER, John; CARDINAL, Roger. *The Cultures of Collecting*. Cambridge: Harvard University Press, 1994.

ESKILDSSEN, Kasper Risbjerg. The Language of Objects. Christian Jürgensen Thomsen's Science of the Past. *Isis*, nº 103, p. 24-53, 2012.

EVEN, Pierre. *Dynastie Luxemburg-Nassau: von Grafen zu Nassau zu den Grossherzögen von Luxemburg; einen neunhundertjährige Herrschergeschichte in einhundert Biographeien*. Luxemburg: Schortgen, 2000.

FEEST, Christian. *Indians & Europe. An Interdisciplinary Collection of Essays*. Lincoln; London: University of Nebraska Press, 1989.

- FEEST, Christian. John's White New World. In: SLOAN, Kim (org.). *A New World. England's first view of America*. London: The British Museum Press, 2007. p. 65-78.
- FINDLEN, Paula. *Possessing Nature*. Museums, collections, and Scientific Culture in Early Modern Italy. Berkley: University of California Press, 1996.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as Coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- FRANCASTEL, Galiene; FRANCASTEL, Pierre. *El Retrato*. Madrid: Catedra, 1995.
- FRANÇOZO, Mariana. Alguns comentários à *Historia Naturalis Brasiliae*. *Cadernos de Etnolingüística*, vol. 2, nº 1, fevereiro 2010. p. 1-7.
- FRANÇOZO, Mariana. *De Olinda a Holanda: o gabinete de curiosidades de Nassau*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2014.
- FRANÇOZO, Mariana. Global Connections: Johan Maurits of Nassau-Siegen's Collection of Curiosities. In: GROESEN, Michiel van. *The Legacy of Dutch Brazil*. New York: Cambridge University Press, 2014 (b). p. 103-123.
- FRANITS, Wayne. Introduction. In: \_\_\_\_\_. *Looking at Seventeenth-Century Dutch Art*. Realism Reconsidered. Cambridge: Cambridge University Press, 1997. p. 1-8.
- FRANITS, Wayne. *Looking at Seventeenth-Century Dutch Art*. Realism Reconsidered. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- FREEDBERG, David; de VRIES, Jan (orgs.). *Art in history/history in art: studies in seventeenth-century Dutch culture*. Santa Monica: Getty Center for the History of Art and the Humanities, 1991.
- FROMONT, Cécile. *The Art of Conversion: Christian Visual Culture in the Kingdom of Kongo*. Williamsburg: The University of North Carolina Press, 2014.
- FRUNGILLO, Mário de. *Dicionário de percussão*. São Paulo: Unesp, Imprensa Oficial SP, 2003.
- GAEHTGENS, Thomas W. Making an Illustrated Catalogue in the Enlightenment. In: GAEHTGENS, Thomas W.; MARCHESANO, Louis. *Display & Art History*. The Düsseldorf Gallery and Its Catalogue. Los Angeles: The Getty Research Institute, 2011. p. 1-52.
- GAEHTGENS, Thomas W.; MARCHESANO, Louis. *Display & Art History*. The Düsseldorf Gallery and Its Catalogue. Los Angeles: The Getty Research Institute, 2011.
- GALUSKY, CH. *Préface du Traducteur*. In: HUMBOLDT, Alexander von. *Cosmos*. Essai d'une Description Physic du Monde. Tome Deuxième. Paris: Gide et Baudry, 1855. p. IX-XIV.
- GASKELL, Ivan. *Vermeer's Wager*. Speculations on Art History, Theory and Art Museums. London: Reaktion Books, 2000.

- GELDER, H.E. van. Twee Braziliaanse schilpadden door Albert Eckhout. *Oud-Holland*, Driemaandelijks Tijdschrift voor Nederlandse Kunstgeschiedenis, jaargang LXXV, aflevering I/IV, p. 05-30, 1960.
- GELDER, H.E. van. Wollebrandt Geleynsz. de Jongh, “de Alkmaarder Wees” (I). *Oud-Holland*, Nieuwe Bijdragen voor de Geschiedenis der Nederlandsche Kunst, Letterkunde, Nijverheid, enz., drie en dertigste jaargang, p. 24-40; 96-111, 1915.
- GELDER, Maartje van. *Trading places: The Netherlandish Merchants in Early Modern Venice*. Leiden; Boston: Brill, 2009.
- GESTEIRA, Heloisa Meireles. O Recife Holandês: História Natural e colonização neerlandesa (1624-1654). *Revista da SBHC*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 1, p. 6-21, jan./ jun. 2004
- GIKANDI, Simon. *Slavery and the Culture of Taste*. Princeton: Princeton University Press, 2011.
- GOBEL, Erik. Danish trade to the West Indies and Guinea, 1671–1754. *Scandinavian Economic History Review*, vol. 31, n. 1, p. 210-49, 1983.
- GOEING, Anja-Silvia. *Mapping curiosity: Kaspar Friedrich Jencquel’s Recommendations for Visits of Cabinets in Europe*, *Curiositas: Les cabinets de curiosités en Europa*, 17 de novembro de 2014. [acessível em <http://curiositas.org/mapping-curiosity-kaspar-friedrich-jencquels-recommendations-for-visits-of-cabinets-in-europe-1727>]
- GOENVELD, S. ‘A intenção era boa, mas o poder, muito pequeno’. O Brasil nos arquivos neerlandeses de Oranje e Nassau. In: WIESENBRON, Marianne (org.) *Brazilië in Nederlandse Archieven*, O Brasil em arquivos neerlandeses. (1624-1654) Leiden: Research School CNWS, 2008.
- GOMBRICH, E. H. *Arte e Ilusão*. Um estudo da psicologia da representação pictórica. São Paulo: Martins Fontes, 1986.
- GOMBRICH, E. H. Meditações sobre um cavalinho de pau. In: GOMBRICH, E. H. *Meditações sobre um cavalinho de pau*. E outros ensaios sobre a teoria da arte. São Paulo: Edusp 1999. p. 1-11.
- GOMBRICH, E. H. *On the Renaissance*. Volume 2: Symbolic Images. London: Phaidon Press, 2000.
- GOMBRICH, E. H. *Os usos das imagens*. Estudos sobre a função social da arte e da comunicação visual. Porto Alegre: Bookman, 2012 .
- GOMES, René Lommez. *Digna Cedro: a imagem do selvagem em Singularidades da França Antártica*. Belo Horizonte: Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, 2004. (dissertação de mestrado em História e Culturas Políticas)
- GONSALVES DE MELLO, José Antônio. Companhia das Índias Ocidentais. In: HERKENHOFF, Paulo (org.). *O Brasil e os Holandeses*. Sextante, RJ. 1999. p. 42-62.

- GONSALVES DE MELLO, José Antônio. *Gente da Nação*. Cristãos novos e judeus em Pernambuco. 1542-1654. Recife: FUNDAJ; Massangana, 1996.
- GONSALVES DE MELLO, José Antônio. *Tempo dos Flamengos*. Influência da ocupação holandesa na vida e na cultura do norte do Brasil. Rio de Janeiro: Topbooks, 2001.
- GOSDEN, Chris; MARSHALL, Yvonne. The Cultural Biography of Objects. *World Archaeology*, vol 31, nº 2, The Cultural Biography of Objects, p. 169-178, oct. 1999.
- GOUVÊA, Fernando da Cruz. *Maurício de Nassau e o Brasil Holandês*. Correspondências com os Estados Gerais. Recife: Editora Universitária da UFPE, 1998.
- GRAMMONT, Guimar de. *Aleijadinho e o aeroplano*. O paraíso barroco e a construção do herói nacional. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.
- GREENBLATT, Stephen. Resonance and Wonder. In: KARP, Ivan; LAVINE, Steven D. (orgs.). *Exhibiting Cultures*. The Poetics and Politics of Museum Display. Washington; London: Smithsonian Institution Press, 1991. p. 42-56.
- GROESEN, Michiel van. *The Legacy of Dutch Brazil*. New York: Cambridge University Press, 2014.
- GRUZINSKI, Serge. *Que horas são... lá, no outro lado?* América e Islã no limiar da época moderna. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.
- GUNDESTRUP, Bente. As pinturas de Eckhout e o Kunstkammer Real da Dinamarca História da coleção. In: NATIONALMUSEET. *Albert Eckhout volta ao Brasil / Albert Eckhout returns to Brazil*. Copenhagen: Nationalmuset, 2002. p. 103-115.
- GUNDESTRUP, Bente. Egyptian, Greek and Roman Antiquities in the Oldest Royal Kunstkammer. In: NIELSEN, Marjatta. *The Classical Heritage in Nordic Art and Architecture: Acts of the Seminar Held at the University of Copenhagen, 1st-3rd November 1988*. Copenhagen: Museum Tusulanum Press, 1990. p. 43-56.
- GUNDESTRUP, Bente. Kunstkammeret og Albert Eckhouts Malerier. *Nordisk Museologi*, nº I, p. 43-58, 2004.
- GUNDESTRUP, Bente. The Royal Danish Kunstkammer. *Museum, Nordic Museums Today*, nº 160, vol. XL, nº 4, 186-189, 1988.
- GÜTLICH, Georg Rembrandt. *Arcádia Nassoviana*. Natureza e Imaginário no Brasil Holandês. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2005.
- HANSEN, C. Rise (org.). *Sources of the History of North Africa, Asia and Oceania in Denmark*. München: Danish National Archives, 1980.
- HANSEN, João Adolfo. Cartas de Antônio Vieira (1626-1697). In: VIEIRA, Antônio. *Cartas do Brasil*. São Paulo: Hedra, 2003. p. 7-74.thi
- HANSEN, João Adolfo. Cartas de Antônio Vieira (1626-1697). In: VIEIRA, Antônio. *Cartas do Brasil*. São Paulo: Hedra, 2003. p. 7-74.thi

HANTSCHE, Irmgard (org.) *Johann Moritz van Nassau-Siegen (1604-1679) als Vermittler*. Politik und Kultur am Niederrhein im 17. Jahrhundert. Münster: Waxmann, 2005.

HARBSMEIER, Michael. Bodies and voices from Ultima Thule: Inuit Explorations of the Kablunat from Christian IV to Knud Rasmussen. In: BRAVO, Michael; SÖRLIN, Sverker. *Narrating the Arctic*. A Cultural History of Nordic Science Practices. Canton: Science History Publications, 2002. p. 33-72.

HASKELL, Francis. *El museo efímero*. Los maestros aníguos y el auge de las exposiciones artísticas. Barcelona: Editorial Crítica, 2002.

HASKELL, Francis. *La difficile naissance du livre d'art*. Paris: Réunion des Musées Nationaux, 1992.

HASKELL, Francis. *Mecenas e Pintores*. Arte e Sociedade na Itália barroca. São Paulo: Edusp, 1997.

HEALY, Fiona. Tekeningen naar antieke beelden em het “Rubens Cantoor”. In: BELKIN, Kristin Lohse; HEALY, Fiona (org.). *Een huis vol kunst*. Rubens als verzamelaar. Antwerpen: Rubenshuis; Rubenianum, 2004. p. 298-299.

HECHT, Peter. Dutch Seventeenth-Century Genre Painting: A reassessment of some current hypotheses. In: \_\_\_\_\_. *Looking at Seventeenth-Century Dutch Art*. Realism Reconsidered. Cambridge: Cambridge University Press, 1997. p. 88-97.

HECHT, Peter. The Debat on Symbol and Meaning in Dutch Seventeenth-Century Art: Na Appeal to Common Sense. *Simiolus*: Netherlands Quarterly for the History of Art, vol. 16, n° 2/3, p. 173-187, 1986.

HEER, Ed de. Voorwoord. In: BOOGEERT, Bob van den (org.). *Rembrandts Schatzkammer*. Zolle: Waanders; Museum Het Rembrandthuis, 1999. p. 6-9.

HEIJER, Henk den. *Geschiedenis van de WIC*. ZUTPHEN: Walburg Press, 2013.

HEIN, Jørgen. Learning versus status? *Kunstskammer* or *Schatzkammer*? *Journal of the History of Collections*, vol. 14, n° 2, p. 177-192, 2002.

HERKENHOFF, Paulo (org.). *O Brasil e os Holandeses*. Sextante, RJ. 1999.

HERKENHOFF, Paulo. Introdução Geral. In: HERKENHOFF, Paulo; PEDROSA, Adriano. *XXIV Bienal de São Paulo*. Núcleo histórico: Antropofagia e histórias de canibalismo. São Paulo: A Fundação, 1998. p. 22-49.

HERKENHOFF, Paulo. Representação do Negro nas Índias Ocidentais. In: HERKENHOFF, Paulo (org.). *O Brasil e os Holandeses – 1630-1654*. Rio de Janeiro: Sextante Artes, 1999. p. 122-160.

HERKENHOFF, Paulo; PEDROSA, Adriano. O curador carioca. *Marcelina*. Revista do Mestrado em Artes Visuais da Faculdade Santa Marcelina, ano 1, n° 1, p. 42-52, 2008.

HOCHBRUCK, Wolfgang; DUDENSING-REICHEL, Beatrix. “Honoratissimi Benefactores”. Native American Students and Two Seventeenth-Century Texts in the

University Tradition. In: JASKOSKI, Helen. *Early Native American Writing: New Critical Essays*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996. p. 1-14.

HOLLÄNDER, Hans. Kunst- und Wunderkammern: Konturen eines unvollendbaren Projektes. In: KUNST- UND AUSSTELLUNGSHALLE der Bundesrepublik Deutschland in Bonn. *Wunderkammer des Abendlandes*. Museum und Sammlung im Spiegel der Zeit. Bonn: Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, 1994. p. 136-145.

HOLLY, Michel Ann. Patterns in the Shadows: Attention in/to the writings of Michael Baxandall. *Art History*, vol. 21, no. 4, p. 467-478, december 1998.

HOLTEN, Birgitte; STERLL, Michael. *P.W. Lund e as grutas com ossos em Lagoa Santa*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011.

HONOUR, Hugh. *The Golden New Land*. European Images of America from the Discoveries to the Present Time. New York: Pantheon, 1975.

HOOGSTRATEN, Samuel van. *Introduction a la Haute École de L'Art de Peinture*. Genève: Librairie Droz, 2006.

HOOPER-GREENHILL, Eilean. *Museums and the shaping of knowledge*. London; New York: Routledge; Taylor & Francis, 2003.

HOUT, Nico van. L'oeil du Maître. La genèse de l'estampe. In: \_\_\_\_\_. *Rubens et l'Art de la Gravure*. Gand; Amsterdam: Ludion, 2004. p. 56-69.

HUBART, HANNS. Tales from the Tapestry Collection of Elector Palatine Frederick V and Elizabeth Stuart, the Winter King and Queen. In: CAMPBELL, Thomas P.; Cleland: Elizabeth A.H. (orgs.) *Tapestry in the Baroque*. New York, 2010. p. 104-133.

HUCHET, Stéphane. A instituição da imagem: perfil de uma teoria da arte. In: HUCHET, Stéphane. *Fragmentos de uma Teoria da Arte*. São Paulo: Edusp, 2012.

ILSØE, Harald. Det kongelige Bibliotek i støbeskeen: studier og samlinger til bestandens historie indtil ca. 1780. Copenhagen: Museum Tusulanum Press, 1999.

ISRAEL, Jonathan. *The Dutch Republic*. It's Rise, Greatness, and Fall, 1477 - 1806. Oxford: Clarendon Press. 1995.

JANSSEN, Paul Huys. *Caesar van Everdingen*. 1616-1678. Monograph and Catalogue Raisonné. Doornspijk: Davaco Publishers, 2002.

JANSSON, Maija. Measured Reciprocity: English Ambassadorial Gift Exchange in the 17th and 18th Centuries. *Journal of Early Modern History*, vol. 9, n° 3-4, p. 348-370, 2005.

JEANNIN, Pierre. *El noroeste y norte de Europa em los siglos XVII y XVIII*. Barcelona: Labor, 1970.

JONGEN, Renske de; ZONDERVAN, Annet. *De kleine geschiedenis van de slavernij: sporen in Amsterdam*. Amsterdam: KIT Publishers, 2002.

JONGH, E. de. Grape Symbolism in Painting of the 16<sup>th</sup> and 17<sup>th</sup> Centuries. *Simiolus: Netherlandish Quarterly for the History of Art*, v. 7, n. 4, p. 166-191, 1974.

JONGH, E. de. Pearls of Virtue and Pearls of Vice. *Simioulus*: Netherlandish Quartetly for the History of Art, v. 8, n. 2, p. 66-97, 1976.

JONGH, E. de. Review: The Art of Describing... *Simioulus*: Netherlandish Quartetly for the History of Art, v. 14, n. 1, p. 51-59, 1984.

JONGH, E. de. The Artist's Apprentice and Minerva's Secret: An Allegory of Drawing by Jan de Lairese. *Simioulus*: Netherlandish Quartetly for the History of Art, v. 13, n. 3/4, p. 201-217, 1983.

JOPIEN R.; SMITH, B. *The Art of Captain Cook's Voyages: The Voyage of the Endeavour 1769-1771*. New Haven: University of Yale Press, 1998.

JOPIEN, R. The Dutch Vision of Brazil. In: In: BOOGAART, Ernest van den . *Johan Maurits van Nassau-Siegen – 1604-1679. A Humanist Prince in Europe and Brazil*. The Hague: The Joahn Maurits van Nassau Stichting, 1979. p. 297-377.

JORINK, Eric. Noah's Ark Restored (and Wrecked): Dutch Collectors, Natural History, and the Problem of Biblical Exegesis. In: DUPRÉ, Sven; LÜTHY, Christoph. *Silente Messengers. The Circulation of Material Objects of Knowledge in the Early Modern Low Countries*. Berlin: Lit Verlag, 2011. p. 153-184.

JOWELL, Frances Suzman. Thoré, Théophile. In: SÉNÉCHAL, Phillipe; BARBILLON, Claire (orgs.). *Dictionnaire critique des historiens de l'art actifs em France de la Révolution à la Première Guerre mondiale*. Paris: Institut National d'Histoire de l'art, 2011. Disponíbel em <http://www.inha.fr/fr/ressources/publications/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/thore-theophile.html>

KATE, Lowe. Introduction: The black African presence in Renaissance Europe. In: EARLE, T.F.; LOWE, K.J.P. (orgs.). *Black Africans in Renaissance Europe*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005. p. 1-14. (a)

KATE, Lowe. The stereotyping of black Africans in Renaissance Europe. In: EARLE, T.F.; LOWE, K.J.P. (orgs.). *Black Africans in Renaissance Europe*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005. p. 17-47. (b)

KAUFMANN, Thomas Dacosta. From Treasury to Museum: The Collection of the Austrian Habsburgs. In: ELSNER, John; CARDINAL, Roger. *The Cultures of Collecting*. Cambridge: Harvard University Press, 1994. p. 137-154.

KETELSEN, Thomas. Art Auctions in Germany during the 18<sup>th</sup> Century. In: NORTH, Michael; ORMROD, David; NÚÑEZ, Clara Eugenia. *Market for Arts, 1400-1800*. Proceedings Twelfth International Economic History Congress. Madrid: Fundación Fomento de la Historia Económica, 1998. p. 131-138.

KOENINGSBERG, H. G. *Early Modern Europe. 1500-1789*. New York: Routledge, 2014.

KOESTER, Olaf. *Bedrogen ogen*. Geschilderde illusies van Cornelius Gijsbrechts. Den Haag; Zwolle: Koninklijk Kabinet van Schilderijen Mauritshuis; Waanders Uitgavers, 2005.

- KOHL, Karl-Heinz. *Mythen der Neuen Welt. Zur Entdeckungsgeschichte Lateinamerikas*. Berlin: Frölich & Kaufmann, 1982.
- KOLB, Arianne Faber. *The Entry of the Animals into Noah's Ark*. Los Angeles: The J. Paul Getty Museum, 2007
- KOLFIN, Elmer. Rembrandt's Africans. In: BINDMAN, David; GATES Jr., Henry Louis (orgs.). *The Image of the Black in Western Art: from the "Age of Discovery" to the Age of Abolition – Artists of the Renaissance and Baroque*. Harvard: Harvard University Press, 2010. p. 271-306.
- KONINKLIJK KABINET VAN SCHILDERIJEN. *Maurits de Braziliaan*. Tentoonstelling. 'S-Gravenhage: Koninklijk Kabinet van Schilderijen; Mauritshuis, 1953.
- KOPYTOFF, Igor. The cultural biography of things: commoditization as process. In: APPADURAI, Arjun (org.). *The social life of things. Commodities in cultural perspective*. Cambridge: Cambridge University Press, 1986. p. 64-91.
- KOSELLECK, Reinhart. *Futuro Passado. Contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto; Ed. Puc-Rio, 2006.
- KUNST- UND AUSSTELLUNGSHALLE der Bundesrepublik Deutschland in Bonn. *Wunderkammer des Abendlandes. Museum und Sammlung im Spiegel der Zeit*. Bonn: Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, 1994.
- KWA, Chunglin. Alexander vonHumboldt, het schilderkunstige en het natuurlijke landschap. *Tijdschrift voor de geschiedenis van de representatie*, ano V, n. 41, p. 16-34, 2003.
- LADURIE, Emmanuel Le Roy. *Saint-Simon ou o sistema da Corte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.
- LAGAMA, Alisa; Giuntini, Christine. Out of Kongo and into the *Kunstammer*. In: LAGAMA, Alisa. *Kongo: Power and Majesty*. New York: The Metropolitan Museum of Art; Yale University Press, 2015. p. 131-160.
- LAGO, Pedro Corrêa do. *Brasiliana Itaú*. Uma grande coleção dedicada ao Brasil. São Paulo: Capivara, 2009.
- LAGO, Pedro Corrêa do; LAGO, Bia Corrêa do. *Frans Post. [1612-1680] Obra completa*. Rio de Janeiro: Capivara, 2006.
- LANGDALE, Allan. Aspects of the Critical Reception and Intellectual Histpry of Baxandall's Concept of Period Eye. *Art History*, vol. 21, n. 4, p. 479-497, dec. 1998.
- LARA FILHO, Durval. Formas de organização de exposições nos museus de arte. *Museologia e Interdisciplinaridade*, vol II, nº 4, p. 63-80, maio/junho 2013.
- LARSEN, Erik. *Frans Post. Interprète du Brésil*. Amsterdam; Rio de Janeiro: Colibri, 1962.
- LARUBIA-PRADO, Francisco. Gift-Giving Diplomacy: the role of the horse in the Cantar de Mio Cid, *LA CORÓNICA*, 37.1 (fall), p. 275-299, 2008.



- LEGE, Astrid. Museen der anderen "Art". Künstlermuseen als Versuche einer alternativen Museumspraxis. Aachen: Philosophischen Fakultät der Rheinisch-Westfälischen, 2000.
- LEITE, José Roberto Teixeira. A pintura no Brasil Holandês. Rio de Janeiro: Edições GRD, 1967.
- LICHTENSTEIN, Martin Heinrich Karl. As obras de Marcgrave e Piso sobre a História Natural do Brasil, comentadas à luz dos desenhos originais recém-descobertos. [1814-1818] In: \_\_\_\_\_. *Estudo crítico dos trabalhos de Marcgrave e Piso sobre a História Natural do Brasil à luz dos Desenhos Originais*. São Paulo: Revista dos Tribunais, 1961. p. 135-254.
- LICHTENSTEIN, Martin Heinrich Karl. *Estudo crítico dos trabalhos de Marcgrave e Piso sobre a História Natural do Brasil à luz dos Desenhos Originais*. São Paulo: Revista dos Tribunais, 1961.
- LIMA, Luiz Costa. Uma questão da modernidade: o lugar da imaginação. *Revista USP*, 57, março-maio, 1989.
- LIVET, G. International Relations and the Role of France. 1648-60. In: COOPER, J.P. (org.). *The New Cambridge Modern History*. Volume IV – The Decline of Spain and the Thirty Years War. 1609-48/59. Cambridge: Cambridge University Press, 1989. p. 411-434.
- LOUGHMAN, John; MONTIAS, John Michael. *Public and Private Spaces: Works of art in seventeenth century dutch houses*. Zwolle: Waanders Publishers, 2000.
- LUIGLI, Adalgisa. *Naturalia et Mirabilia. Les Cabinets de Curiosités em Europe*. Paris: Adam Biro, 1998.
- MALRAUX, André. *O museu imaginário*. Lisboa: Edições 70, 2000.
- MANCINI, Giulio. *Considerazioni sulla pittura [1614-1630]*. Roma: Accademia Nazionale dei Lincei, 1957.
- MARQUARD, Emil. *Kongelige kammerregnskaber fra Frederik III.s og Christian IV.s tid*. København: I kommission hos G. E. C. Gad, 1918.
- MARTIN, W. The life of a Dutch Artist in the Seventeenth-Century. I – Instruction in drawing. *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, vol. 7, n° 26, p. 125-129; 131, 1905. (a)
- MARTIN, W. The life of a Dutch Artist in the Seventeenth-Century. II – Instruction in painting. *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, vol. 7, n° 30, p. 416-419; 422; 425-427, 1905. (b)
- MASON, Peter. *Infelicities: Representations of the Exotic*. Baltimore; London: The Johns Hopkins University Press, 1998.
- MASON, Peter. *The Lives of Images*. London: Reaction Books, 2001(b).
- MASON, Peter. Trocas e deslocamentos nas pinturas de Albert Eckhout de sujeitos brasileiros. *Estudos de Sociologia*, v. 7, n° 12, p. 231-249, 2001.
- MASON, Peter; EGMOND, Florik. *The Mammoth and the Mouse. Microhistory and Morphology*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1997.

- MATTOS, Cláudia Valladão. A pintura de paisagem entre arte e ciência: Goethe, Hackert, Humboldt. *Terceira Margem*, v. 10, 2004.
- MAURITSHUIS. *Maurits de Braxíliaan*. Tentoonstelling. 's Gravenhage: Koninklijk Kabinet van Schilderijen, Mauritshuis, 1953.
- MCQUEEN, Alison. *The rise of the Cult of Rembrandt*. Reinventing an Old Master in Nineteenth-Century France. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2003.
- MEADER, Richard. *Organizing Afro-Caribbean communities : processes of cultural change under Danish West Indian slavery*. Toledo: The University of Toledo, 2009. (dissertação de mestrado em História)
- MELLO, Evaldo Cabral de. *Nassau: governador do Brasil Holandês*. São Paulo: Cia. das Letras, 2006.
- MELLO, Evaldo Cabral. *Olida Restaurada*. Guerra e Açucar no Nordeste: 1630-1654. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997.
- MEUWESE, Mark. Cultural Boundaries in the Background of Colonial Brazil: European Diplomatic Agents among the Rio Grande Tarairús, 1642-1654. *Portuguese Studies Review*, n° 1, p. 255-278, 2006.
- MICHEL, Wolfgang. Zacharias Wagener und Japan (I) – Ein Auszug aus dem Journal des 'Donnermanns'. *Studies in German and French literature*, n° 37, p. 53-102, 1987.
- MIX, Miguel Rojas. *América Imaginária*. Barcelona: Lumen, 1992.
- MOFFITT, John F.; SEBESTIÁN, Santiago. O Brave New People: the invention of the American Indian. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1996.
- MONTEIRO, John. *Tupis, Tapuias e Historiadores - Estudos de História Indígena e do Indigenismo*. (Tese de Livre Docência em Etnologia) Campinas: Unicamp, 2001.
- MONTIAS, John Michael. *Art at Auction in 17th Century Amsterdam*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2002.
- MONTIAS, John Michael. Artists Named in Amsterdam Inventories, 1607-80. *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, vol. 31, n° 4, pp. 322-347, 2004-2005.
- MORDHORST, Camilla. *Genstands Fortællinger*. Fra Museum Worminianum til de moderne museer. København: Museum Tusulanums, 2009.
- MOUT, M. E. H. N. The youth of Johan Maurits and aristocratic culture in the early 17th century. In: BOOGAART, Ernest van den . *Johan Maurits van Nassau-Siegen – 1604-1679. A Humanist Prince in Europe and Brazil*. The Hague: The Joahn Maurits van Nassau Stichting, 1979. p. 12-38.
- MUIZELAAR, Klaske; PHILLIPS, Derek. *Picturing men and women in the Dutch Golden Age: paintings and people in historical perspective*. New Haven; London: Yale University Press, 2003.

- MUNDY, E. James. Gerard David's "Rest on the Flight into Egypt: Further additions to grape symbolism. *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, vol. 12, n° 4, p. 211-222, 1982.
- MUSEU DE ARTE MODERNA. *Os Pintores de Maurício de Nassau*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna, 1968.
- NETTO, Ladislau. *Guia da Exposição Antropológica Brasileira realizada pelo Museu Nacional do Rio de Janeiro a 29 de julho de 1882*. Rio de Janeiro: Leuzinger, 1882.
- NORTH, Michael. Collecting Dutch and Flemish paintings in 18th-century Denmark. In: LEEUWEN, Rieke van; RODING, Juliette (orgs.) *Dutch and Flemish art in European perspective 1500 – 1900*. Part II. The Hague: RKD Monographs, 2015. (disponível em <http://gersondenmark.rkdmonographs.nl/>)
- O GLOBO. *Curso de Introdução à Museologia*. Rio de Janeiro, 05 de agosto de 1957.
- OACKLEY, Stewart. *A Short History of Denmark*. S/L: Praeger Publishers, 1972
- OPGENOORTH, E. Johan Maurits as Stadholder of Cleves under the Elector of Brandenburg. In: BOOGAART, Ernest van den. *Johan Maurits van Nassau-Siegen – 1604-1679. A Humanist Prince in Europe and Brazil*. The Hague: The Johann Maurits van Nassau Stichting, 1979. p. 39-53.
- ORTIGÃO, Ramalho. *A Holanda*. [1883] Lisboa: Círculo de Leitores, 1983
- OTTE, Marysa, 'Somtijts een Moor'. De neger als bijfiguur op Nederlandse portretten in de zeventiende en achttiende eeuw. *Kunstlicht* 8, 1987. p. 6-10.
- PAIVA, Eduardo França. *Dar nome ao novo*. Uma história lexical da Ibero-América entre os séculos XVI e XVIII (as dinâmicas de mestiçagens e o mundo do trabalho). Belo Horizonte: Autentica, 2015.
- PEARCE, Susan. M. *On Collecting: an investigation into collecting in the European tradition*. London, New York: Routledge, 2005.
- PEDRAS, Lúcia Ricotta V. A paisagem em Alexander von Humboldt: o modo descritivo dos quadros da natureza. *REVISTA USP*, São Paulo, n. 46, p. 97-114, junho/agosto 2000.
- PEDRAS, Lúcia Ricotta V. *Natureza, ciência e estética em Alexander von Humboldt*. Rio de Janeiro: MAUAD, 2003.
- PENDLETON, Leila Amos. Our Nem Possesions – The Danish West Indies. *The Journal of Negro History*, vol. 2, n° 3, p. 267-288, 1917.
- PÉREZ, José Manuel Santos; SOUZA, Georg F. Cabral de. *El desafío holandés al dominio ibérico en Brasil en el siglo XVII*. Salamanca: Ediciones Universidad Salamanca, 2006.
- PFAFF, Sybille. *Zacharias Wagener (1614-1668)*. Hassfurt: sem editora, 2001. (mimeo)
- PHAF-RHEINBERGER, Ineke. Luanda, precisão do olhar e canibalismo: Georg Marcgrave e a História do Atlântico Sul. *Projeto História*, n° 42. 233-250, junho de 2011.

- PIES, Eike. *Willem Piso (1611-1678). Begründer der kolonialen Medizin und Leibarzt des Grafen Johann Moritz von Nassau-Siegen in Brasilien. Ein Biographie.* Düsseldorf: intermarb Verlagsgruppe, 1981.
- PINTO, Olivério. Escorço bio-bibliográfico de M.H.K. Lichtenstein. In: LICHTENSTEIN, Martin Heinrich Karl. *Estudo crítico dos trabalhos de Marggrave e Piso sobre a História Natural do Brasil à luz dos Desenhos Originais.* São Paulo: Revista dos Tribunais, 1961. p. 9-19.
- PLATZÖDER, Renate. Bridges and Straits in the Baltic Sea. In: PLATZÖDER, Renate; VERLAAN, Philomène (orgs). *The Baltic Sea: New Developments in National Policies and International Cooperation.* The Hage: Martinus Nijhof, 1996. p. 142-154.
- POMIAN, Krzysztof. *Collectionneurs, amateurs et curieux: Paris, Venise: XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles.* Paris: Gallimard, 2008.
- POMMIER, Édouard. Vienne 1780-Paris 1793 ou Le plus révolutionnaire des deux musées n'est peut-être pas celui auquel on pense d'abord... *Revue Germanique Internationale, Écrire l'histoire de l'art - France-Allemagne 1750-1920*, n° 13, p. 67-86, 2000.
- PORTO ALEGRE, Maria Sylvia. Reflexões sobre Iconografia Etnográfica: por uma hermenêutica visual. In: FELDMAN-BIANCO, Bela; LEITE, Miriam L. Moreira. *Desafios da Imagem.* Campinas: Papirus, 1998. p. 75-112.
- POSTMA, Johannes. *The Dutch in the Atlantic Slave Trade, 1600-1815.* Cambridge: Cambridge University Press, 2008.
- POULOT, Dominique. *O modelo republicano de museu e sua tradição.* In: BORGES, Maria Eliza Linhares (org.). Belo Horizonte: Autêntica, 2011. p. 13-24.
- POULOT, Dominique. *Uma história do patrimônio no Ocidente.* São Paulo: Estação Liberdade, 2009.
- PRATT, Mary Louise. *Os olhos do Império: relatos de viagem e transculturação.* Bauru: EDUSC, 1999
- PROTSCHKY, Susie. Between Corporate and Familial Responsibility: Johan Maurits van Nassau-Siegen and Masculine Governance in Europe and the Dutch Colonial World. In: BROOMHALL, Susan; GENT, Jacqueline van. *Governing Masculinities in the Early Modern Period.* Regulating selves and others. Farnham: Ashgate, 2011. p. 153-172.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha dos sensíveis: estética e política.* São Paulo: EXO; Ed. 35, 2009.
- RATELBAND, Klaas. *De expeditie van Jol naar Angola en São Thomé, 30 Mei 1641–31 oct. 1641.* 's Gravenhage: Martinus Nijhoff. 1943
- REDDAWAY, W. F. The Scandinavian North. In: LITT; A.W.W.; PROTHERO, G.W.; LEATHES, S. (ors.). *The Cambridge Modern History.* V. IV – The Thirty Years War. Cambridge: Cambridge University Press, 1906. p. 560-590.
- REGTEREN-ALTENA, J. Q. van. *Dutch master drawings of the seventeenth century.* New York: Harper & Brothers, 1949.

RIBEIRO, Berta G. *Dicionário do artesanato indígena*. Belo Horizonte; São Paulo: Itatiaia; Edusp, 1988.

RICHARDS, John F. *The Unending Frontier: An Environmental History of the Early Modern World*. Berkeley: University of California Press, 2005.

RIKKEN, Marringje. Exotic Animal Painting by Jan Brueghel the Elder and Roelant Savery. In: ENEKEL, Karl A.E.; SMITH, Paul J. (orgs.) *Zoology in Early Modern Culture*. Intersections of Science, Theology, Philology, and Political and Religious Education. Leiden; Boston: Brill, 2014. p. 401-436.

RIVET, Paul. Paul Ehrenreich. *Journal de la société des américanistes*, vol. 11, n° 1, p. 245-246, 1919.

RODING, Juliette. Karel van Mander III in context: *Aaron as High Priest* and the Danish Court Culture in the 1640s. In: CHOLCMAN, Tmamar; PINKUS, Assaf (orgs.) *The sides of the North*. Na Anthology in Honor of Professor Yona Pinson. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2015. p. 176-195.

RODING, Juliette. *Tekst en beeld in het trompe-l'oeil van Cornelis Norbertus Gijsbrechts*. De 'perspectiefkamer' van Frederik III en Christiaan V van Denemarken uit de periode 1668-1672. In: BOSTOEN, K. (org.) *'Tweelinge eener dragt'*. Woord en beeld in de Nederlanden (1500-1750). *De zeventiende eeuw*, n° 17, p. 275-297, 2001.

RODING, Juliette. The 'Kunst und Wunderkammer'. The library and collection of paintings of Karel van Mander III (c. 1610-1670) in Copenhagen. *Tijdschrift voor Skandinavistiek*, vol. 27, n° 1, p. 25-42, 2006.

ROMMELSE, Gijs. *The Second Anglo-Dutch War (1665-1667): Raison D'état, Mercantilism and Maritime Strif*. Hilversum: Verloren, 2006.

ROUDINESCO, Elisabeth; PLOM, Michel. *Dicionário de Psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

SACHS, Ignacy. L'image du Noir dans l'art européen. *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*. 24<sup>e</sup> année, N. 4, p. 883-893, p. 1969.

SANTOS, Ricardo Evaristo dos. *El Brasil Filipino*. 60 años de presencia española em Brasil (1580-1640). Madri: MAPFRE, 1993.

SCHAFFER, Enrico. Albert Eckhout – Um pintor holandês no Brasil (1637-1644). *Anais do Museu Histórico Nacional*, vol. XX, p. 17-84, 1968.

SCHAFFER, Enrico. Albert Eckhout e a Pintura Colonial Brasileira. *Dédalo*, Revista de Arte e Arqueologia, ano 1, vol. 1, n° 1, p. 47-63, 1965.

SCHALKWIJK, Frans Leonard. *Igreja e Estado no Brasil Holandês*. 1630-1654. São Paulo: Vida Nova, 1989.

SHELTON, Cabinets of Transgression: Renaissance Collections and the Incorporation of the New World. In: ELSNER, John; CARDINAL, Roger. *The Cultures of Collecting*. Cambridge: Harvard University Press, 1994. p. 177-203.

- SCHJELLERUP, Inge (org.). *Albert Eckhout e seu tempo*. Brasil Holandês 1636-1644. São Paulo: Museu Nacional da Dinamarca; Museu de Arte de São Paulo, 1991.
- SCHJELLERUP, Inge. Quem eram eles? Povos nativos nas pinturas: Tupinambás e Tairarius. In: NATIONALMUSEET. *Albert Eckhout volta ao Brasil / Albert Eckhout returns to Brazil*. Copenhagen: Nationalmuset, 2002. p. 133-145.
- SCHMIDT, Benjamin. *Innocence Abroad*. The Dutch Imagination and The New World. New York: Cambridge University Press, 2004.
- SCHREUDER, Esther; KOLFIN, Elmer (orgs.). *Black is Beautiful*: Rubens to Dumas. Zwolle: Waanders Publ., 2008.
- SCHREUVENS, Fernand. Aepen, simmekens, bevejanen en mertecooien. De aanwezingeid en symbolische betekenis van de aap in de maatschappij en beeldcultuur van de Lagen Landen, 1500/1700. In: DEVISSCHER, Hans. *Wonderlijke Dierenop Papier in de Tijd van Plantin*. Antwerpen: Museum Plantin Moretus/Prentenkabinet, 2007. p. 95-124.
- SCHWAMBORN, Ingrid. “Brasiliano”, “tupinambá”, “tupi”, “tapuya”, “tarairiu”: a questão dos títulos dos retratos de Albert Eckhout e de Zacharias Wagener (1641-1663). In: TOSTES; Vera Lúcia Bottrel; BENCHETRIT, Sarah Fassa (orgs.). *A presença holandesa no Brasil: memória e imaginário*. Livro do Seminário Internacional. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2005. p. 89-144.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O Espetáculo das Raças*. Cientistas, Instituições e Questão Racial no Brasil, 1870-1930. São Paulo: Cia. das Letras, 1993.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O Sol do Brasil*. Nicolas-Antoine Taunay e as desventuras dos artistas franceses na corte de d. João. São Paulo: Cia. das letras, 2008.
- SEED, Patrícia. *Cerimônias de posse na conquista europeia do Novo Mundo*. São Paulo: Ed. Unesp, 1999.
- SENSBACH, Jon F. *Rebecca's Revival: Creating Black Christianity in the Atlantic World*. Cambridge; London: Harvard University Press, 2005.
- SILVA, Leonardo Dantas. Frans Post e os desenhos do British Museum. In: SOARES, José Paulo Monteiro; FERRÃO, Cristina. *Brasil Holandês*. Vol. 1. Petrópolis, 2001.
- SILVA, Leonardo Dantas. Imagens do Brasil Nassoviano. In: NATIONALMUSEET. *Albert Eckhout volta ao Brasil / Albert Eckhout returns to Brazil*. Copenhagen: Nationalmuset, 2002. p. 65-80.
- SLOAN, Kim (org.). *A New World*. England's first view of America. London: The British Museum Press, 2007.
- SLUIJTER, E. J. Didactic or Disguised Meanings? Several Seventeenth-Century Texts on Painting and the Iconological Approach to Northern Dutch Paintings of This Period. In: FREEDBERG, David; de VRIES, Jan (orgs.). *Art in history/history in art*: studies in seventeenth-century Dutch culture. Santa Monica: Getty Center for the History of Art and the Humanities, 1991. p. 175-208.

- SOARES, José Paulo Monteiro; FERRÃO, Cristina. *Atlas da Costa do Brasil. 1643 - c. 1649*. Rio de Janeiro: Kapa, 2011.
- SOARES, José Paulo Monteiro; FERRÃO, Cristina. *Roteiro de um Brasil desconhecido*. Petropolis: Kapa Editorial 2007.
- SOGNER, Sølvi. Norwegian-Dutch Migrant Relations in the Seventeenth Century. In: SICKING, Louis; BLES, Harry de; BOUVRIE, Erlend des. *Dutch Light in the "Norwegian Night"*. Maritime Relations and Migration across the North Sea in Early Modern Times. Hilversum: Verloren, 2004. p. 43-56.
- SORENSEN, Lee (org.). "Waagen, Gustav Friedrich". In: \_\_\_\_\_. *Dictionary of Art Historians. A Biographical Dictionary of Historic Scholars, Museum Professionals and Academic Historians of Art*. Durham: Duke University, 2010. Disponível em <https://dictionaryofarthistorians.org/waageng.htm>.
- SOUSA-LEÃO, Joaquim de. Frans Post en Albert Eckhout. In: MAURITSHUIS. *Maurits de Braziliaan*. Tentoonstelling. 's Gravenhage: Koninklijk Kabinet van Schilderijen, Mauritshuis, 1953. p. 19-25.
- SOUSA-LEÃO, Joaquim de. Frans Post et Eckhout, *L'oeil: Revue d'Art Mensuelle*, n° 43-44, p. 48-52, 1958.
- SOUSA-LEÃO, Joaquim de. *Frans Post*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1948.
- SOUTO MAIOR, Pedro. A Arte Holandesa no Brasil. Conferência realizada na Escola Nacional de Bellas Artes a 20 de setembro de 1916. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, tomo 83, p. 101-131, 1918.
- SPENLÉ, Virginie. "Savagery" and "Civilization": Dutch Brazil in the Kunst- and Wunderkammer, *Journal of Historians of Netherlandish Art*, vol. 3, n° 2, 2011.
- SPICER, Joaneath (org.). *Revealing the African Presence in Renaissance Europe*. Baltimore: The Walters Art Museum, 2013. (a)
- SPICER, Joaneath. European perceptions of blackness as reflected in the visual arts. In: SPICER, Joaneath (org.). *Revealing the African Presence in Renaissance Europe*. Baltimore: The Walters Art Museum, 2013. p. 35-59. (b)
- SQUEFF, Leticia. *Uma Galeria para o Império. A Coleção Escola Brasileira e as Origens do Museu Nacional de Belas Artes*. São Paulo: Edusp, Fapesp, 2012.
- STAM, David H. *International dictionary of library histories*. New York: Taylor & Francis, 2001.
- STICHTING LEIDS KUNSTHISTORISCH JAARBOEK. *Art in Denmark. 1600-1650*. Delft: Delftsche Uitgevers Maatschappij, 1984.
- STOKING Jr., George W. (org.) *Objects and Others. Essays on Museums and Material Culture*. Vol. 3. Madison: The University of Wisconsin Press, 1985.

STOKING Jr., George W. Essays on Museums and Material Culture. In: STOKING Jr., George W. (org.) *Objects and Others. Essays on Museums and Material Culture*. Vol. 3. Madison: The University of Wisconsin Press, 1985. p. 3-14.

SVENNINGSSEN, Jesper. Publicly accessible art collections in Copenhagen during the Napoleonic era, *Journal of the History of Collections*, vol. 27, n° 2, p. 199-210, 2015.

TAYLOR, Jean Gelman. Meditations on a Portrait from Seventeenth-Century Batavia. *Journal of Southeast Asia Studies*, vol. 37, n° 1, fev. 2006. p. 23-41.

TEIXEIRA, Dante Martins. A imagem do paraíso: uma iconografia do Brasil Holandês (1624-1654) sobre a fauna e flora do Novo Mundo. In: FERRÃO, Cristina; SOARES, José Paulo Monteiro. (orgs.) *Brasil-Holandês. Dutch-Brazil*. Petrópolis: Index, 1995. p. 89-141.

TEIXEIRA, Dante Martins. O “Thierbuch” de Zacharias Wagener de Dresden (1614-1668) e os óleos de Albert Eckhout. NATIONALMUSEET. *Albert Eckhout volta ao Brasil / Albert Eckhout returns to Brazil*. Copenhagen: Nationalmusset, 2002. p. 167-188.

TEIXEIRA, Dante Martins. O “Thierbuch” e a “Autobiografia” de Zacharias Wagener. In: FERRÃO, Cristina. SOARES, José Paulo Monteiro. Brasil Holandês. Volume II. O “Thierbuch” e a “Autobiografia” de Zacharias Wagener. Rio de Janeiro: Index, 1997. p. 11-23.

TEIXEIRA, Dante Martins; VRIES, Elly de. Exotic novelties from overseas. In: BUVELOT, Quentin. *Albert Eckhout. A Dutch Artist in Brazil*. The Hague; Zwolle: Royal Cabinet of Paintings Mauritshuis; Waanders Publishers, 2004. p. 64-105.

THAYLOR, Joshua Charles. *Nineteenth-century theories of art*. Berkeley: University of California Press, 1987.

THISSEN, Bert. Der Hof des Fürsten Johann Mortiz von Nassau-Siegen in den Jahren 1669-1679. In: BRUNN, Gerhard; NEUTSCH, Cornelius (orgs.). *Sein Feld war die Welt*. Johann Mortz von Nassau-Siegen (1604-1679). Von Siegen über die Niederlande und Brazilien nach Brandenburg. Münster: Waxmann, 2008. p. 247-346.

THISSEN, Bert. Der Hof des Fürsten Johann Mortiz von Nassau-Siegen in den Jahren 1669-1679. In: BRUNN, Gerhard; NEUTSCH, Cornelius (orgs.). *Sein Feld war die Welt*. Johann Mortz von Nassau-Siegen (1604-1679). Von Siegen über die Niederlande und Brazilien nach Brandenburg. Münster: Waxmann, 2008. p. 247-346.

THOEN, Irma. *Strategic Affection? Gift Exchange in Seventeenth-Century Holland*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2007.

TØNBORG, Britta. Hanging the Danes: Danish Golden Age art in a nineteenth century museum context. *SMK Art Journal*, p. 119-126, 2005.

TORRES, María Teresa Marín. *Historia de la documentación museológica: la gestión de la memoria artística*. Gijón: TREA, 2002.



- TOSTES; Vera Lúcia Bottrel; BENCHETRIT, Sarah Fassa (orgs.). *A presença holandesa no Brasil: memória e imaginário*. Livro do Seminário Internacional. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2005.
- TUMMERS, J.C. The fingerprint of an old master: on connoisseurship of Dutch and Flemish seventeenth-century paintings - recent debates and seventeenth-century insights. Amsterdam: University of Amsterdam; Instituut voor Cultuur en Geschiedenis, 2009. (tese de doutoramento)
- TURNER, Gerard L'E. Le XVIIIe siècle et l'émergence de la science populaire, de l'enseignement des sciences et de leurs instruments scientifiques respectifs. In: PYENSEON, Lewis; GAUVIN, Jean-François. *L'Art d'Enseigner la Physique Les appareils de démonstration de Jean-Antoine Nollet, 1700-1710*. Montreal: Septentrion, 2002. p. 1-10.
- VAINFAS, Ronaldo. *Jerusalém colonial*. Judeus portugueses no Brasil Holandês. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- VALE, Teresa Leonor M. *Arte e Diplomacia*. A vivência romana dos embaixadores joaninos. Lisboa: Scribe, 2015.
- VALLADARES, Clarival do Prado; MELLO FILHO, Luiz Emigdio. *Albert Eckhout*. A presença da Holanda no Brasil, século XVII. Rio de Janeiro: Edições Alumbamento, 1990.
- VANDENBROEK, Paul. *Beeld van dee andere*, vertoog over het zelf. Antwerpen: Koninklijk Museum voor Schone Kunst Antwerpen, 1987.
- VIEIRA, Daniel Souza-Leão. *Topografias Imaginárias*. A paisagem política do Brasil Holandes em Frans Post. 1637-1669. Leiden: Universiteit Leiden, 2010. (tese de doutoramento)
- VIEIRA, Hugo Coelho; GALVÃO, Nara Neves Pires; SILVA, Leonardo Dantas (orgs.) *Brasil Holandês*. História, Memória e Patrimônio Compartilhado. São Paulo: Alameda, 2012.
- VRIES, Elly de (org.). *Albert Eckhout volta ao Brasil*. 1644-2002. Simpósio Internacional de Especialistas. São Paulo: Banco Real, 2002.
- WADE, Mara R. Simon de Pas and Karel van Mander III at the Court of King Christian IV: The Dutch Emblem Tradition in Denmark. In: PORTEMAN, Karel; VAECK, M. Van; MANNING, J. (orgs.) *The Emblem Tradition and the Low Countries*. Selected Papers of the Leuven International Emblem Conference, 18-23 August, 1996.
- WADUM, Jørg. *Technical art history: painter's supports and studio practices of Rembrandt, Dou and Vermeer*. Amsterdam: University of Amsterdam, Faculty of Humanities, 2009. (Tese de doutoramento)
- WAGNER, Peter. Das Markgraf-Herbarium. In: BRUNN, Gehard; NEUTSCH, Cornelius. *Sein Feld War Die Welt: Johann Moritz Von Nassau-Siegen (1604-1679)*. XXX: Waxmann Verlag, 2008. p. 233-246.

- WAGNER, Peter. O mundo das plantas nos quadros de Eckhout. In: VRIES, Elly de (org.). *Albert Eckhout volta ao Brasil. 1644-2002*. Simpósio Internacional de Especialistas. São Paulo: Banco Real, 2002. p. 105-116.
- WALSH, John. *Jan Steen: The Drawing Lesson*. Malibu: The J. Paul Getty Museum, 1996.
- WARNKE, Martin. *O Artista da Corte*. Os antecedentes dos artistas modernos. São Paulo: Edusp, 2001.
- WÄTJEN, Hermann. *O Domínio colonial holandês no Brasil: um capítulo da história colonial do século XVII*. Organização e estudo introdutório Leonardo Dantas Silva; tradução de Pedro Celso Uchôa Cavalcanti. Recife: CEPE, 2004.
- WEISS, Holger. *Ports of Globalization, Places of Criolization*. Elsinore: Maritime Museum of Denmark, 2016.
- WESTERMANN, Mariët. *De Schilderkunst van de Republiek. 1585-1717*. London: Atrium, 1996.
- WESTERMANN, Mariët. Iconography and Iconoclasm: Current Research in Netherlandish Art, 1566-1700, *The Art Bulletin*, vol. 84, n° 2, jun. 2002, p. 351-372.
- WETSTEIJN, Thijs. The Learned Eye. In: van den DOEL, Marieke; van ECK, Natasja; KOREVAAR, Gerbrand; TUMMERS, Anna; WETSTEIJN, Thijs (orgs.). *The Learned Eye*. Regarding art, Theory, and The Artit's Reputation. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2005. p. 9-12.
- WETSTEIJN, Thijs. *The Visible World*. Samuel van Hoogstraten's Art Theory and the Legitimation of Painting in the Dutch Golden Age. Amsterdam: Asmterdam University Press, 2008.
- WHITEHEAD, Peter J.P. Earliest Extant Painting of Greenlanders. In: FEEST, Christian. *Indians & Europe*. An Interdisciplinary Collection of Essays. Lincoln; London: University of Nebraska Press, 1989. p. 141-160.
- WOOLF, Virginia. Como se deve ler um livro? In: FRÓES, Leonardo. *O valor do riso e outros ensaios*: Virginia Woolf. São Paulo: Cosac Naify, 2014. p. 164-183.
- ZANDVLIET, Kees. *Mapping for money*. Maps, plans and topographic paintings and their role in Dutch overseas expansion during the 16<sup>th</sup> and 17<sup>th</sup> centuries. Amsterdam: Batavian Lion International, 2002.
- ZIMERMAN, Davi E. *Vocabulário Contemporâneo de Psicanálise*. Porto Alegre: Artmed, 2008.
- ZIPSANE, Henrik. National museums in Denmark. In: ARONSSON, Peter; ELGENIUS, Gabriella. *Building National Museums in Europe 1750-2010*. Conference Proceedings from EuNaMus, European National Museums: Identity Politics, the Uses of the Past and the European Citizen, Bologna 28-30 Abril, 2011. Linköping: Linköping University Electronic Press, 2011. p. 213-229.