

O SIMBÓLICO E A REALIDADE:

UMA VIAGEM IMAGÉTICA SOB A LUNETAS DE ECKHOUT.

Élcia de Torres Bandeira - UFRPE
elciabandeira@terra.com.br

As imagens captam o olhar do observador sobre o objeto a ser conhecido e reconhecido. Tentativa de apreensão do universo em que seres humanos e natureza imprimem em conjunto uma relação bionívoca, a pintura é por excelência uma leitura deste olhar criativo e solitário do artista sobre o mundo que o rodeia. Sua produção social se estabelece na recriação de cada observador da imagem criada pelo pintor, correlacionando vivências e conceitos, dos estéticos aos conceitos mais profundos de identificação do real, em simbiose perfeita com a simbologia cultural de uma dada época. Cada leitor interpreta a pintura com a subjetividade própria, dialogando com a imagem e redimensionando-a de acordo com a sua capacidade de decodificação.

As pinturas de Eckhout revelam o universo brasileiro do período nassoviano recriado pelo olhar do pintor que estabelece elos entre o real e o imaginário, símbolos pessoais na composição que pretende compartilhar com o público na expectativa de que este público interaja com a imagem e apreenda a idéia que fomentou a obra em análise. Este é um olhar peculiar de um europeu que de tal forma se encantou com o Brasil holandês que exprime o belo nas cores fortes, nas formas estranhas de seres humanos, plantas e animais considerados exóticos na Europa seiscentista. O que causa estranheza nas imagens de Eckhout ao visitante europeu é revelado ao público com uma roupagem pitoresca que minimiza a reação adversa de quem não conhece os trópicos e a efervescência de vida distanciada dos padrões europeus.

Tomando como estereótipo da miscigenação racial no Brasil a **Mulher Mameluca** de Eckhout (Figura 1) destaca-se pela junção visível de elementos das culturas nativa com a européia, apresentando assim os mestiços da colônia como resultado da aculturação e como exemplo de civilidade dos trópicos. Roupas e adereços europeus se

mesclam com flores, frutos e objetos da cultura material local; sensualidade à mostra, a **Mulher Mameluca** personifica o mito do paraíso tropical terrestre. Este ar convidativo, hospitaleiro, roupa arregaçada deixando aparecer o tornozelo de forma aparentemente casual, displicente, decote amplo porém “resguardando o primitivo pudor” como diria Barléu¹ serviria bem aos propósitos de Nassau: atrair recursos humanos para o povoamento colonial e efetiva ocupação do território e recursos financeiros para garantir o fundamento mercantilista da exploração colonial.

As metrópoles européias primaram por incentivar a miscigenação como forma de dominação e como meio de incrementar a população colonial. Se as índias aparecem com seios nus denotando os hábitos nativos moralmente reprovados pelas religiões européias, a **Mulher Mameluca**, como produto da união de branco com índio, revela sutilmente sua sensualidade mas não deixa de demonstrar a assimilação da cultura branca como elemento de civilidade: apenas o colo, os pés e o tornozelo esquerdo aparecem além do rosto e das mãos. O branco da veste parece recobrir com pureza seu gesto sensual. É bem verdade que os panos de algodão destinados aos escravos e à população de baixa renda em geral eram raramente tingidos no século XVII, quando a manufatura têxtil ainda lidava com certas limitações de custo; isto parece ser comprovado nas imagens de Eckhout e Frans Post. Sobre as cores utilizadas, o pano de fundo das imagens aparece em geral em céus acinzentados; elo de ligação com a identidade holandesa, com o espaço de origem, de onde o pintor revela sentir sua falta física e procura encobri-la com representações simbólicas de céus europeus. Cores fortes das flores locais destacam-se nas paisagens e nos céus de cores sombrias. Europa e Brasil unidos em um mesmo emblema: a colonização. Desaparece o azul celeste dos trópicos para dar lugar ao céu europeu. Manto que abriga com certa segurança, estabilidade, sem muitas mudanças, o europeu desligado da pátria mãe, como se no céu estivesse a imutabilidade diante do caos do exótico que assusta, que causa estranheza. Os trópicos chocam pela exuberância de cores e formas múltiplas. Caleidoscópio a se apresentar diferente a cada momento no decorrer da interiorização da colonização no território brasileiro. Choque que se revela no pitoresco do

cesto com partes do corpo humano na **Mulher Tapuia** (Figura 3) e nos animais peçonhentos sobre o terreno subjacente aos pés do **Homem Tapuia** (Figura 2). Realidade que se quer dominar.

A preocupação em retratar a heterogeneidade dos tipos físicos locais aparece em sua obra como veículo de aceitação eclética de raças e culturas múltiplas: o cenário se apresenta como espaço aberto a incursões de todos os povos. Desta maneira, completar-se-ia o quadro que se queria fazer ver na Europa. O paraíso terrestre com toda a diversidade de fauna e flora bem como de tipos humanos variados existiria no Brasil. Pintando mesmo o que parece ameaçar o equilíbrio e a segurança dos colonos na América, como animais peçonhentos (cobra gigantesca e aranha) presentes na tela do **Homem Tapuia**, como seres que fazem parte deste universo dominado pela figura do homem índio, a natureza parece estar aos pés do ser humano, o que garantiria o processo de ocupação segura do território pelos colonizadores.

É interessante o contraponto que se pode fazer entre as gravuras mitológicas das serpentes aladas que parecem romper as amarras do tempo do medievo europeu para se fazerem representar posteriormente nas imagens e ícones do Brasil. Referência significativa no **Mapa Terra Brasilis** (Figura 4), do Atlas Miller, publicado no período entre 1516 a 1519 na Europa, a serpente alada aparece próxima à linha do Tratado de Tordesilhas; tentativa de alertar os incautos colonos sobre as possibilidades a serem descortinadas no desbravamento do interior do território ainda desconhecido. Estas ilustrações dentro do cenário real de animais exóticos, como araras, macacos, vegetação nativa sendo desmatada por índios em diversas partes do território brasileiro, lembram as iluminuras medievais e toda cosmogonia de seres mitológicos como monstros marinhos, sereias e serpentes aladas próprios do temor que o desconhecimento do natural (real) e do sobrenatural (imaginário) geravam mesmo após o desenvolvimento científico fomentado pelo Renascimento. Mesmo em representações cartográficas do século XVI como o **Terra Brasilis**, produto do desenvolvimento científico da época, um ser até hoje não encontrado no Brasil aparece como elemento em seu habitat natural.

Pensar esse imaginário como forma de expressão de valores, tabus e tradições que antecedem a modernidade na Europa, é pensar também o seu simbolismo. Dragões e serpentes aladas significavam poder, força a serem temidos e respeitados com toda cautela. Exemplo mais recente da utilização da serpente alada como símbolo de poder encontra-se no cetro de Dom Pedro II, representado com perfeição pelo pintor Pedro Américo de Figueiredo e Melo (1843-1905) na sua tela a óleo **Dom Pedro II na Abertura da Assembléia Geral** (Figura 5), datada de 1872. A mesma serpente parece sobrevoar as balizas do século XVI para a corte brasileira do século XIX.

A serpente como signo adquiriu ao longo da história de vários povos uma simbologia própria. No gênesis, livro introdutório da Bíblia cristã, ela aparece como inteligência, astúcia para quem quer adquirir o poder do saber, da experiência inclusive a sexual. A figura da serpente enroscada também aparece na simbologia hindu em forma de energia reprimida no chakra básico, na base da coluna vertebral dos seres humanos. A ação sobre a serpente imóvel, em repouso, deverá, seguindo as tradições hindus, ser estimulada de forma ascendente, para que a energia (serpente) possa se movimentar, erguer-se e se verticalizar rumo ao cérebro. Este, beneficiado com a energia vital, ampliaria seu potencial efetivo na razão e na abertura de dons extra-sensoriais. Certamente assumindo a mesma representação simbólica no Egito Antigo, os faraós a colocavam erguida no centro da coroa real. Iluminação e poder; visão diante do mundo e inteligência no mais alto nível conferiam a representação desse animal considerado sagrado pelos antigos egípcios (Figura 6).

Em se tratando de Eckhout, a realidade da serpente rastejante mescla-se com certos elementos pictóricos nas imagens que representam o Brasil holandês. Cobra morta: homem vivo. Colonização possível diante do grotesco real; homem/natureza em uma relação explícita de dominação, não de simbiose.

Essa imagem do **Homem Tapuia** revela bem mais do que o horizonte pretende mostrar à primeira observação. A posição estática equilibrada pelo distanciamento dos pés da figura central retratada ainda restaura a influência renascentista dentro do classicismo vinculado a um realismo sensual no qual os sentidos do autor expressam sua percepção do

objeto na imagem e transcendem a realidade crua e simples da mera descrição. Arte é acima de tudo criação. Harmoniosa até mesmo em sua aparente desarmonia. Se pensar que espécimes como aquela de cobra com uma denticção abundante desapareceu como elemento cotidiano do nordeste brasileiro revela a relação de poder que o elo colonizador com o Brasil pode criar no ato puro de exceção, de extinção. O ambiente exótico dos trópicos atemoriza mas pode ser dominado. Ficção ou realidade ? Tal resposta advém da incursão e ocupação do próprio território.

A observação científica mostrou ser pictórica a serpente alada do mapa **Terra Brasilis**. A serpente de Eckhout, tornou-se representativa de uma espécie a ser pesquisada nos dias de hoje. Historicamente é preciso situar o homem e sua obra no seu próprio tempo revisitando e recriando no presente formas atuais de representações do real e do imaginário.

Atualizar os símbolos implica por vezes em situações inusitadas e constringedoras. Certo dia, analisando a imagem do **Homem Tapuia** de Eckhout em uma sala de aula de um curso de graduação em História, um aluno fez a seguinte correlação: “professora, se tem uma cobra tinha que ter uma aranha”, remetendo a uma simbologia atualíssima no século XXI. Ora, coube a professora explicar que os símbolos diferem drasticamente nas balizas tempo/espço e as suas persepções sensorial e sensual foram despertadas por outros símbolos que para Eckhout eram meros espécimes da fauna local. Se por outro lado, a nudez explícita não despertou tanta atenção quanto no século XVII, o falo amarrado, a cobra e a aranha despertaram muito mais no século XXI a sensualidade do observador.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – ECKHOUT, Albert. **Mulher Mameluca**. 271 x 170 cm. Óleo sobre tela. Assinada, 1941, Brasil. Coleção Etnográfica. Museu Nacional da Dinamarca, Copenhagen. Fonte: Albert Eckhout volta ao Brasil 1644-2002, p. 43.

Figura 2 – ECKHOUT, Albert. **Homem Tapuia**. 272 x161 cm. Óleo sobre tela. Assinada, 1941, Brasil. Coleção Etnográfica . Museu Nacional da Dinamarca, Copenhagen. Fonte: Albert Eckhout volta ao Brasil 1644-2002, p. 38.

Figura 3 – ECKHOUT, Albert. **Mulher Tapuia**. 272 x 165 cm. Óleo sobre tela. Assinada, 1941, Brasil. Coleção Etnográfica. Museu Nacional da Dinamarca, Copenhagen. Fonte: Albert Eckhout volta ao Brasil 1644-2002, p. 39.

Figura 4 – **Mapa Terra Brasilis**. Atlas Miller (1515 -1519).

Fonte: Site. Disponível na Internet. <http://www.novomilenio.inf.br/santos/mapa25.htm>

Figura 5 - MELO, Pedro Américo de Figueiredo e. **D. Pedro II na abertura da Assembléia Geral**. 2,880 x 2,050. Óleo sobre tela. Assinada, 1872, Brasil. Sala do Senado. Museu Imperial. Petrópolis. Site. Disponível na Internet. http://www.museuimperial.bv.br/int_sala11.htm

Figura 6 – **Tutancamon**. Estátua funerária.

Fonte: Site. Disponível na Internet. http://planeta.terra.com.br/arte/mundo_antigo/Egito/



Albert Eckhout
Mulher Mameluca
Mameluke woman

Figura 1

Albert Eckhout
Homem Tapuia
Tapuya man



Figura 2



Albert Eckhout
Mulher Tapuia
Tapuya woman

Figura 3



Figura 4



Figura 5



Figura 6

NOTAS

¹ BARLÉU, Gaspar. História dos feitos recentemente praticados durante oito anos no Brasil. Recife: Fundação de Cultura da Cidade do Recife, 1980, p.12.