



## A INVENÇÃO DO BRASIL - O NASCIMENTO DA PAISAGEM BRASILEIRA SOB O OLHAR DO *OUTRO*

Sandra Jatahy Pesavento \*

Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

[revistafenix@revistafenix.pro.br](mailto:revistafenix@revistafenix.pro.br)

**RESUMO:** Este artigo visa analisar a pintura paisagística holandesa (de autoria de artistas como Frans Post, Gillis Peters, Zacharias Wagener, Georg Macgraf e Albert Eckhout, entre outros) sobre o Brasil, no momento da invasão, conquista e estabelecimento da dominação do nordeste brasileiro no século XVII, com o intuito de apreender construções imaginárias de sentido e, por intermédio dessas, observar como, pela paisagem, se fez a “invenção do Brasil” pelo olhar do outro.

**ABSTRACT:** This article aims first to analyse the Dutch landscaping painting (painted by artists as Frans Post, Gillis Peters, Zacharias Wagener, Georg Macgraf and Albert Eckhout...) about Brazil, in the invasion moment, conquest and establishment of the Brazilian Northeast domination in the Seventeenth Century, with the purpose to apprehend sense imaginaries constructions and also through landscape to observe how “Brazil invention” was made by other point of view.

**PALAVRAS-CHAVE:** História e Imagem – Artes Plásticas e Imaginário – Holandeses no Brasil do século XVII – História e Estética

**KEYWORDS:** History an Image; Plastic Art and Imaginary; Dutchs in Brazil of the Seventeenth Century; History and Aesthetics

A invenção do Brasil. O enunciado nos remete a uma construção imaginária de sentido, e não a um critério de falsidade na definição do objeto. Narrativas identitárias, de natureza histórica ou literária, explicitam a forma pela qual se elabora e se endossa uma comunidade simbólica de pertencimento, que permite a identificação e o auto-referenciamento entre *nós* e os *outros*.

Como todo e qualquer sistema histórico de representação coletiva, o imaginário se expressa por discursos e imagens que tomam como referente o real, mas que são capazes de negá-lo, contorná-lo, ultrapassá-lo. Assim, toda construção imaginária do mundo comporta um conteúdo de ficção, que implica em escolhas, seleção, criatividade,

---

\* Professora Titular de História do Brasil da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

negação, mas que qualifica e confere significação à realidade e que se legitima pela credibilidade.

As identidades, como invenções imaginárias, com um lado prosaico e apoiado no cotidiano da vida, e outro no maravilhoso, remetem bem à figura metafórica do espelho, que é tanto mimetismo quanto imagem.

Vamos falar do Brasil e de sua invenção pela paisagem, em um tempo no qual sua identidade era atribuída pelo olhar do outro. Como bem aponta Belluzzo<sup>1</sup>, o Brasil nesta época não se pensava: era objeto do pensamento de um outro. Antes de se representar, era representado. No caso, trata-se de analisar a pintura paisagística holandesa sobre o Brasil, no momento da invasão, conquista e estabelecimento da dominação do nordeste brasileiro no século XVII.

Ora, a paisagem é uma construção da natureza pelo olhar. Para que ela exista, deve haver um ato inaugural, de separação entre o homem e a natureza, implicando um distanciamento. O camponês não vê paisagem, vê a natureza, como meio no qual vive. É preciso que exista um recuo e um estranhamento, para que a natureza, reapropriada pelo olhar daquele que a contempla, se transforme em paisagem. Nesta medida, a natureza é objeto de uma construção estetizada, cujo produto, a paisagem é uma representação daquela natureza.

E, por fim, este que contempla e reconstrói a natureza é alguém muito especial. Ele possui um conhecimento, um saber e uma técnica que lhe permitem produzir uma imagem, esteticamente aceitável; ele é alguém de sensível, que foi tocado, em suas emoções e sentimentos, pelo espetáculo da natureza, que o impeliu a traduzi-la em objeto estético; ele é ainda portador desta experiência da distância e da estranheiridade com relação à natureza.

Aprofundemos um pouco mais esta postura, que acentua a alteridade da paisagem, como um *outro* da natureza. Estabelece-se um jogo de *dentro e fora*, entre o autor que inventa a paisagem e o seu objeto. O autor está fora desta natureza, mas nela mergulha para reordená-la e representá-la, em ato de apropriação. Por outro lado, a paisagem é produto do que ele vê, mas também do quadro de referências que, previamente, ele possui e que passa a estar presente nesta tarefa imaginária de reconstrução do mundo.

---

<sup>1</sup> Belluzzo, Ana Maria Gonçalves. *O Brasil dos viajantes*. São Paulo, Metalivros, 1999.

Assim, toda pintura paisagística tem um conteúdo de realismo, de registro documental daquilo que se vê. Nesta paisagem concebida *d'après nature*, a imagem clássica que se oferece ao pensamento é a do pintor que, com o seu cavalete, vai ao encontro da natureza, produzindo um quadro. Mas nenhuma paisagem será mimetismo puro, pois a *mise en tableau*, tal como a *mise en récit*, é sempre representação e criação estética.

Há um outro lado da produção paisagística que é o da idealização, onde o pintor recompõe em seu atelier, em trabalho de rememoração, aquilo que viu e do qual registrou esboços gráficos. Nesta produção idealizada, em trabalho de memória e recriação, o pintor se vale de outras referências, valores e signos que guiam sua percepção, mas que estão ausentes do horizonte de seu olhar.

Meta-paisagem para além da natureza e do realismo descritivo, a experiência social e o enquadramento cultural dos valores do imaginário se introduzem, registrando no quadro muito além daquilo que é visto. Em um ou outro caso, naturalista ou idealista, a paisagem é sempre invenção e ficção, que se oferece à leitura e que guarda com o real, tal qual um texto, distintos níveis de aproximação.

No século XVII, o Príncipe Maurício de Nassau Von Siegen, da casa de Orange, trouxe para o nordeste brasileiro uma comitiva de sábios e artistas, composta por geógrafos, engenheiros, arquitetos, pintores, humanistas. Uma vida cultural intensa se organizou em torno do príncipe e sua corte, como uma espécie de transposição da Europa para o meio tropical da Nova Holanda. Entre eles, pintores, gravuristas e cartógrafos como Frans Post, Gillis Peters, Zacharias Wagener, Georg Macgraf e Albert Eckhout.

Ora, este Brasil do século XVII foi objeto do olhar de um *outro*, o holandês invasor e dominante, mas também sensível à nova terra, que dela compôs uma tradução imaginária, compondo uma paisagem. Neste olhar *desde fora*, desejo, curiosidade, atração e repulsa, cobiça e sede de saber se mesclavam, fazendo da natureza a representar um mosaico de significados. As referências deste olhar estavam, sem dúvida, ancoradas na Holanda e na Europa, padrões de referência para a sua sensibilidade estética. Havia, sobretudo, o desejo do príncipe de registrar os feitos dos holandeses no mundo e de os divulgar junto às cortes européias, informando aos leitores e espectadores de tais obras, aquilo que, distante no espaço, só fora dado a ver a poucos. Para tanto, havia engajado em sua comitiva homens de letras, das artes e de ciências.

Havia ainda o horizonte de expectativas de uma época, onde se mesclavam os saberes científicos, as lendas e os relatos do maravilhoso, os preconceitos e as utopias, que inscreviam nas representações sobre a nova terra conquistada, de forma metafórica e alegórica, múltiplos sentidos.

A rigor, este século XVII vivenciava os efeitos de uma globalização em escala internacional, em um mundo unificado pelo mercado e pelas trocas culturais, pela mestiçagem e pelos contatos entre os povos, pela difusão dos saberes.

Recriado pela paisagem holandesa, o Brasil se oferecia como um espaço de encontro com o mundo e como uma margem deste mesmo mundo. O Brasil estava, ao mesmo tempo dentro, mas distante do mundo ocidental, como lugar de exposição de uma alteridade que levava a Europa a repensar a sua própria trajetória e valores.

E o que traziam consigo estes pintores, da sua distante Holanda? Técnica e estilo, sensibilidade e preocupação estética, atreladas à demanda de um príncipe, que os fizera vir para o exótico país tropical. A pintura de paisagem, que se desenvolvia desde o século XVI, atingiu no XVII a sua grande expressão. A paisagem ali se torna o tema da pintura, e não mais o pano de fundo ou o cenário onde se desenvolvia uma cena. Pintados com precisão de detalhes, fazendo uso da lente e da câmara obscura, para registrar aquilo que o olho não via, os paisagistas holandeses se impunham na divulgação de um novo gênero. Entre eles, Jan van Goyen, Esaias Van de Velde, Van der Heyden, Salomon van Ruisdael e, sobretudo, Jan Vermeer, autor da magnífica *Vista de Delft*<sup>2</sup>, considerada por Marcel Proust como *o mais lindo quadro do mundo...*<sup>3</sup>

Tomemos de início o quadro de Gillis Peters, sobre o qual temos muito poucas informações. Há mesmo incerteza se ele teria ou não estado no Brasil, se viera mesmo acompanhando o Príncipe. Mas a sua *Vista do Recife*, apontada como sendo de 1637 - logo, do período de Nassau - é rica em significados.

Primeiramente, há que registrar nesta tela, de forma muito nítida, a presença das convenções da pintura holandesa de paisagem: mais de metade do quadro é ocupada pelo céu, este céu pleno de nuvens, mas nuvens carregadas, indicando a borrasca que se aproxima. Há, contudo, uma impressão de calma, que nos leva a pensar na calmaria que precede a tempestade que se aproxima. A paisagem é tomada por uma luz difusa, de tonalidades douradas, que vem desde cima, através das nuvens e que ilumina o mar e a

---

<sup>2</sup> Jan Vermeer. *Vista de Delft*.

<sup>3</sup> Laneyrie-Dagen, Nadeije. *Lire la peinture. Dans l'intimité des oeuvres*. Paris, Larousse, 2002, p. 47.

terra. Esta luz nos remete a outros quadros holandeses de paisagens nórdicas, transpostos para o mundo tropical onde, todavia, a luminosidade é mais intensa. O mundo físico, da natureza, é o tema central aparente desta cena paisagística, mas nos permitimos tratar a tela como uma meta-paisagem, que fala para além do espaço.



Gillis Peters. *Vista do Recife e do seu porto*. Óleo sobre tela, 49,5 x 84,5cm, 1937, Coleção Gilberto Daccache, SãoPaulo, Brasil.

Os holandeses, senhores do território, dominadores que impõem sua cultura, estão, a rigor, ausentes da pintura, dentre os personagens que nela figuram. Mas este ator ausente se faz presente no plano do simbólico, se nos pusermos a analisar o quadro em suas partes ou cenas constitutivas.

*Vista do Recife*, de Gillis Peters, nos apresenta três espaços, três cidades, três tempos. Em um primeiro plano, temos Olinda, a cidade conquistada em 1630 e destruída no ano seguinte pelos invasores holandeses. O que vemos é o espetáculo de uma cidade arrasada pela violência da guerra, que nos mostra os restos de uma destruição. Olinda está em ruínas, onde a vegetação cresce entre os escombros dos prédios abandonados.

Poderia-se mesmo dizer que Olinda está representada dentro da melhor tradição, gráfica e pictórica, da representação das ruínas, que se difundiria nos séculos XVIII e XIX, de Piranesi a Caspar Friedrich, passando por Hubert Robert e Giovanni Panini. E a

ruína, bem o sabemos, é alegórica e metafórica, como imagem que faz pensar e que revela além daquilo que é exposto. A ruína é um cronotopo, uma unidade de tempo e de espaço portadora de sentidos.

No quadro de Gillis Peters, quer parecer que as ruínas de Olinda representam o passado. Olinda é a cidade que foi e não mais é, pela ação dos invasores holandeses. Olinda é testemunho no espaço de uma superação no tempo: o nordeste é, agora, holandês. Enquanto ruína, Olinda é paisagem no sentido clássico: paisagem campestre, com animais que pastam em meio aos escombros e à vegetação e com camponeses a tratar do rebanho e a conversar entre si, nesta cidade que um dia foi cultura e volta agora a ser natureza. Alheios ao drama da vida que ali um dia existiu, eles se entregam a outras atividades. Mais do que isso, os personagens que a povoam não a habitam. Estão ali de passagem, e pode-se mesmo ver que as pedras da cidade em ruínas estão a serem retiradas para reutilização em outras construções.

Provavelmente, tais pedras servem para a edificação da segunda cidade, aquela do tempo presente: Recife, a cidade em diagonal que se estende na estreita faixa de terra que avança no mar. Recife, com seu porto, seu comércio, seus numerosos navios, sua fortaleza *à la* Vauban, com seus típicos *arrecifes* ao longo da costa, exhibe o desenvolvimento e a extrema concentração populacional que se verifica nesta cidade erguida em estreita faixa de terra, dando a ver, ao fundo, seus prédios agrupados. As crônicas e relatórios dos administradores holandeses locais aos dirigentes da poderosa Companhia das Índias Ocidentais nos falarão dos esplendores e misérias desta cidade verticalizada, com altos sobrados de até sete andares, apertada em terrenos estreitos, rica e opulenta, centro da vida econômica do Brasil holandês, mas a sofrer todos os problemas urbanos mais cruciais: higiene, segurança, prostituição, carestia.

Tais relatos, contudo, não se dão a ver no quadro de Gillis Peters, pois sua Recife é o elemento urbano central da paisagem para afirmar a glória de um empreendimento ousado nos trópicos. Resultado do crescimento de um modesto burgo portuário, ocupado pelos holandeses após a destruição de Olinda, Recife é centro de uma atividade febril, é progresso, é vida urbana que atesta o sucesso de uma dominação no tempo do presente.

Mas uma terceira cidade se insinua e se exhibe no terceiro plano da paisagem. É a moderna e planificada Cidade Maurícia, obra do príncipe Nassau e onde se constrói o futuro da Nova Holanda. Com palácios e pontes a ligar as ilhas e estas ao continente, na

Cidade Maurícia tiveram os arquitetos e engenheiros holandeses a oportunidade de aplicar todo seu conhecimento técnico, já testado na terra natal. Além disso, o ilustrado Príncipe criou na nova cidade um jardim zoológico, um observatório astronômico, um horto botânico, além de arborizar as ruas e praças. Uma cidade inusitada, uma utopia e um sonho a concretizar-se em terras americanas, uma cidade absolutamente diferente nos quadros do Brasil colonial, a sugerir o que se poderia esperar da Nova Holanda no futuro.

Tenha estado ou não no Brasil, o quadro de Gillis Peters nos representa uma paisagem onde é possível reconhecer a costa pernambucana, com evidentes precisões geográficas e de conhecimento cartográfico. Há, pois, um registro visual naturalista, fruto da observação do pintor ou das informações minuciosas que obteve. O que nos interessa, contudo, são as possíveis leituras simbólicas que esta paisagem oferece através de uma reconstrução imaginária do Brasil.

Passemos a Frans Janszoon Post, o pintor sobre o qual temos mais informações<sup>4</sup>. Nascido em Haerlem, em 1612, onde talvez tenha estudado com Ruisdael, o jovem Post veio ao Brasil com 24 anos, integrando a comitiva de artistas e sábios que acompanharam o Príncipe de Nassau. Irmão do arquiteto Piet Post, responsável pelo urbanismo da cidade Maurícia, Frans Post é considerado o inventor da paisagem no Brasil.

Como resultado de sua estadia no nordeste brasileiro, de 1636 a 1640, Post pintou 18 paisagens, que Nassau ofereceu ao rei Luís XIV de França em 1678.

Desta produção, quantos foram feitos no Brasil e quantos já na Europa, por recriação da memória? Ao que conste, 6 foram pintados durante sua estadia<sup>5</sup>, o que leva a pensar que ele pudesse ter feito as telas a partir de uma observação direta da natureza, mas complementada no atelier. O restante das pinturas foi executado de memória, depois de sua saída do Nordeste brasileiro. Mas, mesmo nestas telas feitas à distância do objeto, há uma preocupação quase fotográfica, com um detalhismo que revela observação e conhecimento de causa. Pode-se dizer de Post que ele foi tanto um pintor naturalista, de observação direta do meio, a produzir telas com caráter informativo,

---

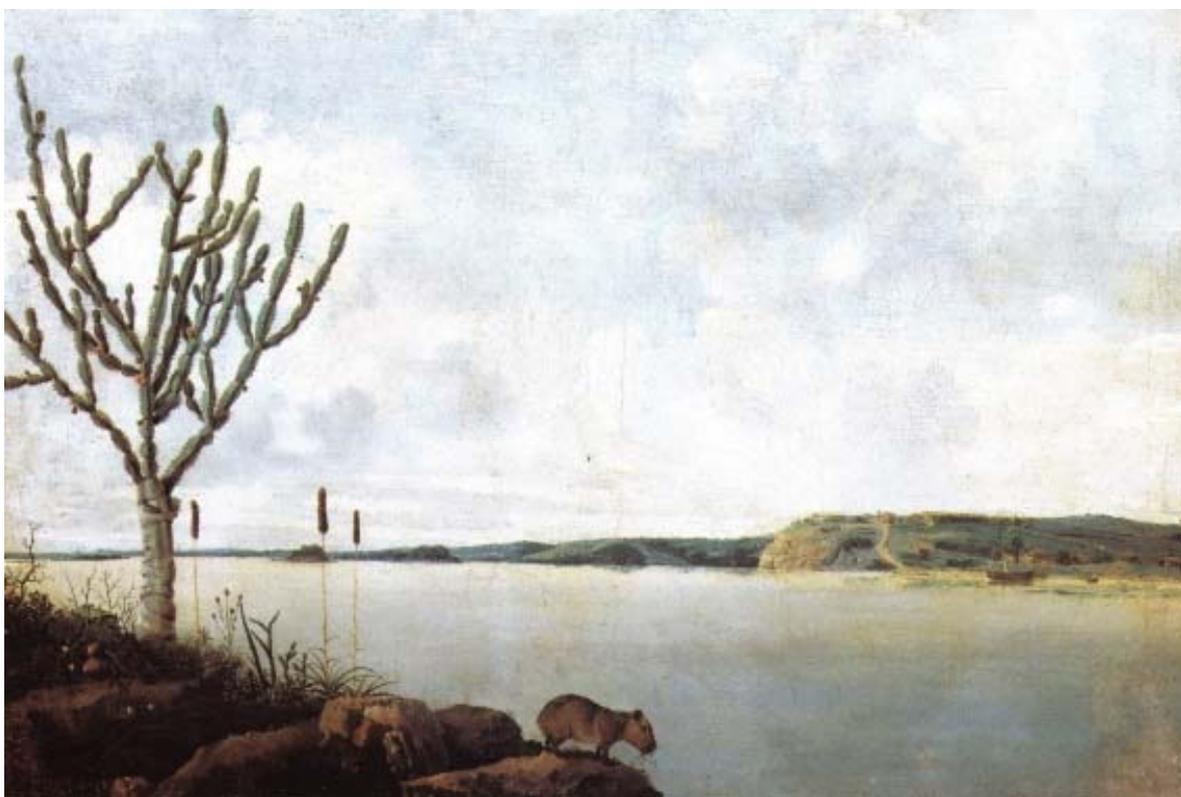
<sup>4</sup> Excelentes análises de Post se encontram em Belluzzo, Op. cit. e em Herkenhoff, Paulo, org. *O Brasil e os holandeses. 1630-1654*. Rio de Janeiro, GMT Ed., 1999.

<sup>5</sup> Frans Post. *Ilha de Itamaracá* (Museu de Haia) (ca. 1637) e *Rio São Francisco e o forte Maurícia* (Museu do Louvre), (1638); *Carro de bois* (1638), *Paisagem das cercanias de Porto Calvo* (1639), *Forte dos Reis Magos* (1639) (todas no Museu do Louvre); *Vista de Antonio Vaz* (1640). In. *Arte no Brasil*, vol. I, São Paulo, Abril Cultural, p. 71.

quanto que reconstruiu o mundo pitoresco e exótico com que se deparou. Sempre a partir de sua experiência e de esboços e notas feitas, inventou uma natureza ausente do olhar, mas que se faz presente através da imaginação.

Os quadros de Frans Post são, pois, muito significativos para que se possam apreciar as aproximações e os distanciamentos entre o pintor holandês e o seu tema, a natureza tropical da terra.

Comecemos pelo *Rio São Francisco e o forte Maurício*, soberba tela na qual se retrata algo de típico no paisagismo holandês: o artista sai da cidade para ir ao encontro da natureza; capta a imagem e depois a recria no atelier.



Frans Post. *Rio São Francisco e Forte Maurício*. Óleo sobre tela, 62 X 95 cm, 1638, Museu do Louvre, Paris, França.

Nesta medida, o quadro final é tanto aquilo que ele viu, *in loco*, quanto aquilo que mais o impressionou e do qual ele se lembra, ao voltar; mas é ainda o que, por razões estéticas ou de registro científico, a artista entende que deve figurar no quadro, compondo a paisagem.

Na composição da cena, há uma nítida dimensão horizontal, só quebrada pela verticalidade da árvore à esquerda da tela, abrangendo uma paisagem plana, a lembrar a Holanda. Dois terços do quadro são ocupados por um grande céu, cheio de nuvens, no

melhor estilo das paisagens de Ruydael na sua Haia natal. Mas, se este céu é menos azul, a luminosidade difusa torna a cena muito mais clara. Nesta paisagem ambígua, onde se registra a presença de um cactus, a sugerir aridez desértica, um largo rio se apresenta, em diagonal. Um deserto com um rio? poderia perguntar, espantado, o espectador. Talvez, nesta terra estranha, onde não falta nem mesmo um animal exótico, como a capivara, no primeiro plano, à margem do mesmo rio São Francisco.

Há um equilíbrio na composição e certos traços recorrentes, que aproximam a obra de Frans Post com aquela de Gillis Peters, a mostrar a matriz holandesa da pintura: o grande espaço ocupado pelo céu, a luminosidade difusa, o horizonte quebrado pela linha diagonal que atravessa o quadro, tendo, à esquerda ou à direita, uma árvore a marcar uma verticalidade na paisagem.

A visão é panorâmica, a indicar que o tema do quadro é mesmo a paisagem natural do meio, quebrada pelas presenças da capivara, em primeiro plano, e de traços da ocupação humana da área, no fundo da cena, na outra margem do rio, onde apenas se vislumbra o Forte Maurício.

Outra célebre e muito difundida paisagem de Post é *Paisagem com plantação. O engenho*.



Frans Post. *Paisagem com plantação. O engenho*. Óleo sobre tela, 71,5 x 91,5 cm. (1660), Coleção Museu Boijmans Van Beuningen, Rotterdam, Holanda.

A usina de açúcar – o engenho - é representada quase como um mundo fechado, fora da realidade. É, todavia, uma representação do universo do trabalho, onde os negros estão a lembrar a realidade da escravidão. Entretanto, a pintura de Post nos fornece uma paisagem de uma certa forma edênica, de calma, de tranquilidade, reforçada pelo onipresente grande céu, nublado e claro...

Mesmo que se saiba que a produção do açúcar seja voltada para o mercado internacional e que os interesses holandeses neste negócio lucrativo tenha sido o principal motivo da invasão e conquista do nordeste brasileiro, a paisagem nos faz mergulhar em um universo ordenado. Só a presença do rio, ao fundo, pode levar a pensar que este mundo fechado se comunica com o exterior e o mercado. Todos os detalhes do engenho e da atividade produtiva aí estão representados – a moenda, a usina, os bois, os pães de açúcar, a casa do senhor, a senzala.

Nesta pintura a *contre-jour*, é sobre o segundo plano - a cena principal do engenho em atividade, à direita do quadro -, que cai a luz do sol. Um sol que não se dá a

ver, senão pela luz que se derrama na cena. Há uma organização e uma ordem que parecem presidir a paisagem, onde as figuras humanas parecem antes posar para o pintor do que realizar alguma tarefa. A cor negra da pele contrasta com a alvura das roupas brancas. Eles não são atores, embora possam desempenhar tarefas. Eles são parte da paisagem, tal como a casa-grande ou a vertical palmeira que inaugura, à esquerda do quadro, a linha diagonal da composição, quebrando a horizontalidade. Tudo faz parte de um equilíbrio, composto pela ficção pictórica construída sobre a natureza.

No primeiro plano, em meio às sombras, a exuberância, beleza e mesmo violência da vegetação tropical, em meio a um mundo animal selvagem, onde uma enorme serpente se retorce. O jogo entre a luz e a sombra revela e oculta, quebrando, de certo modo, a placidez deste mundo aprazível. Tudo nesta natureza é belo, mas será tudo tranqüilo e seguro?

A cena é detalhista na sua riqueza de pormenores, mas é também idealizada, imobilizada, como uma imagem parada no tempo, para informar sobre o coração do Brasil açucareiro, agora holandês. Uma utopia paisagística, talvez, com um tempo natural que se detém para ser exibido ao espectador.

*Mocambos. Interior de Pernambuco* é outro quadro de Post que permite apreciar as lógicas da estética e da técnica paisagística holandesa, transpostas para o Brasil.

Sempre a mesma luminosidade difusa, o grande espaço reservado ao céu, a linha diagonal que atravessa a cena, inaugurada pela elevada palmeira à direita da tela.

A paisagem *Mocambos* se apresenta com um tempo imóvel, como um pequeno pedaço do paraíso. E, entretanto, o mocambo é a habitação dos pobres, erguido com materiais tirados do próprio meio, com suas paredes erguidas de barro e pedaços de madeira, seu teto coberto por folhas de palmeira. Casa simples, fora erguida em semelhança à cabana primitiva, próxima da natureza.

O mocambo se adequava, como assinala Gilberto Freyre<sup>6</sup>, à doçura do clima tropical e era habitado pelos pobres, negros e mestiços, em condições de perfeita harmonia com o meio, vivendo talvez em condições melhores do que os homens brancos das cidades, em seus úmidos, mal ventilados e escuros sobrados. A tese de Freyre, otimista quanto à integração do homem ao meio tropical, parece ter se inspirado na contemplação da paisagem de Post!

---

<sup>6</sup> Freyre, Gilberto. *Sobrados e mucambos*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1961, 3ª ed.



Frans Post. *Mocambos, Interior de Pernambuco*. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, Brasil.

Frans Post nos constrói uma paisagem de perfeito equilíbrio entre a natureza e a cultura, deixando passar a impressão de uma certa sabedoria de viver. O homem está próximo da natureza e, talvez mais do que em outros quadros, parece a ela se integrar, como parte da paisagem. Eles se apresentam como não tendo outra ocupação senão a de suprir as suas necessidades braçais: os homens vão à pesca, as mulheres transportam coisas sobre as cabeças, algumas pessoas estão sentadas sobre uma espécie de tapete, em vias de realizar alguma atividade, tão rústica quanto as demais outras tarefas executadas na cena.

Nesta paisagem rural e também edênica, espécie de paraíso perdido, que leva a sonhar, uma positividade se descortina. O país tropical tem recantos, no interior, ainda intocados, primitivos, distantes da civilização.

A chave da leitura parece apontar para o fato de que, no Nordeste holandês, a natureza é maior do que a cultura, indo ao encontro das velhas lendas. Não esqueçamos que, neste mesmo século XVII, era difundida a idéia de que *não havia pecado ao sul do Equador...* E o próprio Nassau, ao chegar ao Brasil, teria dito: *Eu não vejo senão maravilhas. Só faltam os habitantes!* Diante do espetáculo da natureza, Nassau quis transplantar uma cultura.

Frans Post, o pintor engajado pelo Príncipe, foi aquele no qual mais se pode ver a criação de uma paisagem onde se cruzam a idealização da natureza com o detalhe realista. Ele pareceu querer mostrar ao mundo a majestade do meio tropical, a grandeza da conquista, o desafio da obra de Nassau. Sim, pois além das paisagens, suas obras maiores, ele também pintou as realizações urbanísticas e arquitetônicas do Príncipe, a mostrar o quanto de cultura fora possível realizar na nova terra. Era um pintor *politicamente correto*, poderíamos hoje dizer...

Mas este é somente um dos lados de Post. Sendo a maior parte de suas obras feitas de memória, ele passa a apresentar detalhes que se repetem, sejam por exigência dos cânones paisagísticos da pintura de paisagem holandesa, seja porque consideram pertinentes para a ambientação da cena. Ou seja, ainda, pela curiosidade e pelo interesse que tais elementos do país tropical provocaram no pintor, estimulando o imaginário holandês e europeu sobre o Brasil.

Há quadros de Frans Post que apresentam detalhes intrigantes: *Olinda, Paisagem brasileira com nativos dançando e capela, Igreja de São Cosme e São Damião, Capela com pórtico*. Há, em todos eles, certos traços que se repetem e que se oferecem em outra chave de leitura.

Entendemos que há neles a presença de diferentes culturas que se misturam e se defrontam, de forma explícita ou implícita. Tomemos *Olinda*.

Na cidade em ruínas, com as suas casas em escombros, abandonadas, com suas capelas, igrejas e sobrados que atestam, como se deu o desastre da guerra de conquista, há a presença fantasmática dos seus primitivos habitantes. As cidades abandonadas têm, verdadeiramente, este destino: na materialidade do espaço construído, os prédios guardam as marcas da vida que ali habitou um dia.



Frans Post. *Olinda*. Óleo sobre tela, 80 X 110 cm. 1650-54. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, Brasil.

Assim, esta Olinda arruinada, cidade fantasma, evoca os portugueses, donos da terra, derrotados e postos em fuga, para o Recife ou para o interior, em um tempo passado ainda próximo. Ali estão, arruinadas, algumas das construções da cidade, ainda reconhecíveis: à esquerda, o Convento do Carmo; ao centro, o Mosteiro de São Bento; à direita, a Sé, o convento franciscano e o Colégio dos jesuítas. Olinda, a rigor, é uma figura de temporalidade que aponta para o passado e que nos permite fazer dialogar, neste sentido, a tela de Frans Post com aquela de Gillis Peters.

Nas ruínas da cidade abandonada, os negros dançam. Figuras como que fora do tempo, alheios ao drama da destruição e dos escombros, eles dançam na cidade fantasma, talvez entregues aos seus antigos ritos africanos, talvez mais em harmonia com a natureza que celebram. Estes negros são provavelmente escravos, mas há neles um certo alheamento que intrigam. Eles estão imersos em um contexto à parte, *mise en abîme* de espaços e atores, onde as regras são outras. Com a pele negra a contrastar com as roupas brancas eles ocupam lugar central na cena da paisagem, fazendo das ruínas de Olinda o seu entorno. E, entretanto, o nome do quadro é *Olinda*...

Este é um tema que se repete nesta seqüência de quadros citados: os negros a dançar e a cantar, aparentemente em um outro mundo, fora do tempo, mas que parecem

ter impressionado o olhar do pintor holandês. Portador de uma outra cultura, a figura dos negros se encontra com a Europa no olhar do pintor, no entrecruzamento das sensibilidades.

É ainda pelo viés da meta-paisagem que podemos nos introduzir no mundo das interações simbólicas e das trocas culturais, no jogo da presença e ausência que se realiza no interior da tela. Poderia-se ainda dizer, por exemplo, que, nesta paisagem, há outras cidades por trás da cidade fantasma: Recife e Cidade Maurícia, presente e futuro da Nova Holanda, a se contrapor com a Olinda do passado, a dialogar com a imagem de Gillis Peters, e Haarlem ou Amsterdam, presentes na vida e na memória de Frans Post, também a se contraporem com a cidade arruinada.

No primeiro plano das sombras, que forma com a vegetação a indefectível diagonal que corta a composição horizontal, mais uma vez uma natureza agressiva, com animais a se devorarem, jogando com o lado escuro e ameaçador da terra selvagem.

Em *Paisagem brasileira com nativos dançando e capela*, retornam os negros a dançar...

Não mais no abandono da cidade em ruínas, na cidade deserta e fantasma, mas a cena se passa diante da capela, onde uma procissão de fiéis se avança para o culto. Supostamente portugueses, católicos, os homens vão à frente, as mulheres atrás, com xales negros. Já os negros, parte integrante deste mundo, parecem, mais uma vez, fora dele. Fora da ordem, do mundo das capelas e procissões, eles se situam como representantes de outra cultura e natureza, embora ocupem lugar central na paisagem retratada, em espaço sobre o qual incide a luz.



Frans Post. *Paisagem brasileira com nativos dançando e capela*. Óleo sobre madeira 44 X 59 cm. s/d. Coleção privada, NewYork.

O primeiro plano é sombrio, e se compõe com as palmeiras iluminadas à esquerda a linha diagonal da composição, deixando entrever, novamente, animais exóticos, de um mundo selvagem, em meio à natureza profunda. Desproporcionais, maiores que o natural, estes animais mal se dão a ver diante da cena central, iluminada. Mas eles lá estão, a mostrar que a paisagem é feita por uma composição de planos e cenas, por um choque mundos e forças.

*Cidade Maurícia e Recife* é outra das telas de Post, pintada em 1655, obra elaborada *d'après mémoire*. É nesta paisagem que talvez melhor se possa apreciar uma abordagem paisagística onde o Brasil estaria no encontro dos mundos, nesta conexão planetária, onde as histórias se conectam e os valores se misturam.

Mundo da mestiçagem cultural, o Brasil holandês se apresenta como charneira, pois para edificar os sobrados que lembravam os de Amsterdam, os arquitetos se valeram de mestres de obras e trabalhadores locais, lusitanos e mestiços. Mais uma vez em pintura à contra luz, sob um majestoso céu, se divisam duas cidades. O primeiro

plano, como de praxe, é sempre escuro, mas a luz incide sobre a fachada dos imóveis. E aí, vemos parte da Cidade Maurícia, com suas casas de platibanda em escada, holandesas, com sua típica fachada e telhado de duas águas, que se alinham em mescla com outras, de feição caracteristicamente portuguesa: teto de quatro águas e beiral, varanda na frente.



Frans Post. *Cidade Maurícia e Recife*. Óleo sobre tela, 48,2 X 53,6 cm. 1653, Coleção particular, São Paulo, Brasil.

Uma cidade híbrida, a mostrar a mistura cultural, a coexistência de estilos, à beira da praia, à sombra de palmeiras altas, Holanda tropical. Mas há outras árvores pequenas, a crescer, alinhadas, mostrando o cuidado paisagístico e a preocupação dos conquistadores com a estética e com a sombra possível de ser obtida em face da inclemência do sol.

Em segundo plano, à distância, a outra cidade ocupada, centro nervoso da Nova Holanda, a Recife da riqueza e das misérias, com suas casas altas e apertadas, apertadas no solo urbano estreito.

Trata-se de um panorama urbano, que retoma a idéia do tempo estático, de uma cena posada, mesmo que os personagens improvisem como que uma espécie de cortejo que parte da praia, em torno de uma personalidade que avança, talvez o próprio Príncipe. Há uma mistura de atores, negros, brancos, certamente mestiços, e com distintas posições sociais, a julgar pelas roupas, a mostrar a variedade e o cosmopolitismo deste Brasil holandês nos trópicos, com sua experiência civilizatória.

Glória, sem dúvida, de Nassau, capaz de introduzir cultura e habitantes nesta terra em que só vira de início as maravilhas da natureza.

Pintor das paisagens, Frans Post inventou um Brasil imaginário, por certo, mas que como toda representação imagética, tem um lado de real, colado as coisas do real, e outro de reconstrução simbólica, inscrevendo um desejo de *vir-a-ser* ou traduzindo de forma fantasmática os medos e incompreensões do objeto representado.

E, afinal, como toda marca do passado que pode vir a se tornar fonte para o historiador, o que importa realmente não é a capacidade deste traço reproduzir fielmente o real de um outro tempo, mas a sua condição de ser porta de acesso às formas pelas quais os homens pensavam a si próprios e ao mundo e, por extensão, a condição de fornecer respostas às perguntas do historiador.

Albert Eckhout<sup>7</sup> foi outro dos pintores que integrou a comitiva do Príncipe de Nassau e que permaneceu no Brasil de 1637 a 1644. Nascido em Groeningen, era também jovem quando chegou ao nordeste holandês: tinha 27 anos. Das obras que realizou, 26 foram ofertadas por Nassau ao rei Frederico III da Dinamarca em 1654.

Diz-se de Eckhout que era um naturalista e que pintava a partir de modelos, por oposição ao idealista, romântico e mesmo *naif* Post, que pintava de memória. Nossa postura, como foi dito, é totalmente outra, entendendo que a imaginação criadora se faz presente em ambas as posturas, e que, segundo esta ou aquela maior ênfase na representação, as aproximações com o real são mais próximas ou mais distantes.

Se Frans Post é tido como o inventor da paisagem no Brasil, de Albert Eckhout destaca-se um lado etnográfico e cientificista, presente nos detalhes da flora, da fauna, dos tipos humanos, das magistras naturezas mortas que pintou. Seria, segundo alguns, um retratista, pois ficou célebre por um conjunto de quadros que representam figuras humanas.

Queremos, contudo, interpretá-lo também como um paisagista, pintor de uma paisagem social, onde a natureza é apropriada pelo homem.

Mas há, entre Post e Eckhout, uma inversão de motivo central na pintura: em Post, é a natureza, *tout court*, que se impõe sobre o homem, é o enquadramento do meio físico, entre céu e terra, horizonte e nuvens, rio e mar, vegetação e vales o motivo que

---

<sup>7</sup> Obras que abordam a produção pictórica de Eckhout são, entre outras Herkenhoff, Op. cit; Belluzzo, Op. cit; Valladares, Clarival do Prado. *Albert Eckhout. Pintor de Maurício de Nassau no Brasil. 1637-1644*. Rio de Janeiro/Recife. Livroarte Editora, 1981; *Albert Eckhout volta ao Brasil. 1644-2002*. São Paulo, Recife, Brasília, Banco Real, 2002.

atrai o olhar para dos quadros. Prédios, homens e animais compõem como que o contorno decorativo de uma paisagem que tem como atração principal a majestade da natureza.

Já Albert Eckhout, embora tenha também deixado trabalhos de natureza morta, são os tipos humanos os elementos centrais da pintura. Cercados de objetos e elementos naturais e simbólicos, eles se dão a ler, em múltiplas interpretações. Eles compõem uma paisagem cultural que, como um livro, se dá a ver e ler. Os tipos humanos que retrata são indivíduos integrados a este meio, que carregam consigo uma história, que se oferece à leitura nesta paisagem cultural e social.

Mas os quadros de Eckhout podem ser lidos também de outra forma: há uma espécie de *mise en abîme*, de uma paisagem em segundo plano, que se situa por trás dos personagens retratados e que, no detalhe, esclarece a figura em evidência na tela. Quadros naturalistas quanto á forma de representação das figuras, estes retratos de Eckhout são, sobretudo, alegóricos, compondo um universo simbólico de múltiplos significados.

Tomemos um de seus quadros, *Índio Tupinambá*. As convenções da pintura holandesa se fizeram também presentes em Eckhout, como, por exemplo, a maior parte da tela ocupada pelo céu com nuvens.

Mas a figura central da tela é de um homem, como o título indica. Ora, os índios tupinambás – de fala tupi-guarani - eram “domesticados”, os “amigos” dos portugueses. Os tupinambás eram os *índios bons*, integrados à civilização. Muitos deles se tornaram aliados dos holandeses na luta contra os portugueses, com a vantagem de já estarem aculturados.

A representação do índio nesta tela evidencia os sinais evidentes de sua integração: ele não está nu nem porta plumas, ostentando mesmo um bigode, índice notório da sua aculturação. Notemos ainda que não há nenhuma referência à guerra neste quadro, mas sim ao mundo da subsistência e do trabalho. O homem tupinambá pesca, como atesta o caranguejo a seus pés, e também usa arco e flecha para a caça.

A faca que traz enfiada no calção mostra o seu domínio sobre este novo instrumento de metal, que serviu por certo a cortar a raiz de mandioca a seus pés. A mandioca é outro sinal da integração das culturas dominante e dominada. Colhida do pé que se ergue à direita do quadro, a mandioca, presente nos hábitos alimentares dos indígenas, se tornara alimento dos brancos na nova terra.

Mas este quadro nos apresenta uma *mise en abîme*, dada pela paisagem que se instala ao fundo. Um rio serpenteia na paisagem do segundo plano, onde os homens pescam, onde barcos navegam e onde a roupa é lavada – não para os índios, mas sem dúvida para os brancos da casa-grande - e onde um grupo de mulheres brinca na água... No quadro que esboça a paisagem social de uma dominação, tendo como figura central o índio sério e aculturado, as mulheres parecem mostrar uma outra relação com a natureza. Elas se abandonam ao prazer do banho, nadam, se divertem, introduzindo o lúdico na paisagem.

As figuras de Albert Eckhout seguem o esquema formal de representação do retrato, com a personagem central em primeiro plano e a paisagem ao fundo. Entretanto, entendemos que podemos lê-las como uma paisagem social, onde as figuras se situam como atores desta paisagem, cercadas de elementos simbólicos e que se integram de forma significativa à paisagem do fundo, em composição de significados.



Albert Eckhout. *Índio Tupinambá*. Óleo sobre tela. 267 X 159 cm. 1643. Museu Nacional da Dinamarca, Copenhague.

Acompanhemos outras telas do pintor, como *Mulher Tupinambá*. Tal como a figura indígena masculina, ela é “civilizada”: usa uma saia, apesar dos seios nus.



Albert Eckhout. *Mulher Tupinambá*. Óleo sobre tela, 265 X 157 cm. 1641. Museu Nacional da Dinamarca, Copenhage.

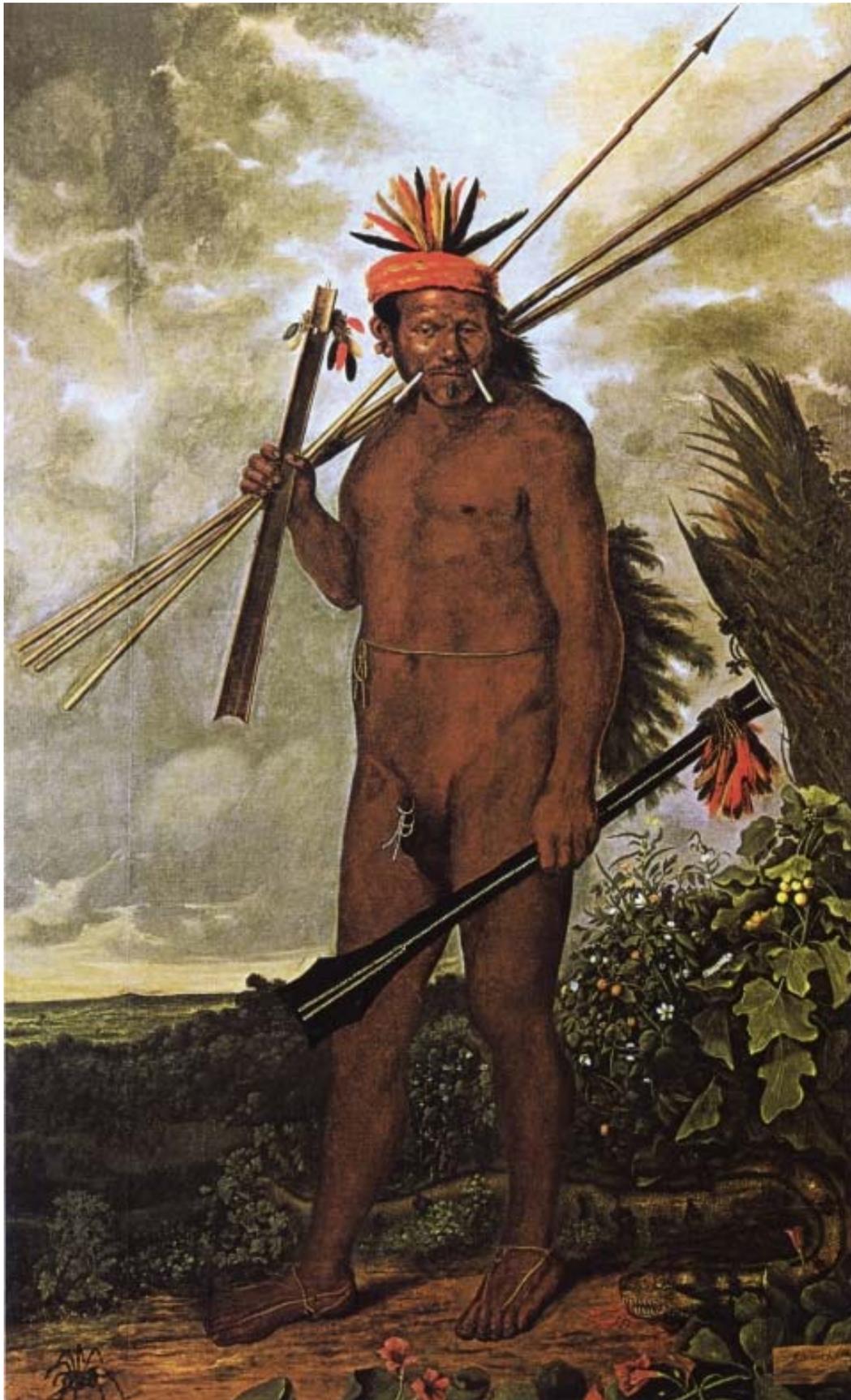
Ela também se apresenta séria, quase melancólica, com seu filho no colo e a cabaça que transporta em um braço e o cesto que leva na cabeça. Figura da maternidade, sem adereços, sem plumas ou colares, ela se insere no mundo do trabalho que se mostrar na paisagem do segundo plano.

Ela, sem dúvida, se integra aos variados serviços da propriedade rural que se divisa. Trata-se de um mundo organizado, imposto pela colonização portuguesa. Na casa do mestre, nos serviços da lavoura, no pomar, no jardim, na cozinha ou no trato das crianças ou no dos animais, esta índia tupinambá, “amiga”, é serviçal da grande propriedade. Deve talvez até tecer ou trabalhar na produção de peças de barro, como insinuam os objetos que carrega. Sua vida não é, por certo, sempre à sombra da bananeira que se ergue a seu lado...

Outra feição tem os índios tapuias, “bárbaros”, inimigos dos portugueses. Selvagens, eles serão aqueles possíveis de ajudarem os holandeses invasores, que se aliaram a alguns destes grupos indígenas na sua luta contra os portugueses. O *Homem Tapuia* retratado por Eckhout se apresenta nu, como se espera de um não aculturado.

Sua feição é mais brutal, ele ostenta perfurações no rosto onde se enfiam “batoques” e se enfeita com penas. Armado, pode-se imaginar que ele utilize o arco e a flecha na guerra e não somente para a caça. A rigor, ele se integra à natureza que o cerca, como uma parte da mesma.

Os tapuias são canibais, conforme o perfil descrito por Théodore De Bry e Hans Staden, no século XVI. Neste sentido, um detalhe trai a sua condição: a corda que traz amarrada à cintura mostra que ele está destinado a morrer. Nosso homem tapuia será comido, mas esta condição atesta que ele é um bravo! Sendo o canibalismo ritual, são os valentes guerreiros inimigos aqueles escolhidos para o banquete antropofágico.



Albert Eckhout. *Homem Tapuia*. Óleo sobre tela, 266 X 159, 1643, Museu Nacional da Dinamarca, Copenhague.



Albert Eckhout. *Mulher Tapuia*. Óleo sobre tela, 266 X 159 cm., 1643. Museu Nacional da Dinamarca, Copenhague.

Já a *Mulher Tapuia* nos fornece o outro lado do ritual. Canibal, ela carrega consigo macabros pedaços de um corpo humano: segura uma mão e traz um pé na cesta das costas. Está nua e não tem vergonha ou noção de seu estado, sendo somente por convenção moral que o artista lhe colocou um tapa-sexo de folhas. Ela é feroz como o cachorro selvagem que bebe água a seus pés, talvez tanto ou mais cruel que ele. A seus pés, o vegetal cortado de modo grosseiro revela que ela não possui, como os tupis “civilizados”, instrumentos de metal. Ela é barbárie pura, a confundir-se com os animais e com a natureza que a cerca. A paisagem de fundo não é, qualitativamente, diferente de sua condição.

Entretanto, um detalhe interessante se coloca como uma mise en abîme, em segundo plano. Ao fundo, entre as suas pernas –e não por acaso, em uma posição “matriz” – um grupo de índios armados se delineia. Janela para o simbólico, esta paisagem acena para a guerra, a guerra na qual se engajam também os holandeses para a dominação da terra e na qual poderão contar com os selvagens tapuias.

Figura controversa e profundamente alegórica é a da *Negra*.

Se a olharmos com cuidado, veremos que esta mulher negra não é, seguramente, escrava, embora esteja com os pés descalços. Sua relação com o mundo africano é evidente, como se vê pela cor escura da pele, pelos seios nus que ostenta e mesmo pelo tecido da saia que veste. Mas, atenção: à cintura, ela traz enfiado na faixa vermelha, um cachimbo holandês! Este objeto nos remete ao fumo, moeda para compra de escravos no tráfico negreiro e artigo muito difundido na Europa, em escala de comércio mundial. Na cabeça, ela traz um chapéu oriental, peça que nos leva a pensar nas regiões mais distantes da Ásia, até onde atingiu o comércio internacional da época. Na mão direita, uma cesta de palha, trançada e decorada com motivos geométricos e coloridos. Da África ou da América? Temos certeza, contudo, que os frutos – e também as flores - que esta cesta contém são tropicais.

Figura alegórica de um mundo misturado, conectado, a imagem da mulher negra nos remete a este império ultramarino, unificado pelos holandeses, estes “carreteiros” do mar. A Holanda está, pois, presente na paisagem através destes signos.



Albert Eckhout. *Negra*. Óleo sobre tela, 267 X 178 cm. 1641. Museu Nacional da Dinamarca, Copenhague.

Mas voltemos à nossa mulher negra. Seria ela uma princesa, vinda de Angola, da Costa do Marfim, da Costa do Ouro? Ela tem um colar de coral e de pérolas a cercar-lhe o pescoço, braceletes de ouro e pérolas barrocas nos brincos que lhe pendem das orelhas. Sem dúvida, ela não é uma escrava, e estas jóias parecem ter vindo dos quatro cantos do mundo! Logo, este quadro de Albert Eckhout nos envia a outras paisagens, fora da tela, mas que nela se encontram, se soubermos ler os sinais.

Notemos a criança que esta mulher tem à sua esquerda, seu filho, provavelmente, e sobre a qual ela pousa a mão sobre a cabeça, em gesto tanto de posse como de proteção. A criança traz nas mãos um pequeno papagaio, ave típica do Brasil e uma espiga de milho, este alimento dos escravos, à semelhança dos índios da terra. No pescoço, uma *guia de santo*, pequeno colar de proteção contra os maus espíritos, a lembrar os cultos africanos antigos. Notemos, ainda, na cor da pele desta criança, mais clara que a de sua mãe. Olhemos seus olhos, de tons também claros. Ele é um mestiço, um mulato, frutos dos amores de sua mãe negra que passou pela cama do senhor branco.

Esta criança é brasileira, ela é a própria expressão da *terra brasiliis*, este lócus marcado desde o seu nascedouro pela mestiçagem, racial e cultural.

Nossa mulher negra ocupa, com seu filho, a cena central do quadro, cercada por uma vegetação tropical, de palmeiras, neste primeiro e também segundo plano. Ao fundo, na projeção de *mise en abîme* da paisagem, uma cena de praia, onde a linha dos arrecifes nos leva a constatar que estamos no litoral, provavelmente diante da cidade de Recife, onde desembarcou o pintor. Nesta praia, uma curiosa torre se ergue, cercada por homens e tendo um deles no seu topo. Trata-se da atalaia, usada para observar o movimento dos cardumes de peixes nas águas muito claras do mar tropical e orientar o lançamento das redes para a pesca.

A riqueza da leitura da tela *Negra* supera a do quadro *Negro*, também obra de Albert Eckhout.



Albert Eckhout. *Negro*. Óleo sobre tela. 264 X 162 cm. 1641. Museu Nacional da Dinamarca, Copenhague.

O guerreiro negro se encontra quase nu, vestido com uma sumária tanga usada pelos escravos do Brasil, mas todo o resto remete à África de onde veio: está armado e tem à cintura uma faixa de tecido africano com a qual porta em si uma espada à oriental, do tipo cimitarra. Ao seu lado, uma tamareira, a lembrar mais uma vez o território de origem e por onde traficavam os holandeses. O império colonial se encontra representado ainda por outros signos, que se complementam pelos objetos que o guerreiro tem a seus pés: conchas e caramujos do mar tropical, uma presa de marfim de elefante, sobre a qual o artista deixou assinada a autoria da obra.

Poderíamos indagar porque Eckhout não representou, entre seus negros, os escravos que tanto intrigaram Post, sendo uma presença constante em suas telas. A escolha do artista nos revela, por exemplo, que Albert Eckhout, apesar de pintar retratos, tinha em mente meta-paisagens, com as quais traduzia, de forma alegórica, outros significados deste mundo que retratava. Eckhout, talvez, fosse o mais simbólico de todos, guardando maior distância com a obrigação *retratista* de representar o real.

Mas há ainda outros quadros nesta série, que merecem comentário: *O Mulato* representa uma curiosa figura, a atestar pelos seus traços, indumentária e objetos que porta, a sua posição ambivalente neste mundo colonial.

Os cabelos são crespos, mas não encarapinhados, típicos da mistura genética. Também seus traços fisionômicos mostram o hibridismo racial. Os pés estão descalços, o que o aproxima ao mundo da senzala, dos negros. Mas a roupa e as armas são as dos brancos europeus, holandeses e portugueses, como o arcabuz e a espada ou ainda o punhal que se divide entre as roupas. E a faixa que sustenta a espada é feita do couro de uma onça, animal tipicamente brasileiro... Elemento da terra, ele compõe com a paisagem a brasilidade da composição: nosso mulato está ladeado pela cana de açúcar e pela mamona.



Albert Eckhout. *O mulato*. Óleo sobre tela, 265 X 163 cm, 1641, Museu Nacional da Dinamarca, Copenhague.

Por fim, uma figura que se impõe pela sensualidade: *A Mameluca*, mestiça de branco com índia.



Albert Eckhout, *A Mameluca*. Óleo sobre tela, 2267 X 160 cm, 1641, Museu Nacional da Dinamarca, Copenhague.

Ela se apresenta como uma espécie de deusa, de figura alegórica a indicar outros sentidos e realidades para além daquilo que se exhibe na tela. A personagem, com seu longo vestido branco e sua atitude de oferenda, a carregar flores em um cesto, nos lembra certo quadro de Ghirlandaio, “O nascimento de São João Batista”, com uma figura deste tipo a irromper na cena, como que alheia ao acontecimento que ali se desenrola.

Principiemos pela sua roupa branca, que oscila entre um vestido à européia, mas que também remete à antiguidade clássica. Há um contraste entre o branco da vestimenta e o tom bronzeado da pele. Esta mameluca é sensual, não só pelo olhar oblíquo que lança ao espectador, mas também pelo gesto de sedução, que levanta o vestido mostrando ligeiramente a perna, de forma *coquette*. A sensualidade se instala também pelas coisas que oferece no cesto e em si mesma, a despertar os sentidos: o perfume das flores - hibisco, maracujá, jasmim, flor de abóbora -, os sabores dos frutos, as cores da visão do conjunto, o tato de uma roupa que parece macia, talvez de cetim, com trabalhos de renda nos ombros...

O seu entorno acentua o encanto da cena, como uma espécie de Éden. À sombra de um cajueiro, árvore típica do nordeste brasileiro, ela está como que coberta por um toldo de frutos, vermelhos e amarelos. Na *mise en abîme* da paisagem em segundo plano, onde se vê ao longe uma plantação de cana de açúcar na planície, só o céu holandês, com nuvens brancas, parece contar de fato, pois serve para enquadrar a beleza da cena, ressaltando a presença da mameluca. Os pequenos porquinhos da índia, aos pés da mameluca e do cajueiro, dão um tom de singeleza à cena, quase a sugerirem que são dóceis animais de estimação desta filha de mãe índia com pai português...

Do cesto que oferece à touca que traz na cabeça, também florida, perfumada e com pérolas, do vestido branco ao corpo bronzeado que se deixa entrever pelo decote aberto, a mameluca seduz, e ainda se apresenta usando jóias: anel, brincos, colar, com prata ou ouro, pedras e pérolas.

Seria esta uma mulher rica, se perguntaria um olhar inocente... Não, trata-se, antes, uma mulher *teúda e manteúda*, ou seja, *une femme entretenue*, com toda certeza! A imagem da mameluca pintada por Albert Eckhout remete à idéia, já aludida antes, que era difundida na época: *não existia pecado ao sul do Equador...*

Em certo sentido, Eckhout, o pintor dos personagens e da paisagem social, é menos politicamente correto que seu colega Frans Post. Tido como “realista”, talvez ele seja mesmo mais simbólico.

Inventores do Brasil, Frans Post, Gillis Peters e Albert Eckhout, se oferecem ao olhar do historiador interessado em resgatar as representações construídas pelos homens de um outro tempo. As imagens que deixaram são como que marcas de historicidade, como janelas ou portas através das quais podemos acessar as sensibilidades e o imaginário dos homens do passado.