



UM ENCONTRO MARCADO – E IMAGINÁRIO – ENTRE GILBERTO FREYRE E ALBERT ECKHOUT*

Sandra Jatahy Pesavento**

Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

sandrap@terra.com.br

RESUMO: Este artigo analisa uma espécie de *feliz coincidência* ou um *encontro marcado*, porém imaginário, entre as idéias de Gilberto Freyre e a obra pictórica de Albert Eckhout, com alguns séculos de distância. Este cruzamento só poderia ocorrer através do olhar e das questões formuladas por um historiador que se debruça sobre eles num outro momento histórico, retrazando a descoberta de um *outro Brasil*, realizada por Freyre.

ABSTRACT: This article analyzes a kind of happy coincidence or a marked meeting, however imaginary, between the Gilberto Freyre's ideas and the Albert Eckhout's paintings, with some centuries of distance. This crossing could occur only through the look and the questions formulated for a historian who leans over on them in a other historical moment, retracing the discovery of another Brazil, made by Freyre.

PALAVRAS-CHAVE: História Cultural – História e Pintura – Gilberto Freyre – Albert Eckhout

KEYWORDS: Cultural History – History and Painting – Gilberto Freyre – Albert Eckhout

No Museu Nacional da Dinamarca, em Copenhague, há uma tela a óleo, de grandes dimensões (282x189cm), que traz a assinatura do pintor holandês Albert Eckhout e a data de 1641, intitulada *Mulher Negra*.

Esta tela faz parte de um conjunto de oito retratos, identificados como *etnográficos*, dentre uma coleção mais ampla de 24 quadros, que o pintor realizou quando a serviço do Príncipe Johan Maurits von Nassau-Siegen, governador-geral do Brasil holandês entre 1637 e 1644.

* Com o título de *La découverte d'un Brésil africain dans l'oeuvre du sociologue Gilberto Freyre* este artigo foi preparado como Conferência realizada no Louvre em abr./2004, no Colóquio *Métissages* e publicado Actes du colloque L'expérience métisse, Musée du Quai Branly, Paris, avril 2004. p. 20-47. Home Page: <<http://www.quaibrantly.fr>>

** Professora Titular de História do Brasil da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Pela **Fênix** – Revista de História e Estudos Culturais publicou também: *A Invenção do Brasil – O Nascimento da Paisagem Brasileira sob o Olhar do Outro*. (vol. 1, Ano I, n. 1 / 2004).



O jovem pintor holandês, desembarcado na cidade de Recife, no Brasil, aos 27 anos, com a comitiva de artistas e homens de ciência contratados pelo príncipe, deixou imagens que iriam dar a ver, à Europa, paisagens e personagens de um mundo até então

pouco conhecido. Fossem elas realistas, pintadas *d'après nature*, com a preocupação de tudo registrar, na minúcia dos detalhes, ou resultassem de uma pintura de *atelier*, feitas de memória pelo artista, a partir de esboços anteriormente feitos, o certo é que tais retratos contribuíram para a constituição de um imaginário europeu sobre o Brasil. Doados pelo príncipe Nassau ao rei Frederik III da Dinamarca, as telas de Eckhout passaram a fazer parte do Gabinete de Curiosidades da casa real em Copenhague.¹

A representação visual desta mulher negra é, neste caso, exemplar. O quadro compreende uma espécie de *mise en abîme*, onde há uma paisagem que mergulha no retrato, e a personagem aparece cercada de elementos que oscilam entre a referência etnográfica, de um lado, e o simbolismo e a alegoria, por outro. A mulher negra de Eckhout parece não só ofertar frutos tropicais dentro do cesto que porta na mão direita como ela própria se oferece ao olhar do espectador, cheia de promessas e de significados. Ela parece sugerir não só um encontro cultural profundo, entre mundos interligados, com histórias conectadas, onde as fronteiras se dissolvem, como também insinua a presença de algo totalmente novo, presente na mestiçagem, tomada no seu sentido mais amplo.

Quando, cerca de três séculos depois desta pintura, o sociólogo brasileiro Gilberto Freyre lançava, em 1933, sua polêmica obra *Casa Grande & Senzala*, estas questões, acima sugeridas pelo quadro, teriam a sua análise elaborada em uma espécie de redescoberta ou mesmo reinvenção do Brasil. Ora, queremos apontar para uma espécie de *feliz coincidência* ou para um *encontro marcado*, porém imaginário, entre o texto de Freyre e imagem de Eckhout, com defasagem de séculos! Este cruzamento, no caso, só poderia ocorrer através do olhar e das questões formuladas por um historiador que se debruça sobre eles num outro milênio, retrazando a descoberta de um *outro Brasil*, realizada por Gilberto Freyre.

Ao escrever sua obra inaugural, Gilberto Freyre, aparentemente, não tinha ainda conhecimento das obras de Eckhout. No prefácio à primeira edição, ao mencionar as fontes iconográficas utilizadas por ele para o estudo do negro, Gilberto Freyre destaca as telas de Frans Post e Zacharias Wagener, pintores holandeses que também faziam parte da comitiva de Nassau ao Brasil no século XVII, tal como as imagens

¹ GUNDESTRUP, Bente. As pinturas de Eckhout e o Kuntskammer Real da Dinamarca. **Albert Eckhout. Volta ao Brasil**. São Paulo: Banco Real, 2002. p. 103-115.

deixadas por Jean-Baptiste Debret e Johan Moritz Rugendas no século XIX ou ainda velhos daguerreótipos e fotos de escravos.²



Aparentemente, a incorporação ou o conhecimento da obra de Albert Eckhout lhe veio por ocasião da 5ª edição de *Casa Grande & Senzala*, em 1946, quando Freyre anuncia, no prefácio, ter incorporado no livro a fotografia de um quadro – uma *mulher negra* do século XVII –, da autoria daquele pintor, quase desconhecida no Brasil e encontrada no Castelo de Charlottenburg, em Berlin.³

Esta imagem, em preto e branco, nos mostra uma mulher jovem, de rosto redondo e grandes olhos, com a pele muito escura, a contrastar com a alvura do colar de pérolas que lhe envolve o pescoço, com o turbante branco que traz à cabeça e mesmo com o chapéu, em forma de *abat-jour*, que se sobrepõe ao turbante. No livro, esta

² FREYRE, Gilberto. Prefácio à Primeira edição. **Casa Grande & Senzala**. 13. ed. v. 1. Rio de Janeiro: José Olympio, 1966, p. LV.

³ FREYRE, Gilberto. Prefácio à Quinta edição. **Casa Grande & Senzala**. 13. ed. v. 1. Rio de Janeiro: José Olympio, 1966, p. LXXXIX.

mulher vem designada como *Negra brasileira do século XVII* e a imagem é definida como sendo da *coleção do autor*, sem maior referência à autoria de Eckhout, o que é bastante estranho. Sua roupa, trespassada no decote, apresenta um debrum de tecido brilhante, que lembra o cetim. Abstraindo o estranho chapéu, lembraria a conhecida figura da baiana. Temos, pois, a representação de uma negra jovem, bela, enfeitada, atraente. Imagem central na análise de Freyre na sua descoberta de um Brasil africano, também belo, sedutor, rico em significados. Se ela realmente é obra de Eckhout, é realmente uma outra história. No caso, preferimos seguir a nossa, proposta acima.

É preciso, contudo, situar o contexto no qual aparece a obra de Gilberto Freyre, antes de retornarmos às imagens que povoaram seu horizonte mental durante a escrita da obra e aquelas que, desde o passado, vieram, magicamente, ao encontro de suas teses.

Desde as últimas décadas do século XIX, as posturas científicas e evolucionistas afirmavam a supremacia da civilização europeia cristã ocidental e estabeleciam hierarquias culturais, étnicas e raciais entre os povos. Nesta escala de valor, que dos indivíduos se estendiam às nações, o futuro do Brasil se achava fortemente comprometido. *Belo país, um dos mais belos que existem no mundo*, dizia um periódico francês por ocasião da participação brasileira na exposição universal de Paris, em 1889.⁴ Mas era terra de mestiços, *cheia de negros e doenças*, que futuro teria o país, amaldiçoado pelos pressupostos científicos que condenavam a miscigenação?

O Brasil padecia de uma fatalidade inexorável no seu porvir como nação, tomado por um fatalismo, preso a uma espécie de *pecado original* ou *marca de Caim*, sem redenção possível.

A maciça presença dos negros era apontada por quase todos os viajantes estrangeiros que visitavam o Brasil no século XIX. Mesmo que tenhamos em conta que este olhar europeu a percorrer terras distantes já vinha carregado de sentidos e preconceitos – pois não havia olhar ingênuo nestes passantes do século do romantismo ou do cientificismo –, e que levemos em consideração que eles tinha na velha Europa as suas referências de avaliação, a presença negra se impunha de forma marcante. Os quadros do pintor e desenhista alemão Edward Hildebrandt sobre o Rio de Janeiro em 1844 nos mostram uma cidade aparentemente caótica, onde bandos de negros de

⁴ *Revue de l'Exposition Universelle de 1889*, tome 2, p. 347.

espalham e ocupam os espaços públicos das ruas, das praças e largos da cidade.⁵ Da mesma forma, a maciça presença dos negros nas ruas foi uma marca das representações urbanas de um pintor como Johan Moritz Rugendas, onde isto aparece claramente na Rua Direita, na cidade do Rio de Janeiro.⁶ Há negros que trabalham, negros que observam, negros que parecem aguardar algo, em uma profusão de tipos e a dar uma característica toda especial a esta paisagem urbana, como movimento nas ruas, altos sobrados, militares a cavalo, comerciantes, passantes, curiosos.

No século XX, muitas fotografias iriam confirmar esta presença negra, a mostrar um país que exibia forte mestiçagem e que, aos olhos da elite cultivada, conferia à nação um mal estar.



Sobretudo, se estas fotos retratavam espaços mais populares, como este trecho do mercado do Rio de Janeiro em 1890, trabalho de Juan Gutierrez, os negros dominam a cena.⁷ Mais do que isso, os escravos realmente chamavam a atenção dos fotógrafos,

⁵ Aquarelas *Chafariz no Rio de Janeiro (A Carioca); Rua do mercado no Rio de Janeiro e Largo, chafariz e igreja de Santa Rita (Praça no Rio de Janeiro)*. Eduard Hildebrant, 1884. Staatlich Museen Zu Berlin apud BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. **O Brasil dos Viajantes**. 2. ed. São Paulo: Metalivros, 1999, p. 106-107; 108.

⁶ *Rue Droite à Rio Janeiro*. In: RUGENDAS, Johan Moritz. **Viagem pitoresca através do Brasil**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1998, pl. 13.

⁷ *Mercado*. 1890. Juan Gutierrez. Alúmen, 20x26cm. apud CORREA DO LAGO, Pedro; FERNANDES JÚNIOR, Rubens. **O século XIX na fotografia brasileira**. Coleção Pedro Correa do Lago. Rio de Janeiro: Francisco Alves, s/d, p. 187.

como anteriormente haviam despertado o interesse de pintores e viajantes. Os fotógrafos estetizavam os personagens, em poses estudadas, ressaltando as suas características raciais e étnicas: escarificações nas faces, denunciando as práticas tribais africanas;⁸ pés descalços, a revelar a condição servil;⁹ o uso do sapato, atestando a recente conquista da liberdade.¹⁰



Mas, o que para os estrangeiros poderia ser exotismo, traço marcante de um país tropical, para a elite brasileira que se queria branca, era a confirmação de que o país não tinha futuro.

Gilberto Freyre iria revolucionar esta postura, em recriação radical do Brasil: descobriu positividade onde antes tudo era visualizado como negativo. Diante de uma nação que se propusera ser civilizada, Gilberto Freyre desnudava o próprio caráter mestiço das elites, mas não para rebaixá-las ou humilhá-las. Pelo contrário, ser mestiço era força, beleza, sucesso colonizador ímpar no mundo. Confortando a nação consigo mesma, a visão de Gilberto Freyre era otimista e triunfante, batendo de frente com a

⁸ *Escravo*. apud AZEVEDO, Paulo César; LISSOVSKY, Maurício. (Org.). **Escravos brasileiros do século XIX na fotografia de Christiano Jr.** São Paulo: Ex Libris Ltda., 1988, p. 29.

⁹ *Ibid.*, p.35.

¹⁰ *Negro e grinho libertos*. Arquivo Histórico do Estado do Rio Grande do Sul, Brasil.

obra de Paulo Prado de 1928, *Retrato do Brasil*, marcada pelo pessimismo quanto ao futuro do país.

A miscigenação, passa a dizer Freyre, era um valor herdado de uma integração racial, étnica e cultural e se constituía em um fator de originalidade. Como um traço assumido e valorizado do caráter brasileiro, a nação reencontrava sua alma e não tinha que lamentar os efeitos visíveis da genética. Ser mestiço – *moreno, mulato, mameluco, cafuzo* –, negro ou mesmo branco, que importava? Ser brasileiro era trazer a variedade em si. Sob o signo da multiplicidade, uma forma própria de ser se revelava. O Brasil era belo, era forte, era vivo, era cor, era luz, cheiro, sabor. Era mistura de tudo e o resultado era ainda algo original, único, a dar exemplo para o mundo.

Era uma espécie de paraíso *tropical*, indo ao encontro, talvez, de mitos muito antigos, que persistiam desde os tempos da descoberta do Brasil, e que haviam permitido Américo Vespucci declarar, maravilhado, depois de contemplar a *terra brasilis*, com suas praias de areias muito brancas e as índias nuas, de pele morena e longos cabelos negros: *se há um paraíso na terra, ele não deve ser longe daqui...*

Mas, mesmo as idéias originais e renovadoras, como as de Freyre, precisam ser contextualizadas frente às demais, herdadas ou contemporâneas. Todo o conhecimento se constrói como um palimpsesto, em cruzamentos, superposições e reapropriações, que produzem novos significados. Nesta medida, nos propomos a retratar os caminhos do autor para a elaboração de sua redescoberta do Brasil, nem por isso menos original e revolucionária.

Começemos pelos textos que inspiraram sua tese, apresentada com sucesso em *Casa Grande & Senzala*, obra de repercussão internacional e aceitação nacional nas décadas de 30 e 40.

É bem verdade que, dentro da intelectualidade brasileira, algumas vozes de levantavam desde o início do século, tentando encontrar vias alternativas para a nação que escapassem das concepções raciais e do determinismo geográfico. Manoel Bomfim, com sua obra *Males de origem*,¹¹ publicada em 1905, tentava explicar que o atraso, a subnutrição e o analfabetismo mais advinham de fatores culturais e sociais do que de atavismos da raça e determinações geográficas.

¹¹ BOMFIM, Manoel. **A América Latina. Males de origem**. Rio de Janeiro, Topbooks, 1993.

Sob uma outra ótica, em 1922, o movimento modernista, começado pela Semana de Arte Moderna, ocorrida no Rio de Janeiro, descobriu para a nação o *povo* e delimitou a presença de uma alteridade cultural do país com relação aos modelos europeus. Este viés seria aquele utilizado por Gilberto Freyre, que tanto trabalhou com a elite cultural como com os subalternos, particularmente com aqueles responsáveis pelo trauma da nação: os negros.

Uma das idéias mais originais do movimento foi identificar um traço característico para o brasileiro, tomado de empréstimo do passado remoto do país: a *antropofagia*. A originalidade, intrinsecamente nacional, buscada por este processo de modernidade, podia ainda se expressar por outras formas, como na idéia, esta sim de um longo alcance e inovador significado, que foi a da *antropofagia* cultural. Antropófagos, os brasileiros, tal como apontara Hans Staden, sobrevivente de uma temporada entre os tupinambás e testemunha ocular do canibalismo? Sim, no plano metafórico, tal como vem expresso no *Manifesto Antropofágico* de 1928 de Oswald de Andrade. Tal como os canibais do Brasil de outrora devoravam seus prisioneiro não para fins de subsistência, mas sim rituais – incorporação das qualidades dos bravos guerreiros aprisionados – a cultura brasileira deglutia as outras, transformando-as em uma nova composição, mais rica e peculiar. O homem nacional não se definia pelo *logos*, mas sim pela *fagia*, pela capacidade de incorporar o que era bom e desprezar o que não lhe interessava...

Tratava-se, dizia Oswald de Andrade, de uma revolução de princípios, de roteiro, de identidade para o país, revolucionário e modelo universal para a compreensão do fenômeno da cultura. «*Nós, brasileiros, oferecemos a chave que o mundo, cegamente, procura: a Antropofagia.*», afirmava Oswald. Nesta medida, a metáfora da antropofagia resolvia de forma original a tensão entre o autêntico e a cultura universal. Assim, o Brasil era, ao mesmo tempo, aquilo que devorava, mas era também o novo que fabricava neste amálgama metabolizador. Ser antropófago era, pois, ser um *plus*: era ser o *outro* e ser si próprio, era ser uno e ser vário, era ser criativo. O brasileiro era, pois, antropófago, canibal, pois digerira a cultural universal e produzia algo novo, genuinamente brasileiro. Desde as gravuras de Theodore de Bry, a partir dos relatos de canibalismo de Hans Staden no Brasil,¹² as imagens de indígenas

¹² Théodore de Bry. *Preparo do banquete canibal*. 3 vol. Grandes Voyages, Frankfurt, 1592. apud HERKENHOF, Paulo. (Org.). **O Brasil e os holandeses**. 1630-1654. Rio de Janeiro: GMT Editores Ltda, 1999, p. 121.

antropófagos correram mundo desde o século XVI. Relatos desta prática terrível forneceram, inclusive, matéria para que Michel de Montaigne discorresse sobre a alteridade e o relativismo cultural, discutindo as diferenças dos significados atribuídos às práticas sociais nos diversos povos.

O radicalismo e a irreverência dos modernistas, na literatura e nas artes, não seria estranho ao jovem Gilberto Freyre, então estudante na Universidade de Columbia, nos Estados Unidos. Freyre não assume este caráter antropofágico nem o cita em sua obra, mas sua visão coincide, em princípio, com esta idéia central na redefinição da identidade brasileira, que toma por base a reelaboração cultural. Presente na idéia da mestiçagem, o princípio da produção do novo a partir dos componentes formativos se estendia para além dos critérios puramente raciais e étnicos.

Nestes anos 20, passados na universidade americana, Freyre foi aluno do antropólogo Franz Boas, cujas idéias se tornaram fundamentais para seu pensamento. Judeu alemão transferido para os EUA, Franz Boas se colocava contra as interpretações evolucionistas e deterministas que explicavam a sociedade pela raça e o meio, indicando que a etnia só poderia ser explicada através da cultura. Não haveria, pois, processos degenerativos, métodos de seleção eugênica, hierarquias entre raças e condenações inexoráveis aos povos, mas sim uma compreensão dos modos de ser e dos valores e significados pertinentes a cada cultura.

Tais idéias de Boas corresponderam, em terras americanas, à versão do culturalismo inglês de Malinowski. As teses do mestre deram uma chave explicativa ao jovem estudante Freyre, preocupado com o impasse interpretativo da realidade brasileira. Como Gilberto Freyre reconhece no prefácio à primeira edição de sua obra, em 1933, ele devia a Boas *a revelação do negro e do mulato no seu justo valor*.¹³ Com ele, acrescentava Freyre, aprendera a diferença fundamental entre raça e cultura, plano sobre o qual se assentava o seu ensaio. Conseguira, com isso, distinguir os efeitos da genética dos das influências sociais, culturais e do meio. Este fora o princípio que norteava as idéias, estabelecendo a cultura como o fundamento explicativo das diferenças entre os povos e que lhe permitira ver a questão da miscigenação com outros olhos.

¹³ FREYRE, Gilberto. Prefácio à Primeira edição. **Casa Grande & Senzala**. 13. ed. v. 1. Rio de Janeiro: José Olympio, 1966, p. XXXI.

No Brasil, explicava Freyre, a estrutura econômica, assentada na grande propriedade, escravocrata e voltada para o mercado externo, condicionara a constituição de uma sociedade, aristocrática e bipolarizada entre senhores e escravos, brancos e negros. Seguramente, Freyre tinha diante de seus olhos não só a realidade pernambucana, do nordeste brasileiro de onde provinha, como também as muito antigas pinturas de Frans Post sobre este tema, datadas do século XVII.¹⁴ Sobre uma tela que inaugura a paisagem brasileira, o pintor holandês representa o mundo do trabalho, mas onde se passa a impressão de uma calma, ordem e tranqüilidade edênica. O engenho parece como um mundo fechado, fora do mundo, embora a presença de um rio, em um segundo plano central, remeta ao mundo da circulação e do comércio do açúcar. Casa grande e senzala parecem formar um conjunto harmônico, a mesma integração que Freyre enfatizaria na apresentação de suas idéias, onde a violência da dominação escravocrata é substituída pelas relações pessoais entre dominadores e dominados, suavizadas pelo intercuro sexual!

Neste contexto bipolarizado, advertia Freyre, a miscigenação corrigira a distância social. Entre a fachada social e o cotidiano da vida, o quadro se invertia. Se as barreiras fossem realmente intransponíveis, como se explicaria, então, que fosse a mestiçagem o grande problema nacional, a comprometer o futuro do país? Houvera, claramente e desde sempre, uma integração entre mestres e escravos para além do mundo do trabalho. Diante da escassez de mulheres brancas, e da disponibilidade dos amores livres com as índias e as negras, o português sucumbira. Já predisposto ao multiculturalismo e ao cruzamento racial e étnico, em processo histórico afirmado desde os tempos da Reconquista e depois na construção do Império Ultramarino, o mundo que português criara¹⁵ era um mundo mestiço e, sobretudo, exemplar. Gilberto Freyre chegaria mesmo a defender a criação de uma nova ciência ou campo de estudo para analisar esta adaptação, aclimatação e aculturação do português nos trópicos, experiência vista como única na história: a *lusotropicologia*.

Na contramão do racismo, o novo conceito do tropicalismo, afirmava Gilberto Freyre dera uma nova humanidade à mestiçagem. E, nesta linha de pensamento, lembrava as pinturas de Gauguin, descritivas e interpretativas, sobre homens e mulheres

¹⁴ *Paisagem com plantação (engenho)*. Frans Post. Óleo sobre tela, 71,5x 91,5 cm, Museu Boijmans Van Beuningen, Rotterdam.

¹⁵ Para usar a expressão utilizada por Gilberto Freyre na obra **O mundo que o português criou** (Rio de Janeiro: José Olympio, 1940).

de cor, em *afirmações de beleza e de ternura humanas se não superiores às belezas do corpo e da alma dos brancos, a elas iguais em efeitos plásticos e em manifestações de afetividade e cordialidade através de brilhos do olhar e de doçuras do sorrir, dificilmente encontradas entre brancos e europeus*.¹⁶

Mas, como Freyre justificava tais assertivas, derivadas de algumas idéias, colhidas na antropologia de Boas, nas suas leituras do historiador Oliveira Lima, de quem fora aluno no ginásio, e também na sua formação de sociólogo, a preocupar-se com a análise das relações entre os grupos? Não esqueçamos ainda a sua observação direta da realidade brasileira e a sua condição de membro de uma família com raízes na aristocracia canavieira do nordeste...

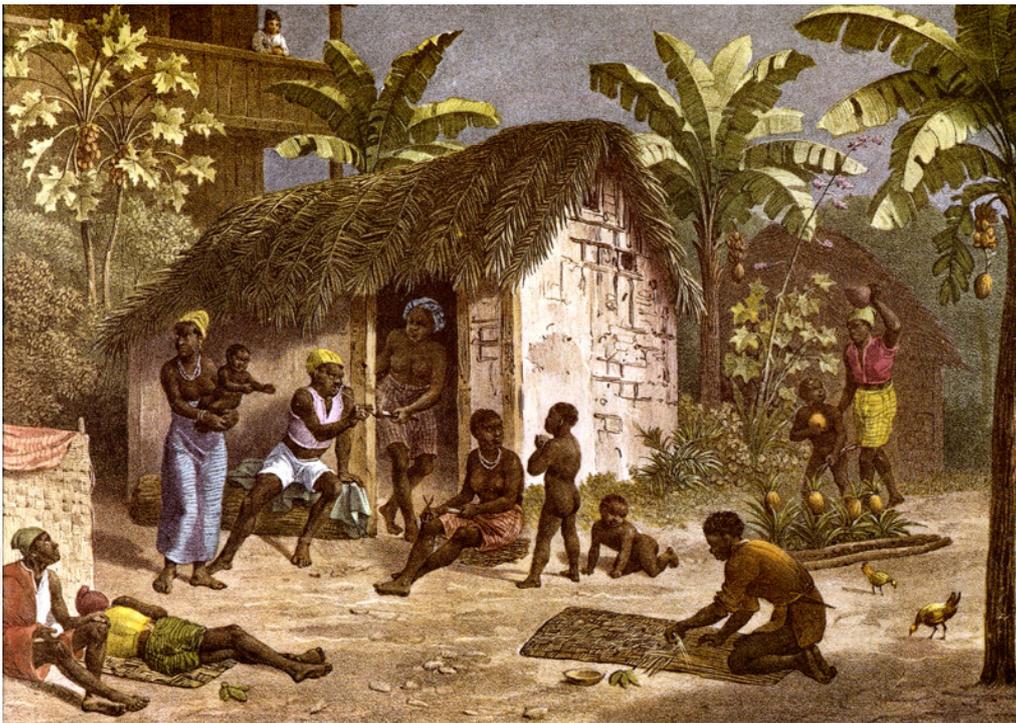
Para a elaboração de sua tese, o sociólogo Gilberto Freyre se inspirou, mais vez, na antropologia para a realização deste estudo que se pretendeu histórico, ao analisar as origens da família e do patriarcalismo no Brasil, gênese deste processo de mestiçagem e aculturação. Mais uma vez, foi na antropologia que ele encontrou um método e um campo de pesquisa na cultura material, aprendendo que objetos, coisas, materialidades eram produções do homem que continham vida. A cultura material, até então pouco explorada por sociólogos ou historiadores, dava margem a que fossem resgatados *ethos*, sensibilidades, princípios de valor, de ética e de estética, práticas sociais da vida cotidiana. Em especial, Freyre fundamenta a idéia de que a casa, ou o espaço construído, é representativa da vida social e cultural, invocando, para esta forma de percepção da vida material, tanto o próprio Frans Boas quanto as idéias de Oswald Spengler.

É nesta medida que, além da arquitetura e das plantas das casas, ele percorre anúncios de jornal, roupas, chapéus, brinquedos, receitas de doces, pátios e cozinhas, objetos de decoração, cemitérios, jardins, álbuns de fotografia das famílias, diários, correspondência, romances, narrativas de viajantes e relatos de fantasmas e assombrações, transmitidos pela oralidade. O resultado é um texto quase plástico, onde o autor constrói, para o leitor, as imagens da vida cotidiana e da cultura material do passado brasileiro. Uma idéia-guia acompanhara este percurso. Pelos traços materiais deixados, em cruzamento com textos e imagens de época, Freyre se empenhara em resgatar a positividade da miscigenação. Foi pela leitura destas fontes, em postura *avant*

¹⁶ Discurso de Gilberto Freyre na Universidade de Coimbra, 1962. FREYRE, Gilberto. **6 conferências em busca de um leitor**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1965, p. 194.

la lettre em seu tempo, que Gilberto Freyre vislumbrou o processo pelo qual o Brasil construiu uma unidade a partir da diversidade.

Se as imagens de Rugendas,¹⁷ Debret¹⁸ e Post¹⁹ lhe forneciam representações do mundo do trabalho, no engenho de açúcar, tarefa executada pelos negros escravos e onde se exercia a dominação brutal, a linha de percurso de sua análise percorre outros caminhos, valendo-se de outras tantas imagens ilustrativas, que reforçam seu viés culturalista.



Certa aquarela de Rugendas, *Habitação de negros* parece ter mais bem inspirado Gilberto Freyre.²⁰ A cena mostra uma contigüidade de espaços, pois de uma varanda, em uma casa grande ou sobrado contíguo, desde um segundo plano, uma mulher branca contempla o que fazem os negros em torno de sua casa. Estes reproduzem, por seu lado, uma realidade quase doméstica. A mulher, assomando à porta da casa, parece ter vindo acender o cachimbo do marido, sentado do lado de fora.

¹⁷ *Moulin à sucre*. Rugendas. In: RUGENDAS, Johan Moritz. **Viagem pitoresca através do Brasil**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1998, pl. 9.

¹⁸ *Pequena moenda de cana portátil*. Jean Baptiste Debret. apud STRAUTMANN, Patrick. (Org.). **Rio de Janeiro, cidade mestiça**. São Paulo: Cia. das Letras, 2001, p. 77.

¹⁹ Frans Post. Gravura em cobre extraída do livro de Gaspar Barléu, **Rerum per octenium in Brasília etalibi nuper gestarum**. Amsterdam: Ioannis Blaeu, 1647, Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro. apud HERKENHOF, Paulo. (Org.). **O Brasil e os holandeses. 1630-1654**. Rio de Janeiro: GMT Editores Ltda, 1999, p. 84.

²⁰ *Habitation de nègres*. Rugendas, In: RUGENDAS, op. cit., pl. 5.

O ambiente familiar se estende à presença de crianças, pois estas estão em interação com os adultos, compondo laços de afetividade: um pequeno no colo da mãe, outro a perguntar algo à mãe que, sentada, corta com a tesoura um feixe de gravetos, um outro pequeno brinca sozinho no chão e mais outro, à direita da cena, acompanha ou mesmo já ajuda um adulto que transporta uma vasilha. Mais do que a presença da família junto a casa, a cena inclui trabalho e lazer, conjugados: há negros que descansam e outros que executam tarefas. A humanidade do escravo é afirmada na visão romântica do pintor, empenhado em condenar a escravidão e a mostrar que os escravos possuíam também sua cultura e sentimentos.



Outras imagens de Rugendas complementam esta visão, indo ao encontro da que seria desenvolvida por Freyre. Rugendas se dedica a mostrar danças e lutas típicas dos negros, recuperando *flashes* de sua cultura, tal como ele pudera observar no Brasil. Assim é que há representações dos negros a jogar capoeira, espécie de dança de guerra, dotada de grande agilidade, ao som de ao som de tambores e palmas, onde os golpes são dados com os pés e pernas.²¹ Como *experts* nesta modalidade de defesa sob forma de

²¹ *Jogar capoeira, ou danse de la guerre*. Rugendas. In: RUGENDAS, Johan Moritz. **Viagem pitoresca através do Brasil**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1998, pl. 18.

dança, os capoeiristas tornaram-se tão famosos que chegavam a serem contratados como guarda-costas de certos membros da elite, preocupados com a sua defesa pessoal. Outras imagens retratam danças mais pacíficas, como o lundu,²² mas extremamente sensual, com requebros e gestos provocantes. O lundu se estendeu às camadas populares, tornando-se dança também de não-negros. Da mesma forma, Rugendas retrata o batuque,²³ dança de negros de origem tipicamente africana, ritmado e acompanhada de instrumentos de percussão. Elemento integrado às práticas de uma religião afro-brasileira, o batuque difundiu-se por todo o país, em todos os lugares onde estiveram os negros. Esta expansão deu-se, contudo, para além do recorte racial, atingindo outros setores populares adeptos desta manifestação religiosa-musical.

Na linha da religiosidade enquanto manifestação cultural, representações mais antigas, como as pinturas de Frans Post, retratam este traço característico dos escravos: a dança associada com formas religiosas, a intrigar o olhar europeu.

Várias telas do pintor europeu retratam esta realidade: sob um céu povoado de nuvens, típico do paisagismo holandês, que ocupa cerca de dois terços do quadro, uma cena central, sob a qual incide a luz, onde se mescla a representação da natureza no nordeste brasileiro com os edifícios erguidos em meio a um mundo rural – engenhos – ou urbano – cidades, vilarejos, ruínas de igrejas e casas deixadas pelos efeitos da guerra de conquista. Entre um primeiro plano, obscurecido, onde se distinguem animais exóticos e plantas gigantescas, a ressaltar a pujança e a alteridade da fauna e da flora tropical, um grupo de negros ocupa um lugar central.²⁴

O escuro da pele a contrastar com a alvura das roupas brancas, pés descalços, eles parecem, de uma certa forma, alheios ao entorno. Mero elemento decorativo para a cena principal a ser retratada?

²² *Danse landu*. Rugendas. In: RUGENDAS, Johan Moritz. **Viagem pitoresca através do Brasil**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1998, pl. 17.

²³ *Danse batuca*. Rugendas. In: *Ibid.*, pl. 16.

²⁴ Ver, a propósito, os seguintes quadros de Frans Post: *Vista de um engenho de cana de açúcar*, óleo sobre madeira, 25,7x41,4 cm; *Paisagem da Paraíba*, 1655, óleo sobre madeira, 45,4x53,7 cm; *Paisagem com jibóia*, óleo sobre tela, 119x174 cm; *Vista de Olinda*, 80x110 cm, todos do Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro; *Paisagem brasileira com nativos dançando e capela*, cerca de 1660, óleo sobre madeira, 44x59 cm, col. Privada, N. York; *Capela com pórtico*, 36x38, Col. Mário Pimenta Camargo, São Paulo.



Talvez eles sejam um detalhe estético a mais no quadro para humanizar a paisagem, mas a sua repetição, nas diversas cenas pintadas por Frans Post nos leva a pensar na sua intrigante presença. Tais negros devem ter intrigado o olhar do pintor. Em geral eles estão dispostos como que em roda, a dançar. Parecem fora do tempo e do espaço, em um mundo só seu, distante das injunções de um domínio holandês e mesmo à parte da realidade do trabalho.

Os negros dançam, os negros celebram seus deuses, os negros se divertem. Esta performance deve ter atraído também a atenção de outro holandês, cujos recursos pictóricos não se igualavam aos de Post: Zacharias Wagener. Mas o que se perde em perfeição, se recupera em expressividade: os negros e negras de Wagener, a dançar ao som de tambores, pelos seus gestos e por suas expressões fisionômicas, bem poderiam caber nos Gabinetes de Curiosidades europeus, tal o exotismo da cena.²⁵ Sabe-se que, para além da intenção dos autores das obras em representar o que viam e que tocava sua sensibilidade, havia também a necessidade de atender as demandas do espectador

²⁵ Zacharias Wagener, *Negros dançando ao som de tambores e instrumentos de cordas*. Gravura em cobre, extraída do Thier Buch, Kabinett der Staatlichen Kunstsammlungen, Dresden. apud HERKENHOF, Paulo. (Org.). **O Brasil e os holandeses**. 1630-1654. Rio de Janeiro: GMT Editores Ltda, 1999, p. 135.

européu e as regras da pintura de paisagem holandesa. Importa, contudo, ver como delas se fez a leitura de Freyre, que remeteu a tais obras a suas fontes iconográficas.

Mas, para Freyre, este fenômeno cultural de sincretismo, impregnado na identidade do país, tivera como ator central a mulher negra. Escrava, trabalhadora da roça ou escrava de ganho nas ruas da cidade, ama de leite, amante, alcoviteira, doceira e cozinheira na casa do senhor, negra contadora de histórias, ela foi uma basculante entre dois mundos, passando da cozinha à cama do senhor, na dinâmica da *Casa Grande & Senzala* que, muito simbolicamente, o autor colocou unidos, no título de seu livro, por um símbolo associativo: o &.²⁶

Para dar a ver estas negras onipresentes em todos os espaços da vida da nação, privada e pública, Gilberto Freyre teve, por certo, à vista, as imagens de Rugendas,²⁷ com negras realizando a colheita do café, preparando a farinha de mandioca, ou a vender frutas nos mercados; e também as de Debret,²⁸ onde as escravas aparecem lavando roupa, na beira do rio, ou em casa, na companhia sua senhora, a bordar, enquanto seus filhos brincam no chão da sala, também na rua, a acompanhar a família do senhor ou como livres, a vender seus serviços. Tais imagens não dão a ver uma presença constante, como observadora e como participante da vida dos brancos, imiscuídos na intimidade das famílias, e mesmo como testemunho de suas grandezas e misérias. Por outro lado, possuir negros era indício de posses e de um status especial na sociedade. Era mesmo costume, junto às elites, bem vestir certos escravos domésticos para saídas à rua ou em ocasiões especiais.

²⁶ Como bem aponta Jacques Leenhardt, em **Estratégias intelectuais nos prefácios e introduções de Sobrados e Mocambos**. Roma: 2001.

²⁷ RUGENDAS, Johan Moritz. **Viagem pitoresca através do Brasil**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1998. *Récolte du café*, pl. 8, *Préparation de la racine de mendiocca*, pl. 7; *Marché sur la braia dos mineros*, pl. 13.

²⁸ Jean Baptiste Debret. *Lavadeiras na beira do rio*, p. 95; *Uma senhora brasileira em seu lar*, p. 60; *Um funcionário do governo sai a passeio com sua família*, p. 37; *Negras livres vivendo de suas atividades*. apud STRAUTMANN, Patrick. (Org.). **Rio de Janeiro, cidade mestiça**. São Paulo: Cia. das Letras, 2001, p. 75.



Assim é que negros chegavam a vestir fraque e cartola para transportar uma senhora rica,²⁹ e Debret³⁰ retratou tanto uma escrava, adornada e transportada em “cadeirinha”, transportando o recém nascido para o batizado, assim como registrou a prática de realizar festa de casamentos para escravos especiais, onde as negras se vestem segundo os rigores da moda, imitando suas senhoras.

Mas voltemos às mulheres negras, fio condutor de uma outra identidade para o Brasil, cimento da mestiçagem positivada, que conciliava os brasileiros com sua auto-imagem.

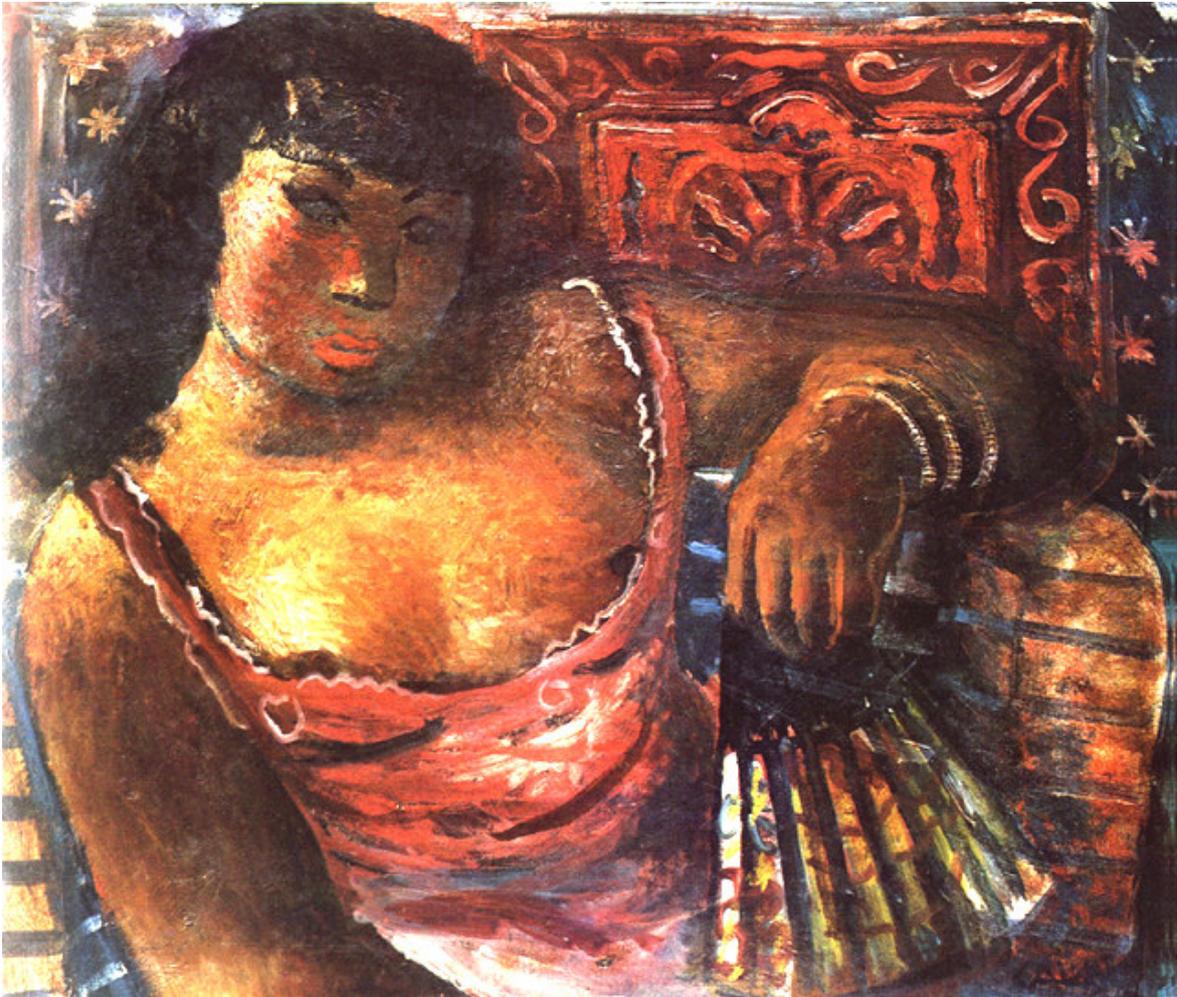
Há que destacar que, deste tripé entre raça, meio e cultura, Gilberto Freyre não abole a raça de sua análise, mas redireciona o enfoque para a cultura,³¹ tomada no seu sentido antropológico de conjunto de significados, construídos socialmente e

²⁹ *Senhora na liteira com dois escravos*. Cerca de 1860, Bahia, Família Costa Carvalho, Albumen, 5,5x8,1 cm. apud CORREA DO LAGO, Pedro; FERNANDES JÚNIOR, Rubens. **O século XIX na fotografia brasileira**. Coleção Pedro Correa do Lago. Rio de Janeiro: Francisco Alves, s/d, p. 59.

³⁰ Debret, *Transporte de uma criança branca para ser batizada*, p. 152 e *Casamento de negros escravos de uma casa rica*, apud STRAUTMANN, Patrick. (Org.). **Rio de Janeiro, cidade mestiça**. São Paulo: Cia. das Letras, 2001, p. 28.

³¹ Como bem apontou Roberto Ventura em sua bela síntese sobre o autor em *Casa Grande & Senzala*. **Folha explica**. São Paulo, Publifolha, 2000, p. 26.

partilhados. A raça persiste, pois é o elemento explicativo do sucesso brasileiro: da mulher negra, escrava, objeto para o prazer do senhor,³² de seus amores com o homem branco nascera a mulata, símbolo sexual do país, imortalizada nas telas do pintor modernista Di Cavalcanti nas décadas de 30 e 40.



Em *Mulata com leque*³³ e *Mulata com gato preto*³⁴ a sensualidade é evidente, seja pelo gesto e pelos elementos que acompanham as figuras, ostensivamente presentes em cenas de bordel: um leque para abanar o calor dos trópicos e também da paixão; um gato preto, a passar toda a carga simbólica de sedução inerente a este animal... Lembremos que o então jovem Edouard Manet, quando de uma viagem ao Rio de Janeiro, entre 1848 e 1849, não ficara indiferente à beleza das mulatas. Em carta a seu

³² apud AZEVEDO, Paulo César; LISSOVSKY, Maurício. (Org.). **Escravos brasileiros do século XIX na fotografia de Christiano Jr.** São Paulo: Ex Libris Ltda., 1988, p. 25.

³³ *Mulata com leque*, Di Cavalcanti, 1937, (Col. Galeria Chateaubriand), apud **Arte no Brasil**, v. 2, São Paulo: Abril Cultural, p. 631.

³⁴ *Mulata com gato preto*, Di Cavalcanti, (Col. Particular) apud **Arte no Brasil**, v. 2, São Paulo: Abril Cultural, p. 685.

primo Jules, depois de comentar a feiúra dos negros e mestiços, referiu: *As mulatas, a bem da verdade, são quase todas bonitas.*³⁵



A visão sexuada, sensual e fraterna da realidade nacional que Gilberto Freyre construiu, lhe valeu muitas críticas, sobretudo pela intelectualidade de esquerda, por minimizar a violência e conflito nas relações entre brancos e negros, mestres e escravos, ao que veio se acrescentar à adesão do autor ao golpe de estado militar de 1964. Condenado pelos intelectuais brasileiros nas décadas de 50 a 80, somente na última década do século XX é que foi reabilitado, possibilitando-se uma redescoberta da obra daquele que, nos anos 30, redescobriria o Brasil.

Gilberto Freyre tornou-se objeto de estudo porque, basicamente, veio ao encontro de questões presentes na nossa contemporaneidade. Como pensar a diferença cultural, como entender a alteridade dentro de um mundo globalizado? Que sentido tem a mestiçagem em uma realidade planetária que, desde há séculos, troca experiências e sinais? Em que medida continuamos a pensar em termos de exotismo ou de pensar as

³⁵ MANET, Edouard. *Viagem ao Rio. Cartas da juventude. 1848-1849*. Rio de Janeiro, José Olympio, 2002, p. 90.

culturas em termos de valor conforme a sua maior ou menor aproximação com os valores do *dito* ocidente?

Nos anos 30, Freyre pensou o mundo desde as suas margens, para demonstrar que as trocas culturais fazem do mundo uma só realidade, com suas histórias conectadas. Era impossível pensar o Brasil sem ligá-lo com a Europa, a África e a Ásia, dizia Freyre, ao defender a sua talvez bizarra *lusotropicologia*. O Brasil se situava no plano do internacional e o trazia em si, mas era, ao mesmo tempo, original. Unidade na diversidade, parte contendo o todo, herança do passado e afirmação de uma presença nova, ao mesmo tempo. Mestiço, aquele que é ambivalente, por supor em si contrários, e ao mesmo tempo ambíguo, a insinuar a presença de um outro, um terceiro distinto de suas partes formativas. Freyre nos ajuda, por outro lado a pensar as fronteiras em um mundo sem fronteiras, mostrando que estas habitam no imaginário social. Por outro lado, justo por abordar as ditas margens – o Brasil, a mestiçagem, os negros – por outros vieses que não os da dominação e resistência, Freyre veio ao encontro de preocupações muito atuais, de recompor o passado através de outras marcas de historicidade, a que os historiadores chamam fontes. O cotidiano e as relações afetivas permitem o acesso a este reduto íntimo das sensibilidades, esta outra forma de conhecimento do mundo que está no âmago da história cultural.

Mas voltemos ao quadro de Eckhout, e para o seu encontro imaginário, marcado com Gilberto Freyre. A tela fora pintada pelo artista holandês para, de forma naturalista e etnográfica, dar a ver à Europa as realidades compreendidas no mundo abarcado pelo comércio holandês. Mesmo que todos os detalhes do quadro sejam identificados de forma precisa e realista, permitindo averiguar a procedência de cada objeto, o que nos interessa é o plano do simbólico, que nos permite viajar no tempo e no espaço para dizer algo mais daquilo que é visto.

No plano do simbólico, a tela *Mulher negra*, de Albert Eckhout é uma representação alegórica de um encontro de culturas, dando a ver misturas, contatos, interação, mestiçagem. Mundos em contato tendo por centro uma mulher negra, com o que nos reencontramos com as teses de Freyre.



Observemos esta mulher. Ela, aparentemente, não é uma escrava, a julgar pelos seus atavios. Há uma nítida relação com o mundo africano, desde o tecido de sua saia, seu colar de coral, braceletes de ouros e brincos. Mas, atenção! Nestes braços e no colar de pérolas de duas voltas que traz no pescoço pendem pérolas barrocas. A Europa se faz presente, neste detalhe de bijuteria, tal como no cachimbo holandês que traz à cintura. Quem é esta mulher, enfim, que porta ainda um chapéu cônico oriental, mas que no

cesto africano que suporta na mão direita oferece frutas tropicais do Brasil: mamão, banana, laranja?

Seus pés descalços apontam para a África e também para a escravidão, embora não pareça escrava, tal os seus atavios. Figura de todos estes mundos, misturados, parecendo dizer que no seu corpo se tece uma rede de conexões e de sentidos, como uma teia da qual ela detém o fio condutor, qual moderna Ariadne, negra e tropical. Esta mulher, que fita o espectador do fundo do seu mistério, tem no seu corpo um espaço de encontros. Ela parece embaralhar os caminhos e também unir os continentes. Ela confunde os homens, mas tem as respostas. Sua resposta a este mundo conectado é o menino que tem à sua esquerda, e sobre cuja cabeça tem sua mão pousada, num gesto ao mesmo tempo de proteção e de propriedade.

Mulher negra, mãe negra, este filho mulato tem a pele menos escura e os olhos mais claros que os teus, a mostrar que tens um pé na casa grande dos brancos, e que te deitaste no leito de algum senhor. Nas mãos do menino, uma espiga de milho, alimento de escravos, e também uma ave, que faz lembrar um dos primitivos nomes do Brasil: *Terra dos Papagaios...* Em torno de seu pescoço, um pequeno colar, lembrando uma guia de santo, atributo dos crentes da religião afro-brasileira, evocando estes deuses teimosos que atravessaram o oceano.

Figura alegórica de mundos em confronto, a imagem remete a um império unificado pelo mercado holandês que não se encontra na paisagem, salvo pelos sinais que aí podemos ler, pelo simbólico inscrito nos objetos e pelo que sabemos de seu autor e condições de realização da obra. Mas voltemos ao plano da leitura, que nos autorizamos fazer a partir do texto de Freyre, sobre a imagem de Eckhout, passando da figura à paisagem. A mulher negra é cercada por uma vegetação tropical e, sobretudo brasileira, composta de palmeiras, coqueiros, árvore de abacaxi, cactus. Tudo a indicar o nordeste brasileiro, em catalogação precisa feita por conhecedores da fauna e flora do país que identificaram as espécie e que fazem nossa princesa africana ancorar no nordeste.

Em um segundo plano, uma paisagem de praia, com os recifes ao longo do mar, a lembrar a conhecida paisagem da cidade que lhe leva o nome: Recife. Na praia, a atividade da pesca, registrando-se a presença de uma torre – atalaia, já presente em telas de Post – para a observação do movimento dos cardumes nas águas transparentes do mar tropical. Nesta cena, o elemento que faltava deste processo de miscigenação

cultural: são os indígenas que pescam e que contribuem, com a sua técnica e o seu *savoir-faire*, para a aclimação vencedora da civilização portuguesa nos trópicos.

Mas, nesta paisagem, que remete a outras imagens e também a outros textos, quem preside a cena neste mundo mestiço é a mulher negra central, senhora dos segredos da lusotropicologia.

Entre Eckhout e Freyre, este encontro bem poderia ter acontecido, para que a mulher negra de um, pudesse ilustrar as idéias do outro.

