

ENTRE PINTURA E ESCRITA: O OLHAR DO ESTRANGEIRO SOBRE TERRAS BRASILEIRAS

BETWEEN PAINTING AND WRITING : FOREIGN LOOK ON BRAZILIAN SOIL

Caue de Camargo dos Santos^{1*}

1. Docente do Colégio de Aplicação (CAp/UFAC). Discente do Programa de Pós-Graduação Mestrado em Letras: Linguagem e Identidade da Universidade Federal do Acre.

*Autor correspondente: cauecamargo.rbr@gmail.com

Recebido: 16/07/2016; Aceito 08/12/2016

RESUMO

O presente artigo almeja produzir reflexões comparativas entre um pintor viajante chamado Albert Eckhout (1610-1666) e algumas descrições entendidas como crônicas de viagem que foram realizadas por meio das expedições pelo território que hoje conhecemos como Amazônia. Desta forma buscando entender a questão do olhar estrangeiro que cerca e tenta dominar o novo, superpondo o seu olhar, costumes, crenças e culturas sobre o outro.

Palavras-chave: Albert Eckhout; crônicas de viajantes; Amazônia;

ABSTRACT

This article aims to produce comparative reflections between a traveling painter named Albert Eckhout (1610-1666) and some descriptions understood as journey of chronicles that were made by the expeditions through the territory we now know as Amazon. Thus seeking to understand the issue of foreign look around and try to master the new, superimposing his gaze, customs, beliefs and cultures on the other.

Keywords: Albert Eckhout; chronic travelers; Amazon;

NO ENTREMEIO: A FALA QUE VIRA IMAGEM

Na disciplina Linguagem, Sociedade e Diversidade Amazônica foi possível aproximarmos de um contexto e discursos diversificados a respeito da região amazônica. Entre viagens expedicionárias, literaturas regionais e teorias da literatura, foi possível compreender e despertar para narrativas e visualidades construídas a partir de discursos que constroem uma Amazônia longínqua,

difícil, inabitável, atrasada, entre outras situações que observamos no cotidiano.

A partir daqui tornou-se necessário compreender que vivemos em um mundo globalizado, mas que possui suas peculiaridades locais, e viver nesta constante troca pelas conexões local-global só enriquece nossas experiências. Perceber que estar neste espaço diferente de outros e que há poucas horas posso estar em outro local do Brasil ou do Mundo, e assim sucessivamente

enriquece o conhecimento, estimula pensar, agir e experimentar coisas novas.

Imaginemos se todos os lugares fossem iguais e compartilhassem da mesma cultura, do mesmo conhecimento, dos mesmos ritos e crenças? Como seria viver num planeta globalizado e padronizado? E por muito tempo pensou-se que determinadas culturas são mais avançadas e por este motivo, algumas se sobrepõem às outras. Acabam por desbravar territórios, explorar a natureza e as terras, dominam e catequizam povos, invadem aldeias, saqueiam vilarejos em nome da cultura mais avançada, a mais rica, a correta e pura. Sendo assim, desde as narrativas construídas nos encontros da disciplina as imagens foram surgindo, ideias de pinturas reveladas através das crônicas de conquistadores; toda essa explanação me remeteu às pinturas dos viajantes que passaram pelo território brasileiro desde o século XVI. Então,

Os primeiros relatos sobre o Brasil, como o do viajante Hans Staden (1510-1576), vêm acompanhados de ilustrações (em geral, de autoria desconhecida) que traduzem as peripécias do viajante alemão, prisioneiro dos índios tupinambás, ameaçado de morte e canibalismo. Do mesmo modo, os textos do frei André Thevet (1502-1592) - *As Singularidades da França Antártica*, 1557- que acompanha a expedição de colonização da França Antártica, comandada por Villegagnon (1510-1571) em 1555 e 1556, e os do pastor calvinista Jean de Léry (1536-1613) - *História de uma Viagem Feita à Terra do Brasil*, 1578 - são complementados por ilustrações, inseparáveis dos relatos. Se, no início, as imagens vêm a reboque dos textos dos viajantes, como a edição gravada de *Grands Voyages et Petits Voyages*, coordenada pelo editor e gravador flamengo Theodore de Bry (1528-1598), e publicada em Antuérpia, entre 1590 e 1634, os registros visuais parecem adquirir relativa autonomia em relação aos textos. (ENICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL, 2015)

Essas pinturas que por muitos anos foram consideradas documentos históricos, fizeram brotar verdades acerca de um determinado povo: como se vestiam, o que comiam, aquilo que cultuavam e passaram a integrar o acervo cultural da história da arte como obras. Essas imagens reduziram culturas a determinados discursos dominadores e a pequenos ícones incrustados nas telas à óleo que circularam pela Europa, representaram o atrasado, o fantástico, o novo e o exótico.

Dessa forma, os artistas cuja produção encontra-se ligada ao ato de viajar; suas obras como desenhos e pinturas, de natureza documental, seguiram juntamente com seus deslocamentos e descobertas através dos territórios, paisagens e pinturas etnográficas.

De modo geral, esses artistas integram expedições artísticas e científicas que, nas Américas, desde sua descoberta, no século XVI, atravessam os territórios recém-conquistados, com a finalidade de registrar a flora, a fauna e seu povos. No caso do Brasil, vastas literatura e iconografia são produzidas desde a chegada dos portugueses no século XVI até o século XIX: os relatos e registros pictóricos descrevem as novas paisagens projetando imagens variadas da terra e do homem. Espécimes naturais desconhecidos, animais estranhos e homens "primitivos" (às vezes "bons selvagens", outras, "selvagens-canibais") compõem o imaginário europeu acerca do Novo Mundo, descrito ora como "inferno", ora como "paraíso terreal". A riqueza da produção dos artistas viajantes - seja pelo seu valor artístico, seja por conta de seus pontos de vista e suas descrições acerca das novas terras e gentes - desperta a atenção de analistas de diversas áreas: geógrafos, antropólogos, historiadores da arte e da cultura. (ENICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL, 2015)

Notoriamente a todo instante imagens desses pintores surgiam, ao passo que os relatos de viagens ao interior da Amazônia eram mencionados. A

vontade de escrever sobre Eckhout ou Post foi lançada, e assim, escolhi pesquisar e discorrer acerca de Albert Eckhout que produziu quatro centenas de pinturas e registros de naturezas-mortas e tipos humanos.

O PINTOR VIAJANTE: CONSIDERAÇÕES SOBRE ALBERT ECKHOUT

Albert van der Eckhout (1610-1666), foi um pintor e desenhista holandês, mais precisamente, nasceu em Groningen -Holanda. E chegou no território colonizado pelos Holandeses e que hoje conhecemos como Pernambuco em 1637. Eckhout, permanece no território colonizado durante sete anos a serviço do governador-geral Maurício de Nassau (1604-1677). E nesse período em que permaneceu na região nordeste do Brasil-colônia, ele empenhou-se intensamente na documentação de motivos brasileiros. Nesse espaço de tempo executou mais de quatrocentas obras, entre desenhos e esboços à óleo que foram encaminhados à Europa por Nassau como presentes à Frederich Wilhelm em 1652 e agrupados mais tarde (1660-1664), por Christian Mentzel, onde atualmente estas obras são pertencentes à Biblioteka Jagiellonska, Cracóvia, Polônia.

São escassos os registros sobre a vida do pintor holandês antes de sua vinda ao Brasil. Mas segundo, Enciclopédia Itaú Cultural (2015):

Talvez tenha sido indicado ao conde Maurício de Nassau (1604 - 1679) pelo pintor e arquiteto Jacob van Campen (1595 - 1657) para integrar a comitiva de artistas e cientistas responsáveis por documentar o Novo Mundo durante a permanência do governo holandês em Pernambuco, entre 1637 e 1644. Além de Eckhout, cuja tarefa era retratar a fauna, a flora e

os tipos humanos brasileiros, faziam parte do grupo o pintor Frans Post (1612 - 1680), o médico Wilhem Piso (1611 - 1678) e o naturalista Georg Marcgraf (1610 - 1644). (ITAU CULTURAL, 2015)

O rei da Dinamarca, Frederik III em 1654, também recebeu vinte e seis telas à óleo de Eckhout que hoje estão Museu nacional da Dinamarca em Copenhague. Em 1644, por volta do mês de maio ele retorna à Groningen, casa-se e vai para o leste de Amsterdã. Eckhout passa a trabalhar em Dresden como pintor oficial da corte de Johan Georg II (1613-1680). Ele retorna em 1663 para Holanda onde vem a falecer em 1666.

Do anonimato a exaltação do pintor talvez aconteçam pelo fato de que suas obras só tiveram sucesso pelo fim dado a elas, como pinturas documentais do “desconhecido” e obviamente pelo virtuosismo técnico revelado pelo pintor ao representar a dimensão microscópica dos motivos e se utilizando de cores e texturas exóticas, como afirmam Whitehead e Boeseman (1989), que:

Eckhout não era um grande pintor. Existem quadros, ou partes de quadros, que revelam grande virtuosismo e ele possuía um olhar extremamente honesto e penetrante quando se tratava de ver o que tinha à sua frente, mas as pinturas são essencialmente memoráveis por uma coisa: seus temas exóticos. Ele sobressai dentre os artistas regulares do seu tempo porque escolheu, ou foi obrigado a escolher, um campo altamente incomum e porque o fez com competência. Enquanto seus contemporâneos exploravam cuidadosamente arranjos florais, limões meio descascados e jarros de estanho, aparentemente colocados em alguma sala escurecida, Eckhout ocupava-se com aranhas do tamanho da sua mão, jibóias e cocos em plena luz do dia". (WHITEHEAD; BOESEMAN, 1989, p. 178)

Podemos perceber que Eckhout entre outros pintores rompem com determinada tradição na

representação pictórica e inauguram uma nova visualidade a partir de suas documentações do Novo Mundo. Mantêm-se alguns cânones de representação na pintura, mas não estando mais preocupados com as temáticas sobre a moral, os bons costumes e a religião como se seguia na tradição das escolas flamengas e holandesas.

Nesse sentido da mudança no foco da representação, Câmara (2002), define que “mais do que planos, a enumeração e a qualificação tipológicas” ele cria uma sistemática em torno das distâncias, ou seja, elimina a perspectiva aérea e acabamos contemplando o fundo e o primeiro plano com unidade visual. Para alguns é defeito do pintor, para outros, inclusive Câmara (2002, p.220), que vê aí “mérito e grande empresa no artista. A imposição obsessiva do detalhe (clareza e foco) do primeiro ao último plano, da terra ao céu, é coerente com o despojamento místico e alegórico da cena”.

Dessa maneira o pintor caminha para uma pincelada dura, empenhada nos detalhes materialistas e trazendo precisão para sua poética visual, portanto o classificamos como realista, por quê suas cenas possuem um aporte *formalista*¹ e produzem um circuito de relações universalistas que acenam para a coisa a ser vista e imediatamente entendida. Característica propriamente dita do campo formalista nas artes visuais, que entende que os elementos sintáticos da obra são universais e trabalham no campo do entendimento objetivo da cena pictórica. Ou seja, suas telas são construídas a

partir de elementos-peças que são entendidas como referência documental do conhecimento e diferentemente dos elementos trazidos pelos pintores italianos, por exemplo, que desenvolvem metáforas pictóricas a partir de acessórios de caráter simbólico que permeiam o campo da significação.

Câmara (2002), ainda vai afirmar, que cada detalhe presente nos quadros de “Eckhout é persistente e durável, não é evanescente em relação à metáfora”, ele se destaca por enumerar os objetos criando um campo singular e finito. E “tal finitude, coagulada em objetos, seres, gentes e coisas (enumerados, qualificados), fixados numa gnose recorrente e compulsiva é um Território, ou seja, Câmara (2002) sinaliza que o pintor, mesmo no campo da objetividade realiza “uma metáfora da Conquista, na medida em que captura e entesoura os domínios divisados por Nassau”. (CÂMARA, 2002, p. 220-221)

E foi por meio desse conjunto de obras etnográficas de motivos brasileiros do século XVII: *Homem Tapuia*, 1643 e *Mulher Tapuia*, 1641; *Homem Tupi*, 1643 e *Mulher Tupi*, 1641; *Homem Mulato*, s.d. e *Mulher Mameluca*, 1641 e *Homem Negro* e *Mulher Negra*, ambos de 1641; mais uma série de doze naturezas-mortas com frutas e vegetais tropicais ou cultivados no solo brasileiro e ainda, o painel *A Dança dos Tarairiu (Tapuias)*, s.d., segundo registros da Enciclopédia Itaú Cultural (2015).

Segundo aponta Gombrich (1988), Eckhout através de seu estilo de composição baseado nos motivos de natureza-morta e tipos humanos, acaba por reestabelecer os vínculos “com o ramo mais especializado” da pintura de gênero holandesa do

¹ Heinrich Wölfflin (1864-1945), adotou o método formalista ou a teoria da “pura-visualidade” (ARGAN; FAGIOLO, 1994), que trabalhando com pares opositivos reduziu a conceitos fundamentais: linear e pictórico; unidade e pluralidade; plano e profundidade; forma fechada e forma aberta; e clareza e obscuridade.

século XVII. E nesse sentido reforça a ideia do “*savoir-faire*” e de uma dominação da cultura holandesa por meio de diversos elementos

representados na pintura, do que uma representação propriamente dita da cultura que existira aqui naquele período.



Figura 1 - A Dança dos Tarairiu (Tapuias). Óleo sobre Tela. 172.00 x 295.00 cm, S.d.

Por isso é importante assinalar o que Belluzzo (1994) diz sobre esses registros, quando são pensados como “retratos fiéis” da realidade brasileira, onde atualmente sabemos da intrínseca relação entre ideal e real que originaram estas obras documentais. E mais, precisamos notar que a organização compositiva dos quadros etnográficos segue padrões observados nas ilustrações dos exploradores viajantes.

Desse modo, notamos a figura inserida na área central do primeiro plano, em tamanho natural

e de frente. Em segundo plano ou ao fundo é traçada a linha do horizonte abaixo da linha mediana. E então, complementa-se utilizando detalhes, adereços e adornos correspondentes a etnia representada, como podemos observar na pintura abaixo: o colar, chapéu, pulseiras, o cesto. Toda essa organização dos elementos nos alerta para um reducionismo de uma mulher negra escrava de holandeses que colonizavam o território que hoje é o Brasil.



Figura 2- Mulher Africana, 1641.

Esse cânone pictórico, se assim podemos chamar, instrumentaliza Eckhout que a seguir “organiza sistematicamente”, dispõe os elementos no quadro e os distribui de forma arregimentada entre os diversos planos, luminosidades,

profundidades, enquadramentos e cromatismos adotados. Essa função decorativa assumida pelas obras revelam a tal perspectiva de dominação holandesa, o modo de pintar eurocêntrico, o jeito certo de fazer.



Figura 3 e 4 – Homem Mestiço, s.d. e Homem Africano, 1641.

Esse detalhe é revelado pela disposição das naturezas-mortas (frutos e vegetais) em primeiro plano, a sua relação entre fundo acinzentado e o colorido extremo do primeiro plano que realçam o caráter exótico da composição. A dimensão dos alimentos domina o olhar para o novo que está

sendo representado na superfície pictórica. Assim, observa Svetlana Alpers (1999), esses artistas viam como uma de suas tarefas oferecer um conhecimento novo e concreto do mundo a partir da inserção direta do olho na realidade.



Figura 3 – Abacaxi, melancia e outras frutas, s.d.

Embora estivéssemos tratando da “realidade”, faz-se necessário entender que os procedimentos e o protocolo de pintura utilizado pelo pintor revelam dois lados da moeda; o primeiro trazendo sua primazia nos resultados obtidos pela documentação pictórica e o arranjo dos tipos humanos, frutos, fauna e flora representados; em segundo, ainda assim, estamos tratando de pinturas que representam situações, criam estereótipos, definem modelos de “raça” e cultura, apoiados em cânones tradicionais da pintura como as cores, a arregimentação dos corpos, das paisagens e dos animais no espaço da tela e a intencionalidade do artista colocada através destas sistematizações. Não tencionamos desqualificar suas pinturas, pois,

É difícil não exagerar a importância desses quadros nos quais as três raças observadas por Eckhout no Brasil são representadas: o negro, o índio e o mestiço, com o requinte de diferenciar o tapuia do tupinambá e a mameluca do mestiço. Esses quadros entusiasmaram tanto Humboldt quanto Pedro II quando os descobriram em Copenhague no século XIX. Este último encomendou cópias de seis deles que se

encontram hoje no Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. (LAGO, 2000, p. 110)

Precisamos entender seu valor artístico e cultural, lembrando que são representações e não devem ser tomadas como verdades absolutas ou como um artefato que mistifica, qualifica ou desqualifica uma determinada cultura. É importante e necessário utilizarmos as imagens construídas em determinadas épocas para que possamos agregar valores culturais/ visuais, mas observando que elas não devem ser um fator reducionista de um costume, crença ou cultura. Assim faz Berlowicz (2002), quando observa que o tema das pinturas é o exótico e,

[...] o exótico nunca está em casa. Poderíamos acrescentar que exageros e mitos nunca deveriam ser confrontados com a realidade. Em consequência, o cômodo ou cômodos com uma tal decoração dificilmente poderiam ser imaginados fora de um cenário europeu. O escravo negro com sua espada majestosa, a arma preciosa do mestiço e, sobretudo, a mulher canibal Tapuia segurando restos de um corpo humano estão em tão perfeita consonância com a visão e o esquema preconcebidos do mundo não europeu, que se mostrariam falsos se submetidos a um exame

acurado. [...] O conteúdo botânico, zoológico e, acima de tudo etnográfico das pinturas é menos realista do que se supõe normalmente. Isso não diminui sua importância ou seu valor artístico. Há uma complexidade de significados: as transcrições e exageros enfatizam a função ideológica. As pinturas são imponentes em suas dimensões e temas. Foram concebidas para impressionar o apreciador do século XVII, mas esse efeito resistiu ao tempo. Seu valor documental somente é discutível se considerado a partir de uma abordagem de documentação etnográfica do século XXI. (BERLOWICZ, 2002, p. 206-207)

E talvez esse estilo de pintar adotado por Eckhout, onde a personagem é destacada ao centro do plano pictórico e encara de frente o espectador, possa criar um desafio em se tratando de um objeto tipificado, catalogado e cristalizado em uma tela. É contraditório, no sentido de que a pintura documental explora seu objeto friamente em detalhes buscando a verossimilhança, fugindo de um certo sentimento ou aura impresso na tela por meio dos efeitos pictóricos e prodigiosos do pintor. Ele retratou figuras que consideramos nativos brasileiros, alguns de origem africana, miscigenados, vegetais, animais e naturezas-mortas.

Segundo a Enciclopédia do Itau Cultural (2015), existem afirmações de que essas pinturas não foram realizadas no Brasil, afirmam ainda, que o que vemos não são representações de índios, negros e mamelucos, exatamente como eram à contemporaneidade de sua feitura. Assim, devemos considerar que estas imagens são de homens "não civilizados"? Podemos entender, também, que são representações de nativos e escravizados que foram ensinados, treinados e adestrados aos costumes e hábitos "adequados" definidos pelo olhar colonizador de quem habitou aqui mais tarde. Ainda se considera que até os anos 70, suas pinturas foram

entendidas como registros documentais, e atualmente suas obras estão inseridas no contexto de história da arte.

CRÔNICAS DE VIAJANTES: ALGUMAS EXPEDIÇÕES NA REGIÃO AMAZÔNICA

As primeiras expedições ocorridas neste território, onde hoje chamamos de Brasil, foram permeadas por relatos de um Mundo Novo, desconhecido e exótico. Dessas narrativas construídas acerca dos caminhos percorridos, matas desbravadas e rios navegados o que se apresentam são visões repletas de simbologias, mistificações e fabulações. Impressões que se teve da natureza diversa, rica e peculiar em sua organização. Povos e culturas denominadas "atrasadas" e "selvagens". O descivilizado compõem a paisagem.

Assim como em Albert Eckhout, as paisagens são relatadas como uma grande tela de pintura, a narrativa tenta descrever uma imagem desse lugar fantástico e que provoca deslumbre e as vezes incomodo.

Começando por Diogo Nunes e a expedição de Mercadillo (1538) que segundo Ugarte (2009) essa foi a primeira expedição de europeus que imergiu em terras que hoje correspondem a Amazônia brasileira. Comandada por Alonso Mercadillo, chegou a Província dos Maina (região do alto Amazonas) e ali impedido de seguir à efeito de um motim organizado por seus expedicionários, ainda conseguiu enviar alguns soldados que avançaram pelo rio Marañón (hoje rio Amazonas) e alcançaram até a Provincia de Machifaro – região onde provavelmente encontra-se entre os rios Tefé e Coari.

Diogo Nunes foi quem relatou à corte lusitana sobre a expedição,

[...] era mameluco, *hombre hijo de um português, que dizem que lo hubo em uma muger de ali del brasil, el qual se cryo por la tierra del brasil adelante [...]*² Soube-se, ainda, que Diogo Nunes estivera em território do Peru [...] declarou aos curiosos portugueses *que del peru bino ali por tirre y que esta mui cerca de aquello y que estan los Portugueses en el brasil em mui pocos dias por tierra yran donde dizen que ay minas de oro y de plata que diez bezes em el Peru*³, pois, fora ele, justamente, o comandante da tropa de 25 homens que Mercadillo havia despachado [...] (UGARTE, 2009, p. 36)

e relatou somente quatorze anos após o acontecido, observamos aí que determinadas narrativas advém muito mais de visões incertas e boatos, a exemplo na qual Nunes relata “...*dizen que ay minas de oro y de plata...*”, ou seja, alguém diz, ele por si próprio não afirma ter visto. Mais adiante ele relata ter visto índios usando joias de ouro, ele concluiu que a “Província de Machifaro” *era rica de ouro, e... sem dúvidas há nela muito ouro*. Desse modo fez propaganda - no caso da riqueza aurífera da terra de Machifaro [...] (UGARTE, 2009, p. 37). No entanto, pensar que estes primeiros exploradores tomavam como verdade ou referência significativa a partir de visões superficiais.

Mais tarde, por volta de 1530 a 1540, Ugarte (2009) vai afirmar que o território peruano será o foco das conquistas espanholas na América do Sul e assinalar no tempo o surgimento das histórias fantásticas sobre *El Dorado e o País da Canela*.

² Carta de Luis de Sarmiento (8 de novembro de 1553), ao príncipe Felipe, da Espanha, *apud* ABREU, Capistrano de. Nota IV à seção XII. IN: VARNHAGEN, Francisco Adolfo de. História Geral do Brasil antes da sua separação e Independencia de Portugal. São Paulo: Melhoramentos, 1956, tomo primeiro, p. 207.

³ *Ibidem* p. 207.

Onde Gonzalo Pizarro foi nomeado para uma expedição ao *País da Canela*, nomeando-o governador de Quito, no mesmo ano de 1541, o exército de Pizarro alcançou o território da cobiçada especiaria, no vale do rio Coca, e pelo fato de sua dispersão na floresta seria impossível coletá-la e comercializá-la, a partir daí muitas perdas que haviam assolado a expedição, Pizarro nomeou Francisco de Orellana para regressar até a confluência do rio Coca com o rio Napo para buscar alimentos.

E segundo Ugarte (2009) a partir daí se deu uma expedição que durou aproximadamente nove meses, e que percorreu o rio Marañón até a foz no oceano Atlântico, elegendo Francisco de Orellana o seu único chefe. Assim, invadindo e saqueando várias aldeias indígenas, esses “homens barbados”, em uma das invasões, tiveram a impressão de lutar com as *amazonas*, dado pela presença de algumas mulheres e isto, fez com que o rio que era batizado como *rio Orellana*, fosse modificado para *rio das Amazonas*.

Os relatos acima destacados e organizados a partir de Ugarte (2009) vem nos evidenciando como era tratado o território recém descoberto. “Terras-de-ninguém”, pois, nomeava-se os espaços, invadia-se aldeias, ia-se tomando conta e instituindo lugares a partir de impressões. Uma ideia superficial muito ligada a suas aproximações empíricas, o dito pelo outro, mas não confirmado pelo seu olhar. As crenças em mitos inventados pelos costumes ou impressões, talvez causadas pela fome, miséria e doenças que assolavam as tripulações de expedicionários. O olhar frio e explorador toma

conta desta e de outras expedições. Ainda que em Diogo Nunes houvesse a intensão de transmitir

[...] uma imagem de tranquilidade do Marañón/ Amazonas, a partir do trecho que percorreu, não seria esta a que foi registrada por frei Gaspar de Carvajal, quando, pela primeira vez, uma expedição europeia navegou o grande rio em quase toda sua extensão. Perigos e incômodos, aparecidos *no* e causados *pelo* rio, foram constantes durante a viagem capitaneada por Francisco de Orellana, em 1542. Na *Relación* do frei dominicano, o registro dos obstáculos naturais cumpria duas funções: a) transmitir aos leitores potenciais, com a maior fidelidade possível, informações acerca da realidade física com que os expedicionários encontravam a cada légua percorrida; b) demonstrar a intervenção de Deus, que transformava os obstáculos naturais em elementos de provação dos espanhóis, cuja sobrevivência naquelas paragens tão desconhecidas e adversas dependia da fé que depositavam n'Ele. (UGARTE, 2009, p. 173)

A natureza em alguns momentos se contrapunha aos expedicionários. Eles estavam imersos em um território desconhecido; a cheia do rio os distanciava de lugares povoados; era impossível encontrar um local seguro e cômodo para aportar; seus alimentos escasseavam e a pesca não dava resultados; e os mosquitos os atordoavam. Desta mesma forma, em alguns momentos seus sofrimentos eram amenizados pelo deslumbre para com a paisagem. Existe aqui um desencontro em relação à pintura de Albert Eckhout, onde o mesmo, dominava a natureza a ser representada em suas obras. Do contrário, os relatos dos expedicionários demonstravam uma dependência do divino, incertezas nos percursos. É como se tateassem no escuro a procura de uma saída.

Embora nomeassem os locais como forma de instituir ou atribuir propriedade esse efeito de

dominação era fugaz e incerto, diferentemente da certeza que Eckhout imprimira em suas pinturas.

Em outras passagens, como relata Ugarte (2009), Diogo Nunes tentaria passar ao seu leitor a ideia de uma região de clima temperado. E,

Para tanto, frei Carvajal mesclou: a) as interpretações linguísticas feitas por Orellana, segundo os quais os nativos “informavam a existência de alguma espécie de camelídeo andino e prata nas terras ao sul do rio Amazonas; b) dados de sua observação, a partir da qual falou de paisagens alegres e vistosas, e abundantes de frutas: *En esta tierra este señor [Paguana] tiene muchas ovejas de las del Perú y es muy rico de plata, según todos los indios nos decían, y la tierra es muy alegre y vistosa y muy abundosa de todas comidas y frutas como son piñas y peras, que en lengua de la Nueva España se llaman aguacates, y ciruellas y guananas y otras muchas buenas frutas.* (UGARTE, 2009, p. 233)

Desse modo o dominador busca um estreitamento com relação ao lugar descoberto, tentando estabelecer uma utilidade, agregar algum valor ou função para o território explorado. Ele começa a relacionar coisas típicas dali a seus pertences culturais, ou seja, busca materializar aproximações e qualidades. Eckhout fazia o mesmo, quando tentava civilizar as personagens de negros, índios e mestiços, por meio do seu jeito de pintar. Possivelmente uma tentativa de “amenizar” e aproximar aquilo que é “estranho”, exótico ou novo à sua cultura.

O cronista viajante constrói uma representação de determinado lugar a partir de referências pessoais, operando “uma transferência da carga simbólica atribuída àquela para os animais já conhecidos como ‘ovelhas do Peru’”, como se refere Ugarte (2009). No caso dessa expedição, a região de Machifaro, Diogo Nunes conseguiu

empenhar-se em propaganda tão entusiasta, nas palavras de Ugarte (2009, p. 320), que o determinado local “passou a ser encarado como terra da abundância e da prosperidade, não por sua fauna real, mas atribuída a existência imaginada dos camelídeos andinos”.

Em consonância com todas as informações transmitidas via relatos de viagens no século XVI, podemos observar o “tom utilitarista” como afirma Ugarte (2009), pois, a maioria foi feita de alimento, outros representaram a presença da riqueza na região e outros ficaram ligados a mitos e crenças dos hispânicos. De todo o modo não foram somente experiências com animais que lhe serviram, mas também tiveram contatos com as mais variadas espécies de insetos, répteis e mamíferos que representaram perigos e incômodos aos expedicionários europeus.

Deste novo conjunto, os *mosquitos* foram os primeiros a figurar nas crônicas da conquista da Amazônia. Malgrado terem sido registradas sob tal nome genérico, alguns gêneros são identificáveis, hoje, graças a outros informes dados pelos cronistas. Começamos pela narrativa de frei Gaspar de Carvajal que, juntamente com seus companheiros da expedição de Orellana, sofreu os incômodos causados por tais insetos. [...] Afinal, que *mosquitos* atacaram os espanhóis ao longo de sua viagem pelo rio *Amazonas*? Alguns informes de Carvajal nos ajudam a identificá-los. O dominicano escreveu que alguns atacavam de dia e outros de noite. A partir dessas informações e de outras mais detalhadas de período ulterior – além de nossa experiência –, em nossa opinião, os mosquitos de ataque diurno podem ser os que conhecemos pelo nome tupi de *pium*, da família dos simulídeos e os de ataque noturno são os que conhecemos, quer pelo nome português de *pernilongo*, quer pelo nome tupi de *carapanã*, por sua vez, nomes genéricos para membros das famílias dos culicídeos e quironomídeos. *Piuns* e *pernilongos/ carapanãs* são gêneros hematófagos. (UGARTE, 2009, p.337-339)

Observemos então, que embora a suntuosa e exuberante fauna e flora amazônica encantasse os expedicionários, houve também o lado negativo nessa aproximação com a natureza, e além, dos insetos, outros animais peçonhentos tiraram a paz e a tranquilidade de suas explorações demonstrando quão diversificada podemos considerar a região Amazônica.

FINALIZANDO O OLHAR VIAJANTE: ÚLTIMAS CONSIDERAÇÕES

Transitar por entre lugares distantes, territórios novos, crenças diversas e culturas diferentes creditando valor e importância como fazemos com a nossa, é entender que habitamos entre-lugares, que devemos estar dispostos a romper a todo instante com a tradição que nomeia e institui territórios perenes.

Observo a partir do itinerário percorrido na escrita deste material que na época ao qual foram feitas as pinturas e crônicas de viajantes havia uma curiosidade que era o motor da descoberta, e a partir das descobertas iniciavam o processo de registro, catalogação, mapeamento da natureza que compunha a tela dos territórios explorados.

Na tentativa de apropriar-se de algo que talvez não possuísse um dono, um habitante. Não se quer desqualificar estes enormes empreendimentos do homem europeu, mas tentar entender seus mecanismos e engendramentos que constroem um discurso dominador que atravessa os séculos e refletem na atual sociedade. Discursos e posturas que ainda permeiam espectros de que somos uma

cultura subalterna, diminuta e “escravizados” por determinados hábitos, crenças e costumes advindos da cultura eurocêntrica.

REFERÊNCIAS

ARGAN, G. Carlo e FAGIOLO, Maurizio. **Guia de História da Arte**. Lisboa: Estampa, 1994.

BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. **O Brasil dos viajantes: imaginário do novo mundo**. São Paulo: Metalivros, 1994.

BERLOWICZ, Barbara. Pinturas de Alberto Eckhout - **Interpretação de Conteúdo e Técnica**. In: VRIES, Elly de (org.), DOURADO, Guilherme Mazza (org.). **Albert Eckhout volta ao Brasil: 1644-2002**. Copenhagen: National Museum of Denmark, 2002. p. 206-207.

CÂMARA, João. **Albert Eckhout ou A Conquista Óptica**. In: VRIES, Elly de (org.), DOURADO, Guilherme Mazza (org.). **Albert Eckhout volta ao Brasil: 1644-2002**. Copenhagen: National Museum of Denmark, 2002. p. 220-221.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL. **Albert Eckhout**. Disponível em:

<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa10299/albert-eckhout>. Acesso em: dezembro de 2015.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL. **Artistas-Viajantes**. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3778/artistas-viajantes>. Acesso em: dezembro de 2015.

GOMBRICH, E.H. **A história da arte**. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1988. p. 338.

LAGO, Pedro Corrêa do. **Albert Eckhout**. In: MOSTRA DO REDESCOBRIMENTO, 2000, SÃO PAULO. O olhar distante. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo: Associação Brasil 500 anos Artes Visuais, 2000. p. 110.

ALPERS, Svetlana. **A arte de descrever: a arte holandesa no século XVII**. São Paulo: Edusp, 1999.

WHITEHEAD, Peter James Palmer; BOESEMAN, Martin. **Albert Eckhout**. In: _____; _____. Um retrato do Brasil holandês do século XVII: animais, plantas e gente, pelos artistas de Johan Maurits de Nassau. Rio de Janeiro: Kosmos, 1989. p. 178.

UGARTE, Auxiliomar Silva. **Sertões de bárbaros: o mundo natural e as sociedades indígenas da Amazônia na visão dos cronistas ibéricos (séculos XVI-XVII)**. Manaus: Editora Valer, 2009.