

Imagens do Brasil: 500 anos / orgs. Beth Brait; Neusa Bastos. - São Paulo :
EDUC, 2000.

312 p. ; 23 cm (Edições comemorativas)

ISBN 85-283-0227-X

1. Brasil - História - Descobrimento. I. Brait, Beth. II. Bastos, Neusa.

CDD:981.01

EDUC -- Editora da PUC-SP

Direção

Maria do Carmo Guedes

Maria Eliza Mazzilli Peretra

Produção Editorial

Equipe Educ

Preparação e Revisão

Paulo Sergio de Carvalho

Editoração Eletrônica

ArtSoft Informática

Capa

Sara Rosa

Realização: *Waldir Antonio Alves*

educ

Rua Ministro Godói, 1213

Cep 05015-001, São Paulo, SP

Telefax: (011) 3873-3359 / 3672-6003

E-mail: educ@pucsp.br

APRESENTAÇÃO	7
<i>Beth Bratt e Neusa Bastos</i>	
MAURITSSTAD E VISÕES BRASILLAE: AOS EUROPEUS, O ALÉM MAR E AOS BRASILEIROS, UMA OUTRA HISTÓRIA	9
<i>Ana Claudia de Oliveira</i>	
EDUCAÇÃO E PSICOLOGIA EM MANOEL BOMFIM (1868-1932)	31
<i>Antonio Carlos Ronca</i> <i>Mitsuko Aparecida Makino Antunes</i>	
DO JEITO QUE EU SÔ	51
<i>Beth Bratt</i>	
POR UM NOVO DESCOBRIMENTO: EM BUSCA DA MEMÓRIA COMUM AFRO-LUSO-BRASILEIRA	73
<i>Carlos Guilherme Mota</i>	
PAPAGENOS TROPICAIS	97
<i>Dorothea Voegeli Passetti</i>	
QUINHENTOS ANOS DE HISTÓRIA E GEOGRAFIA: A ALTERIDADE COMO NEGAÇÃO DA IDENTIDADE NA COLONIZAÇÃO BRASILEIRA	115
<i>Douglas Santos</i> <i>Jorge Luiz B. da Silva</i> <i>Vera Lúcia Vieira</i>	
VOZ COMO CORPO GROTESCO: A POESIA DE JOÃO CABRAL DE MELO NETO	127
<i>Irene Machado</i>	
O DESCOBRIMENTO DA LÍNGUA BRASILEIRA	153
<i>José Luiz Fiorin</i>	
UM RISO AZUL CLARO. PEQUENO EXERCÍCIO CRÍTICO EM TORNO DE MACHADO DE ASSIS INSÓLITO	177
<i>Leda Tenório da Motta</i>	



MAURITSSTAD E VISÕES BRASILIAE:
AOS EUROPEUS, O ALÉM MAR E AOS BRASILEIROS,
UMA OUTRA HISTÓRIA

Ana Claudia de Oliveira

A figuratividade não é uma simples ornamentação das coisas, ela é esta tela do parecer cuja virtude consiste em entreabrir, em deixar entrever, graças a ou por causa de sua imperfeição, como uma possibilidade de outro sentido. Os humores do sujeito recuperam, então, a imanência do sensível.

Algirdas Julien Greimas, *De l'imperfection* (1987)

No paraíso terreal, já batizado de Brasil pelos portugueses, os primeiros europeus que recriaram o velho continente nas terras aposadas da costa leste da América do Sul, os holandeses, instalaram-se no Nordeste dessa imensidão continental, no século XVII, sob o comando do Conde João Maurício de Nassau, que representava os interesses da Companhia das Índias Ocidentais. O pintor holandês Albert Eckhout, um dos artistas integrantes da comitiva do Conde, permaneceu no Brasil de 1637 a 1644. Apesar da escassez de referências conhecidas de sua vida e de sua obra antecedendo a viagem, é suposto pelos estudiosos que o pintor, para receber o convite, na época gozava de certa reputação no meio artístico neerlandês. Em sua atuação na missão, o artista retratou os habitantes, a fauna e a flora, enquanto Frans Post, outro pintor acompanhante de Nassau, fixou paisagens e vistas da terra, o que lhe valeu o título de inventor da paisagem americana.

A pujante natureza e o homem nativo são destacados nesta abordagem a fim de investigar como neles e por eles estão figurativizados a nova terra, o homem que nela habitava e, sobre esses, a ação dos colonizadores. Para um vedor do Velho Mundo, sobre quais aspectos essa pintura chama a atenção? Toma ela visível um ponto de vista, um posicionamento frente ao aqui encontrado? E, ainda uma questão de embasamento teórico e metodológico, que meios a semiótica oferece ao estudioso de imagens para investigar, na imanência do texto visual, as condições contextuais que queremos abordar?

Considerando que as telas pintadas por esses recolhedores de vistas da terra a ser desbravada visavam o registro de uma observação detalhada do desconhecido, tem-se que tal função conferiu aos trabalhos pictóricos um certo estatuto de documento histórico, assim como de ilustração de época, que seriam a base para trabalhos outros, aqueles de natureza científica como os desenvolvidos pelos

investigadores da comitiva nassauniana Piso e Marcgraf. Mas não só, pois serviram também no caso do levantamento eckhoutiano como universo de referência de outras criações artísticas. O historiador Joaquim de Sousa-Leão aponta que foi o presente de Nassau a Luís XIV, em 1678, de oito originais de Eckhout que forneceu à Manufatura dos Gobelinos os motivos e mais o vocabulário exótico de sua série mais conhecida, as “Anciennes Indes”, manufaturadas oito vezes entre 1723 e 1730¹. Ana Maria Belluzzo observa que as versões européias da *Alegoria dos quatro continentes* de Peter Paul Rubens e de Jan van Kessel foram realizadas a partir dos desenhos do pintor em estudo, e que, igualmente, ele marcou artistas brasileiros do século XVIII, em especial, Teófilo de Jesus (Belluzzo, 1998, p. 72).

Cinco óleos de Eckhout, hoje integrantes do Museu Nacional da Dinamarca, Copenhague, compuseram majoritariamente, no segundo semestre de 1998, uma das salas fundantes da XXIV Bienal Internacional de São Paulo², de sua subdivisão denominada *Núcleo Histórico*. Intitulada “Antropofagia e Histórias de Canibalismos”, a grande mostra retrospectiva, teve a ambição de exibir parâmetros contextualizadores dessa invenção conceitual, a Antropofagia, que tem sido cantada e decantada como responsável pelo estágio atual da arte brasileira.

Num ir e vir entre passado e presente, as múltiplas salas da retrospectiva, a última no Brasil do século XX, tiveram montagens que impulsionavam o visitante a empreender continuamente uma regressão e progressão no tempo, ao lado de deslocamentos a espaços vários. Ao forçarem passagens por distintas épocas em função das correlações postas em jogo e dos diálogos entretecidos, simultaneamente, elas levavam do aqui, Brasil, a um lá, assim como, de um alhures, a um retorno ao aqui-agora do país. Numa visão ampla, consideramos que essa montagem, sob a forma de metalinguagem da proposta global da Bienal, almejou enfatizar nas instalações de suas salas que toda manifestação artística carrega em sua própria estruturação um teor antropofágico. Sem nos determos na proliferação in-

1 Cf. Joaquim de Sousa-Leão, apud Valladares e Mello Filho (1998, pp. 22-23).

2 A curadoria geral da XXIV Bienal Internacional de São Paulo foi realizada por Paulo Herkenhoff e Adriano Pedrosa.

ventiva do conceito de antropofagia e de suas definições, nem muito menos como a partir das conceituações deu-se a organização geral da exposição, por ser demasiadamente mais abrangente do que poderíamos dar conta num mero artigo, ao recortarmos para estudo o bloco “Albert Eckhout e os séculos XVI-XVIII”³, objetivamos entender em que medida Eckhout, pintor holandês, portanto, portador de um olhar de fora, de um alhures, ao criar imagens sistematizadas de seu modo de ver o novo mundo americano, nesse seu próprio ato de dar visibilidade ao visto, realiza um ato antropofágico. Seria assim a imagem criada uma espécie de apropriação do presenciado. Também, considerando que, como qualquer ato criador, a elaboração de uma pintura corresponde à criação de um mundo na tela e não à imagem de um mundo já existente, ao longo da história da arte temos que essa se constrói pelo apoderar-se de modos de pintar característicos de outros artistas ou escolas pictóricas. Todo e qualquer artista, no seu emprego do código, toma para seu próprio uso e fins as conquistas de pintores que o precederam ou mesmo dos que são seus contemporâneos. Sua linguagem nasce, então, de outras e é esse nascedouro inesgotável da criação artística que renova a linguagem pictórica – ou qualquer outra –, pois, mesmo com a sua codificação e normatização, a linguagem está tanto armada para se manter, quanto aberta para se transformar. Afora essa modalidade de antropofagia, diríamos, inerente ao sistema, nas pinturas de Eckhout, encontramos uma outra, talvez ainda mais canibal para aproveitar a outra parte do título da Bienal: “histórias de canibalismo”.

Na medida em que a pintura que o enunciador europeu pinta pode ser tomada como uma apropriação do habitante originário dos trópicos e de sua terra desconhecida, esses não poderiam ser concebidos como o seu “outro” desconhecido e buscado, aquela outridade possibilitadora de um conhecimento da identidade inimiga? Ao ser fixada no mundo da tela como um saber conquistado, não seria essa que permitiria – primeiro, ao artista Eckhout e, depois, ao colonizador europeu –, aprisioná-la ao mesmo tempo que dominá-la? Dois práticas de devoração parecem-nos assim figuradas nas telas. Na es-

3 Contando com Maria Concepción García Sáiz como consultora, Jean-François Chougnnet e Ana Maria Belluzzo foram os curadores específicos dessa instalação.

teira do texto ensaístico “Dos canibais”, de Montaigne, de certo modo, elas ressoariam igualmente a advertência desse autor sobre a impropriedade da rotulação de selvagem para classificar os costumes americanos que acabavam de ser conhecidos. Essa classificação é, em si mesma, uma imposição do ponto de vista europeu para, por ele e só ele, significar o mundo, além de ser reveladora de uma visão européia obliterada de seus usos e costumes em razão de serem valores com pesos e medidas distintos os empregados para julgar o que o outro faz e o seu próprio fazer. Estudando o universo figurativo da visão eckhoutiana a partir de fundamentos teóricos da semiótica, é que pretendemos abordar o fazer ver o mundo além mar.

Ainda, nasce do parâmetro visual que as telas de Eckhout põem diante de nossos olhos, o contraponto com a arte de hoje que aparece exposta na mesma sala da Bienal. As quatro pinturas de mulheres, de dimensões médias de 265 cm por 165 cm, foram mostradas aos visitantes lado a lado, defrontando-se com outra tela do mesmo criador, *A Dança tarairiu* (168 cm por 294 cm), que tinha, à sua esquerda, apoiado no piso e na parede, o objeto artístico *TaCaPe* (1986-1997), criado pelo artista brasileiro Tunga e, à sua direita, uma tela de paisagem do novo mundo pintada pelo próprio pintor holandês. Esses objetos artísticos tornam-se intercomunicantes; eles se completam – o que ocorre com as pinturas –, ou problematizam suas relações (o que se dá entre as pinturas e a escultura). Assim, devemos olhá-los pelas relações que eles produzem ao manipularem o visitante para empreender um ir e vir no tempo e no espaço: do Brasil holandês que as telas de Eckhout presentificam, a uma visão desses acontecimentos, a de Tunga e o seu posicionamento de brasileiro da segunda metade do século XX.

NO MODO DE EXPOR, A POSTULAÇÃO DE UM MODO DE VER

Pertencentes ao grande grupo Jê, os Tarairuis ocupavam as terras do Rio Grande do Norte, vivendo em um *habitat* sublitoral e interiorano. Cena de uma atividade social, *A Dança tarairiu* encontra-se apresentada na Bienal ladeada por dois marcos temporais. Um deles é um tempo simultâneo à dança, tempo passado, indicado pela

tela-paisagem que põe exatamente diante do nosso campo de visão a terra brasileira por ela mesma, fazendo-nos ver na imagem o estado natural da planície com a sua abundante vegetação verdejante e a atmosfera de calma, de não agressividade ao meio. Enquanto o outro, um tempo durativo, dos 1500 ao hoje, é estruturado pelo objeto escultural *TaCaPe* que, numa visão artística atual, aparece como uma transfiguração do tacape – arma ofensiva dos indígenas presente na tela central – para receber, isoladamente, uma figuratividade particular que o conecta a uma temática maior estruturadora de todo o espaço-sala.

O *Dicionário Aurélio* descreve esse instrumento como uma espécie de maça que era usada nos combates. De fato, a configuração que vemos é a de um cacete, um pedaço de madeira com uma das extremidades mais ampla do que a outra, tendo essa parte um formato achatado. Clarival do Prado Valladares e Luiz Emygdio de Mello Filho detalham na descrição da tela que um exemplar desses tacapes integra as coleções do Museu Etnográfico de Munique e, citando O. Zerries, informam que ele está categorizado nesse museu como: “Pièce unique au monde”⁴. Essa informação etnográfica nos permite afirmar que o enunciador busca criar um efeito de verossimilhança dos objetos que seleciona para figurar em sua tela como representativos da cultura nativa, evidenciando, assim, que ele quer fazer crer o enunciatário que a imagem que ele constrói é verdadeira e que um contrato de fidejussão pode ser estabelecido.

No contexto da Bienal, o tacape é então duplamente actorializado. Na pintura, ele está plenamente visível: acompanhando os compassos da dança, o tarairiu o carrega na mão esquerda e, com ele, saltita, evidenciando, pois, a leveza da arma. Na medida em que esse tarairiu parece olhar para fora da tela e, até mesmo, para aqueles que o vêem, no caso nós os visitantes da Bienal, o que se produz é um efeito de sentido de vivência de uma situação de fato: o enunciador e, com ele, também o enunciatário, defrontam-se com esse tarairiu e seu tacape que é apresentado como ameaçante. Fora da tela,

4 Cf. O. Zerries, *Etne seltene Keule von den Otschykayana (Ostbrasilien) im Staatlichen Museum für Völkerkund in München*, apud Valladares e Mello Filho (1998, p. 113).

há um espécimen de uma série de tacapes criados por Tunga ao longo de uma década. Retirado do quadro e redimensionado, parece que, nesse espaço, o *TaCaPe* de Tunga apresenta o estado dos armamentos da população local usados para sua defesa, inclusive contra os ataques de invasores. A diferença da leveza do tacape levado pelo tarairui, o peso do material que dá forma à arma concebida pelo artista contemporâneo torna o seu emprego impossível, talvez mostrando com essa inadaptação da matéria empregada a obsolescência bélica dos indígenas frente aos inventos dos armamentos do inimigo europeu. No diálogo temporal e numa revisão da História, o tacape ameaçante de outrora é mostrado como inofensivo. Sem qualquer condição de não adentrar nesse jogo temporário-espacial, diante dessas três obras, somos forçados, portanto, a ver a tribo, o viver grupal, o seu mundo natural e a sua competência armamentícia. Não estaria ademais mostrando a tela da paisagem de Eckhout justamente como o território dos indígenas era desprovido de defesas naturais que os salvaguardassem das invasões estrangeiras? O configurar do espaço não seria então para fazer saber aos europeus sobre as suas próprias condições de penetração e ocupação das terras para efetivar a conquista?

Esses habitantes do novo mundo dançam – festim da terra livre ou celebração de um ritual de preparação à guerra? Deles vemos os seus corpos desnudos, saudáveis e fortes; com adornos na face e orelhas confeccionados de madeira e, no pescoço, pulsos e tornozelos, de sementes enfiadas em matéria vegetal e, ainda, com conjuntos de três a quatro penas de arara vermelha, distribuídos ou na cabeça ou nos tacapes, que os quatro indígenas do primeiro plano carregam nas mãos, enquanto outros homens portam nas mãos dardos com os seus propulsores, erguidos acima de suas cabeças, configuradores esses, por sua vez, de linhas de força que orientam o olhar para um dos elementos da vegetação, os troncos justapostos de coqueiros. Afora esses, acima da cabeça das índias, à direita da tela, figura um galho de um cajueiro com frutos e folhas bem descritos; na paisagem que se descortina à esquerda, num desnível do corte do primeiro plano que se prolonga até as elevações da linha do horizonte distanciado, configura-se a planície com as suas matas verdejantes. O grupo masculino aí aparece poderoso, imponente e

admirado pelas índias que, excluídas da atividade, aparentemente numa etapa apenas reservada aos homens, a observam descontraidamente enquanto com uma das mãos na boca parecem tocar algum instrumento de sopro. Caberia pois à mulher marcar o ritmo da música dançada pelos homens.

Ainda, diante das índias de ventres bastantes arredondados, marcadores de sua fertilidade, bem próximo de nossos olhos, na posição frontal da lateral esquerda inferior, está figurativizado um elemento da fauna: um tatu, cuja cor confunde-se com a cor da terra. Como as índias, ele aponta, com a direção do seu corpo, para o grupo masculino. Indo um pouco mais além, explorando justamente como através dos objetos do mundo natural figurativizados na tela os conceitos ganham concretude na manifestação discursiva, tem-se que o que é apresentado da tribo poderia ser comparável à carapaça do tatu minuciosamente detalhada: uma distribuição orgânica de placas individualizadas que formam a carapaça, uma, impenetrável na sua pilosidade densa e de cerdas curtas. Dir-se-ia, assim, que a tribo, um todo uno, é mostrada como composta a partir de um arranjo de suas partes que nos permitiria denominar a sua organização de uma "totalidade partitiva". Ordenado por um sistema de normas próprias e uma cultura específica, reina nesse mundo americano um estado de euforia, configurado pelo inteiro bem-estar dos homens consigo mesmo, com os pares e com o circundante.



Figura 1: Tunga, objeto artístico TaCaPe (1986-1997)



Figura 2: Albert Eckhout, *A Dança dos Taráiriu*, óleo sobre tela de 168 cm por 294 cm, coleção do Museu Nacional da Dinamarca, Copenhague.

Alocando esse modo de vida no centro das duas temporalidades que as obras de arte demarcam, o que os curadores dessa instalação parecem querer é nos posicionar junto aos nativos para, do seu espaço e do estado como eles nele vivem, fazer-nos acompanhar, num olhar não distanciado apesar de um olhar de hoje, o olhar prospectivo da tribo – o qual é instalado no quadro, repetimos, através do olhar de um dos integrantes do grupo de tarairiu que nos olha enquanto o olhamos, estabelecendo conosco um ato interlocucionário, talvez, agora com a distância temporal, uma interlocução convocatória de uma certa cumplicidade: ver a História da colonização segundo o seu ponto de vista. O que juntos – índio tarairiu e visitante da Bienal – passamos a ver exige simultaneamente um girar de nosso corpo para nos direcionar, como o índio, a algo que estava antes nas nossas costas. A direção dos olhos como um vetor parece aí orientar a perspectiva de leitura da sala e, ao nos determos em cada uma das figuras femininas expostas na parede frontal, vemos, em sucessão, tomadas da transformação étnica brasileira.



Figura 3: Albert Eckhout, *Índia tarairiu (Tupí)*, óleo sobre tela de 264 X 159 cm, coleção do Museu Nacional da Dinamarca, Copenhague.



Figura 4: Albert Eckhout, *Mulher Tupí com criança*, óleo sobre tela de 265 X 157 cm, coleção do Museu Nacional da Dinamarca, Copenhague.



Figura 5: Albert Eckhout, *Negra com criança*, óleo sobre tela de 270 X 180 cm, coleção do Museu Nacional da Dinamarca, Copenhague.



Figura 6: Albert Eckhout, *Mameluca*, óleo sobre tela de 269 X 170 cm, coleção do Museu Nacional da Dinamarca, Copenhague.

Se ao entrar na sala vimos as figuras femininas alinhadas pela ordem de exposição, agora, ao nos voltarmos para elas, o olhar que lhes dirigimos tem uma outra orientação, configurada dessa vez pelo ponto de vista do tarairiu, habitante da terra brasileira que a maioria dos visitantes provavelmente até então desconhecia completamente ter existido. A presença de uma outra cultura, ou mesmo a aquisição de um saber sobre a civilização paleo-índia é fundamental para o ato de perceber a significação da índia tarairiu que recortamos para abordar neste artigo. O ato de perceber é, pois, fundado na cognição, e é esse saber recém adquirido, que, no final do século XX, convoca-nos a olhar o desenrolar da transformação do povo brasileiro, posicionando-nos regressivamente no tempo em que os holandeses chegaram na região nordeste da América tropical e eram os aborígenes os agentes dominantes dessas terras. O modo de exposição tem então a função de instaurar uma outra perspectiva para a apreciação dos objetos artísticos, que passam a ser conectados na instalação por um fio narrativo cujos valores são os desse povo nativo. Uma espécie de interobjetividade parece assumir o comando do que passamos a ver na instalação da Bienal e os objetos expostos deixam de se impor unicamente por si mesmos para o fazerem pela e na relação estabelecida entre eles.

“Matriarcado de Pindorama” na voz de Oswald de Andrade, as quatro grandes telas eckhoutianas figuram, no seu primeiro plano, a mulher, mas não uma imagem particular de mulher, e sim, a de um tipo feminino. Nas obras, o estado da terra muda ao mesmo tempo em que se transmuta o estado das etnias de seus habitantes. As etnias tupi e tarairiu, representativas do homem local, ao lado da africana e da mameluca, parecem apresentar na sala que, à etnia do nativo dessas terras, outras, de terras distantes, vão misturar-se, fato que esvairá a integridade do indígena americano pela perda gradativa de seus traços identitários. Ainda com essa imagem da mameluca, figura feminina originada das relações entre europeus e indígenas, visualiza-se, então, afóra o definir de uma linhagem, a questão de que povo é esse que habita as terras do novo mundo, apenas dois séculos após a sua colonização. De igual modo, somos levados a ver a planície e a sua vegetação natural sendo transformada pelo impulso exploratório do colonizador: da vida de coletores e do nomadismo

de uma "idade de ouro" do paraíso tropical passa-se à vida sedentária, laboriosa com o cultivo permanente do solo para dele extrair toda a fertilidade. Confirmando a primeira impressão de Caminha, as pinturas holandesas retratam que nessa terra tudo frutifica e as paisagens trazem aos nossos olhos o aumento progressivo da intervenção do invasor na terra à medida que a miscigenação produz esse outro habitante. Assistir ao desenrolar do primeiro quadro de uma saga, a do homem americano do Brasil, é o que pretendemos fazer ao nos determos na análise da primeira das telas de Eckhout, primeira em relação à seqüência em que as telas com figuras femininas foram expostas na XXIV Bienal. Acompanhemos juntos a primeira parte desse filme que poderia ser chamado por uns "Os 500 anos do 'achamento' do Brasil" e, por outros, "Apogeu e declínio da civilização paleo-índia americana". Rodado noutros moldes que aqueles a que assistimos nas salas escuras dos cinemas, a iluminação da instalação faz as imagens de nosso filme saírem da penumbra ou do mundo das ilusões e, como uma adjuvante, a luz dá visibilidade ao que é colocado diante de nossos olhos para não deixar de ser visto.

A COMPLEXIDADE DA FIGURATIVIDADE: O TERRITÓRIO E AS PRÁTICAS SOCIAIS NO CORPO FEMININO

Pintado na vertical da tela, o corpo da índia tarairiu é apresentado nu, em paralelo ao fundo, a um ereto tronco de uma *Cassia grandis* L., que, penetrando da direita para a esquerda, põe em cena o maior elemento vegetal da tela, que ocupa toda a sua parte superior. Essa árvore, cuja estatura pode atingir até dez metros, cresce em vários cantos do Brasil, sendo conhecida popularmente como flamboyant. Em grandes cachos compostos de forma piramidal localizados por sobre as ramagens, as suas flores são encontradas nas cores laranja, amarela, vermelha e também branca, bem mais raramente. Valladares e Mello Filho (1998, p. 116) informam ser essa árvore um exemplar da "maior dentre as *Cassia* encontradas no Nordeste, com intensa floração rósea que irrompe de maneira mais comum em seguida à queda das folhas, o que empresta à árvore um aspecto de grande efeito cênico". Dela vêm-se as folhas e os frutos em longas



Figura 7: Albert Eckhout, *Índia tarairiu (Tupi)*, óleo sobre tela de 264 X 159 cm, coleção do Museu Nacional da Dinamarca, Copenhagen.

vagens que, como flechas, direcionam-se indicativamente para a índia e para a terra. Para dar maior visibilidade à espécie vegetal, no chão estão posicionadas uma fava inteira que mostra a sua largura e extensão e outra, em posição que cruza a primeira e deixa visível a sua constituição interior, aparece aí cortada pela mão humana, sem emprego de qualquer instrumento. Como nisso não ver uma indicação apreciativa do estado de desenvolvimento dos instrumentos e da cultura dos nativos? Somos levados a supor que esse detalhamento das vagens é usado pelo enunciador também para melhor caracterizar a espécie de árvore que é retratada, ao mesmo tempo em que ele dessa se serve para configurar o cenário natural majestoso diante do qual se passa a cena principal que as favas apontam como o centro de atenção da tela: a terra e a figura feminina.

Ainda como vegetação tem-se, nas ondulações avistadas por entre as angulações das pernas femininas, uma extensão de planos verdejantes que ondulam entremeados pelas colinas e assim se sucedem seqüencialmente até a linha do horizonte. Conjuntos de árvores intercalam pois platôs de relva e campinas, o que apresenta a topografia sem obstáculos da região nordeste do continente. Os demais vegetais estão todos em florescência: à direita, o tronco da flamboyant é recoberto por uma trepadeira, a passiflorácea; à esquerda, um arbusto da orla marítima, que se desenvolve em locais alagadiços, a arácea *Montrichardia linifrea* Schott, popularmente conhecida como aninga ou aningaçu, que pode atingir a altura de até seis metros. Nos comentários de Valladares e Mello Filho (1998, p. 116) "a inflorescência, minuciosamente desenhada por Eckhout, é um espádice obovoidal, figurado na pintura em estado subsequente à queda da bráctea protetora (espata). A infrutescência resultante é uma reunião de frutos baciformes e com numerosas sementes". O ramo florífero caracteriza-se pois por uma frutificação em massa que, pela contigüidade, forma um fruto íntegro como o abacaxi e a jaca, por exemplo. Mais uma vez, constatamos que o enunciado particulariza em especificações os frutos, dado que, a seus olhos e aos de seus enunciatários, são esses, sem dúvida, exóticos. Ainda, há nessa figuratividade do fruto uma reiteração da forma da carapaça do tatu empregada na tela *A dança Tarairiu* que correlacionamos com uma das figuras do modo de estruturação da sociedade tribal. Em conti-

nuidade a essa aráceo, rasteiramente, está a *Thypha domingensis* Pers. Essa é uma outra espécie vegetal que vive nos charcos e nas lagoas. Na pintura, ela circunda toda a zona de água como uma moldura ao fundo do primeiro plano. A clara água corrente avança para tombar no afunilamento do seu curso delineado por pedras do lado esquerdo e direito da tela que configuram uma mudança de nível do solo. Assim vemos a água cair saltitante e ir bater na região pedrosa do leito desse regato. Essa movimentação aquosa tanto conduz os nossos olhos para algo que continua fora da tela, quanto ela mesma os reconduz, numa trajetória em oblíqua, à pedra no meio da água sobre a qual está bem plantado o pé direito da índia, enquanto o esquerdo está apoiado na terra.

Com esse recurso direcional de exploração da topologia empregado pelo enunciador, somos reenviados à figura feminina e nossos olhos são levados a percorrê-la minuciosamente do baixo ao alto, mais precisamente, das águas e da terra aos frutos aéreos da frondosa árvore, da passiflora que floresce no tronco atrás de seu corpo à aninga, que o ladeia à sua esquerda. As bem dimensionadas partes de seu físico fazem dessa mulher uma espécie de fortaleza que nos causa admiração. Percorremos esse território em todas as direções, como desbravadores de uma terra nova: uma mulher-terra. Nesse fazer, somos levados a nos inquirir se seria adequado falar de uma admiração da beleza indígena e ainda mais de uma nudez da figura feminina.

Vendo o físico e as partes componentes do corpo feminino, tem-se que a mulher é mostrada pelos seus adereços: os pés, vestidos de sandálias de fios de uma das muitas *Bromelia* sp. que crescem na região; a parte genital, na frente e nas costas, coberta por um arranjo de folhagem que é mantido por um cordão vegetal que circunda os seus quadris; o pulso direito, recoberto por uma pulseira que tem na sua base interna fios de palmeira nos quais estão enfileiradas as sementes visíveis; os cabelos, cortados segundo o modelo de um prato; a cabeça, circundada por uma testeira longa que sustenta, na altura dos ombros, um cesto, ambos trançados de fibras de palmeira. É, pois, o seu decorar o corpo que a apresenta como seguindo certos costumes e certos padrões identificadores de que ela é uma representante dos Jê do Nordeste, muito mais do que

os seus traços fisionômicos que bastante a aproximam dos de uma européia. Na medida em que é pelo modo como o corpo é adornado que se reconhecem os traços identificadores do grupo tribal da figura feminina, absolutamente não se pode dizer que a índia esteja nua, porém somente que ela dispõe de uma cultura indumentária distinta da dos europeus. Quanto aos atributos físicos do tipo indígena que somos levados a admirar, eles se correlacionam menos com os cânones de beleza e mais com os de fertilidade, pois as bem dimensionadas partes de seu corpo carregam nelas próprias, ou seja no seu território, o todo tribal, mostrando esse como indissociável de sua capacidade procriativa.

Amparado pelo pé equilibrado sobre a pedra, o joelho direito, semi-flexionado, aponta para a incompletude da ação da índia, que pode ser realizada a qualquer momento. Olhando o ato interrompido, esperamos a inclinação de seu corpo para, com esse movimento de agachamento, ela penetrar as mãos nessas águas. A contenção do momento acional faz com que nos detenhamos no que ela carrega em suas mãos. A mão direita segura ramos, arranjados em um feixe, que é mantido protegido junto ao corpo, quase escondidos pela cobertura dos seios e do antebraço. Prolongando o cotovelo, as folhas desses ramos sobrepõem-se às demais ramagens da trepadeira no plano posterior. Pela maneira como o feixe é segurado pela mão esquerda, ele se destaca, sinalizando uma função na ação eminente que a mesma mão está prestes a praticar, ou seja, o ato de pescar, levando as folhas, venenosas portanto, às águas. Atuando como um adjuvante da índia, o uso dos ramos venenosos (cujo aspecto assemelha-se ao do timbó) é mostrado como uma estratégia não predatória para a coleta dos peixes, sem dúvida, um saber técnico que ela domina.

Complementando essas ações, na outra mão, a mão direita, a parte distal de um braço humano é carregada em um posicionamento de garra como se esse membro inerte fosse capaz de adquirir vida e praticar a ação de agarrar a pesca, entorpecida pelo efeito narcótico do timbó. Portanto, é uma dupla mão, uma mão na mão que efetua a coleta de peixes. Todavia, são os alimentos não só os frutos dessa pesca, mas também o antebraço, erguido em sua mão, e a parte da perna com o pé depositada no cesto, junto com a cabaça

aberta. Dos homens do novo mundo, o que está figurado é a prática social de comer os seus próprios mortos, numa comunhão que os fortifica e revigora, na medida mesmo em que é essa prática canibal que possibilita um encontro com a sua identidade, talvez mesmo seja ela aquela que a sedimenta ao revitalizá-la com a força dos antepassados que permanecem vivos nos demais membros do clã.

Antes da realização do fazer premeditado e habitual da índia, ela faz uma pausa para deixar beber, por entre as suas pernas, o lobo guará, animal selvagem que a acompanha. Dessa forma é como se o enunciador identificasse os dois actantes, um humano, outro animal, ambos selvagens, como parceiros em estado de conjunção na realização da performance. O animal figurativiza a predicação do enunciador sobre o habitante encontrado na América tropical. O seu papel é, pois, destacado e, ao lado do da mulher, são os dois delegados coletivos do seu povo, que identificamos então figurado no plano posterior, na linha do horizonte que vemos à distância. Numa posição mais acima da cabeça do animal, mais de uma dezena de índios distribui-se pela campina após as elevações. Em dois grupos separados por um intervalo central, os tarairius apresentam-se organizados em duas equipes a fim de realizarem atividades coletivas ligadas ou à caça ou ao preparativo para a guerra. Com suas lanças levantadas para a parte celestial, essas parecem também indicar a penetração da genitália feminina, o que expande para a espécie humana o estado de florescência dos vegetais.

Essa figuratividade do grupo tribal – mostrado como fecundador do ventre da índia, o mesmo ventre que dá vida à coletividade –, é o que transforma o corpo feminino no corpo social da tribo, um imenso território do clã. A figuratividade dos elementos vegetais isotopicamente qualifica e reitera a mulher-natureza como terra produtiva, terra fértil, terra-vida, e agora a essa qualificação adicionam-se os atributos de terra-proteção, terra-clã. Há uma condensação dos constituintes expressivos para realizar essa junção figural de identidades que, no plano da discursividade, nos remete ao recurso retórico da alegoria.

Ainda, essa figuratividade trama, num patamar mais profundo, uma outra mais globalizante e também mais abstrata, que o discurso articula como tema maior da pintura. O que aos olhos do europeu



Figura 8: Albert Eckhout, *Índia tarairiu (Tupi)* - detalhe

era incompreensível e mesmo abominável, na medida em que era considerado uma prática selvagem, e mesmo um pecado, alimentar-se da carne do próprio semelhante, é o que placidamente está índia faz o enunciário holandês se defrontar. Os seus olhos, que olham com segurança e serenidade para os de quem os olha, praticam com esse outro, um tu, uma interlocução e a índia fala àquele que a contempla de sua sociedade e de seu *modus vivendi*. Pela visão tem-se, pois, a audição de uma narrativa que funda uma outra versão dos hábitos de canibalismo dos Tarairiu, ou seja, o endocanibalismo, que Valladares e Mello Filho assim descrevem:

Os mortos eram repartidos e comidos sob a justificativa de que não haveria melhor sepultura do que o corpo dos sobreviventes. O cadáver era lavado, assado e comido. Os ossos recolhidos e depois reduzidos a pó eram misturados com farinha e ingeridos em outra oportunidade. Depois que o cadáver tinha sido inteiramente consumido cessavam as lamentações e gritos que acompanhavam o repasto fúnebre. (1998, p. 116)

A armação da dimensão figurativa seria portanto para tornar visível o endocanibalismo como uma prática social que torna a tribo poderosa por sua coragem e pela total conjugação entre os de sua espécie, talvez, até mesmo mais temida pela absorção da força mítica dos mortos. Uma vez mais repropõe-se na pintura a isotopia do todo constituído pela integração das partes para definir a sociedade tribal. O efeito de sentido reforça a veridicção, ou seja, a pintura faz crer que é mesmo assim a vida entre os Tarairius pois o que o pintor pinta ele presenciou e observou com seus próprios olhos. O contrato de fidúcia, já antes estabelecido com o europeu que contempla a tela, uma vez mais é reforçado, ao mesmo tempo em que agora lhe é imposto estar numa posição de enfrentamento desse habitante da nova terra. É com esse desconhecido que os seus representantes neerlandeses no além-mar se confrontam. Com esse posicionamento, o enunciador deixa explícito ao enunciatário serem portanto os europeus os ameaçados e não os habitantes locais.

O enredamento da figuratividade e o trabalho de enunciação na tela *Índia tarairiu* (Tupi) encaminham-nos à dimensão temática, à abstração, através da conceituação da vida social entre os Tarairius. Um dos papéis da imagem, talvez o mais fundamental, é aqui evidenciado: fazer ver uma concepção de mundo ainda não conhecida. O inexistente, o inconcebível, o invisível são tornados visíveis e apreensíveis pelos sentidos e não só pelo intelecto. Sob essa perspectiva, o que uma imagem manifesta parte sempre de um conhecimento do seu público-alvo para o qual ela – a princípio, em pé de igualdade, por estarem lado a lado –, monta o estratagema de fazer saber pelo ver.

Não seria pois só a imensidão da terra americana que estaria figurativizada na pintura mas, com ela também, a imensidão da mulher-natureza e a da mulher-tribo com o seu viver grupal e suas prá-

ticas sociais, retratados na tela como germinados e florescentes na terra do Novo Mundo, o que faz ver aos sujeitos de outras terras, de usos e costumes diversos, justamente a relatividade de seu *modus vivendi*. Fazendo-os conhecer a botânica, a zoologia, a relação entre o animal e o homem americano, os modos alimentares dos nativos, a sociedade deles como um todo organizacional, o que de fato é posto em discussão como valor mais englobante e recobridor de todos os demais que o discurso pôs em circulação é a multiplicidade cultural com que o Velho Mundo estava se defrontando. A vida na América tropical como um sistema articulado por normas diversas das suas é que o europeu e o eurocentrismo iria desarticular para combatê-la, mas justamente Eckhout faz ver a sua existência antes de sua desestruturação, por que não, para mostrar a sua ameaça e justificar o seu extermínio. De certo modo, esse já se encontra delineado nas demais pinturas com a aculturação do indígena e o seu passar a viver em torno da “casa grande” (Figura 4); a miscigenação desse com o europeu que a mameluca mostra um estágio da transformação étnica (Figura 6), deixando para outros contarem o que adviria à etnia do nativo com a presença do negro (Figura 5) trazido de outro além-mar para, escravizado, fazer o trabalho ao qual o índio mostrara-se inápto.

UMA HISTÓRIA DESDOBRADA NO E PELO ATO DE ENUNCIAR

A natureza e o homem que a habita estão em estado de conjugação, mostra o enunciador ao vedor holandês e europeu em geral. A relação é harmônica: a coleta de alimentos bem predica que não há ação predatória contra o mundo natural. Também somos levados a ver pelas interações da índia e pelas do seu grupo que o mundo natural não é privado de sentido como um contínuo inexpressivo, mas que ele já é um plano de expressão, pleno de um significado que é articulado a partir de suas qualidades sensíveis pela linguagem pictórica.

Se enquanto semioticistas estamos preocupados não só com o que o enunciador pictórico nos faz ver, mas também com o como ele nos faz ver, é porque o modo de construir a imagem é um fazer

ver o que o mundo além-mar significava para os seus conquistadores. Fertilidade desejada e articulação de um modo de obter a sua pose caracterizam, pois, a especificidade desse discurso que se desenrola diante dos olhos dos europeus. Nós também, vedores de hoje, visitantes da XXIV Bienal, enfrentamos os olhos da índia que pousa impassivelmente para os de fora da tela, de todas as épocas: a sua etnia, a sua cultura, a força coletiva que une o seu clã ao mesmo tempo que, expondo o endocanibalismo, afirma o estado de unificação do povo Tarairiu. No instante da tomada da retratada canibal, todos os tempos desse grupo dos Tupi estão potencialmente contidos na figuração de sua imagem que integra o começo, o durante e o fim da vida pela morte: no novo mundo, tudo é vida na medida em que até os mortos são convertidos em energia vitalizadora dos vivos.

A credibilidade maior da pintura de Eckhout repousa em seu construir a imagem segundo o modelo estético e cultural de seu enunciatário. Assim, ao dar feição à terra brasileira, ele usa as técnicas imperantes na pintura européia para a criação do espaço. Ao lado de uma paisagem arcadiana do renascimento italiano em que ele posiciona a tribo, o enunciador delimita a imensidão americana pela linha do horizonte é pelo nível do mar que organizam as panorâmicas holandesas. Afora isso, as águas represadas estão muito próximas da figura de um dique holandês e não dos riachos do mundo natural brasileiro. O mundo natural é topologizado a partir do mundo cultural holandês e europeu: por isso a força veridictória no velho mundo do que ele registra e informa, ao dar a ver. Uma aparência de novo mundo, tela do parecer, é o que o enunciador nos põe diante dos olhos, o que nos remete diretamente a pensar na definição do verbete mundo natural do *Dicionário de Semiótica*: "é a aparência segundo a qual o universo se apresenta ao homem como um conjunto dotado de qualidades sensíveis, dotado de uma determinada organização" (Greimas e Courtés, 1983). Dessa aparência, e por ela, entrevê-se a significação da pintura e muito mais, enfrentam-se os desafios e a resistência da conquista do além mar.

Reencontrando o olhar do tarairiu nos volteios de sua dança, na tela da parede de frente da índia, tem-se que inverter a perspectiva dessa construção do significado e ver, nas demais telas de Albert

Eckhout, outros momentos dessa história que os Tarairius aí presentificados fazem “existir em ato” e acompanhar como a miscigenação e a exploração da terra pelo colonizador europeu são, ao mesmo tempo, a transformação e o extermínio das civilizações paleo-índias com o seu sucumbir progressivo ao poderio do colonizador e a perda da posse de suas próprias terras. As pinturas são não imagens de algo previamente existente, cópias de mundos que reconhecemos mas, ao se fazerem diante de nós, e, ainda mais, serem (re)significadas a partir das relações entre os objetos reunidos na instalação, elas nos forçam a desenvolver em suas textualidades desdobramentos actanciais, figurativos e enunciativos que vão construir uma outra História do Brasil, realizada através da “possibilidade de entreabrir, de entrever um outro sentido” nas telas pintadas do parecer.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BELLUZZO, Ana Maria (1998). Trans-posições. *Catálogo da XXIV Bienal Internacional de São Paulo: Núcleo Histórico: Antropofagia e Histórias de Canibalismos*. São Paulo.
- GREIMAS, Algirdas Julien (1990). *De l'imperfection*, Périgueux, Fanlac, 1987. Trad. espanhol de Raúl Dorra, *De la imperfección*. México, Fondo de Cultura Económica.
- GREIMAS, Algirdas Julien e COURTÉS, Joseph (1983). *Dicionário de Semiótica*. Trad. Alceu Dias Lima et al. São Paulo, Cultrix.
- VALLADARES, Clarival do Prado e MELLO FILHO, Luiz Emygdio de (1998). *Albert Eckhout. Presença da Holanda no Brasil – século XVII*. Rio de Janeiro, Alumbamento.