

OITO PINTURAS DE ALBERT ECKHOUT NOS MUSEUS
OITOCENTISTAS DA DINAMARCA: UM ENSAIO SOBRE A
SOBREDETERMINAÇÃO HISTÓRICA DAS PRÁTICAS EXPOSITIVAS
SOBRE A INTERPRETAÇÃO DE ACERVOS MUSEOLÓGICOS

René Lommez Gomes*

Resumo: Por meio da investigação da biografia de um conjunto de pinturas produzidas por Albert Eckhout, em seu trânsito por diversos museus dinamarqueses, ao longo do século XIX, este *paper* se propõe a investigar as relações históricas que podem conectar as interpretações de acervos museais com as práticas e espaços expositivos aos quais foram submetidos.

Palavras-chave: História das Coleções; História das Exposições; Museologia; Arte Neerlandesa

DINAMARCA, 1845

O naturalista escapou de cair no mar. Foi por pouco. O navio corria a dez nós, entre as costas da Pomerânia e da Zelândia. Ele e o rei da Prússia estavam no convés, observando os efeitos da luz da lua sobre as ondas, quando ocorreu o incidente. Do insignificante episódio, resultou uma longa impressão do tombadilho em uma de suas pernas. Dias depois, um espirituoso comentário brotou em uma carta endereçada ao astrônomo François Arago: “*Cair no mar [...] seria uma forma muito bela de sair da vida e ficar prudentemente livre do segundo volume do Kosmos*”. (HUMBOLDT, 1869, p. 311)

Lançado havia dois meses, o primeiro volume da obra tinha alcançado uma inesperada popularidade, surpreendendo seu autor. Naquele momento, em junho de 1845, a primeira edição havia se esgotado. (MACGILLIVRAY, 1860, 416) A surpresa com o sucesso do livro era enorme. Só não era menor que o incômodo causado pelos críticos, que o acusavam de ateísmo e de um superficial apego aos sentimentos – uma mistura de afeto e razão que soava estranha aos olhos de alguns amantes das ciências, naquele momento em que o Criacionismo e a epistemologia da objetividade científica competiam ombro a ombro com outros sistemas de pensamento pela hegemonia no campo da produção do conhecimento. (HUMBOLDT, 1860. p. 194. HUMBOLDT, 1860b. p. 133-134.)

Com a publicação do Kosmos, Alexander von Humboldt alcançou um objetivo que perseguia, desde o remoto ano de 1808. Trinta e sete anos atrás, a publicação de *Quadros da Natureza* tornou pública sua busca pela criação de uma nova escrita para a História Natural. Era sua preocupação alcançar uma forma de composição descritiva que, como o navio em sua perna, fosse capaz de imprimir no leitor uma imagem exata e muito vívida da natureza. Exata o suficiente para fornecer os dados necessários ao estudo de um ambiente, indo de seus elementos particulares – as plantas, as rochas, o solo – à composição geral. Vívida a ponto de excitar-lhe a imaginação, transmitindo as sensações que o mundo físico impõe ao viajante que o contempla ao vivo. (PEDRAS, 2000, p. 104)

Não seria estranho, portanto, que o naturalista sentisse alguma ansiedade face às expectativas geradas em torno da continuidade do trabalho. Embora o problema não abandonasse sua mente,

a escrita do segundo volume da obra ficaria suspensa, enquanto durasse aquela viagem à Escandinávia. Humboldt era camareiro e conselheiro privado do rei da Prússia, Friedrich Wilhelm IV. E, como membro da comitiva real, fazia sua primeira visita à Dinamarca.

No dia anterior ao acidente, 16 de julho, o naturalista partiu de Berlim rumo ao porto de Estetino, na Pomerânia. Ali, se juntou aos seus companheiros de viagem e o navio zarpou. A jornada de um dia, a bordo do Rainha Elisabeth, brindou seu olhar treinado com magníficas vistas da vegetação costeira. Ventava fresco e o mar estava extremamente alto. Em poucas horas de navegação, o navio aportou em Swinemünde. Durante a tarde, a comitiva real seguiu para Copenhague. No dia 18 de julho, já na cidade, Friedrich Wilhelm IV e seu séquito seguiram uma intensa agenda. Humboldt alegrava-se de ter a perna muito pouco dolorida. Não seria ela, portanto, que o impediria de percorrer a pé largos trajetos pela cidade. (HUMBOLDT, 1869, p. 311) Sendo a figura mais ilustres da comitiva, sua presença era esperada pelo monarca dinamarquês e por vários intelectuais.

Entre um compromisso e outro, a breve jornada ofereceu a Humboldt oportunidades para refinar seu repertório de conhecimentos sobre o mundo natural e repensar o rumo de sua obra. Na viagem à Dinamarca, o naturalista teria a chance de conhecer novas paisagens, travar discussões com intelectuais e visitar os novos museus locais, que prometiam ser importantes repositórios de elementos da natureza daquela zona fria e da cultura material dos homens que ocuparam a Europa setentrional. Nestas peregrinações, movido pela curiosidade ou pelas obrigações, entre os dias 19 e 20, o naturalista se ausentou de Copenhague. Movido pela curiosidade ou pelas obrigações, entre os dias 19 e 20, ele se ausentou de Copenhague. Rumando para o norte, ele visitou o castelo de Frederiksborg, em Hillerød. O antigo castelo sediava, desde 1825, a nova criação do rei Dinamarquês: o Museu Real de Arte (*Det Kongelige Kunstmuseum*). [fig. 1]

Pássaros, mamoeiros, bananeiras, helicônias, indígenas e negros... É de se imaginar a surpresa do naturalista ao descobrir enormes telas com imagens da América, expostas no

museu, em meio a obras de renomados mestres da pintura europeia. No interior da Dinamarca, Humboldt não encontrou apenas representações de montanhas e rochedos cobertos pela alva neve, ravinas verdejantes entrecortadas por plantações de trigo ou praias serenas e pedregosas; temas que se tornaram recorrentes na pintura de paisagens bálticas do século XIX. Inesperadamente, a visita ao museu deu-lhe a oportunidade de contemplar um conjunto de telas cobertas com sete diferentes paisagens dos trópicos.

Nos grandes quadros, à frente de cada paisagem, Alexander von Humboldt pode ver figuras de homens e mulheres com os mais diversos aspectos: um casal de índios nus, selvagens e canibais, ocupavam um par de telas; outras duas eram preenchidas pela imagem de um casal de ameríndios e uma pequena menina, que adotaram modos civilizados como o uso de roupas e de facas de metal; a terceira dupla de quadros continha um homem e uma mulher negros, sendo ela acompanhada por um menino. Junto às pinturas, a sala de exposição do museu ainda revelava outra obra, desta vez exibindo oito homens indígenas dançando em frente a duas mulheres de seu grupo. [fig. 2-8]

O naturalista foi informado que as telas haviam sido pintadas por Albert Eckhout, um artista neerlandês que viveu no Brasil seiscentista, aonde esteve a serviço do conde Johann Moritz von Nassau-Siegen. É possível imaginar o misto de surpresa e familiaridade que teria tomado conta de Humboldt, ao conhecer as obras de Albert Eckhout nas galerias do museu. O pintor era absolutamente desconhecido pelos amantes da arte, no século XIX. Seu nome havia sido esquecido havia muito tempo. Tampouco eram conhecidas outras obras com a marca de sua assinatura, para além daquele conjunto de pinturas que pertencia ao rei da Dinamarca e se encontravam no museu.⁷⁰

Ainda assim, parte das imagens que Humboldt descobria na Galeria de Retratos lhe eram conhecidas. Quando jovem, o naturalista possuiu em sua coleção uma taça de noz de coco contemporânea às telas da galeria. [fig. 26] (SPENLÉ, 2011, p. 10.) A peça havia sido

⁷⁰ O catálogo da Galeria Real de Pintura, instalada em Copenhague, indicava a existência, na coleção de pinturas da “escola neerlandesa”, de uma tela que portava a assinatura “N. Eckhout f.”; correspondendo “f.” a *fecit* (fez). (SPENGLER, 1827. p. 3002.) O tema pintado foi tradicional entre artistas protestantes do século XVII: o banho de Susana. Não se sabe, contudo, o destino desta tela, que poderia ter sido realizada por Gerbrand van den Eckhout ou por Albert Eckhout; considerando-se a possibilidade de o “N” ser um equívoco de leitura da assinatura por desconhecimento de algum pintor. Caso fosse confirmada a autoria da imagem por Albert Eckhout, esta seria a única obra conhecida do autor com tema não brasileiro.

feita a partir de uma noz esculpida, fixada por três braçadeiras em um pé de prata. Uma tampa, do mesmo metal, finalizava a taça. Objetos como este foram cobiçados na Europa dos séculos XVI e XVII, fazendo-se presente em inúmeras coleções e gabinetes de curiosidades da época.

Contudo, o exemplar que pertenceu a Humboldt se diferenciava de objetos semelhantes. No espaço entre cada braçadeira, a noz era decorada com relevos, reproduzindo três cenas ambientadas na América. Uma das cenas era cortada ao meio por uma grande bananeira. Ao seu redor, podiam ser vistos casebres e choupanas espalhados pela paisagem. Junto à bananeira, dois ameríndios destacavam-se no primeiro plano: um homem à esquerda, uma mulher à direita. Ornado com um cocar, o índio carregava uma borduna, um propulsor de lanças e duas grandes lanças. A índia, com o sexo oculto por folhas, carregava uma grande cesta às costas, presa por uma correia que lhe passava na testa. Na mão esquerda e sob o braço, ela levava um maço de plantas. Na direita, segurava uma mão humana decepada, a denunciar a antropofagia. Essas imagens – é de se imaginar – teriam habitado a fantasia do jovem naturalista que sonhava viajar pela América. Eram figuras – e talvez Humboldt o percebesse agora – que indubitavelmente haviam sido copiadas de dois quadros de Eckhout, que se encontravam do museu de Hillerød: o *Homem Tapuia* e a *Mulher Tapuia*.

Em outra face da noz, a cena esculpida era entrecortada por um coqueiro no lugar da bananeira. Ali, um homem seminu carregava um arco e flechas. Próximo a ele, uma mulher trajando uma bata equilibrava uma cesta de frutos na cabeça. A figura do homem copiava o *Homem Tupi*, mais uma criação do pintor neerlandês que pertencia ao museu. Já mulher representada, embora não fosse perfeitamente idêntica, em muito lembrava a tela da *Mameluca*, que Humboldt tinha à sua vista, ali em Frederiksborg.

Havia mais de quarenta e cinco anos que Alexander von Humboldt não possuía mais aquela taça. Em algum momento às vésperas de partir em sua famosa viagem à América, iniciada no ano de 1799, o naturalista teria presenteado Reinhardt von Haeften com o refinado objeto. É possível que a oferta tivesse sido ocasionada pelo fato de Haeften não poder acompanhar o amigo em sua aventura oceânica, o que impediu a realização de um sonho há muito tempo acalentado por eles. Após isto, não há registros de que Humboldt tivesse tornado

a ver a taça de noz de coco, que permaneceu em posse da família de Haeften por cerca de dois séculos, desde sua morte em 1803. (SPENLÉ, 2011, p.10.)

Se o naturalista ainda se recordava da taça é muito provável que ele realmente tivesse associado as imagens gravadas em sua superfície com as representações da pintura de Eckhout. Esta hipótese, contudo, permanece no campo das conjecturas. Em lugar algum, Alexander von Humboldt registrou as impressões que o assaltaram no momento em que, percorrendo o Museu Real de Arte, ele se deparou com as obras de Albert Eckhout. As emoções, memórias, associações e ideias que lhe ocorreram no momento do encontro com aquelas recriações do mundo tropical estão irremediavelmente perdidos.

Entretanto, a impressão causada pelas pinturas brasileiras foi tão forte que se fixou na memória de Humboldt. Dois anos após a visita a Frederiksborg, a lembrança dos quadros era fresca o suficiente para que Humboldt os descrevesse no segundo volume do *Kosmos*, caracterizando-os como “primorosos grandes quadros a óleo, conservados na Dinamarca (em uma galeria do belo castelo Frederiksborg)”. (HUMBOLDT, 1847. p. 85.)

A citação às telas de Albert Eckhout cumpria um papel crucial na composição do segundo capítulo do livro, no qual o naturalista tentou reconstituir a tradição europeia de representações das paisagens naturais. A referência às galerias do Museu Real de Arte, por outro lado, não desempenha papel algum na narrativa de Humboldt. Ela tão somente indica o local de guarda daquelas pinturas, nunca antes referenciadas na literatura científica ou nos compêndios de história da arte. Ao mesmo tempo, ela deixa transparecer uma pálida pista sobre as apreciações construídas pelo viajante em sua visita ao museu.

Ao mencionar a galeria do “belo castelo”, o naturalista abre uma brecha em sua narrativa que incita perguntas sobre o papel daquele espaço na construção de sua reflexão sobre as pinturas de Albert Eckhout. Elevando o questionamento a âmbitos mais gerais, e alinhando-as aos universos de pesquisa da Museologia e da História dos Processos Museais, esta passagem do *Kosmos* induz o pesquisador a investigar os possíveis impactos das condições de exibição de acervos museológicos, incluindo os próprios espaços expositivos, sobre as percepções que o visitante constrói dos acervos museológicos que observa. Ao recriar a biografia das obras de Albert Eckhout, este ensaio pretende demonstrar como

diferentes culturas e condições de exposição, em interação com distintos sistemas de pensamento, fizeram com que as telas vistas por Humboldt, em sua passagem pela Dinamarca, fossem interpretadas de formas radicalmente distintas.

PRÚSSIA, 1847

O cerne do primeiro tomo do *Kosmos* havia sido uma vasta discussão sobre tudo aquilo que “a ciência, fundada sobre observações rigorosas e apurada das falsas aparências, nos deu a conhecer sobre os fenômenos e as leis do universo”. (HUMBOLDT, 1847. p. 1.) Mas, para Humboldt, o “espetáculo da natureza” não estaria “completo se não considerarmos como ele se reflete no pensamento e na imaginação” dos homens, especialmente quando há uma predisposição para “impressões poéticas”. Assim, publicado em 1847, o novo volume foi dedicado a reconstruir traços da história do conhecimento do mundo físico, identificando as maneiras como o “sentimento da natureza” marcou o pensamento de poetas, pintores e viajantes – homens que, “através da pluma e do pincel”, descreveram cenas naturais, dando-lhes uma segunda existência. (HUMBOLDT, 1847. p. 85-86. GALUSKY, 1855. p. X.)

O naturalista dividiu o livro em duas partes: *Reflexo do mundo exterior sobre a imaginação do homem* e *Ensaio histórico sobre o desenvolvimento progressivo da ideia de universo*. A primeira foi destinada à análise dos “meios próprios à difusão do estudo da natureza”, sob “três formas particulares, segundo as quais se manifestam o pensamento e a imaginação criadora do homem”: a literatura descritiva, a pintura de paisagem e as coleções de vegetais dos jardins e estufas. (HUMBOLDT, 1847. p. 1.)

A cada forma de expressão, foi dedicado um capítulo. Cada capítulo comportou exemplos nada fortuitos. Ao contrário, a reflexão de Humboldt voltara-se exclusivamente para o estudo da obra de homens que cumpriram um papel decisivo no desenvolvimento do gosto pela natureza e por seu estudo científico. No capítulo sobre a pintura de paisagem, ele advertiu que o interesse por este gênero de arte residia em sua capacidade de nos convidar, “de maneira tão instrutiva quanto agradável, a entrar em livre comércio com a natureza”, instigando o desenvolvimento do “gosto pelas viagens” e da contemplação da “fisionomia das plantas” própria de cada espaço da terra. (HUMBOLDT, 1855. p. 85-86.)

O segundo volume do *Kosmos* assumiu, então, a forma de uma história do conhecimento sensível do mundo físico. Nele, Humboldt discorreu sobre as maneiras como a visão da natureza produziu impactos nos sentidos, no pensamento e na imaginação de homens de diferentes épocas e origens. Explicou como celtas, árabes, hebreus, os cristãos primitivos, os germânicos da Idade Média e europeus da era moderna expressaram seu interesse pela natureza por meio de textos e imagens; registros da natureza ora fidedignos, ora não, mas que nunca alcançaram o objetivo perseguido pelo naturalista: produzir o equilíbrio entre a descrição exata das coisas e a transmissão das emoções causadas pela visão da natureza.

A análise de Humboldt percorreu os tempos e as geografias do mundo, forjando tradições para

a representação literária e pictórica do mundo natural. Nos capítulos sobre a escrita descritiva e a pintura de paisagem, as narrativas alcançaram o ápice a uma mesma altura da passagem do tempo: a conquista do Novo Mundo.

A “sede de ouro” e o “desejo de visitar terras longínquas” foram, segundo ele, os motores que levaram portugueses e espanhóis à América, descortinando a zona tórrida e suas formas de vida ao escrutínio da curiosidade europeia. Pela primeira vez, “o mundo tropical, em conjunto, ofereceu ao olhar dos europeus a magnificência de suas planícies fecundas, todas as variedades da vida orgânica escalonada sobre as encostas das Cordilheiras, e os aspectos dos climas do norte que parecem refletidos sobre os platôs do México, da Nova Granada e de Quito”. Espíritos inflamados de amor pela natureza, europeus de muitas nações compassaram o globo, ampliando “o círculo das observações científicas”. Aos olhos do naturalista, a conquista da América foi a revolução que franqueou aos homens a possibilidade de conhecer e conectar os fenômenos naturais do cosmos. (HUMBOLDT, 1855. p. 59-61.)

Na genealogia traçada pelo autor, Cristóvão Colombo ocupou o lugar de primeiro europeu a ter o gênio e a pena animados por “um profundo sentimento da natureza”. Com “nobreza e sensibilidade de expressão”, seus textos teriam descrito as novidades que a vida, a terra e o céu da América apresentaram diante de seus olhos. (HUMBOLDT, 1855. p. 62.)

A revolução da pintura ocorreria um século mais tarde. Segundo Humboldt, o amadurecimento da pintura de paisagens resultou da concorrência de várias condições,

surgidas apenas no século XVII: a emancipação deste gênero artístico em relação à pintura de história, o aperfeiçoamento de técnicas que permitiam a observação direta da natureza e o surgimento de uma “consciência mais elevada do sentimento da natureza” tornaram os pintores hábeis na imitação dos modelos oferecidos pelo mundo natural. A transformação foi lenta e teria decorrido das conquistas obtidas pelos pincéis de artistas como Claude Lorrain, Gaspar e Nicolas Poussin, Salomon van Ruysdael, Albert Cuyp, Meindert Hobbema e Allart van Everdingen. (HUMBOLDT, 1855. p. 93-94.)

Entretanto, Humboldt considerava que a pintura de paisagens só teria atingido a maturidade quando a ampliação “dos conhecimentos geográficos” e a descoberta América conferiram maior “variedade e precisão” à arte de representar “as formas individuais da natureza”. Para ele, as viagens ultramarinas; o comércio global de especiarias e de substâncias medicinais; as gravuras de relatos de viagem e de livros de história natural; e a aclimatação de espécies vegetais de todos os continentes em *menageries* e jardins botânicos teriam familiarizado artistas que não saíram da Europa com as “formas maravilhosas de um grande número de produtos exóticos”. (HUMBOLDT, 1855. p. 95.)

Jan Brueghel, o velho, seria um dos primeiros pintores tocados pela realidade ultramarina. O naturalista reconhecia em sua pintura uma “charmosa verdade” a dar forma a “galhos de árvores, flores e frutas estrangeiros à Europa”. (HUMBOLDT, 1855. p. 96.) Ainda assim, nem este flamengo e nem de seus contemporâneos teriam logrado êxito na reprodução do “caráter particular da zona tórrida”, sem travar contato com a fisionomia do Novo Mundo. Na tradição da pintura de paisagem inventada por Humboldt, a descrição fiel da natureza tropical e o ápice deste gênero artístico surgiriam com os primeiros quadros pintados *in situ*, por artistas atentos às novidades que os circundavam.

O “mérito dessa inovação”, segundo o naturalista, coube a “Frans Post, de Harlem, que acompanhou Moritz von Nassau ao Brasil, quando esse príncipe, muito curioso das produções tropicais foi nomeado governador, pela Holanda, das províncias conquistadas aos portugueses”. Revisitando informações colhidas junto ao historiador da arte e diretor da Galeria Real de Pintura de Berlim, Gustaf Friedrich Waagen, Humboldt reputou o artista neerlandês como o primeiro artista a representar as regiões tropicais, a partir da observação

direta.⁷¹ Complementando as informações sobre o artista, Humboldt registrou que, “durante vários anos, Post realizou estudos *d’après nature* sobre o promontório de Santo Agostinho, a Baía de Todos os Santos e as margens do Rio São Francisco”, chegando a transpor alguns deles em pinturas e gravuras. (HUMBOLDT, 1847. p. 85.)

Mas, na tradição da pintura de paisagem construída por Humboldt, Frans Post dividia a primazia na representação da natureza da zona tórrida com seu colega de viagem, Albert Eckhout. Com efeito, Humboldt não deixou de empregar as lembranças da estadia em Hillerød na construção

da sequência de sua história da influência do “sentimento da natureza” sobre a sensibilidade e o trabalho dos pintores. Ao descrever os “primorosos grandes quadros a óleo, conservados na Dinamarca”, ele afirmou que as “palmeiras, mamoeiros, bananas e helicônias” figurados pelo artista haviam sido “muito caracteristicamente retratados”, como também o seriam “a figura dos nativos, as aves de penas coloridas e pequenos quadrúpedes”. (HUMBOLDT, 1847. p. 85.)

Ao frisar as características que percebia nos quadros criados pelo “pintor Eckhout que, em 1641, também esteve com o Príncipe Maurício de Nassau na costa brasileira”, Humboldt reforçou seu argumento de que o engrandecimento do gênero da pintura de paisagens advinha do exercício de um procedimento que ele reputava ter sido inaugurado pelo artista e seu colega de viagem: a representação da natureza tropical com base em esboços realizados a partir da observação do ambiente natural.

O barão não conhecia outros artistas que, ao se aventurarem fora da Europa, deixaram-se impregnar pelas formas e cores dos trópicos. Por isto, asseverou que o pioneirismo de Post e Eckhout não produziu continuadores de imediato. Humboldt escreveu no *Kosmos* que “esses exemplos da representação fisiognômica da natureza não foram seguidos por muitos artistas

⁷¹ Não se sabe, até o momento, se Humboldt colheu informações acerca de Frans Post diretamente com Waagen – que certamente pertencia a seus ciclos sociais – ou se através de algum de seus trabalhos. Em uma das publicações sobre coleções de arte da Grã-Bretanha, o eminente historiador da arte arrolou “duas pequenas paisagens com cenas americanas” pintadas por Post, entre os quadros existentes em Broughton Hall. (WAAGEN, 1854. vol. 3, p. 460.) Ao descrever as pinturas, ele indicou que seus assuntos “formam os temas das primeiras imagens deste artista”; o que sugere que Waagen tinha familiaridade com outras obras do pintor de Nassau.

de talento até a segunda viagem de circunavegação de Cook”, em 1772. (HUMBOLDT, 1847. p. 86.)

O segundo elo na tradição das pinturas de paisagens tropicais cunhada por Humboldt apareceria, portanto, mais de cem anos depois que os artistas de Nassau retornaram do Brasil para a Europa. A viagem do pintor William Hodges pelas ilhas ocidentais e pelo mar do sul, em companhia de James Cook, seria a ocasião que propiciaria a perpetuação da invenção de Post e Eckhout na pintura europeia. Hodges havia sido professor de Humboldt. É possível, portanto, que a observação de sua produção tivesse influenciado o jovem naturalista, orientando a formação de seu gosto e a criação de suas próprias ideias sobre como deveria ser composta a obra de um bom ilustrador científico.

Seguindo a seara aberta pela expedição de Hodges e pela viagem de Ferdinand Bauer à “Nova Holanda e à terra de Diemen”, Humboldt identificou em sua própria época a emergência de uma nova geração de artistas que, ao visitarem os trópicos, deram continuidade ao trabalho de representar suas paisagens. Johann Moritz Rugendas, o Conde de Clarac, Ferdinand Bellerman e Édouard Hildebrandt executaram, “com um talento superior”, paisagens dos países tropicais da América já visitadas por Post e Eckhout. Do mesmo modo, Henri de Kitzlitz, “que acompanhou o almirante russo Lutke em sua expedição ao redor do mundo, prestou o mesmo serviço ao descrever inúmeras outras partes da terra”. (HUMBOLDT, 1847. p. 86.)

Elevada à condição de ponto nodal de uma tradição paisagística que produzia uma ponte que unia a arte à ciência, a obra dos dois artistas de Nassau saiu das sombras impostas pelo culto aos grandes mestres do século XVII e ganhou um novo *status*. Um “despertar oficial do interesse” pelos pintores seguiu a menção de Humboldt às suas obras. (BRIENEN, 2012, p. 81) Os quadros de Post chamaram a atenção dos amantes da arte e foram disputados por museus, institutos históricos e colecionadores privados, especialmente no Brasil e nos Países Baixos. Já as obras de Eckhout, tiveram outra fortuna. De início, não atraíram a atenção dos conhecedores e amantes da arte. O público acadêmico foi lentamente seduzido pelas imagens do passado americano que, com um aspecto acentuadamente realista, brotaram das mãos do pintor. A exuberância das helicônias, das palmeiras, dos mamoeiros delineados a

óleo encantou-os pela beleza; e por oferecer um trampolim para a renovação do pensamento sobre o Novo Mundo nas ciências naturais.

Reflexo de sua popularidade, a passagem do livro sobre “os artistas que pintaram as paisagens do Novo Mundo” foi republicada e citada em livros e periódicos da época, como o *Le Magasin Pittoresque*. (MAGAZIN PITTORESQUE, 1849, p. 363) As ideias contidas no *Kosmos* mudaram a percepção coletiva das pinturas expostas no museu dinamarquês, que foram alçadas do desconhecimento à proeminência internacional. As considerações do naturalista sobre o modo como o pintor condensou “muito caracteristicamente” a imagem da natureza tropical e de seus habitantes suscitaram o interesse pelas obras. Não entre os especialistas em arte, mas sim em naturalistas e em antropólogos, despertados pela opinião de um dos seus mais célebres colegas. Os olhos deste público, treinados pelos paradigmas da ciência oitocentista e orientados pela observação de Humboldt que fazia crer que as pinturas eram descrições fiéis do mundo tropical, escrutinaram as imagens do pintor batavo. Eles buscavam documentos virgens sobre o passado da América, prontos para serem inquiridos em suas pesquisas.

DINAMARCA, 1820.

No momento em que Alexander von Humboldt deitou os olhos sobre as pinturas de Albert Eckhout, elas já estavam no reino da Dinamarca por mais de 190 anos. Elas faziam parte de um conjunto de 24 pinturas, produzidas no Brasil, com que o conde de Nassau presenteou seu primo Frederik III, soberano do Reino Duplo da Dinamarca e da Noruega, em 1654. Além das sete obras observadas por Humboldt, o presente era composto por mais uma dupla de pinturas representando uma mameluca e um mulato, doze naturezas-mortas com vegetais da América, da África e da Europa, um retrato de Dom Miguel de Castro, embaixador do Conde do Sonho enviado a Recife em 1640, dois retratos de Nassau e duas efígies de pajens negros. (GOMES, 2016, p. 22)

De sua criação no Recife, entre os anos de 1641 e 1643, à sua chegada em Copenhague, as pinturas haviam percorrido uma turbulenta jornada, que incluía sua partida do Brasil, em 1644; a travessia do Atlântico em navios; sua instalação e exibição na Mauristhuis,

residência de Nassau em Haia; e uma possível permanência no condado de Kleef, a partir de 1652. Ao largo do tempo, as peças sofreram inúmeros deslocamentos e sucessivos danos. Já na Dinamarca, elas foram restauradas e, finalmente, incorporadas à *Kunstkammer* de Frederik III, em 1646. (GOMES, 2016)

Na *Kunstkammer* real, as obras foram acondicionadas em diversas câmaras temáticas, que alinharam suas interpretações às relações políticas do rei dinamarquês e à suas expectativas pela introdução do Reino Duplo no comércio ultramarino das índias Ocidentais, com a exploração de terras na África e na América.

Com o falecimento de Frederik III, sua coleção foi herdada por seu filho Christian IV, que a fez aumentar sem perder os significados com que foram revestidas no tempo de seu pai. Transferidas para uma galeria no castelo de Christiansborg, especialmente criada para acolher a coleção, a *Kunstkammer* real permaneceu praticamente intocada até o século XVIII, quando algumas de suas pinturas – incluindo os dois retratos de Nassau pintados por Eckhout – foram separados do restante do conjunto para compor uma galeria de arte à moda iluminista, na qual estas obras passariam a ser encaradas como importantes representantes da retratística neerlandesa do século XVII. As outras obras, por mais de um século, descansaram nas paredes da antiga *Kunstkammer*, expostas de uma maneira já fora de moda e sem já conseguir evocar

os sentidos que orientaram sua acumulação.

Neste largo tempo, ocorreu o esquecimento do artista e de suas obras pelos *connoisseurs* e pelos *amateurs* de arte da Europa ocidental. Mas, a despeito das aparências, na Dinamarca, a vida das pinturas não adormeceu. Individualmente ou como parte de coleções, elas passaram por transformações – nem sempre físicas, muitas vezes simbólicas – que constantemente ocasionaram renegociações de seus sentidos e significados. Durante toda a existência, as pinturas de Eckhout mudaram de contexto, variaram na forma como foram percebidas e acumularam histórias. Os significados que elas apresentaram, quando vistas por Humboldt, antes ou depois disto, derivam em parte das “pessoas e eventos aos quais estiveram conectadas”, em parte dos museais e expositivos em que foram percebidas. (GOSDEN; MARSHALL, 1999. p. 172)

Ao entrarem para o acervo do Museu Real de Arte da Dinamarca – onde Humboldt as viu –, as obras de Eckhout tomaram parte no processo de dissolução da *Kunstkammer* real. Fundado por Frederik III, em 1650, o gabinete de curiosidades foi herdado e ampliado pelos descendentes do monarca. A despeito de várias transformações, a coleção e a instituição da *Kunstkammer* real sobreviveram até meados da década de 1820. A partir de então, diversos fatores levaram à sua dissolução, por decisão de um grupo de especialistas escolhidos pelo rei Frederik VI para garantir a preservação dos acervos reais. A *Kunstkammer* fragmentada deu origem a coleções menores, que foram absorvidas pelos museus públicos e especializados que estavam a ser criados. (GUNDESTRUP, 1988. p. 187; 189) É neste momento e neste contexto de percepção que as pinturas de Eckhout fizeram sua aparição para Humboldt, foram redescobertas e ganharam proeminência internacional.

Fixadas pelas tintas de Eckhout e mediadas pelas palavras de Humboldt, as formas e as cores das plantas e dos animais dos trópicos chamaram a atenção de antropólogos, zoólogos e botânicos oitocentistas. Durante a partilha do acervo da antiga *Kunstkammer* real, as pinturas brasileiras não deixariam de ser disputadas pelos novos museus disciplinares que nasciam. Os “frutos e sementes” das naturezas-mortas pareciam tão bem delineados que o diretor do Jardim Botânico da Universidade de Copenhague buscou obter as telas para a instituição que conduzia.⁷² O professor Joachim Frederik Schouw, no entanto, falhou em seu intento.⁷³ O futuro das pinturas de Eckhout seria traçado pela fascinação que as realistas imagens de índios, negros e mestiços causava nos etnólogos.

DINAMARCA, 1848

⁷² THOMSEN, 1938. p. 5-6.

⁷³ Joachim Frederik Schouw tornou-se diretor do Jardim Botânico em 1841. Um de seus projetos acadêmicos foi a produção de um estudo da geografia da vegetação da Itália e da Sicília, elaborado com o intuito de obter um estudo intermediário sobre zonas climáticas intermediárias aos trópicos, estudados por Alexander von Humboldt, e as regiões polares e altas, trabalhadas por Goran Wahlenbergs. Para cumprir seus objetivos, Schouw permaneceu na Itália por três temporadas. Na segunda, ocorrida entre 1829 e 1830, ele contou com a colaboração do paleontólogo P.W. Lund, recém retornado de sua primeira viagem ao Rio de Janeiro.

Assim, antes que arte, a pintura do artista neerlandês passou a ser percebida como “uma inestimável lição etnográfica”.⁷⁴ Esta mudança de estatuto das obras foi coroada quando “cientistas oficiais fizeram transferi-la, em 1848 e 1849, para o novo museu” que se encontrava em montagem: o Museu Etnográfico Real (*Det Kongelige Ethnographiske Museum*).⁷⁵ Esta instituição derivava do Museu Real de Arte (*Det Kongelige Kunstmuseum*). Em verdade, a razão maior de sua fundação foi o enorme crescimento do departamento etnográfico do museu de arte, sob a coordenação do arqueólogo diletante Christian Jürgensen Thomsen.⁷⁶

Thomsen envolveu-se profundamente com a ampliação da sessão etnográfica, especialmente após 1839, ano em que foi apontado como novo diretor do Museu Real de Arte. Em pouco tempo, ele começou a selecionar itens para compor a coleção de um museu etnográfico, que planejava criar.⁷⁷ A crescente coleção foi, então, transferida para o palácio Prindsens, em Copenhague. Por fim, o Museu Etnográfico Real abriu as portas em 1849, como uma das primeiras instituições do gênero a serem criadas na Europa.

Da produção de Albert Eckhout, o novo museu expôs em suas salas somente “os quadros que mais interessavam à ciência”, mais propriamente à etnologia.⁷⁸ A primeira seção da exposição permanente era dedicada às “nações que geralmente não processam seu próprio metal”.⁷⁹ Nela foram dispostas as grandes telas com a dança indígena, os índios tapuias e os tupis, integrando os setores dedicados às regiões quentes da América do Sul.⁸⁰ Os quadros com o casal de negros foram pendurados na seção seguinte, que abordava as “nações que trabalham o metal, mas que não desenvolveram sua própria literatura”.⁸¹ Eles foram exibidos no setor destinado ao Brasil, junto aos povos das áreas cálidas da América. No catálogo da

⁷⁴ GUIMARÃES, 1932. p. 96. GUIMARÃES, 1931. p. 272. GUIMARÃES, 1957. p. 152.

⁷⁵ GUIMARÃES, 1932. p. 96. GUIMARÃES, 1931. p. 272. GUIMARÃES, 1957. p. 152.

⁷⁶ ESKILDSEN, 2012. p. 31.

⁷⁷ GUNDESTRUP, 2012. p. 112.

⁷⁸ GUIMARÃES, 1932. p. 96. GUIMARÃES, 1931. p. 272. GUIMARÃES, 1957. p. 152. GUNDESTRUP, 2002. 112.

⁷⁹ STEINHAEUER, 1866. p. 1.

⁸⁰ No catálogo do museu, estas peças aparecem sob os números 97, 99, 100, 110 e 110. STEINHAEUER, 1866. p. 40; 43.

⁸¹ STEINHAEUER, 1866. p. 44.

exposição, foram apresentados como a imagem de “um negro e uma negra libertos, com seu filho”, “pintada no Brasil por Albert Eckhout”.⁸²

A partir de então, as telas que foram expostas – seis das oito representações de homens e mulheres dos trópicos – se tornaram o foco da apreciação de todos os interessados pela obra de Albert Eckhout. Perante a proeminência destas obras e a força do discurso expográfico que as apresentava, as outras 20 telas ofertadas por Nassau a Frederik III foram obscurecidas e relegadas ao segundo plano. A expografia do Museu Etnográfico, oferecia as imagens dos homens do Brasil ao olhar de curiosos e intérpretes. Ao fazê-lo, ela construía um contexto de percepção que informou as primeiras interpretações acadêmicas das pinturas do artista neerlandês, após a publicação do *Kosmos*. Não tardou, então, para que as oito telas com habitantes do Brasil ganhassem a alcunha imprecisa de *retratos etnográficos*.

Recolhidas às reservas técnicas ou expostas em outras instituições, as pinturas atribuídas a Albert Eckhout permaneceram à sombra das telas dos ditos *retratos*, agora valorizados como documentos para a etnografia dos povos brasileiros. As obras com os bustos dos africanos – o retrato de Dom Miguel de Castro e o par de peças com pajens – haviam sido transferidas para a Galeria Real de Pinturas (*Det Kongelige Billedgalleri*), instalada no castelo Christiansborg. [fig. 47] Por lá, elas ficaram um longo tempo. A transferência ocorreu ainda na década de 1820, durante a formação do Departamento Etnográfico do Museu Real de Arte da Dinamarca (*Det Kongelige Kunstmuseum*), já comandado por Christian Thomsen. É provável que, àquela altura, ele considerasse as imagens de negros vestidos à europeia irrelevantes como registros da cultura dos “primitivos” africanos, uma representação nada fiel ao seu estágio evolutivo. Nem a visita de Humboldt, nem a instalação do Museu Real de Etnografia trouxeram estas pinturas para o lado das outras obras do artista.⁸³

Da mesma maneira, a despeito dos clamores do diretor do Jardim Botânico de Copenhague, as naturezas-mortas de Eckhout foram recolhidas às reservas do Museu Real de Etnografia. Posteriormente, elas foram resgatadas por seu valor decorativo, sendo penduradas em um corredor escuro do palácio que sediava o museu. Os grandes quadros com a Mameluca

⁸² STEINHAEUER, 1866. p. 67. As duas telas aparecem, no catálogo, sob o mesmo número 178.

⁸³ GUNDESTRUP, 2012. p. 112. GUNDESTRUP, 2004. p. 56. SPENGLER, 1827.

e o Mulato, separados das outras telas com representações de habitantes dos trópicos, tiveram um destino semelhante. Inicialmente, eles foram expostos junto às pinturas do casal de negros, como registros de estágios intermediários da civilização americana. Já na passagem entre as décadas de 1920 e 1930, elas haviam sido retiradas da exposição e podiam ser vistas ornamentando as paredes do gabinete de um dos diretores do museu, o historiador Carl Mouritz Clod Mackeprang.⁸⁴

O Museu Etnográfico Real, enfim, criou um lugar a partir do qual uma restrita seleção de obras do o pintor seria lembrada e interpretada; e este não era a história da arte. Era o lugar da etnografia *avant la lettre*.

Um etnólogo que atuava no museu, Kristian Bahnsen, fixou este modo de perceber a obra de Eckhout no meio acadêmico internacional. Quarenta e dois anos após a publicação do *Kosmos*, ele foi o primeiro pesquisador a escrever um artigo dando relevo às pinturas brasileiras. O texto não tinha os quadros como assunto principal. Seu foco era a investigação sobre a origem das lanças de madeira sul-americanas que pertenciam à instituição. Ainda assim, o artigo escrito pelo dinamarquês fundou um modo de interpretar a obra de Eckhout, cujos argumentos foram repetidos, como cacoetes, na literatura especializada.

A tarefa de Bahnsen não era fácil. Alguns artefatos não davam pistas sobre sua procedência: eles tinham formas tão singulares, que não permitiam comparações e analogias com outros exemplares conhecidos. Dois dardos e um propulsor de dardos, no entanto, eram diferentes. [fig. 48] “Pelo menos dentro de certo limite”, o assistente do museu acreditava ser capaz de “identificar sua origem”, posto que os artefatos estavam representados em duas telas do conjunto de nove pinturas com brasileiros, criadas por Eckhout. Replicando o discurso do museu, ele assegurava que aquelas obras de arte se encontravam na Dinamarca “há mais de 200 anos”. Quiçá – indicou ele – os quadros e as armas e teriam chegado juntos às coleções reais, como aquisições da *Kunstammer* do rei Frederik III, soberano do Reino Duplo da Dinamarca e Noruega, como ocorreu com os objetos dos esquimós. As pinturas, afinal, estavam arroladas nos inventários desta coleção desde a segunda metade do século XVII.

⁸⁴ STEINHAEUER, 1866. p. 66. GUIMARAES, 1931. p. 272.

Observando as duas telas – a pintura com um índio com o propulsor de dardos na mão e aquela com um grupo indígena a dançar com armas em punho –, Bahnson destilou dados sobre os objetos do museu e condensou conclusões gerais acerca do pintor. Os artefatos existentes na coleção da instituição – segundo o etnólogo – eram quase idênticos às armas indígenas representadas por Eckhout. Considerando que os dois quadros eram “as mais antigas representações de tipos étnicos americanos, que se conhece”, ele afirmou que toda a obra do pintor tinha “um significativo interesse”; um valor, a bem dizer, documental.⁸⁵

A importância documental das pinturas de Eckhout era expressa, para o etnógrafo, na pequena diferença percebida entre o realismo da representação das coisas brasileiras e o aspecto dos artefatos salvaguardados pelo museu. Segundo Bahnson, “as características dos personagens, seus penteados, seus lábios, suas joias nas bochechas, e a forma dos braços”, somadas às assinaturas das telas, não deixavam dúvidas: as imagens representavam nativos do Brasil. Por analogia, também eram brasileiros os objetos colecionados pelo museu. As imagens criadas pelo artista foram interpretadas, assim, como registros dos vários “tipos de povos” brasileiros do passado. Por esta característica, elas serviam ao etnólogo como fonte de dados sobre os costumes e o modo de viver daqueles indígenas. Ao museu, como base para a identificação da origem dos artefatos que integravam a sua coleção.⁸⁶

Havia, contudo, limites para o uso das imagens de pela ciência oitocentista. E Bahnson o percebia. No que concernia às “características faciais” do índio pintado por Eckhout – que o dinamarquês tomou erroneamente por um tupi –, elas pareciam grosseiras e “difícilmente reproduzidas de forma correta”. O etnólogo acreditava que “embora o artista tivesse uma habilidade, rara em seu tempo, para reproduzir tipos estrangeiros”, “o tratamento da mão de um artista habituado a pintar figuras europeias” pesava sobre as representações, distanciando-as do real. O treinamento artístico, para o etnólogo, teria contaminado a habilidade de Eckhout em transferir fielmente o visto para a representação, criando uma imagem pouco acurada do aspecto do indígena. Sua mão, pelo hábito, se tornara infiel ao que os olhos viam. O que não seria de todo estranho, afinal, “não se pode esperar uma representação

⁸⁵ BAHNISON, 1889. p. 223.

⁸⁶ BAHNISON, 1889. p. 221-222.

antropológica precisa dos tipos étnicos em pinturas do século XVII”, concluiu o pesquisador.⁸⁷

Este era um ponto sensível para a argumentação de Bahnson. O que importava para a sustentação de sua hipótese era o caráter documental, e até testemunhal, das representações de Eckhout. Era-lhe necessário, portanto, obter garantias da autenticidade do documento visual – da fidelidade da representação à realidade das coisas. E, de fato, Bahnson sentia-se seguro sobre isto. Sua confiança vinha da constatação de que as obras foram “realmente pintadas a partir de modelos e não de esboços perdidos ou da imaginação” do artista. Em outras palavras, as imagens que compunham as nove telas brasileiras seriam registros exatos da realidade, não maculados por constrangimentos da tradição artística, nem falseados pela inventividade ou pela fantasia do pintor.

Neste ponto, o aspecto das figuras dos índios, dos negros e dos mestiços fazia o etnólogo acreditar que o artista as desenhou “inegavelmente a partir do natural”.⁸⁸ Alexander von Humboldt, antes dele, já havia afirmado que Frans Post – e não Albert Eckhout – “realizou estudos a partir do natural” de paisagens do nordeste brasileiro, algumas delas resultando em “pinturas concluídas”; outras, em gravuras feitas “de modo muito original”.⁸⁹ Diferente do naturalista prussiano, Bahnson não baseou sua afirmação no conhecimento de desenhos preparatórios ou esboços de observação feitos pelo artista, mas em suas impressões no contato com as pinturas. Ele tinha para si que tão somente através da observação direta um pintor obteria tamanha qualidade no registro dos adornos, das armas, corpos e estilos de cabelo de “povos estrangeiros” tão diferentes. Parecia-lhe que a produção daquelas pinturas seria “possível apenas se o artista tivesse os vários tipos diante de si”. Bahnson concluiu, desta certeza, que os quadros foram realizados em alguma área do Brasil colonial, com índios tupis e seus apetrechos bélicos, todos desenhados ao vivo.⁹⁰

⁸⁷ BAHNSON, 1889. p. 222-223. Paul Ehrenreich identificou e corrigiu o erro de Bahnson, pouco depois da publicação de seu artigo. Ver, EHRENREICH, 1894, p. 81. EHRENREICH, 1905, p. 19.

⁸⁸ BAHNSON, 1889. p. 223.

⁸⁹ HUMBOLDT, 1847. p. 85. HUMBOLDT, 1855. p. 96.

⁹⁰ BAHNSON, 1889. p. 223.



3^o sebra MUS

Descrevendo as circunstâncias de criação das imagens, Bahnson projetou valores da ciência oitocentista sobre sua percepção do modo de produzir de um pintor seiscentista. Neste processo, anteviu em Eckhout o exercício de uma virtude epistemológica ainda inexistente no seu tempo: a aspiração por revelar a realidade, a verdade natural, através da observação arguta e da representação fidedigna ao aspecto típico das coisas. Ele viu nas telas com homens e frutos do Brasil o resultado de uma deliberada intenção de produzir registros acurados, fiéis ao natural, criando uma radical separação entre uma cópia da realidade e a representação submetida à interveniência da fantasia. Em suas análises, Bahnson, expurgou a possibilidade de o artista haver empregado fosse a invenção, a ficção ou a simbolização em seu processo de criação. A cópia fiel era o único recurso artístico próprio à obra de Eckhout.

Quando surgiram os primeiros estudos dedicados exclusivamente a Albert Eckhout, na década de 1930, já estavam consolidados os padrões de leitura de suas obras como documentos visuais. Os museus da Dinamarca forneceram os contextos de interpretação. Os escritos e interpretações de Humboldt, Christian Thomsen, Bahnson e outros – como o antropólogo Paul Ehrenreich – fecharam os argumentos utilizados nas primeiras leituras da obra de Albert Eckhout. Argumentos que, com o tempo e pela força da repetição exaustiva, passaram de hipóteses e incertezas a verdades.

RITORNELO: DINAMARCA, 1845

Tais são as visões. O visitante logo sai do museu; e, à porta, talvez não consiga ter em conta quais daquelas extraordinárias aparições do mundo – cuidadosamente criadas a tinta –, ficarão impressas em sua memória. Nem qual aspecto as coisas vistas tomarão ao se tornarem lembrança ou serem futuramente recuperadas, como imagens mentais, na formulação de um pensamento.

É possível que, ao deixar o Museu Real de Arte (*Det Kongelige Kunstmuseum*) e o castelo Frederiksborg, Alexander von Humboldt soubesse que carregaria consigo a lembrança de seis telas pintadas por Albert Eckhout no Brasil. O que ele dificilmente poderia antever era o papel central que aqueles vislumbres da América teriam na articulação do segundo volume do *Kosmos*, a ser lançado dali a dois anos. Tampouco, que a memória das telas emergiria, no texto, indissociada das reminiscências de “uma galeria do belo castelo Frederiksborg”.⁹¹

Não se deve menosprezar o fato de que o naturalista conheceu objetos, não apenas imagens. Foram pinturas dotadas cuja presença física que o ajudaram a articular seu sistema de ideias sobre a representação da América. Não se tratava apenas de imagens incorpóreas, recortadas do mundo real. Além disto, os quadros de Eckhout fizeram sua aparição diante dos olhos de Humboldt, não em um lugar qualquer. Mas, em um museu oitocentista – um espaço que usualmente sobredeterminava a contemplação dos objetos com sentidos, significados, discursos e valores, sobrepostos e inter cruzados.

No museu do século XIX, uma pluralidade de elementos – a arquitetura, a expografia, textos – deveriam atuar sobre o visitante de forma a produzir um efeito final: orientar sua percepção dos objetos, provocando a apreensão dos sentidos e dos valores a eles atribuídos. Parece axiomático não ser possível exibir objetos sem integrá-los em uma construção;⁹² especialmente nos primeiros museus públicos, compromissados com valores políticos e com a produção do conhecimento. Os recursos expográficos utilizados – como vitrines, legendas, a sequência de objetos, a iluminação – respondiam à intenção de condensar vários fatores de

⁹¹ HUMBOLDT, 1847. p. 85.

⁹² BAXANDALL, 1991. p. 34.

interpretação em um único discurso.⁹³ Antes “do estágio da exposição verbal” – por meio de legendas, textos e catálogos –, a espacialização dos itens de uma coleção já “encarna propostas de ordenação” e significação. “Colocar três objetos em uma vitrine” não seria um gesto fortuito e envolveria “implicações adicionais de relação” e significação.⁹⁴ Um museu de arte, como o de Frederiksborg, ofereceria ao público um eloquente contexto de percepção do acervo.

Museu, galeria e exposição, amiúde, provocavam o deslocamento das obras de arte. Eles arrancavam-nas de seu espaço originário ou do lugar em que anteriormente estavam inseridas – como no caso das pinturas de Eckhout, há muito deslocadas do Brasil – e as reintegravam um novo lugar. Deslocados, desenhos, pinturas, esculturas são subtraídos às suas antigas redes de relações e rearticulados em novas conexões, com outros objetos, com outros discursos e com outros sentidos. Neste processo, transformavam-se as condições de percepção e interpretação das obras. Elementos visuais, outrora essenciais para a sua compreensão, podem ter a percepção prejudicada. Outros, antes insignificantes, podem ser ressaltados e se tornarem os protagonistas na leitura do objeto. Significados, antes ausentes, podem irromper com tamanha força que se torna fácil crer que sempre existiram.

Três agentes, no mínimo, têm um papel em uma exposição oitocentista: o criador, o expositor e o observador do objeto exposto. Três agentes, três intencionalidades distintas interagindo na produção de um significado para o objeto, para a obra de arte.⁹⁵ O criador – mesmo havendo desaparecido há muito – se faz ativo na exposição por meio do objeto. Este artefato foi o depositário das ideias e das escolhas do criador, orientado por seus objetivos e imerso em sua cultura. O objeto guardará sempre algum traço das intenções e dos sentidos atribuídos por aquele que o concebeu, como também corresponderá a elementos de sua cultura; ainda que nada disto chegue a ser compreendido pelo expositor e pelo observador, em virtude da eventual distância cultural que os separa.

⁹³ GREENBLATT, 1991. p. 43.

⁹⁴ BAXANDALL, 1991. p. 34.

⁹⁵ BAXANDALL, 1991. p. 36.

O segundo agente é o expositor. Ele, em geral, opera no interior da mesma cultura que o observador. É através dela que ele se apropria dos objetos. Seus propósitos são complexos. Criar “uma boa apresentação para o objeto” é um deles. “Instruir o público”, outro. Quando seus objetivos implicam na representação ou interpretação de outra cultura, então o ato de expor “inclui, funcionalmente, a validação de uma teoria” ou de uma leitura desta cultura, mediada pela presença do objeto.⁹⁶

O último agente, é aquele para quem a exposição se dirige. Suas especificidades são a intenção de “ver um objeto com interesse visual” e de procurar o seu entendimento. Ele, obviamente, “é um ser de sua cultura”,⁹⁷ é por meio das ferramentas mentais oferecidas por ela, somadas à suas próprias experiências e expectativas, que o observador percebe o objeto e o complexo expositivo que o apresenta.

Quando visita uma exposição, o observador produz um espaço intelectual “entre o objeto e a legenda”. Uma espécie de “relação recíproca” conecta, muitas vezes, o observador ao objeto e à forma como ele é apresentado: “informações explanatórias afetam o modo como ele olha e os problemas encontrados no olhar dão origem ao desejo pela explicação”. Ele estabelece, em outras palavras, o contato entre o criador e o expositor. Para tanto, o observador mobiliza suas faculdades perceptivas, as informações oferecidas pelos recursos da exposição e pelos aspectos visuais e materiais do objeto, sua presença.⁹⁸ Identificar este espaço intelectual significa localizar “não só o cenário, como também a fonte da atividade do observador” na apreensão do objeto e na construção do seu significado.⁹⁹ Delimitar a forma de exibição do objeto, de modo semelhante, auxilia na descoberta da “tese” defendida pelo expositor e dos significados projetados no objeto.

Tais são as visões. Alexander von Humboldt teve a oportunidade de conhecer as pinturas brasileiras, nas galerias do Museu Real de Arte. O castelo, o museu, o acervo, a

⁹⁶ BAXANDALL, 1991. p.36-37.

⁹⁷ BAXANDALL, 1991. p.36-37.

⁹⁸ BAXANDALL, 1991. p. 37.

⁹⁹ BAXANDALL, 1991. p. 37.

exposição, formavam o contexto perceptivo que enquadrava suas possibilidades de visualização e interpretação da obra de Albert Eckhout. Faziam exatos 20 anos que as telas haviam sido transferidas de Copenhague para Hillerød, de Christiansborg para Frederiksborg, da *Kunstammer* real para o Museu Real de Arte. Se o naturalista tivesse observado as telas em sua antiga morada – onde elas permaneceram expostas por quase 300 anos –, quem sabe, as teria visto de forma distinta? Quiçá elas teriam entrado no *Kosmos* portando outros sentidos.

Estas são apenas conjecturas. A realidade é que, na longa história de suas existências, as pinturas do artista neerlandês sofreram sucessivos deslocamentos. De sua criação, no Brasil, elas passaram à República batava, ao condado de Kleef e a Copenhague. Finalmente, elas deram entrada na *Kunstammer* de Frederik III, no Reino Duplo da Dinamarca e Noruega. Muito aconteceu com as obras neste percurso. Elas foram exibidas em diversos lugares e situações, como no palacete de Johann Moritz von Nassau-Siegen, em Haia. Submetidas a novas formas de exibição, inseridas em outros contextos de percepção, elas foram dadas a ver por vários atores. A cada visão, as pinturas foram revestidas por significados novos.¹⁰⁰ A todo deslocamento físico, as obras foram deslocadas simbolicamente. Na história dos deslocamentos, novos significados se acumularam, como escombros, sobre as tintas.

REFERÊNCIAS

GALUSKY, CH. Préface du Traducteur. In: HUMBOLDT, Alexander von. **Cosmos**. Essai d'une Description Physic du Monde. Tome Deuxième. Paris: Gide et Baudry, 1855. p. IX-XIV.

HUMBOLDT, Alexander von. **Cosmos**. Essai d'une Description Physic du Monde. Tome Deuxième. Paris: Gide et Baudry, 1855.

¹⁰⁰ Igor Kopytoff, estudando a passagem de mercadorias entre dois sistemas culturais, buscou compreender “os meios pelos quais os objetos se tornam investidos por significados através das interações sociais em que são tomados”. Segundo o autor, “estes significados mudam e são renegociados através da vida de um objeto”; e tais mudanças no significado não necessariamente são conduzidas por modificações físicas ou de uso de um objeto”. (GOSDEN; MARSHALL, 1999. p. 170. KOPYTOFF, 1986.)



3^o
sebra
MUS

HUMBOLDT, Alexander von. **Kosmos**. Entwurf einer physischen Weltbeschreibung von Alexander von Humboldt. Zweiter band. (VOLUME II) Stuttgart; Tübingen: J.G. Cotta, 1847.

HUMBOLDT, Alexander von. **Kosmos**. Entwurf einer physischen Weltbeschreibung von Alexander von Humboldt. Erster band. (VOLUME I) Stuttgart; Tübingen: J.G. Cotta, 1845.