

UNIVERSIDADE TUIUTI DO PARANÁ
EDUARDO MOURO GONÇALVES

**“FORJANDO UMA NAÇÃO”: A APROPRIAÇÃO DAS OBRAS DE
ALBERT ECKHOUT PELO IHGB NO FINAL DO SEGUNDO REINADO
(1878-1880)**

CURITIBA

2017

EDUARDO MOURO GONÇALVES

**“FORJANDO UMA NAÇÃO”: A APROPRIAÇÃO DAS OBRAS DE
ALBERT ECKHOUT PELO IHGB NO FINAL DO SEGUNDO REINADO
(1878-1880)**

Trabalho de conclusão de Curso apresentado ao Curso de Licenciatura em História – Faculdade Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Tuiuti do Paraná, como requisito parcial para obtenção do grau de Licenciatura em História.

Orientadora: Liz Andréa Dalfré.

CURITIBA

2017

Dedico a todos que tentam deixar o mundo mais belo através da arte e acreditam no seu poder de transformar a realidade.

Agradeço a todos que de alguma forma participaram desse longo processo. Em especial ao meu parceiro Earl e minha cadelinha Glória, pela compreensão das minhas ausências nos últimos meses, essas por sua vez, causadas pela necessidade de uma imersão e dedicação especial nos estudos acadêmicos. Aos meus pais, pelo amor incondicional e por todos os investimentos que fizeram ao longo do meu desenvolvimento intelectual.

O meu imenso obrigado a todos os professores que tive durante o curso de História na Universidade Tuiuti do Paraná. Agradeço em especial a professora Liz e ao professor Sereza pelo apoio, não só na presente escrita monográfica, mas, em outros aspectos da minha vida acadêmica. Ao professor André Siqueira pelo incentivo, direcionamento e atenção que dispendeu nos últimos meses acerca da presente escrita. A minha amiga Maria Beatriz pela amizade e cumplicidade.

Por fim, a um amigo, que optei por não citar seu nome, no entanto é muito presente na minha vida. Agradeço a ele pela companhia nos dias tristes e solitários, bem como, seu apoio incondicional na busca dos meus sonhos.

RESUMO

O objeto da presente escrita monográfica é analisar o contexto de *apropriação* de seis obras de Albert Eckhout por parte do Instituto Histórico Geográfico Brasileiro - IHGB no final do Segundo Reinado (1878-1880). As obras de Eckhout em questão são réplicas de seis quadros do referido artista realizadas em escala reduzida pelo pintor dinamarquês Niels Aagard Lützen entre os anos de 1877-1878 atendendo uma encomenda de Dom Pedro II, então Imperador do Brasil. Na reflexão proposta, será utilizado o método de análise de obras de arte apresentado pelo historiador galês Michael Baxandall. Também serão utilizadas as considerações sobre o trabalho com periódicos da historiadora brasileira Ana Luiza Martins, visto que as publicações da Revista IHGB que compreendem os anos de 1875-1880 constituem o segundo conjunto de fontes do presente projeto. Como suporte teórico será aplicado reflexões de Benedict Anderson, em especial, suas discussões sobre *nação*, *nacionalismo* e *nacionalidade* presentes em seu livro *Comunidades Imaginadas*. Outro empréstimo para o presente projeto de pesquisa será o conceito de *apropriação* do historiador francês Roger Chartier. A escolha desses conceitos de Anderson e Chartier se deu com o objetivo de articular a encomenda e a recepção dessas obras de Eckhout com as tentativas de forjar uma identidade nacional brasileira feitas pelo IHGB na segunda parte do séc. XIX.

Palavras Chaves: Albert Eckhout, IHGB, Romantismo Indianista.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	7
1. ALBERT ECKHOUT: A VISÃO DE UM ARTISTA HOLANDÊS SOBRE O BRASIL DO SÉC. XVII	11
1.1 ENTRE IDAS E VINDAS: AS OBRAS DE ALBERT ECKHOUT, O BRASIL E A DINAMARCA.....	12
1.2 BELEZA REPLICADA: AS REPRODUÇÕES DAS OBRAS DE ALBERT ECKHOUT.....	21
2. IDENTIDADE PINTADA A PINCEL	31
2.1 IHGB: UM INSTITUTO A SERVIÇO DO IMPÉRIO.....	31
2.2 RIHGB: A FACE DO IHGB NO SÉC XIX.....	37
2.3 O MOVIMENTO ROMÂNTICO, OS INDÍGENAS E A IDENTIDADE NACIONAL.....	46
CONSIDERAÇÕES FINAIS	51
FONTES	53
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	54

INTRODUÇÃO

O objeto de estudo da presente pesquisa é analisar o contexto de *apropriação*¹ de seis obras de Albert Eckhout² por parte do Instituto Histórico Geográfico Brasileiro - IHGB no final do Segundo Reinado (1878-1880). As obras de Eckhout em questão são réplicas de seis quadros do referido artista realizadas em escala reduzida pelo pintor dinamarquês Niels Aagard Lützen³ entre os anos de 1877-1878 atendendo uma encomenda de Dom Pedro II, então Imperador do Brasil.

As seis réplicas realizadas por Lützen foram encomendadas no ano de 1877, durante a visita do Monarca Brasileiro à Dinamarca, depois foram doadas ao Instituto Histórico Geográfico Brasileiro pelo referido Imperador no ano de 1878 e a partir de então se mantiveram conservadas no acervo do referido instituto. Atualmente, estão expostas em um Museu, situado no 10º andar do prédio do IHGB, localizado no Rio de Janeiro.

As temáticas das telas de Albert Eckhout são compostas por retratos (diga-se de passagem, composições um tanto idealizadas) de indígenas que tiveram contato com a companhia das Índias Ocidentais (1623 - 1647) na região do atual estado do Maranhão no contexto das Invasões Holandesas no Brasil ocorridas na região nordeste do país no século XVII. As composições têm como cenários a fauna, a flora e a geografia e as indumentárias típicas dessas etnias indígenas que habitavam essa parte do território brasileiro.

Durante a análise das seis telas será utilizado uma abordagem cautelosa no sentido de não tratá-las como simples obras fortuitas, mas sim, como obras elencadas e valoradas pelas diretrizes do IHGB vigentes no momento, sobre o movimento romântico e as discussões sobre a Identidade brasileira na segunda metade do século XIX.

O segundo conjunto de fontes escolhido para o presente projeto de pesquisa foram às edições digitalizadas da Revista IHGB que compreendem os anos de 1875 à 1880, edições estas que atualmente estão disponibilizadas digitalmente na página oficial do Instituto Histórico Geográfico Brasileiro.

¹O conceito de *apropriação* é do historiador francês Roger Chartier extraído da introdução de seu livro intitulado “*A história cultural entre práticas e representações.*” CHARTIER, Roger. *A história cultural entre práticas e representações.* Trad. de Maria Manuela Galhardo. Lisboa: Difusão Editora, 1988.

²Albert Eckhout – pintor holandês (Groningen, Países Baixos 1610 -1666).

³Niels Aagaard Lützen (10 de April 1826, Vesterborg - 20 de Setembro de 1890 Copenhage).

As edições da Revista IHGB selecionadas (1875 á 1880) são exemplares que possuem particularidades muito significativas para o presente projeto de pesquisa, pois trazem no corpo da Revista a doação das seis telas pintadas de Niels A. Lützen por D. Pedro II (Segunda edição de 1878) e as temáticas discutidas nesse período dentro do referido instituto.

Partindo desse ideal, pretende-se situar as réplicas junto aos forjamentos e coroamentos de ideais contemporâneos ao momento histórico da aquisição delas, bem como, relacioná-las as investidas feitas pelo referido Instituto dentro das publicações de seu periódico institucional (Revista IHGB) no intuito de forjar uma identidade nacional para o Brasil.

Na reflexão proposta, será utilizado o método de análise de obras de arte apresentado pelo historiador galês Michael Baxandall⁴. Também serão utilizadas as considerações sobre o trabalho com periódicos da historiadora brasileira Ana Luiza Martins⁵, visto que as publicações da Revista IHGB que compreendem os anos de 1875-1880 constituem o segundo conjunto de fontes do presente projeto.

Como suporte teórico será aplicado reflexões sobre *Identidade* de Benedict Anderson, bem como, suas discussões sobre *nacionalismo/nacionalidade* presentes em seu livro *Comunidades Imaginadas*⁶. Outro empréstimo para o presente projeto de pesquisa será o conceito de *apropriação* do historiador francês Roger Chartier⁷.

A escolha desses conceitos de Anderson e Chartier se deu com o objetivo de articular a encomenda e a recepção dessas obras de Eckhout com as tentativas de forjar uma identidade nacional brasileira feitas pelo IHGB na segunda parte do séc. XIX.

Para compreendermos melhor a apropriação das obras de Eckhout (replicadas por Niels A. Lützen) por parte do IHGB no final do Segundo Reinado (1878 á 1880) precisamos situar o objeto da presente pesquisa no contexto histórico brasileiro da época.

⁴ BAXANDALL, Michael. *Padrões de Intenção: A explicação histórica dos quadros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

⁵ MARTINS, Ana Luiza. *Da fantasia à História: folheando páginas revisteiras*. São Paulo: História, 2003.

⁶ Os conceitos de *Identidade, nacionalismo/nacionalidade* são do historiador e cientista político Benedict Anderson (1936 - 2015). ANDERSON, Benedict. *Comunidades Imaginadas: Reflexões sobre a origem e a expansão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das letras, 2008.

⁷ Roger Chartier (Lyon, 9 de dezembro de 1945) é um historiador francês, vinculado a historiografia da *École des Annales* (revista/movimento historiográfico francês que se desenvolveu a partir da década de 1920).

O período em que as telas foram encomendadas e doadas ao IHGB (final do século XIX) representa um momento muito particular na história do Brasil, ou seja, nesse momento a intelectualidade brasileira ainda estava debatendo amplamente questões relacionadas à identidade e a história do povo brasileiro, bem como, estavam sendo feitas inúmeras investidas de forjar uma identidade para o recém Brasil Independente.

Nesse período também, o Instituto Histórico Geográfico Brasileiro (IHGB) criado em 1838 por incentivo direto de da Coroa e sob o protetorado do Imperador D. Pedro II, detinha muito poder e prestígio e a partir dessa influência ditava as diretrizes e normativas para esse processo de escrita histórica brasileira, que tinha primordialmente a finalidade de unificar o Brasil e criar uma identidade nacional através de uma história Geral.

Todas essas discussões que aconteciam no Brasil, também estavam inseridas dentro do contexto do movimento romântico, ou seja, movimento de cunho artístico, literário e filosófico, influenciado principalmente por Johann Wolfgang Von Goethe⁸ que orientava boa parte das discussões no Ocidente do século XIX.

Dentro do espírito do Movimento Romântico era almejado o conhecimento de uma história nacional provinda de tempos longínquos (quase mitológicos) onde os "habitantes" desse passado forneciam as características que representavam suas respectivas nações e povos. Imbuídos por esse espírito romântico os intelectuais brasileiros, reconheceram nos indígenas brasileiros os ancestrais de nosso país (o indígena em questão não era o indígena do séc. XIX e sim um indivíduo idealizado, referente aos primeiros contatos ocorridos na Colonização portuguesa).

A ideia principal desta pesquisa é estabelecer uma linha que interligue todos os elementos citados anteriormente em uma só proposta de análise, linha esta, nunca traçada até então, evidencia esta que justifica o interesse e a necessidade de discorrer sobre o tema. Tudo isso tem o intuito de responder à problemática: Em que contexto se deu a *apropriação* das imagens de Albert Eckhout (reproduzidas por Niels A. Lützen) por parte do IHGB no final do Segundo Reinado (1878-1880)?

A presente escrita monográfica se desenvolverá/discorrerá basicamente em dois capítulos. O primeiro capítulo, intitulado de "*Albert Eckhout: A visão de um artista holandês sobre o Brasil do séc. XVII*" discorrerá sobre as obras originais de Eckhout

⁸ Filósofo e literato alemão (1749 -1832).

pintadas no Brasil no séc. XVII no contexto das invasões holandesas, o caminho que essas obras percorreram no exílio pós-invasão holandesa, sobre a anexação delas ao museu de Arte da Dinamarca, bem como, a encomenda das réplicas dessas obras feita por Dom Pedro II em 1877 e a doação delas pelo referido Imperador ao Instituto Histórico Geográfico Brasileiro (IHGB) no final do séc. XIX. Ao final dessa parte da escrita monográfica serão apresentadas as seis réplicas realizadas por Lützen, igualmente, suas características e especificidades.

Já no segundo capítulo, intitulado de *"Identidade pintada a Pincel"* abordará a origem e as diretrizes do IHGB, discorrerá sobre as publicações da Revista IHGB que compreendem os anos de 1875 -1880 e a relação delas com as réplicas das obras de Eckhout e o Movimento romântico (Indianismo). O objetivo desse capítulo é apreender essas réplicas não como obras desprezíveis e sim situá-las junto aos forjamentos e coroamentos de ideais contemporâneos ao momento histórico da aquisição delas, bem como, relacioná-las as investidas feitas pelo referido instituto dentro das publicações de seu periódico institucional (Revista IHGB) no intuito de forjar uma identidade nacional para o Brasil.

1. ALBERT ECKHOUT: A VISÃO DE UM ARTISTA HOLANDÊS SOBRE O BRASIL DO SÉC. XVII.

Durante a pesquisa da presente escrita monográfica, me deparei com inúmeras obras que abordam os diferentes aspectos da vida e obra do pintor holandês Albert Eckhout (Groningen, 1610 -1666). A grande maioria delas quando se referem à Eckhout, citam quase que automaticamente a incrível coleção de "Eckhouts" que o Museu Nacional de Arte da Dinamarca⁹ possui, igualmente, o exotismo do Novo Mundo que eles instigam nos seus expectadores.

O que é de pouco conhecimento é a história por trás dessas obras, a relação intrínseca delas com a história brasileira, da mesma maneira, o caminho que percorreram até serem anexadas ao acervo do Museu Nacional de Arte da Dinamarca.

Apesar dessas obras exercerem enorme fascínio, outro elemento intrigante toma destaque nessa discussão, ou seja, seis réplicas de "Eckhout" realizadas entre os anos de 1877-1878 pelo pintor dinamarquês Niels Aagaard Lützen atendendo uma encomenda de Dom Pedro II, Imperador do Brasil, réplicas estas, inexploradas e ignotas pelo grande público.

Essas reproduções pictóricas, como foi citado anteriormente, foram encomendadas por Dom Pedro II e posteriormente foram doadas ao Instituto Histórico Geográfico Brasileiro (IHGB) no segundo semestre de 1878 e, a partir de então, se mantiveram conservadas na sede do referido Instituto no Rio de Janeiro.

O presente capítulo tem como intuito discorrer sobre essas seis réplicas realizadas por Lützen que estão no acervo do IHGB. Inicialmente traçaremos uma trajetória iniciada por Eckhout no Brasil do séc. XVII, depois transitaremos pelo caminho que essas obras fizeram após a partida de Maurício de Nassau do território brasileiro,¹⁰ identificando seus paradeiros até serem anexadas definitivamente ao acervo do Museu de Arte da Dinamarca. Em um segundo momento, nos reportaremos ao final do séc. XIX, para lançarmos luzes sobre a encomenda das seis réplicas por Dom Pedro II e dessa forma traçarmos o caminho inverso delas até

⁹Museu Nacional da Dinamarca também é referenciado em alguns meios pelo nome de *Nationalmuseet*.

¹⁰ Maurício de Nassau é notificado pela Companhia das Índias Ocidentais para deixar o Brasil em 1642. Nesse contexto ele leva para a Europa seu acervo de arte.

se tornarem parte do acervo do IHGB em 1878. Finalizaremos o capítulo, analisando minuciosamente as seis composições, discorrendo sobre suas características e especificidades.

1.1 ENTRE IDAS E VINDAS: AS OBRAS DE ALBERT ECKHOUT, O BRASIL E A DINAMARCA.

Apesar das seis réplicas de obras de Eckhout reproduzidas por Lützen datarem do período que compreende os anos 1877 á 1878 e terem como local de origem a cidade de Copenhague na Dinamarca, elas possuem uma história muito mais extensa e complexa do que um olhar menos atento propõe.

Esta afirmação se torna plausível pelo fato que essas telas reproduzidas na segunda metade do séc. XIX por Lützen são na verdade réplicas em escala reduzida de obras pintadas no séc. XVII pelo artista holandês Albert Eckhout durante sua estadia no Brasil. Para compreendermos a relação de Eckhout com o Brasil, primeiramente devemos nos reportar ao território Brasileiro no séc. XVII.

Segundo a obra *Maurício de Nassau: Um administrador controvertido*¹¹ de Gunter Weimer, Albert Eckhout foi um dos artistas holandeses, que fez parte da comitiva Artística- Científica patrocinada pelo Príncipe Maurício de Nassau (1604 - 1679)¹² no contexto das Invasões Holandesas ocorridas no Nordeste do território Brasileiro no séc. XVII¹³. Essas Invasões iniciadas por volta do ano de 1624, primeiramente, com a posse de Salvador,¹⁴ estenderam-se na forma de vários domínios na costa nordeste do Brasil, chegando a consolidar um governo em 1630 em Pernambuco, este por sua vez, conseguindo sobreviver por 24 anos¹⁵.

O principal objetivo dessas Invasões foi o interesse das Companhias das Índias Ocidentais (em holandês: *West-Indische Compagnie ou WIC*) na produção e comercialização do açúcar, bem como, de outras especiarias e riquezas encontradas em território brasileiro. Do ponto de vista econômico e político, esse tipo de administração foi muito *avant-garde* naquele período, visto que, representava

¹¹ WEIMER, Gunter. *Maurício de Nassau: um administrador controvertido*. RIHGRS, Porto Alegre. n.151,p.111-131,dez.2016.

¹² Maurício de Nassau era filho do conde João VII de Nassau e da Princesa Margarida de Holstein-Sonderburg da dinastia de Brunswick.

¹³ Ibidem, p.115.

¹⁴ A invasão holandesa de Salvador ocorreu entre os anos de 1624-1625.

¹⁵ Ibidem, p.112.

uma organização privada de comércio externo, de penhor capitalista, este por sua vez, protegido pela coroa holandesa¹⁶.

Durante esses anos de estadia no Brasil, essas comunidades holandesas, lideradas principalmente pelo Príncipe Maurício Nassau, tornaram-se um poderoso instrumento de povoação e desenvolvimento da agricultura no Nordeste brasileiro.

Maurício de Nassau chegou a Pernambuco no ano de 1637. De origem alemã e nobre (conde) seu papel estava intrinsecamente ligado á Companhia das Índias Ocidentais no sentido de disciplinar com pulso militar a administração da mesma, proteger a produção e a comercialização do açúcar produzido, bem como, consolidar o domínio holandês.

Apesar de ser militar¹⁷, Nassau também era um homem de caráter erudito e humanista, apaixonado pelas ciências e pelas artes, inspirado pelo vigor e o espírito Renascentista que se desenvolveu na Europa a partir do século XV¹⁸.

Dentro desse espírito, ele incentivou durante seu governo a criação de uma comissão artística científica dentro dos seus domínios a fim de urbanizar as cidades recém-criadas no nordeste brasileiro, desenvolver aparatos para a melhor produção agrícola, bem como, criar imagens tanto escritas quanto pintadas que seriam enviadas para a Europa, no sentido de atrair novos investidores e obter informações estratégicas que corroborariam para a ampliação das áreas invadidas. Nesse sentido Galindo¹⁹ discorre:

[...] tinha em mente acumular um capital de informações privilegiadas de povos e países exóticos que tinham grande valor nas cortes europeias. A tarefa de registrar em imagens o incógnito e misterioso universo do Novo Mundo era tarefa dos artistas que fizeram parte do seu séquito. A informação produzida pela sua comitiva era altamente valorizada como matéria estratégica no contexto expansionista dos Países Baixos.²⁰

Para essa Comissão de Nassau, foram contratados os melhores e mais conceituados artistas, cientistas, teólogos, arquitetos e médicos europeus do período. Destacaram-se nesse grupo nomes como o cientista alemão Willem Piso (1611- 1678) que praticava medicina em Amsterdã e contribuiu na Comissão com o

¹⁶ Ibidem, p.123.

¹⁷ Nassau ingressou na vida militar em 1621 a serviço dos Países Baixos na guerra dos Trinta Anos, contra a Espanha. Durante sua vida, acumulou inúmeros títulos militares, dentre eles o de capitão em 1626 e coronel em 1629.

¹⁸ Ibidem, p.121.

¹⁹ Doutor em História pelo Departamento de Línguas e Cultura da América Latina da Leiden University - Países Baixos (2004).

²⁰ GALINDO, Marcos. *Georg Marcgraf, um cientista ao amanhecer do Brasil*. Recife: Manuscritos, 2009. p.157.

estudo das doenças tropicais; o cartógrafo Cornelis Golijath e o astrônomo saxão Georg Marggraf (1610-1644), o teólogo Caspar Barlaeus (1584 – 1648), o paisagista Frans Post (1612- 1680), o pintor Albert Eckhout, além de um grande número de engenheiros, vidraceiros, entalhadores etc.

Essa comissão não só tinha o objetivo de urbanizar ou prestar assistência profissional qualificada aos holandeses residentes no nordeste brasileiro, ela tinha também como intuito estudar, capturar e compilar o conhecimento sobre a natureza, geografia, bem como sobre as populações indígenas que habitavam os domínios holandeses. Desses relatos sobre o território brasileiro surgiram inúmeras obras, pintadas ou escritas tentando exprimir a riquezas e as exuberâncias da flora, fauna e dos grupos nativos do Novo mundo, como aponta Weimer:

[...] o maior mérito de Nassau (...) teria sido o fato de ter trazido um grande número de sábios para o Brasil, de onde teriam saído os primeiros estudos científicos sobre a América. Entre eles, são os mais citados George Marcgrav e Willem Piso, ao lado dos pintores Frans Post e Albert Eckhout.²¹

No entanto, todo esse investimento nas ciências e nas artes através da Comissão Artística - Científica custou muito caro a Nassau, visto que a Companhia das Índias considerou seu governo extremamente dispendioso a e por conta disso sua deposição foi aceita no ano de 1642. Nesse momento, Mauricio de Nassau partiu para a Europa e nunca mais retornou aos domínios holandeses no Brasil, colocando fim ao projeto fundado por ele.

Após a deposição de Nassau²², se sucederam inúmeros governantes, estes por sua vez, sem as mesmas habilidades políticas que ele. Como resultado, surgiu um enorme descontentamento por parte dos latifundiários holandeses na colônia, bem como, um enfraquecimento militar frente as investidas portuguesas para retomar esses domínios perdidos décadas antes.

Diante de tamanha pressão, interna e externa, o governo holandês, no ano de 1654, perdeu militarmente seus domínios para os colonos portugueses apoiados pela Coroa Portuguesa e pela Coroa Inglesa. Como resultado dessa “reconquista” os holandeses foram expulsos e perderam todos seus domínios que haviam conquistado no Brasil.

²¹ WEIMER, Gunter, op.cit., p.115.

²² A deposição de Nassau ocorreu em 1642, com ordens de regressar a Europa até a primavera de 1643.

Segundo Weimer, como legado desse período sobraram inúmeras obras (pintadas ou escritas) que remontam a esse período histórico brasileiro, obras estas, que após a expulsão dos holandeses do Brasil se espalharam de forma aleatória e díspar por vários acervos e museus europeus. Dentro do Brasil, o maior espólio deixado pelos holandeses, foi à cidade de Recife. Projetada pelos invasores ainda preserva os palácios, igrejas, sinagogas, canais, pontes, museus, jardins (botânico e zoológico) e um observatório astronômico que remonta a essa ocupação do século XVII.²³

Após abordarmos o contexto das invasões holandesas ocorridas no Nordeste brasileiro, o governo de Nassau e os propósitos da comitativa Artística- Científica, se faz necessário discorrer sucintamente sobre a figura do pintor holandês Albert Eckhout, afim de contextualizarmos as discussões vindouras a respeito do caminho percorrido por essas obras, bem como as réplicas feitas por Niels A. Lützen entre os anos de 1877 -1878.

De acordo com a obra de *Maurício de Nassau: Um administrador controvertido*²⁴ Albert Eckhout nasceu no ano de 1610 na cidade de Gröningen localizada nos Países Baixos, domínio que pertence atualmente à Holanda. Weimer, salienta que pouco se sabe sobre sua vida na infância e juventude, restando somente informações nessa primeira fase da vida de Eckhout sobre ele ser sobrinho de um pintor e quando tinha vinte anos estudou arte em Amsterdã junto da escola de arte flamenga²⁵ que era proeminente nessa cidade.

Quando foi contratado para fazer parte da Comissão Holandesa Artística-Científica, já era um reconhecido pintor, desenhista e ilustrador em Amsterdã, no entanto, foi pela participação nessa comitativa patrocinada por Nassau entre os anos de 1637 -1643, que seu nome e obra tornaram-se notáveis na história da arte.

Durante sua estadia no Brasil dividiu espaço na área de produção artística com paisagista Frans Post²⁶ e a partir daí iniciou uma série de pinturas de grandes proporções, representando a fauna, a flora e as comunidades indígenas que estavam nos domínios holandeses. Foi nesse período que Eckhout pintou os vários quadros com temáticas sobre o Brasil.

²³ Ibidem, p.128.

²⁴ Ibidem, p.117.

²⁵ A pintura flamenga refere-se à produção artística realizada no começo do século XV até o século XVII na região de Flandres. Esse estilo de pintura tem como característica composições detalhadas a partir de técnicas rebuscadas de pintura.

²⁶ Frans Janszoon Post (Leyden, 1612 — Haarlem, 1680). Pintor flamenco.

Entre os anos de 1637 a 1644 Eckhout pintou várias telas, uma coleção que compõe três conjuntos distintos de pinturas: dez grandes telas feitas sob encomenda, pretensamente, para decorar o Palácio de *Vrijburg*²⁷, doze naturezas mortas²⁸ e três retratos de embaixadores negros. Todas estas, num total de 25 unidades²⁹. Foi nesse momento de sua carreira que pintou as telas que estão expostas no Museu de Arte da Dinamarca, estas por sua vez, que serviram como modelos para as réplicas que estão expostas na sede do IHGB no Rio de Janeiro³⁰.

Após esse período que passou no Brasil, o referido artista partiu para uma segunda fase na Comissão Artística – Científica de Nassau, comissão esta localizada nos territórios holandeses no Caribe. Terminada essa nova fase, ele retornou a Holanda, ainda sobre o mecenato.

Depois que o Príncipe Maurício de Nassau foi deposto do governo da Companhia das Índias Ocidentais seu mecenato foi suspenso e o mesmo mudou-se para a cidade de Amersfoort, logo mais, fixou residência em Dresden - Alemanha (1653-1663) para trabalhar como pintor oficial da corte de João Jorge II da Saxônia (1613 – 1680) . Dois anos depois, Albert Eckhout, por questões de saúde retornou a sua cidade natal de Gröningen e faleceu decorrente, do que tudo indica ser malária contraída durante sua estadia na América³¹.

Prosseguindo com a proposta firmada no início do presente capítulo que era entender a relação entre as obras de Eckhout e o Brasil, agora se faz necessário discorrer sobre o caminho que as telas percorreram até chegarem à Dinamarca, bem como, o caminho das seis reproduções de Lützen até o Brasil.

A princípio a coleção de pinturas de Eckhout realizadas no Brasil se conservava no palacete de Maurício de Nassau em Recife. No entanto, após a deposição do governante, essas obras o acompanharam na viagem de volta à Holanda. Ele foi dispensado de seu cargo no ano de 1642 e com ordens de regressar a Europa até a primavera de 1643, apesar dessa dispensa ela não era de toda má, pois, os mesmos opositores prometiam ao príncipe funções de destaque na Europa.

²⁷ Palácio de Vrijburg ou Friburgo em português foi um palácio que Nassau construiu na extremidade da ilha de Antônio Vaz, em Recife.

²⁸ Gênero de pintura em que se representam coisas ou seres inanimados.

²⁹ Ibidem, p.116.

³⁰ Ibidem, p.128.

³¹ Ibidem, p.131.

Segundo o livro *Maurício de Nassau e o Brasil holandês: correspondência com os Estados Gerais*,³² as obras de Eckhout faziam parte de uma enorme coleção que o governante havia montado durante sua estadia no Brasil. Segundo os relatos sobre seu retorno a Europa, ele deixou o Brasil dentro de uma esquadra de treze naus, esta transportando uma carga valiosíssima avaliada em 2,6 milhões de florins. Ele desembarcou em 1643 no Porto de Texel (Holanda), trazendo além de sua coleção de arte, espécimes botânicos, minerais, animais, ademais, uma valiosíssima carga de madeiras raras³³.

De acordo com a historiadora da arte holandesa Esther Schreuder³⁴ em *Black is beautiful, Rubens to Dumas*³⁵, tempos após sua chegada à Europa, Nassau desmembrou sua coleção de arte pintada por Eckhout em duas partes. A primeira composta gravuras originais foram dadas de presente ao Rei Luís XIV da França (1638 – 1715) rei este que encaminhou os desenhos para a sua luxuosa manufaturaria de tapetes de *Gobelins*³⁶. As obras de Eckhout foram reproduzidas em tapeçarias, nominadas *de Les Anciennes Indes*³⁷ e se tornaram muito famosas na Europa do séc. XVIII.³⁸

FIGURA 1: Tapeçaria *Gobelins Les Anciennes Indes* do séc. XVIII.



Fonte: SCHREUDER, 2008, p.27.

³² GOUVEIA, Fernando da Cruz. *Maurício de Nassau e o Brasil Holandês: Correspondências com os Estados Gerais*. Recife: Editora Universitária, 2006.

³³ *Ibidem*, p.154.

³⁴ Historiadora da arte e curadora holandesa.

³⁵ SCHREUDER, Esther. *Black is beautiful: Rubens to Dumas*. Amsterdam: Elmer: Kolfin, 2008.

³⁶ Gobelins (Manufacture Nationale des Gobelins) - tapeçarias feitas em tecidos ricamente ilustrados com notáveis composições, na França, desde o século XVIII.

³⁷ *Les Anciennes Indes* (As Antigas Índias) série de tapeçarias de luxo feito pela *Manufacture Nationale des Gobelins* inspirada em temas indígenas de Eckhout.

³⁸ *Ibidem*, p.27.

A segunda parte da coleção composta por nove obras de grandes proporções representando grupos indígenas brasileiros, embaixadores africanos em tamanho quase natural e doze naturezas mortas com temas botânicos tropicais foram doados ao rei Frederico III da Dinamarca.

A doação³⁹ ao acervo do rei Frederico III foi realizada por Nassau no dia 13 de Julho de 1654 em uma carta (conservada no Museu Etnográfico da Dinamarca) escrita pelo próprio doador e a partir de então as obras estão conservadas no Museu de Arte da Dinamarca.

Percorrido a trajetória feita pelas obras de Eckhout desde o Brasil até o Museu de Arte da Dinamarca, agora empreenderemos outra jornada, esta por sua vez, iniciada na segunda metade do séc. XIX em que seis réplicas deixaram a Dinamarca em direção ao Instituto Histórico Geográfico Brasileiro, localizado na cidade de Rio de Janeiro.

Desde a doação de Nassau, o conjunto de vinte obras originais de Albert Eckhout se conserva no Museu de Arte da Dinamarca, bem como, se conservava dessa maneira no final do séc. XIX. No ano de 1877, dentro de uma série de viagens internacionais que Dom Pedro II, então Imperador do Brasil, fez pela América do Norte, Europa e norte da África, ele visitou a Dinamarca e, respectivamente, o Museu nacional de Arte.

De acordo com a *A presença holandesa no Brasil: memória e imaginário*,⁴⁰ foi durante essa visita ao museu que ele conheceu pessoalmente as obras de Eckhout, bem como, externou seu desejo de repatriá-las. Segundo Rebecca Parker Brien⁴¹ em seu livro *Albert Eckhout: visões do paraíso selvagem* adverte que o Imperador já conhecia a existência delas através de um relato descrito em livro do historiador e naturalista alemão, Alexander von Humboldt.⁴²

³⁹ Segundo Gunter Weimer, A tia de Maurício, Margarete von Holstein, era mãe de Frederico III, da qual herdou este título de Duque de Holstein, em função do qual fazia parte do Conselho do Sacro Império Romano de Nação Germânica, que concedeu a Maurício de Nassau, pouco antes de sua morte o título de Príncipe. Por esta via percebe-se que esta “doação” não foi nada altruísta. WEIMER, Gunter, op.cit., p.114.

⁴⁰ MHN (Museu Histórico Nacional) - Biblioteca Virtual . Catálogo da Exposição de 2004: “*A presença holandesa no Brasil: memória e imaginário*”.

⁴¹ Rebecca Parker Brien doutora em história da arte, e atualmente é chefe do Departamento de Arte, Design Gráfico e História da Arte Oklahoma State University.

⁴² 1769 – 1859 Berlim - Reino da Prússia,

[...] na década de 1870, Pedro II encomendou cópias da metade do cumprimento da série etnográfica de Eckhout, em Copenhague, que ficaram no Brasil até hoje. Ele pode ter tido conhecimento dos quadros por causa das descrições admiradoras de Eckhout e de Post feitas pelo historiador natural alemão, Alexander Von Humboldt, publicadas na sua obra *Cosmos* (1845-62). Talvez o imperador, um homem intelectualmente sofisticado, tenha se comparado com Maurício de Nassau como coliderança iluminada do Brasil e promotor da arte e da ciência.⁴³

No entanto, nesse período o nome do referido artista já era conhecido entre os grandes acervos europeus, bem como, já era considerado pelos curadores do Museu de Arte dinamarquês como um grande patrimônio cultural da Dinamarca. Sem êxito, porém como medida diplomática e cordial, Dom Pedro II foi autorizado pelas autoridades a fazer cópias das referidas obras.

Dentre as vinte e uma obras do acervo, que retravam grupos indígenas, africanos, e naturezas mortas representando a fauna e flora do Brasil, Dom Pedro II selecionou apenas seis obras as quais confiou a um artista dinamarquês chamado Niels Aagaard Lützen para copiá-las⁴⁴. Sobre os valores combinados entre o Imperador e o artista, relatos específicos sobre a encomenda e a entrega das obras no Rio de Janeiro ainda permanecem obscuros a bibliografia atual sobre o tema.

De acordo com o catálogo de arte alemão datado de 1933 intitulado *de O retrato em miniatura na Escandinávia*⁴⁵ o artista dinamarquês Niels A. Lützen nasceu na cidade de Vesterborg (Dinamarca) no ano de 1826, proveniente de uma família abastada de latifundiários.

Mudou para Copenhague em 1842 para estudar na Academia de arte, onde se graduou em 1851. Depois ele seguiu uma viagem pela Alemanha como pintor e se fixou na cidade de Dresden. Nesse período, Lützen começou a esboçar seu gosto por pintura figurativa⁴⁶ e animal.⁴⁷

⁴³ BRIENEN, Rebecca Parker. *Albert Eckhout: Visões do paraíso selvagem*. Trad. De Júlio Badeira. Rio de Janeiro: Capivara, 2010.p.84.

⁴⁴ PUNTONI, Pedro. No tempo dos flamengos: memória e imaginação. In: *Brasil Holandês: História, memória e patrimônio compartilhado*. VIEIRA, Hugo. C.; GALVÃO, Nara N. P.; SILVA, Leonardo D. (Orgs.). Brasil: Alameda,2002.p.138.

⁴⁵ LEMBERGER, Ernst. *O retrato na Escandinávia*. 2 v. Berlim: Georg Reimer, 1912. Disponível em: <<http://digital.library.mcgill.ca/stern/search/K28.html>>. Acesso em:22/04/17.

⁴⁶ Estilo de pintura que retrata objetos, pessoas, paisagens, de forma que lembra muito a visão real. Antagônico ao abstracionismo.

⁴⁷ Ibidem, p.25.

FIGURA 2: Niels A. Lützen em fotografia de Peter Most (sem datação).



Fonte: Visto em: <<http://www.alamy.com/stock-photo/!%C3%BCtzen.html>>. Acesso em: 23/08/17.

Entre 1850 á 1854 se dedicou basicamente a obras no estilo retrato e pinturas á óleos em miniatura. Esse momento significou o auge na sua maturidade artística, se destacando com obras que retratavam paisagens, animais e pinturas sacras.

A partir de 1870, Lützen se envolveu em varias comissões em Munique na Alemanha em prol de novas abordagens sobre restauração e preservação de pinturas. Sabe-se que exibiu sua arte pela última vez em 1880 morreu em 20 de setembro de 1890 e está enterrado no cemitério de Holmen em Copenhagen.⁴⁸

Lützen ficou conhecido por executar trabalhos em miniaturas e reproduções, fato esse que pode ser comprovado pela sua catalogação em dicionários internacionais de arte.

As seis reproduções de telas encomendadas por Dom Pedro II á Niels A. Lützen durante sua viagem a Dinamarca em 1877, foram concluídas e enviadas ao Brasil no ano seguinte a encomenda. Logo após o recebimento das telas no Rio de Janeiro, o referido Imperador fez uma doação formal das mesmas ao Instituto Histórico Geográfico Brasileiro (IHGB), doação esta formalizada no corpo da Revista IHGB que remonta ao segundo semestre de 1878 (TOMO XLI – Parte II).⁴⁹

⁴⁸ Ibidem, p.26.

⁴⁹ Edições de Revista disponibilizada no site Oficial do IHGB. Disponível em:<<https://ihgb.org.br/>>. Acesso em:22/04/17. Visto em: <<https://ihgb.org.br/>>. Acesso em:15/07/17.

Desde então as telas se mantiveram no acervo do IHGB e atualmente as seis reproduções pintadas por Lützen estão expostas em museu, situado no 10º andar do prédio do Instituto Histórico Geográfico Brasileiro, localizado no Rio de Janeiro.⁵⁰

1.2 BELEZA REPLICADA: AS REPRODUÇÕES DAS OBRAS DE ALBERT ECKHOUT.

Partindo das considerações de Michel Baxandall em seu livro *Padrões de intenção: A Explicação histórica dos quadros*⁵¹ pretende-se fazer uma descrição das seis obras de Eckhout replicadas por Lützen, bem como, uma análise apurada sobre o conteúdo de cada uma das seis composições.

Segundo Baxandall, nós não explicamos um quadro, explicamos as observações sobre um quadro,⁵² em outras palavras, conseguimos somente explicar sobre um determinado quadro a partir de descrições e especificações precisas do mesmo. O historiador, ainda salienta que para uma explicação mais elaborada e profunda, uma descrição detalhada da obra se faz extremamente necessária:

[...] a explicação se torna parte de uma descrição maior do quadro, ou seja, uma forma de descrever coisas nele que seriam difíceis de descrever de outro modo. Mas se é verdade que a “descrição” e a “explicação” se interpenetram, isso não nos deve fazer esquecer que a descrição é mediadora da explicação. Uma descrição se faz com palavras e conceitos relacionados com o quadro, e essa relação é complexa e às vezes problemática.⁵³

De acordo com a catalogação das seis réplicas das telas de Eckhout que estão disponibilizadas no livro *Brasíliana: IHGB*⁵⁴, as telas foram executadas em escala miniatura em relação as originais, bem como possuem tamanhos diferentes entre si: “Índio Tapuia” 56 x 32 cm; “Índia Tapuia” 56 x 32 cm; “Índio Tupinambá” 56 x 32 cm; “Índia Tupinambá com criança” 30 x 49 cm; “Mameluca” 56 x 32 cm; “Dança Tapuia” 30 x 49 cm.

⁵⁰ Informação obtida no site oficial do IHGB.<<https://ihgb.org.br/>>.

⁵¹ BAXANDALL, Michael. *Padrões de Intenção- A explicação histórica dos quadros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

⁵² Ibidem, p.31.

⁵³ Ibidem, p.32.

⁵⁴ LAGO, Pedro Corrêa do (org.). *Brasíliana IHGB (175 anos): Um dos mais importantes acervos do Brasil*. 1ª edição. Rio de Janeiro: Capivara, 2014.

Relativo à técnica artística empregada por Lützen nas composições, a descrição do IHGB⁵⁵, ressalta que é a mesma usada por Eckhout dois séculos antes (óleo sobre a tela) bem como, essas telas são emolduradas por ricas molduras entalhadas em madeira folhada a ouro.

A tela "Índia Tapuia" (56 x32 cm) retrata uma indígena brasileira da etnia dos tapuias⁵⁶ seminua, esta por sua vez, coberta parcialmente por tufo de folhas na região pubiana e nádegas. A personagem da pintura tem o cabelo cortado ao estilo da tribo tapuia e calça sandálias de fibras vegetais. Ela usa uma pulseira de sementes no braço direito, braço o qual, também segura ramos de folhas. Nas costas leva um cesto de fibras vegetais, o qual é mantido preso por uma faixa na cabeça (técnica muito utilizada entre os indígenas brasileiros).

No interior do cesto, há uma cuia feita de cabaça cortada e também uma perna humana decepada. Na mão direita, a índia tapuia segura outro pedaço de corpo humano: uma mão com parte de um braço.

FIGURA 3: *Índia Tapuia*



Fig 3: Niels A. Lützen. Óleo sobre a tela. 56 x 32 cm. 1877-1878. Fonte: LAGO, 2014, p.57.

⁵⁵ Ibidem, p.56-57.

⁵⁶ Os nomes *Tapuia* e *Tupi*, em face da historiografia atual são considerados construções pensadas a partir do olhar colonizador, não significando que eram realmente as nomações usadas por essas etnias indígenas. O emprego desses nomes na presente escrita, se justifica por serem títulos das telas pintadas por Eckhout.

Entre os índios tapuias o canibalismo era uma prática recorrente, porém apresentava característica bastante diferente das outras etnias. De acordo com *Os Tupis e os Tapuias de Eckhout: O declínio da imagem renascentista do índio*⁵⁷ do historiador Yobenj Aucardo Chicangana-Bayona, os tapuias⁵⁸ praticavam a antropofagia dos entes queridos falecidos reduzindo seu corpo a pó e misturando com farinha, ao contrário dos Tupis, famosa por praticar a antropofagia por vingança no moqué. A respeito dessa característica marcante da obra "Índia Tapuia" Weimer adverte:

[...] a alusão à antropofagia pretensamente praticada pelos tapuias, induzida pela representação da mulher indígena carregando um pé e uma mão, é obviamente um recurso para causar efeitos de espanto para um público europeu e muito pouco tem a ver com sua prática ritualística.⁵⁹

Quanto à paisagem presente na obra, denota-se que a índia se equilibra sobre pedras de um riacho cujas águas límpidas são acompanhadas calmamente por um cão. A natureza da cena é composta somente por plantas nativas brasileiras como a taboa e o maracujazeiro. No plano de fundo (entre as pernas abertas da índia), nota-se a representação de grupos de índios armados, erguendo os braços, provavelmente fazendo uma referência a guerras tribais.

Na segunda obra denominada "Índio Tapuia" (56 x 32 cm) Eckhout retratou um indivíduo desnudo, provido de um amarrilho em sua genitália, usando um rico penacho de plumas multicoloridas e na face adereços pontiagudos que transpassam a sua pele através de perfurações.

De acordo com Chicangana-Bayona⁶⁰, o índio tapuia retratado leva amarrado em suas costas um adorno circular de penas de ema e nas mãos leva diversos tipos de armas. Na mão direita leva um propulsor e dardos e na mão esquerda uma borduna⁶¹.

⁵⁷ CHICANGANA-BAYONA, Yobenj Aucardo. *Os Tupis e os Tapuias de Eckhout: O declínio da imagem renascentista do índio*. Varia hist. 2008, vol.24, n.40, p.591-612.

⁵⁸ Os nomes *Tapuia* e *Tupi*, em face da historiografia atual são considerados construções pensadas a partir do olhar colonizador, não significando que eram realmente as denominações usadas por essas etnias indígenas. O emprego desses nomes na presente escrita, se justifica por serem títulos das telas pintadas por Eckhout.

⁵⁹ WEIMER, op.cit., p.119.

⁶⁰ CHICANGANA-BAYONA, op.cit., p.594.

⁶¹ Borduna é uma arma da cultura bélica indígena. Ao contrário o arco e flecha que tinha também finalidade de ferramenta na vida diária, a borduna se destinava unicamente para a guerra.

FIGURA 4: Índio Tapuia

Fig 4: Niels A. Lützen. Óleo sobre a tela. 56 x 32 cm. 1877-1878. Fonte: LAGO, 2014, p.56.

Quanto à paisagem, foram representadas plantas típicas do nordeste brasileiro, bem como, animais peçonhentos comuns nessa região do país (a jiboia e a aranha caranguejeira) outro elemento instigante a ser notado dentro dessa composição é um grupo ignoto de índios em formação de círculo que se encontra no último plano da imagem, no lado esquerdo da parte inferior da tela,⁶² que tudo indica se tratar de uma cena retratada em outra tela da coleção intitulada de “*Dança Tapuia*”.

Sobre o elemento paisagem é possível traçar um paralelo entre as telas “*Índio Tapuia*” e “*Índia Tapuia*” e denotar que a fauna e flora possuem características que corroboram para a visão de que os tapuias, ao contrário dos tupis viviam nos sertões e ainda eram hostis aos holandeses. A respeito disso Chicangana- Bayona discorre:

[...] a paisagem, (...) o homem tapuia, faz referência a lugares além das fronteiras controladas pelos holandeses. As plantas que acompanham a Mulher Tapuia são todas nativas: canafístula, maracujazeiro, taboa e

⁶² Ibidem, p.596.

anhinga. Nos planos de fundo, emergem grupos de índios armados, movimentando os braços, provavelmente uma referência à guerra.⁶³

Na terceira tela a ser analisada nominada de "Índio Tupi" (56 x 32) foi retratado um índio vestido com um calção de pano europeu, peito descoberto, portando uma faca europeia no cinto. Enquanto sua mão esquerda segura arcos e flechas, símbolos do guerreiro, na mão direita empunha uma flecha longa com a ponta virada em direção do chão. Aos seus pés, no canto direito, aparece uma mandioca cortada ao meio, provavelmente com a faca que o Tupi tem no cinto.⁶⁴

FIGURA 5: Índio tupi



Fig 5 -Niels A. Lützen. Óleo sobre a tela. 56 x 32 cm. 1877-1878. Fonte: LAGO, 2014, p.56.

Sobre a paisagem, é possível detectar no segundo plano da imagem uma vegetação de várzea, bem como a presença de um longo rio. Ao fundo da composição é possível observar um grupo de índios tomando banho e lavando roupas, igualmente uma embarcação que destaca nos últimos planos da imagem.

⁶³ Ibidem, p.594.

⁶⁴ Ibidem, p.593.

Fazendo conjunto a tela "*Índio Tupi*", a quarta tela a ser analisada chamada de "*Índia Tupi*" (30 x 49 cm) retrata uma mulher da mesma etnia indígena, de cabelos trançados, saíote branco, seios desnudos, segurando uma criança em seus braços.

A referida indígena também carrega uma infinidade de utensílios domésticos, tais como, uma cuia de cabaça em sua mão direita, bem como, uma cesta de palha em sua cabeça cheia de outros utensílios.

FIGURA 6: *Índia tupi*



Fig 6 -Niels A. Lützen. Óleo sobre a tela. 30 x 49 cm. 1877-1878. Fonte: LAGO, 2014, p.57.

Chicangana-Bayona afirma que o fundo da composição em que a tupi está inserida constitui-se de uma paisagem colonial. Ao lado da mulher aparece uma bananeira, planta introduzida pelos portugueses. Aos seus pés um sapo, nativo do nordeste do Brasil e nos planos de fundo uma fazenda com animais e pessoas

trabalhando. A paisagem em torno da fazenda foi modificada pela mão do homem, como se comprova com as árvores em linha reta.⁶⁵

O referido autor, ainda salienta que esses elementos contidos nas indumentárias e na paisagem em torno do “Índio Tupi” e “Índia Tupi” corroboram para uma leitura que os tupis já estavam inseridos em uma proposta europeia de civilidade, ao contrário dos Tapuias:

[...] por sua vez, ao comparar o casal de índios tupi e tapuia, nota-se claramente o contraste entre eles. Contraste inerente tanto nas figuras representadas, como na paisagem em que estes são inseridos. Nos fundos do casal Tapuia a paisagem é mais primitiva, rústica e agreste, sendo acompanhados de animais peçonhentos, enquanto que o casal Tupi está inserido em uma paisagem doméstica, modificada pelo homem europeu: plantação ordenada e prosperidade agrícola.⁶⁶

Prosseguindo com a proposta de apresentar as seis réplicas das obras de Albert Eckhout replicadas por Lützen, faz-se necessário discorrer sobre a quinta obra chamada de “A Mameluca” (56 x 32cm).

FIGURA 7: A Mameluca



Fig 7 -Niels A. Lützen. Óleo sobre a tela. 56 x 32 cm. 1877-1878. Fonte: LAGO, 2014, p.57.

⁶⁵ Ibidem, p.593.

⁶⁶ Ibidem, p.595.

Na tela é possível observar a representação de uma mameluca, ou seja, de uma mulher mestiça de origem branca e indígena, usando um vestido branco drapeado e usando joias europeias e adereços florais no cabelo.

Em sua mão direita ela segura uma cesta de flores e com a esquerda levanta graciosamente seu vestido. Na parte inferior da tela, evidenciamos seus pés descalços, bem como a presença de um roedor préá.

Na paisagem, é possível identificar uma paisagem rica em diversidade de plantas ornamentais, fato este, também atestado pela quantidade de espécimes de flores que a Mameluca carrega em seu florido cesto.

Segundo a historiadora Izabel M. dos Santos em sua obra *“Albert Eckhout e a construção do imaginário sobre o Brasil na Europa seiscentista”*⁶⁷:

[...] Ela [mameluca] transpira sensualidade através do seu decote, postura e até mesmo no simples gesto de levantar o vestido mostrando assim parte de sua perna. Ela usa brincos, colares pulseiras, e seus modos são bastante europeizados. Ela está descalça (..)e isso atesta que embora ela já tenha hábitos e modos europeus, ela ainda se encontra num patamar inferior ao do europeu.⁶⁸

Partindo dessa citação de Santos é possível apreender a figura da mameluca como fruto do intenso processo civilizatório europeu e de miscigenação e ao mesmo tempo a posição social inferior que os mestiços ocupavam nessa sociedade. Segundo a mesma autora, os pés descalços da modelo denunciam sua posição social e ao mesmo tempo a colocam aparte “civilização europeia”.⁶⁹

Agora discorreremos sobre a sexta e última tela do conjunto de réplicas das obras de Eckhout pintadas por Lützen, esta por sua vez, denominada de *“Dança Tapuia”* (30 x 49 cm).

Dentro da composição *“Dança Tapuia”* Eckhout representou índios tapuias dançando, munidos de armas, ao que tudo indica, em uma dança cerimonial. Oito homens tapuias com indumentárias típicas dançam em círculos, enquanto são observados por duas indígenas nuas. A paisagem é bucólica, a vegetação nos remete a plantas nativas encontradas nos inexplorados sertões nordestinos.

⁶⁷ SANTOS, Izabel Maria dos. Albert Eckhout e a construção do imaginário sobre o Brasil na Europa seiscentista. In: *ANAIS DO II E.I.H.C.* Mneme - Revista de Humanidades. UFRN. Caicó (RN), V.9. N. 24, SET/OUT. 2008.

⁶⁸ Ibidem, p.4.

⁶⁹ Ibidem, p.5.

FIGURA 8: *Dança Tapuia*



Fig 8 -Niels A. Lützen. Óleo sobre a tela. 30 x 49 cm. 1877-1878. Fonte: LAGO, 2014, p.57.

De acordo com Chicangana - Bayona, do conjunto das obras de Eckhout a que mais chocou os europeus do séc. XVII quando a coleção de Nassau chegou a Europa foi à obra “*Dança dos Tapuias*”.⁷⁰ Segundo ele por que dança era reprovada pelo calvinismo e a quebra dos padrões renascentistas fazia com que a pintura não fosse aceita. Peter Mason⁷¹ afirma sobre a conotação negativa desta tela no período:

[...] havia muitos elementos nesta pintura para que os observadores europeus desaprovassem. A dança foi mal-entendida por calvinistas e outros na Holanda no século XVII, apesar dos precedentes fornecidos pelos gregos e os exemplos bíblicos de Miriam e David. A nudez das duas mulheres à beira da pintura trazia uma conotação negativa semelhante, lembrando a nudez das representações de bruxas por artistas como Hans Baldung Grier e Dürer.⁷²

Yobenj Aucardo Chicangana-Bayona acentua que esse choque e estranhamento causado pela exposição⁷³ da tela “*Dança dos Tapuias*” ao público europeu serviu para romper alguns dos esquemas de beleza convencionais da sociedade europeia da época. As Imagens de Eckhout quebraram convenções e fórmulas esquemáticas, substituindo-as por novas convenções, sendo copiadas,

⁷⁰ CHICANGANA-BAYONA, op.cit., p.602.

⁷¹ Historiador e poeta escocês.

⁷² MANSON, Peter. *Infelicities: Representation of the Exotic*. Baltimore: John Hopkins University Press, 2009. p.60.

⁷³ Entende-se como exposição o momento em que as obras de Eckhout chegaram à Europa no ano de 1643 e começam a serem exibidas nos grandes círculos sociais e culturais, primeiramente na Holanda, depois na Dinamarca. Peter Mason se baseia para formular essa afirmação em fontes documentais holandesas e dinamarquesas do séc. XVII, encontradas em livros de relatos e crônicas.

transformadas e adaptadas por outros artistas europeus que viriam retratar grupos indígenas.

Eckhout ao retratar os grupos indígenas brasileiros é revolucionário em muitos aspectos, o primeiro deles é a respeito da pintura *in loco*⁷⁴, ou seja, no séc. XVII a grande parte das ilustrações e pinturas representando territórios e etnias fora dos limites da Europa eram idealizadas por artistas europeus que nunca tiveram contato real com a realidade daqueles lugares. Albert Eckhout ao contrário desses artistas teve contato direto com esses grupos durante o tempo que trabalhou na Comissão Artística Científica, desta forma, não utilizou somente relatos de viagem de terceiros para pintar suas telas.

O segundo ponto a respeito de suas obras, são as quebras de cânones renascentistas⁷⁵ de pintura, isto é, apesar da técnica de pintura de Eckhout ser a mesma utilizada por outros pintores contemporâneos a ele (óleo sobre a tela), os padrões de representação são diferentes. O referido artista optou por um estilo de representação mais descritivo e pouco idealizado, contraponto cânones renascentistas que consideravam vulgar pinturas demasiadamente descritivas.⁷⁶

O próximo aspecto inovador presente nessas obras refere-se aos elementos que remetem à pintura de caráter mais etnográfico⁷⁷, estilo de pintura que ficaria muito comum nas composições do séc. XIX. Esse estilo de pintura tentava retratar nas composições não só os traços físicos das diferentes etnias, como também, aspectos culturais, vestuário, fauna e flora que faziam o entorno desse indivíduo.

Partindo desses aspectos apresentados a respeito das telas de Eckhout somos levados a compreender que essas obras foram valoradas por Dom Pedro II, bem como, despertaram nele o interesse na repatriação, primeiramente, pelos elementos claramente etnográficos presente nelas, elementos estes que eram muito comuns e valorizados no séc. XIX. O segundo motivo é que Albert Eckhout ao retratar *Tupis* e *Tapuias* no séc. XVII cristalizou de certa forma, as imagens de grupos indígenas que estabeleceram os primeiros contatos com europeus em território brasileiro. Essas obras se relacionam harmoniosamente com as referências indígenas brasileiras ancestrais que seria explorada pelos intelectuais e artistas brasileiros no Brasil oitocentista, como veremos no capítulo a seguir.

⁷⁴ CHICANGANA-BAYONA, op.cit., p.597.

⁷⁵ Renascentista refere-se ao movimento artístico, intelectual e cultural que teve início no século XV.

⁷⁶ Ibidem, p.596.

⁷⁷ Ibidem, p. 597.

2. IDENTIDADE PINTADA A PINCEL

No capítulo anterior discurriremos sobre as seis réplicas das obras de Albert Eckhout que estão no acervo do Instituto Histórico Geográfico Brasileiro- IHGB localizado na cidade do Rio de Janeiro. A princípio, divagamos sobre o caminho que as obras originais fizeram desde o Brasil do séc. XVII, ou seja, o roteiro que empreenderam após a partida do território brasileiro no ano de 1643, bem como, a movimentação delas até serem finalmente anexadas à coleção de arte do Rei Frederico da Dinamarca em 1654, através de uma doação de Maurício de Nassau.

Abordamos também a encomenda das seis réplicas por Dom Pedro II na segunda metade do séc. XIX, igualmente, finalizamos o capítulo analisando minuciosamente essas seis composições, examinando as características e especificidades de cada uma delas separadamente.

O presente capítulo tem como intuito abordar a relação dessas seis obras com o IHGB oitocentista e, conseqüentemente seu projeto de forjar uma identidade nacional para o Brasil recém-independente. Outro aspecto que será trabalhado no referido capítulo é o contexto cultural e as temáticas em voga no período da encomenda e da doação das réplicas ao Instituto histórico Geográfico Brasileiro, temáticas estas, ilustradas através dos conteúdos abordados nos exemplares das Revistas IHGB dentro do recorte temporal que compreende os anos de 1875 à 1880.

2.1 IHGB: UM INSTITUTO A SERVIÇO DO IMPÉRIO

Para melhor compreendermos a relação entre as obras de Albert Eckhout com o IHGB no séc.XIX, faz-se necessário discorrermos sucintamente sobre o referido Instituto, sobre seu contexto de criação, propósitos, bem como, as diretrizes e normativas que norteavam os associados durante a escrita histórica brasileira dentro dessa Instituição.

Segundo o historiador Temístocles Cezar na obra *Lições sobre a escrita da História: as primeiras escolhas do IHGB* a fundação do Instituto Histórico Geográfico Brasileiro no ano de 1838 significou concomitantemente o nascimento da pesquisa histórica no Brasil, ou melhor, dizendo, ao menos de um tipo de pesquisa histórica

mais definida, mais refletida e politicamente, mais nacionalista⁷⁸. Essa nova perspectiva tinha como meta estabelecer um plano historiográfico capaz de organizar os recursos e os procedimentos para se escrever a história da nação.

O Instituto Histórico Geográfico Brasileiro (IHGB) tem sua data inaugural o ano de 1838 na cidade do Rio de Janeiro, então capital do Brasil e sede da Monarquia de Dom Pedro II. Segundo Cézar, a ideia da criação do instituto foi proposta pelo Cônego Januário da Cunha Barbosa (1780-1846) juntamente com o Marechal Raimundo José da Cunha Mattos (1776-1839)⁷⁹ claramente inspirada nos grandes institutos históricos que a partir do fim do séc. XVIII floresceram em diferentes partes da Europa com o intuito de escrever a história nacional patriótica dos estados europeus recém formados. Para exemplificar essa afirmação, podemos utilizar as palavras de Cunha Barbosa proferida na ocasião da fundação do IHGB, em 1838:

[...] desta arte mostramos às nações cultas, que também presamos a gloria da pátria, propondo-nos a concentrar, em huma literária associação os diversos factos da nossa historia, e os esclarecimentos geográficos do nosso paiz, para que possam ser oferecidos ao conhecimento do mundo, purificados dos erros e inexactidões que os mancham em muitos impressos, tanto nacionais como estrangeiros.⁸⁰(sic)

A proposta não só foi aceita, como também caiu nas graças de Dom Pedro II, o qual se tornou um grande incentivador, investidor e membro do projeto. Cerca de 75%⁸¹ das despesas do Instituto eram pagas inicialmente através de recursos Imperiais, ademais a criação desse instituto se tornou parte de uma série de projetos financiados pela Coroa com o objetivo de criar uma face para o recém estado independente, igualmente, diminuir os riscos de fragmentação do território (o que ocorreu na América Espanhola). Resumindo, esse projeto vinha ao encontro de interesses e necessidades da Coroa, pois, corroborava para criar um Estado Imperial forte, centralizado e unificado.

A assembleia de fundação foi composta por cerca de vinte e sete membros fundadores, os quais ocupavam diferentes cargos públicos e/ou status de nobreza dentro da corte de Dom Pedro II.⁸² Em geral esses intelectuais foram formados ainda

⁷⁸ CÉZAR, op.cit., p.93.

⁷⁹ Ibidem, p.94.

⁸⁰ BARBOSA, Januário Cunha. Discurso. Rio de Janeiro: Revista IHGB, 1839. p.9.

⁸¹ GUIMARÃES, Manuel Luís Salgado. *Nação e Civilização nos trópicos: o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e o projeto de uma nação nacional*. In: Estudos Históricos. Rio de Janeiro: vol.1, 1988.p.9.

⁸² Ibidem, p.8.

universidades portuguesas (ex: Coimbra) e em grande parte eram portugueses de nascimento. Somente a partir da segunda metade do séc. XIX é que os cargos dentro do Instituto começaram a serem ocupados por brasileiros natos, bem como, por intelectuais formados dentro de universidades brasileiras.

A nomeação usada pelos membros do IHGB para designarem outros membros, ou a si mesmos, era o termo "sócio". O quadro de sócios era bem heterogêneo, composto por indivíduos de diversas áreas de atuação, desde intelectuais a burocratas, da baixa nobreza até o próprio Imperador. Para filiar-se bastava somente se tornar um associado e a partir de então começar a contribuir financeiramente e intelectualmente para o projeto. A princípio o quadro de sócio estava restrito aos residentes da corte, posteriormente o IHGB passou a aceitar sócios de outras partes do país, igualmente, residentes em outros países.⁸³

Apesar da heterogenia entre as funções e a diversidade de residência dos sócios aceitos, o referido instituto criou uma hierarquia interna, de acordo com a localização do membro, sua posição social e nível de contribuição, dispondo dessa forma os sócios em basicamente três grupos: os que administravam o instituto, os que contribuíam intelectualmente, por fim, os correspondentes que residiam em partes remotas do Brasil ou no exterior.

Prosseguindo com o contexto de criação do IHGB, agora faz-se necessário discorrer sobre as diretrizes e normativas criadas pelos sócios do instituto para nortear a intelectualidade engajada no projeto acerca de como essa história brasileira deveria ser escrita, igualmente apresentar os padrões e resultados almejados como ideias dentro da referida instituição.

Segundo Cézár, o primeiro elemento a ser destacado como desejável para os sócios era um estilo de história brasileira de cunho geral, ou seja, uma categoria de escrita ainda inspirada nos moldes enciclopédicos que se tornaram comum na Europa a partir do séc.XVIII, estes por sua vez, que almejavam compilar e reunir em grandes tomos todo o conhecimento a respeito de algo, dando assim, uma sensação de homogeneidade, confiabilidade e valor científico aos escritos.⁸⁴

Essa categoria de escrita vinha ao encontro dos objetivos da Corte que pretendia há tempos unificar o Império através de uma história geral. Apesar de independente, o Império brasileiro na primeira metade do séc. XIX era ainda era

⁸³ Ibidem, p.9.

⁸⁴ CÉZAR, op.cit., p.96.

uma colcha de retalhos composta por inúmeras províncias disformes: algumas ameaçadas por outros países em regiões fronteiriças, outras eram movidas por interesses dos habitantes e detrimento da Coroa, por fim, outras eram completamente instáveis e repletas de ideias separatistas.

Nesse sentido, uma História Geral Brasileira seria muito útil, visto que inspiraria uma sensação de unidade, bem como, criaria nas gerações futuras um espírito de pertencimento ao Império.

A segunda diretriz do IHGB é a respeito do patriotismo, ou seja, a escrita da história brasileira deveria ser patriótica, afim de "ressuscitar"⁸⁵ o passado glorioso brasileiro, tornar "visível" uma história preexistente do Brasil. Nesse sentido Temístocles Cezar salienta:

[...] apesar do cuidado dos brasileiros por sua pátria, eles tinham, até aquele momento pelo menos, esquecido os fatos notáveis. Era necessário, então, ressuscitá-los. Esse processo implicava em uma idéia de unificação da nação, pois esses acontecimentos não ocorreram apenas em um determinado lugar, mas ao contrário, eles se passaram em todas as províncias do país.⁸⁶

Embebidos por esse espírito patriótico, os sócios eram autorizados pelo IHGB a eleger no passado, fatos, documentos e até mesmo personagens históricos que corroborassem para esse objetivo. Produções de cunho histórico produzidas antes das diretrizes do instituto, também poderiam ser utilizadas, desde que fossem revisadas, corrigidas e purificadas, afim de atender perfeitamente os interesses da pátria dentro dessa escrita.

Para auxiliar nesse processo de escrita patriótica, o estilo *Magistra Vitae* seria o que melhor forneceria ferramentas, visto que, há séculos foi usado massivamente pelos grandes historiadores ocidentais no sentido de eternizar, salvar, tornar memorável grandes nomes e feitos. Cunha Barbosa deixa claro que as razões para se estudar a história são de ordem política e epistemológica. Com base em um modelo tradicional de *história Magistra*, o trabalho dos historiadores deve, antes de tudo, servir à nação.⁸⁷

Dentro da concepção da *Magistra Vitae* a história era usada de maneira dupla, visto que abarcava tanto o tocante ao memorável e concomitantemente desempenhava função educativa. Ao mesmo tempo que ensinava os jovens sobre a

⁸⁵ Ibidem, p.96.

⁸⁶ Idem.

⁸⁷ Ibidem, p.97.

história da pátria, motivava-os a apreenderem e a repetirem os grandes feitos dos ilustres personagens do passado, evocando dessa maneira, os primórdios gloriosos da pátria e simultaneamente inspirando novos feitos brilhantes no presente e futuro.

Essa visão tridimensional da história, em que o passado, presente e futuro estariam em conexão a favor da pátria contribuía para uma terceira abordagem, ou seja, a sensação de que estaríamos dentro de uma monumental marcha linear de nossa civilização.

Outro ponto importante dentro das diretrizes e normativas do IHGB era a necessidade de um trabalho em equipe durante o processo de escrita da história nacional, ou seja, o trabalho deveria ser executado não só pelos intelectuais radicados na corte, mas sim, por toda a elite provincial. Para isso seria necessário que os sócios das diferentes províncias se engajassem no projeto, contribuindo com publicações, doação de documentos históricos e a divulgação do instituto.⁸⁸

No tocante as fontes, o Instituto Histórico Geográfico Brasileiro estimulou seus sócios a procurarem documentos históricos que corroborassem para a escrita nas diversas províncias, bem como, em arquivos fora do país se necessário. Eram consideradas fontes documentais válidas, documentos históricos oficiais, artefatos arqueológicos e monumentos. Nesse sentido Januário Barbosa elenca fontes que melhor se adequariam a escrita histórica brasileira:

[...] os melhores materiais para escrever a historia do Brasil (e a de outros lugares), são os monumentos e as inscrições abertas em lâminas de pedra e metálicas; os diplomas legislativos, as cartas imperiais ou régias, os regulamentos ou regimentos, resoluções, avisos, provisões e patentes. Termos de posse de governadores, bispos, magistrados, oficiais municipais, e das outras classes de empregados públicos, e as cartas de sesmarias das terras concedidas aos mais antigos povoadores.⁸⁹

Na sequência, Barbosa prossegue explicando, como o historiador deve proceder frente às fontes, bem como, o rigoroso crivo crítico que ele deve submeter elas para obter resultados satisfatórios:

[...]a história reunirá estes materiais, coadjuvada pela Geografia; a crítica os acolherá, segundo suas proporções; a Cronologia os numerará depois de bem examinados os seus destinos, a fim de serem depois colocados

⁸⁸ MATTOS, Raymundo José Cunha. *Dissertação acerca do sistema de escrever a história antiga e moderna do império do Brasil*. Rio de Janeiro: Revista IHGB, 1863.p.137-138.

⁸⁹ BARBOSA, Januário da Cunha, op.cit., p.8.

regularmente pela filosofia em seus devidos lugares, ligados em um corpo, em que possam ser admirados por sua justeza e compostura.⁹⁰

A citação de Barbosa expressa a preocupação dos historiadores do período com a validade de uma determinada fonte, igualmente o processo que ela deve ser submetida. Notamos na citação a crítica como um elemento extremamente importante nesse processo de historicização, bem como, o cuidado subliminar com o caráter "verdadeiro" ou "não verdadeiro" de um determinado documento.

Como foi citado anteriormente, as fontes válidas no período eram em grande parte documentos oficiais provenientes de arquivos públicos e privados, em suma, o impresso ou escrito se sobressaía em importância sobre as demais categorias de fontes. No entanto, a partir da segunda metade do séc. XIX a categoria fonte foi timidamente ampliada e a partir de então, objetos de arte também passaram a serem valorados, não tanto pelo valor estético ou pela composição, mas por se tratarem de uma propriedade de um ilustre personagem da história brasileira, ou por retratarem fatos históricos ou um herói nacional.

Ainda discorrendo sobre as fontes, ressaltamos as importantes contribuições que alguns sócios IHGB lograram de suas pesquisas vasculhando em arquivos públicos e privados europeus.⁹¹ Dessas pesquisas muitas fontes que tratavam diretamente ou indiretamente de nossa história foram tornadas públicas ou tiveram publicações especiais ao seu respeito. Igualmente foram travadas no período inúmeras tentativas de repatriação de uma infinidade de fontes históricas que estavam em arquivos, coleções particulares e museus espalhados pelo mundo.

Como exemplo de intelectual devotado a esse tipo de pesquisa ressaltamos a figura do diplomata, militar e historiador brasileiro Francisco Adolfo de Varnhagen (1816 — 1878) que dentro do período que prestou serviço a Coroa fora do país, visitou centenas de arquivos em busca de fontes históricas,⁹² igualmente localizou o paradeiro de outras tantas, por fim, deixou um enorme legado de direções para as novas gerações de historiadores brasileiros.

Nesse sentido, o conceito de *apropriação* do historiador francês Roger Chartier⁹³ se torna interessante na análise no que tange sobre essa diretriz do IHGB que incentivava a repatriação de fontes históricas que abordassem algum momento

⁹⁰ Ibidem, p. 6.

⁹¹ MATTOS, Raymundo José Cunha, op.cit.,p.139.

⁹² TURIN, Rodrigo. Os antigos e a nação: Algumas reflexões sobre os usos da antiguidade clássica no IHGB (1840 - 1860). Revista IHGB. Rio de Janeiro: IHGB, 2010.p.15.

⁹³ Historiador francês, vinculado a historiografia da École des Annales.

da história brasileira. Segundo o historiador brasileiro João Adolfo Hansen⁹⁴ a noção de *apropriação* de Chartier relaciona-se as condições de possibilidade de uma iniciativa individual de uso dos objetos que pode, inclusive, subverter-lhes o sentido inicial.⁹⁵ Em outras palavras, na busca de um determinado objetivo ou resultado, muitas vezes o sentido/função de algo é mudado para que se adeque a uma nova proposta.

Partindo dessa interpretação de *apropriação*, podemos estabelecer uma relação desse conceito com a aquisição das réplicas das obras de Albert Eckhout pelo IHGB no ano de 1878, tudo isso no intuito de compreender a valorização dessas obras no período, bem como, articulá-las com as tentativas de forjar uma identidade nacional realizada pelo Instituto Histórico Geográfico Brasileiro e suas diretrizes a partir da segunda metade do século XIX.

2.2 RIHGB: A FACE DO IHGB NO SÉC XIX

O segundo conjunto de fontes escolhidas para a presente escrita monográfica são as edições digitalizadas da Revista IHGB que compreendem os anos de 1875-1880, edições estas que atualmente estão disponibilizadas digitalmente na página oficial do Instituto Histórico Geográfico Brasileiro.

Para prosseguirmos com as explicações sobre o teor das publicações dentro das edições selecionadas para a pesquisa, faz-se necessário discorrer brevemente sobre a história dessa revista e seus objetivos.

Segundo a obra *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro: um periódico a serviço do Império*⁹⁶ do historiador brasileiro Luís César Castrillon Mendes, a Revista IHGB ou RIHGB como também ficou conhecida foi fundada no ano de 1839 pelo referido instituto um ano após a sua fundação⁹⁷. A respeito da criação do periódico IHGB Rodrigo Turin⁹⁸ discorre:

⁹⁴ Historiador, professor, crítico literário, pesquisador, ensaísta da literatura brasileira.

⁹⁵ HANSEN, João Adolfo. *Modelos culturais e representação: uma leitura de Roger Chartier*. Belo Horizonte: Varia Historia, 1996. Pag.125.

⁹⁶ MENDES, Luís César Castrillon . *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro: um periódico a serviço do Império..* In: *XXVI Simpósio Nacional da ANPUH - Associação Nacional de História*, 2011, São Paulo. Anais do XXVI Simpósio Nacional da ANPUH - Associação Nacional de História. São Paulo: ANPUH - SP, 2011. v. 1. p. 1-15.

⁹⁷ Ibidem, p.2.

⁹⁸ Doutor em história pela UFMT (2016).

[...] a busca da historicidade da nação implicava, em primeiro lugar, a delimitação dos procedimentos técnicos necessários para tal tarefa. Nesse sentido, uma das diretrizes principais do IHGB era formalizar a pesquisa histórica, dando-lhe um viés programático. Como destacou José Honório Rodrigues, logo nos primeiros estatutos da instituição fixava-se claramente a finalidade de coligir, metodizar, publicar ou arquivar os documentos necessários para a história e geografia do Império do Brasil.⁹⁹

A citação acima exprime um dos propósitos principais da Revista IHGB, ou seja, a divulgação da produção do corpo social do IHGB (sócios) bem como, as contribuições de historiadores, geógrafos, antropólogos, sociólogos, arquitetos, artistas, etnólogos, arqueólogos, museólogos e documentaristas que de um modo geral tivessem pesquisas que abordassem a história brasileira paralelamente as diretrizes e normativas do IHGB e dessa maneira pudessem colaborar para a produção historiográfica dessa Instituição.

Criada como praticamente uma consequência da fundação do Instituto, a RIHGB se tornou ao longo do tempo à própria face do Instituto Histórico Geográfico Brasileiro, pois, desde sua inauguração ela apresenta dentro de cada edição as temáticas em voga dentro do instituto no recorte de tempo em que ele foi produzido, igualmente, exemplifica com clareza os posicionamentos da instituição a respeito de determinados assuntos contemporâneos ao desenvolvimento daquele determinado exemplar. A respeito dessa característica, Manuel Luís Salgado Guimarães salienta:

[...] foro privilegiado para se rastrear este projeto ambicioso é a revista trimestral publicada com regularidade pelo IHGB desde sua fundação. Além de registrar as atividades da instituição através de seus relatórios, divulgar cerimônias e atos comemorativos diversos, as páginas da Revista se abrem à publicação de fontes primárias como forma de preservar a informação nelas contida - aliás, parte substancial de seu conteúdo nos primeiros tempos -, de artigos, biografias e resenhas de obras.¹⁰⁰

Partindo dessa característica da RIHGB é possível entender cada exemplar quase como uma cápsula do tempo das discussões do IHGB naquele momento em que foram escritas. Por seu cunho institucional e extremamente rígido no que tange as normativas e diretrizes, os exemplares dessa revista se mostram intolerantes a quaisquer assuntos que por ventura não estejam nas atas, discussões e projetos pré-estabelecidos pela instituição, dessa forma dando uma sensação de homogeneidade ao conteúdo e abordagens dentro das publicações.

⁹⁹ TURIN, Rodrigo, op.cit., p.12.

¹⁰⁰ GUIMARÃES, Manoel Luís Salgado, op.cit., p.9.

O Instituto determinava não apenas o que deveria ser enviado à Corte, mas também a forma que se deveria proceder na coleta de documentos para compor o acervo memorialístico da nação. Os conteúdos das atas das sessões são bastante elucidativos a esse respeito.

Sobre as características físicas da Revista e suas especificidades, Mendes explana que na segunda metade do século XIX, ela era impressa em papel nobre destinado a confecção de livros, tinha cerca de 400 á 500 páginas, não contava com gravuras ou ilustrações e era destinada unicamente aos sócios que recebiam em suas residências via correio no Brasil ou no exterior.¹⁰¹

A Revista do IHGB, inicialmente com uma tiragem de 500 exemplares, possuía um público certo. Seus receptores imediatos eram seus próprios sócios, que já se aproximavam de 200 no final do primeiro ano de existência. Recebiam-nas também as sociedades com as quais o Instituto mantinha estreita correspondência no Brasil e no exterior, além das secretarias de governo e bibliotecas provinciais.¹⁰²

Segundo o mesmo autor, a organização interna da RIHGB da segunda parte do século XIX difere em sua estrutura, se comparada com a das revistas atuais do referido Instituto.

[...] A Revista, até pela sua longevidade, nem sempre se manteve imutável referente ao título, epígrafes, vinhetas, periodicidade, séries, numeração, impressores, circulação e tiragem. Até 1850, por exemplo, trazia no seu título, uma hesitação entre Revista e Jornal, o que (...) evidencia a sutil diferenciação entre esses gêneros à época do lançamento do periódico e mesmo depois de algum tempo de circulação.¹⁰³

Nesse período também não havia uma separação dos textos por temas ou natureza. Ela abordava, sem muita ordem, documentos históricos, na sua grande maioria, geralmente do passado colonial e textos contemporâneos de autoria dos seus sócios, divididos em Memórias, temáticas da história pátria desenvolvida pelos sócios, lidas nas sessões e desenvolvimento de Programas históricos sorteados ou indicados pelo Imperador.¹⁰⁴ Espaço bem delimitado no periódico era dirigido para as seções reservadas às atas das sessões ordinárias e assembleias, às biografias de figuras consideradas como grandes personagens históricas, bem como para os necrológios dos sócios.

¹⁰¹ MENDES, Luís César Castrillon , op.cit., p.7.

¹⁰² Ibidem, p.4.

¹⁰³ Ibidem, p.5.

¹⁰⁴ Ibidem, p.4.

Prosseguindo com a presente escrita monográfica que visa estabelecer relação entre as seis réplicas das obras de Albert Eckhout, a *apropriação* feita delas pelo IHGB no na segunda metade do séc.XIX e o projeto do Instituto de forjar um identidade nacional para o Brasil. Agora discorreremos sobre o conteúdo e as características das edições da Revista IHGB que compreendem os anos de 1875 á 1880.

Iniciamos o raciocínio com as considerações da historiadora brasileira Ana Luiza Martins¹⁰⁵ sobre a análise de periódicos como fontes históricas e as metodologias para melhor abordá-las em trabalhos científicos. Martins em sua obra *Da fantasia à História: folheando páginas revisteiras*¹⁰⁶ enaltece a validade dos periódicos como fontes profícuas na história, bem como, as infinitas possibilidades de abordagem que este tipo de documento pode fornecer ao pesquisador:

[...] a atração suscitada pela revista como documento tornou-a irresistível, conjunto lúdico que numa só publicação reúne texto, imagem, técnica, visões de mundo e imaginários coletivos. Todos os seus componentes, aparentemente corriqueiros — formato, papel, letra, ilustração, tiragem — sugerem indagações que prenunciam a carga de historicidade presente nas, hoje, velhas e amarelecidas publicações.¹⁰⁷

Apesar dos inúmeros benefícios que um periódico como fonte documental pode proporcionar a pesquisa historiográfica, a mesma autora adverte que é necessária uma postura especial perante eles, ou seja, Martins enfatiza a necessidade de atenção ao analisá-los, para não compreendê-los como obras inocentes ou despreziosas, pois a fonte (periódico) requer cuidados, em face dos apelos que transportam e induzem o pesquisador a configurações quase pictóricas do passado.¹⁰⁸

Corroborando com essas considerações de Ana Luiza Martins podemos incluir ao nosso raciocínio as contribuições de Michel de Certeau¹⁰⁹ contidas em seu texto *Operação Historiográfica*,¹¹⁰ propriamente dito na parte em que ele seu reporta ao seu conceito de lugar. Segundo Certeau:

¹⁰⁵ Doutora, Historiadora do Condephaat da Secretaria de Estado da Cultura do Estado de São Paulo.

¹⁰⁶ MARTINS, Ana Luiza. *Da fantasia à História: folheando páginas revisteiras*. São Paulo: História, 2003.

¹⁰⁷ Ibidem, p.60.

¹⁰⁸ Id.

¹⁰⁹ Michel de Certeau (1925 - 1986) historiador e erudito francês que se dedicou ao estudo da psicanálise, filosofia, e ciências sociais.

¹¹⁰ Michel de Certeau. *A Operação Historiográfica*. In: CERTEAU, Michel de. *A Escrita da História*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1982.

[...] Toda pesquisa historiográfica se articula com um lugar de produção socioeconômico, político e cultural. Implica um meio de elaboração que circunscrito por determinações próprias: uma profissão liberal, um posto de observação ou de ensino, uma categoria de letrados, etc. Ela está, pois, submetida a imposições, ligada a privilégios, enraizada em uma particularidade. É em função deste lugar que se instauram os métodos, que se delinea uma topografia de interesses, que os documentos e as questões, que lhes serão propostas, se organizam.¹¹¹

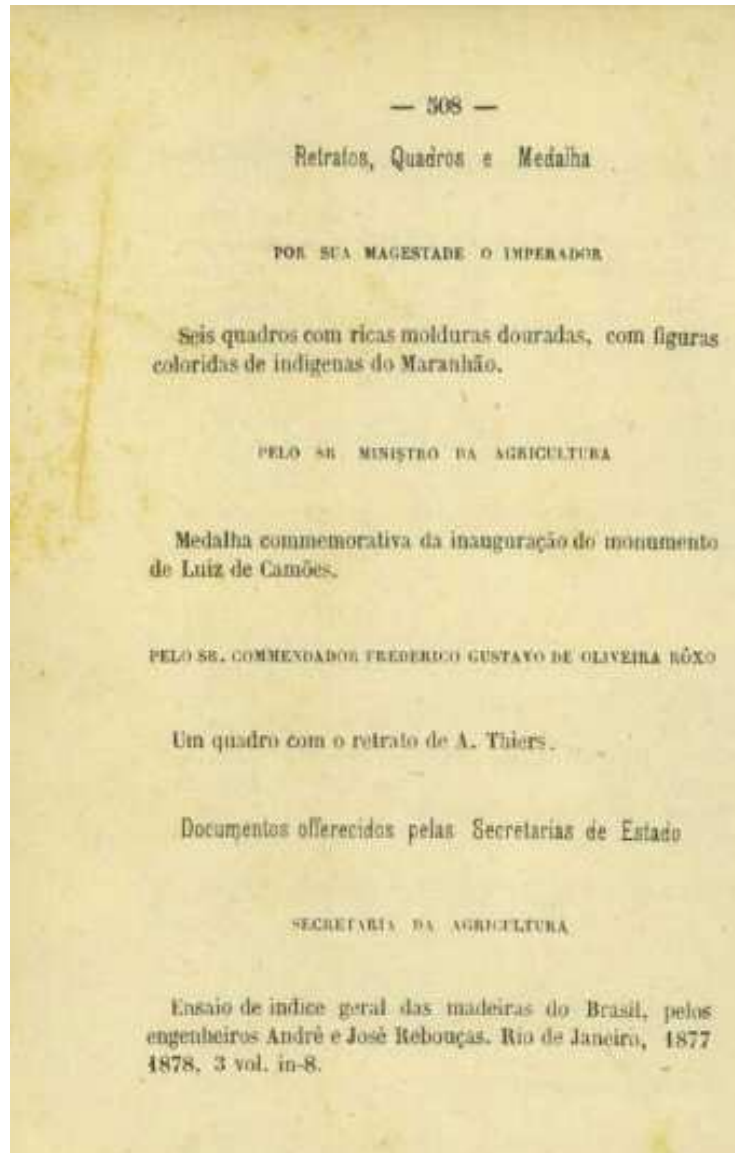
Partindo dessas acepções de Certeau, podemos entender a ligação estreita entre as publicações da RIHGB e as diretrizes, normativas e os resultados almeçados como ideias pelo Instituto Histórico Geográfico Brasileiro na segunda metade do séc. XIX. O conceito de *lugar* que Certeau apresenta, pode ser perfeitamente articulado com a figura do IHGB no séc. XIX, ou seja, um espaço privilegiado de escrita, onde os intelectuais que por ventura se afiliassem como sócios passavam a gozar de certa poder e influência através de seus escritos, em contrapartida, tinham sua liberdade de escrita limitada perante os rumos que a instituição ditava.

As edições da Revista IHGB selecionadas (1875 á 1880)¹¹² são exemplares que possuem particularidades muito significativas para a presente escrita monográfica, pois trazem no corpo da Revista a doação das seis telas pintadas de Niels A. Lützen por D. Pedro II, bem como, apresentam com extrema clareza as temáticas discutidas nesse período dentro do referido instituto.

A doação das seis réplicas ao IHGB feita por Dom Pedro II esta formalizada na segunda edição da revista do ano de 1878, dentro da seção destinada aos agradecimentos a sócios colaboradores que doaram algum tipo de documento histórico ao Instituto.

¹¹¹ Ibidem, p.66.

¹¹² Edições de Revista disponibilizada no site Oficial do IHGB. Disponível em: <<https://ihgb.org.br/>>. Acesso em: 22/04/17.

FIGURA 9: Página da Revista IHGB com a doação das réplicas por Dom Pedro IIFig 9 Fonte: Revista IHGB, 1878,p.508.¹¹³

Como podemos notar na figura acima, a descrição da doação das seis telas feitas por Dom Pedro II ao IHGB é exatamente sintética: "Doação de Vossa Magestade Dom Pedro II - Seis quadros com ricas molduras douradas, com figuras coloridas de indígenas do Maranhão". (RIHGB Tomo XLI - Parte II, 1878, pág.508). Essa nota de agradecimento ocupa o primeiro lugar na seção e situa-se na parte superior da página, no entanto não utiliza quaisquer fontes ou vinhetas diferentes para destacá-lo dos demais sócios doadores.

¹¹³ Fig 9 - Página de agradecimento ao Imperador Dom Pedro II pela doação das réplicas. Fonte:site Oficial do IHGB. Disponível em:<<https://ihgb.org.br/>>. Acesso em:22/04/17.

Na edição da revista de 1878, igualmente, na primeira edição de 1879 não existe qualquer artigo ou descrição das seis obras doadas pelo monarca, não que elas não fossem valoradas pelo Instituto, mas sim, pelo fato que a escrita da história feita dentro do IHGB contemporânea à doação valorizava excessivamente fontes documentais impressas ou escritas, bem como, não era de praxe usarem obras de arte como fonte de pesquisa historiográfica assim como compreendemos na atualidade.

Apesar do modesto agradecimento ao Imperador, esta página contendo a doação se torna extremamente interessante no que tange a identificação geográfica dos "modelos indígenas" (Maranhenses) usados por Eckhout em seus retratos, igualmente, a forma com que Dom Pedro II se colocava como sócio e colaborador dentro do Instituto. A respeito do envolvimento do Imperador dentro do Instituto Manuel Luis Salgado Guimarães salienta:

[...] o próprio Imperador D Pedro II participava das reuniões institucionais, tanto como ouvinte quanto como orador. Colaborou também indicando programas históricos e oferecendo prêmios a trabalhos significativos, bem como promovia concursos, e apoiava financeiramente a instituição. Apenas cinco anos após a fundação do IHGB este já contava com verbas do Estado no montante de 75% de seu financiamento¹¹⁴

Através dessa citação de Guimarães é possível compreender a conexão do referido Imperador com os projetos, diretrizes e normativas do IHGB no séc. XIX. Ele não só participava ativamente da instituição, como também, investia recursos da Coroa, produzia material a ser publicado na revista institucional, sugeria temas para pesquisas assim como os demais sócios faziam.

Prosseguindo com a discussão, discorreremos sobre as temáticas mais frequentes dentro da Revista IHGB no recorte de tempo escolhido para a análise (período de 1875 á 1880) e estabeleceremos relações com as seis telas de Albert Eckhout.

Analisando as revistas do período de tempo selecionado, é possível detectar que dois assuntos em especial se tornaram recorrentes na maioria dos artigos da revista, ou seja, temáticas relacionadas aos grupos indígenas brasileiros e Invasões Holandesas ocorridas no nordeste brasileiro no séc.XVII.

Cerca de dois anos e meio antes da doação, igualmente, dois anos após, os temas circulavam em grande parte em torno desses dois assuntos, fato este, que

¹¹⁴ GUIMARÃES, op.cit., p.9.

pode se constatado a partir do número de artigos publicados dentro da RIHGB. Para ilustrar essa afirmação a tabela a seguir apresenta o número de artigos relacionados aos dois temas em cada ano da revista de 1875 a 1880:

Ano de publicação	Tema: Indígenas Brasileiros	Tema: Invasões Holandesas séc. XVII	Total
1875	1	6	7
1876	1	19	20
1877	2	8	10
1878	8	13	21
1879	8	6	14
1880	5	25	30

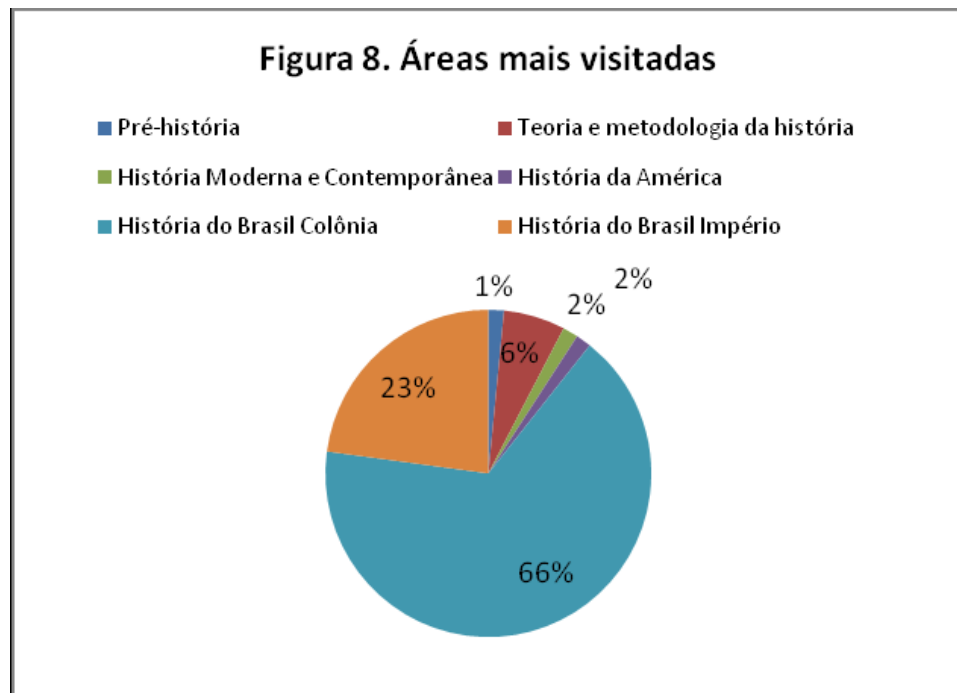
Através da tabela acima, podemos identificar nitidamente o crescente interesse do Instituto Histórico Geográfico Brasileiro pelas duas temáticas a partir da primeira edição do semestre de 1875, fato esse que se intensifica ao logo do recorte temporal de 1875 a 1878 da revista, retrocede cerca de 33,3 % no ano de 1879, no entanto, recuperando força total nas duas edições de 1880, revistas essas que abordam basicamente só as duas temáticas. Em suma, podemos compreender que entre os anos de 1875 á 1880 houve um crescimento de cerca 328.5% no número de artigos publicados dentro da RIHGB a respeito das temáticas Indígenas Brasileiros e Invasões Holandesas do séc. XVIII.

No corpo das publicações, podemos encontrar esses dois assuntos em diferentes categorias de abordagens numa diversidade de formas: artigos, diários de viagem, documentos históricos, biografias, catalogação de coleções etnográficas, dicionários/verbetes de diferentes grupos indígenas brasileiros e etc.

Outro dado interessante a respeito das publicações são os períodos históricos mais visitados pelos intelectuais dentro de suas publicações, ou seja, o interesse pelo Período Colonial Brasileiro (séc. XVI ao começo do XIX) era evidentemente superior sobre os demais períodos da historia brasileira. A respeito disso, Júlio Bentivoglio¹¹⁵ em sua obra *A História no Brasil Imperial*¹¹⁶ apresenta o seguinte gráfico:

¹¹⁵ Professor de Teoria da História no Departamento de História e no programa de pós-graduação em História da UFES.

FIGURA 10: Gráfico ilustrando as áreas e os períodos históricos brasileiros mais visitados na Revista IHGB no séc. XIX.



Fonte: BENTIVOGLIO, 2015, p.311.

Na figura acima estão indicadas as áreas/períodos históricos brasileiros mais visitados na Revista IHGB no séc. XIX. Apenas 1% se refere a achados arqueológicos e pré-históricos. A História do Brasil colonial corresponde a 66% do conteúdo das publicações. Em seguida surgem as produções abordando o Período Imperial, totalizando 23%. Publicações de caráter teórico-metodológico ocupam um conjunto pequeno, mas expressivo 6%. Finalizando com 2% sobre História da América e 2% sobre a História Moderna e Contemporânea as publicações¹¹⁷

Dessa forma, somos impelidos a compreender que as seis telas de Albert Eckhout que retratam indígenas maranhenses do séc. XVII foram encomendadas e doadas em meio às discussões que eram travadas dentro do IHGB acerca desses dois assuntos, em outras palavras, elas estavam a par das diretrizes ditadas pelo Instituto Histórico Geográfico Brasileiro naquele momento.

¹¹⁶ BENTIVOGLIO, Júlio. A História no Brasil imperial: a produção historiográfica na RIHGB. In: *História: Questões & Debates*, Curitiba, volume 63, n.2, p. 287-315, jul./dez. 2015. Editora UFPR.

¹¹⁷ Ibidem, p.311.

2.3 O MOVIMENTO ROMÂNTICO, OS INDÍGENAS E A IDENTIDADE NACIONAL.

Dando prosseguimento a escrita monográfica, abordaremos o Romantismo, ou seja, movimento cultural que permeava tanto as produções na Europa quanto no Brasil na segunda metade do séc. XIX e a partir dele estabeleceremos conexões com as discussões dentro do IHGB no período, tal como, articularemos a ligação intrínseca desse movimento com as temáticas das seis telas replicadas.

As discussões que aconteciam no território brasileiro e as que eram travadas dentro Instituto Histórico Geográfico Brasileiro - IHGB estavam inseridas dentro do contexto do movimento Romântico, ou seja, movimento de cunho artístico, literário e filosófico, influenciado principalmente pelo alemão Johann Wolfgang Von Goethe¹¹⁸ (1749 -1832) que orientava boa parte das produções no Ocidente do século XIX. De acordo com Michel Löwy¹¹⁹ e Robert Sayre¹²⁰ em *Revolta e melancolia: o Romantismo na contramão da modernidade*¹²¹:

[...] o fenômeno romântico relaciona-se com a “visão de mundo” (estrutura mental coletiva) do homem que sente um mal-estar (por viver) na modernidade. Com a Revolução Industrial e pujança do capital, a essência do humano teria se diluído no utilitarismo mercantil da nova era. Assim, os românticos reagem a este estado de coisas, “revoltam-se”, e passam a cultuar o momento anterior a essa ocorrência: o passado pré-capitalista, pré-moderno. Tornam-se melancólicos por um tempo que não existe mais.¹²²

Aliado ao aspecto analisado por Michel Löwy e Robert Sayre, o Romantismo era contemporâneo á construção da maioria dos estados nacionais modernos, bem como, era altamente influenciado por ideais nacionalistas e patrióticos¹²³ que buscavam através de aspectos como a *nacionalidade* e o *nacionalismo* firmar a identidade nacional de suas nações.

Benedict Anderson¹²⁴ em sua obra intitulada *Comunidades Imaginadas: reflexões sobre a origem e difusão do nacionalismo*¹²⁵ discorre sobre o poder que a

¹¹⁸ Johann Wolfgang Von Goethe romancista, dramaturgo e filósofo alemão.

¹¹⁹ Sociólogo e filósofo brasileiro radicado na França.

¹²⁰ Doutor estadunidense especialista em História da América pela Universidade de Paris.

¹²¹ LÖWY, Michael; SAYRE, Robert. *Revolta e melancolia*. O romantismo na contramão da modernidade. Petrópolis: Vozes, 1995.

¹²² Ibidem, p.54.

¹²³ Ibidem, p. 56.

¹²⁴ Benedict Richard O’Gorman Anderson foi um historiador e cientista político (1936-2015)

imaginação desempenha no momento em que em que existe a necessidade das comunidades se definirem, ou seja, ele entende o *nacionalismo*, *nacionalidade* e conseqüentemente *Identidade nacional* como produtos culturais singulares¹²⁶ forjados pelos meios que os almejam.

A princípio Anderson salienta a dificuldade na análise e na conceituação desses três conceitos,¹²⁷ ressalta que eles começaram a figurar nas discussões no mundo ocidental a partir do séc. XVIII e se estenderam de forma abrangente em diferentes territórios ao longo do século XIX. Sobre o caráter desses conceitos, o referido autor enfatiza que a legitimação deles se dá em muito através de recursos que partem do emocional e afetivo.

Nação para Anderson em suma é uma comunidade política imaginada, limitada e soberana. Imaginada, pois, reúne diversos indivíduos singulares, que mesmo com a incapacidade de conhecer todos do grupo, inspiram um espírito de coletividade. Limitada porque os territórios possuem limites físicos, bem como, é uma visão utópica que estados conseguem com homogeneidade separar os "seus" dos "outros" em regiões fronteiriças. Por fim, soberanas, legado claro das sociedades pós- Revolução Francesa, que através de ideais provindos do Iluminismo passaram a não aceitar nenhum tipo de governo déspota, bem como, combater monarquias e tiranias.¹²⁸

Outro fato elencado por Benedict Anderson para a massificação dos ideais de nacionalismo e nacionalidade no séc. XIX foi o desenvolvimento do capitalismo na imprensa, ou seja, com o surgimento de novas tecnologias, as produções culturais se tornaram mais acessíveis, de rápida publicação, bem como, de conteúdo mais homogêneo.¹²⁹

Retomando a discussão a respeito do espírito do Movimento Romântico, salientamos que nesse período em especial, era almejado o conhecimento de uma história nacional provinda de tempos longínquos (quase mitológicos) onde os "habitantes" desse passado forneciam as características que representavam suas respectivas nações e povos.

¹²⁵ ANDERSON, Benedict. *Comunidades Imaginadas: reflexões sobre a origem e difusão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

¹²⁶ Ibidem, p.30.

¹²⁷ Ibidem, p.28.

¹²⁸ Ibidem, p.30.

¹²⁹ Ibidem, p.74.

Ao contrário das utopias anteriores, que almejavam um mundo estável, um universo ideal, não raro a-histórico, quase que fora do tempo, às utopias românticas manifestavam um visível caráter dinâmico, ou pelo menos, uma ansiosa e reiterada preocupação em ligar-se, de algum modo, a uma série histórica anterior.¹³⁰

Dentro dos anseios desse movimento, fazia-se necessário recorrer a uma realidade artificial como forma de superar a angústia do mundo burguês. Também nesse contexto histórico, muitas nações recém-independentes se esforçavam para forjar suas identidades nacionais e procuravam símbolos que melhor os representassem e os distinguissem das demais pátrias.

Nessa procura, grande parte das nações recorreu a seu passado longínquo ou mitológico. No caso do Brasil não foi diferente, durante essa busca, os intelectuais e artistas brasileiros reconheceram nos indígenas esse passado nostálgico e passaram então a usá-los de forma massiva em suas produções. A figura abaixo exemplifica o uso massivo dessa figura indígena ancestral nas produções culturais brasileiras que remontam a segunda metade do séc. XIX. A ilustração em questão foi vinculada na edição n.163 de 1879 do jornal carioca *O Mequetrefe*; retrata um indígena brasileiro suspenso no ar usando barrete frígio apontando com a mão para a direção gloriosa que a pátria deveria seguir.

FIGURA 11: Ilustração indianista no jornal carioca *O Mequetrefe* (1879).



Fonte: Jornal *O mequetrefe*, 1879, n.163, p.8.¹³¹

¹³⁰ Ibidem, p.57.

¹³¹ Fonte: Jornal *O mequetrefe*, Rio de Janeiro, n.163, p.8, 12 de Abril de 1879. Visto em:<ael-unicamp> acesso em:27/11/17.

Sobre essa figura ancestral indígena de nosso país (personagem fabricado) forjaram uma identidade nacional puramente brasileira, inauguraram com esse posicionamento uma fase no Romantismo Brasileiro que ficou conhecida posteriormente como Movimento Indianista.

O movimento Romântico Indianista (como ficou conhecido) se inspirava diretamente na cultura dos grupos indígenas brasileiros. Utilizava massivamente nas suas produções culturais temáticas relacionadas aos mitos, tradições, vocabulários, culinária, arte desses grupos. A princípio limitava-se somente ao campo da literatura, porém, depois de determinado momento se expandiu de tal forma que começou a abarcar outras áreas da produção cultural, tais como a artes plásticas, música etc.

A grande contradição nessa história é que a figura indígena que representava a nação brasileira não era o indígena do séc. XIX e sim um indivíduo idealizado, referente aos primeiros contatos ocorridos na Colonização portuguesa. O indígena romântico era um indivíduo distinto dos indígenas contemporâneos ao movimento, bem como, era entendido como uma criatura pertencente a um passado dourado e longínquo que foi miscigenado harmoniosamente ao branco e por seguinte deu origem ao povo brasileiro. Já o índio oitocentista era considerado um marco de resistência a cultura civilizadora, que por teimosia recusava-se á enculturar-se e conseqüentemente trazia inúmeros atrasos ao Brasil.

A respeito dessas construções românticas sobre os indígenas, Márcia Abreu¹³² em seu texto *Escrever e pensar sobre o Novo Mundo*¹³³ nos convida a apreender e analisar essas criações do séc. XIX de maneira mais crítica.

Segundo a referida autora, não podemos entender essas construções simbólicas como retratos fiéis da realidade social, política e cultural do séc. XIX, pois ao contrário do que se pensam, elas não são representações inocentes ou desprovidas de intencionalidades. Essas produções em grande parte foram pensadas, produzidas e adaptadas puramente á crítica e ao nicho consumidor dessas obras.¹³⁴ No caso dos Indianistas brasileiros, não podemos compreendê-los

¹³² Pós- doutorada em História Cultural na Ecole des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris (1996-1997).

¹³³ ABREU, Márcia. *Escrever e pensar sobre o Novo Mundo: escrever e pensar no Novo Mundo*. In: DUTRA, Eliana de Freitas. MOLLIER, Jean-Yves. (orgs.) *Política, nação e edição: o lugar dos impressos na construção da vida política no Brasil, Europa e Américas nos séculos XVIII - XIX*. São Paulo: Annablume, 2006, pp. 227-258.

¹³⁴ Ibidem, p. 246.

como fiéis embaixadores dos indígenas, pois os indígenas que retratavam nas diferentes produções não eram os mesmo que conviviam na realidade.¹³⁵

Outra visão que corrobora para essa ideia de construção simbólica sobre a figura dos indígenas brasileiros, pode ser encontrada na obra *Política Indigenista no séc.XIX*¹³⁶ da antropóloga brasileira Manuela Carneiro Cunha¹³⁷, em que a mesma aponta que além do desprezo pelos grupos indígenas que recusavam a se enculturar existiam inúmeras políticas que tratavam a questão indígena no séc.XIX de forma combativa e cruel.¹³⁸

Segundo Manuela, após a expulsão dos jesuítas em 1759 pelo Marquês de Pombal, os indígenas que antes viviam sob a tutela dessa instituição religiosa, passaram então a ser responsabilidade da Coroa.¹³⁹

Políticas e bulas papais que condenavam a escravidão indígena expedidas nos séculos XVII e XVIII começaram a serem questionadas, bem como ignoradas. Por influência de ideais europeus do séc.XIX, os intelectuais começaram a compreender os indígenas não enculturados de uma forma diferenciada, ou seja, seguindo ideias que contemplavam o evolucionismo e o racialismo eles passaram a ser considerados inferiores na escala racial.¹⁴⁰

Outro item a ser pontuado nesse contexto histórico é a questão das terras, ou seja, o estado precisava preencher o vasto território brasileiro com habitantes por questão econômicas e para preservar os limites geográficos do país. No entanto, esses grupos indígenas eram considerados um empecilho para esse plano, pensando nisso, para que o projeto de povoamento pudesse se tornar viável foi necessário que o estado criasse políticas que ignorassem as comunidades indígenas e entendessem seus territórios como áreas desabitadas passíveis de habitação.

¹³⁵ Ibidem, p. 247.

¹³⁶ CUNHA, Manuela Carneiro da. *Política Indigenista no Século XIX* In: CUNHA, Manuela Carneiro da. (Org.). *História dos Índios no Brasil*. São Paulo: Cia das Letras, 1992, p. 133-154.

¹³⁷ Antropóloga luso-brasileira membro da Academia Brasileira de Ciências e professora emérita da USP e da Universidade de Chicago.

¹³⁸ Ibidem, p.28.

¹³⁹ Ibidem, p.25.

¹⁴⁰ Ibidem, p.28.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com a problemática estabelecida, que era de compreender o contexto em que contexto se deu a *apropriação* das imagens de Albert Eckhout (reproduzidas por Niels A. Lützen) por parte do IHGB no final do Segundo Reinado (1878-1880) observou-se que a doação das seis telas por Dom Pedro para o Instituto Histórico Geográfico Brasileiro no ano de 1878, estava perfeitamente alinhada aos contextos políticos, sociais e culturais brasileiros nesse período.

No aspecto político, o Brasil que havia se tornado independente de Portugal procurava na segunda metade do séc. XIX criar um Estado Imperial forte, centralizado e unificado como meio de resistir às insídias de nações vizinhas em regiões fronteiriças, igualmente, diminuir os riscos de fragmentação do território em novos países (como ocorreu na América Espanhola).

Nesse intuito, surgiu a necessidade de criar uma face para a nação recém-independente. Com esse objetivo, os intelectuais e artistas brasileiros da época, incentivados e patrocinados por Dom Pedro II se uniram em torno da criação de uma imagem para o Brasil.

Partindo das considerações de Benedict Anderson em *Comunidades Imaginadas*, apreendemos que a *nação*, *nacionalidade*, *nacionalismo*, bem como, os símbolos que os representam, são construções simbólicas forjadas a partir de anseios e interesses de um determinado grupo. Nesse sentido, discorreremos sobre o uso massivo da imagem do indígena como símbolo de ancestralidade do povo brasileiro dentro da escrita histórica do IHGB, igualmente, nas produções artísticas e literárias.

Analisamos o aspecto social, através das contribuições de Marcia Abreu e Manuela Carneiro da Cunha, e concluímos que a figura indígena abordada pelos intelectuais brasileiros não se referia aos indígenas que eles conviviam na sua realidade oitocentista, e sim, a indivíduos idealizados que remontam aos primeiros contatos com os colonizadores europeus. Nesse sentido, encontramos o porquê das obras de Albert Eckhout representando *Tupis* e *Tapuias* no séc. XVII terem se tornado extremamente interessante aos olhos da intelectualidade brasileira no período.

Outra consideração a respeito da questão social apresentada na presente escrita refere-se ao fato que Dom Pedro II ao fazer a encomenda das réplicas das

obras de Eckhout que estavam em exposição no Museu de Arte da Dinamarca, selecionou apenas seis telas com temáticas indígenas, deixando de lado várias obras, entre elas, três telas que representavam africanos. Nesse sentido, somos impelidos a observar que o Brasil do final do séc. XIX era ainda uma sociedade escravocrata, bem como, compreender que a figura do africano, no período não era almejada como adequada para representar a identidade nacional brasileira.

No aspecto cultural, apresentamos a figura do IHGB e suas tentativas de escrever uma história patriótica brasileira através de diretrizes e normativas ditadas institucionalmente. Observamos a relação estreita de Dom Pedro II com o referido Instituto, igualmente, como ele se portou como um sócio do Instituto Histórico Geográfico Brasileiro quando tentou repatriar as obras originais de Albert Eckhout do Museu da Dinamarca, claramente seguindo uma diretriz do IHGB que incentivava essa prática.

Discorreremos sobre o movimento Romântico Indianista, suas abordagens e objetivos, bem como, estabelecemos relação entre as publicações da Revista IHGB contemporâneas à doação das réplicas com as temáticas em voga dentro do referido periódico e chegamos à conclusão que desde o primeiro semestre de 1875 até o segundo semestre de 1880 houve um crescimento significativo no interesse por temas indígenas e sobre as invasões holandesas do século XVII dentro da RIHGB, sugerindo dessa forma, que as telas foram apropriadas em meio a essas discussões.

Pesquisar sobre essas réplicas das obras de Albert Eckhout foi uma tarefa muito árdua em face da limitada bibliografia que abordava as seis réplicas doadas por Dom Pedro II em 1878. No entanto, foi simultaneamente muito instigante, pois, permitiu entender um pouco mais sobre obra de Eckhout, a figura de Dom Pedro II, igualmente, compreender como a identidade brasileira foi meticulosamente forjada no século XIX.

FONTES

Réplicas das pinturas de Albert Eckhout. In: LAGO, Pedro Corrêa do (org.). *Brasiliانا IHGB (175 anos): Um dos mais importantes acervos do Brasil.* 1ª edição. Rio de Janeiro: Capivara, 2014.

Revistas IHGB (1785 -1780). Acervo digital IHGB. Disponível em: <https://ihgb.org.br/>. Acesso: 22/02/17.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Márcia. Escrever e pensar sobre o Novo Mundo: escrever e pensar no Novo Mundo. In: DUTRA, Eliana de Freitas. MOLLIER, Jean-Yves. (orgs.) *Política, nação e edição: o lugar dos impressos na construção da vida política no Brasil, Europa e Américas nos séculos XVIII - XIX*. São Paulo: Annablume, 2006, pp. 227-258.

ANDERSON, Benedict. *Comunidades Imaginadas: Reflexões sobre a origem e a expansão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das letras, 2008.

BARBOSA, Januário Cunha. *Discurso*. Rio de Janeiro: Revista IHGB, 1839.

BAXANDALL, Michael. *Padrões de Intenção- A explicação histórica dos quadros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

BENTIVOGLIO, Júlio. A História no Brasil imperial: a produção historiográfica na RIHGB. In: *História: Questões & Debates*. Curitiba, volume 63, n.2, p. 287-315, jul./dez. 2015. Editora UFPR.

BRIENEN, Rebecca Parker. *Albert Eckhout: Visões do paraíso selvagem*. Trad. De Júlio Bandeira. Rio de Janeiro: Capivara, 2010.

CERTEAU, Michel de. *A Escrita da História*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1982.

CEZAR, Temístocles. Lição sobre a escrita da história: as primeiras escolhas do IHGB. -estudos de historiografia brasileira. In: NEVES, Lucia Maria Bastos Pereira das; [et.al], (orgs.) *Estudos de historiografia brasileira*. Rio De Janeiro: Editora FGV, 2011, p.93-124.

CHARTIER, Roger. *A história cultural entre práticas e representações*. Trad. de Maria Manuela Galhardo. Lisboa: Difusão Editora, 1988.

CHICANGANA-BAYONA, Yobenj Aucardo. *Os Tupis e os Tapuias de Eckhout: O declínio da imagem renascentista do índio*. *Varia hist.* 2008, vol.24, n.40, p.591-612.

CUNHA, Manuela Carneiro da. Política Indigenista no Século XIX In: CUNHA, Manuela Carneiro da. (Org.). *História dos índios no Brasil*. São Paulo: Cia das Letras, 1992, p. 133-154.

GALINDO, Marcos. *Georg Marcgraf: um cientista ao amanhecer do Brasil*. Recife: Manuscritos, 2009.

GOUVEIA, Fernando da Cruz. *Maurício de Nassau e o Brasil Holandês: Correspondências com os Estados Gerais*. Recife: Editora Universitária, 2006.

GUIMARÃES, Manuel Luís Salgado. Nação e Civilização nos trópicos: o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e o projeto de uma nação nacional. In: *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro: vol.1, 1988.

HANSEN, João Adolfo. *Modelos culturais e representação: uma leitura de Roger Chartier*. Belo Horizonte: Varia Historia, 1996.

Jornal *O mequetrefe*, Rio de Janeiro, n.163, p.8, 12 de Abril de 1879. Visto em:<AEL-unicamp> acesso em:27/11/17.

LAGO, Pedro Corrêa do (org.). *Brasiliana IHGB (175 anos): Um dos mais importantes acervos do Brasil*. 1ª edição. Rio de Janeiro: Capivara, 2014.

LEMBERGER, Ernst. *O retrato na Escandinávia*. 2 v. Berlim: Georg Reimer, 1912. Disponível em: <<http://digital.library.mcgill.ca/stern/search/K28.html>>. Acesso em:22/04/17.

LÖWY, Michael; SAYRE, Robert. *Revolta e melancolia*. O romantismo na contramão da modernidade. Petrópolis: Vozes, 1995.

MANSON, Peter. *Infelicities: Representation of the Exotic*. Baltimore: John Hopkins University Press,2009.

MARTINS, Ana Luiza. *Da fantasia à História: folheando páginas revisteiras*. São Paulo: História, 2003. Vol.22, no. 1, p.59-79.

MATTOS, Raymundo José Cunha. *Dissertação acerca do sistema de escrever a história antiga e moderna do império do Brasil*. Rio de Janeiro: Revista IHGB, 1863.

MENDES, Luís César Castrillon. Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro: um periódico a serviço do Império.. In: *XXVI Simpósio Nacional da ANPUH - Associação Nacional de História*, 2011, São Paulo. Anais do XXVI Simpósio Nacional da ANPUH - Associação Nacional de História. São Paulo: ANPUH - SP, 2011. v. 1. p. 1-15.

MHN (Museu Histórico Nacional) - Biblioteca Virtual . Catálogo da Exposição de 2004: "*A presença holandesa no Brasil: memória e imaginário*". Visto em: <http://docvirt.com/docreader.net/>. Acesso: 29/03/201.

SANTOS, Izabel Maria dos. Albert Eckhout e a construção do imaginário sobre o Brasil na Europa seiscentista. In: *ANAIS DO II E.I.H.C. Mneme - Revista de Humanidades*. UFRN. Caicó (RN), V.9. N. 24, SET/OUT. 2008.

SCHREUDER, Esther. *Black is beautiful: Rubens to Dumas*. Amsterdam: Elmer: Kolfin, 2008.

TOSTES, Vera L. B.; BENCHETRIT, Sarah F.; MAGALHÃES, Aline M. [Org.]. "*A presença holandesa no Brasil: memória e imaginário*". Livro do Seminário Internacional. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2004.

TURIN, Rodrigo. *Os antigos e a nação: Algumas reflexões sobre os usos da antiguidade clássica no IHGB (1840 - 1860)*. Revista IHGB. Rio de Janeiro: IHGB, 2010.

WEIMER, Gunter. *Maurício de Nassau: um administrador controvertido*. RIHGRS, Porto Alegre. n.151,p.111-131,dez.2016.

