

Teatro de Formas imaginadas: representação indígena colonial na pintura de Albert Eckhout

*Theatre of Imagined Forms: Colonial Indigenous
Representation in the Paintings of Albert Eckhout*

Francisco Gabriel Rêgo*

**Recebido em
20/01/2026**

**Aprovado em
27/06/2026**

*Professor da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB) e docente permanente do Programa de Pós-Graduação em Crítica Cultural (Pós-Crítica/UNEB). Pós-doutorando em Artes pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Doutor em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), mestre em Crítica Cultural pela Universidade do Estado da Bahia (UNEB) e especialista em Ciência Política pelo IUPERJ/UCAM. Sua pesquisa concentra-se no documentário e na história do cinema, explorando as relações entre imagem, memória e narrativa no Brasil, com atenção ao documentário indígena, à teoria e à análise fílmica, bem como às representações dos povos indígenas ao longo da história do país.

Como citar:

Rego, F. (2026). Teatro de Formas imaginadas: representação indígena colonial na pintura de Albert Eckhout. *Imagem: Revista De História Da Arte*, 8(1). <https://doi.org/10.34024/q9dhyp23>

Resumo:

Este artigo analisa a pintura de Albert Eckhout no contexto da ocupação holandesa no Brasil, examinando de que maneira suas imagens participaram da construção de uma visualidade colonial voltada à ordenação simbólica do território e de seus habitantes. A partir do diálogo entre história da arte, cultura visual e pensamento colonial, o estudo demonstra que o naturalismo neerlandês do século XVII articulava observação, classificação e teatralidade na elaboração de uma gramática visual da diferença. As figuras indígenas produzidas por Eckhout ultrapassam a função documental e operam como tipos sociais destinados a integrar a diversidade colonial ao horizonte de inteligibilidade europeu. Ao transformar paisagens, corpos e costumes em formas observáveis e sistematizadas, sua pintura institui um regime visual que vinculava representação, conhecimento e autoridade política, contribuindo para consolidar matrizes imagéticas duradouras na formação do imaginário brasileiro.

Palavras-chave:

Indígena
Imaginário colonial
Albert Eckhout

Abstract:

This article examines the paintings of Albert Eckhout in the context of the Dutch occupation of Brazil, analyzing how his images transformed Indigenous peoples into a central allegorical figure within the colonial imaginary. Grounded in a circumstantial realism and an aesthetic of verisimilitude, Eckhout established a visual regime that organized territory and bodies according to classificatory principles intelligible to the European gaze. By articulating science, art, and power, his work instituted a theatre of forms in which difference was domesticated, converted into social types, and integrated into a civilizational narrative. In this process, the Indigenous figure emerges as both presence and absence, origin and erasure, revealing the constitutive ambiguity of the colonial project. The analysis argues that Eckhout's iconography exceeds documentary representation, functioning as an epistemological device that contributed to a lasting visual tradition in the construction of Brazilian identity.

Keywords:

Indigenous peoples
Colonial imaginary
Albert Eckhout

Teatro de Formas imaginadas: representação indígena colonial na pintura de Albert Eckhout

A construção do Brasil enquanto categoria simbólica e política antecede a própria formação do Estado-nação, surgindo inicialmente como imagem, ideia e ficção produzidas pelo imaginário europeu. Desde os primeiros contatos, o Novo Mundo foi representado como espaço de maravilhamento e inquietação, continuamente reinventado por crônicas, mapas e representações visuais que buscavam atribuir forma e sentido ao desconhecido, em uma imaginação próxima daquilo que Sérgio Buarque de Holanda (2010) identificou como os motivos edênicos presentes na invenção da América. Nesse processo, o indígena emerge como eixo central da representação colonial, oscilando entre emblema da alteridade e figura submetida à conversão e à ordem civilizadora, movimento que, conforme observa Manuela Carneiro da Cunha (2009), esteve diretamente ligado às formas históricas de classificação dos povos originários no pensamento colonial brasileiro. Sua presença participa da elaboração de uma imagem do Brasil orientada pela necessidade europeia de enquadrar, significar e conferir sentido àquilo que lhe parecia estranho.

No século XVI, cronistas e viajantes consolidaram um regime narrativo que transformava os povos indígenas em eixo privilegiado do imaginário europeu acerca do território recém-descoberto, produzindo relatos nos quais o maravilhoso e o monstruoso se entrelaçavam na tentativa de dar forma ao Novo Mundo. Paisagens, corpos e costumes eram convertidos em metáforas de fertilidade, abundância e selvageria, compondo uma visualidade marcada pelo espanto e pela exotização, próxima da imaginação edênica analisada por Sérgio Buarque de Holanda (2010). No século XVII, contudo, a presença neerlandesa no Nordeste desloca parcialmente essa matriz ao instituir formas mais sistemáticas de observação do território colonial, ainda atravessadas pela teatralidade barroca e pela ordenação visual das diferenças. Com a chegada de artistas ligados à corte de João Maurício de Nassau, entre eles Albert Eckhout, o Brasil passa a ser reorganizado segundo uma nova gramática figurativa fundada na tipificação dos corpos, na composição das paisagens e na racionalização do visível. Instaura-se, assim, um regime visual que transforma a colônia em superfície de conhecimento para o universo político, científico e cultural neerlandês do século XVII.

É nesse contexto que a obra de Albert Eckhout adquire relevância singular, situada entre a observação minuciosa e a construção simbólica que atravessaria a formação do imaginário colonial brasileiro. Pintor holandês vinculado à Companhia das Índias Ocidentais, Eckhout atuou no Brasil entre 1637 e 1644, período em que produziu algumas das imagens mais emblemáticas da representação colonial dos indígenas e das paisagens tropicais do Nordeste. Suas telas, realizadas sob o patrocínio de João Maurício de Nassau, ultrapassam o simples registro do visível e organizam uma narrativa pictórica voltada à configuração do mundo colonial por meio da simetria, da medida e da tipificação dos corpos, em diálogo com o barroco neerlandês e com os interesses políticos da ocupação holandesa. Nesse horizonte estético, o naturalismo de Eckhout não se funda em uma fidelidade imediata à natureza, mas em uma construção visual que reorganiza territórios, paisagens e sujeitos segundo formas de representação ajustadas à racionalidade europeia do século XVII. Suas imagens transformam o Brasil em cenário figurativo de uma experiência colonial na qual corpos, paisagens e costumes passam a integrar uma gramática visual voltada a conferir inteligibilidade ao Novo Mundo e a incorporá-lo simbolicamente ao horizonte europeu.

Este artigo propõe examinar de que maneira a obra de Albert Eckhout institui uma iconografia que, ao documentar e encenar o mundo colonial, participa da elaboração de uma alegoria visual do Brasil ajustada aos interesses da ocupação holandesa. Em suas imagens, indígenas, negros, mestiços e paisagens tropicais são organizados em uma dramaturgia figurativa que transforma corpos e territórios em elementos de uma ordem colonial fundada na hierarquia, na classificação e na construção visual do espaço conquistado. O naturalismo presente em sua pintura não exprime neutralidade, mas integra um regime visual que reorganiza a alteridade em formas reconhecíveis à racionalidade europeia do século XVII. Essa operação distingue a experiência neerlandesa das formulações portuguesas estruturadas sobretudo pela escrita cronística e catequética, ao mesmo tempo em que consolida matrizes visuais duradouras sobre a paisagem brasileira e sobre a própria figura do chamado índio nacional, imagens que atravessariam diferentes momentos da formação do imaginário brasileiro.

Nesse sentido, a leitura aqui empreendida estabelece um diálogo com o contraste português, marcado por uma economia narrativa que, nas crônicas do século XVI, expressava o espanto diante do Novo Mundo e a dificuldade de convertê-lo em formas estáveis de compreensão. Ao confrontar esses dois regimes de representação, o português, estruturado pela palavra catequética e pela

administração espiritual da diferença, e o neerlandês, fundado na observação e na ordenação visual dos corpos e das paisagens, torna-se possível compreender como a pintura de Albert Eckhout, articulada ao programa científico e humanista da corte de Nassau, inaugura uma nova forma de representar o Brasil. A imagem deixa de operar como simples reflexo do real e passa a organizar o território colonial segundo uma gramática visual que transforma paisagens, sujeitos e costumes em superfícies observáveis, integradas a um sistema figurativo voltado à legitimação simbólica da experiência colonial.

Metodologicamente, este artigo articula análise histórico-iconográfica e leitura crítica do discurso visual, compreendendo as pinturas de Albert Eckhout como construções simbólicas situadas no encontro entre arte, ciência e política no contexto do Brasil holandês. A análise concentra-se na composição das figuras, na organização das paisagens, na frontalidade dos corpos e na oposição entre tupi e tapuia enquanto operadores visuais de uma gramática colonial da diferença. As imagens são entendidas, assim, como dispositivos de ordenação do visível vinculados ao projeto político e epistemológico neerlandês do século XVII. A partir dessa perspectiva, busca-se compreender de que maneira essa visualidade ultrapassou seu horizonte histórico e passou a integrar, de forma persistente, o imaginário colonial e as representações da identidade brasileira.

Destaca-se, por fim, outra dimensão importante deste artigo, relacionada ao uso dos termos “índio” e “indígena”, compreendidos não apenas como escolhas vocabulares, mas como categorias historicamente constituídas nos processos de representação colonial. A distinção entre esses termos vincula-se às transformações do imaginário político e cultural brasileiro e aos debates contemporâneos acerca da colonialidade, da identidade e das formas de nomeação dos povos originários. Nesse horizonte, o termo “índio” é entendido como parte de uma tradição discursiva produzida por cronistas, missionários, viajantes e projetos coloniais que, ao reunir diferentes coletividades sob uma única designação, consolidaram uma imagem homogênea da presença indígena no Brasil. Já o termo “indígena” é mobilizado neste artigo como categoria analítica contemporânea, capaz de evidenciar o caráter histórico, plural e político dessas representações. Essa distinção permite compreender como a construção visual do Brasil esteve associada à invenção de categorias simbólicas que moldaram, ao longo dos séculos, os modos de perceber e representar os povos originários no imaginário nacional.

A ordem do visível na construção do Brasil holandês

A ocupação holandesa no Brasil, entre 1630 e 1654, representou, conforme observa Evaldo Cabral de Mello (2010), um ponto de inflexão na história colonial do Nordeste ao articular ciência, arte, cartografia e representação visual aos mecanismos de administração e poder. Sob o governo de João Maurício de Nassau, instaurou-se no território ocupado uma experiência singular de organização colonial, na qual a autoridade política vinculava-se diretamente à produção de um saber sistemático sobre a terra e seus habitantes. A Companhia das Índias Ocidentais compreendia que a consolidação do domínio neerlandês dependia também da capacidade de observar, medir e representar o espaço conquistado, transformando-o em objeto de conhecimento político e econômico. Nesse contexto, artistas, naturalistas, cartógrafos e cronistas passaram a integrar o aparelho colonial, participando da elaboração de uma visualidade destinada a converter o Novo Mundo em objeto de observação, classificação e legitimação perante a Europa.

Segundo Evaldo Cabral de Mello (2010), a ocupação holandesa no Nordeste brasileiro transformou profundamente a configuração do poder colonial ao deslocar o centro político e econômico da região para o Recife, convertendo a cidade em núcleo administrativo, militar e comercial da presença neerlandesa no Atlântico. Esse deslocamento redefinia também o modo de conceber e representar a colônia. Sob o governo de João Maurício de Nassau, o Recife passou a funcionar como espaço de experimentação administrativa e visual, aquilo que José Antônio Gonsalves de Mello (2001) identifica como uma vitrine do poder holandês no Novo Mundo. O ordenamento urbano, a arquitetura racional e a intensa produção artística e científica convergiam para um mesmo ideal de visibilidade e conhecimento do território, reforçando a compreensão de que governar implicava observar, organizar e produzir imagens capazes de legitimar simbolicamente a experiência colonial neerlandesa.

Essa elite intelectual e artística, composta por figuras como Frans Post, Georg Marcgraf, Willem Piso e Albert Eckhout, construiu, sob a proteção de Nassau, uma cartografia visual e textual na qual o Brasil surgia como território de abundância, ordem e exotismo racionalizado. Conforme observa Rebecca Parker Brien (2006), a produção artística desenvolvida no contexto do Brasil holandês integrava um programa de documentação e organização visual da colônia voltado à legitimação do domínio neerlandês perante a Europa. Mapas, tratados científicos, relatos descritivos e pinturas passaram, assim, a compor um mesmo

regime de representação destinado a transformar o território colonial em objeto de observação e conhecimento. Nesse processo, indígenas, negros, fauna e flora eram incorporados a uma gramática visual fundada na observação minuciosa e na tipificação das formas, instituindo um regime do visível no qual representar implicava também ordenar e legitimar simbolicamente a experiência colonial.



Figura 1: Willem Piso e Georg Marcgraf. *Frontispício de Historia Naturalis Brasiliae*. 1648.

Fonte: Marcgraf e Piso (1648). *Historia naturalis Brasiliae*. Franciscum Hackium & Lud. Elzevirium.



Figura 2: Frans Post. *Vista de Itamaracá*. Século XVII. Óleo sobre tela.

Fonte: Frans Post. *Vista de Itamaracá*. National Gallery of Art, Washington, D.C.

A centralidade atribuída ao olhar nesse contexto aproxima-se daquilo que Svetlana Alpers (1999) definiu como uma cultura visual descritiva característica da pintura neerlandesa do século XVII, fundada na observação minuciosa das superfícies e na transformação do visível em conhecimento. A cidade convertia-se, assim, em expressão material de um projeto de poder exercido não apenas pela força militar, mas também pela organização estética e intelectual do território colonial. Essa concepção articulava-se diretamente ao programa iconográfico promovido pela Companhia das Índias Ocidentais, no qual artistas como Albert Eckhout e Frans Post desempenharam papel decisivo ao traduzirem o espaço colonial em imagens marcadas pela precisão descritiva, pela teatralidade barroca e pela composição ordenada de paisagens e corpos. Sob essa perspectiva, a ocupação holandesa instituiu um regime visual no qual observar significava ordenar, fazendo da arte uma forma de imaginação política do Brasil vinculada aos pressupostos científicos e administrativos do projeto colonial neerlandês.

Nesse contexto, artistas como Frans Post e Albert Eckhout assumiram papel central na elaboração de uma visualidade colonial destinada a traduzir o território brasileiro em formas reconhecíveis à cultura europeia do século XVII. Enquanto Post dedicava-se às paisagens, produzindo panoramas que conciliavam

observação empírica e composição equilibrada, Eckhout concentrava-se na representação de tipos humanos, fauna, flora e objetos da vida cotidiana, compondo um amplo repertório pictórico da colônia. Ambos compartilhavam um mesmo horizonte figurativo: transformar o desconhecido em matéria compreensível ao olhar europeu, integrando o Brasil a uma gramática visual e científica voltada à legitimação do domínio neerlandês e à consolidação de uma imagem do mundo colonial.

A função dessa produção era, portanto, dupla. Ao mesmo tempo em que buscava documentar a diversidade natural e humana do Novo Mundo, submetia-a a esquemas de ordenação que convertiam corpos, paisagens e costumes em formas compreensíveis à racionalidade europeia. Nesse empreendimento, as pinturas de Eckhout, as paisagens de Frans Post e os registros científicos de Georg Marcgraf articulavam-se em um mesmo programa visual fundado na observação minuciosa, na tipificação das formas e na construção de uma imagem da colônia. O olhar artístico convertia-se, assim, em instrumento político no qual representar significava ordenar o território, incorporar o desconhecido ao campo da observação e legitimar simbolicamente a experiência colonial neerlandesa no Brasil.

Nessa perspectiva, a arte deixava de ocupar uma função meramente estética e passava a integrar uma prática de reorganização simbólica do mundo colonial, por meio da qual o território era traduzido em imagens ajustadas às expectativas políticas e culturais da Europa neerlandesa. O gesto pictórico estruturava uma pedagogia visual destinada a apresentar o Brasil ao público europeu, convertendo a natureza tropical em superfície ornamental e o corpo indígena em signo organizador da diferença colonial. Paisagens, objetos e sujeitos eram observados com rigor descritivo e integrados a composições que articulavam exotismo, ordem e compreensão do mundo colonial. Ao reorganizar o visível segundo princípios de simetria e medida, Eckhout transformava a pintura em instrumento de representação do território, produzindo uma das imagens mais duradouras do Brasil no imaginário ocidental.

Um realismo circunstanciado e verossímil

As imagens de Albert Eckhout inserem-se em uma longa tradição europeia de retratística e catalogação científica marcada pelo impulso de ordenar o mundo e torná-lo compreensível à cultura europeia. Conforme observa Rebecca Parker Brien (2006), sua produção no Brasil holandês integrava um programa visual

voltado à documentação e à organização simbólica da colônia, articulando representação, conhecimento e autoridade política. O naturalismo presente em suas pinturas não se funda em fidelidade imediata ao real, mas em uma coerência figurativa que transforma o indígena em tipo idealizado e categoria visual. Tal operação, próxima da leitura proposta por Chicangana-Bayona (2008), articula teatralidade, observação minuciosa e tipificação étnica na construção de figuras coloniais destinadas a reorganizar a diversidade segundo parâmetros reconhecíveis à cultura neerlandesa do século XVII. A frontalidade das poses, a precisão anatômica e o isolamento compositivo dos corpos convertem a figura indígena em signo visual de uma ordem colonial, fazendo da pintura não apenas um registro do território conquistado, mas um sistema figurativo que participa da própria invenção imagética do Brasil.

Esse realismo mobiliza a verossimilhança ao articular-se ao ideal neerlandês de um olhar orientado pela observação minuciosa e pela ordenação do mundo visível. No interior desse horizonte estético, o Barroco holandês instaura uma concepção de pintura que se pretende simultaneamente testemunho e conhecimento, transformando a imagem em evidência material da experiência visual. Tal perspectiva aproxima-se da leitura proposta por Svetlana Alpers (1999), para quem a pintura neerlandesa do século XVII estruturava-se pela organização descritiva das superfícies, dos objetos e dos corpos, convertendo o visível em forma de saber. O detalhismo das texturas, a precisão luminosa e o rigor das proporções funcionam como mecanismos que tornam a diversidade observável e reconhecível. Por meio dessa minúcia técnica, o distante é integrado ao horizonte enciclopédico europeu e convertido em superfície visual passível de contemplação e conhecimento.



Figura 3 e 4: Albert Eckhout. *Mulher Tupi com criança e Homem Tupi*. c. 1641-1643. Óleo sobre tela.

Fonte: Nationalmuseet, Copenhagen.

Por trás dessa lógica de representação repousa um discurso de autoridade visual no qual a pintura se converte em evidência material do alcance da razão europeia sobre o mundo colonial. A arte neerlandesa, ao registrar o distante e o desconhecido, estrutura uma pedagogia do olhar fundada na crença de que territórios, corpos e paisagens poderiam ser observados, organizados e integrados a um sistema racional de conhecimento. Tal concepção relaciona-se à própria formação do Estado neerlandês no século XVII, marcada pelas tensões religiosas e pela necessidade de administrar diferenças internas por meio de mecanismos de disciplina, tolerância e ordenação social. O empreendimento colonial estende essa lógica às terras ultramarinas, fazendo da observação e da sistematização das singularidades um princípio de legitimação política e cultural. No Brasil holandês, essa racionalidade traduziu-se em formas de apropriação simbólica que articulavam observação científica, representação artística e autoridade colonial, convertendo a imagem da colônia em expressão visual de uma ideia europeia de civilização.

Enquanto os holandeses investiram na construção de uma iconografia abundante, na qual a observação convertia-se em instrumento de conhecimento e legitimação colonial, os portugueses mantiveram, nos primeiros séculos da colonização, uma relação mais contida com a representação visual do território. Conforme observou Sérgio Buarque de Holanda (2010), a experiência luso-colonial estruturou-se por uma economia narrativa marcada pela administração pragmática da terra e pela centralidade da escrita cronística e catequética. A ausência de uma tradição imagética equivalente à neerlandesa não revela desinteresse pelo território, mas outra forma de organizar a experiência colonial, fundada sobretudo na administração espiritual, econômica e política da colônia. Enquanto o empreendimento holandês articulava arte, ciência e cartografia como instrumentos de observação e sistematização do espaço colonial, a experiência portuguesa atribuía à palavra a tarefa de traduzir o desconhecido e administrar simbolicamente a distância entre Europa e América. A diferença entre esses projetos manifesta-se, portanto, na maneira como imagem e escrita foram mobilizadas para construir distintas formas de inteligibilidade do Brasil colonial, uma fundada na visualidade descritiva e na ordenação do visível, outra na condução discursiva e moral da experiência colonial.

O olhar português privilegiava a narrativa da fé e da conversão, estruturando-se em torno da palavra e da doutrina religiosa, em uma formulação que revela projetos distintos de imaginação colonial. O Brasil era inscrito no horizonte da catequese e da expansão cristã, consolidando uma experiência colonial pautada pela condução moral e espiritual do território conquistado. A imagem ocupava, nesse contexto, uma posição secundária, subordinada à função evangelizadora e ao esforço de afirmar a presença da Igreja no Novo Mundo. Já a experiência neerlandesa orientava-se pela sistematização visual da diversidade colonial, integrando o exótico ao vocabulário científico e artístico do século XVII. A pintura e o desenho assumiam, assim, a função de observar, registrar e reorganizar o diverso em formas inteligíveis à cultura europeia. O projeto holandês articulava conhecimento e experiência estética em um mesmo regime visual, no qual a imagem funcionava simultaneamente como documento, espetáculo e instrumento de legitimação colonial. Dessa forma, enquanto a colonização portuguesa apoiava-se sobretudo na autoridade da palavra, a neerlandesa convertia a observação e a representação em mecanismos centrais de organização simbólica do território colonial.

Teatro das Formas e a Política da Diferença

Falar dos indígenas na obra de Albert Eckhout é revelar uma dimensão profundamente teatral, na qual representar significava também ordenar e atribuir sentido ao mundo colonial. Cada figura é construída com rigor compositivo, ora isolada sobre fundos neutros, ora acompanhada por elementos naturais que ampliam seu valor simbólico e reforçam sua inserção em uma gramática visual da diferença. Não se trata de retratos individuais, mas de tipos organizados segundo princípios de classificação que convertem indígenas, africanos, mestiços e mulatos em emblemas da diversidade colonial. Essa encenação submete os corpos representados a uma lógica de hierarquia, exotização e assimilação ajustada aos parâmetros culturais europeus do século XVII. O que se projeta nessas imagens é a reorganização da variedade humana da colônia em uma escala visual que traduz a diversidade segundo parâmetros reconhecíveis ao olhar europeu. A teatralidade presente nas pinturas de Eckhout ultrapassa o simples prazer estético e opera como dispositivo político e epistemológico, transformando o mundo colonial em espetáculo visual e integrando a figura indígena a uma economia simbólica fundada na observação, na ordenação e na autoridade do olhar.

Nesse sentido, a assimilação configura-se como um projeto de imaginação que antecede a própria institucionalização das políticas de ocupação, articulando formas de representação capazes de transformar a presença indígena em figura inteligível e compatível com os interesses coloniais. Nessa operação delineia-se uma diferença importante entre os projetos português e neerlandês, ambos vinculados a modos distintos de organizar simbolicamente o território e seus habitantes. A experiência portuguesa, marcada pela centralidade da palavra e pela condução catequética da vida colonial, consolidou-se em descrições que procuravam ordenar o mundo tropical segundo os princípios da conversão cristã e da integração ao trabalho. Tais formulações contribuíram para produzir uma imagem do indígena ajustada às expectativas de docilidade e transformação espiritual, aspecto visível em autores como Fernão Cardim e Antônio Vieira, nos quais a presença indígena aparece frequentemente vinculada ao horizonte moral da evangelização e às projeções simbólicas do próprio colonizador.

Essa perspectiva articula-se a outra dimensão igualmente presente no período colonial, vinculada às descrições produzidas por colonos europeus em autores como Gabriel Soares de Sousa e Pero de Magalhães Gandavo, nos quais a presença indígena aparece associada às potencialidades econômicas da terra e aos

processos de interiorização da colônia. Nesse registro, o indígena surge integrado às dinâmicas de ocupação territorial, ao trabalho e às formas de conhecimento necessárias ao avanço colonial, em um campo marcado por negociações, alianças e apagamentos. Em contraste, a experiência neerlandesa, sobretudo na imagética de Albert Eckhout, vincula-se a uma função institucional mais explícita, orientada à produção de uma visualidade capaz de traduzir o Novo Mundo segundo princípios de observação, sistematização e ordenação figurativa. Trata-se de um regime visual que buscava representar o território colonial e legitimá-lo perante a Europa, articulando conhecimento, administração e autoridade política em uma mesma construção simbólica.

Contudo, essas distinções conduzem o indígena à dicotomia tupi e tapuia, eixo estruturante das representações coloniais acerca dos povos originários. Conforme observa Manuela Carneiro da Cunha (2009), tal classificação atravessa tanto a imaginação portuguesa quanto a neerlandesa, permitindo que ambas organizem uma base relativamente estável para a construção da imagem do índio no período colonial. A oposição entre tupi e tapuia deve ser compreendida à luz de um esquema figurativo marcado pela herança renascentista e pelo naturalismo barroco europeu, particularmente evidente na tradição pictórica holandesa do século XVII. Trata-se de uma visualidade que reorganiza paisagens, corpos e costumes segundo parâmetros estéticos e intelectuais europeus, ajustando a diversidade colonial a formas de inteligibilidade fundadas na observação, na tipificação e na ordenação simbólica do território.

Nesse horizonte, o uso do termo “etnografia” para caracterizar a produção visual holandesa exige cautela, uma vez que as obras de Frans Post e Albert Eckhout antecedem o rigor metodológico que a disciplina assumiria nos séculos posteriores. O que se observa nessas imagens é uma operação discursiva vinculada ao próprio projeto colonial neerlandês, fundada na observação, na tipificação e na organização visual do território e de seus habitantes. Conforme sugere Chicangana-Bayona (2008), a aparente objetividade dessas pinturas resulta da articulação entre naturalismo, teatralidade e classificação étnica característica do barroco holandês e das demandas políticas da Companhia das Índias Ocidentais. A dimensão etnográfica presente nessas obras deve, portanto, ser compreendida como efeito de um regime de representação que reorganiza corpos, paisagens e costumes em formas compreensíveis à cultura europeia do século XVII, ajustando a diversidade colonial aos esquemas visuais e simbólicos da ocupação neerlandesa.

Dentro dessa perspectiva, a separação entre aquilo que o imaginário colonial reconhecia como civilização e aquilo que situava no campo da diferença não se definia apenas por critérios morais ou religiosos, mas pela maneira como corpos, paisagens e costumes eram organizados visualmente. Conforme observa Chicangana-Bayona (2008), a oposição entre tupi e tapuia nas imagens de Eckhout ultrapassa uma simples distinção étnica e participa da elaboração de uma gramática visual responsável por hierarquizar os sujeitos segundo critérios de assimilação e inteligibilidade colonial. As figuras representadas carregam, em sua própria construção formal, signos que delimitam posições distintas dentro da ordem simbólica do mundo colonial, convertendo a aparência dos corpos em marca visível de pertencimento, distância cultural e exclusão. Na obra de Albert Eckhout, essa política das formas torna-se particularmente evidente, pois suas figuras são concebidas com rigor compositivo e clareza tipológica para expressar a tensão entre os sujeitos integrados à racionalidade colonial e aqueles associados ao espaço da natureza, da guerra e da alteridade radical.



Figura 5: Albert Eckhout. *Dança dos Tapuias*. c. 1641. Óleo sobre tela.

Fonte: Nationalmuseet, Copenhagen.

Essa distinção, expressa nas formas, nos gestos e nos arranjos compositivos, traduz o próprio imaginário construído no Brasil colonial, articulando duas maneiras distintas de representar o território e seus habitantes. De um lado, a experiência portuguesa, centrada na palavra, na catequese e na condução moral da colônia. De outro, a experiência neerlandesa, fundada na observação, na sistematização visual

e no naturalismo característico do barroco holandês do século XVII. No caso holandês, a separação entre aquilo que era percebido como civilizatório e aquilo associado ao espaço da natureza e da diferença emerge de modo mais definido, em consonância com a tradição classificatória da pintura neerlandesa e com o projeto político que orientou a ocupação do Nordeste. A distinção organiza-se não apenas no plano temático, mas na própria composição das imagens, fazendo da pintura um instrumento de ordenação simbólica que convertia corpos, paisagens e costumes em categorias visuais ajustadas à inteligibilidade colonial europeia.

É possível situar, em oposição ao modelo neerlandês, que o projeto civilizatório português carregava uma ambiguidade estrutural diante das diferenças que procurava administrar no espaço colonial. Essa ambiguidade manifesta-se no que Sérgio Buarque de Holanda identificou como um certo isolamento descritivo da experiência portuguesa, marcada pela ausência de uma visualidade sistemática voltada à classificação do território e de seus habitantes. Tal característica contribuiu para produzir zonas de permeabilidade entre o espaço considerado civilizado e aquilo percebido como exterior à ordem colonial, fazendo coexistirem, sob a mesma paisagem, práticas, valores e formas de sociabilidade distintas. O universo português organizava-se, assim, sobre bases mais fluidas e negociadas, nas quais a separação entre civilização e não civilização não se apresentava de maneira rigidamente formalizada, surgindo atravessada por tensões, acomodações e ambiguidades que refletiam os próprios limites do imaginário europeu diante do Novo Mundo.

Isso se torna particularmente evidente quando se considera que a experiência portuguesa do mundo colonial encontrava-se ancorada na autoridade da palavra catequética e na administração espiritual da diferença, orientadas pelos princípios éticos do cristianismo que moldaram grande parte dos primeiros relatos sobre os povos indígenas. A escrita cronística portuguesa articulava-se, simultaneamente, a uma percepção funcional da colônia, oscilando entre a promessa de conversão e as exigências práticas da ocupação territorial. Dessa tensão emergiu uma representação ambígua do indígena, situado entre a possibilidade de integração espiritual e sua incorporação às necessidades materiais da empresa colonial. A distinção entre tupi e tapuia, tal como aparece nas crônicas missionárias e nos textos vinculados à administração lusitana, expressa essa gramática moral da diferença, organizada segundo categorias de docilidade, assimilação e integração ao trabalho. Em contraste, a visualidade neerlandesa procurava transformar corpos, territórios

e costumes em evidências observáveis e sistematizadas, convertendo a diversidade colonial em formas inteligíveis ao regime visual europeu do século XVII.

No caso neerlandês, contudo, observa-se uma definição mais sistemática das diferenças e um esforço mais explícito de representar o Brasil dentro de um horizonte estético, científico e político voltado à ordenação racional do mundo colonial. A iconografia holandesa produz algumas das primeiras imagens do Brasil transformado em metáfora visual da ocupação europeia, revelando uma visualidade orientada pela observação, pela classificação e pela organização simbólica do território. Em contraste com a tradição portuguesa, estruturada sobretudo pela escrita cronística e pela condução catequética da colônia, a experiência neerlandesa institui um regime visual no qual o Brasil deixa de aparecer prioritariamente como espaço de missão espiritual e passa a ser apresentado como cenário de sistematização da diversidade colonial, ajustado aos interesses políticos e às formas de inteligibilidade do projeto holandês do século XVII.

Nesse sentido, pode-se falar em uma alegoria da diferença, na qual a pintura de Albert Eckhout ultrapassa a função documental e assume a forma de um discurso visual sobre o Brasil e sua utilidade simbólica para a metrópole neerlandesa. As imagens não apenas registram o território colonial, mas o encenam, reorganizando paisagens, corpos e costumes em uma narrativa figurativa que reafirma a autoridade do olhar europeu sobre o Novo Mundo. O indígena, convertido em figura exemplar, torna-se simultaneamente objeto de curiosidade e superfície de reflexão acerca da própria ideia de humanidade construída pela Europa moderna. Sua imagem é produzida por uma dupla operação simbólica: ao mesmo tempo em que apresenta a diversidade colonial sob formas inteligíveis e sistematizadas, permite ao observador europeu reconhecer, na representação do outro, os próprios valores e pressupostos que sustentavam o imaginário civilizatório do século XVII.

A Europa, ao contemplar o indígena, contempla também a si mesma, reinventando-se por meio de um espelho tropical que projeta nas telas de Eckhout uma síntese instável entre identidade e diferença. O Novo Mundo transforma-se em superfície de deslocamento das inquietações, dos desejos e das certezas que estruturavam o imaginário europeu do século XVII, fazendo do indígena uma figura simultaneamente reveladora e silenciosa, associada à necessidade europeia de ordenar, interpretar e tornar inteligível o desconhecido. Nessa teatralidade calculada, o Brasil deixa de operar apenas como espaço geográfico e passa a existir como construção visual organizada pela cor, pela simetria e pela disposição dos

corpos e das paisagens. A cena colonial transforma-se, assim, em um palco no qual a diferença legitima a autoridade do olhar e a estética atua como extensão simbólica do poder político. A representação não apenas reproduz o mundo colonial, mas participa de sua própria fabricação visual, instaurando uma ordem do visível na qual dominar significava também tornar observável, nomeável e inteligível aquilo que se pretendia incorporar ao horizonte europeu.

A leitura das imagens de Albert Eckhout permite compreender que o tratamento da presença indígena, longe de restringir-se a uma questão estética, inscreve-se em uma tradição intelectual europeia na qual o olhar sobre o outro funcionava como mecanismo de confirmação da própria racionalidade ocidental. Conforme observa Manuela Carneiro da Cunha (2009), a figura do índio nos primeiros séculos da colonização oscilava entre a inscrição religiosa e a apropriação territorial, sendo simultaneamente alvo da catequese e elemento estratégico para a consolidação do domínio colonial. Essa ambiguidade também atravessa a pintura de Eckhout, em que o indígena aparece ao mesmo tempo como corpo observável e figura exemplar de um projeto civilizatório. As poses frontais, os gestos calculados e a contenção das expressões indicam um esforço de tipificação voltado à fixação de modelos sociais e visuais capazes de representar o Brasil colonial perante a Europa. O gentio, o bárbaro e o emblema do exotismo reaparecem, assim, como construções recorrentes de uma visualidade que articulava conhecimento, ordenação simbólica e autoridade política, ajustando a diversidade colonial às formas de inteligibilidade do mundo europeu moderno.

A permanência dessas formas de representação atravessaria os séculos seguintes, reaparecendo na historiografia e nos projetos intelectuais de construção da nacionalidade brasileira. As imagens produzidas por Eckhout, assim como as crônicas coloniais que as antecederam, contribuíram para consolidar uma matriz visual e discursiva que se tornaria estrutural à imaginação do Brasil, organizando corpos, costumes e modos de vida segundo regimes de visibilidade ajustados à racionalidade ocidental. Tal continuidade pode ser observada em autores como Carl Friedrich Philipp von Martius (1845) e Francisco Adolfo de Varnhagen (1975), nos quais a figura indígena aparece frequentemente vinculada a uma origem nacional distante e estabilizada em um estado de natureza relativamente imóvel. O olhar etnográfico que se fortalece ao longo do século XIX prolonga, sob novas formas, uma operação já presente no século XVII: a transformação da diversidade colonial em objeto de observação, enquadramento e sistematização simbólica, reafirmando a distância entre aquele que representa e aquele que é representado.

Eckhout, nesse sentido, antecipa um enquadramento visual que se tornaria recorrente na cultura brasileira, no qual o indígena é simultaneamente convertido em origem simbólica e integrado ao regime colonial de representação. As figuras organizadas pelo pintor, construídas sob o rigor da simetria, da medida e da contenção dos corpos, condensam uma gramática visual que transforma a presença indígena em tipo e a diversidade colonial em forma inteligível à cultura europeia do século XVII. O corpo frontal, estático e cuidadosamente disposto deixa de representar um sujeito singular e passa a operar como signo visual destinado à observação e à ordenação simbólica do território colonial. A teatralidade dessas composições reorganiza paisagens, corpos e costumes em um sistema figurativo no qual o Brasil emerge como construção imagética produzida pelo desejo europeu de nomear, classificar e integrar o desconhecido ao horizonte da experiência ocidental. Em sua gênese visual, o país nasce desse gesto de apropriação do visível, no qual representar significava ordenar o mundo colonial e transformar a diferença em forma observável, sistematizada e assimilável.

Nesse contexto, as pinturas de Albert Eckhout revelam uma transformação decisiva nas formas de representar o mundo colonial, uma vez que seu naturalismo ultrapassa a simples imitação da natureza e converte o território colonial em superfície de inteligibilidade visual. A objetividade dessas imagens não decorre de uma fidelidade empírica imediata, mas do refinamento de um regime de observação capaz de transformar o exótico em matéria legível e o distante em forma observável. Ao voltar-se para as especificidades da vida no Novo Mundo, Eckhout reorganiza o espaço colonial segundo princípios visuais distintos das tradições renascentistas, estruturando uma gramática fundada na tipificação dos corpos, na ordenação das paisagens e na sistematização das formas. Indígenas, mulatos, mulheres, crianças e elementos naturais passam, assim, a integrar um mesmo sistema figurativo que converte a diversidade colonial em espetáculo organizado e reafirma a autoridade da visualidade europeia sobre o território e seus habitantes. A obra de Eckhout sintetiza, desse modo, a lógica do projeto neerlandês no Brasil, articulando ciência, arte e política em um regime visual no qual representar significava conhecer, ordenar e legitimar simbolicamente o mundo colonial.

Referências

- Alpers, S. (1999). *A arte de descrever: A arte holandesa no século XVII* (A. P. Danesi, Trad.). Edusp.
- Brienen, R. P. (2006). *Visions of savage paradise: Albert Eckhout, court painter in colonial Dutch Brazil*. Amsterdam University Press.
- Cardim, F. (1980). *Tratados da terra e gente do Brasil*. Itatiaia; Edusp.
- Chicangana-Bayona, Y. A. (2008). Os tupis e os tapuias de Eckhout: O declínio da imagem renascentista do índio. *Varia Historia*, 24(40), 591–612.
- Cunha, M. C. da. (2009). *História dos índios no Brasil* (2ª ed.). Companhia das Letras.
- Gandavo, P. de M. (1980). *Tratado da terra do Brasil; História da Província Santa Cruz*. Itatiaia; Edusp.
- Holanda, S. B. de. (2010). *Visão do paraíso: Os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil*. Companhia das Letras.
- Marcgraf, G., & Piso, W. (1648). *Historia naturalis Brasiliae*. Franciscum Hackium & Lud. Elzevirium.
- Martius, C. F. P. von. (1845). Como se deve escrever a história do Brasil. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, 6, 381–403.
- Mello, E. C. de. (2010). *O negócio do Brasil: Portugal, os Países Baixos e o Nordeste, 1641–1669*. Companhia das Letras.
- Mello, J. A. G. de. (2001). *Tempo dos flamengos: Influência da ocupação holandesa na vida e na cultura do Norte do Brasil* (4ª ed.). CEPE.
- Sousa, G. S. de. (1971). *Tratado descritivo do Brasil em 1587*. Itatiaia; Edusp.
- Varnhagen, F. A. de. (1975). *História geral do Brasil* (7ª ed.). Melhoramentos.
- Vieira, A. (2000). *Sermões*. Hedra.