

ESCOLA DE HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA
DOUTORADO

CLAUDIA PETTENUZZO DAMIANI

**O OLHAR EUROPEU ATRAVÉS DA TAPEÇARIA DAS ÍNDIAS: A CIRCULAÇÃO
DE IMAGENS DO BRASIL NOS SÉCULOS XVII E XVIII**

Porto Alegre

2019

PÓS-GRADUAÇÃO - *STRICTO SENSU*



Pontifícia Universidade Católica
do Rio Grande do Sul

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL
ESCOLA DE HUMANIDADES

CLAUDIA PETTENUZZO DAMIANI

O OLHAR EUROPEU ATRAVÉS DA TAPEÇARIA DAS ÍNDIAS:
A CIRCULAÇÃO DE IMAGENS DO BRASIL NOS SÉCULOS XVII E XVIII

LE REGARD EUROPÉEN À TRAVERS LA *TAPISSERIE DES INDES*: LA
CIRCULATION DES IMAGES DU BRÉSIL AUX XVII^e ET XVIII^e SIÈCLES

Porto Alegre
2019

Ficha Catalográfica

D158o Damiani, Claudia Pettenuzzo

O Olhar Europeu Através da Tapeçaria das Índias : A Circulação de
Imagens do Brasil nos Séculos XVII e XVIII / Claudia Pettenuzzo Damiani .
– 2019.

263.

Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em História, PUCRS.

Orientador: Prof. Dr. Charles Monteiro.

1. Tapeçaria das Índias. 2. Circulação de imagens. 3. Albert Eckhout. 4.
Brasil colonial. 5. Cultura visual. I. Monteiro, Charles. II. Título.

Elaborada pelo Sistema de Geração Automática de Ficha Catalográfica da PUCRS
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Bibliotecária responsável: Salete Maria Sartori CRB-10/1363

CLAUDIA PETTENUZZO DAMIANI

O OLHAR EUROPEU ATRAVÉS DA TAPEÇARIA DAS ÍNDIAS:
A CIRCULAÇÃO DE IMAGENS DO BRASIL NOS SÉCULOS XVII E XVIII

Tese apresentada como requisito para a obtenção do grau de doutora pelo Programa de Pós-Graduação em História da Faculdade de História da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Orientador:
Charles Monteiro

Porto Alegre
2019

CLAUDIA PETTENUZZO DAMIANI

O OLHAR EUROPEU ATRAVÉS DA TAPEÇARIA DAS ÍNDIAS:
A CIRCULAÇÃO DE IMAGENS DO BRASIL NOS SÉCULOS XVII E XVIII

Tese apresentada como requisito para a obtenção do grau de doutora pelo Programa de Pós-Graduação em História da Faculdade de História da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Aprovada em: 22 de agosto de 2019.

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Armindo Trevisan

Profª. Dra. Maria Lucia Kern

Profª. Dra. Claudia Musa Fay

Prof. Dr. Klaus Peter Kristian Hilbert

Porto Alegre
2019

AGRADECIMENTOS

A Armindo Trevisan, Pascal-François Bertrand, Maria Lúcia Bastos Kern e Charles Monteiro.

RESUMO

No século XVII, com a ocupação de parte do território brasileiro pela Companhia das Índias Ocidentais holandesa, um processo planejado de registro artístico e etnográfico iniciou-se, com a vinda de artistas como Albert Eckhout (1610–1665) e Frans Post (1612–1680). Entre 1637 e 1644, produziu-se um acervo considerável transportado à Europa pelo governante e patrocinador Conde Maurício de Nassau (1604–1679). Estabelecida a circulação de imagens do Brasil holandês na Europa, tais obras e outros objetos do acervo material foram expostos ou distribuídos para as casas reais e a nobreza. O trânsito de tais imagens ocorreu dentro de um circuito que era permeável a imagens de outras procedências, inclusive africana. As imagens foram reproduzidas em gravuras e livros de viajantes, ganhando novos suportes e versões em terras europeias. Tapeçarias produzidas na França receberam os temas brasileiros (ou das Índias). O processo da circulação das imagens que vieram a compor a Tapeçaria das Índias é o objeto central desta tese. As referidas tapeçarias, produzidas pela Manufatura dos Gobelins, encontram-se em séries: *Anciennes Indes* (1687), confeccionada com pinturas atribuídas a Albert Eckhout; e *Nouvelles Indes* (1735), com pinturas de Alexandre-François Desportes (1661–1743), que realizou uma releitura da versão original. As tapeçarias, seus antecedentes e a contextualização de sua produção são o pano de fundo para o eixo da investigação sobre a circulação das imagens, suas funções e migrações. Para isso, trabalhou-se um *corpus* de imagens: as que antecederam a representação do Brasil (ou das Índias) na Tapeçaria das Índias; os cartões (modelos) da Tapeçaria das Índias; e a Tapeçaria das Índias como produto final. A Tapeçaria das Índias é portadora de imagens de conhecimento e circulação global manifestadas por meio dos motivos exóticos de terras de fora da Europa, apesar de ter como base um retrato da natureza brasileira do século XVII. Isso não ocorreu somente porque tais imagens sofreram adaptações e compilações, mas também porque as próprias imagens geradoras têm uma historicidade, isto é, estão conectadas em redes visuais e sofrem transformações. Para atender à tese, a pesquisa aborda três eixos norteadores, que foram desenvolvidos ao longo de todos os capítulos: a visão europeia sobre o Brasil/Índias; a autoria das imagens da Tapeçaria das Índias; e a circulação das imagens.

Palavras-chave: Tapeçaria das Índias. Albert Eckhout. História da Arte. Cultura visual. Circulação de imagens. Brasil colonial.

ABSTRACT

THE EUROPEAN VIEW IN THE TAPESTRY OF THE INDIES: THE CIRCULATION OF IMAGES OF BRAZIL ON THE XVII AND XVIII CENTURIES

In the seventeenth century, with the occupation of part of the Brazilian territory by the Dutch's West Indies Company, and the arrival of artists such as Albert Eckhout (1610-1665) and Frans Post (1612-1680) a planned process of artistic and ethnographic record began. Between the years of 1637 and 1644, a considerable collection of artifacts and artistic works was transported to Europe. This collection, was arranged during the rule of its sponsor Count Maurice of Nassau (1604-1679). Once the circulation of images of Brazil in Europe began, such works and other objects of the material collection were exhibited or distributed to the royal houses and the nobility. The transit of such images occurred within a permeable circuit to other image sources, including African. The images were reproduced, in engravings and travelers' books, thus gaining new supports and versions upon arrival in Europe. Tapestries produced in France received Brazilian (or Indian) motifs. The process of circulation of the images that came to be part of the Tapestry of the Indies is the central object of this thesis. These tapestries, produced by the Gobelins Manufacture, can be found in series: *Anciennes Indes* (1687) made with paintings attributed to Albert Eckhout and *Nouvelles Indes* (1735) with paintings by Alexandre-François Desportes (1661-1743) who carried out an adaptation of the original version. The tapestries, their antecedents and the contextualization of their production are the background for the analysis on the circulation of images, their functions and migrations. For that, a corpus of images was focused: those that preceded the representation of Brazil (or the Indies) in the Tapestry of the Indies; the cartons (models) of the Tapestry of the Indies and; the tapestries of the Indies as a final product. In theory, this was not only due to the fact that such images received adaptations, compilations (according to the interests of the aristocratic Europe, and directed by the French crown), but also because the original Dutch images themselves have historicity. They are connected in visual networks and undergone transformations. In order to develop the thesis, the research, was based in three guidelines, that were developed throughout all chapters: the European view on Brazil/Indies, the authorship of the images of the Tapestry of the Indies and the circulation of images.

Keywords: Tapestry of the Indies. Albert Eckhout. Circulation of images. Art History. Visual Culture. Colonial Brazil.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Primeira imagem conhecida do canibalismo no Novo Mundo.....	25
Figura 2 – Igreja de São Cosme e São Damião, em Igarapu.....	26
Figura 3 – <i>Escola de Viseu: adoração dos Magos</i>	27
Figura 4 – Museu Casa Rembrant, em Amsterdã.....	28
Figura 5 – <i>Retrato de Sofia do Palatinado</i>	29
Figura 6 – <i>Amerika</i>	31
Figura 7 – Frontispício de <i>America Tertia Pars Memorabile Provinciae</i> (..).....	32
Figura 8 – Frontispício de <i>Historia Naturalis Brasiliae</i>	32
Figura 9 – Frontispício da reedição de <i>Historia Naturalis Brasiliae</i>	34
Figura 10 – <i>América</i> , do ciclo <i>As Quatro Partes do Mundo</i> , com detalhe	36
Figura 11 – <i>Negro com pote de doces</i>	38
Figura 12 – <i>L'Amérique, pendule</i>	38
Figura 13 – <i>Natureza-morta com abacaxi e mamão</i>	39
Figura 14 – <i>Teapot</i>	40
Figura 15 – <i>América</i>	41
Figura 16 – <i>A Tentação de Eva</i>	42
Figura 17 – <i>L'Indien à Cheval</i>	56
Figura 18 – Página de <i>Historia naturalis Brasiliae</i>	57
Figura 19 – <i>Mulher tupinambá</i>	60
Figura 20 – <i>Mulher tapuia</i>	60
Figura 21 – Detalhe de <i>Mulher Africana</i>	61
Figura 22 – Painel de azulejos	63
Figura 23 – <i>Mulher negra</i>	64
Figura 24 – <i>Africano com Cana</i>	65
Figura 25 – Detalhe de <i>L'éléphant</i>	65
Figura 26 – <i>Femme de Brezil avec leus ornements</i>	66
Figura 27 – Cachimbos holandeses do século XVII.....	66
Figura 28 – Detalhe de <i>Natureza-morta com cabaça, frutas e cactos</i>	67
Figura 29 – <i>Les Deux Taureaux</i>	68

Figura 30 – <i>Les Deux Taureaux</i>	68
Figura 31 – <i>Mulato</i>	70
Figura 32 – <i>Alegoria do nascimento de Frederick Hendrik</i>	73
Figura 33 – Detalhe do cartão de tapeçaria <i>Les Deux Taureaux</i>	79
Figura 34 – Detalhe do texto no cartão de tapeçaria <i>Les Deux Taureaux</i>	79
Figura 35 – Detalhe do <i>Friso dos Selvagens</i>	85
Figura 36 – Desenhos com detalhes de trecho do <i>Friso dos Selvagens</i>	85
Figura 37 – <i>I’sle du Brésil: L’Embarquement du Bois Rouge</i>	86
Figura 38 – <i>Medaillon du “Roi Sauvage”</i>	87
Figura 39 – Ilustração do manuscrito <i>Relation de l’entrée de Henri II à Rouen</i>	88
Figura 40 – <i>Figure des Brasiliens</i>	89
Figura 41 – Trecho do livro <i>Les singularitez (..)</i>	91
Figura 42 – Detalhe do livro <i>Les singularitez de la France antarctique (..)</i>	92
Figura 43 – <i>Les Pêcheurs</i>	93
Figura 44 – <i>Brezil: Jeu de la géographie</i>	95
Figura 45 – <i>Le Chasseur Indien</i>	102
Figura 46 – <i>Le Chasseur Indien. Série Nouvelles Indes</i>	103
Figura 47 – Detalhe do subconjunto com animais sobrepostos de <i>Le Chasseur Indien</i>	103
Figura 48 – Detalhe de <i>Les Deux Taureaux</i>	105
Figura 49 – <i>L’éléphant</i>	116
Figura 50 – Detalhes de <i>Le combat d’animaux</i>	117
Figura 51 – <i>L’Automne</i> , com detalhe.....	118
Figura 52 – Sala do Conselho ou Sala das Tapeçarias	127
Figura 53 – Esquema da rede visual da Tapeçaria das Índias	129
Figura 54 – <i>Le Chameau et le cheval rayé</i>	132
Figura 55 – <i>Le Cheval Rayé</i>	132
Figura 56 – <i>Le Chameau</i>	133
Figura 57 – <i>Le Cheval Pommelé</i> ou <i>L’Indien à Cheval</i>	134
Figura 58 – <i>Le Cheval Rayé</i>	135
Figura 59 – <i>Le Cheval Rayé</i>	135

Figura 60 – <i>Dança tapuia</i>	137
Figura 61 – <i>Face de homem tapuia</i>	138
Figura 62 – <i>Busto de índio tapuia</i>	138
Figura 63 – <i>Les Pêcheurs d'après les tableaux donnés</i>	139
Figura 64 – <i>Homem tapuia</i>	140
Figura 65 – <i>Tupinambá/Homem Brazilian</i>	141
Figura 66 – <i>Tatou de Profil Gauche</i>	142
Figura 67 – <i>Crabes, poissons et tortue</i>	143
Figura 68 – <i>Zèbre attaqué par une lionne et rhinocéros</i>	143
Figura 69 – <i>Le Festin des noces de Psyché</i>	144
Figura 70 – Detalhe de <i>Le Festin des noces de Psyché</i>	145
Figura 71 – Detalhe de <i>Le Dromadaire</i>	146
Figura 72 – <i>Retrato de Jovem</i>	148
Figura 73 – <i>Santa Conversação</i>	148
Figura 74 – Detalhe de <i>L'Indien à Cheval</i>	149
Figura 75 – Detalhe de <i>Le Chameau</i>	149
Figura 76 – Detalhe de <i>Les Deux Taureaux</i>	150
Figura 77 – Detalhe do cartão original da Tapeçaria das Índias com pintura do tecido	150
Figura 78 – Estado atual de cartão da Tapeçaria das Índias nos arquivos dos Gobelins	152
Figura 79 – Detalhe de <i>Le Chameau</i>	155
Figura 80 – <i>Deux Lamas</i>	155
Figura 81 – Cartão da tapeçaria <i>Les Deux Taureaux</i>	157

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	12
2 O BRASIL NA VISÃO EUROPEIA ANTES DA TAPEÇARIA DAS ÍNDIAS	22
2.1 Apresentação da Tapeçaria das Índias	43
3 CULTURA VISUAL HOLANDESA NO SÉCULO XVII E AS IMAGENS DO BRASIL RUMO À TAPEÇARIA DAS ÍNDIAS	48
3.1 A arte na ocupação territorial do Brasil	49
3.1.1 Cultura visual relacionada ao Brasil na Holanda do século XVII	52
3.1.2 A produção artística holandesa no Brasil	54
3.2 A obra de Albert Eckhout e os cartões para as tapeçarias	58
3.2.1 Albert Eckhout	58
3.2.2 Do Brasil à Tenture des Indes	61
3.2.3 Os cartões da Tapeçaria das Índias	73
4 IMAGENS DO BRASIL NA FRANÇA	81
4.1 As imagens do Brasil antes da chegada das pinturas de Albert Eckhout	81
4.2 A chegada dos cartões da Tapeçaria das Índias à corte de Luís XIV.....	94
5 A TENTURE DES INDES NA MANUFATURA REAL DOS GOBELINS	107
5.1 A produção da Tapeçaria das Índias e o poder civilizador	108
5.1.1 A Manufatura Real: práticas de poder e finalidades das tapeçarias no final do século XVII e no século XVIII	108
5.1.2 A Tapeçaria das Índias no ambiente visual, cultural e político europeu	113
5.2 O sentido da Tapeçaria das Índias e o sentido das aquisições	121
5.2.1 Encomendas e presentes	125
6 A TAPEÇARIA DAS ÍNDIAS ENQUANTO IMAGEM	130
6.1 As transformações e as pinturas tecidas nos Gobelins	131
6.1.1 Estudo de caso das imagens da Tapeçaria das Índias.....	131
6.1.1.1 A reedição das séries Anciennes e Nouvelles e a sua relação com o sistema visual europeu — o trabalho de Desportes	151
6.2 Aspectos da apresentação das imagens na Tapeçaria das Índias	156
7 CONCLUSÕES	161
REFERÊNCIAS.....	166

APÊNDICE A – Version française	181
ANEXOS	231

1 INTRODUÇÃO

A presente tese foi realizada na Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul e na Universidade Bordeaux Montaigne para a obtenção do doutorado em História. Na escola de Humanidades da PUCRS, foi orientada pela doutora Maria Lucia Kern de 2015 a 2016 e pelo doutor Charles Monteiro de 2017 a 2019. Na universidade francesa pelo doutor Pascal Bertrand.

A elaboração da tese ocorreu em dois períodos de pesquisa na França: março a junho de 2017 e setembro a novembro de 2018. O primeiro período contou com bolsa PDSE da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes). O desenvolvimento da investigação na PUCRS foi financiado com bolsa da mesma entidade nas modalidades parcial e integral até fevereiro de 2018.

Na universidade francesa, fomos recebidos pelo *professeur des universités* M. Pascal-François Bertrand¹ e passamos a integrar (de 2016 a 2019) a equipe do centro de pesquisas François-Georges Pariset² num dos quatro domínios de pesquisa, a linha *Objetos de arte e ornamentos*, dirigida por Pascal Bertrand. Tal linha se concentra na história da tapeçaria e tem reconhecimento internacional. Foi devido à sua relevância nessa área de estudo que escolhemos a Universidade de Bordeaux para o pleno desenvolvimento da tese.

Os períodos de estudos na Europa foram de suma importância para a obtenção de bibliografia não disponível no Brasil, assim como para o acesso a arquivos de imagens e documentação relativos ao objeto de pesquisa. Os locais frequentados foram, na Holanda, o Rijksmuseum e a Rembrandthuis, em Amsterdã, observando e registrando o acervo de obras com imagens do Novo Mundo. Em Paris, a pesquisa aconteceu no Mobilier National et Manufactures Nationales, no setor de documentação das tapeçarias, onde Hélène Cavalie nos concedeu acesso aos arquivos da Manufatura dos Gobelins; na biblioteca, contamos com a colaboração de Roselyne Laurieux. Hélène Gasnault, *conservatrice du patrimoine et inspectrice des collections*, pessoalmente nos mostrou as pinturas do século XVIII que serviram de modelo (cartões) para a Tapeçaria das Índias e nos cedeu imagens para uso exclusivo nesta tese. Foi lá que encontramos o laudo pericial elaborado quando ocorreu a

¹ Algumas das publicações de Pascal-François Bertrand: *Les tapisseries d'Aubusson et de Felletin. 1457–1791; Histoire la tapisserie en Europe du Moyen Âge à nos jours, Les tapisseries des Barberini et la décoration d'intérieur dans la Rome baroque; Aubusson, Tapisseries des Lumières. Splendeurs de la Manufacture royale, fournisseur de l'Europe au XVIII siècle; Le Peinture Tissée. Théorie de L'art et Tapisseries des Gobelins Sous Louis XIV; Arachné. Histoire de L'Histoire de la tapisserie et des arts décoratifs.*

² <https://pariset.hypotheses.org/>

restauração dos cartões³ das tapeçarias, documento até agora inédito. Esse documento inclui dados técnicos relacionados às origens da confecção da Tapeçaria das Índias.

As pesquisas também se desenvolveram no Département des Objets d'art do Museu do Louvre, onde fomos recebidos por Pascal Torres e Marie-Hélène de Ribou, do *service d'études et de documentation*. Lá foi possível obter informações sobre a circulação das obras e documentos sobre a história da Tapeçaria da Índias. No Arquivo da Manufatura de Sèvres, onde estão arquivados os esboços do pintor Desportes, Coralie Dusserre, do *service des collections documentaires*, colocou-nos à disposição as pinturas e a bibliografia. A pesquisa no local permitiu um confronto entre os esboços, os cartões e as tapeçarias.

Das instituições francesas, foi possível obter imagens digitalizadas, importantes para conhecer as séries da Tapeçaria das Índias. O acervo foi utilizado ao longo dos capítulos, colaborando na interpretação quanto ao trânsito das imagens por diferentes suportes artísticos. A qualidade de resolução das imagens disponibilizadas, contudo, não é ideal. Essa foi uma das dificuldades para a apresentação das imagens na tese. As imagens utilizadas são, entretanto, o que se pode conseguir de melhor qualidade atualmente.

No decorrer da pesquisa nas instituições e em sites como o da Bibliothèque Nationale de France,⁴ encontramos registros, cartas e literatura dos séculos XVII e XVIII, deparando-nos com textos em francês antigo, holandês, alemão e latim. Essa diversidade linguística relacionada ao objeto pesquisado permitiu-nos pensar as conexões entre as imagens em seus diversos locais e manifestações artísticas.

Tivemos alguns problemas para examinar exemplares das tapeçarias tanto no Louvre, no Mobilier National, como no Museu de Arte de São Paulo, por estarem depositadas sob processo judicial ou por necessitarem de mão de obra especializada para o manuseio, não disponível no momento da pesquisa. No acervo da Fundação Maria Luísa e Oscar Americano, em São Paulo, pudemos observar as Tapeçarias das Índias, porém sem autorização para fotografá-las.

Em Bordeaux, na Universidade Bordeaux Montaigne, a acolhida foi na Maison de la Recherche (École Doctorale Bordeaux-Humanités). Foi lá que, em maio de 2017, o objeto desta tese foi apresentado em uma jornada de estudos e, em 2018, foi exposto para os alunos do mestrado em História da Arte. As bem equipadas bibliotecas da universidade de Bordeaux favoreceram nossa investigação, que se concentrou nos domínios da tapeçaria, da História da

³ Os cartões, ou *cartons*, em francês, são as pinturas que servem de modelo para a tecelagem de tapeçarias. Adotaremos o termo em português (cartões) ao nos referirmos a essas pinturas matrizes.

⁴ <https://gallica.bnf.fr>

Arte e das imagens na Europa dos séculos XVI a XVIII, proporcionando-nos condições ideais de executar o projeto de tese e instigando-nos a realçar outros tantos aspectos sobre a Tapeçaria das Índias⁵. No Brasil, as fontes bibliográficas sobre tapeçarias antigas são ínfimas, dificultando a pesquisa, que passa a ser dependente das fontes estrangeiras, e trazendo morosidade ao trabalho.

A formulação do objeto da tese tem a ver com a chegada do europeu à América, quando teve início a construção de uma visualidade do Novo Mundo distinta da praticada pelas populações indígenas. No Brasil, a narrativa textual, como a Carta de Pero Vaz de Caminha, que continha relatos das tripulações que regressavam, bem como eventuais representações gráficas e pictóricas, contribuiu para isso. A partir do século XVI, portugueses, franceses, alemães, holandeses e outros europeus intensificaram a produção de imagens no Brasil, bem como levaram imagens mentais do que viram em terras brasileiras, que se converteram, ao chegar à Europa, em formas e em suportes diversos, estimulando o imaginário europeu.

No século XVII, com a ocupação de parte do território brasileiro pela Companhia das Índias Ocidentais, um processo planejado de registro artístico e etnográfico iniciou-se, com a vinda de artistas como Albert Eckhout (1610–1665) e Frans Post (1612-1680) (BELLUZZO, 1994; HERKENHOFF, 1999). Entre 1637 e 1644, produziu-se um acervo considerável transportado à Europa pelo governante e patrocinador Conde Maurício de Nassau (1604–1679). Estabelecida a circulação de imagens do Brasil holandês na Europa, tais obras e outros objetos do acervo material foram expostos ou distribuídos para as casas reais e a nobreza.

É evidente que o trânsito de tais imagens ocorreu dentro de um circuito permeável a imagens de outras procedências, inclusive africanas. As imagens foram reproduzidas em gravuras e livros de viajantes, por exemplo, ganhando novos suportes e versões já em terras europeias. As tapeçarias produzidas na França receberam os motivos brasileiros (ou das Índias) a partir de pinturas de um artista holandês que viveu na colônia. Assim, o objeto central deste estudo é a circulação das imagens que vieram a ser inscritas sob o suporte da Tapeçaria das Índias. As referidas tapeçarias, produzidas pela Manufatura dos Gobelins, encontram-se em séries: *Anciennes Indes* (1687), confeccionada com pinturas atribuídas a

⁵ O título “Tapeçaria das Índias” se refere à expressão francesa *Tapisserie des Indes*. Mais apropriadamente, a denominação *Tenture des Indes* designa um conjunto de tapeçarias. Por isso, a empregaremos também para nos referirmos ao conjunto de tapeçarias com que trabalhamos. O vocábulo *tenture* significa “ensemble de tapisseries consacrées à um même thème. Par exemple: la Tenture de l’Apocalypse (Angers), de la Dame à la Licorne (Paris, Musée de Cluny), de l’Histoire du Roi (Château de Versailles) ou du Chant du Monde de Luçat (Angers)” (BERTRAND, 1988, p. 185). Assim como todas as tapeçarias produzidas pela Manufatura Real dos Gobelins, a Tapeçaria das Índias também é designada como “Gobelins”.

Albert Eckhout; e *Nouvelles Indes* (1735), com pinturas de Alexandre-François Desportes (1661–1743), que realizou uma releitura da versão original.

As tapeçarias, os seus antecedentes e a contextualização de sua produção são o pano de fundo para o eixo da investigação sobre a circulação das imagens, suas funções e migrações. Pensamos que a análise inédita dessas imagens quanto aos aspectos do seu trânsito e da visualidade problematizam e justificam o tema.

A execução do objetivo geral do projeto principia com a investigação sobre as origens das imagens do Brasil na tapeçaria francesa. Também discorremos sobre o modo como essas imagens foram migrando de suporte e sendo interpretadas. O plano de Maurício de Nassau era documentar e divulgar na Europa o seu patrimônio artístico. Igualmente, pesquisamos a procedência das imagens geradoras da Tapeçaria das Índias e as funções da versão que a corte francesa produziu utilizando as imagens holandesas do Brasil. Para isso, trabalhamos com um *corpus* de imagens: as que antecederam a representação do Brasil (ou das Índias) na Tapeçaria das Índias; os cartões da Tapeçaria das Índias; e a Tapeçaria das Índias como produto final.

Nas obras de arte abordadas, o termo “representação” foi empregado simplesmente para designar uma imagem que se refere a algo real ou fictício, àquilo que é nomeado e de que se quis suprir a ausência⁶. As imagens, contudo, não são vistas apenas como representações. Elas dialogam com figurações provenientes da tradição em História da Arte. Assim, o objeto adquire uma dimensão cultural.

A tese trabalhada é a seguinte: a Tapeçaria das Índias é portadora de imagens de conhecimento e circulação global manifestadas por meio dos motivos exóticos⁷ de terras de fora da Europa, motivos estes que têm como base um retrato da natureza brasileira do século XVII. Isso não ocorreu somente porque tais imagens sofreram adaptações e compilações (de acordo com os interesses das produções aristocráticas europeias, a holandesa e a direcionada pela Coroa Francesa), mas também porque as próprias imagens geradoras têm uma historicidade, isto é, estão conectadas em redes visuais⁸ e sofrem transformações.

⁶ Conferir, no Capítulo 2, os tipos de representação reflexiva ou transitiva de Chartier (2011).

⁷ Quando falamos em “exótico”, nos referimos à mesma perspectiva de Schmidt (2015), que compreende o conceito como algo extraordinário e que implica um aspecto globalizante. Disso deriva outro conceito, o do globalismo no terreno das imagens, que se refere principalmente à ampla circulação geográfica e ao trânsito de imagens por diferentes suportes. Acrescentamos que as imagens exóticas pressupõem uma relação de alteridade e de ampla utilização em diferentes contextos.

⁸ Como mostra o Capítulo 5, as imagens da Tapeçaria das Índias estão em redes pertencentes a quatro diferentes dimensões: uma é temporal; outra é espacial; uma terceira é de alternâncias de suporte; e uma quarta é relacional-temática, no caso, das imagens exóticas.

Para demonstrar essa tese, tivemos basicamente como referência teórica e metodológica historiadores que trabalham com cultura visual⁹ da Idade Moderna, como Mason (1998), que fundamenta *o exótico num processo de deslocamento praticado pela aristocracia do período*. O deslocamento aconteceu onde houve a descontextualização da cultura material ou das imagens e a sua posterior recontextualização. Acreditamos que isso ocorreu, em especial, com o patrimônio de Maurício de Nassau em seu retorno à Europa. A Tapeçaria das Índias faz parte desse fenômeno de cultura visual. Adotamos, também, a posição de Schmidt (2015), que desenvolve o conceito de *exotismo como imagens globais extraordinárias e discurso civilizatório*. Para esse autor, a visualidade exótica e o conhecimento geográfico do século XVII andam juntos, formando um processo de geografia cultural.

Nossa problemática de pesquisa refere-se à compreensão da circulação e da apropriação de imagens do Brasil na Europa entre os séculos XVII e XVIII por meio da Tapeçaria das Índias. Provavelmente, houve uma compilação de imagens de Albert Eckhout e outros artistas da Holanda. O decurso resultou da utilização de imagens que foram agrupadas na formulação dos cartões.

Na História da Arte, muitas vezes se estuda uma obra visando à apreensão das suas características e à identificação das suas influências. Em nosso trabalho, não tratamos de influências, mas do deslocamento de imagens. Esta tese propõe-se a acompanhar a trajetória das imagens estudadas e a estabelecer relações relativas à sua circulação — está em jogo a historicidade. Não nos dedicamos, portanto, à análise formal das obras, nem primariamente às teorias interpretativas a respeito das imagens.

Para atender à tese, a pesquisa utilizou três eixos norteadores que foram desenvolvidos ao longo de todos os capítulos:

- a) a visão europeia sobre o Brasil/Índias;
- b) a autoria das imagens da Tapeçaria das Índias;
- c) a circulação das imagens.

Ao estudar esses eixos, constatamos que a arte holandesa criada durante a ocupação no Brasil tem merecido abordagens diversas no campo da História da Arte, da Antropologia, da História Cultural e da História Social. Mas a arte elaborada a partir dessa produção, ou seja, suas reverberações, é pouco estudada em comparação com os estudos europeus, como os

⁹ Entendemos que cultura visual seja o conjunto de imagens (produzidas, visualizadas, em circulação, com padrão estabelecido ou não) sob diferentes suportes, bem como nos processos mentais (representação, modos de ver e imaginário). Essa noção foi elaborada como base nos estudos de Alpers (1999), Belting (2004), Debray (2004), Didi-Huberman (2015) e Meneses (2003, 2005).

reunidos no livro publicado na Alemanha *Exitismus und Globalisierung — Brasilien auf Wandteppichen: die Tenture des Indes*, de Gerlinde Klatte, Helga Prüssmann-Zeper e Katharina Schmidt-Loske (2016). Consideramos que atualmente Gerlinde Klatte é a principal autoridade em Tapeçaria das Índias e muitas das informações contidas na tese estão baseadas em suas pesquisas.

O contexto em que as obras dos pintores holandeses são investigadas tem recebido um enfoque dentro da temática dos artistas viajantes, como é o caso dos estudos de Belluzzo (1994). Há outros trabalhos que se dedicam a estudar os responsáveis pelas imagens posteriormente tecidas, como o escrito por Rebecca Parker Brienen, da Universidade de Oklahoma. A historiadora é responsável por pesquisas (BRIENEN, 2010, 2012) sobre a vida e a arte de Albert Eckhout em aspectos como a criação de imagens, importantes para o nosso estudo pois envolvem a produção da Tapeçaria das Índias.

Sob outro ponto de vista, destaca-se a tese de Françaço (2009), que aborda a circulação de saberes do Brasil holandês para a Europa, citando a produção das tapeçarias como derivadas de obras levadas do Brasil. Albertin (1981) indica a relação da Tapeçaria das Índias com o *Theatrum Rerum Naturalium Brasiliae*¹⁰ em estudo realizado em Amsterdã. Existem também estudos específicos sobre as tapeçarias, mas sob o enfoque da zoologia, como *Elementos do Brasil Holandês Presentes nas “Nouvelles Indes”: Tapeçarias da Manufatura dos Gobelins*, do biocientista Dante Luiz Martins Teixeira (2002). Tais obras devem muito, e nós também, ao livro *Um Retrato do Brasil Holandês do século XVII*, de P. J. P. Whitehead e M. Boeseman, publicado em 1989, que trouxe ao conhecimento do público as pesquisas realizadas nos arquivos europeus.

No tocante ao processo de transposição das imagens pintadas para a Tapeçaria das Índias, fomos obrigados a recorrer a obras informativas antigas, como de Fenaille (1903–1926), ou a obras discursivas e atuais, como as de Pascal Bertrand (2015). Também encontramos estudos sobre as tapeçarias em obras mais gerais¹¹ que tratam da história da tapeçaria europeia e de sua criação, destacando quem as elaborou, como e onde foram executadas, bem como a

¹⁰ Christian Mentzel, médico e botânico, compilou e organizou em sete volumes, entre 1660 e 1664, uma série de pinturas a óleo, guaches, desenhos, nanquim e crayon que haviam pertencido a Maurício de Nassau, compondo o *Theatrum Rerum Naturalium Brasiliae*. Posteriormente, partes do livro foram compiladas no *Libri Picturali*. O *Miscellanea Cleyeri* (inclui obras de inspiração oriental) também foi compilado como terceira parte do *Libri Picturali* e possui esboços e desenhos de animais, plantas e homens de autoria de Albert Eckhout. Atualmente, a coleção de desenhos se encontra na Biblioteca Jaguelônica da Universidade de Cracóvia.

¹¹ Destacamos as obras de Campbell (2007), que descreve a diáspora da tapeçaria holandesa e o desenvolvimento de outros centros industriais na Europa, com foco na produção dos Gobelins no reinado de Luís XIV; Papoulaud (2017); e Joubert (1995), que trata da produção, da realização, das condições econômicas, das características técnicas e da comparação com a pintura de cada período.

descrição do material. No mesmo sentido, mas dedicadas inteiramente ao período dos séculos XVII e XVIII, temos, de Jean Vittet, *La collection de tapisseries de Louis XIV* (2010) e *Les Gobelins au Siècle des Lumières. Un âge d'or de la manufacture royale* (2014). De Florian Knothe, *The Manufacture des meubles de la couronne aux Gobelins under Louis XIV: A social, Political and Cultural History* (2016). E de Pascal Bertrand, *Tapestry production at the gobelins during the Reign of Louis XIV, 166 –1715* (2007a).

O tratamento das fontes considerou diferentes pressupostos teóricos e metodológicos, utilizando fontes bibliográficas, documentais e visuais. Procuramos revisitar estudos mais antigos (VERDIER, 1977; ALBERTIN, 1981) a respeito de algumas imagens presentes na Tapeçaria das Índias. Nesses estudos, encontramos aspectos que não seguiram em desenvolvimento nas pesquisas posteriores. Para esta tese, porém, tais trabalhos, esquecidos dentro das bibliotecas, foram peças importantes para reconstruir o caminho percorrido pelas imagens das tapeçarias.

A rigor, a bibliografia exposta não responde diretamente a algumas questões iniciais da investigação, mas auxilia na construção do objeto, na contextualização e na reflexão crítica sobre as fontes ao longo da pesquisa. O estranhamento diante das diferenças entre algumas características padrões da pintura holandesa e o resultado da transposição dessa iconografia para a Tapeçaria das Índias poderia, a princípio, conduzir a conclusões apressadas. Por exemplo, as linhas do horizonte que se apresentam mais elevadas na Tapeçaria das Índias do que em quadros de Eckhout poderiam ser consideradas critério comparativo comprobatório de autoria. Mas há a necessidade de levar em conta as características da arte tecida, das adaptações, da maneira visual do suporte, das suas peculiaridades enquanto cultura material. Especificamente nas imagens adaptadas da Tapeçaria das Índias, descobre-se um *enfoque mais europeu* do que holandês.

Consideramos então, de modo particular, os aspectos culturais da tapeçaria no âmbito de uma manifestação artística da aristocracia europeia, dentro da qual havia intercâmbios de bens e costumes, além das relações de parentesco. Foi em razão disso que a conjuntura artística francesa produziu um artefato com imagens que não diziam respeito exclusivamente às maneiras barroca e rococó ou aos estilos Luís XIV e XV.

Sob esse ponto de vista teórico, as imagens analisadas — imagens do Brasil interpretadas pela arte holandesa e adaptadas pela tapeçaria francesa — constituem o eixo da nossa investigação. Daí termos buscado em Jean-Claude Schmitt referências metodológicas, ou seja, a exigência do estudo das imagens em séries: “Para o historiador, a questão será

assim menos a de isolar e de ler o conteúdo da imagem, do que compreender sua totalidade, em sua forma e estrutura, em seu funcionamento e suas funções” (SCHMITT, 2007, p. 27).

Os oito temas que compõem cada uma das séries (*Anciennes Indes* e *Nouvelles Indes*) são fonte inesgotável de pesquisa e descoberta. Isso porque a Tapeçaria das Índias, dentro de nossa proposta, é portadora de uma visão, do olhar europeu dos séculos XVII e XVIII sobre o mundo ultramar. Seria, porém, pretensão reunir essa perspectiva num só estudo, dado que talvez não exista o que se entende por uma visão europeia unificada. Observa-se que existiam nuances culturais e espaciais, as quais estavam em constante transformação. Buscamos, portanto, reunir em nossa tese *uma parcela da visão europeia*, aquela que tem a *Tenture des Indes* como veículo de imagens. São essas obras que, mesmo sofrendo transformações ao longo do processo de sua materialidade — da pintura para a tecelagem — revelam mais do que uma ideia; revelam uma necessidade.

Tanto os pintores de Nassau como os que interviram nos cartões dentro da Manufatura dos Gobelins tinham como objetivo mostrar como a sua cultura via o Novo Mundo. Isso aparenta ser inteligível e direto — a natureza, a paisagem como um retrato e um reflexo do imaginário através dos tempos. Mas o que move nossa investigação não é exatamente o grau de verossimilhança. É verificar a necessidade dos europeus de *privilegiar imagens de uma natureza além de suas fronteiras* numa arte tão nobre, a tapeçaria. Ao mesmo tempo, buscamos mostrar que, por meio do retrato do outro, a Europa estava falando em si, das suas ambições de colonização, do seu desejo de conhecimento como poder.

Nossos principais objetivos e referências estão listados a seguir.

1. Compreender a contextualização e a produção de imagens do Brasil holandês:
 - a) no estudo do Brasil holandês, consultamos as obras dos seguintes autores: Mello (1947, 2003, 2006, 2010), Silva (2000, 2002, 2005) e Barleaus (1647);
 - b) no estudo da arte holandesa do século XVII, época em que as imagens geradoras foram concebidas, nos valem das obras de Alpers (1999), Schama (1996);
 - c) no estudo do pintor Albert Eckhout, utilizamos Leite (1968) e Brienem (2010), autora do catálogo *raisonné*, da biografia do artista e de reflexões detalhadas.
2. Compreender a circulação de imagens do Brasil na Europa:
 - a) na investigação sobre a trajetória da migração das imagens do Brasil para a Europa nos séculos XVII e XVIII, baseamo-nos especialmente em Françoze (2009), Anderson (2013, 2018) e Stols (1996, 2008, 2010, 2014).
3. Compreender a produção de imagens do Brasil na Tapeçaria das Índias:

a) no estudo da Tapeçaria das Índias, consideramos a óptica de uma produção da Manufacture Royale des Meubles de La Couronne, diretamente ligada à construção propagandística de Luís XIV. Para tal fim, estudamos Burke (1994) e também Knothe (2016) e Bertrand (2007, 2015).

b) Fenaille (1903–1923) e as obras de história e registros¹² sobre a Manufatura dos Gobelins contribuíram para a análise das séries *Anciennes Indes* e *Nouvelles Indes*.

4. Compreender a visão europeia sobre o Brasil/Novo Mundo:

a) com relação à circulação e à construção das imagens exóticas, esforçamo-nos por realizar um balanço das imagens como fonte no interior da produção artística. Tal reflexão apoia-se em Mason (1998) e Schmidt (2015).

No decorrer dos capítulos, diversas retomadas foram utilizadas como recurso metodológico para esclarecer aspectos que não estavam suficientemente claros em determinado ponto do texto. Além disso, procuramos mostrar o trânsito de imagens em seus aspectos temporal, espacial, de alternância de suportes e em relação com imagens afins. Na apreciação da rede de imagens da qual a Tapeçaria das Índias faz parte, buscamos situá-la como uma visão de mundo europeia e, sob essa óptica, contemplar as questões de autoria.

O conteúdo da tese desenvolve-se da seguinte maneira: o Capítulo 2 apresenta, por meio do levantamento de um *corpus* de imagens, as primeiras representações do Brasil e do Novo Mundo que estabeleceram uma rede visual na arte europeia. Tal visão de mundo, baseada no conhecimento científico e no imaginário, tem conexão direta com a visão da Tapeçaria das Índias apresentada nessa primeira parte.

O Capítulo 3 mostra os sentidos da cultura visual holandesa e o modo como Maurício de Nassau reuniu e distribuiu pela Europa o seu acervo brasileiro. A obra de Albert Eckhout é descrita em relação à criação dos modelos para a Tapeçaria das Índias. Realizamos ainda o rastreamento do caminho das imagens brasileiras, principalmente dos cartões das tapeçarias, até a corte francesa.

No Capítulo 4, mostramos, por meio das imagens do Brasil na França antes da Tapeçaria das Índias, a vinculação entre as representações do que é estrangeiro e a construção do poder monárquico até a chegada das pinturas holandesas. Os cartões das tapeçarias são analisados em sua recepção na Manufatura Real dos Gobelins (1687).

O Capítulo 5 situa a Tapeçaria das Índias em relação ao sistema artístico da época, inclusive comparando-a com outras tapeçarias da mesma conjuntura. O capítulo aborda,

¹²Entre elas, Vachon (1889) e Jaquemart (2012).

igualmente, a questão do gosto e os aspectos culturais da produção e da circulação das imagens por meio de presentes e encomendas. Na última parte da tese, no Capítulo 6, ressaltamos aspectos da Tapeçaria das Índias enquanto imagem. Apresentamos, por meio de um estudo de caso e de outros exemplos, como a visualidade das tapeçarias resultou de processos e transformações que havíamos evocado nos capítulos anteriores.

Incluímos ainda anexos com dados relevantes para a argumentação da tese. Os textos dos capítulos recorrem várias vezes às informações desses anexos. Nos Anexos A e B, apresentamos os conjuntos *Anciennes* e *Nouvelles Indes* da Tapeçaria das Índias. Advertimos sobre a importância da visualização dessa série de imagens antes da leitura da tese para a compreensão do sentido que elas têm como um todo. No Anexo C, apresentamos as obras que consideramos para a escrita do Capítulo 6, mas que não foi possível incluir no texto. Tratam-se de todas as figuras de humanos brasileiros de autoria reconhecida de Albert Eckhout (BRIENEN, 2010). Essas figuras são essenciais para a comparação proposta com a representação humana que aparece na Tapeçaria das Índias.

2 O BRASIL NA VISÃO EUROPEIA ANTES DA TAPEÇARIA DAS ÍNDIAS

Os índios do Brasil estiveram na origem de uma moda estética que se desenvolve até o século XVIII (DUVIOLS, 2006, p. 49, tradução nossa).¹³

Os índios e a natureza do Brasil participaram de imagens utilizadas em contextos globais na modernidade europeia. O europeu concretizou em versões artísticas as suas visões do mundo que fica além das fronteiras do Velho Continente; e fez isso mediante um verdadeiro *corpus* de imagens. Portanto, as representações sobre o Brasil fizeram parte de uma rede de imagens que refletem a percepção do mundo não europeu.

Na época moderna, uma das maneiras de expressar o lugar da própria Europa num espaço global era por meio da definição do outro mediante estereótipos exóticos. Tal relação de alteridade compreende a descrição tanto do tipo humano como da natureza e se constituiu muitas vezes na comunhão entre a arte e a busca do conhecimento científico. Os livros ilustrados de viagem são um exemplo disso, assim como os quadros retratando paisagens.

Objetivando um estudo da cultura visual¹⁴, este primeiro capítulo apresenta a Tapeçaria das Índias. Essa parte introdutória traz aspectos das artes visuais europeias dos séculos XVI a XVIII *relacionados às concepções humanistas e científicas* que foram abordadas em diferentes manifestações artísticas. O propósito é mostrar como o europeu concretizava as suas visões do mundo externo privilegiando imagens sobre o Brasil antes da Tapeçaria das Índias. As imagens são decorrentes de um olhar que ajudou a forjar a visão de mundo que posteriormente estará presente na Tapeçaria.

A construção da visualidade relativa ao Novo Mundo no decorrer do tempo apresentava-se como possibilidade de análise para a História da Arte e também para os estudos de cultura visual. Obviamente, o conhecimento por meio de imagens requer o estudo do objeto também em relação a campos afins, tais como a História Cultural e a Antropologia. Segundo aquilo que Baschet (1996) denomina de hipertema (*hyperthèmes*)¹⁵ no estudo das séries de imagens,

¹³“Les Indiens du Brésil ont été à l’origine d’une mode esthétique qui se développera jusqu’au XVIIIe siècle.”

¹⁴ Cf. nota 78.

¹⁵ Por *hyperthème*, Baschet (1996, p. 96, tradução nossa) especifica que “Em estreita relação com este aspecto defenderemos a necessidade de uma abordagem serial das imagens, distinguindo vários tipos de séries, e insistindo, finalmente, nas mais complexas delas, que nomearemos 'hyperthèmes'. Ao fazê-lo, tentaremos formalizar um processo historiográfico contínuo, visando a elaborar uma prática renovada ou, pelo menos, ampliada da iconografia, além do estudo histórico das imagens”. (“En relation étroite avec cet aspect on défendra la nécessité d’une approche sérielle des images, en distinguant plusieurs types de séries, et en insistant, pour finir, sur les plus complexes d’entre elles on nommera ‘hyperthèmes’. Ce faisant, on tentera de formaliser un processus historiographique en cours, visant à élaborer une pratique renouvelée ou du moins élargie, d’iconographie et, au-delà de l’étude historique des images”) No texto em questão, o autor utiliza o próprio

a série de imagens da Tapeçaria das Índias é compreendida aqui como um objeto “em relação”, conectado às condições materiais e às imagens e textos sobre o mesmo tema. Para isso, indicam-se algumas das interações entre imagem e cultura material em suas dimensões geográficas e cronológicas, por exemplo, entre as pinturas de Albert Eckhout e a inserção da Tapeçaria das Índias como artefato na cultura visual do Antigo Regime.

Em um sentido amplo, as imagens sobre o Brasil que aparecem nas tapeçarias estão dentro da cultura visual aristocrática europeia dos séculos XVII e XVIII e em linha direta com as imagens procedentes da pintura holandesa. Estas têm intersecção com imagens encontradas na Europa antes das tapeçarias. Porém, não entendemos que o conjunto de imagens da *Tenture des Indes* que será analisado seja simplesmente resultado de um somatório de elementos. Consonante à metodologia de Baschet, a análise visa, dentro de seus limites, a admitir que as imagens revelam sua associação com o pensamento: “Lembremos que vários tipos de séries devem ser associados, uma vez que cada imagem se encontra na junção da série-rede que se forma, onde aparecem abertos um ou mais séries-*corpus* temáticos ou até mesmo um *hyperthème*” (BASCHET, 1996, p. 133, tradução nossa)¹⁶.

A visão europeia sobre o Brasil não existe como um *corpus* delineado com exatidão. Ela encontra-se contaminada por imagens do Novo Mundo em geral, e as incertezas de referências e nomenclaturas geográficas imperam. O Brasil da Idade Moderna era compreendido como uma faixa litorânea de terra que fazia parte da América Ibérica. Dentro desse olhar, intervém um fenômeno de expansão de fronteiras iconográficas. Por que as imagens das “coisas” do Brasil são representadas ou influenciam a representação de outras áreas, principalmente das Américas, como se a elas pertencessem? Essa pergunta revela a complexidade de se tentar construir um quadro de imagens sobre o Brasil da Época Moderna.

É difícil compor o inventário dos meios de expressão de tais imagens: pinturas, relevos, porcelanas, gravuras, tapeçarias — para citar alguns. Também é complexo inventariar toda uma gama de objetos levados do Brasil para a Europa, que constituíram coleções de objetos mesclados de diversas procedências, inclusive do Oriente, os quais inspiravam novas imagens. Algumas das manifestações artísticas que compõem esse conjunto referem-se genericamente às Américas, mas contribuíram para uma visão europeia sobre o Brasil

conceito na análise das imagens medievais sob o subtítulo de *Vers l'étude des hyperthèmes* (BASCHET, 1996, p. 123).

¹⁶ “rappelons abord que plusieurs types de séries doivent être associés puisque chaque image se trouve la jonction de la série-réseau que forme l'ouvre où elle apparaît, et une (ou plusieurs) série-corpus thématique voire aussi d'un hyperthème”

especificamente. O interessante é que, como veremos, *são as imagens do Brasil que irão influenciar, em grande parte, a visualidade que o europeu elaborou sobre as Américas.*

Outra complexidade na representação do Novo Mundo é que dentro dessa rede de imagens se delinea a representação da própria Europa. Esta apresenta-se em relação ao primeiro, fazendo parte da mesma imagem. Schmidt (2015) demonstra que, em frontispícios de atlas,¹⁷ a Europa alegorizada aparece rodeada de pessoas, paisagens e tesouros do mundo exótico:

Durante um período que abrangeu o terço final do século XVII e o primeiro terço do século XVIII, uma nova concepção europeia do mundo desenvolveu-se em fontes de geografia exótica. Esses novos materiais — um vasto corpo de objetos textuais, visuais e materiais — apresentavam o mundo como distintamente “aceitável” e, portanto, acomodável de várias maneiras. Eles se referiam, além disso, a um espectador ou consumidor singular europeu deste mundo — nem identificadamente protestante nem católico; não particularmente espanhol, britânico, francês ou holandês — que ao mesmo tempo engajou-se e positivamente acumulou as delícias desse mundo atraente e exótico (SCHMIDT, 2015, p. 5, tradução nossa).¹⁸

O autor afirma que essa geografia exótica obteve maior relevância por volta de 1648, com a Paz de Vestfália e os acordos intercontinentais, nos quais a Europa elaborara um novo autoconceito. A valorização do mundo além-mar teve forte impulso global graças às manifestações artísticas, textuais e materiais que estiveram, primeiramente, conectadas ao Novo Mundo da América (SCHMIDT, 2015).

As maneiras de apresentar o Brasil na arte europeia foram inúmeras e variadas. As diferentes sociedades do Velho Continente possuíam trânsito cultural, apesar das particularidades de possibilidades visuais. Quanto ao enfoque do ameríndio:¹⁹

A mentalidade portuguesa, por exemplo, imagina o índio inscrito emblematicamente nos quadros da arte religiosa, imagem do bem ou do mal. A imaginação francesa elabora o índio como tema pagão, por meio de artifícios da arte cortesã, aristocrática. A visão germânica e, em certa medida, a dos Países Baixos, privilegia a empatia, o fenômeno psicológico, com a introdução do sentimento em relação ao que se observa, de modo a não permitir a serena contemplação, colocando em cena dimensões da própria interioridade do observador (BELLUZZO 2000, p. 18).

Em linhas gerais, podemos descrever algumas concepções do Brasil na visão europeia entre os séculos XVI e XVIII. A representação do Brasil que conta com maior número de imagens é aquela que retrata o homem e a paisagem correspondente. Ela procura mostrar o

¹⁷ O autor se refere aos frontispícios de Kaempfer (1712) e La Galerie (1729).

¹⁸ “Over a period spanning the final third of the seventeenth century and first third of eighteenth, a new conception of the world of Europe’s relationship to it developed in sources of exotic geography. These new materials – a vast body of textual, visual, and material objects – presented the world as distinctly ‘agreeable’ and thus accommodating in various ways. They addressed, moreover, a singular *European* spectator, or consumer, of this world – neither identifiably Protestant nor Catholic; not particularly Spanish, British, French, or Dutch – who both engaged with and cheerfully accumulated the delights of this appealingly exotic world”

¹⁹ Ver detalhes das representações sobre o Brasil pelos holandeses no Capítulo 3, e pelos franceses, no Capítulo

habitat, a cultura material e os costumes. Tal representação aparece em obras demonstrativas da oscilação entre a visão do canibal, por um lado, e a visão edênica, por outro (BELLUZZO, 2000). As ilustrações inspiradas nas cartas de Américo Vespúcio figuram entre as primeiras (Figura 1). A tendência que privilegiava o canibalismo foi marcante no século XVI; só se amenizou ao longo dos séculos XVII e XVIII.

Figura 1 – Primeira imagem conhecida do canibalismo no Novo Mundo. Johann Froschauer, 1505 (para uma edição de *Mundos Novus*, de Américo Vespúcio). Xilogravura aquarelada, 22 x 33,3 cm. The New York Public Library, Nova Iorque, Estados Unidos.



No século seguinte ao da chegada dos europeus à costa brasileira, constatamos aumento da preocupação em retratar a paisagem. Destacamos Frans Post com os seus panoramas brasileiros. Nestes (Figura 2), o pintor integra o homem à paisagem. Post foi um dos pintores trazidos da Holanda para o Brasil por Maurício de Nassau em 1636.²⁰ Ele fez parte, junto ao pintor Albert Eckhout e aos cientistas Markgraf (naturalista, astrônomo e ilustrador) e Piso (médico e naturalista), da construção do retrato desta parte do Novo

5. . 21^M Como afirma Brienen (2010, p. 21), “Foi somente em 1636, quando Maurício de

²⁰ Frans Janszoon Post foi um dos artistas que Maurício de Nassau contratou durante a ocupação holandesa na região Nordeste brasileira. Ele permaneceu no Brasil de 1636 a 1644, no mesmo período em que o pintor Albert Eckhout, autor dos cartões da Tapeçaria das Índias. Os dois tinham diferentes objetivos: Post era encarregado das paisagens e da topografia, enquanto Eckhout era responsável por retratos, etnografia e naturezas-mortas. Ambos seguiram prestando serviços ao Conde de Nassau quando retornaram à Holanda. As suas obras fizeram parte do presente recebido por Luís XIV em 1678. Sobre o pintor, ver Larsen (1962).

²¹ A visão europeia sobre a América espanhola e a América do Norte sofreu um processo diferente. Sob Felipe II da Espanha, iniciou-se o inventário visual do México na segunda metade do século XVI, que não foi publicado. Do mesmo período, as aquarelas do inglês John White sobre a América do Norte foram utilizadas em *Briefe and True report of the new found Land of Virginia*, de Thomas Harriot, com gravuras de De Bry. Cf. Brienen (2010,

Nassau chegou a Pernambuco, que artistas europeus qualificados foram capazes de experimentar, registrar e criar em primeira mão a sua própria representação do Brasil”.

Figura 2 – Igreja de São Cosme e São Damião, em Igaracu. Frans Post, século XVII. Óleo sobre madeira, 33 x 41 cm. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.



Fonte: Itaú Cultural (2019).²²

Nem sempre a visão que o europeu estava construindo a respeito do Brasil se mostrava por meio de imagens ambientadas nos trópicos. A pintura portuguesa foi responsável por uma das mais precoces figurações do habitante do Brasil na pintura religiosa. No retábulo *Adoração dos Magos* (Figura 3), observamos a incorporação do novo continente à cristandade por meio da presença do indígena na cena bíblica. O indígena é apresentado estereotipado, dentro de uma matriz iconográfica que perdurou. A obra foi realizada aproximadamente entre 1 e 6 anos após a chegada de Pedro Álvares Cabral ao litoral brasileiro. Ela é atribuída a dois autores da Escola de Viseu, um português (Vasco Fernandes, 1475–1542) e outro vindo de Bruges (Francisco Henriques, ?–1518).

p. 20), sobre a cultura visual do europeu em relação à América hispânica do final do século XVIII. Ver também Bleichmar (2012) e Gruzinski (2001).

²² Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra14460/igreja-de-sao-cosme-e-sao-damiao-em-igaracu>>. Acesso em: 14 de jun. 2019 .

Figura 3 – *Escola de Viseu: adoração dos Magos*. Vasco Fernandes, 1505. Parte do retábulo da capela-mor da Sé de Viseu. Óleo sobre madeira, 131 x 82 cm. Museu de Grão Vasco, Viseu, Portugal.



Fonte: Chicangana-Bayona (2013).

Parte da ideia sobre o Brasil vigente na Europa ao longo dos séculos XVI, XVII e XVIII foi baseada no acervo material transportado para o Velho Continente. Itens da cultura material brasileira aparecem em pinturas de cenas europeias. Muitas vezes, tais objetos estavam guardados em gabinetes particulares de curiosidades e artes, como o que foi formado por Rembrandt (Figura 4).

Figura 4 – Museu Casa Rembrandt, em Amsterdã. Sala que reconstitui a coleção de curiosidades do pintor na metade do século XVII.



Fonte: a autora (2017).

Semelhantes coleções inspiraram obras que retratam a cultura material do Brasil e que têm procedências diversas. Um desses conjuntos foi o patrimônio que Maurício de Nassau,²³ ao retornar do Brasil, fez circular pela Europa, tendo sugestionado inúmeras obras.²⁴ Algumas não eram diretamente sobre o Brasil, mas o citavam por meio de adereços, por exemplo. O quadro *Retrato de Sofia do Palatinado* (Figura 5) exhibe a princesa trajando manto indígena e nota-se que a paisagem de fundo é tropical. O manto de penas vermelhas aparece também em dois retratos da nobre inglesa Mary Stuart.²⁵

²³ Ver, no capítulo seguinte, sobre o mecenato deste que foi o solicitante dos cartões da Tapeçaria das Índias.

²⁴ Cf. os estudos de Françaço (2014) sobre os bens culturais, materiais e simbólicos do Brasil que Maurício de Nassau fez circular na Europa.

²⁵ Adriaen Hanneman, *Retrato de Mary Stuart*, c. 1655. Óleo sobre tela, 119,4 x 97, 2 cm, Fundação Coleção Real; Adriaen Hanneman, *Retrato póstumo de Mary Stuart I (1631–1660) com serviçal*, c. 1664. Óleo sobre tela, 129,5 x 119,3 cm. Inv. n° 429, Galeria Real de Pinturas Mauritshuis, Haia, Países Baixos.

Tais imagens remetem ao que Mason (1998) entende por exótico, ou seja, uma construção imaginária produzida por um processo de descontextualização²⁶ praticado pela aristocracia. Um objeto ou imagem só é exótico quando parte de uma configuração estabelecida em outro lugar, sendo depois transferido para uma configuração diferente, ou recontextualizado. Assim, *o exótico nunca está no seu lugar de origem*. Ou seja, ele sofre um processo contínuo de descontextualização e recontextualização, sempre marcado por deslocamentos.

Figura 5 – *Retrato de Sofia do Palatinado*. Louise Hollandine do Palatinado, s. d., Óleo sobre tela, 104 x 86 cm. Museu do Castelo de Wasserburg-Anholt, Isselburg, Alemanha.



Fonte: França (2014, p. 257).

Desde que as suas primeiras imagens passaram a circular na Europa, o Brasil sem dúvidas foi ligado a estereótipos exóticos. Estes procedem tanto de sua cultura material como das representações do homem e da natureza, estando de acordo com o que Chartier (2011) chama de noção das dimensões transitivas (apoiadas em Louis Marin, para o qual a representação apresenta aquilo que anunciou) e reflexivas (a representação se apresenta

²⁶ Cf. também o que afirma Apadurai (1986, p. 45), que, apesar de não tratar de imagens, chama de “estética de descontextualização” a situação em que objetos são colocados em contextos improváveis e fazem parte de desvios e de reagrupamentos em coleções.

propondo algo). A visualidade europeia sobre o Brasil foi demonstrada por vários meios, inclusive com dramatizações²⁷ de atores europeus ou nativos oriundos do Brasil. O meio impresso expressou, além de um parecer escrito, o seu parecer visual, a sua concepção de alteridade em relação às terras do além-mar. Ele constituía também um importante veículo de circulação das imagens do Brasil.

Note-se que: (a) nem sempre os textos que acompanhavam as imagens estavam em conformidade e tal contradição geralmente aparece em livros; (b) havia uma tendência à internacionalização ou globalização das imagens sobre o mundo conhecido até então, de modo que uma gravura produzida na França por um artista italiano era utilizada em uma publicação impressa na Alemanha com o texto de um autor espanhol, por exemplo; (c) a presença de elementos exóticos, alegóricos, mitológicos e etnográficos fazia parte do universo visual europeu — e esses elementos não se contradiziam quando, à época, eram apresentados na mesma obra, seja em ilustrações ou no conteúdo dos textos; (d) a mesma imagem poderia aparecer em diferentes suportes, contextos e sentidos, com denominação variada.

Diversas publicações trouxeram frontispícios significativos no intuito de sintetizar o pensamento norteador de cada obra. A inclusão de alegorias sobre a América²⁸ foi uma maneira de atingir esse objetivo. As alegorias destacavam-se também nos cartuchos dos mapas (SCHMIDT, 2015), em objetos decorativos (Figura 6) e utilitários, avançando no século XVIII.

²⁷ Essas encenações tinham como manifestações: as entradas dos reis, as *momeries*, os desfiles e os bailes à fantasia. Ver a entrada de Henri II em Rouen (1550) no Capítulo 4.

²⁸ Sobre as alegorias da América, ver Alvarado (2001), Duviols (2006) e Oliveira (2014).

Figura 6 – *Amerika*. Johann Joachim Kändler, 1745. Alemanha. Centro de mesa, porcelana pintada, 27,31 x 31,75 x 18,73 cm. Minneapolis Institute of Art, Mineápolis, Estados Unidos.



Fonte: Minneapolis Institute of Art (2019).²⁹

Em *Amerika*, podemos observar como uma mulher representava os indígenas: “Mais elegantes que seus predecessores do século XVII, esses ‘índios rococós’ também têm uma aparência mais viva e leve. A beleza substituiu a bravura e as mulheres canibais se tornaram coquetes, devoradoras de homens de outro tipo” (SECRÉTARIAT D’ÉTAT À LA CULTURE, 1976, p. 31, tradução nossa)³⁰.

Destacamos, contudo, dois frontispícios de obras dedicadas ao Brasil que chamam a atenção por mostrar o exótico sem recorrer exclusivamente às alegorias tradicionais. Um é do século XVI (Figura 7) e outro do século XVII (Figura 8). Neles, é possível notar uma mudança no olhar europeu sobre o Brasil: a tendência a aumentar o *caráter edênico* em detrimento do canibalismo do século precedente.

²⁹ Disponível em: <<https://5.api.artsmia.org/4912.jpg>>. Acesso em: 14 jun. 2019.

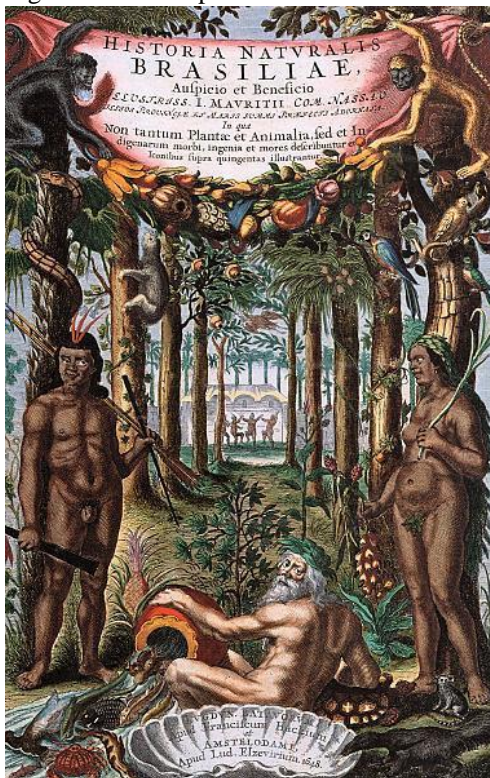
³⁰ “Plus élégants que leurs prédécesseurs du XVII siècle, ces ‘Indiens rococo’ ont aussi une allure plus vive et plus légère. La beauté remplace la vaillance, et les femmes cannibales sont devenues des coquettes, dévoreuses d’hommes d’un autre genre”

Figura 7 – Frontispício de *America Tertia Pars Memorabile Provinciae Brasiliae Historiam*. Theodori de Bry, 1599. Frankfurt.



Fonte: Internet Arquivo (2009).³¹

Figura 8 – Frontispício de *Historia Naturalis Brasiliae*. Wilhelm Piso e Georg Markgraf, 1648.



Fonte: Wikipedia (2019).³²

³¹ Disponível em: <<https://archive.org/details/americaetertiapa00stad>>. Acesso em: 14 jun. 2019.

³² Disponível em: <<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Historia-Naturalis-Brasiliae.jpg>>. Acesso em: 14 jun. 2019.

No primeiro, *America Tertia Pars Memorabile Provinciae Brasiliae Historiam*, publicado no final do século XVI, existe preocupação mais intensa com a representação exótica do que com a alegórica, com foco na indumentária dos nativos (OLIVEIRA, 2014, p. 41) e na prática do canibalismo. No segundo, *Historia Naturalis Brasiliae*, de 1648, o foco é a abundância que a terra brasileira tem a oferecer. A obra teve repercussões no desenvolvimento do conhecimento europeu.³³ As imagens do livro, de autoria de Markgraf (1610–1644) e Piso (1611–1678), têm como base a experiência brasileira dos autores durante a ocupação holandesa, bem como obras precedentes. Assim:

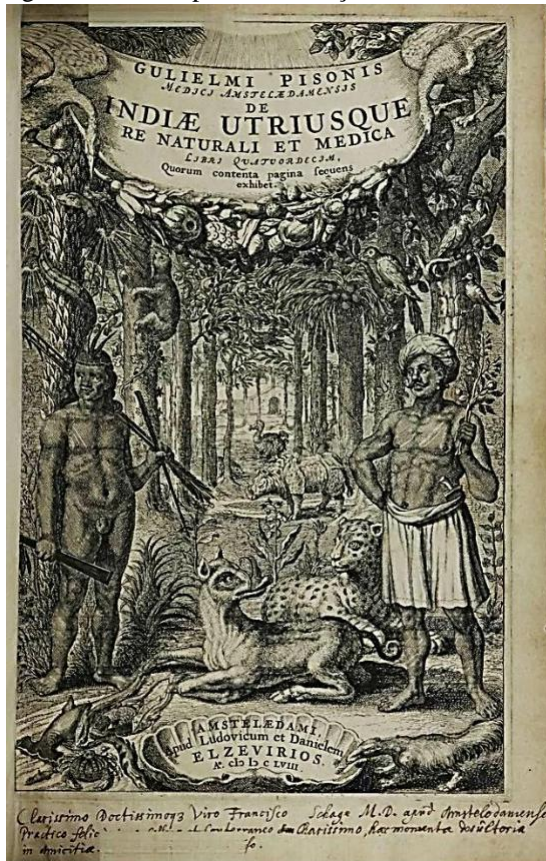
Observa-se [...] que as “cópias” de imagens no livro de Markgraf — tenham elas sido feitas por ele ou pelo editor De Laet — são na verdade exemplos de como a representação visual dos elementos do Novo Mundo fazia parte, ela também, de um circuito de trocas de informação, de livros, de saberes e de objetos, espécies vivas ou mortas, entre os estudiosos da história natural no período moderno (FRANÇOZO, 2014, p. 155).

Constatamos que, dentro desse circuito de troca de saberes, as imagens tanto poderiam informar como poderiam confundir. Em 1658, Piso reedita os seus escritos, desta vez sozinho, pois Markgraf havia morrido em Angola, em 1644. Na reedição, o frontispício foi modificado (Figura 9) e a Eva indígena foi substituída por uma representação de pessoa não ameríndia. Foram também incluídos um rinoceronte e um dodô, entre outras imagens alheias à experiência brasileira do autor.

A explicação é que a última edição conta com a *Historiae Naturalis et Medicae Indiae Orientalis*, de Jacob Bontius (1592–1631), e com informações sobre Java. Contudo, as imagens constituem um cenário único, o que não ocorre na escrita, pois o livro está bem dividido em partes. Observa-se que o rinoceronte é uma versão da obra de Dürer, que tanto se propagou na Europa (COSTE, 1946). O mesmo rinoceronte aparece posteriormente na Tapeçaria das Índias. Da mesma forma, estão presentes no cenário elementos africanos e brasileiros, como veremos a seguir.

³³ Ver o projeto ERC BRASILIAE, em desenvolvimento na Universidade de Leiden por Mariana Françoço: <https://www.universiteitleiden.nl/en/news/2017/04/erc-starting-grant-for-mariana-de-campos-francozo>.

Figura 9 – Frontispício da reedição de *Historia Naturalis Brasiliae*. Wilhelm Piso, 1658.



Fonte: Wikipedia (2019).³⁴

Assim como a *Historia Naturalis Brasiliae*, as páginas dos vários tratados que abordavam a *naturalia*³⁵ referente ao Novo Mundo trouxeram não somente a visão sobre esse mundo, mas sobretudo retrataram a noção científica europeia do período. Os estudos científicos apresentavam os elementos catalogados, geralmente desenhos e aquarelas provenientes de cadernos ou compilados em grandes estudos. Ciência e arte estavam percorrendo caminhos cruzados, tendo como denominador comum o tema da natureza.

Baumer (1990) salienta que o século XVII é uma época com cabeça de hidra, em que ainda se buscavam explicações para questões fundamentais. Nesse período, já havia distinção entre antigos e modernos — o XVII é o primeiro século moderno. Segundo o autor, nessa fase, estão em voga questões fundamentais acerca da visão do homem sobre Deus, a natureza, o próprio homem, a sociedade e a história. Nesse sentido, um dos motivos pelos quais

³⁴ Disponível em:

<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:Gulielmi_Pisonis,_medici_Amstelaedamenss,_de_India_e_utriusque_re_naturali_et_medical_libri_quatuordecim,_quorum_conenta_pagina_sequens_exhibet.pdf&page=5>. Acesso em: 14 jun. 2019.

³⁵ O termo foi utilizado para classificar: “Sabe-se também que no interior dessas coleções já se fazia distinção entre a *Naturalia* — que compreendia tanto exemplares naturais quanto aqueles pertencentes às populações recém-encontradas nos países distantes, o que posteriormente conheceríamos como objetos etnográficos —, entre os objetos artesanais intitulados *Artificialia* e os testemunhos do passado apreciados como *Antiquitas*” (BELLUZZO, 2000, p. 143).

podemos explicar a valorização das imagens do Novo Mundo é que a época foi de busca de referências e de controvérsias estéticas. Então, “[...] é óbvio que muita gente tinha dúvidas sobre os empreendimentos da Europa e, conseqüentemente, perseguia o ‘Paraíso para além do horizonte’” (BAUMER, 1990, p. 182).

A profusão de imagens que expressavam o conhecimento científico do mundo extraeuropeu esteve presente tanto na arte como em estudos descritivos científicos. As imagens do Brasil poderiam aparecer, por exemplo, como itens isolados, como nos 700 desenhos reunidos no *Theatrum Rerum Naturalium Brasiliae*. A obra atesta a importância das imagens provenientes das colônias holandesas, principalmente do papel da Holanda na construção do *corpus* de imagens do Brasil em toda a Europa³⁶. As imagens compiladas no *Theatrum*, assim como as da Tapeçaria das Índias posteriormente, faziam parte de um presente de Maurício de Nassau a governantes europeus — nesse caso, o eleitor de Brandemburgo, Friedrich Wilhelm. Na Alemanha, a compilação sofreu vários acréscimos e foram retiradas pinturas, bem ao estilo de uma coleção, uma vez que o objetivo era montar um panorama visual do Brasil.

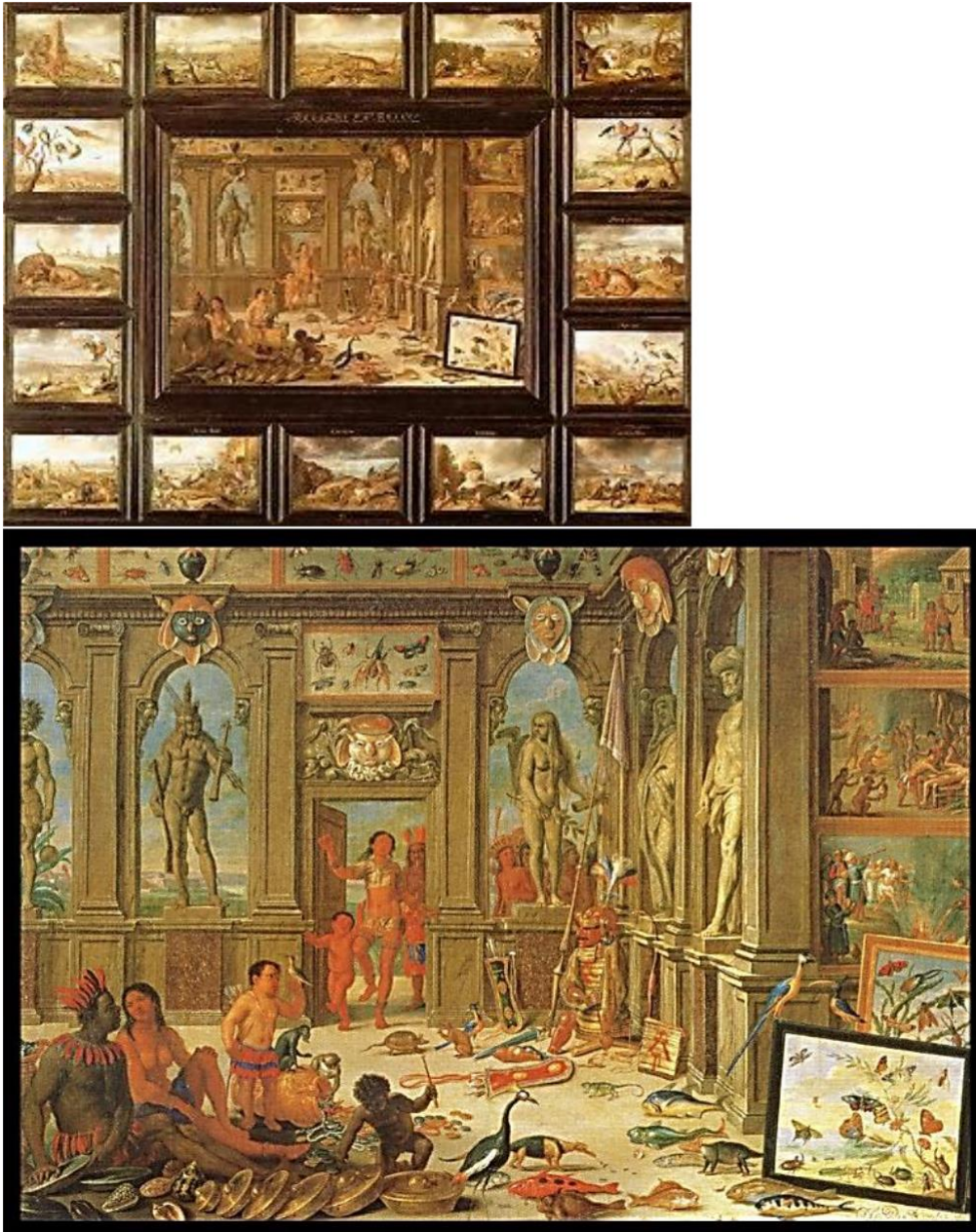
Como já pontuamos, o *corpus* de imagens sobre o Brasil nem sempre foi composto por referências diretas. Inúmeras obras artísticas e artefatos decorados se referiam à fauna, à flora e à cultura material brasileiras. Por exemplo, na azulejaria e na pintura, a natureza-morta foi um dos gêneros que contou com essas inclusões, tanto ameríndias como orientais.

Entre as pinturas mais conhecidas e expressivas de várias tendências de representação da geografia exótica, figuram as *Alegorias dos Continentes*, de Van Kessel. O conjunto dos quadros compreende naturezas-mortas, paisagens e alegorias, bem como a temática científica da Modernidade, sobretudo à maneira de um gabinete de curiosidades. O painel central de *América* (detalhe da Figura 10), assim como alguns dos 16 painéis circundantes (Figura 10), referem-se a localidades brasileiras. Eles mostram a característica mescla de referências associada à representação do exótico, como a bailarina indiana que entra pela porta (SCHMIDT, 2015), ou as estátuas tupinambás que são versões de pinturas de Albert Eckhout (BELLUZZO, 2000). O repertório da obra, por sua vez, foi alvo de nova versão em *Alegoria Brasileira*,³⁷ de Ferdinand Van Kessel, refletindo apropriações em curso no processo visual.

³⁶ Cf. essa ideia em Schmidt (2015).

³⁷ Alegoria brasileira, tela, 1661, Museu Franz Mayer.

Figura 10 – *América*, do ciclo *As Quatro Partes do Mundo*, com detalhe. Jan Van Kessel, 1666. Óleo sobre cobre, 48,5 x 67,5 cm. Alte Pinakothek, Munique, Alemanha.



Fonte: Beluzzo (2000, p. 137).

O que interessa na análise do painel de Van Kessel como exemplo de imagem que o europeu concebeu a respeito do Brasil e outras terras é que:

Se as pinturas do painel de Van Kessel participam de uma estética do exotismo, elas o fazem em um contexto mais amplo que atravessa (e às vezes mescla) vários gêneros e mídias. Pois as representações dos *continentes* do mundo exótico não só se associam; elas também se desviam e zigzagueiam da mesma maneira que os livros de geografia impressos desse período também trocam aleatoriamente de espaço para espaço e de narrativa para narrativa. Elas reconstituem brilhantemente o mundo não europeu, da mesma forma que as artes visuais e “decorativas” contemporâneas

misturam temas e reproduzem ícones exóticos com manifesto desrespeito pelo contexto original (SCHMIDT, 2015, p. 274, tradução nossa)³⁸.

As percepções do mundo não europeu por meio das imagens de *América* oportunizam o entendimento de que elas faziam parte de uma rede. Essa rede de imagens irradia-se por meio de citações da mesma imagem em contextos representacionais diferentes do original, como se um elemento fosse recortado e posteriormente adicionado a outra obra (e a outro suporte, como os cocos entalhados).³⁹ Por meio da itinerância, as obras faziam tais imagens circularem por diferentes sociedades europeias.

Ainda na obra de Van Kessel, vemos um homem negro vestido com trajes indígenas. Esse foi um traço do século XVII muito frequente nas artes e especialmente nas artes decorativas. Atravessando o século XVIII (Figura 11) e o início do XIX (Figura 12), a cultura material esteve repleta de adornos com representações exóticas.

³⁸“If van Kessel’s panel paintings partake in an aesthetic of exoticism, they do so in a larger context that crosses (and sometimes merges) several genres and media. For the *Continents*’ depictions of the exotic world not only conflate; they also digress and zigzag in much the way printed geography books of this period likewise shift haphazardly from space to space and from narrative to narrative. They gleefully reconstitute the non-European world, as well, in much the same way contemporary visual and ‘decorative’ arts mingle motifs and replicate exotic icons with manifest disregard for original context”

³⁹ Inúmeros cocos levados dos trópicos foram transformados em utensílios com a inclusão de prata, esculpidos com motivos variados. Cf. especificamente em referência ao Brasil o recipiente de coco com entalhe de ilustração inspirada em Albert Eckhout (Albert Eckhout, *Taça de coco* [1653]; coco entalhado com detalhes em prata. 17,4 x 7,4 cm. Cultural History Collections, University of Bergen [inv. no. B 513]). O coqueiro é identificado como brasileiro; na realidade, foi introduzido pelos portugueses na metade do século XVI. Desde a época da confecção dos objetos, já era entendido como parte da paisagem brasileira, ou ao menos pertencente à paisagem exótica do mundo extraeuropeu.

Figura 11 – *Negro com pote de doces*. C. 1741–1743. Porcelana pasta dura, 21,5 x 13,4 cm. Fitzwillian Museum, Cambridge, Reino Unido.



Fonte: The Fitzwillian Museum (2019).⁴⁰

Figura 12 – *L'Amérique, pendule*. Grébert Pierre-Marie, Deverberie Jean-simon 1800. Paris. Bronze, 48 x 38 x 17 cm. Musée du Nouveau Monde, La Rochelle, França.



Fonte: Alienor (2019).⁴¹

A representação do homem de origem africana nas Américas é heterogênea, sendo um dos elementos referentes à visualidade do Brasil construída pelo europeu. Na condição de

⁴⁰ Disponível em: <<http://data.fitzmuseum.cam.ac.uk/id/object/140173>>. Acesso em: 14 jun. 2019.

⁴¹ Disponível em: <<http://www.alienor.org/collections-des-musees/fiche-objet-28766-pendule-l-amerique>>. Acesso em: 14 jun. 2019.

escravos, os africanos começaram a chegar ao Brasil por volta de 1550, não tardando a figurar nas descrições desta parte do mundo. Posteriormente, surgem as representações das variações de mestiçagem, como do mulato. As representações dos brasileiros ou habitantes do Brasil nas obras de arte sugerem que o tipo étnico foi um item muito mais difícil de retratar do que a fauna e a flora. Estas eram descritas, em geral, com pouca verossimilhança e ligadas a mitologias. Mas, em geral, se buscou, como em Eckhout (Figura 13), a representação naturalista, que se prestava ao estudo científico.

Figura 13 – *Natureza-morta com abacaxi e mamão*. Albert Eckhout, c. 1640. Óleo sobre tela, 92 x 83 cm. Rijkmuseum, Amsterdã, Holanda.



Fonte: a autora (2017).

O tipo humano, todavia, implica uma complexidade maior, visto que o conhecimento da época não englobava conceitos claros sobre os grupos étnicos nem a classificação posteriormente adotada, como a distinção entre mulato e mameluco (BRIENEN, 2010). Além disso, os povos das zonas dos trópicos tinham representação convencionalizada, seguindo a tradição aristotélica, apresentando pele escura (CHICANGANA-BAYONA, 2013). Essa tendência extrapolou o conhecimento e tornou-se um tipo decorativo.

A figura negra com indumentária indígena, de inspiração em parte brasileira, teve vários usos. Ela poderia figurar tanto nas *américaneries* como nas *chinoiseries*⁴², firmando posição como motivo ornamental. Mais do que isso, poderia estar vinculada à criação e à representação de um espaço exótico, como no caso da estampa do bule alemão da primeira metade do século XVIII (Figura 14) e de estampas em azulejos holandeses⁴³. Nesse período, o objeto utilitário era estampado por uma mescla de elementos orientais e americanos, principalmente na caracterização das figuras humanas.

Figura 14 – *Teapot*, Alemanha. Meissen Manufacture, c. 1735–1740. Porcelana pasta dura, 11,3 cm. The Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque, Estados Unidos.



Fonte: Art Source (2019).⁴⁴

A replicação de imagens de terras e mares não europeus, com coloridos vivos e acúmulo de elementos, fez parte do modo visual que podemos chamar de “exótico barroco” (SCHMIDT, 2015, p. 277). As tapeçarias foram um dos meios de expressão dessa ideia sobre o mundo. Participando da iniciativa de mostrar os espaços geográficos por meio de alegorias, temos a tapeçaria *América* (c. 1675/1699), criada em Bruxelas (Figura 15).⁴⁵ Essa tapeçaria mostra as dádivas do Novo Mundo e é contemporânea à *Tenture des Indes*. O autor dos cartões retratou, nessa e em outras tapeçarias do conjunto sobre os continentes, figuras ligadas

⁴² Os termos *américaneries* e o precedente *chinoiseries* referem-se a uma interpretação ou imitação de motivos estéticos americanos ou orientais em objetos decorativos e utilitários na arte europeia (CHILVERS, 2001).

⁴³ Ver, no Capítulo 3, o painel de azulejos com *chinoiserie* e imagens do Brasil holandês.

⁴⁴ Disponível em:

<http://www.artres.com/C.aspx?VP3=ViewBox_VPage&VBID=2UN365LH6RE4V&IT=ZoomImageTemplate01_VForm&IID=2UNTWAYNJOU&PN=108&CT=Search&SF=0>. Acesso em: 14 jun. 2019.

⁴⁵ Existe outra versão dessa tapeçaria pertencente ao Museu Nacional de Arte Antiga de Lisboa. Está classificada como: *América*, 2,60 x 4,50 m, integrando *As Cinco partes do Mundo*: cinco panos; barroco flamengo, 1690; Oudenaarde; oficina de Alexander Baert I, variante dos esboços de Louis van Schoor; s/m; lã e seda; oito fios por cm (HUYLEBROUCK, 1986, p. 189). É atribuída a Alexandre Baéré, 1690 (BELLUZZO, 2000).

aos atributos da *Iconologia* de Ripa (1613). As figuras femininas desenhadas por Van Schoor revelam o seu estilo: “eles têm corpos alongados, cabeças pequenas, narizes longos e braços e pernas amplos e, embora gesticulem dramaticamente, suas posturas são repetidas em todo o cenário” (THE ART INSTITUTE OF CHICAGO, 2019, tradução nossa).⁴⁶

Figura 15 – *América*. Lodewijck van Schoor (figuras) e Pieter Spierincx (fundo), c. 1675/1699. Tapeçaria, 341,3 x 496,6 cm. National Gallery of Art, Washington, Estados Unidos.



Fonte: National Gallery of Art (2019).⁴⁷

Uma alusão a imagens do Brasil já aparecera no século anterior na tapeçaria *Tentação de Eva* (Figura 16). De acordo com Chicangana-Bayona (2013, p. 213), “Muito provavelmente, o artista flamengo desta tapeçaria inspirou sua visão do paraíso e a presença da arara numa gravura feita pelo alemão Dürer em 1504, em que aparecem Adão e Eva e, pousada em um galho sobre eles, uma arara”.⁴⁸ O exemplo atesta a rede de imagens das quais as representações de elementos do Brasil fizeram parte; nesse caso, a descontextualização do animal foi deslocando-o para um novo contexto, o paraíso.

⁴⁶ “they have elongated bodies, small heads, long noses, and broad arms and legs, and though they gesture dramatically, their poses are formulaed repeated throughout the set.”

⁴⁷ Disponível em: <<https://www.nga.gov/collection/art-object-page.37627.html>>. Acesso em: 14 jun. 2019.

⁴⁸ O autor se refere à arara que aparece na gravura de Dürer chamada *Adão e Eva* ou *A Queda do homem*, de 1504. Dürer também representou um índio brasileiro como ilustração do *Livro das Horas* do imperador Maxilian, em 1515 (MASON, 1998).

Figura 16 – *A Tentação de Eva*. Século XVI. Tapeçaria flamenga. Galeria dell'Accademia, Florença, Itália.



A visão da Europa sobre o Brasil construiu-se mediante descrições e imagens de viajantes, mas, acima de tudo, baseou-se na interpretação de imagens que circularam no continente europeu. As obras de arte apresentaram versões quase sempre baseadas em obras precedentes ou em objetos de coleções.⁴⁹ Foram, na maioria das vezes, criações *d'après nature*, estando fortemente conectadas com os gabinetes de curiosidades. Os objetos eram interpretados artisticamente de acordo com a sua classificação e a sua atribuição de origem, nem sempre correspondentes à realidade. As culturas brasileira e africana foram frequentemente associadas nas representações artísticas, e um dos motivos disso foi a exposição conjunta de peças.

Os navios descarregavam mercadorias procedentes do Brasil, mas de fato o porto europeu recebia uma mescla da cultura brasileira com a cultura material africana — seja aquela que realmente estava no Brasil ou aquela que se misturava na carga. A visão que o europeu tinha do mundo além das suas fronteiras estava fortemente baseada não somente em imagens, mas em cultura material.⁵⁰ E isso não se restringiu à visão do Brasil.

Esse contexto relacionava-se, nos séculos XVI e XVII, com a vontade de colecionar e retratar as culturas do além-mar como demonstração de poder e conhecimento. Isso foi confirmado no século XVIII, com o início da conversão das coleções de maravilhas em

⁴⁹ Segundo Belluzzo (2000, p. 144), as seguintes coleções continham elementos coletados do Brasil: Gabinete do padre Du Molinet, na Abadia de Sainte Geneviève (Paris), Coleção do palácio de Maurício de Nassau (Haia) e coleção de Ole Worm (Copenhagen).

⁵⁰ Imagens e artefatos estão intimamente ligados ao imaginário e às representações do Novo Mundo na Europa moderna. Decidimos, contudo, seguir trabalhando com foco nas imagens, apesar de reconhecermos o papel da cultura material na rede de imagens do objeto de estudo. O ponto de chegada da pesquisa — as imagens na Tapeçaria das Índias — não é entendido apenas como um repositório de imagens; ele se constitui em importante artefato com papel social.

museus de história natural. O final do século XVIII, com efeito, é o marco das iniciativas das grandes viagens de circum-navegação. Passando pelo Brasil a mando de Luís XVI em 1785, a viagem de La Pérouse retrata o litoral, principalmente a Ilha de Santa Catarina (LA PÉROUSE, 1991). Posteriormente, após a abertura dos portos e a transferência da família real portuguesa, inaugura-se o período das expedições científicas europeias pelo interior do Brasil, antes exclusividade dos portugueses.

O conhecimento representou, na época moderna, um dos instrumentos de poder. Explorar e interpretar o mundo por meio da obra de arte acabou sendo uma maneira de as sociedades europeias demonstrarem os seus privilégios. Assim, a fabricação de imagens sobre os novos territórios pode ser considerada dentro de um *hyperthème* que tem como célebre exemplo a Tapeçaria das Índias.

2.1 Apresentação da Tapeçaria das Índias⁵¹

A Tapeçaria das Índias, produzida na França com imagens sobre o conhecimento global elaboradas no contexto da pintura holandesa, é uma manifestação da cultura visual de percepções do mundo não europeu. Como já vimos, a visualidade sobre o Brasil criada pelo europeu nem sempre esteve ligada ao cenário brasileiro propriamente dito. Contudo, a visão que o europeu teve do Brasil esteve conectada às representações de cultura material e das pessoas levadas para solo europeu; foi prática corrente recorrer às narrativas de viajantes. Assim, as obras artísticas fizeram parte da construção da ideia sobre o Brasil e, no caso da Tapeçaria das Índias, houve desvinculação parcial daquela terra inspiradora em prol de um contexto mais amplo.

Ao mostrar a articulação da Tapeçaria das Índias com outras séries produzidas sobre o Novo Mundo dentro da cultura artística europeia, é importante contextualizar o tema em relação ao que se propõe neste capítulo.⁵² O levantamento da historicidade das imagens indica que imagens holandesas sobre o Brasil foram apropriadas na França como representações das Índias. A Tapeçaria das Índias, de resto, foi produzida em séries. A primeira série foi encomendada por Maurício de Nassau na Holanda, após o seu retorno do Brasil, ao ateliê de Van der Gucht.⁵³ A partir de 1687, a segunda e a terceira séries, constituídas de oito motivos cada uma delas e denominadas Tapeçaria das Índias, foram confeccionadas em território

⁵¹ Ver anexos A e B.

⁵² Trataremos a cultura visual holandesa e a obra do pintor Albert Eckhout em capítulo específico.

⁵³ Sobre as tapeçarias de Van der Gucht, há registros literários, mas nenhuma resistiu (WHITEHEAD; BOESEMAN, 1989).

francês pela Manufatura dos Gobelins, que atua desde o século XV até o presente. A manufatura teve, nos séculos XVII e XVIII, o período de seu maior prestígio, dedicando-se a outros temas, como a Tapeçaria do Rei.

Duas gerações da Tapeçaria das Índias foram urdidas: a *Anciennes Indes* (1688), produzida a partir de pinturas com imagens do Brasil ofertadas ao rei Luís XIV (1663–1715), que traziam oito motivos com base em cartões do pintor holandês Albert Eckhout; e as denominadas *Nouvelles Indes* (1740–1809?), compostas de oito motivos com adaptações dos cartões de Eckhout pelo pintor Alexandre-François Desportes. Atualmente, exemplares dessas tapeçarias encontram-se em vários países: França, Malta, Espanha, Estados Unidos, Itália, Holanda, Suíça, Grã-Bretanha, Áustria, República Tcheca, Alemanha, Rússia. No Brasil, existem exemplares em coleções particulares, no Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP), no Palácio da Alvorada, no Instituto Ricardo Brennand, em Recife, na Coleção Brasileira Itaú, Coleção Beatriz e Mario Pimenta Camargo e na Fundação Maria Luísa e Oscar Americano.

A apresentação das imagens em seu suporte, a tapeçaria, supõe que elas advêm de uma trajetória dinâmica e que,

a despeito do que às vezes pode ser sugerido por certas fórmulas ingenuamente militantes que reivindicam “autonomia de imagens”, não se pode postular uma estranheza total entre os vários campos do pensamento, entre linguagem figurativa e linguagem verbal, entre textos e imagens (BASCHET, 1996, p. 98, tradução nossa).⁵⁴

Por isso, relacionamos as imagens da *Tenture des Indes* com outras imagens e com outros meios de manifestação do tema. Notamos que as imagens do Brasil, antes e durante o período em que se constituíram como a série temática Tapeçaria das Índias, participaram de um *hyperthème* (imagens do Novo Mundo). Elas transitaram por inúmeras localidades, vários suportes e, principalmente, assumiram funções diversas.

A Tapeçaria das Índias possui imagens de conhecimento e circulação global manifestadas por meio dos motivos exóticos de terras de fora da Europa, abrangendo mais do que o Brasil, apesar de terem como base um retrato da natureza brasileira do século XVII. Provavelmente, isso não ocorreu somente porque essas imagens sofreram adaptações e compilações (de acordo com os interesses de uma produção artística direcionada pela Coroa Francesa e pelo gosto aristocrático europeu), mas também porque as próprias imagens

⁵⁴ “[...] en dépit de ce que pourraient parfois suggérer certaines formulations naïvement militantes revendiquant ‘autonomie des images’, on ne saurait postuler une totale étrangeté entre les différents domaines de la pensée, entre langage figuratif et langage verbal, entre textes et images”

geradoras possuem uma historicidade, estando conectadas em redes que sofrem transformações.

O estudo das imagens na Tapeçaria das Índias requer o exame das suas origens e das razões e motivações por que foram selecionadas. Constatase que as imagens podem ser referenciadas ou mesmo transportadas para dentro de uma produção artística distinta, com suportes e técnicas diferenciados. Portanto, merecem ser estudadas as imagens geradas por Eckhout que são fonte para outra produção artística, a tapeçaria. Esse processo se dá como transposição, interpretação e incorporação de novas funções. Nos cartões realizados para as tapeçarias, existem imagens que já haviam aparecido em outras obras do pintor e constituíram um procedimento de montagem. Tais pinturas e esboços, chamadas aqui de “imagens originais”, não são simples estudos preparatórios; são elementos transportados da pintura de cunho científico (descrição etnográfica) e artístico — e da pluralidade de sentidos encarnados pela pintura holandesa do século XVII — para outro suporte.

O que acontece é um processo de transferência de identidade visual: da representação da natureza brasileira para a imagem pictórica holandesa, e daí para a imagem nas tapeçarias francesas. Ocorrem, nesse caminho da circulação das imagens, circunstâncias e subjetividades. Mas é exatamente no ponto do deslocamento da obra de Eckhout para os Gobelins que se abre a necessidade de “superar o ponto de vista etnográfico e a crença positivista nos dados utilitários, cronológicos, geográficos, etc.” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 206). A inclusão das pinturas de Eckhout, e de quem mais possa ter participado dos modelos para a Tapeçaria das Índias, é mais do que a representação do naturalismo praticado. O deslocamento de imagens como questão teórica exige que a análise não se detenha somente na esfera da História da Arte tradicional, mas que entre em contato com a cultura visual e material do período.

O enfoque no deslocamento de imagens, seja no espaço geográfico ou na itinerância dentro das representações artísticas, explica o aparecimento daquilo que se convencionou chamar de “imagem exótica”. Aconteceu, no caso do fluxo de imagens até a produção das tapeçarias, um tipo de circulação que é a transposição de imagens até o suporte final; é a transferência de imagens entre diferentes suportes. Outro tipo, ou uma segunda fase de circulação das imagens, foi aquela estabelecida pela difusão da tapeçaria que continha tais imagens, ou seja, a circulação das imagens por meio do trânsito geográfico do suporte, a tapeçaria. Lembramos que a tapeçaria, como arte decorativa, foi concebida dentro de um sistema visual e não é entendida como peça artística autônoma. Portanto, para além das

imagens originais, a própria tapeçaria, enquanto cultura material, também pode se apresentar num contexto deslocado.

Um dos objetivos da análise da Tapeçaria das Índias no presente estudo é situá-la na cultura visual e material da França dos séculos XVII e XVIII. As tapeçarias francesas, herdeiras da tapeçaria belga/flamenga, nesse momento já haviam construído uma trajetória e consolidado características próprias, como na Manufatura dos Gobelins, produtora da Tapeçaria das Índias. As relações entre o universo artístico europeu e o mundo político eram inseparáveis. Por meio do conhecimento das ações e efeitos da Manufatura, pode-se ter uma ideia de como as esferas socioculturais se inter-relacionavam. O paradigma temático é um dos meios para trafegar por tais caminhos. Ao abordar os motivos da Tapeçaria das Índias, estamos, sobretudo, abordando um argumento.

Além disso, o tema geral das tapeçarias se refere às Índias, como indica a denominação dos Gobelins. Mas o que seriam as Índias das tapeçarias? Na França do século XVII, o termo “Índias” já havia sofrido uma mudança de significado. Àquela altura, os europeus sabiam que aquilo que, por convenção, chamavam de “Índias” não era o espaço geográfico que fora assim denominado por Cristóvão Colombo, nem tampouco o subcontinente oriental. O termo “ocidentais” foi incorporado à nomenclatura, fato inseparável da criação das companhias mercantis das Índias Ocidentais.

Prüssmann-Zemper (2016) demonstra como partes do Novo Mundo foram chamadas de “Índias”. Tudo o que era estranho, curioso e vindo de uma região distante ganhou a marca de origem das Índias. A autora aponta ainda que em algumas localidades da Europa, em particular na Alemanha, também encontramos o termo *calecuttisch* ou *kalekutisch*. Esse termo deriva da Calicut de Vasco da Gama, no território indiano, e foi utilizado como sinônimo de “Índia”. Esses termos foram amplamente utilizados em descrições da procedência de objetos nos gabinetes de curiosidades e na arte decorativa.

Dentro das séries da Tapeçaria das Índias, os títulos de cada um dos oito motivos também sugerem que a cultura visual trazia determinadas marcas de denominação. Na tapeçaria intitulada *Le roi porte deux Maures*, a palavra “mouro” era entendida como uma referência a um africano, e não designava especificamente um habitante da Mauritânia, como podemos observar em outros exemplos de obras que continham nomenclaturas que persistiram ou que se modificaram com o tempo. Não obstante, o significado do termo “Índias” e o seu emprego extrapolam a questão linguística. Sua importância reside no fato de ele ser parte de uma visão construída culturalmente sobre o Novo Mundo, sobre o que estava em fase de reconhecimento perante o olhar europeu. Para isso, as imagens artísticas

provenientes do Brasil durante o período nassoviano da possessão holandesa (1637–1644) tiveram importância fundamental.

Vale a pena advertir que o ponto de vista europeu a respeito das Índias não é uniforme.⁵⁵ Ao examinarmos a Tapeçaria das Índias, tratamos do olhar francês a respeito de um tema, porém levamos em consideração que as imagens de base são oriundas da cultura artística holandesa. Deve-se, no entanto, falar de uma cultura aristocrática europeia na qual os bens artísticos circulavam e eram apreciados. As imagens contidas na Tapeçaria das Índias eram consideradas e denominadas, antes da confecção pela Manufatura dos Gobelins, como imagens do Brasil. Conforme a carta de Maurício de Nassau ao rei Luís XIV, as imagens chegaram até a França como “Todo o Brasil em retrato... tudo em tamanho natural” (WHITEHEAD, 1989, p. 109, tradução nossa).⁵⁶ A carta acompanhou o presente de 40 pinturas sobre o Brasil. Entre elas, os cartões com a indicação explícita do seu objetivo: a confecção de tapeçarias. Estas foram executadas oito anos após os cartões serem expostos em Paris. Assim, *as imagens holandesas do Brasil se converteram em imagens francesas das Índias*.

Neste capítulo, reunimos algumas imagens europeias que participaram da construção de uma visão sobre as Índias, o que repercutiu mais tarde nas tapeçarias. Isso ocorreu muitas vezes de forma descontextualizada e alegórica, o que reforçou os aspectos exóticos das imagens. Alguns dos padrões mostrados no capítulo indicam aspectos que, como veremos, continuaram fazendo parte do imaginário europeu. A vida silvícola demonstrando harmonia social e com a natureza é um dos elementos que persistiram na formulação das imagens da Tapeçaria das Índias, por exemplo.

A seguir, nos deteremos no processo de formação das imagens holandesas no território brasileiro e na Europa. Elas são entendidas como seguimento direto na rede de imagens integrantes da Tapeçaria das Índias.

⁵⁵ O rei de Portugal, D. Manuel, ordenou a execução de tapeçarias das Índias se referindo aos feitos históricos do reino nas conquistas de Vasco da Gama na Índia e a assuntos correlatos (fauna e flora da Índia e da África, o caminho para a Índia, usos e costumes, trajes e armas, autoridades das feitorias). Seriam em número de 30, com execução incerta. Tapeçarias “a maneira de Portugal e das Índias” aparecem em encomendas em Flandres desde o século XVI, por parte da nobreza da Áustria, da França e da Espanha. Assim, “Os descobrimentos portugueses fomentaram o exotismo na arte em geral e nas tapeçarias em particular” (HUYLEBROUCK, 1986, p. 179).

⁵⁶ “Tout le Brésil en pourtrait... tout en grandeur de vif.”

3 CULTURA VISUAL HOLANDESA NO SÉCULO XVII E AS IMAGENS DO BRASIL RUMO À TAPEÇARIA DAS ÍNDIAS

Nenhuma outra cultura reuniu tantos conhecimentos através de imagens como os holandeses (ALPERS, 1999, p. 312).

As pinturas dos cartões (modelos) para a Tapeçaria das Índias “[...] ressurgiram de maneira famosa, em 1678–79, quando Maurício de Nassau reuniu seu notável ‘presente do Brasil’ para o rei Luís XIV (BRIENEN, 2012, p. 75). Este capítulo aborda as origens desse “presente do Brasil”: a produção artística que foi fonte de imagens para a Tapeçaria, ou seja, a obra de Albert Eckhout.

Schmidt (2015) está convicto de que a Holanda foi a responsável pela construção e pela difusão do exótico (imagens globais extraordinárias) na Europa. Em outras palavras, o exótico estaria ligado ao globalismo; eis por que constitui um processo de geografia cultural. O autor sustenta que as concepções de exotismo e globalismo até a atualidade são provenientes dos séculos XVII e XVIII, tendo sido criadas⁵⁷ pelo europeu. Acrescentaríamos que os pintores holandeses da comitiva de Maurício de Nassau foram capazes de retratar um *Brasil diferente do que havia sido mostrado até então*. Tal fato ocorreu não somente graças à iniciativa de Nassau, mas também porque a Holanda, no século XVII, foi uma grande divulgadora do pensamento humanista e científico por meio de sua cultura visual.

Um dos resultados desse caráter disseminador da Holanda é, precisamente, a Tapeçaria das Índias, a qual, por sua vez, manifesta uma visão europeia. A arte holandesa não se encontrava isolada, e a tessitura se deu na França: logo, a sua apreciação não conheceu fronteiras. Daí podermos falar que as tapeçarias tiveram um ponto de partida (as pinturas holandesas) e um ponto de consolidação (a produção dos Gobelins), como bem planejou Maurício de Nassau. Tanto a produção como a circulação da *Tenture des Indes* fizeram parte de uma visão europeia na qual a cultura visual holandesa e as suas peculiaridades tiveram papel essencial, compondo as diferentes nuances artísticas praticadas no continente.

Falar da Tapeçaria das Índias como portadora de um ponto de vista europeu sobre o Novo Mundo é investigar as matrizes de imagens que ainda não se encontravam tecidas. Inicialmente, a trajetória das obras do pintor Albert Eckhout mostra como essas imagens estavam inseridas na coleção de Nassau e como foram distribuídas pelas casas reais europeias. Ocorreu uma *descharacterização* do patrimônio de Nassau, pois, ao chegar à Europa, o

⁵⁷ Ver também Mignolo (2015), em que o autor aborda a modernidade como um modelo universal criado pela Europa.

patrimônio se fundiu a novos conjuntos; as obras e objetos adquiriram, não raro, outros significados. O exotismo é uma das características resultantes dos constantes deslocamentos dos elementos materiais e visuais para contextos diferentes dos de origem. Esse processo tem relação com a iconografia presente na Tapeçaria das Índias, que é herdeira de imagens deslocadas do seu contexto original.

Na obra de Albert Eckhout, encontramos evidências de que as imagens não são apenas um registro histórico-etnográfico do Brasil. As pinturas buscariam interpretar as terras sob influência da Companhia das Índias Ocidentais, e não unicamente retratar o Brasil. Um dos demonstrativos disso é que a cultura material africana e a asiática compõem as telas do holandês. A produção de Eckhout no Brasil já trazia a mesma perspectiva que a Manufatura Real da França adotou ao executar a *Tenture des Indes*, mostrando uma concepção do mundo não europeu.

Ao executar os modelos para as Tapeçarias das Índias, o artista, se é que ele trabalhou sozinho,⁵⁸ fez uma releitura de sua própria obra anterior. A comparação do Eckhout da pintura dos quadros com o Eckhout dos cartões das tapeçarias⁵⁹ revela que as imagens dos cartões eram uma versão artística europeia diversa sobre as Índias Ocidentais. Tal versão estava relacionada à profusão de elementos, ao preenchimento, por meio da arte barroca, dos espaços que a cornucópia da natureza oferecia. As Índias retratadas foram inspiradas não somente no Brasil, mas em diversas colônias holandesas.

Na arte europeia do século XVII, tais representações fizeram parte de um circuito de imagens exóticas e etnográficas que as sociedades se orgulhavam de produzir, demonstrando que detinham um conhecimento global. O que chamamos de “globalismo” é um dos aspectos desse trânsito de conhecimento do mundo e pelo mundo. O globalismo das imagens (SCHMIDT, 2015) é a sua capacidade de estar em diferentes meios, com diferentes atribuições de origem e deslocadas para um contexto criado no âmbito da cultura europeia do século XVII.

3.1 A arte na ocupação territorial do Brasil

A Europa, em geral, já possuía, como vimos no Capítulo 2, uma ideia sobre o Novo Mundo projetada nas obras de arte. As imagens do Brasil holandês fazem parte dessa rede e

⁵⁸ O projeto dos cartões para a Tapeçaria das Índias pode ter contado com outros artistas, pois algumas das representações humanas, principalmente as dos indígenas, diferem daquelas das telas reconhecidas como de autoria exclusiva de Albert Eckhout. Ver capítulo 6.

⁵⁹ Partindo do pressuposto de que Eckhout é realmente o autor dos cartões, pois, como veremos a seguir e nos Capítulos 5 e 6, questionamos tal certeza e invocamos alguns autores.

são fundamentais para o entendimento da composição da *Tenture des Indes*. É essencial, portanto, saber as origens dessas imagens e conhecer o modo como foram migrando de suporte, sendo reinterpretadas. Sabe-se da intenção de Nassau de registrar e divulgar na Europa as imagens do seu tempo de governante no Brasil (FRANÇOZO, 2009). Contudo, para além da procedência das imagens holandesas, convém analisar suas funções e intersecções com os usos que adquiriram posteriormente dentro da corte francesa, quando da execução das Tapeçarias.

Segundo Stols (1996), o fluxo de portugueses cristãos novos pelos Países Baixos até a sua fixação em Amsterdã e Roterdã revela que a ideia de Brasil havia sido implementada ao longo de todo o século XVI, antes da ocupação territorial holandesa no Brasil e das obras de Eckhout. Estudiosos e colecionadores, como o botânico Carolus Clusius, iam a Portugal e a ilhas portuguesas onde os flamengos haviam se estabelecido em busca de curiosidades do Brasil. Além disso, antes do período nassoviano, oriundos dos Países Baixos já estavam presentes no território brasileiro como donos de engenhos de cana-de-açúcar ou comerciantes em São Vicente, Pernambuco e Bahia. Assim:

Todos esses indivíduos juntos constituíram um fluxo de pessoas e informações entre os Países Baixos e o Brasil como não existiu entre a Europa do Norte [sic] e a América [sic] durante este primeiro século e meio. Os horizontes mexicano ou peruano não puderam firmar-se tão nitidamente nos Países Baixos, se bem que suas culturas dispunham de troféus mais prestigiosos. O Caribe e a América do Norte só ocuparam um espaço crescente a partir da segunda metade do século XVII. Nada mais natural então que dessa familiaridade entre os Países Baixos e o Brasil resultassem uma informação livresca e uma iconografia muito importante e rica (STOLS, 1996, p. 24).⁶⁰

Após a independência dos Países Baixos na última década do século XVI, “a Holanda tornou-se, no umbral do seu Século de Ouro, ‘a primeira economia moderna’ e a principal potência marítima” (MELLO, 2010, p. 11).

Os holandeses estavam no Brasil no século XVII, por meio da Companhia das Índias Ocidentais (1621), a expandir e consagrar o seu poderio no além-mar. A Companhia Ocidental, que atendia às Américas e à costa oeste da África,⁶¹ detinha o monopólio para o comércio e a colonização. Especificamente no Brasil, a produção de açúcar na região

⁶⁰ Ver, em relação à visualidade da época e à iconografia do Brasil nos Países Baixos, as pesquisas de Stols (1996, 2008, 2014). O autor demonstra a importância e o impacto das imagens brasileiras nos Países Baixos e, em decorrência, na Europa. Os estudos do historiador são fundamentais para se conhecer a recepção das imagens do Brasil na arte dos países europeus.

⁶¹ Essa é a delimitação geográfica do que era entendido como Índias Ocidentais conforme pregava o calvinista e fundador da Companhia das Índias Ocidentais Willem Usselinx após o êxito oriental da Companhia das Índias Orientais: “Uma Companhia das Índias Ocidentais, organizada nos moldes da primeira, foi efetivamente fundada em 1621 (ano de retomada das lutas contra a Espanha, após uma trégua de 12 anos), tendo por objetivo o monopólio do comércio entre os portos setentrionais e as regiões da África e da América compreendidas entre o Trópico de Câncer e o cabo da Boa Esperança, a Terra Nova e o Estreito de Magalhães” (LEITE, 2014, p. 15).

Nordeste serviu como um dos atrativos à ocupação. Os interesses dos sefarditas e maranos ibéricos, fixados em Amsterdã e na região da Antuérpia como investidores do setor açucareiro, eram prejudicados pelas guerras na Europa, principalmente após o final da trégua hispano-neerlandesa (1609–1621).

Contudo, o principal impulso à Companhia das Índias Ocidentais se deve à atuação dos calvinistas, que propunham a expansão comercial e colonial para o Novo Mundo mesmo em terras já reivindicadas por Portugal e pela Espanha, algo bastante sensível às relações diplomáticas e à política das Repúblicas Unidas no cenário europeu. Além disso, os atrativos da região Nordeste do Brasil foram um motivo maior para os acionistas da companhia. O incentivo estava baseado nos lucros do negócio açucareiro, mas também na proximidade com a prata do Peru (segundo a noção cartográfica da época).

O Nordeste era considerado um ponto estratégico para confrontar a navegação espanhola e portuguesa e realizar conquistas na África (MELLO, 2010). Apenas três anos após a fundação da Companhia, a armada dominava a cidade de Salvador (1624), recuperada no ano seguinte pela Espanha, que à época estava na União Ibérica (1580–1640) com Portugal. A partir de 1630, os neerlandeses conquistaram Olinda e outras localidades da região Nordeste brasileira, onde ficaram até 1654, com variantes territoriais.

Ao nosso estudo, que pretende mostrar a visão europeia manifestada artisticamente — por meio da Tapeçaria das Índias —, importa verificar que igualmente existe um ponto de vista brasileiro sobre o período das origens das imagens. Para a historiografia brasileira, a ocupação territorial e a iconografia correspondente estabeleceram o contraditório. Por vezes, representa-se a formação do sentimento de nacionalidade quando negros, brancos e índios se uniram contra o invasor holandês (HERKENHOFF, 1999); em outros momentos, o período Nassoviano (1637–1644) é considerado preferencialmente um “paraíso perdido”, no qual a oportunidade de o Brasil se desenvolver de maneira diferente foi desperdiçada: “O domínio holandês no Nordeste é seguramente o período mais bem documentado da história colonial do Brasil, tanto do ponto de vista do volume das fontes bem como da variedade dos gêneros” (MELLO, 2010, p. 14).⁶² Entre esses gêneros citados por Mello (2010), estão as fontes iconográficas.

⁶² Ver o amplo levantamento comentado de fontes realizado por Chaves Júnior (2012).

3.1.1 Cultura visual relacionada ao Brasil na Holanda do século XVII

A Holanda produziu uma infinidade de imagens do mundo extraeuropeu. No século XVII, essas imagens tinham o papel de registrar o conhecimento a respeito de onde quer que os neerlandeses aportassem. Eles se preocuparam, sobretudo, com a circulação das imagens na Europa. Tanto é que as imagens dos cartões da Tapeçaria das Índias, antes e depois de obter prestígio como Gobelins, constituíam-se como um dos efeitos da cultura visual holandesa.

As imagens tecidas na *Tenture des Indes* são oriundas de uma arte de proposta social e científica. Isso estava de acordo com a arte holandesa do século XVII, cuja produção iconográfica esteve associada à observação da natureza, com a descrição de tipos humanos e naturezas-mortas. É o que indica Alpers (1999, p. 303, 307): “segundo se pensava na época, as imagens contribuíam para o conhecimento” e, “para o modo de pensar holandês, pinturas, mapas, história e história natural tinham meios e fins em comum”, princípios que podem ter sido expandidos por toda a Europa.

Segundo Guash (2005, p. 73), “*as imágenes son vistas como elementos centrales em las representaciones del mundo*”, focalizando as imagens dentro da cultura visual como um mecanismo cultural holandês. As tapeçarias, produzidas em Paris, também compartilham a cultura visual da França dos séculos XVII e XVIII, por suas aproximações e ritmos afins com a produção holandesa. Isso deve estar claro ao se abordar a dimensão social da obra de arte em questão e a sua capacidade de ser compreendida como um conjunto de imagens europeias sobre o mundo exterior.

A descrição de Flusser (2002, p. 5) “Imagem: superfície significativa na qual as ideias se inter-relacionam magicamente” reflete oportunamente a proposta de trabalhar com duas tradições artísticas distintas: a holandesa e a francesa. Isso requer que se abordem suas especificidades, como aponta Alpers (1999, p. 37): “ao recorrer às circunstâncias, desejo não somente ver a arte como uma manifestação social, mas também acessar as imagens mediante uma consideração do seu lugar; papel e presença na cultura mais ampla”.

Nesse terreno da cultura visual holandesa e da sua relação com a cultura mais ampla, cabe o alerta a respeito de determinados rótulos, de modo a caracterizar uma arte singular e não aristocrática. Uma das características da arte holandesa do século XVI, e talvez dos seguintes, que não pode ser encaixada na visualidade construída e divulgada no período nassoviano no Brasil, é a sua peculiaridade como arte burguesa. Os pintores de Nassau, profissionais ou não, não estavam inseridos em nenhum circuito comercial, ao menos quando

produziram as obras no Brasil.⁶³ Nassau era aristocrata, Albert Eckhout estivera sob patronato e o destino das obras foram coleções principescas na maioria. Portanto, as obras não se enquadram na noção genérica de arte holandesa do século XVII como burguesa.

Por isso, Crary (2012, p. 41) discorre sobre as características da arte holandesa no século XVII criticando a visão da sua singularidade: “Além dos significados da arte holandesa, é importante reconhecer o caráter *transnacional* da vida intelectual e científica europeia nesse período [...]”. O autor constata, por outro lado, que tanto quanto as científicas, as tradições artísticas dos dois países, Holanda e França, podem ser intimamente ligadas. Ele menciona que Descartes viveu por mais de 20 anos na Holanda, onde formulou a teoria óptica relacionada com a de Kepler. Mostrou, com isso, que as práticas científicas e artísticas não podem ser observadas apenas localmente, nem isoladamente umas das outras.

De acordo com Schmidt (2015), as Repúblicas Unidas construíram uma visão europeia do mundo não europeu baseada na geografia exótica. A busca e a consolidação de um império territorial apresentou-se incerta para as Companhias das Índias (Ocidentais e Orientais) a partir da segunda metade do século XVII.

Enquanto isso, assim como os colonialistas holandeses abandonaram quaisquer noções anteriores de império territorial que possam ter nutrido, os fabricantes holandeses de geografia promoveram um novo e revisado sentido do mundo ultramarino. Eles começaram a cultivar não uma perspectiva estritamente holandesa, mas uma de modo geral europeia, concentrando-se menos sobre este ou aquele campo experimental imperial e mais no mundo “exótico” que parecia substituir os projetos nacionais e imperiais. Em certo sentido, os holandeses trocaram um império de territórios por um império da geografia: também eles começaram a negociar a *imagem* do mundo (SCHMIDT, 2015, p. 10, tradução nossa)⁶⁴.

As manifestações a respeito da visualidade holandesa sobre o Brasil foram um demonstrativo dessa mudança de perspectiva. Os prefácios de duas obras, *Rerum per octennium in Brasilia*, de Barleaus, e *História naturalis Brasiliae*,⁶⁵ de Piso, se modificaram entre as primeiras edições e as subsequentes. Segundo Schmidt (2015), a mudança do enfoque do estudo de Piso vai de provincial — do Brasil e dos feitos de Maurício Nassau — para um espectro mais amplo — de *naturalia* do oeste tropical —, o que exemplifica a calibragem da estratégia dos holandeses em relação às Índias Ocidentais.

⁶³ Todavia, Frans Post, ao retornar à Holanda, desempenhou a função de pintor de encomendas fora do círculo aristocrático. Cf. sobre as fases pós-brasileiras do pintor em Lago (2012).

⁶⁴ “In the meantime, just as Dutch colonialists jettisoned whatever earlier notions of territorial empire they may have nurtured, Dutch makers of geography fostered a new and revised sense of the overseas world. They began to cultivate not a narrowly Dutch perspective, but a broadly European one, focusing less on this or that imperial testing ground than on ‘exotic’ world that seemed to supersede national and imperial projects. In a sense, the Dutch exchanged an empire of territory for an empire of geography: they began to trade also in the *image* of the world”

⁶⁵ As duas obras são emblemáticas do período nassoviano no Brasil. Do ponto de vista iconográfico, tanto compilaram imagens como foram utilizadas em diferentes publicações científicas e produções artísticas.

Em decorrência disso, o modo como os holandeses começaram a demonstrar o mundo ultramar se tornou também, no final do século XVII, a maneira europeia de ver e compreender o mundo além de suas fronteiras. Passou a existir, então, um padrão de representações vinculadas ao exótico e ao conhecimento universal. Daí ser esse o aspecto-chave para a compreensão da visualidade da Tapeçaria das Índias e de algumas de suas características, como o globalismo. Isso explica também por que as imagens do Brasil sofreram diversas transformações, interferências e alterações de nomenclatura na Europa. Em consequência, as pinturas nos cartões da *Tenture des Indes* são um modelo em duplo sentido: *modelo de imagem a ser tecida e modelo de imagem de uma concepção europeia sobre o conhecimento do mundo externo*.

As imagens da Tapeçaria das Índias possivelmente pertencem tanto à órbita da cultura visual holandesa como à da francesa. Perguntemo-nos, pois: como se desenvolveu esse processo em que a Tapeçaria das Índias apresenta imagens do universo exótico extraeuropeu sob o ponto de vista do Velho Continente?

3.1.2 A produção artística holandesa no Brasil

Em 1637, chegava ao Brasil o conde Maurício de Nassau e a sua comitiva de artistas e cientistas. O governante da ocupação do Nordeste brasileiro foi enviado pela Companhia das Índias Ocidentais para consolidar os interesses comerciais e territoriais da empresa, que estava em campanha desde 1630. Foi esse o contexto do surgimento das imagens da Tapeçaria das Índias, ainda que os cartões tenham sido pintados posteriormente, na Europa. Muito se tem estudado o período da expansão das Repúblicas Unidas em seu Século de Ouro no Atlântico. Sob o ponto de vista da historiografia brasileira, o período que se encerrou em 1654 é um importante capítulo da história colonial do País, fazendo igualmente parte de um quadro global.⁶⁶

No que diz respeito à presença da comitiva artístico/científica e de seu patrono, suas atuações são destacadas mesmo nas produções historiográficas que não têm enfoque em história cultural e da arte. A produção das imagens do Brasil advindas da experiência brasileira dos holandeses pode ser dividida em duas fases: as obras executadas no Brasil; e aquelas provenientes de esboços, releituras e inspiração nas primeiras. Essas duas fases correspondem à atuação de Nassau, que não ficou restrita ao período em que ele passou no

⁶⁶ Ver as análises de Evaldo Cabral de Mello, Pedro Puntoni e Ernst van de Boogaart; a respeito da historiografia sobre o Brasil Holandês em Vieira, Galvão e Silva (2012), bem como a análise de fontes em Mello (2010).

Brasil. É de suma importância o papel de divulgador das imagens após o seu retorno à Europa (FRANÇOZO, 2014).

João Maurício de Nassau-Siegen, que era proveniente de uma família nobre na Alemanha e descendente do rei da Noruega e da Dinamarca, recebeu uma educação aristocrata.⁶⁷ Teve predileção pelas ciências, artes e letras, apesar de cedo ter ingressado em sua brilhante carreira militar. Nassau foi contratado em 1636 para centralizar a vida militar e civil no Nordeste brasileiro, consolidando a presença da Companhia e conquistando novos territórios (Ceará, Sergipe, Maranhão) logo na chegada. Durante a sua estada como governador do Brasil (1637–1644), não conseguiu a almejada posse da cidade de Salvador, mas empreendeu conquistas na África (São Jorge da Mina, Angola e Guiné) e ratificou alianças com o rei do Congo e do Sonho.

Durante o governo de Nassau, a Companhia das Índias Ocidentais ordenou a expedição militar ao Chile,⁶⁸ que contou com o apoio da colônia brasileira. Nesse período, o conde fez algo além do esperado pela Companhia: construiu dois palácios, um jardim botânico-zoológico e um observatório astronômico. Além disso, deu liberdade religiosa a judeus e católicos. Acima de tudo, pôs em prática as suas ambições artísticas e científicas, construindo no Brasil um patrimônio cultural além do trabalho de sua comitiva artística, abrangendo a urbanização, a arquitetura civil e militar, a cartografia, o mobiliário, a azulejaria, a vidraria, a ourivesaria, a heráldica, a numismática, a medalhística e a dramaturgia.⁶⁹ O grupo contratado por Nassau inicialmente era formado pelo médico holandês Willem Piso, pelo naturalista alemão Georg Markgraf e pelos pintores holandeses Frans Post e Albert Eckhout, além de Zacharias Wagener e Caspar Schmalkalden. Os dois últimos, na sua condição de militares, produziram imagens que foram incorporadas ao acervo de Nassau e, posteriormente, às muitas coleções, publicações e manifestações artísticas europeias.

Foi por meio do patrimônio cultural que o curto período de Nassau no Brasil frutificou após o encerramento de suas atividades, em 1644. A saída do Brasil foi marcada por desavenças com a administração dos Estados Gerais, que não levou em consideração as suas advertências quanto à ameaça que os portugueses representavam após o final da União Ibérica, em 1640. Em sua bagagem pessoal, que ocupava mais de uma nau, o ex-governante do Brasil carregou artefatos africanos e provavelmente chilenos. A coleção, portanto, não foi

⁶⁷ Sobre a atuação de Maurício de Nassau, ver Leite (2014, p. 17–24).

⁶⁸ A expedição aportou em Recife e contou com a participação do geógrafo Elias Herckmans, ex-governante da Paraíba (1636–1639), que retornou e faleceu no Brasil após o fracasso na consolidação do domínio de Valdívia no Chile e da morte do comandante da expedição Hendrick Brouwer. Sobre a expedição, ver Relación (1926).

⁶⁹ Ver detalhes dessas manifestações culturais empreendidas por Maurício de Nassau nas pesquisas de Leite (2014).

exclusivamente composta de bens e representações artísticas do Brasil. O fato é relevante, uma vez que teve desdobramentos nos motivos da Tapeçaria das Índias, como em *L'Indien à Cheval* (Figura 17), e em publicações como a *Historia Naturalis Brasiliae*, de Piso (1648) (Figura 18). As duas a seguir representações mostram vestes de habitantes da região que não era considerada terra brasileira.

Figura 17 – Tapeçaria das Índias. *L'Indien à Cheval*. Albert Eckhout, século XVIII. 4,230 x 2,970 m.



Figura 18 – Página de *Historia naturalis Brasiliae*, de Piso, 1648.



Fonte: Illustrated Garden (2019)⁷⁰.

No Brasil, o acervo de Nassau havia se enriquecido na troca de presentes com os moradores luso-brasileiros. Ele também validou alianças com os índios tapuia e os diplomatas do Congo e de Angola com a permuta de dádivas. Além disso:

Do mesmo modo, quando voltou à Europa, trocou presentes em momentos-chave da política das casas nobres do norte: recebeu a Ordem do Elefante, quando intercedeu junto aos Países Baixos para resolver um conflito com a Dinamarca; em contrapartida, pediu a intercessão de Frederico II a seu favor à Dieta Imperial, oferecendo depois, em troca, os objetos etnográficos e pinturas de Eckhout. Do mesmo modo, por ocasião do fim da Guerra Franco-Holandesa, ofereceu a Luís XIV as 42 telas com imagens do Brasil. Assim, não era o presente — o objeto — que selava as alianças, mas o momento de selar as alianças se consolidava com a oferta do presente. A dinâmica do circuito da dádiva tinha uma linguagem colonial: a codificação do mercantilismo através dos objetos exóticos (FRANÇOZO, 2009, p. 233).

O que diz Françaço (2009) é fundamental para entendermos de que maneira as imagens exóticas estavam inseridas em uma rede de distribuição que fez parte de um sistema de trocas. As imagens se distanciavam, nesse sentido, daquilo que é mercadoria, pois as obras que as transportavam eram dádivas. A circulação de bens materiais e visuais do Brasil na Europa ficou registrada, principalmente, por meio dos citados presentes oferecidos por

⁷⁰

Nassau: parte das coleções artístico-científicas para o eleitor de Brandemburgo; as obras de arte para Frederico III da Dinamarca; e, em 1678–1679, o lote de presentes para Luís XIV da França, em que estavam incluídos os cartões para a *Tenture des Indes*. Nassau faleceu no ano em que entregou este último presente; já então tinha se recolhido à vida privada.

3.2 A obra de Albert Eckhout e os cartões para as tapeçarias

3.2.1 Albert Eckhout

Após examinar as referências ao Brasil nos Países Baixos, Stols (1996) ressalta que as produções de Albert Eckhout e Frans Post destoam das anteriores pela originalidade documental e pela visão moderna, mesmo que dentro de uma perspectiva de dominação. Diz ele: como resultado, na Europa, a “[...] sua maior repercussão fez-se sentir sobretudo num exotismo bastante fácil em livros, em coleções e gabinetes de raridades, na tapeçaria francesa de Desportes [...]” (STOLS, 1996, p. 28). Outros autores⁷¹ que se dedicaram a Eckhout (que é o pintor de nosso interesse por ser, supostamente, autor dos cartões da Tapeçaria das Índias) têm outros pontos de vista sobre o efeito das obras, em especial no que tange ao exotismo. Brien (2010) aponta que um dos efeitos da obra de Eckhout na Europa foi ter antecipado em 50 anos a representação de casta empreendida na América espanhola, por meio dos retratos dos tipos étnicos encontrados no Brasil, não obstante já existirem representações de tipos humanos do Novo Mundo.⁷² A autora enfatiza o papel do artista naquilo que se entendia como história natural por meio de ilustrações científicas, de quadros com naturezas-mortas e de retratos dos habitantes do Brasil holandês. Portanto, a obra de Eckhout anterior aos cartões para a Tapeçaria das Índias merece aqui uma reflexão.⁷³

Pouco se sabe sobre a vida do pintor, principalmente nos períodos antecedente e posterior à vinda ao Brasil. No seu retorno à Holanda é que ele teria executado os cartões para a Tapeçaria das Índias. Sabe-se que Albert Eckhout nasceu em 1607, na cidade de Groningen (ou Amersfoort), onde realizou sua iniciação artística antes de se transferir para Amsterdã por volta de 1630. Ele foi contratado para a comitiva artística de Maurício de Nassau, tendo chegado ao Brasil em 1637. Entre 1637 e 1640, realizou estudos para a série sobre os tipos

⁷¹ Entre outros, os seguintes autores avaliaram o legado de Albert Eckhout: Mason (1998); Brien (2010); Valladares (1981); Leite (2014); Whitehead (1989); Schmidt (2015).

⁷² Boogaart (2002) identificou que a maneira como Eckhout representou os povos não europeus em casais já era uma fórmula empregada desde o século XVI, com a paisagem ao fundo mostrando as características do local retratado.

⁷³ Ver a continuação do exame da obra de Albert Eckhout no Capítulo 6.

humanos da colônia, iniciando vários dos desenhos sobre a fauna e a flora. Nos anos 1641 e 1643, pintou os quadros *Mulher africana*, *Homem africano*, *Tubinabá/Mulher Brazilian*, *Mulher tapuia*, *Homem tapuia*, *Mameluca* e *Tupinambá/Homem Brazilian*. Em 1644, executou o retrato em tamanho natural intitulado *Maurício de Nassau no Brasil*. Nesse mesmo ano, regressou à Holanda.

Ainda no Brasil, Eckhout pintou o *Mulato*, 12 naturezas-mortas, a *Dança tapuia* e imagens de plantas e animais do jardim botânico e zoológico do palácio brasileiro de Nassau. Em 1645, já em solo holandês, permaneceu a serviço de Nassau, pintando para a residência do conde. Nesse ano, provavelmente, criou os cartões para a primeira série da Tapeçaria das Índias. Em 1646, de retorno à sua cidade natal, casou-se, fixando-se em Amersfoort até 1653. Lá, produziu ao menos duas telas sobre o ambiente brasileiro e, com Jacob van Campen, pintou na Het Hoogerhuis. Foi para Dresden a serviço do eleitor da Saxônia, onde pintou as aves brasileiras no Hoflössnitz. Ali permaneceu até 1663. Em 1665, faleceu em Groningen (BRIENEN, 2010).

As obras brasileiras de Eckhout destacam-se pela perspectiva etno-histórica e pelo pioneirismo em retratar os nativos com suas reais fisionomias e posturas. Mason (1998) menciona como elementos essenciais para a compreensão da obra do artista os seus desenhos e esboços.⁷⁴ Estes não se distanciam de obras subsequentes, na medida em que nos retratos etnográficos o que importa é que eles atraem o olhar para uma realidade tematizada. Trata-se, por definição, de imagens visuais de mundos imaginários que resultam em retratos exóticos. No contexto da Tapeçaria das Índias, ocorre algo idêntico: por meio da inclusão de artefatos e itens da fauna e da flora, formulou-se uma imagem tematizada.

Nos retratos, as referências à cultura material utilizadas por Eckhout, a conotação dos graus de civilização de cada casal e a intenção de relatar o caráter mais universal ou local da colônia holandesa conectam a obra do pintor com a representação europeia dos trópicos. Ou seja: a pintura de Eckhout antes da elaboração dos cartões para as tapeçarias sugere que a paisagem seja uma ilustração do tipo étnico retratado (Figuras 19 e 20). A mulher tupinambá, por exemplo, surge frente a um fundo cultivado, um engenho, ao passo que “[...] da mesma maneira a mulher tapuia foi situada à frente de uma paisagem sem nenhum sinal de cultivo: ao selvagem, correspondia a terra inculta” (VIEIRA, 2012, p. 105).⁷⁵

⁷⁴Ver Anexo C.

⁷⁵Sobre os tipos humanos em relação aos graus de civilização nos retratos pintados por Eckhout, ver Boogaart (1990).

Figura 19 – *Mulher tupinambá*. Albert Eckhout, 1651. Óleo sobre tela, 274 x 163 cm. Nationalmuseet, Copenhague, Dinamarca.



Fonte: Whitehead e Boeseman (1989, p. 272).

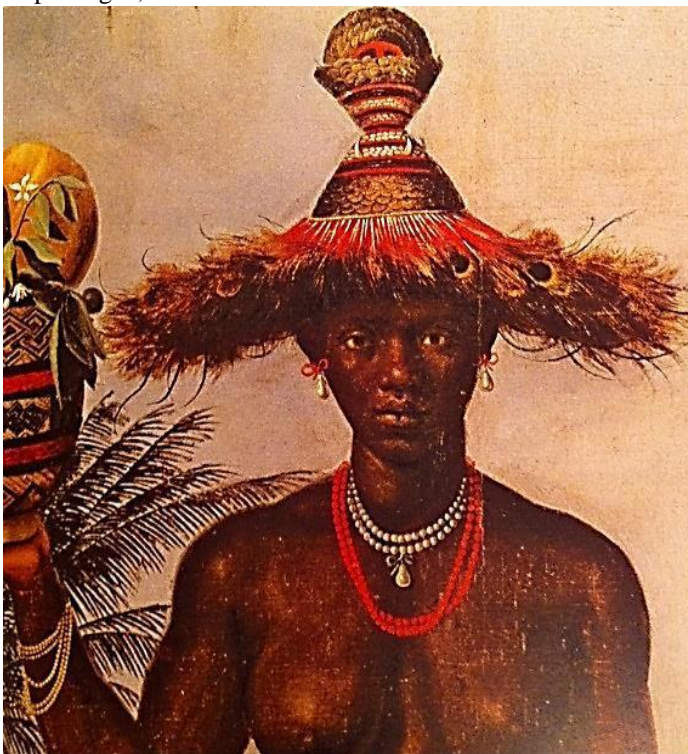
Figura 20 – *Mulher tapuia*. Albert Eckhout, 1641. Óleo sobre tela, 272 x 165 cm. Nationalmuseet, Copenhague, Dinamarca.



Fonte: Whitehead e Boeseman (1989, p. 270).

Nas telas em que Eckhout representava o Brasil com suposto olhar etnográfico, estão presentes adereços e elementos que não pertenciam à natureza e à cultura material local. Um exemplo é o chapéu pintado na *Mulher africana* (Figura 21). O objetivo era retratar as colônias holandesas com ênfase em um panorama mais geral do que particular. Como reflexo do trânsito de imagens produzidas pelo pintor e de um longo processo, as tapeçarias receberam os motivos brasileiros e híbridos com outras culturas, principalmente a andina e a africana, sendo reeditadas por todo o século XVIII.

Figura 21 – Detalhe de *Mulher africana*. Albert Eckhout, 1641. Óleo sobre tela, 282 x 189 cm. Nationalmuseet, Copenhague, Dinamarca.



Fonte: Brienen (2019, p. 109).

3.2.2 Do Brasil à *Tenture des Indes*

Por meio da Tapeçaria das Índias, a visão europeia do Novo Mundo engloba referencialmente a perspectiva de Eckhout, que por sua vez é inter-relacionada. A partir de tal premissa, as imagens-objetos estão sempre conectadas e relacionadas umas às outras, seja por terem o mesmo meio visual, seja pela produção artística mais ampla, em diferentes temporalidades e com polissemia. A constituição e a circulação das imagens de Eckhout antes e na Tapeçaria das Índias, bem como a visualidade e a memória de como elas foram se fazendo presentes, se transfigurando ou se relacionando com outros suportes e meios sociais,

refletem a temporalidade e o imaginário. Por isso, surge o questionamento sobre o quanto e quando as imagens da Tapeçaria constituem *uma memória específica do Brasil colonial*.

Convém também frisar a reverberação das imagens do Brasil holandês em alguns artistas europeus anteriores ou contemporâneos à produção da Tapeçaria das Índias. Isso é importante para aproximar o imaginário sobre o Brasil da produção artística europeia e para confirmar a existência de uma rede de imagens. Para Belluzzo (2000, p. 102), “É um dos fundamentos da imagem a sua possibilidade de desprendimento da forma e [a sua] capacidade de flutuação, sem a qual não se pode falar em imaginário”. A flutuação de imagens provindas da obra de Eckhout ocorre em diversos suportes e temas, como nas obras alegóricas de *América*, de Van Kessel (Figura 10). A pintura (parte do conjunto de óleos sobre *As Quatro Partes do Mundo*) exhibe a mulher e o homem tapuia de Eckhout,⁷⁶ além de elementos das Índias Orientais e da Europa.

A iconografia de um motivo do holandês aparece inclusive na azulejaria com *chinoiserie* eckhoutiana (Figura 22) e em artistas como Zacharias Wagener (Figura 23), seu contemporâneo no Brasil.

⁷⁶Essa relação é referida por diversos autores, como Whitehead e Boeseman (1989), Brienen (2010) e Belluzzo (2000).

Figura 22 – Painel de azulejos. Oficina desconhecida, 1700. 170 x 79 cm. Rijksmuseum, Amsterdã, Holanda.



Fonte: Whitehead e Boeseman (1989, p. 321).

Figura 23 – *Mulher negra*. Zacharias Wagener, 1641. Aquarela sobre papel.



Fonte: Whitehead e Boeseman (1989, p. 259).

Na obra de Johann Wenzel Bergl (Figura 24), aparece a recorrente figura humana com chapéu de palha e plumas, que apresenta explicitamente uma conexão com a pintura de Eckhout (Figura 5). A pintura, que se encontra em Viena, demonstra a abrangência e o deslocamento de imagens por meio da cultura visual aristocrática europeia.

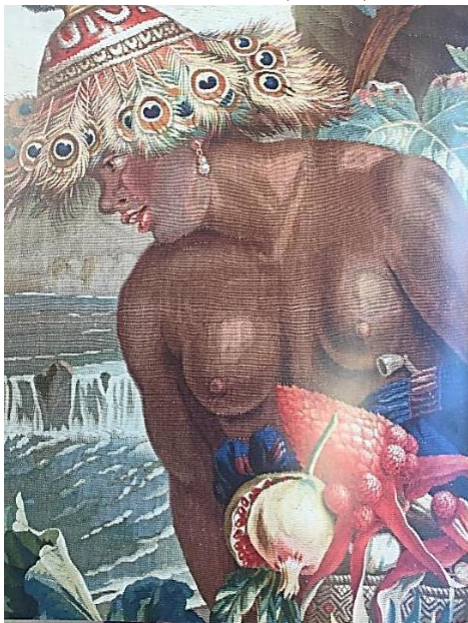
Figura 24 – *Africano com Cana*. Johann Wenzel Bergl, 1763–1764. Afresco. Gartenpavillon, Viena, Áustria.



Fonte: Klatte (2016, anexo X).

A Tapeçaria das Índias faz parte dessa rede de imagens mesmo quando sofre interferências a serviço da Manufatura dos Gobelins, como na série das *Nouvelles Indes* (Figura 25). A mulher com o chapéu é um motivo que exemplifica a penetração da obra de Eckhout nas artes e nas diversas publicações (Figura 26) que foram inspiradas em seus desenhos e pinturas.

Figura 25 – Tapeçaria das Índias. Detalhe de *L'éléphant*. Alexandre-François Desportes, 1741. 415 x 637 cm. Kunsthistorisches Museum, Viena, Áustria.



Fonte: Vittet (2014, p. 173).

Figura 26 – *Femme de Brezil avec leus ornements*. Pierre Vander Aa, c. 1710. Gravura.



Fonte: Buka Gakuen Library (2019).⁷⁷

Na tapeçaria, conservou-se, além do mesmo chapéu, o cachimbo carregado na cintura no quadro *Mulher negra* (Figura 23). Esse cachimbo é holandês (Figura 27), mostrando que elementos da cultura europeia estiveram presentes nas representações.

Figura 27 – Cachimbos holandeses do século XVII. Museu Casa Rembrandt, Amsterdã, Holanda.



Fonte: a autora (2017).

⁷⁷ Disponível em: <http://digital.bunka.ac.jp/kichosho_e/search_shousai.php>. Acesso em: 14 jun. 2019.

Estabelecer relações entre a obra de Albert Eckhout e a apresentação visual na Tapeçaria não é tarefa simples. No que se refere principalmente à fisionomia dos tipos humanos, suas pinturas anteriores pouco têm a ver com o que encontramos na Tapeçaria das Índias.⁷⁸ Quanto a isso, levantam-se suspeitas sobre a autoria dos cartões. Veremos, a seguir, que com os elementos da fauna e da flora contidos na *Tenture des Indes* ocorre o contrário. Se analisados isoladamente, eles se identificam muito com as naturezas-mortas de Eckhout (Figura 28). A tela, de autoria comprovada, o cesto no cartão (Figura 29) e o produto final, a tapeçaria (Figura 30), trazem semelhanças de composição e da cultura material representada em *Les Deux Taureaux*.

Figura 28 – Detalhe de *Natureza-morta com cabaça, frutas e cactos*. Albert Eckhout, c. 1640. Óleo sobre tela, 94 x 94 cm. Nationalmuseet, Copenhague, Dinamarca.



Fonte: Brienen (2010).

⁷⁸ Cf. no Capítulo 6 a comparação entre os tipos humanos de Albert Eckhout e os da Tapeçaria das Índias.

Figura 29 – Cartão da Tapeçaria das Índias. *Les Deux Taureaux*. Século XVII. Óleo sobre tela. Mobilier National, Paris, França.



Fonte: a autora (2018).

Figura 30 – Tapeçaria das Índias. *Les Deux Taureaux*. Manufatura dos Gobelins, c. 1690. Lã e seda, 470 x 740 cm. Mobilier National, Paris, França.



Fonte: Brienen (2010).

Percebemos conjuntos de espécimes representados em diversos temas da Tapeçaria das Índias. As imagens de elementos agrupados podem ser entendidas como naturezas-mortas ou, melhor, aglomerações demonstrativas da fauna e da flora. Os traços são claramente do pintor, mesmo que seguindo tendência da pintura holandesa do início da Idade Moderna. As imagens mostram a importância de se acumular e de figurar a diversidade de coisas do mundo. Tanto no Eckhout das pinturas brasileiras como no dos cartões, descobrimos uma valorização explícita do conhecimento dos objetos de diferentes procedências; no caso, africanas e ameríndias.

Por sua vez, as imagens das naturezas-mortas revelam um traço do tempo em que os limites entre a representação artística e a científica não estavam delineados. A obra de Eckhout não está claramente ligada às condenações morais, de origem religiosa ou não, da sociedade holandesa, mas a certos alimentos, geralmente provenientes das Índias. Por exemplo, o tratamento visual que o artista deu à cana-de-açúcar pode ter relação com o conceito dessa mercadoria na Holanda, onde

[...] o grande inimigo, agente incansável de Satanás, era o açúcar. Entretanto, na República, em quantidades adequadas para reduzir suficientemente o fator custo e chegar às mesas das camadas médias, o açúcar brasileiro alimentava o apetite dos holandeses por doces — apetite então já sedimentado (SHAMA, 1992, p. 169).

No tocante ao açúcar, Eckhout pode ser considerado portador dessa atitude ambígua. Ao mesmo tempo em que denota a riqueza da colônia no retrato etnográfico do mulato (Figura 31), a cana estranhamente não aparece na série das 12 naturezas-mortas pintadas a óleo, justamente onde o pintor procurou demonstrar a diversidade de plantas — inclusive das que não eram nativas do Brasil, mas que já se cultivavam no País, como a banana (BRIENEN, 2010).

Figura 31 – *Mulato*. Albert Eckhout, c. 1643. Óleo sobre tela, 274 x 170 cm. Nationalmuseet, Copenhague, Dinamarca.



Fonte: Whitehead e Boeseman (1989, p. 273).

Na Tapeçaria das Índias, a cana-de-açúcar, como espécie vegetal ou como referência à sua produção, aparece em *Les Deux Taureaux*, *Le Cheval Rayé* e *Le roi porte par deux Maures* (Anexos A e B), mostrando a principal atividade econômica do Brasil colonial. No retrato *Mulato*, não observamos somente a menção à cana-de-açúcar, mas notamos, por meio do traje e do armamento, que o tipo mestiço desempenhava uma função intermediária entre o colonizador e os escravizados. No tocante à atividade açucareira, a representação na Tapeçaria das Índias é mais ligada ao regime escravista.⁷⁹

A obra de Eckhout precedente aos cartões para a *Tenture des Indes* caracteriza-se pela sua capacidade de transmediação (SCHMIDT, 2015), isto é, por um processo de multiplicação de imagens. Ou seja, houve replicação de sua criação tanto nos objetos mais simples (como entalhes, cocos decorados, azulejos e inúmeras incorporações gráficas) quanto na nobre arte da tapeçaria. Isso ocorreu independentemente do grau da participação de Eckhout na elaboração dos cartões da Tapeçaria das Índias.

⁷⁹ Sobre a relação da Tapeçaria das Índias com o contexto global do negócio do açúcar, ver Roth (2016).

Alguns argumentos podem ser levados em consideração na questão da autoria dos cartões das *Anciennes Indes* por parte de Eckhout. Em primeiro lugar, as obras do Brasil enquanto colônia da Holanda apresentam um *exotismo diferente do exotismo da Tapeçaria das Índias*. Além disso, o momento da encomenda dos cartões foi diferente da conjuntura da execução das obras no Brasil. Contudo, tanto nos quadros como nos cartões existem elementos não brasileiros compondo as cenas entre alguns pontos visuais comum.

Voltemos então à pintura do período brasileiro de Eckhout. Nessas obras, já aparecem objetos africanos e chilenos. Especulou-se a possibilidade de o pintor ter participado de viagens a essas localidades durante a sua permanência no Brasil, principalmente ao Chile. Porém, “nenhuma dessas viagens foi comprovada por documentos. Há quem as admita em função da existência de pinturas de chilenos e de lhamas, carneiros de Angola e elefantes entre o material do *Theatrum rerum naturalium Brasiliae*” (LEITE, 2014, p. 154).

É provável que muitos objetos retratados por Eckhout e que depois aparecem na Tapeçaria sejam provenientes dos contatos com essas localidades durante a estadia no Brasil. Nassau colaborou com a expedição em busca de ouro comandada por Hendrik Brouwer ao Chile (1643). Com a África, as relações do Brasil holandês transpuseram o objetivo maior, que era prejudicar a chegada da mão de obra negra à América espanhola por meio da tomada de pontos estratégicos do tráfico. Ocorreu, concomitantemente, o estabelecimento de relações diplomáticas com reinos africanos, visitas recíprocas e circulação de cultura material.

Constata-se que Eckhout incorporou às suas pinturas do período brasileiro muitos desses itens, e isso teve reflexo na elaboração dos cartões para as tapeçarias. O papel do pintor era exatamente o de retratar as pessoas e tudo o que era ligado à história natural e que se encontrasse sob a órbita de seu patrono enquanto governante do Brasil. Supõe-se que um ajudante de Eckhout, de nome desconhecido, possa ter participado da expedição de Brouwer (BRIENEN, 2010). Além disso, para pintar elementos chilenos e africanos, bastava se apoiar nos exemplares vivos levados desses lugares para o zoológico e o jardim botânico de Nassau no Brasil.

Ao retornar para a Europa, Albert Eckhout esteve possivelmente trabalhando com o pintor e arquiteto Jacop van Campen, o que também pode ter ocorrido antes da temporada brasileira. A relação entre os artistas é reforçada devido a trocas entre eles (WHITEHEAD; BOESEMAN, 1989).⁸⁰ Existe, portanto, a possibilidade de Van Campen ter colaborado de

⁸⁰ Em Whitehead e Boeseman (1989, p. 75, 96–99, 163, 166, 175, 178, 195) e em Brienem (2010, p. 24–25, 32–35), encontramos a associação da pintura dos dois artistas.

alguma forma com os cartões da Tapeçaria⁸¹ e de que Eckhout o fizesse nas obras do primeiro.⁸² Os dois estiveram trabalhando para Nassau ao mesmo tempo em Amersfoort, por volta de 1650. Certamente, outros artistas contemporâneos a eles foram inspirados tanto por objetos que circularam pela Europa como por pinturas que continham elementos do mundo ultramar. Tais inclusões ocorreram mesmo quando o tema da obra tivesse o objetivo de retratar um argumento europeu, indicando que as imagens do exótico compõem também aquilo que é referente à cultura europeia.

Isso pode ser observado na cestaria que aparece na *Alegoria do nascimento de Frederick Hendrik* (Figura 32). Muitas vezes, a referência ao Novo Mundo é sutil, manifestando-se como um pequeno recorte de cultura material exótica, mesmo quando a temática é outra. A alegoria do nascimento, que inclui um motivo *vanitas*, refere-se ao príncipe de Nassau-Dietz. Ela está inserida no quadro de disputas e de demonstração de poder colonial por meio da representação da cultura material dos domínios holandeses.

⁸¹ Quentin Buvelot associa as anatomias das figuras humanas em *Le Pêcheurs (Tenture des Indes)* como coincidentes com a pintura de Van Campen (BRIENEN, 2010).

⁸² Brien (2010) aponta a influência de Albert Eckhout nas seguintes obras de Jacob van Campen: *Natureza-morta com frutas brasileiras* (1650), *Desfile triunfal com tesouros das Índias Orientais e Ocidentais* (1650–1651), *Apolo e Aurora*.

Figura 32 – *Alegoria do nascimento de Frederick Hendrik*. Caesar van Everdingen Caesar (Cesar Pietersz), 1650. Óleo sobre tela, 373 x 243 cm. Haia, Holanda.



Fonte: Alamy (2019).⁸³

3.2.3 Os cartões da Tapeçaria das Índias

Nossa opinião converge com a de Belluzzo (2000), que realizou um balanço sobre a relevância da *Tenture des Indes* como objeto de investigação. Segundo ela, os cartões das primeiras tapeçarias são “[...] derivados de fontes e modelos não completamente apurados”. Eis a sua justificação: “os notáveis resultados atingidos pelas pesquisas são ainda tidos como insuficientes pela perspectiva da história da arte, considerando-se a extensão do legado artístico de Nassau, a incerteza das autorias, o processo de sucessivas reapropriações e transformações” (BELLUZZO, 2000, p. 100).

A chegada dos cartões na França fez parte do desmembramento da coleção de Maurício de Nassau. A coleção não é aqui entendida como aquela composta exclusivamente

⁸³ Disponível em: <<https://www.alamy.com/stock-photo/n-a-n-a-caesar-van-everdingen-%C2%A0-1616-1617-1678-%C2%A0C2%A0-alter.html>>. Acesso em: 25 jun. 2019.

das telas e objetos levados do Brasil. Os cartões fazem parte do *patrimônio construído* com imagens brasileiras e ampliado no período do retorno à Europa. O conjunto foi mudando de conformação, sofrendo acréscimos e fragmentações. Um exemplo disso são as gravuras reunidas em livros, como os estudos a óleo disponibilizados por Nassau a Johannes de Laet para o *Historia Naturalis Brasiliae*. De Laet era editor e ao mesmo tempo diretor da Companhia das Índias Ocidentais, sendo a sua amizade de grande conveniência numa época em que Nassau ainda cogitava o retorno à colônia brasileira (FRANÇOZO, 2014). O mesmo material, de autoria de Albert Eckhout, foi devolvido a Nassau. Este, por sua vez, presenteou-o ao eleitor de Brandemburgo.

Os vários itens da coleção brasileira sofreram rearranjos em função das alocações promovidas, mas a principal motivação dessas movimentações foi a distribuição de presentes, processo que se iniciou quando Nassau ainda se encontrava no Brasil.⁸⁴ As dádivas de Nassau para a nobreza não foram, contudo, motivadas apenas pela reciprocidade corrente nas relações no século XVII; o conde buscava construir e divulgar a imagem do “brasileiro” como uma ação estratégica no cenário europeu.

As coleções de curiosidades eram de grande interesse dos nobres, entre eles o eleitor de Brandemburgo, Frederico Guilherme, e o rei da Dinamarca, Frederico III. Eles foram a escolha certa de Nassau para influenciar nomeações.⁸⁵ Ocorreu que, como parte de um lote de presentes a Luís XIV, os cartões chegaram à França em 1679. Lá, oito anos depois, as tapeçarias ganharam vida na Manufatura Real. O sentido desse último grande presente foi, contudo, diferente; ele extrapolou a troca de favores e o retorno financeiro que Nassau havia solicitado:

O presente de Nassau para Luís XIV deve ser entendido no contexto do fim da guerra franco-holandesa de 1672–1678, um conflito pelos territórios dos Países Baixos controlados pela Espanha. A transferência das 42 telas “brasileiras” ao rei da França serviu tanto aos Estados-Gerais, que precisavam restabelecer relações amigáveis com a França, quanto ao legado de Nassau, cujo nome ficaria invariavelmente associado ao Novo Mundo, e ao Brasil em específico, a partir da fabricação das tapeçarias Gobelins, hoje conhecidas como Tentures des Indies [sic], como ele mesmo, sutilmente, sugerira meses antes de morrer (FRANÇOZO, 2010, p. 226–227).

Antes de oferecer o presente ao monarca francês, o agora príncipe passou dois anos reunindo obras referentes ao Brasil, inclusive comprando algumas que não estavam em sua posse (por meio do agente Jacob Cohen). O esforço pessoal, em uma fase da vida em que já

⁸⁴ Nassau enviou animais do Recife para a Europa como presentes ao Stathouder (príncipe Frederico Henrique) e ao seu herdeiro (Guilherme II) (FRANÇOZO, 2014).

⁸⁵ As nomeações de Nassau após o retorno do Brasil foram: governador de Cleves, embaixador junto à Dieta de Frankfurt, comandante da Ordem de Malta na Alemanha, marechal de campo do Exército dos Estados Unidos, príncipe de Nassau-Siegen do Sacro Império Romano-Germânico e governador de Utrecht.

havia atingido proeminência, revela a preocupação de deixar assegurado que o seu patrimônio e o seu nome fossem visualizados e perpetuados por meio das imagens brasileiras. Uma prova disso é a correspondência entre Nassau e a corte francesa, na qual o príncipe apresenta a sua visão sobre as obras e instrui sobre a confecção das tapeçarias.⁸⁶ Isso vai se perpetuar na valorização e na interpretação que a corte francesa adotará em relação às imagens recebidas e, obviamente, na produção da *Tenture des Indes*.

Os cartões recebidos na França seguem até hoje imersos em imprecisões. A retrospectiva indica que foram fruto de encomenda de Maurício de Nassau a Eckhout. Primeiramente, foram descritos como obras de grandes dimensões, imagens de ameríndios em tamanho real, “toda a sorte de plantas e animais” e “nove peças de janela” (BRIENEN, 2010, p. 32). Além disso, parecem provenientes de quando o pintor se estabeleceu em Amersfoort, entre 1646 e 1653, onde provavelmente trabalhou com o artista Jacob van Campen. Tais pinturas, anteriormente, em 1652, constituíram parte do presente de Nassau ao eleitor de Brandemburgo.

Essas obras foram descritas como “coisas raras”. Suas singularidades seriam apreciadas pelos conhecedores de arte, o que aumentava o prestígio de Nassau e de quem pudesse possuí-las (FRANÇOZO, 2009). As pinturas da coleção seriam mencionadas em 1647 por Willem Frederik de Nassau-Dietz, primo de Maurício de Nassau. Ele revelou que as obras continham tudo o que existia nas Índias Ocidentais e que Nassau planejava fazer tapeçarias (BRIENEN, 2010). Tudo indica que os painéis foram a origem dos cartões, ou, mais provavelmente, que são os próprios.

A história dos cartões, que, aliás, não deixa de ser a história da Tapeçaria das Índias, é relevante pelos indícios sobre o modo de exibição das imagens: a partir de uma representação holandesa, passando por uma francesa e chegando, enfim, a uma europeia. Seria possível segmentar cada uma dessas etapas e assim rastrear as suas transformações — não somente em relação ao suporte, mas principalmente quanto às imagens? Dificilmente, pois supostamente não existiu uma única pintura dos cartões, nem uma só autoria, um só local de procedência, uma só cronologia. A única certeza é que a origem está ligada à representação do mundo extraeuropeu por meio das pinturas de Eckhout, como veremos a seguir.

Prosseguindo com a trajetória das pinturas: antes de chegarem à França e ainda na Holanda, as obras voltaram a Nassau enviadas pelo eleitor de Brandemburgo. Nassau deveria intermediar a execução das tapeçarias em 1667. O tecelão encarregado, Maximiliaan van der

⁸⁶Cf. a interpretação da correspondência em Vittet (2016, p. 59–66).

Glucht (1603–1689), menciona em carta que recebeu 11 pinturas com temas indígenas em representações no tamanho natural e que garantiria a exclusividade das tapeçarias, podendo executar outras somente para Nassau e com a autorização do eleitor, o que foi realizado, uma vez que o eleitor escreve no ano seguinte de Berlim para agradecer a Nassau. Segundo anotações de um dos filhos do tapeceiro, os cartões foram devolvidos a Nassau, que posteriormente também mandou executar tapeçarias (LEITE, 2014). A partir do inventário das pinturas “indígenas” devolvidas do eleitor para Nassau em Cleves, pode-se ter ideia do conteúdo transformado em tapeçarias:

- um cavalo multicolorido e um rinoceronte;
- um cavalo branco e um elefante;
- um português no lombo de um cavalo e uma carroça de gado;
- um índio com um chapéu marrom na cabeça e um córrego com peixe;
- toda a sorte de figuras comuns e dois avestruzes;
- dois cavaleiros, um sobre um cavalo branco e o outro sobre um cavalo negro;
- um índio com balestra;
- uma mulher negra carregada numa rede com um multicolorido guarda-sol de penas de papagaio;
- várias crianças indígenas e um avestruz;
- um rei indígena e três outras peças com diversos tipos de conchas, peixes e aves.⁸⁷

A descrição dos temas dos 10 cartões originais, bem como dos que chegaram à França, gera a imediata comparação com o produto final dos Gobelins. Em princípio, observa-se que os itens listados na Holanda não são a série tal qual as *Anciennes Indes*. Os motivos podem ter correspondências, mas não são idênticos em cada um dos exemplares. A seguir, constatamos que as imagens de alguns itens não brasileiros nas tapeçarias não se deveram a acréscimos franceses, pois eles já apareciam nas primeiras pinturas. É o caso do elefante e do rinoceronte, ao menos. Ou seja, a representação artística de elementos faz parte de uma visão europeia do Novo Mundo, e isso não era particularidade holandesa ou francesa.

Das primeiras tapeçarias, as do eleitor de Brandemburgo, não mais se ouviu falar depois de 1699 (LEITE, 2014). Havia tapeçarias com motivos brasileiros na Mauritshuis em 1681, que provavelmente foram destruídas no incêndio de 1704; tais tapeçarias teriam igualmente sucumbido a um incêndio em 1695 caso tivessem sido removidas para Siegen (Nassauischer

⁸⁷ A listagem está reproduzida em Briennen (2010, p. 33). Refere-se a um documento encontrado nos Arquivos Reais Holandeses (KHA) e transcrito de Larsen (1962).

Hof) (WHITEHEAD, 1989). São, contudo, muito provavelmente os cartões dessas tapeçarias aqueles que Nassau conservou e depois enviou a Paris.⁸⁸ Se ele mandou executar tapeçarias para si, os cartões podem ter sofrido modificações antes de serem enviados a Paris. De qualquer forma, “Por certo havia tapeçarias com motivos brasileiros no Mauritshuis, como especificou Hennin” (WHITEHEAD, 1989, p. 109).⁸⁹ Quanto à questão da autoria dos cartões, em trabalho recente, Klatte (2016b, p. 23, tradução nossa), após analisar diversas fontes, é taxativa ao afirmar que “Hoje, Albert Eckhout é unanimemente considerado o pintor dos cartões, embora eles não estejam assinados”.⁹⁰

Sobre a aventada contribuição de Frans Post na pintura dos cartões, observamos ser remota tal possibilidade. Vieira (2012), ao discorrer a respeito do imaginário sobre o Brasil dentro da cultura visual da Holanda do século XVII e analisar a obra de Frans Post em relação à paisagem e ao exótico, afirma que a visão do pintor não era de uma mata virgem, e sim de uma terra agricultável e cultivada. O ideal do bom governo, em referência explícita ao de Nassau, tinha identificação com o do jardim cultivado: “Daí porque Post preferia a personificação de Ceres e não de Flora, como fizera Eckhout, para simbolizar a terra” (VIEIRA, 2012, p. 117).⁹¹ Por essa razão, os cartões contêm mais a visão de Eckhout do que a de Post, mesmo que este tenha de alguma forma influenciado as pinturas por meio da transposição de elementos de seus quadros. Brienen (2010, p. 33), reforçando o mencionado acima, ressalta: “não há evidência estilística ou qualquer outra de que Frans Post tenha algo a ver com essas imagens”.

No decorrer da pesquisa nos arquivos do Mobilier National, nos deparamos com documentos que não apareciam, até o momento, em resultados de pesquisas sobre a Tapeçaria das Índias. Esses documentos poderiam esclarecer sobre a procedência e a autoria dos cartões das tapeçarias, mas divergem em alguns pontos: não auxiliam em uma conclusão definitiva. Um deles é o parecer de Jacques Foucart, *conservateur general au département des peintures* do Museu do Louvre em 2004 (FOUCART, 2004). O exame do especialista indica que os cartões foram pintados por artistas franceses, não sendo pintados por Eckhout inclusive por

⁸⁸ Autores, entre outros, que se referem a essa possibilidade: Françaço (2014, p. 209); Brienen (2010, p. 33); Klatte (2016a, p. 108).

⁸⁹ A afirmação do pesquisador tem como base o trecho traduzido por Sousa-Leão (1966, p. 22) do livro de Jacob van Hennin (1681), que mencionou o que se poderia encontrar na casa de Nassau quando já de posse do herdeiro, príncipe Willem Maurits, e antes do incêndio.

⁹⁰ “Today, Albert Eckhout is unanimously considered as the painter of the cartoons, though they are not signed.”

⁹¹ O historiador diz ainda: “Portanto, o jardim em Willem Buytewech, a doutrina política da soberania dos Países Baixos em Hugo Grotius e a referência virgiliana na personificação de Ceres podem ser relacionadas aos elementos que se encontram dispostos na estruturação das composições dos desenhos de Post (1645) com o fim de remeter o espectador a uma visão do Brasil. Visão essa que era sobretudo a proposta colonial do discurso orangista-nassoviano” (VIEIRA, 2012, p. 118).

uma questão de observação estilística. No atinente à menção de terem sido retocados os originais de Eckhout, ele conclui:

Raccommodés (a letra r da palavra *raccommoder* [consertar] está presente para insistir na extensão do trabalho de correção) significa mais acomodado, adaptado, transposto, arranjado, reescrito. Em suma, as pinturas de Eckhout serviram simplesmente como reservatório, material de motivos brasileiros, reinterpretados à francesa dos anos 1680–1690, que não correspondia à estética holandesa dos anos 1640! (FOUCART, 2004, n.p., tradução nossa)⁹²

Por outro lado, na análise técnica⁹³ realizada em 2007 em três cartões da *Ancienne Tenture de Indes* que se encontram no Mobilier National, os peritos do Museu do Louvre concluíram que há pontos que aproximam e outros que distanciam as pinturas da obra de Eckhout. O estudo dedicou-se principalmente à análise do tecido e dos pigmentos e à comparação com outras obras de Albert Eckhout e Frans Post. Os especialistas concluíram que o suporte conta com a preparação típica dos Países Baixos depois de 1620, na região de Haarlem, especificamente. Afirmam, ainda, que os pigmentos (azul de esmalte, amarelo-chumbo, vermelhão, uma mistura de azurita e amarelo-chumbo)⁹⁴ empregados são compatíveis com os das pinturas brasileiras de Eckhout (pinturas etnográficas, atualmente em Copenhagen).

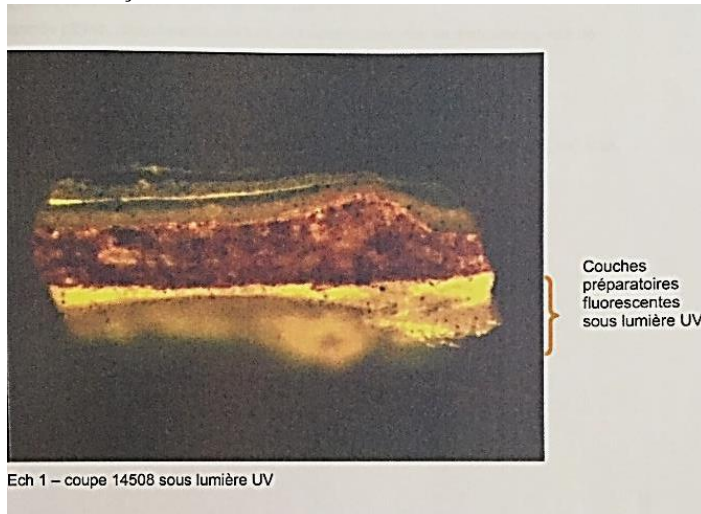
Contudo, algumas características examinadas nos cartões remanescentes diferem daquelas das obras que Eckhout executou quando retornou para a Holanda. O emprego de cola no tecido da preparação faz parte dos cartões (Figura 33), mas não ocorreu nas obras anteriores do pintor. A perícia ainda revelou a existência de um texto pintado (Figura 34) sobre uma das partes. Se este fosse legível, as informações poderiam ajudar a esclarecer algumas das indagações que ainda persistem entre os pesquisadores. O incontestável é que imagens sob forma de quadros ou cartões de tapeçaria chegaram à França em 1679 e foram a base para a execução das *Anciennes Indes* (1687–1730). As mesmas pinturas serviram, sem dúvida, à adaptação dos novos cartões das *Nouvelles Indes* (1740–1800) pelos pincéis de Alexandre-François Desportes.

⁹² “Raccommodés (la lettre r du mot *raccommoder* est là pour insister sur L’ampleur du travail d’accommodement) veut bien plutôt dire *accommodés*, adaptés, transposés, arrangés, réécrits. Bref, les toiles d’Eckhout ont simplement servi de réservoir, de matériel de motifs brésiliens, réinterprétés à la sauce française des années 1680-1690, laquelle ne saurait évidemment correspondre à l’esthétique hollandaise des années 1640!”

⁹³ Relatório da perícia efetuada em 1º de outubro de 2007 pelo Centre de Recherche et de Restauration des musées de France no Mobilier National et Manufactures Nationales des Gobelins, com três cartões de tapeçaria sobre tecido. Cada parte mede quatro metros de altura por 1,10 a 1,50 de largura. Documento consultado pela autora nos arquivos do Mobilier National.

⁹⁴ “le bleu de smalt, le jaune de plomb, le vermillon, un mélange de d’azurite et de jaune de plomb”

Figura 33 – Detalhe do cartão de tapeçaria *Les Deux Taureaux*. Albert Eckhout, século XVII. Mobilier National, Paris, França.



Fonte: Centre de Recherche et de Restauration des Musées de France (2007).

Figura 34 – Detalhe do texto no cartão de tapeçaria *Les Deux Taureaux*. Albert Eckhout, século XVII. Mobilier National, Paris, França.



Fonte: Centre de Recherche et de Restauration des Musées de France (2007).

A gênese da Tapeçaria das Índias, enquanto pintura (cartões) e artefato tecido, é um tanto complexa. As imprecisões quanto ao trajeto das imagens fazem parte de um processo que é a expressão do olhar sobre o mundo externo à Europa. As nuances justamente compõem essa visão de mundo, que não foi uniforme nem consensual entre as particularidades culturais do interior da Europa. O caminho para uma aproximação a esse olhar na configuração estampada na *Tenture des Indes* consiste em compreender que as imagens estão relacionadas

mutuamente. Elas estão relacionadas a obras de pintores e de cientistas, a releituras e a redes de imagens, bem como ao papel do exotismo na cultura visual da Idade Moderna.

Eckhout, ou quem quer que tenha pintado os cartões para as tapeçarias, estava apresentando uma interpretação da natureza brasileira, sem nenhum pudor de incluir nela elementos externos ao meio. Talvez a corte francesa, ao produzir as tapeçarias, entendesse aquelas ilustrações como um olhar para as Índias em geral, mas é certo que as *imagens provenientes do Brasil ocuparam posição central na construção dessa visão*. Em síntese, estava em jogo um olhar europeu que utilizava a imagem do outro para expressar valores da sua própria sociedade.

As cenas pintadas com a inclusão de itens sul-americanos e africanos integravam a cultura visual daquilo que a Europa projetava como terras de ultramar. Ao mesmo tempo, tal cultura era uma criação, mesmo que fossem retratados locais e elementos que existiam e que tinham como suporte um aval científico baseado nas imagens da história natural.

O trânsito de imagens colaborou, gradativamente, para a formação de uma aceção global sobre determinados conteúdos. Isso foi constante desde a produção dos artistas de Nassau no Brasil, nos cartões, e conseqüentemente nas Tapeçarias das Índias, pois: “[...] as composições como um todo são artificiais e baseadas em ideais de pintura e concepções culturais europeus” (KLATTE, 2016a, p. 108, tradução nossa).⁹⁵ Quando falamos em “globalismo das imagens”, a expressão significa, entre outras coisas, que existe uma tendência à universalização de certas representações. Esse deslocamento é uma marca da maneira de ver europeia nos séculos XVII e XVIII.

Constatamos que a arte desenvolvida em função da ocupação territorial do Brasil fez parte de uma rede de imagens constituintes da cultura visual holandesa, a qual, por sua vez, permeou a cultura europeia. A criação de cartões para tapeçarias é um segmento da circulação de imagens, tendo como protagonistas a coleção de Maurício de Nassau e, especificamente, as pinturas de Albert Eckhout. Uma das formas de penetração das imagens de Nassau na Europa foi por meio da realeza francesa do século XVII. A seguir, veremos como uma concepção do Brasil foi construída na França e como essa concepção resultou da recepção das imagens que viriam a ser tecidas na Tapeçaria das Índias.

⁹⁵ “[...] the compositions as a whole are artificial and based on European painting ideais and cultural conceptions”

4 IMAGENS DO BRASIL NA FRANÇA

Em 1679, os cartões da Tapeçaria das Índias chegaram a Paris como portadores de imagens do Brasil. Contudo, essas não foram as primeiras imagens das Américas na França. Neste capítulo, refletiremos sobre o que a França entendia até então como representação dessa terra distante e sobre o modo como os cartões foram recebidos e adaptados na Manufatura Real dos Gobelins (1687). Nesse sentido, a partir do momento em que a primeira *Tenture des Indes* fica pronta (1688), passa a ser uma das representantes, assim como difusora, da visualidade europeia sobre o mundo ultramar.

Nos capítulos anteriores, evidenciamos como a visão europeia e, principalmente, a holandesa representavam o Brasil na arte. Trataremos aqui de como se manifestaram na França as imagens sobre o Brasil desde antes da Tapeçaria das Índias. Os objetivos metodológicos são problematizar a existência de imagens precedentes como formadoras de uma concepção sobre o Brasil e verificar como foi a chegada das pinturas que deram origem à *Tenture des Indes*.

Algumas das noções abordadas nesta parte da tese, como as referentes à produção, à temática e à circulação dos Gobelins, receberão atenção detalhada nos capítulos posteriores. Como as tapeçarias francesas são portadoras de uma versão representacional, veremos de que modo as pinturas holandesas foram incluídas nesse suporte artístico, constituindo uma série de oito motivos e suas variações.⁹⁶

4.1 As imagens do Brasil antes da chegada das pinturas de Albert Eckhout

A corte francesa conhecia, de longa data, imagens relativas ao Novo Mundo. As imagens faziam parte do imaginário da vida da nobreza no mínimo 150 anos antes da Tapeçaria das Índias. As ilustrações sobre o Brasil, assim como as de outras partes do mundo, navegadas ou não pelos franceses, referiam-se às denominadas “Índias”: Índias Ocidentais, Novo Mundo, América, Brasil, Índias Espanholas, Peru, etc. Investigar as fontes das imagens da Tapeçaria das Índias a partir de desenhos de Eckhout no *Theatrum Rerum Naturalium Brasiliae* e na coleção *Miscellanea Cleyeri* pode esclarecer a constituição estética das imagens que foram tecidas. O estudo de tais fontes, contudo, não esclarece por que essas imagens foram selecionadas.

⁹⁶ Ver, em Klatte, Prüßmann-Zemper e Schmidt-Loske (2016, p. 353–262), a tabela de produção e distribuição da *Tenture des Indes* (localização atual, título, data, ateliê, tamanho).

A cultura visual europeia, que concebeu as tapeçarias, estava repleta de imagens sobre as Américas. Muitas delas não tinham ligação direta nem foram transpostas para a Tapeçaria, mas a precederam e fizeram parte de uma concepção de mundo. Como já apontamos, a descrição de cunho científico se mesclava ao que atualmente se poderia considerar ficção; ali, exotismo e globalismo (no sentido de panorama e circulação de imagens do mundo) não eram apenas recursos estéticos. A alta cultura abordava, acima de tudo, a própria sociedade que produzia contextos para tais imagens. A corte francesa olhava para si, não apenas para o mundo exterior, enquanto produzia e contemplava a Tapeçaria das Índias. Tal tapeçaria não era uma coleção de imagens isoladas sobre as Índias, visto que constituía uma intersecção de cultura material e visual.

Além disso, o papel da tapeçaria era, em certa medida, diverso do de outros suportes de imagens: “O olhar que temos sobre uma tapeçaria é diferente do que temos sobre uma pintura, isso em razão de sua materialidade e de seu uso, de sua textura, de sua forma e de sua exposição” (BERTRAND, 2015, p. 126).⁹⁷ Com efeito, a tapeçaria integra sempre um conjunto arquitetônico/decorativo, está sempre em conexão com ele. O suporte urdido com tais figuras compõe outra esfera visual, a do *décor* de um aposento. Cria, portanto, outra dimensão na análise das imagens. Ou seja: se as imagens das Índias possuíam uma função, a tapeçaria dentro de um aposento também possuía a sua.

Ao priorizar-se a análise da imagem e do tema das tapeçarias sob o ponto de vista da França dos séculos XVII e XVIII, convém não esquecer que essa sociedade imaginava o Brasil antes das tapeçarias, ou, melhor, que a visão sobre as Índias incluía as imagens do Brasil. Se os franceses construíram um imaginário a respeito do Brasil em determinado momento e em outro posterior o viram genericamente como as Índias Ocidentais, qual é a razão disso? O Brasil, visto antes das tapeçarias, continuará o mesmo na *Tenture des Indes*? Refletindo a respeito dessas questões, observaremos como as imagens sobre o Brasil entraram em curso no imaginário da nobreza francesa e como, ao lado da literatura, a valorização das imagens infiltrou-se na visão de mundo europeia sobre o outro.

Fizeram parte de um circuito europeu sobre o mundo ultramar imagens que frequentemente eram identificadas confusamente como Américas, Brasil, Novo Mundo, Índias Ocidentais. Nem sempre tais imagens possuíam referencial de espaço geográfico com fronteiras exatas. O universo iconográfico, dito brasileiro, abraçava imagens africanas ou andinas. Esse repertório de imagens utilizava como importantes meios as gravuras e as

⁹⁷“Le regard que l’on porte sur une tapisserie est différent de celui que l’on a sur une peinture, et cela en raison de sa matérialité et de son usage, de sa texture, de son format et de son exposition. »

ilustrações em mapas (SCHMIDT, 2015). A mesma gravura poderia fazer parte de diferentes coleções, ou ser utilizada em mais de uma publicação. A ilustração modificada também seria capaz de servir de base para outra versão da imagem. Os autores que produziam as novas versões nem sempre estavam interessados em reproduzi-las fielmente ou em associá-las a textos conectados ao conteúdo inicial.

Antes de as pinturas holandesas chegarem à França e serem transportadas para a tapeçaria, já existiam descrições artísticas sobre o Brasil. Realizadas por franceses e outros, procediam de incursões no território brasileiro. Narrativas e descrições, mescladas com a imaginação de quem nunca esteve no Brasil, também geraram imagens. Da mesma forma, ilustrações, de natureza fictícia ou não, que circularam na Europa foram incorporadas aos mapas das escolas de cartografia.

Nos primeiros contatos, a extração de pau-brasil⁹⁸ representou o elemento fundamental das expedições francesas. O corante vermelho esteve presente na confecção das tapeçarias francesas, ainda que existissem outras resinas das Américas. O vermelho luminoso foi incorporado a toda a indústria têxtil europeia, que antes dependia da tinturaria italiana, de escassa variedade.

Nessa conjuntura, ficou evidente o cruzamento, produto das culturas material e visual francesas, pois, ao mesmo tempo em que as primeiras imagens do Brasil eram incluídas no imaginário, o produto brasileiro foi incorporado à manufatura têxtil. Como afirma Muralt (2006, p. 174), o corante “Era muito apreciado pelos tintureiros (até mesmo nas muito exigentes Manufaturas dos Gobelins) pela beleza e pelo brilho de sua cor. Outro trunfo era sua versatilidade, pois se prestava a uma vasta gama de coloridos e de nuances”. A possibilidade, portanto, de extração desse material exótico fez parte desde o início da visão da França sobre o Brasil. Aliás, esse não é um processo raro na geografia cultural da Idade Moderna.

Antes de as imagens da natureza e do homem brasileiros constituírem tema figurativo das tapeçarias, houve registros artísticos sobre esses elementos no território francês. Desde as primeiras incursões, como a de Binot Paulmier de Gonneville (1504), às Índias Meridionais, na atual cidade de São Francisco do Sul, estado de Santa Catarina, surgiu a preocupação de mostrar na França aquilo que tinha sido encontrado. Animais e plantas nativos, ou mesmo

⁹⁸ *Paubrasilia echinata*, *Caesalpinia echinata*. Nome em francês: *pernanbouc*; nome vernacular em português: pau-brasil, pau-de-pernambuco, pau-pernambuco, pau-de-tinta, sapão, ibirapitanga, arabutã, orabutã, pau-rosado.

seres humanos, como Essomericq (Iça-Mirim),⁹⁹ foram levados do Brasil. A imagem gráfica e escultórica não teve primazia sobre os elementos materiais quando se tratou de levar um pouco do Brasil para o Velho Continente. O empreendimento de transportar amostras ou de fazer registros gráficos estabeleceu a representação das terras brasileiras em território francês. Constitui um terreno permeável a denominação de tais representações como brasileiras ou das Índias; assim, as duas opções não são excludentes. O importante é observar de que forma o material de registro gráfico, de narrativas e de “amostras” (fauna e flora) se manifestou em termos culturais no território europeu.

O friso (Figuras 35 e 36) da Igreja Saint-Jacques, em Dieppe, por exemplo, é um alto-relevo que retrata indígenas brasileiros empenhados na extração de pau-brasil, além de outros americanos na companhia de tipos humanos das Índias Orientais. A obra foi executada por iniciativa do francês Jean Ango (1480–1551), o grande armador de Dieppe. A base informativa que deu origem ao friso teria vindo das viagens de Ango e dos seus primeiros contatos com os habitantes das Índias. A Ango é atribuída a iniciativa da *mômerie*¹⁰⁰ oferecida por ocasião da visita do rei Francisco I à cidade (BELLUZZO, 2000). A confecção do friso data aproximadamente de 1530, atestando que já circulavam na cidade imagens do novo mundo, sobretudo considerando os empreendimentos normandos e bretões pelo Atlântico.

⁹⁹ Índio carijó do litoral de Santa Catarina. Foi levado por Binot Paulmier de Gonneville para a França em 1504. Gonneville não conseguiu retornar ao Brasil e cumprir sua promessa ao pai de Iça-Mirim, que era o chefe local, de devolver-lhe o filho. Essomericq morreu aos 95 anos, após ter recebido herança de Gonneville e ter casado com uma parente, provavelmente filha deste, com quem teve 14 filhos (PERRONE-MOISÉS, 1992). O relatório do Capitão Gonneville possui publicações como *Campagne Du Navire L'Espoir De Honfleur 1503-1505. Relation Authentique Du Voyage Du Capitaine De Gonneville Ès Nouvelles Terres Des Indes* (GONNEVILLE, 2012).

¹⁰⁰ Encenação; etimologia: em 1574, *mommerie* “mascarade, comédie” (GODEFROY, 1881–1902).

Figura 35 – Detalhe do *Friso dos Selvagens*. Anônimo, 1530. Mármore em alto-relevo, 3 m. Parede do tesouro da Igreja Saint-Jacques, Dieppe, França.



Figura 36 – Desenhos com detalhes de trecho do *Friso dos Selvagens*.



O reinado de Francisco I (1515–1574) foi marcado pelo intenso interesse pelas “terras novas”, sendo que o rei não reconhecia a bula papal *Cetera Inter* (1493), que dividia as terras entre espanhóis e portugueses. Da mesma época (1530) são os painéis de madeira, originalmente policromada *L’isle du Brésil: L’Embarquement du Bois Rouge/Cope et Transport du Bois Rouge* (Figura 37).

Figura 37 – *I'sle du Brésil: L'Embarquement du Bois Rouge*. Anônimo, 1539. Carvalho esculpido em baixo-relevo, 53 x 170 x 6 cm. Musées Départementaux de La Seine-maritime, Rouen, França.



Desde antes do aparecimento das imagens referentes ao Novo Mundo, muitas das representações nas tapeçarias com essa temática apareciam ligadas ao âmbito decorativo. Elementos alegóricos também já estavam presentes, como no Medalhão *Roi Sauvage* (Figura 38). O entalhe do selvagem estilizado e amigável foi a maneira usual de retratar os nativos das Américas. Sob o mesmo aspecto, inclusive, ele é visto na literatura e na filosofia posteriores, em autores franceses como Montaigne e Rousseau (FRANCO, 1976; LESTRINGANT, 2005).

Figura 38 – *Medaillon du “Roi Sauvage”*. Anônimo, 1530. Medalhão esculpido em madeira, baixo-relevo. Porta da escada da sacristia da Igreja Saint-Jacques, Dieppe, França.



A partir da produção pictórica sobre a entrada festiva do rei Henrique II em Rouen, em 1550, nota-se a ampliação da representação do nativo brasileiro (Figura 39). O evento em si guarda um teor de teatralização, já que os índios tupinambás, aliados dos franceses que haviam sido levados para a cidade, encenaram o seu modo de vida em terras brasileiras e simularam batalhas contra os portugueses e as tribos aliadas a eles. Dessa festa, produziram-se gravuras que, reunidas em um manuscrito (RELATION, 1550), registram mais do que o fato; elas revelam determinada visão do habitante brasileiro, de alguns animais e de objetos.

Figura 39 – Ilustração do manuscrito *Relation de l'entrée de Henri II, roi de France, à Rouen*. Anônimo, 1550. Iluminura, 12,2 x 20 cm. Bibliothèque Principale de Rouen, França.



Fonte: DocExplore (2019).¹⁰¹

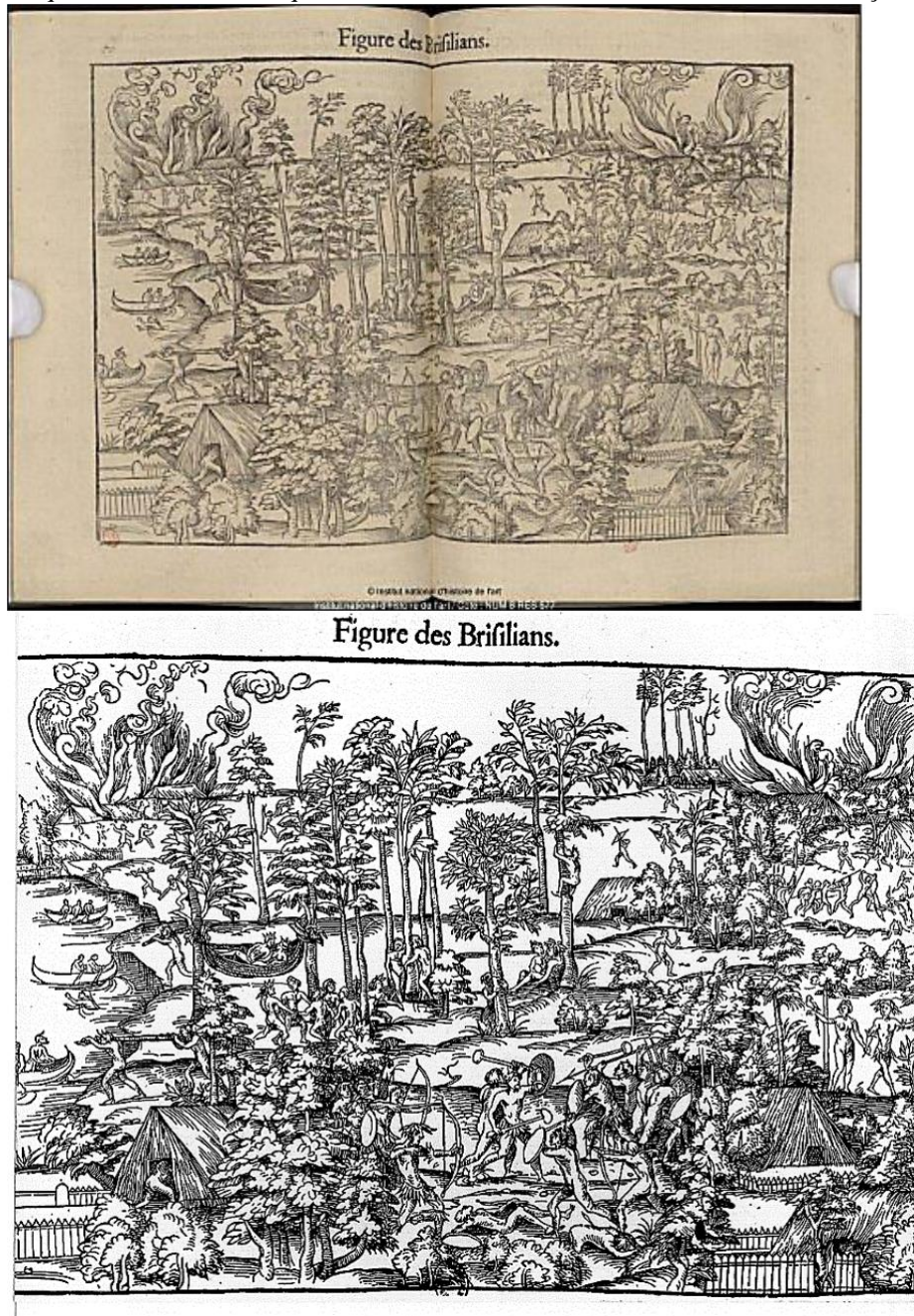
O manuscrito de luxo contém 10 miniaturas. Provavelmente era destinado ao rei ou a Diane de Poitiers. De acordo com Belluzzo (2000, p. 29), “A ritualização da travessia pelo rei, unindo pontos distantes, e o argumento dos brasileiros e marinheiros normandos indicam que a arte de representar é proposta como espelho do mundo e teatro da vida”. Entendemos que essas dramatizações no reinado de Henrique II atestam a preocupação com conquistas além-mar e com o lugar da França na geografia mundial, pois houve intensa encomenda de cartas náuticas no período.

Deriva também da publicação sobre a grande entrada de Henrique II em Rouen a ilustração *Figure des Brasiliens* (Figura 40). A xilogravura não apenas retrata os tipos físicos, mas se preocupa em mostrar como era o “aldeamento” artificial construído em território francês, com costumes e habitações. O livro traz detalhadamente a descrição da cena.¹⁰² Imagens de atividades humanas nas Índias, como a caça e o repouso em redes, mais tarde irão fazer parte do repertório da Tapeçaria das Índias.

¹⁰¹ Disponível em: <<http://www.docexplore.eu/academic/?lang=fr>>. Acesso em: 25 jun. 2019.

¹⁰² A transcrição se encontra em Quignard (2013).

Figura 40 – *Figure des Brasiliens*. Anônimo, 1551. Xilogravura em folha dupla, 17,8 x 26,3 cm. Coleção Jacques Doucet, Bibliothèque de l'Institut National d'Histoire de l'Art, Paris, França.



Paralelamente à demonstração teatral e à gráfica nos livros, as representações eruditas continham cenas de cunho mitológico grego, nos padrões renascentistas. Corpos idealizados e estética clássica aparecem nas pinturas que deram origem à *Tenture des Indes*. Quando posteriormente se produziu a Tapeçaria das Índias, todos esses elementos evidenciados estavam ainda presentes em maior ou menor grau. Os argumentos fazem parte de uma visualidade não homogênea e de suas interações com o resto da Europa. O visual planejado e

encenado da festa de Henrique II não surgiu, a rigor, de uma ideia original, mas colaborou na concretização do sistema cultural do poder absoluto:

Se os brasileiros apresentados frente à Henrique II em 1550 certamente não eram as primeiras pessoas do Novo Mundo a serem exibidas na Normandia (por exemplo, sete foram mostrados em Rouen na entrada real de Luís XII em 1508), não eram apenas simples curiosidades, mas sim inscritos na complexa estrutura narrativa do ritual da entrada real. Nesse sentido, constituíam um momento crucial em uma história mais ampla que articulava a afirmação do poder real, a construção de uma mitologia (WINTROUB, 2001, p. 483–484, tradução nossa)¹⁰³.

Outro destaque pode ser encontrado nas legendas e títulos, ou mesmo nos textos descritivos das imagens: o atributo “brasileiro”. Não se trata de uma denominação genérica de indígenas ou habitantes das Índias, com exceção do termo “canibal”, que aparece inúmeras vezes. Inclusive, há referência específica aos tupinambás e aos tabajaras provenientes de terras do Brasil. Os títulos das imagens produzidas na metade do século XVI também se dirigem ao Brasil — *Le Bal des Brésiliens*, *Figure des Brisiliens*, *L’Isle du Brésil* — e não usam a denominação “Índias”. Aqui, é notório que estamos analisando nomenclaturas com foco iconográfico, e não textual. Nem sempre os textos correspondem às imagens. Estas, muitas vezes, são acréscimos posteriores, e mesmo os títulos das ilustrações podem não ser correspondentes a elas.

No decorrer dos séculos XVI e XVII, o contato francês com o Brasil deixou de ser praticado exclusivamente pelos normandos, interessados na busca da extração de pau-brasil. Iniciativas de ocupação do território foram empreendidas até o século XVIII. O fluxo contínuo disseminou a visualização de imagens sobre o Brasil na França. Durante todo o período de produção das tapeçarias, o contato foi mantido. Estão associadas a essa ação a promoção das invasões e as tentativas de ocupação, como em: Île Saint-Alexis (Ilha de São Aleixo, 1531); França Antártica (Rio de Janeiro, 1555); Feitoria Maison de Pierre (Cabo Frio, 1556); França Equinocial (Ilha de São Luís, 1594–1615); invasão de Duclerc (Rio de Janeiro, 1710); invasão de Duguay-Trouin (Rio de Janeiro, 1711); Île Dauphine (Ilha Fernando de Noronha, 1736).

Em dois livros — que são apontados como influenciadores da ideia do *bom selvagem* — de André Thévet e de Jean De Léry, encontram-se imagens demonstrativas de que o apelo ao exótico não foi inaugurado na França com as tapeçarias. Essa é, possivelmente, uma das causas de sua grande aceitação na corte, o verdadeiro público das tapeçarias. Thévet, que fora

¹⁰³ “Si les Brésiliens présentés devant Henri II en 1550 n'étaient certainement pas les premières personnes du Nouveau Monde à être exhibées en Normandie (ainsi, par exemple, sept furent montrés en 1508 à Rouen lors de l'entrée royale de Louis XII), ils n'étaient pas alors de simples curiosités mais inscrits dans la complexe trame narrative du rituel de l'entrée royale. En ce sens, ils constituaient un moment crucial dans une histoire plus large qui articulait l'affirmation du pouvoir royal, la construction d'une mythologie”

membro da ordem franciscana, esteve no Brasil em 1555 e posteriormente foi nomeado cosmógrafo real, em 1558. Ele fez parte da tentativa de ocupação territorial dirigida por Nicolas Durand de Villegagnon, a França da Antártica (1555–1565), no litoral fluminense. As observações do frei resultaram em dois livros ilustrados publicados em Paris: *Les Singularitez de la France Antarctique, autrement Nommeé Amerique, & de Plusieurs Terres et Isles Decouvertes de Nostre Temps* (1558) e *La Cosmographie Universelle* (1575).

A obra *As Singularidades da França Antártica* apresenta gravuras e descrições não somente do ambiente de fundação da França Antártica no Brasil, como é geralmente referido nos textos de historiadores brasileiros, mas também da África e de ilhas visitadas antes de os navegantes chegarem à Baía de Guanabara. Também há descrições do Peru e de ilhas caribenhas, da Flórida e do Canadá. O capítulo 24 do livro de 348 páginas trata do que o autor denomina *La France Antarctique* (Figuras 41 e 42).¹⁰⁴

Figura 41 – Trecho do livro *Les singularitez de la France antarctique, autrement nommee Amerique, & de plusieurs terres et isles decouvertes de nostre temps est une œuvre de l'écrivain-géographe* citando que a França Antártica foi descoberta pelos “nossos pilotos”.

gues puiue recreer voire esprit, & iuy donner vne delectable intermisió de ses plus graues & serieux negoces: i'ay bien osé m'enhardir de vous presenter ce mien discours, du lointain voyage fait en l'Inde Amerique (autrement, de nous nommée la France Antarctique, pour estre partie peuplée, partie decouuerte par noz Pilottes,) terre, qui pour le iourd'huy se peut dire la quatrieme partie du monde, non tant pour l'elongnemét de noz orizons, que pour la diuersité du naturel des animaux, & temperature du ciel de la contrée: aussi pource que aucun n'en à fait

Fonte: Gallica (2019).¹⁰⁵

¹⁰⁴ Cf Thévet (1557, p. 46).

¹⁰⁵ Disponível em: <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1041773w.image>>. Acesso em: 25 jun. 2019.

Figura 42 – Detalhe do livro *Les singularitez de la France antarctique, autrement nommee Amerique, & de plusieurs terres et isles decouvertes de nostre temps est une œuvre de l'écrivain-géographe* indicando atividade comercial e a citação da localidade de Cabo Frio.

DE LA FRANCE ANTARCTIQUE. 46
 se fait grande traffique avecques les marchans estrangers.
 De nostre arriuée à la France Antarctique, autrement
 Amerique, au lieu nommé Cap de Frie.
 C H A P. 24.

Fonte: Gallica (2019).¹⁰⁶

Na segunda página do capítulo 27, Thévet aborda a denominação errônea de “Índias”, argumentando que aquela terra ali é a América ou França Antártica e justificando o porquê. Ou seja, desde o século XVI o francês já distinguia a paisagem brasileira (americana) da paisagem das Índias. Sem embargo, o frei reconhece que os termos genéricos “Índias” e “Índias Americanas” são comumente utilizados. O emprego do termo “Índias” persistiu um século depois, quando a série de tapeçarias recebeu sua denominação. Se isso ocorreu, foi por outros motivos. A própria carta que Maurício de Nassau endereçou ao rei da França no momento da doação dos cartões nomeava as imagens a serem transportadas para a tapeçaria como *imagens do Brasil*, e não das Índias (WHITEHEAD, 1989).

Nos textos de Thévet, as comparações dos nativos brasileiros com turcos, árabes, etíopes, romanos e atenienses sempre estão presentes. Possivelmente isso tenha interferido na formação de uma visualidade com elementos étnicos e culturais mistos, como podemos observar posteriormente nas tapeçarias. O autor mescla sua narrativa com descrições de outras terras e épocas. Se o texto escrito assim se apresentava, poderia ter influenciado a linguagem visual, como na tapeçaria *Les Pêcheurs* (Figura 43), a qual mostra um indígena trajando túnica. Não podemos excluir, contudo, outras hipóteses para a presença de tal elemento. Nas pinturas comprovadamente de Eckhout, não se vê nada parecido com essa indumentária.

¹⁰⁶ Disponível em: <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1041773w.image>>. Acesso em: 25 jun. 2019.

Figura 43 – Tapeçaria das Índias. *Les Pêcheurs*. Albert Eckhout. Série *Anciennes Tentures des Indes*. Rijksmuseum, Amsterdã, Holanda.



No capítulo 66, “Divisão das Índias Ocidentais em três partes”, o autor do livro delimita o que são a América e as Índias Ocidentais. As Índias não constituíam um conceito abstrato para a corte francesa. Eram uma realidade de espaço geográfico decomposta em várias regiões. Em momento posterior, quando são retratadas as Índias nas tapeçarias, devemos considerar tal construção conceitual, já que o livro foi escrito sob privilégio real e, portanto, fazia parte da visão do mundo não europeu criada pela corte — ainda quando essa *vision* ou *regard* não fosse homogênea.¹⁰⁷

Ainda é importante salientar que vários dos lugares denominados “Índias” pelos franceses faziam parte de territórios onde a França não aceitava o domínio colonial legítimo de Portugal e Espanha desde o reinado de Francisco I (1515–1547). O rei Charles IX (1550–1574) também reivindicou direitos sobre as Américas. Um dos argumentos que frequentemente aparecia era que o piloto francês Jean Cousin teria chegado ao Brasil em 1488 e, portanto, antes dos portugueses. Existem mapas que representam o território brasileiro com o escudo do rei francês e a denominação de França Antártica.

Os franceses somente aceitaram a dominação portuguesa sobre o Brasil com o tratado de Utrecht, em 1713. Durante todo o período anterior, e mesmo posterior, as incursões ao

¹⁰⁷ Sobre as visões do mundo não europeu, cf. Palazzo (2007), Buffon (1988, p. 208) e Mason (1998).

Brasil fizeram parte das possibilidades da coroa. Quando se chega ao reinado de Luís XIV, a interpretação do habitante da América como canibal modifica-se, apoiada em literatura de viagem mais recente, como em Du Tertre (1654). As bases do selvagem de Rousseau, como será descrito posteriormente, já estão lançadas. Essa tendência é confirmada na Tapeçaria das Índias (VERDIER, 1977), em que o indígena retratado não é hostil.

Na América do Norte e nas Antilhas, a ocupação francesa constituía fato concretizado. Ataques de corsários no século XVII, sob permissão de Luís XIV, atestam que o Rei Sol deveria brilhar por todo o mundo. Essa concepção também está presente nos temas da Tapeçaria das Índias.

4.2 A chegada dos cartões da Tapeçaria das Índias à corte de Luís XIV

Inegavelmente, imagens sobre o conhecimento global estavam presentes em todo o reinado de Luís XIV. Em 1644, este recebe o *Jeu de la Géographie*.¹⁰⁸ O jogo de cartas encomendado pelo cardeal Mazarin para instruir o futuro rei de apenas 6 anos trazia as várias partes do mundo com uma pequena descrição e uma ilustração correspondente. O documento de apresentação do jogo descreve que as localidades americanas são representadas na carta *Amérique* (ou *Indes Occidentales*, ou *Le nouveau monde*) em carruagem puxada por dois tatus. Tendo como atributos o “verde e em plumas de diversas cores”,¹⁰⁹ o Brasil é representado na carta numero três (Figura 44). Nela, observamos certo contraste entre texto e imagens. Enquanto a figura é uma alegoria, a redação descreve riquezas e principais localidades com exatidão. O imaginário do pequeno Luís foi aos poucos se enriquecendo, e as terras distantes, com o passar dos anos, tornaram-se assunto mais complexo.

¹⁰⁸ O *Jeu de la Géographie* foi um dos baralhos educacionais de Luís XIV. Os outros jogos encomendados por Mazarin foram: *Jeu des Fables ou Métamorphose*, *Jeu des Reines Renommées* e *Cartes des Rois de France*.

¹⁰⁹ Della Bella; Saint-Sorlin; Mazarin (1644).

Figura 44 – *Brezil: Jeu de la géographie*. 1644. 8,7 x 5,3 cm. Biblioteca Nacional da França, Paris, França.



Fonte: Bibliothèque Nationale de France (2019).¹¹⁰

A geografia era parte essencial da compreensão sobre o globo terrestre — não somente por meio de mapas, mas também de imagens. Em 1663, portanto depois de sua sacração, Luís XIV recebe de Johan Blaeu *Le Grand Atlas*. A apresentação da obra revela a importância da visualização das imagens como conhecimento do mundo: “A geografia [é] o olho e a luz da história [...] os mapas nos permitem contemplar em casa, e bem diante dos nossos olhos, coisas que estão extremamente distantes” (BLAEU, 1999, p. 302). Foi nesse sentido também que os modelos para as tapeçarias foram oferecidos a Luís XIV em 1679 como parte do presente¹¹¹ de Maurício de Nassau. O holandês escreve, quando das tratativas da oferta e do recebimento na França, apresentando a importância das pinturas como uma oportunidade de o soberano ver as raridades de uma parte do mundo:

A carta de V.E. [...] me agradou tanto que eu não saberia exprimir que o rei me concedeu esta grande graça por ter aceitado tão graciosamente o pequeno presente que eu ousei lhe oferecer e que não tinha nenhuma importância, mas para um príncipe tão curioso como sua Majestade, é uma coisa rara ver o Novo Mundo no

¹¹⁰ Disponível em: <<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb403537987>>. Acesso em: 14 jun. 2019.

¹¹¹ Existem duas listagens de itens que compunham o conjunto do presente de Nassau que chegou à França. Os itens elencados não coincidem nas duas relações. São elas: a) *Description des tableaux que le Prince Maurice de Nassau a offerts au Roi Louis XIV* (Koninklijk Huisarchief, Haia, IV, dossiê 1478), formulada por Nassau; b) *Inventaire general des meubles de la Couronne* (30 de janeiro de 1681), de autoria de Gédéon du Metz, *contrôler général des Meubles de la Couronne* (GUIFFREY, 1886).

caso o Brasil, o qual é considerado o mais belo de toda a Terra (VITTET, 2016, p. 60, tradução nossa).¹¹²

A maneira como os cartões, transformados em tapeçarias, chegaram à França começa a revelar alguns dos sentidos que as imagens adquiriram. A transferência de identidade de imagens holandesas sobre o Brasil para imagens francesas sobre as Índias principiou a se forjar antes da criação da primeira *tenture* pelos Gobelins. As tratativas e a recepção das pinturas originais em solo francês esclarecem sobre as transformações nas imagens e na sua nomenclatura. Esse dinamismo das imagens, inclusive planejado por Nassau,¹¹³ esclarece aspectos da conformação final das *Anciennes Indes*. Nas *Nouvelles Indes*, as interferências são mais objetivas e se deram em uma segunda fase.

Os cartões enviados por Nassau, conforme atesta a perícia,¹¹⁴ são pinturas originariamente realizadas na Holanda e com pigmentos nas áreas em que atuava o pintor Eckhout. Entre o período anterior e o imediatamente posterior à chegada do presente diplomático, a correspondência¹¹⁵ entre Nassau e a corte francesa evidencia dois aspectos: os cartões enviados continham declaradamente imagens do Brasil; porém eles precisavam ser retocados.

Vittet (2016) analisou a sequência das cartas e revisou o que foi apontado por outros autores¹¹⁶ até o momento sobre os trâmites da oferta ao rei francês. É por meio desse levantamento que se pode ver a trama dos interesses de Nassau, os acontecimentos envolvendo os itens enviados e as primeiras impressões que as imagens provocaram na corte. A recepção das obras e a conduta de aceitação e guarda, bem como a decisão a respeito da primeira tecelagem da *Tenture des Indes*, atestam que a produção material do artefato está intimamente ligada a uma visão de mundo interior à Europa. Ao mesmo tempo, isso reflete o modo como a Europa via e privilegiava as imagens do mundo exterior. Seriam tais imagens merecedoras dos trabalhos da Manufatura Real? Por que e em que momento?

No início das tratativas, e depois de se corresponder com o conde Louis Beauvau d'Espence e com o marquês Simon Arnauld de Pomponne (entre 1678 e 1679), Nassau pôde, em 1679, finalmente se dirigir ao rei para oferecer suas maravilhas do Brasil. A carta de

¹¹²“La lettre de V.E. [...] m’a tellement réjoui que je ne la sçauray assés exprimer que le roy m’a fait cette grande grâce d’avoir si gracieusement accepté le petit présent que je juy ay osé faire estant de nulle importance, mais pour un prince si curieux comme Sa Majesté c’est une chose rare de voir effectivement le Nouveau Monde à sçavoir le Brasil, lequel on juge estre le plus beau de toute la terre”

¹¹³Conforme descrito no Capítulo 3 e em Françaço (2014).

¹¹⁴Relatório de perícia (2007) citado no Capítulo 3. Uma perícia anterior (1982) foi realizada pelo Institut Français de Restauration des Oeuvres d’Art com os resultados citados por Whitehead (1989, p. 116–117).

¹¹⁵As cartas estão conservadas nos Arquivos Reais da Casa Oranje-Nassau, em Haia, na Holanda.

¹¹⁶No mesmo sentido, existe o estudo de Michael Benisovich *The History of the Tenure des Indes* (Burlington Magazine, [reed. 1980], n. 82–83, p. 216–223, 1943).

Nassau apresenta a Luís XIV (conhecido como curioso, segundo o remetente) a visão de um país inigualável, com o retrato de homens, bestas, pássaros, peixes e frutas, oferecendo a ele a oportunidade de produzir tapeçarias jamais vistas — Nassau omite, portanto, os conjuntos executados na Holanda. Ele suprimiu ainda, na carta ao rei, a informação de que o cardeal Marazin, no exílio de 1661, já havia visto e cobiçado imagens das dádivas do príncipe holandês (WHITTEHEAD, 1989; VITTET, 2016; SOUZA LEÃO, 1961). Para que tudo tivesse êxito, Nassau solicitava que fosse enviado

[...] um de seus pintores que é conhecedor em paisagens e que desta maneira está habituado a pintar os modelos das tapeçarias para as quais vou dar abertura dos meus desenhos que tenho aqui e formará em sua presença uma lista da qualidade de cada animal, os quais desenhos Vossa Majestade poderá a seu bel prazer [...] (VITTET, 2016, p. 60, tradução nossa).¹¹⁷

O pedido para o envio de um pintor não foi atendido pela corte francesa, a qual, no entanto, consentiu, por sugestão do marechal d’Estrades, que o pintor Henri Gascar (Kascard) examinasse os quadros.¹¹⁸ Na ocasião da carta, com a solicitação, Nassau não podia mais contar com os seus pintores “brasileiros”. Eckhout já havia morrido e Post estava comprometido pelo alcoolismo.

As obras acabaram sendo restauradas por Paul de Milly (Pieter de Melly) e remetidas a Paris. François de Wit, *homme de chambre* de Nassau, acompanhou o lote de presentes e manteve correspondência (Koninklijk Huisarchief — KHA) com o patrão. Na correspondência de Paul de Milly, enviado de Nassau à França para elucidar as raridades, encontra-se a descrição das reações da corte à visão do conjunto de presentes. De Milly refere-se, inclusive, à manifestação de interesse do rei pelo cavalo marinho, que pôde ser melhor observado em uma segunda visita a *loisir* ou a *plaisir*,¹¹⁹ em 25 de agosto de 1679, enquanto o lote esteve exposto em Paris, segundo a carta.

O contexto para a chegada das obras e objetos não poderia ser melhor. O rei tinha inaugurado a sua *ménagerie* em Versalhes na década anterior e estava muito interessado em botânica e zoologia. Por outro lado, as academias de artes e de ciências estavam em ebulição. Observe-se que as imagens foram recebidas na corte acompanhadas “de tudo o que é

¹¹⁷ “[...] un de ses peintres qui se cognoit aux paysages et en quelle façon on est accoustumé de peindre les modèls des tapisseries auquel je donneray ouverture de mes desseins que j’ai là-dessus et formeray en sa présence une liste de la qualité de chaque animal, lesquels desseins Votre Majesté pourra faire changer selon son bon plaisir [...]”

¹¹⁸ A interferência por parte de pintores enviados da França não aconteceu, conforme os planos de Nassau, antes de os cartões chegarem a Paris. Houve apenas um parecer favorável do representante Riscard ou Jacques II Francart, ou Henri Gascar, ou Kascard. Os pintores Paul de Milly e Jacob de Lange foram encarregados por Nassau de restaurar pinturas, não se sabe quais, antes do despacho para Paris (WHITTEHEAD, 1989; VITTET, 2016).

¹¹⁹ Conforme teria se referido em carta a respeito da segunda visita o próprio Luís XIV (VITTET, 2016).

necessário a fim de que isso possa proporcionar satisfação e abertura a tudo o que é representado nos ditos quadros” (VITTET, 2016, p. 61, tradução nossa).¹²⁰ Não obstante, como indica a primeira carta, Nassau expressou claramente ao rei que os itens poderiam ser modificados segundo a vontade do monarca para a confecção das tapeçarias. A sugestão é de suma importância para a compreensão da configuração da primeira tiragem da Tapeçaria das Índias alguns anos depois. Isso porque a sugestão foi concretizada — não se sabe se por vontade do rei, mas certamente com a sua aprovação.

Foi o que aconteceu com as pinturas originais dentro da França. A interpretação dos cartões realizou-se de acordo com a visão francesa das Índias. Esse olhar não partia somente de uma criação do imaginário francês, mas estava fortemente embasado nos elementos das pinturas holandesas que haviam chegado à corte. Um indício disso é que os cartões foram acompanhados por outras pinturas sobre o Brasil (cerca de 85), por objetos etnográficos e, como supõem Whitehead e Boeseman (1989), por um exemplar da *Historia Naturalis Brasiliae* (1658), de Piso. As imagens desses objetos e dessas pinturas, apesar de não constarem em todos os inventários, podem ter sido incorporadas na França às tapeçarias. Ou seja: “Deve-se, talvez, concluir que esses quadros de apoio não estavam emoldurados, provavelmente guardados em pastas e, assim, eram considerados como parte essencial dos próprios cartões” (WHITEHEAD; BOESEMAN, 1989, p. 113).

É muito difícil de mesurar o quanto a Tapeçaria das Índias exhibe a mesma configuração dos cartões que chegaram à França. Sabe-se, contudo, que as imagens foram valorizadas mesmo antes de o rei as visualizar. O monarca ordenou que Colbert de Croissy (*ministre français des affaires étrangères* entre 1680 e 1696), que estava envolvido nos Tratados de Nimègue, acompanhasse os presentes de Nassau até a França.¹²¹

O certo é que as pinturas entraram na França como uma novidade um tanto diferente daquelas que pertenciam ao imaginário francês sobre o Brasil formado nos séculos anteriores. Os motivos da pintura de Eckhout, ou os elementos de outras fontes da pintura holandesa, foram aproveitados nos ateliês dos Gobelins. As imagens, pois, que chegaram a Paris e que acabaram por serem tecidas formam um todo dinâmico em relação a um universo de outras imagens. Os modelos para a Tapeçaria já continham, entre outras, a característica da permeabilidade de acréscimos, ou seja, os cartões trouxeram a inclusão de múltiplos

¹²⁰ “de tout ce qu’est nécessaire afin qu’il puisse donner contentement et ouverture de tout ce qu’est représenté dans les susdits tableaux”

¹²¹ O marechal francês d’Estrades, também presente em Nimègue para os tratados de paz e comércio de navegação (França, Províncias Unidas, Espanha, Sacro Império Romano), foi interlocutor de Nassau na doação do presente, em 1679.

elementos. Animais e plantas aparecem sobre a superfície como se tivessem sido adicionados e sobrepostos.¹²² Tudo indica que se seguiu a mesma diretriz na execução das *Anciennes* e das *Nouvelles Indes*.

Portanto, a Tapeçaria das Índias carregava interferências desde as suas origens. Essa maneira de incluir elementos em um cenário sugere o desejo de abarcar todo o conhecimento possível sobre uma parcela da Terra. Além disso, demonstra uma visão de mundo: o olhar do europeu sobre o exterior como reflexo do seu próprio mundo interior. Ademais, havia a ânsia do europeu por se fazer sabedor universal, o que era levado a cabo por meio de iniciativas como a fundação das Academias de Ciências e a intensa publicação de obras, por exemplo. A obra de arte foi, nessa época, portadora da razão e da verdade, ainda que concomitantemente a expressões do imaginário.

Apesar do impacto favorável na recepção das imagens em Paris, do demonstrado interesse do rei e do delfim e do parecer positivo de Le Brun, as tapeçarias não seriam executadas imediatamente. Foram inscritas como bens no *Garde-Meuble* por Du Metz em 30 de janeiro de 1681:

442 – Oito grandes quadros dados ao rei pelo príncipe Maurice de Nassau, representando figuras de homens e mulheres de tamanho natural, várias plantas, frutas, pássaros, animais, peixes e paisagens do Brasil, 14 pés e 8 polegadas de altura, por... de largura, que podem ser utilizados pelos pintores para fazer desenhos ao natural de tudo o que vem do dito país (GUIFFREY, 1886, p. 22–23, tradução nossa).¹²³

Como o registro desse inventário está copiado em outro de 1686 e é acrescido de nota, é possível saber o que aconteceu com os cartões e verificar informações sobre o grau da intervenção realizada posteriormente. A nota diz:

1. 'Veja a ordem de Monsieur de Louvois e o recebimento do s. Houasse, guarda dos quadros, Deschargé. — D.M.' — Estas pinturas foram copiadas em tapeçaria nos

¹²² Podemos observar estas características principalmente no primeiro plano das imagens dos exemplares da Tapeçaria das Índias (ver Anexos A e B).

¹²³“442 – Huit grands tableaux donnez au Roy par le Prince Maurice de Nassau, représtant des figures d’hommes et de femmes de grandeur naturelle, plusieurs plantes, fruits, oyseaux, animaux, poissons et paysages du Brésil, de 14 pieds 8 pouces de hault, sur...de large, qui peuvent servir aux peintres pour faire des desseins au naturel de tout ce qui vient dudit pais”. O registro de arrematamento de 30 de janeiro de 1681 sob o número 442 se refere aos oito cartões e o 443 consta como: “Trinta e quatro outras pinturas também dadas ao rei pelo príncipe Maurice de Nassau, representando cidades, fortalezas, portos marítimos e paisagens do Brasil, e algumas frutas e animais do referido país, alguns dos quais estão em molduras de ébano com altura de cerca de 2 a 3 pés, por 3 a 4 pés de largura”. (“Trente quatre autres tableaux aussy donnez au Roy par le prince Maurice de Nassau, représentant des villes, forteresses, ports de mer et paysages du Brésil, et quelques fruits et animaux du dit pais, dont partie sont dans des bordures d’ebene haults d’environ 2 à 3 pieds, sur 3 à 4 pieds de larger”) (GUIFFREY, 1886, p. 22–23).

Gobelins e serviram de modelo para a primeira Tapeçaria das Índias, depois refeita por Desportes.' (GUIFFREY, 1886, p. 22, tradução nossa).¹²⁴

Em um primeiro momento, a maioria dos itens do presente foi guardada, mas os seus reflexos se fazem até hoje presentes, seja nas tapeçarias, seja na constituição das coleções etnográficas ou nos museus de arte. A “conexão holandesa” — tomando emprestado o termo de França (2014, p. 223) — de distribuição de bens, espécies e imagens extraeuropeus teve uma demonstração emblemática com a chegada do lote de presentes a Luís XIV. O patrimônio de Nassau foi desmembrado pela Europa e, na França, esse efeito de deslocamento das imagens continuou por meio da Tapeçaria das Índias. O conjunto de presentes foi e continua sendo disseminado, tanto pela circulação de peças como pela reprodução das imagens.

Os demais objetos e obras do legado de Nassau foram espalhados em instituições — em especial da França (os quadros de Frans Post, por exemplo, se encontram no Louvre), da Alemanha, da Dinamarca, da Holanda, da Polônia e da Inglaterra. Alguns quadros e objetos continuam em constante intercâmbio entre acervos, misturados a outros de diversas procedências. A cultura material brasileira e as imagens pintadas, fizeram parte dessa rede de disseminação. Quando as mesmas imagens aparecem em meios variados, recebem adaptações, diferentes denominações e se projetam no tempo e no espaço,¹²⁵ segundo a visão europeia do mundo ultramar.

As imagens do Brasil receberam diferentes suportes e versões pela Europa. Na configuração final dos primeiros exemplares da Tapeçaria das Índias, pode-se observar um dos estágios do processo sofrido pelas imagens. Em uma primeira fase, temos as imagens levadas da experiência da Companhia das Índias Ocidentais dos trópicos para os cartões e, a seguir, os retoques feitos ainda na Holanda, antes de as obras chegarem à França.

Todas essas itinerâncias de imagens não são, contudo, descoladas das condutas das sociedades em que as obras circularam, transitando entre diferentes suportes e localidades. No caso da Tapeçaria das Índias, as imagens dependeram de fatores políticos e administrativos da Manufatura Real e, no âmbito geral, da orientação dos reinados de Luís XIV e Luís XV. Somente oito anos depois da chegada das imagens na França é que La Chapelle, *controller* nos *bâtiments du roi*, relançou a possibilidade de que fossem tecidas as pinturas dos cartões. O pretexto imediato era ocupar os teares baixos (*basse lisse*) da Manufatura Real dos Gobelins.

¹²⁴“1. ‘Veu l’ordre de Monsieur de Louvois et le récépisse du s. Houasse, garde des tableaux, Deschargé. – D.M.’ – Ces tableaux furent copiés en tapisserie aux Gobelins et servirent de modèles pour la première tenture des Indes, plus tard refaite par Desportes”

¹²⁵Ver reflexão sobre a sobrevivência das imagens na obra de arte nas suas dimensões temporais e espaciais em Didi-Huberman (2013).

Mas a proposta também ocorreu em razão de não ser necessária a aprovação do primeiro pintor do rei, Le Brun.¹²⁶ A tapeçaria poderia agora concretizar na França algumas das funções do presente recebido por Luís XIV: difundir o progresso da ciência e dar prestígio ao local da tecelagem (BERTRAND, 2015, p. 109).

Previamente à execução da Tapeçaria, em 1688, alguns artistas contratados pelos Gobelins (Monnoyer, Fontenay, Houasse e Bonnemer) foram encarregados de “retocar” os cartões, cada qual contribuindo com suas especialidades pictóricas (WHITEHEAD, 1989). Posteriormente, as imagens sofreram interferências executadas por François Desportes, em duas ocasiões, e de outros.¹²⁷ Isso é atestado pelos estudos de Desportes destinados à confecção dos cartões para as *Nouvelles Indes* e pela rede de imagens que compõem o produto final das tapeçarias. Guardaram-se os óleos sobre papel mantidos no acervo da Manufacture National de Porcelaine, em Sévres. Em princípio, Desportes foi incumbido de retocar os cartões originais (1692) e, após, de repintar os novos (1722) para a execução em *haute lisse* (tear alto). Mais uma vez, é possível inferir que um tanto da criação dos artistas franceses foi transportado para os Gobelins, modificando os modelos pintados na Holanda. Os termos *repeindre*, *raccommoder* e *retoucher* se encontram nos registros dos pagamentos dos artistas (WHITEHEAD, 1989).

Acreditamos que mesmo nas interferências mediante as quais foram acrescentados elementos, estes provavelmente derivam da pintura holandesa, baseados em objetos e imagens do lote de presentes do Brasil. A abordagem de algumas questões da técnica da fabricação explica-nos algo que pode ter ocorrido com as imagens nas diferentes edições das tapeçarias: “Enquanto que o método *basse lisse*, no qual o cartão fica diretamente sob a armadura, não permite qualquer modificação, o método *haute lisse*, com cartão marcado à tinta na urditura, permite que elementos sejam alterados ou que novas peças sejam simplesmente fixadas ao cartão” (WHITEHEAD; BOESEMAN, 1989, p. 121).

Um dos efeitos das modificações dos pintores dos Gobelins pode ter sido a adição e mesmo sobreposições das imagens dos cartões, como no caso de *Le Chasseur* (Figura 45). Isso em caso de aceitarmos a hipótese de que os artistas ultrapassaram em muito o limite do retoque, visando a acrescentar o máximo de elementos naturais do Novo Mundo no

¹²⁶ Ver Bertrand (2015) sobre as estratégias dos dirigentes da Manufatura dos Gobelins na escolha e na transposição de pinturas para as tapeçarias. O autor mostra de que maneira a glorificação do rei por meio da arte de corte ocorreu nas diferentes orientações de Colbert e de Louvois. No caso da primeira edição da Tapeçaria das Índias, Louvois era já o *surintendant bâtiments du roi*, mas o primeiro pintor e administrador dos Gobelins (1663–1690) ainda era Charles Le Brun, ligado às tendências do *surintendant* anterior, Colbert (1670–1683).

¹²⁷ Sobre a cronologia e a atuação dos pintores dos Gobelins nos cartões da Tapeçaria das Índias, ver Leite (2014, p. 233), Whitehead (1989, p. 115–117), Bertrand (2015, p. 110) e Fenaille (1903–1923, tomo II, p. 371).

enquadramento de cada um dos cartões da Tapeçaria das Índias. Outra possibilidade é que as pinturas já tenham chegado da Holanda com tal conformação. Chama a atenção o fato de nelas o modo compositivo ser totalmente diverso do de Eckhout.¹²⁸ Deve-se, ao mesmo tempo, levar em consideração que a pintura foi realizada para uma tapeçaria, com a sua peculiaridade visual, e não para um quadro.

Figura 45 – Cartão da Tapeçaria das Índias. *Le Chasseur Indien*. Mobilier National, Paris, França.



A análise da distribuição das imagens nos cartões remanescentes mostra que elas não podem ser interpretadas de forma isolada, já que integram um conjunto. Visualmente, cada tapeçaria tem um título e desenvolve um tema (por exemplo, o tema *Le Chasseur Indien* na Figura 46), que por sua vez tem um cartão-modelo. A partir disso, estabelecem-se áreas visuais que formam subconjuntos (Figura 47).

¹²⁸ Ver Foucart (2004), em que o autor questiona a autoria dos cartões da Tapeçaria das Índias.

Para além da apresentação das imagens, tanto nos cartões como na tapeçaria acabada, não estão totalmente esclarecidas as origens dessas imagens e como foram migrando de suporte e sendo interpretadas. Sabe-se, contudo, do plano de Nassau para registrar e divulgar na Europa a sua coleção.

Constatamos que a dádiva de Nassau, que teve interesses pessoais, como expomos, representou um discurso colonial para o presenteado. Na prática, a França tinha interesse em áreas das Américas tanto quanto os holandeses. Mas de que maneira o discurso colonial transmitido no presente de Maurício de Nassau foi entendido pelo rei francês? As imagens do presente podem ter sido interpretadas como uma oportunidade de visualizar aquilo que se almejava, como a produção da cana-de-açúcar, os recursos naturais, a participação na economia global. Nesse sentido, o presente “[...] teria sido atraente para a corte francesa, pois nas pinturas eram visualizadas mercadorias essenciais para o sucesso econômico das colônias caribenhas e sul-americanas” (ANDERSON, 2013, p. 149, tradução nossa).¹²⁹

O potencial das novas terras, fossem ou não o Brasil, podemos observar no plano de fundo de *Les Deux Taureaux* (Figura 48). Vemos ali um engenho de açúcar e, à direita, em primeiro plano, a cana-de-açúcar. Isso pode explicar, em parte, por que as pinturas do Brasil foram transformadas em tapeçarias divergentes ao programa dos Gobelins, centrado em alegorias, em temas religiosos e nos temas históricos e mitológicos relacionados ao rei. As imagens estavam de acordo com a “visão idealizada da vida colonial”. Assim:

Dados os desafios que Colbert e o rei enfrentaram para estabelecer e assegurar colônias nas Índias Ocidentais e na América do Sul, esses cartões, que enfatizam a abundância natural das Américas, teriam ressaltado o potencial de lucro nas colônias francesas, talvez encorajando os futuros colonos e financiadores (ANDERSON, 2013, p. 150, tradução nossa).¹³⁰

¹²⁹ “[...] would have been appealing to the French court, for the paintings visualized commodities essential for the economic success of the Caribbean and South American colonies”

¹³⁰ “Given the challenges Colbert and the King faced in establishing and securing colonies in the West Indies and South America, these cartoons, which emphasize the natural abundance of the Americas, would have underscored the potential for profit in the French colonies, perhaps encouraging prospective settlers and financiers”

Figura 48 – Tapeçaria das Índias. Detalhe de *Les Deux Taureaux*. Albert Eckhout. 4,7 m x 7,4 m.



Acrescentamos ainda que uma visão idealizada da vida colonial já vinha se disseminando na arte francesa, ou seja, não era recente. O caráter edênico das imagens transpostas para a tapeçaria foi aumentando ao longo século XVII, conforme constatamos por meio do exame das imagens do Brasil na França antes da chegada dos cartões. Assim, há um contraste com as obras do século XVI, repletas de representações de canibais e lutas.¹³¹ Nos cartões da Tapeçaria das Índias, esse traço mais agressivo desaparece, confirmando um dos pontos de vista do colonialismo europeu nos séculos XVII e XVIII. A visualidade na Tapeçaria das Índias faz parte de um novo imaginário sobre o mundo ultramar. Além disso, devemos considerar que na Europa as representações do que é estrangeiro estiveram vinculadas à construção do poder absoluto.

Em 1688, foi autorizada a primeira tecelagem da *Tenture des Indes*. A Tapeçaria representou um grande sucesso, com mais de cem anos de reedições,¹³² sendo realizada dentro

¹³¹ Entre os pintores holandeses, o canibalismo ainda aparece em Eckhout de maneira atenuada, como na cesta com restos humanos carregada pela *Mulher tapuia* (Figura 20).

¹³² Ver, em Klatte, Prüßmann-Zemper e Schmidt-Loske (2016, p. 353–262), a tabela de produção e distribuição da *Tenture des Indes* (localização atual, título, data, ateliê, tamanho).

do complexo sistema político-cultural da monarquia francesa, como veremos a seguir. A Tapeçaria das Índias acompanhou a história dos Gobelins, consolidando o prestígio da Manufatura Real pelo mundo afora.

5 A *TENTURE DES INDES* NA MANUFATURA REAL DOS GOBELINS

No capítulo precedente, pontuamos em que circunstâncias as pinturas, ou as imagens a serem tecidas na Manufatura Real, chegaram à França. Consideramos que não somente os cartões provenientes da Holanda, mas todo o material alusivo ao Novo Mundo, que compreendia o presente de Maurício de Nassau a Luís XIV, pode ter relação direta ou indireta com a confecção da Tapeçaria das Índias.

O presente capítulo trata de como as imagens do Brasil foram selecionadas e executadas pela Manufatura Real. Para compreender a versão que a corte francesa realizou, levamos em consideração as condições de produção em seus aspectos técnicos, políticos, culturais e sociais. No período de confecção da Tapeçaria das Índias, estavam em jogo fatores como: o funcionamento dos ateliês, o sistema das encomendas, as disputas pelo poder dentro da Manufatura Real, os mecanismos de prestígio na corte por meio das manufaturas, a função social da Tapeçaria nas trocas diplomáticas, o sistema cultural e o gosto aristocrático refletido nas tapeçarias. Esses aspectos caracterizaram o campo da alta cultura (BOURDIEU, 1990, 2001) nos séculos XVII e XVIII.

Ainda que partindo de uma decisão de produção de ocasião (1687), a edição das imagens, inscrita dentro de determinada estrutura, assumiu um papel específico, como veremos a seguir. Para além das razões utilitárias e arquitetônicas de trazer conforto térmico e revestimento decorativo, a tapeçaria atingiu o seu apogeu de valorização artística no reinado de Luís XIV. A *Tenture des Indes*, em particular, tem como principal índice de seu prestígio o fato de ter sido fabricada durante mais de cem anos (ela continuou a ser produzida mesmo depois da morte do Rei Sol). Os nobres construíram o seu *hôtel particulier* com as paredes revestidas de *boiseries* e espelhos. Nesse contexto, a Tapeçaria das Índias sobreviveu às crises econômicas que afetaram diretamente os Gobelins nos finais dos séculos XVII e XVIII. Além disso, ela ocupou o seu lugar quando a moda, à época, eram as *chinoiseries* e resistiu às fases em que os temas exóticos apontavam para o *goût égyptien, grec, étrusque, turque*.¹³³

No âmbito geral, uma das faces do entendimento da tapeçaria *enquanto pintura tecida* é a compreensão de que ela é uma arte decorativa conectada com a arquitetura e o mobiliário. Tem, portanto, um papel diferente do da pintura: não é autônoma em relação ao *decor*. A Tapeçaria das Índias relacionou-se com a questão estilística diversamente, já que superou modismos de época e perpassou o barroco, a regência, o rococó e o neoclássico. Comprovou-

¹³³ Sobre a utilização da tapeçaria e o seu papel na decoração, ver Bertrand (1995).

se que nesse conjunto de tapeçarias “[...] o objeto não está apenas em contexto, o contexto está no objeto” (GLASSIE, 1999, p. 67), uma vez que as imagens no artefato sempre produziram um efeito que ultrapassou contextos artísticos ou convenções sociais conjunturais. O ambiente da sua produção e recepção é, sem dúvida, o do Antigo Regime francês. Mas o contexto que está na *Tenture des Indes* é um efeito que produz a descontextualização dos objetos, da natureza e do homem do ultramar. Os sentidos dessa contextualização/descontextualização estão intimamente presentes na história do objeto artístico enquanto cultura material e imagem.

5.1 A produção da Tapeçaria das Índias e o poder civilizador¹³⁴

Quando as pinturas holandesas chegaram à França, ficaram guardadas por oito anos antes de serem tecidas nos Gobelins como *Tenture des Indes*. Ao serem transpostas para tapeçarias, as mencionadas imagens do mundo extraeuropeu, a despeito das que vieram antes, passaram a ser o tema de uma obra sob timbre real.

Como vimos, as imagens do “mundo selvagem” já faziam anteriormente parte de uma cultura aristocrática europeia, replicando-se em outras tantas criações artísticas. Agora, no entanto, ao serem produzidas pelos Gobelins, as imagens do Brasil de Nassau assumem outro *status*, legitimado pela tradição da própria Manufatura Real. O papel das imagens, no sentido de seu grau de importância, aumentou, foi conferido por essa instituição. A história da Manufatura Real dos Gobelins e o seu papel dentro do reinado de três monarcas, Luís XIV, Luís XV e Luís XVI, podem explicar as razões disso.

5.1.1 A Manufatura Real: práticas de poder e finalidades das tapeçarias no final do século XVII e no século XVIII

No momento em que a Tapeçaria das Índias começou a ser produzida na Manufatura Real dos Gobelins, a instituição era precedida por uma história¹³⁵ de mais de dois séculos. O seu nome deriva do tintureiro Jehan Gobelin, ou Goblin, vindo de Reims ou Bruges, que em 1443 se estabeleceu às margens do rio Bièvre com a família. Hoje, a sede da Manufatura

¹³⁴ O título se refere à frase de Bertrand (2007a, p. 345, grifo nosso) a respeito da criação dos Gobelins: “The works created at the Gobelins under Colber’s and Le Brun’s direction, crafted by the best artisans in Europe, were an expression of *Louis XIV’s civilizing power* and a visible sign of his magnificence”.

¹³⁵ Sobre a história da Manufatura dos Gobelins e da tapeçaria na França, consultar: Guiffrey (1886); Joubert; Lefebure, Bertrand (1995); The Metropolitan Museum of Art Bulletin (1989); Papoulaud (2017); Knothe (2016). A respeito da tapeçaria sob Luís XIV, ver Bertrand (2007a).

localiza-se no 13º *Arrondissement*, em Paris. Devido ao grande sucesso dos membros da família como tingidores em escarlate, os negócios prosperaram, porém as gerações posteriores abandonaram o ramo, integrando-se à aristocracia.

No século XVII, Henrique IV, segundo o planejado pelo ministro Duque de Sully e o *conseiller du commerce* Barthélemy de Laffemas, instalou no mesmo local a fabricação de tapeçarias (1601). Tal fabricação foi dirigida pelos flamengos François de La Planche e Marc de Comans. Ela fez parte do início da política de produção de bens dentro da própria França, sendo que as manufaturas deveriam abastecer todas as necessidades da casa real. Nesse período, foi executada a tapeçaria *História de Constantino*, ordenada em 1622 com base nos cartões de Rubens. Sob Luís XIII, os descendentes de La Planche e De Comans conservaram o privilégio real. Em 1662, as oficinas e os ateliês foram incorporados ao projeto de Colbert, sob o reinado de Luís XIV. Por meio do aprimoramento técnico dos tingimentos desde a chegada de Jean Glucq da Holanda e da compra de mais áreas e oficinas, formou-se o local destinado à Manufatura Real.

A Manufatura Real dos Gobelins foi dirigida pelo primeiro pintor do rei Charles Le Brun de 1663 a 1690. As produções artísticas eram executadas pelos melhores marceneiros, pintores (muitos pertenciam também à Academia Real de Pintura e Escultura ou eram *peintre ordinaire du roi*), bordadores (*brodeurs*), carpinteiros (*menuisier*), douradores, serralheiros (*serrurier*), escultores, tapeceiros, estofadores, ebanistas, ourives, relojoeiros, tintureiros, gravadores, lapidadores e aprendizes. Na segunda metade do século XVII, a Manufatura Real contava com entre 300 e 400 trabalhadores e possuía quatro ateliês, dois em tear alto (famílias Jans e Lefebvre) e dois em tear baixo (famílias La Croix e Mozin) (PAPOUNAUD, 2017). Juntamente às tapeçarias, as obras deveriam suprir as necessidades da monarquia, inclusive às relativas aos presentes diplomáticos a serem ofertados. Assim, a Manufatura participava da consolidação do projeto de exaltação da figura do monarca. Os Gobelins deveriam celebrar o esplendor dos reinados de Luís XIV e dos seus sucessores.

Quando a Tapeçaria das Índias começou a ser produzida, em 1687, os Gobelins faziam parte do sistema cultural do absolutismo francês. Abarcavam rivalidades e disputas pelo poder.¹³⁶ Em 1683, com a morte de Colbert, o *surintendant des bâtiments du roi*, François Michel Le Tellier, marquês de Louvois, atuou sob a mesma política de reger a produção dos bens da coroa para a glorificação real.

¹³⁶ Sobre a substituição de poder e a escolha dos temas a serem tecidos dentro dos Gobelins, ver Bertrand (2015), em especial os capítulos: “Le Brun versus Mignard”, “Conserver les plus belles tentures de la Couronne” e “Les tableaux tissés aux Gobelins à la fin du règne de Louis XIV”.

Louvois, porém, modificou as diretrizes quanto à escolha de temas a serem tecidos. Em vez de formar modelos com as pinturas inéditas de Le Brun, como a maioria das opções do seu antecessor, resolveu privilegiar pinturas antigas, concentrando-se em reprisar *tentures*, valorizando o que era relacionado com as obras dos pintores Rafael e Nicolas Poussin. Esses artistas correspondiam ao que no momento a Academia Real de Pintura e Escultura considerava como modelos de perfeição (REYNIÉS; ROY, 2017). Ao mesmo tempo, Louvois reforçou a ideia da tapeçaria como meio de conservação de pinturas excepcionais.¹³⁷

Podemos, nesta altura, perguntar-nos: por que foi, então, nessa conjuntura, decidida a primeira edição da Tapeçaria das Índias? Como explicar modelos provenientes de uma autoria insignificante e desconhecida na época? Em que sentido, já que o programa artístico da academia francesa em meados do século XVII seria desfavorável à arte holandesa? Segundo Janson (1996, p. 278), na metodologia adotada, “[...] aos venezianos, que davam grande ênfase à cor, era atribuída uma avaliação insuficiente, e os flamengos e holandeses eram classificados ainda mais abaixo”. Uma suposição deve ser levada em conta como resposta: paralelamente aos critérios acadêmicos e aos de Louvois, o conteúdo das imagens passou a despertar maior interesse. Isso é confirmado, também, no que concerne às imagens enviadas por Nassau:

O próprio rei admirava estes quadros. O tema exótico, com paisagens amplas e exuberantes, com nova fauna e flora, estava perfeitamente adaptado à arte da tapeçaria. Ele também permitia testemunhar perante a corte descobertas botânicas e zoológicas, mas também etnológicas, com a representação dos índios apresentados como curiosidades (REYNIÉS; ROY, 2017, p. 154, tradução nossa).¹³⁸

Alguns dos fatores da transformação das pinturas em tapeçarias, favoráveis ou não à execução, foram, segundo Jarry (1957): a morte de Colbert (que não concebia a execução de tal obra); a queda do marquês de Pomponne; e a morte do próprio Nassau. Este, como articulador do processo, vinha colocando em prática o seu plano de tornar suas imagens prestigiadas na corte francesa, apesar de isso depender das autoridades francesas.

O início dos trabalhos, oito anos depois da chegada do presente de Nassau à França, foi ordenado sob pretexto de ocupar os teares (*basse lisse*)¹³⁹ dos Gobelins que estavam

¹³⁷ Sobre a política de Louvois nos Gobelins em relação às diretrizes da academia, ver Bertrand (2007).

¹³⁸ “Le roi lui-même admirait ces tableaux. Le sujet exotique, mettant en scène des paysages amples et exubérants, à la faune et la flore nouvelles, était parfaitement adapté à l’art de la tapisserie. Il permettait aussi de témoigner devant la cour des découvertes botaniques et zoologiques, mais aussi ethnologiques, avec la représentation des Indiens comme autant de curiosités”

¹³⁹ Documento de 1693 proveniente do *contrôleur des bâtiments du roi aux Gobelins*, M. de la Chapelle: “Quando, em 19 de junho de 1687, a cópia em tear baixo da tapeçaria de Fructus Belli foi concluída, os *Douze Mois de l’année*, chamados *Belles Chasses de Guise et les Grotesques des 12 mois de Guise*, também estavam prontos para terminar em tear baixo. Os operários de tear baixo, não tendo mais trabalho, eu propus fazer a primeira *Tenture des Indes*, mostrei os quadros a Monsieur de Louvois, que eu tinha trazido do Garde-Meuble,

ociosos e também devido à não necessidade da interferência de Le Brun (BERTRAND, 2015). Se bem que o primeiro pintor do rei estivesse dedicado a Versalhes e esse pudesse ter sido um motivo para não contar com ele. Nessa época de transição na estrutura política interna, os Gobelins sofreram os efeitos de uma crise econômica do Estado.¹⁴⁰

Serão tais explicações totalmente satisfatórias para o entendimento da transferência das imagens dos cartões para a tapeçaria? Provavelmente não. Houve uma valorização do tema, sem dúvida. Essa é uma constatação que deve ser levada em consideração. Apresentar sob forma de tapeçaria imagens de conhecimento global foi algo de extrema importância dentro do projeto absolutista. O argumento relaciona-se com a valorização das imagens dos mundos fora do Velho Continente que vinham sendo representados durante séculos, como se demonstrou nos capítulos anteriores. A Tapeçaria das Índias, produzida pelos Gobelins, pode ser considerada o ápice da valorização do tema, da necessidade de mostrar uma versão do que seria o mundo além das fronteiras europeias segundo a visão da aristocracia.

Nesse contexto, outros centros franceses de tapeçaria, como Beauvais e Aubusson, também realizaram temáticas exóticas. É o caso da primeira *Tenture Chinoise*, tecida a partir de 1685 no reinado de Luís XIV na Manufatura de Beauvais,¹⁴¹ portanto contemporânea da Tapeçaria das Índias. Sem embargo, na *chinoise*, “[...] o exotismo e o efeito decorativo se sobrepõem ao tema” (JOURBERT; LEFEBURE; BERTRAND, 1995, p. 196, tradução nossa).¹⁴² Assim como na Tapeçaria das Índias, o motivo exótico de Beauvais foi um sucesso. Ocorreu, todavia, o desgaste dos cartões originais de Guy-Louis de Vernansal (1648–1729), Jean-Baptiste Monnoyer (1639–1699) e Jean-Baptiste Belin de Fontenay (1653–1715).

Em 1742, François Boucher (1703–1770) realizou pinturas que deram origem a novos cartões para a *Tenture Chinoise*. O motivo foi tecido também em Aubusson. Os cartões foram inspirados na obra de Johan Jacob Nieuhof (1618–1672), que havia permanecido no Brasil por nove anos a partir de 1640, tendo depois ido para o Oriente. Em 1653, ele foi contratado pela Companhia das Índias Orientais e esteve em missão comercial na China a partir de 1653 até 1670, deslocando-se por várias localidades do Índico como embaixador dos interesses

ele falou sobre isso com o rei e SM aprovou essa proposta. Srs Houasse, Bonnemer e Batiste receberam a ordem para restaurar as pinturas”. (“Lorsque, le 19 juin 1687, la copie en basse lisse de la tenture de tapisserie des Fructus Belli fut achevée, les Douze Mois de l’année, appelés les Belles Chasses de Guise et les Grottes des 12 mois de Guise étaient, aussi prêts à finir en basse lisse. Les ouvriers de basse lisse n’ayant plus d’ouvrage, je proposai de faire la première tenture des Indes, j’en fis voir les tableaux à Monsieur de Louvois, que je fis apporter du Garde-Meuble, il en parla au Roy et S.M. approuva cette proposition. Les S^{ts} Houasse, Bonnemer et Batiste eurent l’ordre d’en raccomoder les tableaux”) (JARRY, 1957, p. 316, tradução nossa).

¹⁴⁰ Ver os detalhes em Bertrand (2007a).

¹⁴¹ Sobre a história da Manufatura de Beauvais, ver Bremer-David (2007).

¹⁴² “[...] l’exotisme et l’effet décoratif l’emportent sur le sujet”

holandeses. Nesse período, escreveu *Uma embaixada da Companhia das Índias Orientais das Províncias Unidas*.¹⁴³ A obra influenciou as artes decorativas europeias, principalmente na Alemanha, na Inglaterra e na França (BERTRAND, 1995). A influência das imagens orientais, com seus pagodes, sombrinhas e paisagens, esteve presente também na porcelana de Sèvres durante o século XVIII.

Na confecção da Tapeçaria das Índias, apesar da direção dos Gobelins não estar com a dupla Colbert e Lebrun, o tema não contradizia as diretrizes da Petit Academie,¹⁴⁴ nem se contrapunha aos valores das *devises* reais. Se isso foi proposital ou não, não se sabe; o certo é que a temática foi adequada e, além de tudo, caiu no gosto da aristocracia. A Tapeçaria das Índias pode ser entendida, igualmente, dentro de um programa iconográfico que vinha sendo implementado pelo Estado (KNOTHE, 2016). Notemos que as *Tentures des Eléments* e *Les Saisons*, tecidas a partir de 1669, ilustram esse programa, no qual a representação, explícita ou não, das virtudes reais (piedade, magnanimidade, bondade, valor) estava associada à representação da natureza. Esse mundo natural era também o principal objeto de representação da *Tenture des Indes* no tempo de esplendor e de paz do reinado de Luís XIV após o final da Fronda e o casamento com a infanta da Espanha.

Em 1665, o historiógrafo e arquiteto Félibien (1619–1695) explicitou a política artística de propaganda, exemplificando com a tapeçaria *Eau*, da *Tenture des Quatre Elements*.¹⁴⁵ Em comparação, a grosso modo, as figuras mitológicas dos quatro elementos nada possuem em comum com a figuração das pessoas que aparecem nas *Indes*. Na Tapeçaria das Índias, a presença do monarca não é simulada, ou seja, existe uma substituição dela por uma referência menos explícita ao poder.

Ainda que os cartões da *Tenture des Indes* não tenham se originado como outros do tempo de Le Brun e não tenham sido elaborados intencionalmente, o tema das *Indes* foi totalmente apropriado a uma demonstração do poder vinculado ao conhecimento do que havia além das fronteiras europeias. A ordem para a primeira tecelagem, em 1687, realizada sob o mesmo soberano, obedecia ao mesmo ideal artístico das demais tapeçarias do período. Isso remete a aspectos que têm relação com uma visualidade dirigida pelo Estado e com as

¹⁴³ Johan Jacob Nieuhof esteve antes no Brasil (1640–1649) a serviço da Companhia das Índias Ocidentais holandesas. Na ocasião, escreveu *Memorável viagem marítima e terrestre no Brasil*, tendo os originais da obra sido entregues ao irmão de Nieuhof na Europa em 1670, juntamente à obra *Uma embaixada da Companhia das Índias Orientais das Províncias Unidas*.

¹⁴⁴ Criada em 1663, com o objetivo de implementar um programa iconográfico para o reinado de Luís XIV.

¹⁴⁵ FÉLIBIEN, André. *Les Quatre Eléments peints par Mr. Le Brun et mis en tapisseries pour Sa Majesté*. Paris: Pierre Le Pettit, 1665. Ver também: FÉLIBIEN, André. *Les quatre saisons peintes par Mr Le Brun et mises en tapisseries pour Sa Majesté*. Paris: Pierre Le Pettit, 1667; e Knothe (2016, p. 87).

pinturas chegadas à França e destinadas à *Tenture des Indes*. Enfim, o sonho de Nassau, já falecido, concretizou-se.

A seguir, mostraremos um pouco do quadro político e cultural da França no momento em que as imagens de procedência holandesa eram modificadas, e as pinturas, transformadas em tapeçarias.

5.1.2 A Tapeçaria das Índias no ambiente visual, cultural e político europeu

No momento da decisão a respeito da primeira tecelagem da Tapeçaria das Índias, gerou-se uma aparente contradição. Sustentamos que essa *tenture* é portadora de uma visão de mundo e de conhecimento global oriunda da Europa e que, portanto, subtende ações para que tal visão fosse demonstrada artisticamente. Ao mesmo tempo, a decisão de transformar as pinturas, que estavam guardadas, em tapeçarias ocorreu por um pretexto, ou ao acaso: para ocupar os teares que estavam ociosos, ou mesmo devido à competição administrativa. Ora, a Tapeçaria das Índias, a despeito dos motivos mais improváveis, acabou por ser produzida. Importante foi o resultado. Mostrava como o conhecimento era um valor demonstrativo de poder. E isso desde as origens, ou seja, desde as imagens e a coleção de Nassau.

Algumas das decorrências que atestam que a Tapeçaria das Índias se tornou portadora de tais qualidades incluem o tempo de permanência de produção, as sucessivas encomendas e a sua apreciação nas cortes europeias. A Tapeçaria das Índias superou aquilo que pode ser entendido como planos Nassau/França de fazer com que ela fosse um suporte de projeção de ideias sobre o mundo ultramar. Isso acabou de fato ocorrendo, mas os resultados foram além. O projeto visual para concretizar tal imaginário não era específico para essa *tenture*, mas ela se situou dentro da estética das cortes absolutistas. Ocupou, como tema, um lugar tão consolidado que foi reproduzida até a primeira década do século XIX.¹⁴⁶

A *Tenture des Indes* foi, primeiramente, uma expressão artística, alimentada com imagens originárias baseadas em um olhar, no caso holandês, sobre algumas localidades das Índias Ocidentais. Com os acréscimos e modificações sofridos na França, ocorreu uma ampliação do papel da Tapeçaria das Índias: ela tornou-se portadora de uma visão europeia, não especificamente da arte holandesa. Tal olhar, na configuração de uma nova versão, foi acentuado com as adaptações — de *Anciennes Indes* para *Nouvelles Indes* — até o final de suas edições.

¹⁴⁶Ver, em Klatte, Prüßmann-Zemper e Schmidt-Loske (2016, p. 353–262), a tabela de produção e distribuição da *Tenture des Indes* (localização atual, título, data, ateliê, tamanho).

Qual teria sido a visão (ou as visões) de mundo disseminada pela tapeçaria? De que forma esteve enquadrada nos anseios das aristocracias? As relações político-sociais e as suas representações elaboram mudanças e contradições por meio da manifestação artística. Esse processo é complexo porque se constitui como uma trama de elementos de tempos e lugares diferentes. A Tapeçaria das Índias, durante os séculos XVII e XVIII, pôde revelar e refletir ideias estruturais também da Modernidade, e ao mesmo tempo pertencer à cultura visual da aristocracia europeia.

Num exame inicial, a *Tenture des Indes* contém imagens do Novo Mundo ou, melhor, de uma representação dele. As imagens de referência são provenientes do colonialismo holandês nos territórios das Índias Ocidentais, precisamente do Nordeste brasileiro. A visualidade dessas obras remete à representação da natureza e do homem que existem à parte da civilização, mas que figuram no imaginário do europeu. O exame seguinte indica que as imagens da tapeçaria revelam mais um tipo de representação, que é a da própria sociedade produtora da obra de arte. Ali estão configurados os *parâmetros estéticos* e a *noção de alteridade da intelectualidade cortesã*, ou seja, a manifestação artística funciona como lugar de representação de conceitos e de uma cultura visual. Isto no mesmo sentido que “em Durkheim a representação designa, prioritariamente, uma ampla classe de formas mentais (ciências, religiões, mitos, espaço, tempo), de opiniões e de saberes sem distinção” (MOSCOVICI, 2001, p. 47).

Portanto, a Tapeçaria das Índias pressupõe um regime de visualidade associado a relações sociopolíticas e representacionais. Não é prudente, todavia, afirmar que o pensamento da época fosse uniforme dentro da alta cultura europeia, uma vez que, “para o historiador das sociedades do Antigo Regime, construir a noção de representação como o instrumento essencial da análise cultural é investir de uma pertinência operatória um dos conceitos centrais manipulados nessas próprias sociedades” (CHARTIER, 2002, p. 73). Inclusive, existiam várias formas de representação dentro das sociedades em questão; *a cultura visual não era homogênea*. As pessoas de fora da aristocracia não tinham acesso ou não compreendiam os códigos e valores representados pela arte da corte, ao menos não da mesma maneira que o aristocrata. Pode-se, contudo, admitir que outras camadas sociais tivessem seu próprio regime de visualidade, que muitas vezes estava em intersecção com diferentes regimes visuais.

As séries da Tapeçaria das Índias fizeram parte de um ambiente de visualidade delineado durante o absolutismo francês. No período em que se iniciou a produção da *Tenture des Indes*, as tapeçarias produzidas pelo Estado francês versavam, entre outros temas, sobre a

história do rei Luís XIV.¹⁴⁷ A Manufatura dos Gobelins foi uma fábrica — ou, melhor, um agrupamento de ateliês — de propriedade real, e o seu funcionamento fez parte de uma *estratégia política*. Isso porque “as obras compradas, por mais notáveis que fossem, não poderiam satisfazer a ambição do reinado para fazer da França um importante centro para a produção e a invenção” (VITTET, 2010, p. 16). A criação da Manufatura Real foi contemporânea do grande impulso às ciências naturais e à investigação e decorreu da atuação do ministro Colbert (1619–1683), que fundou paralelamente os Gobelins e as academias como centros complementares:¹⁴⁸ “Ele desempenhou um papel decisivo e preponderante na criação de um sistema complexo, concebido para ao mesmo tempo apoiar e controlar a elite artística e intelectual francesa”. Sob Colbert, “[...] a França se transformou em uma vitrine de invenções, mercadorias de luxo e objetos e obras de arte que foram as referências estéticas de um mercado europeu” (MATHIS et al, 2015, p. 5, tradução nossa).¹⁴⁹

Foi também no século XVII que a ciência se destacou perante a religião e que a manifestação artística, assim como outrora a religião, não estava divorciada da ciência. A investigação sobre o conhecimento humano foi gradativamente assumida pela ciência, que foi incorporando os mesmos objetos da religião: a natureza, o homem, a sociedade (DURKHEIN, 2000). O rei assume o tipo de representação apontada por Bourdieu (1990, p. 168), em que “ele é o grupo feito homem”.¹⁵⁰ A autoimagem da corte francesa, ou pelo menos aquela que a corte desejava refletir, estava ligada à natureza. É essa a questão central no século XVII, que se relaciona com as outras questões perenes apontadas por Baumer (1990).¹⁵¹

As imagens privilegiadas nas tapeçarias trazem, pois, uma diversificada gama de elementos, quase um inventário da fauna e da flora, com a valorização do estudo científico racional. Em termos artísticos, busca-se o equilíbrio. Este, inclusive, foi perseguido também ao longo de todo o século XVIII, quando as contradições internas se exacerbaram, culminando na Revolução Francesa. Em *L'éléphant* (Figura 49), pode-se observar os muitos

¹⁴⁷ Ver relação das tapeçarias produzidas no reinado de Luís XIV, assim como a coleção do monarca, em Vittet (2010).

¹⁴⁸ Em 1648, havia sido fundada a Academia Real de Pintura e Escultura. Em 1661, Colbert inaugura a Academia Real de Dança; em 1662, a produção dos Gobelins é incorporada à coroa francesa. Em 1666, é fundada a Academia de Ciências e, em 1669, a Academia Real de Música. Cf. a atuação e o sistema do ministro Jean-Baptiste Colbert no artigo de Thomas W. Gaehtgens “Les arts au service de la Gloire du Roi” (MATHIS et al, 2015, p. 1–8).

¹⁴⁹ “Il joua un rôle décisif et prépondérant dans la mise en place d’un système complexe, conçu pour à la fois soutenir et contrôler l’élite artistique et intellectuelle française.” Sob Colbert “[...] la France se transforma en vitrine des inventions, de la marchandise de luxe et des objets et œuvres d’art qui furent les références esthétiques d’un marché européen”

¹⁵⁰ Sobre esse aspecto e a respeito da construção da imagem do rei Luís XIV, ver Burke (1994) e Mathis (2015).

¹⁵¹ Segundo Baumer (1990), são questões fundamentais na Europa do século XVII aquelas acerca da visão do homem sobre Deus, a natureza, o próprio homem, a sociedade e a história.

frutos da terra citados visualmente; são tantos que não cabem no cesto que a pessoa carrega. Os frutos são abundantes não somente em quantidade, mas em espécies, assim como as aves que aparecem na copa da árvore e nas demais áreas da tapeçaria.

Figura 49 – Tapeçaria das Índias. *L'éléphant*. Albert Eckhout. 4,7 x 4,85 m. Mobilier National, Paris, França.



Diante da disposição científica do século XVII, podemos, ao analisar a Tapeçaria das Índias, enquadrar a sua visualidade dentro de *certa secularização temática*. Afastamos, contudo, uma consideração inicial generalizadora: as tapeçarias podem, sem dúvida, ainda sugerir a tendência teológica presente em toda a natureza retratada. Deus (o relojoeiro), supõe-se que esteja ali atuante na exuberância dos recursos naturais, no mundo botânico e na fauna funcionando mecanicamente. Da mesma forma, há o homem enquanto abençoada criatura do divino, destinado a ter poder sobre a natureza.

Acerca das ideias da época, Baumer (1990, p. 77) afirma que “[...] ao mesmo tempo em que expressavam reverência pela natureza como trabalho feito por Deus, falavam também do ‘Reino do Homem’, do ‘domínio’ do Homem *sobre* a natureza. Não se via nisso uma contradição”. De acordo com o autor, no decorrer do *Discurso do Método*, Descartes prega a potência do homem no domínio da natureza. Com base nesse raciocínio, um indivíduo, em

especial, precisava ser identificado como o mais poderoso da Terra. No caso, seria o rei Luís XIV, bem como os seus sucessores. O seu reinado esperava concretizar essa ideia tendo a arte e a construção de um sistema visual como alguns dos meios. Assim, o pensamento racional foi inserido na corte francesa mesmo trazendo consigo suas controvérsias.

O exposto suscita uma questão: como as imagens da Tapeçaria das Índias vieram a ser na França imagens de interesse de colonização se eram oriundas de uma colônia e de pinturas holandesas? É uma questão de associação e apropriação de imagens: as tapeçarias foram adaptadas e disseminadas como sendo das Índias, tendo a sua origem sido ocultada. O escudo real foi estampado na moldura tecida (Figura 50), contornando e delimitando a paisagem dentro da órbita da monarquia francesa.

Figura 50 – Tapeçaria das Índias. Detalhes de *Le combat d'animaux*. Série *Anciennes Indes*. Académie de France, Roma, Itália.



Os reinados de Luís XIV e Luís XV não tinham interesse em mostrar as Índias Ocidentais como uma terra de monstros, de canibais, vinculada ao imaginário medieval. A Modernidade interessou-se pela criação de outro imaginário sobre terras novas e a colonizar. Nesse sentido, a cartografia e a cosmografia vinham atualizando informações sobre o mundo — agora já não tão novo. Luís XIV conhecia, desde a infância, o potencial das terras atlânticas. Foi instruído, por exemplo, por meio do seu jogo de cartas didáticas sobre a geografia global.

As artes haviam incorporado representações de naturezas-mortas com motivos tropicais, como as realizadas pelos artistas dos Países Baixos e nas decorações das *maison royales*. A maneira de expressar as imagens, de natureza exótica ou não, na tapeçaria era semelhante. Em comparação com a já citada exposição de frutos na tapeçaria *L'éléphant* (Figura 49), verificamos a convergência das composições das naturezas-mortas expostas na

Tenture des Saisons, em particular no exemplar *L'Automne* (Figura 51). Os frutos são dispostos no solo ultrapassando o limite do recipiente, segundo a antiga fórmula visual da cornucópia transbordante. Isso se aproxima muito da forma de expressão da *Tenture des Indes*. Uma observação pertinente é que em *L'Automne* a menção à arte da corte é explícita. O rei é representado em um medalhão central em cena de caça, contornado por guirlanda.

Figura 51 – *L'Automne*, com detalhe. 1669. Tapeçaria, 4,80 x 5,80 m. Mobilier National, Paris, França.



Fonte: Vittet (2010).

Nos Gobelins, a tapeçaria, o mobiliário¹⁵² e as demais especialidades da Manufatura privilegiaram, durante o mesmo período da tecelagem da Tapeçaria das Índias, as representações visuais da *naturalia* e a etnicidade provenientes de fora da Europa. Os produtos brasileiros e de outras procedências ocidentais e orientais abundavam na corte também pelo contrabando. As áreas de influência direta da França, como as Antilhas, eram descritas por Du Tertre¹⁵³ como terras harmônicas e atrativas, o que indica que o imaginário literário tinha uma visão afinada com a visualidade da Tapeçaria das Índias. Entretanto, esse ainda é o momento de campanhas de consolidação e de colonização do primeiro império francês¹⁵⁴ — não somente nas Américas, mas em várias localidades das Índias Ocidentais e Orientais. Isso pode ser um indicativo da denominação genérica *Indes* para a *Tenture (des Indes)* dos Gobelins, em vez de especificamente *Tenture du Brèsil*.

Lembramos que é nessa conjuntura que o Estado francês está empenhado na consolidação da Guiana, terra ainda sem fronteiras definidas com o Brasil. Essa consolidação havia se iniciado em 1604, sob Henrique IV, pelo aristocrata Daniel de La Touche de La Ravardière, no mesmo impulso da fundação da atual cidade de São Luís (1612–1615), em referência ao futuro rei Luís XIII, no Nordeste brasileiro. A história da ocupação francesa na Guiana indica, contudo, um contraponto ao visual que aparece na *Tenture des Indes*. Nesse espaço da América do Sul, Colbert estava implantando a produção da cana-de-açúcar sob regime escravista.¹⁵⁵

A paisagem é semelhante à da área retratada nas pinturas holandesas e, por conseguinte, à das imagens da Tapeçaria das Índias. Os motivos originários da Tapeçaria das Índias são da América do Sul, mesmo que com a inclusão de imagens de outras procedências. Observamos que, por um lado, a visão paradisíaca nas sucessivas edições, incluindo as

¹⁵² Ver a obra (mobiliário) *Cabinet d'Orphée*, de Domenico Cucci. Manufacture Royale des Gobelins, 1665–1675.

¹⁵³ O botânico francês Jacques Du Tertre mudou seu nome para Jean-Baptiste Du Tertre (1610–1687) após ser enviado para as Antilhas (1640–1658) como missionário dominicano da Ordem dos Pregadores. Antes, havia servido no exército holandês. Obras: *Histoire générale des îles Saint-Christophe, de la Guadeloupe, de la Martinique et autres de l'Amérique* (Paris, 1654); *Histoire naturelle et morale des îles Antilles de l'Amérique avec un vocabulaire caraïbe* (1658); *La Vie de Sainte Austreberte* (1659); e *l'Histoire générale des Antilles habitées par les Français* (4 vol., 1667–1671).

¹⁵⁴ Campanhas durante o reinado de Luís XIV: Première compagnie de la France équinoxiale par des associés (1651); Compagnie du Cap-Vert et du Sénégal par Mazarin (1658); Compagnie de Chine par Mazarin (1660); Compagnie française des Indes orientales par Jean-Baptiste Colbert (1664); Compagnie française des Indes occidentales par Jean-Baptiste Colbert (1664); Compagnie de la France équinoxiale par Jean-Baptiste Colbert (1663); Compagnie du Levant par Jean-Baptiste Colbert qui deviendra en 1685 la Compagnie de la Méditerranée (1670); Compagnie du Sénégal par Louis XIV (1673); Compagnie de la Baie du Nord par Louis XIV (1682); Compagnie de Guinée par Louis XIV (1685); Compagnie de Saint-Domingue par Louis XIV (1698); Compagnie de l'Asiento par Louis XIV (1701); Compagnie de la Louisiane par Louis XIV (1712).

¹⁵⁵ A estratégia de Colbert é elaborada no *Code noir* até 1683, ano de sua morte. As normas foram terminadas pelo seu filho Seignelay em 1685.

Nouvelles Indes, prevalecia. Por outro lado, a realidade dos eventos opõe-se a essa visão. Depois da ocupação e durante a tentativa de colonização posterior, sob Luís XV, 7 mil dos 12 mil colonos que chegaram à Guiana morreram em um ano (1764–1765) devido à hostilidade do meio resultou que:

no momento da eclosão da Revolução, já se havia fixado no imaginário popular a Guiana como um lugar de morte certa, a “guilhotina seca”, daí ao mesmo tempo se mostrar um castigo severo para os revolucionários e um constrangimento do Estado de enviar pessoas para a reputada região infernal (CAVLAK, 2016, p. 5).¹⁵⁶

O contraste entre os fatos e a visualidade na Tapeçaria das Índias é enorme, no entanto havia a necessidade de a colonização avançar. Teriam sido as tapeçarias utilizadas para iludir os colonos a respeito do que encontrariam nas novas terras? Isso não é fácil de responder. A recepção das obras não estava ao alcance dessas pessoas. O intuito da obra era artístico, e o público ao qual se destinavam, nobre, seja da França ou da aristocracia europeia. As imagens atingiram esse estrato social, ou seja, o público ligado aos objetivos empreendedores e de demonstração de poder real. Porém, esse é, concomitantemente, um caso de invisibilidade de imagens. Afinal, assim como foi apontado nas imagens dos artistas de Nassau, aspectos da realidade das terras da América do Sul foram ocultadas.

Na Tapeçaria das Índias, as imagens que revelavam conhecimento e ciência (por meio dos inúmeros espécimes retratados) dissimularam a aparência não agradável, enfatizando uma visão de mundo que, assim como a visão do Brasil nos séculos precedentes na Europa, era uma versão. As difíceis condições de vida e trabalho não são visíveis, como era de se esperar de imagens de áreas a se explorar e do sentido da arte acadêmica. Depreende-se, então, que, independentemente do grau de verossimilhança, o tema desenvolvido na *Tenture des Indes* apresentava uma atualidade indiscutível dentro da Europa no momento da sua primeira execução. E isso mesmo que a produção das tapeçarias tenha sido atribuída à conveniência de se ocuparem os teares. De qualquer forma, essa produção levou à transformação daquelas pinturas holandesas guardadas havia quase oito anos.

Observamos que as imagens do Brasil que aparecem na Tapeçaria das Índias são fruto de dois projetos, o de Nassau e o do Estado absolutista francês. Como vimos, o projeto de Nassau era mais objetivo e centrado na sua pessoa. Ele planejou, mandou executar e difundiu imagens relativas ao seu trabalho no Brasil pela Europa. Na França, as imagens brasileiras se enquadraram em um plano político e visual. Ao mesmo tempo, eram uma manifestação de âmbito europeu, nos aspectos de amplitude de circulação e de padrão artístico. Portanto, o olhar europeu difundido por meio das imagens das tapeçarias foi construído em dois

¹⁵⁶Ver Fouck (2002).

momentos: no plano premeditado de Nassau e no projeto real na França, onde as imagens foram adaptadas. O que dá o tom comum aos dois projetos é que a visão europeia, em ambos os momentos, tinha por essência as imagens de conhecimento do mundo.

5.2 O sentido da Tapeçaria das Índias e o sentido das aquisições

Na França moderna, a exaltação do monarca tem como um dos aparatos as produções nos Gobelins. Tal produção foi realizada de diferentes formas, mas a ideia de ostentar poder por meio de imagens nem sempre se revelou de modo explícito como na *Tenture des Indes*. Na *Tenture de l'Histoire du roy*,¹⁵⁷ por exemplo, os feitos e o retrato do rei são o foco. Existe, porém, entre as funções da tapeçaria dos Gobelins, aquela de conservação das imagens. Isso fazia parte do investimento real para alcançar a excelência de qualidade, pois investir nas tapeçarias significava também *demonstrar o poder de retenção do belo*. Segundo Félibien (1972 apud REYNIÈS; ROY, 2017, p. 144, tradução nossa), o êxito dos Gobelins se impôs inclusive porque as obras tecidas são “[...] o meio mais seguro de preservar por um longo tempo, e até mesmo para multiplicar os quadros dos homens mais instruídos: é o ornamento mais rico e mais conveniente com o qual se pode adornar ‘um palácio’”.¹⁵⁸

A indústria da tapeçaria, portanto, não se inscreve somente no desenvolvimento de bens de luxo para imediata construção e propaganda em torno do monarca, mas também como demonstração de sua capacidade de perpetuar as belas e preciosas imagens, transferindo-as da pintura para a tecelagem e desta para reproduções por meio das *retissages*.¹⁵⁹ A imagem prevalece sobre a técnica e o suporte. Eis por que as obras dos grandes mestres do Renascimento foram tecidas (BERTRAND, 2015).

Nesse sentido, embora as imagens geradoras da Tapeçaria das Índias não derivem de pinturas ou artistas consagrados, foram mesmo assim transferidas para o meio mais nobre da época a fim de se conservar a beleza e o aspecto fascinante dos temas. Assim, há um reforço do princípio que move o plano estatal: somente um rei rico, sábio e poderoso pode concretizar tão dispendiosa e qualificada empresa — a conservação de imagens artísticas na Manufatura Real dos Gobelins. Isso põe em cena ainda uma peculiaridade da tapeçaria, ou seja, o fato de

¹⁵⁷ Conjunto de 14 tapeçarias com desenhos de Le Brun sobre os feitos do reinado de Luís XIV, cobrindo os eventos de 1654 a 1668. A obra foi apresentada em Versalhes em 1677. Exemplares se encontram atualmente no Musée National du Château Fontainebleau e no Mobilier National, em Paris.

¹⁵⁸ “c’est le moyen le plus assuré pour conserver longtemps, & même pour multiplier les Tableaux des plus savans hommes: c’est l’ornement le plus riche & le plus commode que l’on puisse parer les dedans d’un Palais”. Ver também Bertrand (2007b, p. 232).

¹⁵⁹ Ver Bertrand (2015, p. 97–111).

que tem como objetivo não somente a decoração ou o conforto térmico do ambiente. Na época, a imagem presente na tapeçaria tinha também uma função que dificilmente encontramos nas outras artes: a cópia com o objetivo de perpetuação e salvaguarda. Isso, ainda quando fossem os cartões especialmente pintados para esse suporte, como no caso de pinturas de Le Brun, ou de imagens que estavam em outros suportes.

Cerca de 50 anos depois da execução da primeira Tapeçaria das Índias, nas alegações para que fossem executados exemplares das *Nouvelles Indes*, observa-se a justificativa da produção da cultura material:

IV. – As NOVAS ÍNDIAS INSPIRADAS NOS MODELOS PINTADOS POR ALEXANDRE FRANÇOIS DESPORTES. Na sessão de 1794, o júri responsável pelo exame dos modelos conservados na Manufatura e das tapeçarias em execução havia decidido que os modelos “muito belos artisticamente” seriam preservados para serem copiados em tapeçaria. e que as seis peças que estavam sendo trabalhadas seriam prosseguidas (FENAILLE, 1903-1923, t. III, p. 46, tradução nossa).¹⁶⁰

A permanência e a reedição da Tapeçaria das Índias ao longo do século XVIII pode nos orientar acerca do regime visual na Europa. À primeira vista, o contexto indicaria que o gosto aristocrático não se modificou, apesar da crescente influência das ideias iluministas. Todavia, o cenário sugere que a questão-chave para compreender aquela cultura visual e os seus contrastes é referente a outro tipo de continuidade: a persistência das *querelles* entre antigos e modernos, ainda presente por todo o século XVIII como tensão e disputa dentro do embrionário campo artístico/intelectual. Baumer (1990, p. 164) sustenta que existiram muitos séculos XVIII, que o *ser* ainda está misturado ao *dever* e que o próprio Iluminismo não foi uma unanimidade: “foi sempre um movimento complexo, crivado por dúvidas frequentes, mudanças de espírito e divisões internas; e [...] de modo algum esgotou o pensamento essencial e produtivo do século XVIII”.

Portanto, a reedição da Tapeçaria das Índias não pode ser vista como uma continuidade de gosto decorativo, e sim como a possível persistência de alguns aspectos do mundo das ideias (investigação, dúvidas, etc.) por mais de cem anos. Nesse sentido, é necessário considerar o fascínio pelo tema e pela sua representação tecida. A tapeçaria, ao representar a natureza e as etnias nas Américas, evidencia o interesse intelectual e a necessidade de divulgação do conhecimento entre a aristocracia. De fato, ocorreram mudanças de gosto nas artes decorativas no início do século XVIII, e a produção dos Gobelins sofreu tais adaptações. Das transformações, inclusive administrativas, na Manufatura Real, resultou que

¹⁶⁰IV. – Les Nouvelles Indes D’APRÈS LES MODÈLES PEINTS PAR ALEXANDRE FRANÇOIS DESPORTES. Dans la séance des 1794, le jury chargé de l’examen des modèles conservés à la Manufacture et des tapisseries en cours d’exécution avait décidé que les modèles ‘très beaux sous le rapport de l’art’ seraient conservés pour être copiés en tapisserie et que les six pièces qui se trouvaient sur les métiers seraient continuées”

Os novos cartões deveriam levar em conta a mudança de gosto surgida na decoração de interiores do início do século XVIII, que caracteriza a substituição do mármore por *boiseries* cada vez mais douradas; o lugar até então dedicado à pintura (nas chaminés, entre outros) é cedido aos espelhos e ao recurso de *trompe l'oeil*. Ora, se olharmos bem, há na fabricação oficial dos primeiros anos do século apenas *portières* e tapeçarias de alcova que foram executadas segundo desenhos de Claude III Audran. Essas produções foram consideradas como uma primeira manifestação da nova estética (BERTRAND, 2015, p. 113, tradução nossa).¹⁶¹

O gosto ou a nova estética reflete o capital cultural da aristocracia europeia durante o Antigo Regime, em que se utilizavam a *circulação e o consumo de bens artísticos como forma de distinção social e privilégio do conhecimento*. O século XVIII, contudo, não estabeleceu uma ruptura com o XVII, e os valores estéticos podem bem refletir isso por meio de relativas permanências temáticas e estilísticas, do barroco para o rococó, por exemplo. Para Voltaire, isso ocorria mesmo se relativizada a questão da beleza; para Hume e os enciclopedistas, existia um gosto artístico eterno e perfeito e “por fim, acabaram por aceitar os modelos de estética universais” (BAUMER, 1990, p. 178).

Portanto, a reedição das tapeçarias retrata esse pensamento no âmbito estético, ou seja, não seria uma incoerência admirar um padrão estético criado no auge e a serviço do Antigo Regime. Aliás, as interrupções da Manufatura (1694–1698, 1789) ocorreram pela impossibilidade das condições de produção, e não por uma virada abrupta nos padrões estéticos e de pensamento. As tapeçarias possuem os elementos do barroco, do rococó e do clássico que estão presentes nas artes do século XVIII. Essas tendências, utilizadas concomitantemente, colocavam em xeque — e não somente nas tapeçarias — a classificação de estilos estanques e representativos exclusivamente de uma tendência no pensamento sociotemporal.

Particularmente, as tapeçarias fogem de ser uma arte do seu tempo em termos estilísticos. Elas têm forte ligação com a tentativa de se fixar um retrato da natureza. Isso as ligaria ao barroco holandês. Nos aspectos formais, identificam-se mais com os estilos do local de produção: o estilo Luís XIV, que “Se trata de uma estética particularmente formalista, indiferente à realidade, mais preocupada em ornar a natureza do que entendê-la” (CHADENET, 1981, p. 24, tradução nossa);¹⁶² e o estilo Luís XV, em que “[...] as curiosidades exóticas são escolhidas por sua harmonia, seu papel em um todo” (CHADENET,

¹⁶¹ “Les nouveaux cartons auraient dû prendre en compte le changement de goût apparu dans la décoration d’intérieur du début du XVIII siècle que caractérisent le remplacement du marbre par des boiseries de plus en plus dorées, la place jusque-là dévolue à la peinture (sur les cheminées entre autres) cédée aux miroirs et le recours au trompe-l’œil. Or si l’on y regarde bien, il n’y a dans la fabrication officielle des premières années du siècle que des portières et des tapisseries d’alcôve qui ont été exécutées d’après des dessins de Claude III Audran. Ces productions ont été considérées comme une première manifestation de la nouvelle esthétique.”

¹⁶² “[...] s’agit d’une esthétique particulièrement formaliste, indifférente à réalité, plus soucieuse de parer la nature que de la comprendre”

1981, p. 48, tradução nossa).¹⁶³ Nesse sentido, mesmo predominantemente barrocas, as imagens não seguem um único estilo.

A tapeçaria, na sua condição de suporte artístico, demonstra a persistência de determinados padrões visuais. Paralelamente, indica que há certo espaço de criação nos trabalhos dos artistas encarregados de retocar ou de executar novos cartões (quando os originais se mostravam desgastados). Referimo-nos aqui principalmente ao trabalho de Desportes para a sua série das *Nouvelles Indes*.

A dependência ao sistema monárquico era determinante quando as bases de um campo artístico da “alta cultura” foram se sedimentando. Esse campo era constituído pelas instituições e pelas normas estabelecidas. As regras de produção institucionalizadas nas Manufaturas Reais envolviam uma hierarquia¹⁶⁴ regida pelo prestígio individual e pelo apadrinhamento. Devido ao poder da instituição para escolher o público e os temas das obras, destaca-se o elevado grau de efeito no campo artístico, como foi atingido na França. A questão do gosto aristocrático pode ser vista, também, como uma série de convenções internas destinadas a construir o campo da alta cultura por meio da erudição e de padrões estéticos (bom gosto) para iniciados (BOURDIEU, 1990, 2001).

Quando se fala em preferências estéticas, como a valorização temática das imagens exóticas das tapeçarias, inclui-se a apreciação oriunda da nobreza e da intelectualidade europeia, não somente da francesa. A *Tenture des Indes* foi estrategicamente ofertada e estimada por várias casas reais, fazendo parte da circulação de ideias e de visualidades. Consagravam-se na Europa os modelos dos nobres franceses, que queriam ser vistos como modernos. O Palácio de Schönbrunn, na Áustria, foi inspirado em Versalhes; na Rússia, “o czar fundou também um jornal oficial segundo o modelo da *Gazette*, uma fábrica de tapetes nos moldes dos Gobelins e uma Academia de Ciências nos moldes da *Académie des Sciences*” (BURKE, 2009, p. 187). As áreas artísticas e científicas não estavam completamente dissociadas nos séculos XVII e XVIII. Elas funcionavam como espaços de consagração de artistas, cientistas e, sobretudo, como glorificação do rei.

¹⁶³“les curiosités exotiques sont choisis pour leur harmonie, leur rôle dans un ensemble.”

¹⁶⁴Ver Knothe (2016, p. 47).

5.2.1 Encomendas e presentes

Assim como as imagens do Brasil pintadas pelos holandeses foram parte de um lote de presentes ofertados por Maurício de Nassau para Luís XIV, este também se serviu de tais imagens como dádivas. Nos presentes reais para terceiros,¹⁶⁵ as imagens encontravam-se já sob a forma de tapeçarias e não eram mais do Brasil, e sim das Índias. Os presentes diplomáticos e as encomendas foram os meios de trânsito geográfico das imagens. Não foram apenas um meio de circulação de artefatos de luxo, mas também de possível mudança de significado dentro do novo ambiente a que se destinavam e de transcendência em relação à sua mensagem original.¹⁶⁶ Na França, as imagens estavam ligadas ao colonialismo, ao conhecimento e ao poder.

No que tange à Tapeçaria das Índias, as aquisições de Pedro, o Grande, da Rússia e do grão-mestre de Malta figuram entre os casos mais significativos de difusão e de apreciação das imagens no início do século XVIII. Os exemplares destinados a essas duas autoridades são pertencentes às *Anciennes Indes*, portanto mais próximos às imagens (ao menos teoricamente) daquilo que Albert Eckhout retratou no Brasil. Os dois conjuntos foram, igualmente, confeccionados com os primeiros cartões, na França, e não com os novos cartões de Desportes (*Nouvelles Indes*).

No momento dessas aquisições, a Manufatura dos Gobelins não estava tecendo encomendas reais devido às economias de guerra, mas o rei utilizava as tapeçarias prontas como presentes diplomáticos. As novas eram executadas somente para venda a particulares, desde que com autorização real. Esse é o caso da encomenda, em 1708, por Ramon Perellos Roccaful (1637–1720), grão-mestre hospitalário da Ordem de São João de Malta. Ele fez o pedido sem ter visto a obra previamente, porém o fato não diminuiu a grande apreciação do tema exótico. Isso porque ele considerou como seus olhos em Paris os do cavalheiro da mesma ordem Jean-Jacques de Mesmes e os do embaixador de Malta na França, De Noailles. Ambos eram considerados por Perellos como homens de bom gosto, sendo o último escolhido devido à sua familiaridade com a arte contemporânea na corte de Luís XIV.

Tais informações são conhecidas por meio da correspondência (1708–1710) trocada no decorrer da encomenda, estudada por Klatte (2011), que analisou mais de 14 cartas relativas às tratativas do contrato e à produção da encomenda. Para a presente tese, é

¹⁶⁵ Ver a enumeração e a descrição da Tapeçaria das Índias como presentes reais sob Luís XIV, XV e XVI em Fenaille (1903-1923, tomos II, III, IV).

¹⁶⁶ Sobre essa característica da Tapeçaria das Índias, ver Anderson (2013, p. 185).

importante considerar o sentido da escolha das *Indes*. Segundo as cartas, priorizou-se um aspecto: que as tapeçarias fossem belas e de bom gosto: “De Mesmes declarou que ele havia sido aconselhado por várias pessoas de ‘bon goût’ que estes eram alguns dos mais belos *designs* (‘um dos mais belos que estão no *garde-meubles* do Rei’)” (KLATTE, 2011, p. 466, tradução nossa).¹⁶⁷ Ainda, em resposta às preocupações do encomendante, De Mesmes escreve que “é a coisa mais linda do mundo, e eu me atrevo a prometer, Monsenhor, que você vai aprová-la” (KLATTE, 2011, p. 468, tradução nossa).¹⁶⁸ O contrato previa tapeçarias com figuras de animais, plantas e peixes das Índias. Adaptaram-se as dimensões das tapeçarias com o propósito de enquadrá-las no espaço em preparação. Dos oito motivos originais da *Tenture des Anciennes Indes*, dois receberam desdobramentos, totalizando 10 peças. Foram eles: os temas *L’Éléphant* (desdobrado em *Le Cheval Isabelle*) e *Chasseur Indien* (desdobrado em *Les Autruches*) (FENAILLE, 1903-1923; KLATTE, 2011).

O interesse do comprador era sem dúvida a alta qualidade dos Gobelins, do tema e da imagem que seria transferida para a tapeçaria. À guisa de comparação, ele havia adquirido, em uma encomenda precedente da Bélgica, um conjunto composto por 28 de tapeçarias (sendo 14 *entre-fenêtres*) (FENAILLE, 1903–1923, t. II, p. 383) sobre o Novo Testamento, com cartões executados por ninguém menos do que Rubens. Outra preocupação do comprador era a aprovação do público, afirmando que estava muito satisfeito ao final do processo (KLATTE, 2011). Esse é um dos raros exemplos de recepção da Tapeçaria das Índias, que, após escapar da rota dos piratas, chegou a Valleta e foi imediatamente exposta. Lamentavelmente, não se sabe a que público o comprador se referiu à época.

O significado do conjunto de imagens na corte de Malta difere daquele do conjunto adquirido na França. As tapeçarias da Sala do Conselho têm o papel de lembrar a missão da ordem religiosa-militar nos quatro cantos do mundo: a difusão e a defesa da cristandade (ANDERSON, 2013). Atualmente, a Tapeçaria das Índias está ainda expostas no mesmo local para o qual foram encomendadas, que antes era a Sala de Inverno do palácio e agora é chamada Sala do Conselho ou Sala das Tapeçarias (Figura 52), visitada por pessoas de todo o mundo. O êxito do projeto de Perellos pode-se sentir ainda na atualidade, visto que as Tapeçarias das Índias de Malta são o único conjunto completo reunido no mesmo local.

¹⁶⁷“De Mesmes declared that he had been advised by several people de ‘bon goût’ that these were some of the most beautiful designs (‘une des plus belles qui soit dans les garde-meubles du Roi’)”

¹⁶⁸“c’est la plus belle chose du monde et j’ose me promettre, Monseigneur, que vous l’approuverez”

Figura 52 – Sala do Conselho ou Sala das Tapeçarias. Palácio do Grande Mestre. Valletta, Malta.



Outra aquisição importante da Tapeçaria das Índias foi a do czar russo Pedro, o Grande (1672–1725), que ocorreu em 1717, durante a sua estada na França. No caso desse monarca, as obras foram oferecidas por Luís XIV após a segunda visita de Pedro aos Gobelins. As visitas ocorreram em 12 de maio e 15 de junho e estão bem documentadas (SAINT-GELAS, 1885). Nas duas visitas, o czar demonstrou grande interesse não somente pelas tapeçarias como pelo funcionamento e pela estrutura da Manufatura. Conversou com trabalhadores e, o mais importante, pôde escolher, entre os muitos e variados exemplares, com quais seria presenteado pelo rei francês.

Pedro selecionou uma *Tenture des Indes* completa com as oito peças, em tear alto, que foi “Entregue a Sua Majestade Czariana, por ordem, 17 de junho de 1717” (FENAILLE, 1903–1923, t. II, p. 381, tradução nossa).¹⁶⁹ Ele escolheu também três tapeçarias do Novo Testamento (*Jésus-Christ chez le Pharisien; La Résurrection de Lazare; La Pêche de Notre Seigneur*) e duas outras: uma criada a partir da pintura de um Cristo de Le Brun e outra, *L’Espagnolette*, da pintura de Santerre. O conjunto da Tapeçaria das Índias levado para a Rússia não existe mais devido ao incêndio de 1837 no Palácio de Inverno.¹⁷⁰

¹⁶⁹“Livré à Sa Majesté Czarienne, par ordre, le 17 juin 1717”

¹⁷⁰ Não confundir com as tapeçarias *Le Cheval rayé* e *Le Roi porté*, que se encontram atualmente no palácio Gatchina, na Rússia. Esses exemplares da Tapeçaria das Índias fazem parte do presente que Luís XVI ofereceu,

A imprensa noticiou uma visita de Pedro aos Gobelins em uma ocasião em que os pátios estavam repletos de tapeçarias. O czar também visitou os ateliês de trabalhadores satisfeitos, onde:

Ele parou por um longo tempo, falou com os trabalhadores e observou-os trabalhar com grande satisfação; especialmente as crianças pequenas que não têm mais de sete anos de idade, como lhe pareceu pelas carícias que ele fez em uma dessas crianças, a quem ele abraçou (SAINT-GELAIS, 1885, p. 139, tradução nossa).¹⁷¹

Da descrição da visita, o historiador pode extrair várias informações úteis, conforme o seu objeto de pesquisa, inclusive em relação à presença de trabalho infantil na Manufatura. Isso não deixa de ser importante para mostrar o quadro social dos Gobelins do início do século XVIII, ou mesmo para confrontar a descrição com as ilustrações do ambiente de trabalho nas oficinas. Porém, o nosso foco é a circulação de imagens das tapeçarias. Nesse sentido, a descrição completa das visitas do czar menciona que a sua escolha — a Tapeçaria das Índias — é uma amostra das produções das Índias a partir de desenhos coloridos feitos nos locais pelos holandeses.¹⁷² Tal descrição revela também que, além do interesse pessoal do czar pelas paisagens, havia a intenção de reproduzir na Rússia todo um sistema de produção de bens de luxo. A Tapeçaria das Índias, naquele momento, era uma amostra para um assunto de Estado, superando uma simples oferta entre monarcas.

As *Indes* escolhidas por Pedro exerciam tamanha fascinação no monarca que a *Tenture* serviu de modelo a diversas tapeçarias executadas na manufatura imperial de tapeçarias criada por ele (FENAILLE, 1903–1923). Isso simboliza, no contexto russo, a tentativa de conexão com a Europa do oeste por meio de bens culturais (ANDERSON, 2013). Entendemos que essa referência a modelos mostra que a Tapeçaria das Índias serviu como base para novas tapeçarias, tanto técnica quanto temática e imagetivamente. O ato, sem embargo, possui um significado que conclui e reforça a nossa ideia de que *as imagens da Tapeçaria das Índias supõem uma história, estão em rede com outras imagens e circularam de suporte em suporte e entre diferentes localidades geográficas, com diferentes propósitos*. Foi essa a elaboração que procuramos mostrar até aqui.

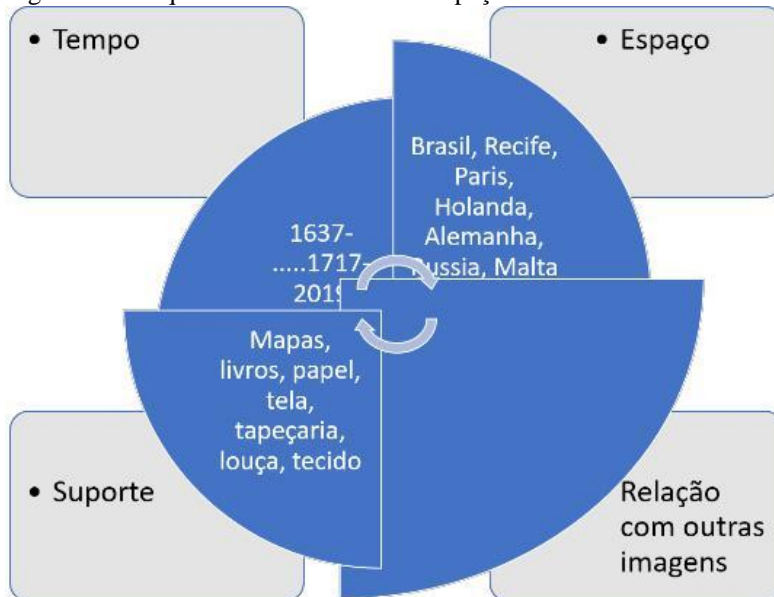
em 1782, a Paulo I (1754–1801), quando o então futuro czar visitou a França. Foi presenteado também com porcelanas de Sèvres (VITTET, 2014).

¹⁷¹“Il s’arrêta long-tems, parla aux Ouvriers et les regarda travailler avec beaucoup de satisfaction ; surtout de petits enfants qui n’ont pas plus de sept ans, comme il parût par les caresses qu’il fit à un de ces enfants, qu’il embrassa”

¹⁷²“[...] e a outra [tapeçaria] de oito peças executadas pelo Sr. Jans, também um dos mestres, e pelo mesmo Sr. Le Fevre, representando as Produções das Índias de acordo com os desenhos coloridos feitos no local por holandeses.” (“[...]& l’autre [tenture] de huit pièces exécutées par M. Jans, aussi un des maîtres, & par le même M. Le Fevre, représentant les Productions des Indes d’après les dessins colorés faits sur les lieux par des Hollandais.”) (SAINT-GELAS, 1885, p. 141, tradução nossa).

Reunindo de modo esquemático o que foi exposto até agora na tese (Figura 53), constatamos que as imagens da Tapeçaria das Índias estão em redes pertencentes a quatro diferentes dimensões: uma que é temporal; outra, espacial; uma de alternâncias de suporte; e uma quarta relacional-temática (no caso, das imagens exóticas). As quatro dimensões referem-se à visualidade das imagens. À parte tal característica, resta o imaginário sobre as imagens e as suas relações, presentes em todas as dimensões das representações artísticas ou mentais na Tapeçaria das Índias.

Figura 53 – Esquema da rede visual da Tapeçaria das Índias.



Fonte: a autora (2019).

Por mais que se pretenda sintetizar e compreender as imagens da Tapeçaria das Índias, não se pode prescindir de uma de suas principais características ao longo do tempo: as imagens têm a capacidade de criar interesse — desde quando estavam formatadas nas pinturas de Eckhout e, posteriormente, nos cartões recebidos pela corte francesa. A sua dispersão continua até o momento, já que as obras estão presentes em leilões e seguem sendo adquiridas por diferentes instituições.

Dentro do regime visual europeu, a Tapeçaria das Índias foi produzida durante e ultrapassando o reinado de três gerações de monarcas, de 1687 a 1809. Ao longo desses 121 anos em que a *Tenture* foi tecida, sofreu uma série de adaptações. Foi também conduzida dentro de diferentes programas político-culturais da Manufatura dos Gobelins. Assim, a história das imagens (de como foram elaboradas, transportadas, adaptadas, vistas, difundidas, etc.) apresenta relação essencial com a sua temática. Por isso, no último capítulo, analisaremos alguns desses aspectos com mais exemplos.

6 A TAPEÇARIA DAS ÍNDIAS ENQUANTO IMAGEM

Vimos que as imagens que constituem a Tapeçaria das Índias fizeram parte de dois projetos: o de Maurício de Nassau e o da Manufatura Real dos Gobelins. Explanamos os processos das imagens em alguns exemplares dos cartões e das tapeçarias. Agora desejamos abordar as transformações nas edições das *Anciennes Indes* e o resultado das interferências dos pintores da Manufatura nos cartões originais, assim como a realização de novos cartões para as *Nouvelles Indes*. Para isso, foi de extrema importância a pesquisa *in loco* dos cartões guardados no Mobilier National (*Anciennes Indes*) e dos esboços de Desportes para os novos cartões, depositados nos arquivos da Manufacture de Sèvres (*Nouvelles Indes*). Mostraremos neste capítulo, mediante exemplos, alguns dos aspectos já desenvolvidos na tese.

O presente capítulo relaciona, por meio de análise comparativa, os tempos em que se formou a imagem final (a Tapeçaria das Índias) e o tempo das referências (pintura de Eckhout e outros artistas) que nela estão presente. A ideia é apresentar o trânsito das imagens. Também mostramos como as imagens da Tapeçaria das Índias revelam uma interpretação francesa sobre o que era o Novo Mundo além das fronteiras da Europa. Ao mesmo tempo, o exotismo retratado pela visão francesa configura uma visão europeia, e não propriamente a realidade transposta da natureza para a obra de arte. A tapeçaria é ainda compreendida como artefato, portanto, segundo sugere Appadurai (1986), tem vida social e possui uma trajetória, ou seja, porta temporalidade.

Como fechamento da tese desenvolvida nos capítulos precedentes, situaremos a Tapeçaria das Índias como portadora de imagens de conhecimento global desde a sua origem, nas pinturas holandesas de Eckhout. Como vimos, as imagens dos Gobelins podem ser interpretadas a partir da categoria *exótica*. Mason (1998) defende o exótico como uma construção imaginária, produzida por um processo de descontextualização praticado pela aristocracia. Ele afirma que um objeto ou imagem é exótica quando parte de uma configuração definida em outro lugar e depois é transferida para uma configuração diferente, ou recontextualizada. O exótico nunca está no lugar de origem. Sofre um processo contínuo de descontextualização e recontextualização, sendo sempre marcado pelo deslocamento.

Schmidt (2015) propõe uma nova visão sobre a mediação cultural entre a visualidade exótica e o conhecimento geográfico no século XVII e no início do XVIII: segundo esse autor, o exótico estaria ligado ao globalismo, constituindo um processo de geografia cultural. Schmidt (2015) sugere que as concepções de exotismo e globalismo atuais são provenientes dos séculos XVII e XVIII.

6.1 As transformações e as pinturas tecidas nos Gobelins

Ao longo dos aproximadamente 121 anos em que a Tapeçaria das Índias foi produzida, ela passou por uma série de transformações. Estas vão das interferências nas imagens-modelos às alterações nas dimensões.¹⁷³ Diferentes gerações de *tapissiers* dos ateliês executaram os exemplares, que contam com assinaturas¹⁷⁴ de De La Croix, Mozin, Le Blond, Lefebvre, L. La Tour e Jans nas *Anciennes Indes*. Nas *Nouvelles*, constam assinaturas de Neilson, Le Blond e Cozette. Em sucessivas edições, empregaram-se diversos tipos de fios (lã, seda, ouro, prata) e de corantes na tecelagem das obras, que recebiam igualmente variantes na moldura tecida.

Tais mudanças fizeram com que cada obra fosse única. Apesar disso, a *Tenture des Indes* acompanhou sempre os padrões de excelência da Manufatura dos Gobelins e os oito temas iniciais persistiram ao longo do tempo, sendo facilmente reconhecíveis. Nas *Anciennes Indes*: *Le Cheval Rayé*, *Le Chasseur Indien*, *Les Deux Taureaux*, *L'éléphant* ou *Le Cheval Isabelle*, *Le Combat d'animaux*, *Le Roi Porté par Deux Maures*, *Le Cheval Pommelé* ou *L'Indien à Cheval* e *Les Pêcheurs*. Nas *Nouvelles Indes*: *Le Chameau*, *Le cheval Rayé*, *Les Deux Taureaux*, *Le Combat d'animaux*, *La Nègresse Portée Dans un Hamac*, *Le Chasseur Indien*, *L'éléphant* e *Les Pêcheurs Indiens*. Alguns dos temas uniram-se a outros em algumas edições; além disso, o mesmo tema, por vezes, apareceu em diferentes versões, sempre identificáveis.

6.1.1 Estudo de caso das imagens da Tapeçaria das Índias

Com o objetivo de demonstrar algumas dessas transformações e adaptações temáticas, nós as cotejamos com a obra de Eckhout, em um estudo de caso na Tapeçaria das Índias. Seleccionamos os temas *L'Indien à Cheval* e *Le Chameau*, uma vez que possuem pontos em comum com os outros temas e trazem as representações do homem e da natureza.

O tema *Le Chameau* está unido ao *Le Cheval Rayé* em um exemplar (Figura 54) pertencente ao acervo atual dos Gobelins. Por meio dos desdobramentos das representações, podemos exemplificar alguns aspectos que apareceram no curso da pesquisa. O arquivo do Mobilier National conta também com as versões separadas desses temas (Figuras 55 e 56).

¹⁷³ Quanto às técnicas, a produção variou entre tear alto e tear baixo. Sobre as modificações de tamanho das tapeçarias e de alguns itens retratados, cf. Whitehead (1989, p. 107–150).

¹⁷⁴ Ver, em Klatte, Prüßmann-Zemper e Schmidt-Loske (2016, p. 353–262), a tabela de produção e distribuição da *Tenture des Indes* (localização atual, título, data, ateliê, tamanho).

Figura 54 – Tapeçaria das Índias. *Le Chameau et le cheval rayé*. Alexandre-François Desportes. Série *Nouvelles Indes*. 4,7 x 7,6 m.



Figura 55 – Tapeçaria das Índias. *Le Cheval Rayé*. Alexandre-François Desportes. Série *Nouvelles Indes*. 4,16 x 5,16 m. Mobilier National, Paris, França.



Figura 56 – Tapeçaria das Índias. *Le Chameau*. Alexandre-François Desportes. Série *Nouvelles Indes*. 4,15 x 3,45 m. Mobilier National, Paris, França.



Observando esse exemplar de *Le Chameau* (Figura 56) baseado nos cartões do pintor Desportes, notamos que é derivado do tema das *Anciennes Indes* chamado *L'Indien à Cheval* (Figura 57). O índio a cavalo foi substituído por um camelo e um símio nas *Nouvelles Indes*. No *L'Indien à Cheval*, os motivos desenvolvidos estavam mais próximos da retratação da América, mesmo que se distanciando do que seria próprio do Brasil por meio de elementos como a vestimenta do índio e do animal, como já nos referimos. Em *Le Chameau*, o efeito exótico é mais amplo geograficamente, uma vez que um camelo e uma alpaca são figurados no mesmo ambiente. Trata-se de um deslocamento do contexto das imagens, criando uma recontextualização artificial. O novo contexto, portanto, gerou uma imagem exótica.

Figura 57 – Tapeçaria das Índias. *Le Cheval Pommelé* ou *L'Indien à Cheval*. Albert Eckhout. 4,75 x 3,63 m.



As interferências praticadas na Tapeçaria das Índias foram feitas, como já observamos, desde a chegada dos cartões (supostos cartões de Albert Eckhout) na França. Com as modificações nos cartões, os resultados podiam variar dentro da mesma série: é o caso das *Anciennes Indes*. Vejamos o exemplo disso com a mesma temática acima, *Le Cheval Rayé*, em duas versões (Figuras 58 e 59) com intervenções dos pintores da manufatura.¹⁷⁵ Observe, em especial na primeira (Figura 58), que a figuração se distancia da encontrada nas pinturas de Eckhout realizadas no Brasil, principalmente dos tipos humanos.¹⁷⁶

¹⁷⁵ “mit Erweiterungen durch Maler der Manufaktur”, segundo a legenda utilizada para esses exemplos nas ilustrações Abb. III/1 e Abb. III/2 (KLATTE; PRÜßMANN- ZEMPER; SCHMIDT-LOSKE, 2016, p. 273).

¹⁷⁶ Ver, no decorrer do capítulo, os exemplos dos tipos humanos de Eckhout e as suas diferentes características quanto à etnia, aos atributos materiais e às proporções dos elementos dentro da obra.

Figura 58 – Tapeçaria das Índias. *Le Cheval Rayé*. Albert Eckhout, 1723. Série *Anciennes Indes*. 335 x 450 cm.



Nessa versão, o teor cênico do barroco na representação dos humanos prevalece. Verifica-se isso principalmente na sugestão de movimento do homem com a foice. Pertencendo à série das *Anciennes Indes*, o cartão dessa tapeçaria vincula-se a Eckhout. A possibilidade de que Eckhout seja o autor, todavia, é remota, mesmo se considerarmos que ele tenha modificado o seu modo de representação para se adequar aos objetivos artísticos de outro meio, a tapeçaria, e a outro contexto de produção da obra. Mas tal perspectiva é instável e somente poderia ser considerada caso houvesse a descoberta de novas fontes.

Figura 59 – Tapeçaria das Índias. *Le Cheval Rayé*. Albert Eckhout. Série *Anciennes Indes*. 330 x 574 cm. The J. Paul Getty Museum, Los Angeles, Estados Unidos.



A versão do *Le Cheval Rayé* da Figura 59 foi estudada minuciosamente por Bremer-David (1997). Nesse estudo, destacam-se: a descrição de elementos; a avaliação das condições de tecelagem e de conservação; as tapeçarias relacionadas com a obra; e o histórico da peça, desde a produção para o encomendante, passando pelos sucessivos proprietários até chegar ao J. Paul Getty Museum, em Los Angeles. As modificações dos artistas dos Gobelins nos cartões não são minimizadas pela autora, nem nesta nem em outras tapeçarias. Ela salienta que a fonte das pinturas feitas no Brasil possui referências antropológicas, botânicas e zoológicas, “Mas os artistas responsáveis pelos cartões de tapeçaria — holandeses ou franceses — elaboraram esse material documental e produziram uma série de esquemas decorativos que são uma fascinante mistura de verdade e fantasia” (BREMER-DAVID, 1997, p. 16, tradução nossa).¹⁷⁷

A combinação de elementos verdadeiros com fantasiosos é, aliás, uma característica recorrente nesse tipo de representação desde a chegada do europeu à América. Essa combinação foi transportada de cena em cena de acordo com o modo artístico em voga. A autora adverte que a cena principal de um combate de animais foi recorrente na arte europeia. O tema era uma convenção para expressar a selvageria do mundo natural. Isso coincide com a noção da Tapeçaria das Índias como portadora de uma visão de mundo difundida pelo trânsito de imagens. Mesmo que no Brasil não existissem zebras ou rinocerontes, o importante era introduzir o tema, dado que tinha sentido na Europa, como todo tema exótico (SCHMIDT, 2015).

Pode-se, ademais, verificar que as representações de humanos estão ligadas especificamente à pintura francesa. A autora nota que os indivíduos retratados estão figurados em atitudes semelhantes às das pinturas de Le Brun e seus assistentes na *Galerie des Glaces* (1679 a 1686), em Versalhes (BREMER-DAVID 1997, p. 16). Esses mesmos pintores auxiliares também foram contratados para retocar os cartões das tapeçarias — René-Antoine Houasse entre eles. Para nós, isso é uma evidência da modificação ou mesmo da criação de cartões na França. Além disso, isso atesta a opinião do conservador-geral do Departamento de Pinturas do Louvre (FOUCART, 2004). Na comparação, ficam evidentes as diferenças entre as figuras de índios da Tapeçaria das Índias e aquelas dos retratos de Eckhout.

¹⁷⁷ “But the artists responsible for the tapestry cartoons—whether Dutch or French—elaborated on this documentary material and produced a series of decorative schemes that are a fascinating mixture of truth and fantasy”

Acreditamos que é necessário trazer, para uma checagem completa, a relação de todos os retratos de habitantes autóctones do Brasil por Eckhout¹⁷⁸ (Anexo C). As figuras apresentam a totalidade de uma gama de posições e situações, sendo possível estabelecer uma analogia com as dos sete temas da *Tenture des Indes* em que aparecem as representações de humanos.

Apesar de representar uma dança e não a caça, a tela *Dança tapuia* (Figura 60) constitui o melhor comparativo com as figuras de pessoas da tapeçaria *Le Cheval Rayé* do Getty Museum (Figura 59). Os índios encontram-se também com lanças e sugerem movimento. Contudo, a tapeçaria e a tela possuem apenas isso em comum. Observa-se a disparidade na representação dos corpos, no feitio do cabelo e nas expressões faciais, para citar alguns elementos.

Figura 60 – *Dança tapuia*. Albert Eckhout, c. 1643. Óleo sobre tela, 172 x 295 cm. Nationalmuseet, Copenhague, Dinamarca.



Fonte: Ensinar História (2019).¹⁷⁹

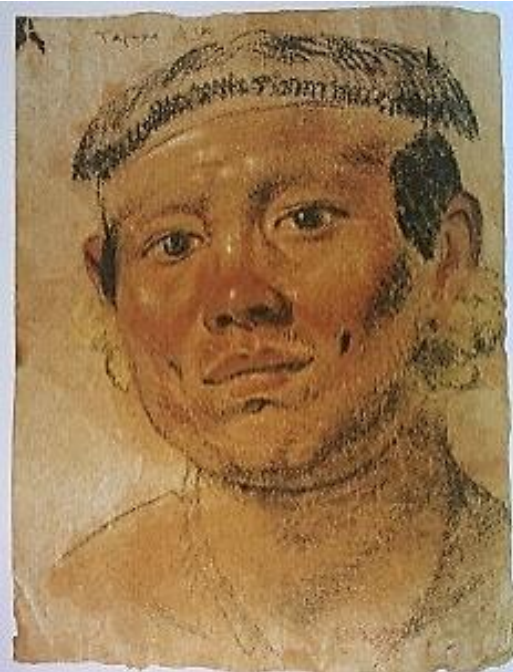
Por meio do levantamento de todos os desenhos e pinturas em que o artista representa silvícolas de que se tem notícia, podemos fazer comparações com os cartões das tapeçarias. Segundo o critério de semelhança, as obras não parecem proceder da mesma autoria. Os rostos na Tapeçaria sugerem um tratamento idealizado, tributário das alegorias das Américas.

¹⁷⁸ Exemplificaremos aqui com todas as figuras de indígenas de autoria comprovada de Eckhout. Existem também, segundo Brienen (2010), obras classificadas como atribuições rejeitadas, e outras como atribuições questionáveis, como os retratos de índios chilenos. Ver essas outras obras em Brienen (2010). Cf. também em Whitehead (1989, p. 316–317) a atribuição a Eckhout de outros três esboços que compõem o *Miscellanea Cleyeri*.

¹⁷⁹ Disponível em: <https://ensinarhistoriajoelza.com.br/indios-brasileiros-retratados-por-um-holandes/7_danca-tapuia-2/>. Acesso em: 15 jun. 2019.

A seguir, comparamos faces de Eckhout (Figuras 61 e 62) com faces da Tapeçaria das Índias (Figura 63).

Figura 61 – *Face de homem tapuia*. Albert Eckhout, c. 1640. Giz colorido e pastel sobre papel, 21,7 x 16,7 cm.



Fonte: Mentzel (1664).

Figura 62 – *Busto de índio tapuia*. Albert Eckhout. Kupferstichkabinett, Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz, Berlim, Alemanha.



Fonte: Brienens (2010, p. 302).

Figura 63 – Tapeçaria das Índias. Detalhe de *Les Pêcheurs d'après les tableaux donnés*. Albert Eckhout. 4,1 m x 2,55 m.



Entre um perfil de Eckhout (Figura 62) e um da Tapeçaria das Índias (Figura 63), descobrimos que o penteado e o adorno de cabeça do selvagem da tapeçaria seguem o padrão clássico da coroa de louros. Um raro aspecto comum entre a tapeçaria e as pinturas de Eckhout seria a preocupação em reproduzir as diferentes tonalidades de pele dos habitantes das Índias. A demonstração tecida de visualização da mestiçagem mediante a cor é encontrada pictoricamente em Eckhout, principalmente nos grandes quadros dos tipos étnicos (Anexo C).

Nos esboços de Eckhout que selecionamos para amostragem (Figura 64 e Anexo C), vemos que a representação gestual corporal naturalista evita os efeitos dramatizantes do barroco/rococó encontrados na Tapeçaria das Índias. Não se observa, entre os índios de Eckhout, nenhum adorno, nem indumentárias como túnicas ou outros atributos da representação clássica.

Figura 64 – *Homem tapuia*. Albert Eckhout. Biblioteca da Universidade Jaguelônica, Cracóvia, Polônia.



Fonte: Brienen (2010, p. 289).

Nos grandes painéis dos tipos humanos de Eckhout (Figura 65 e Anexo C), as características da pintura holandesa, com os seus horizontes baixos, por exemplo, estão mais evidentes do que nos esboços. Constatamos ainda maiores diferenças em relação às imagens presentes nas tapeçarias. Nos quadros do holandês, apesar de ser possível relacionar cada tipo étnico a alguma atividade, as pessoas não estão em movimento, e o seu *status* é sugerido pelos objetos que portam e também pela paisagem retratada. Isso é contrário ao que ocorre na maioria das representações das tapeçarias: nestas, os indivíduos aparecem realizando determinado ato.

Figura 65 – *Tupinambá/Homem Brasileiro*. Albert Eckhout, 1643. Óleo sobre tela, 272 x 163 cm. Nationalmuseet, Copenhague, Dinamarca.



Fonte: Whitehead e Boeseman (1989, p. 271).

Ainda sobre o tema *Le Cheval Rayé* (Figuras 58 e 59), podemos exemplificar como cada exemplar de tapeçaria apresenta as suas especificidades. As bordas foram frequentemente recriadas conforme a *retissage*, de maneira a incluir ou retirar brasões e sinais do encomendante. No caso do *Le Cheval Rayé* do Getty Museum (Figura 59), existe uma importante particularidade: a figura do lanceiro foi tecida novamente da cintura aos pés. Talvez isso indique (BREMER-DAVID, 1997) que o representado antes era nu e depois ganhou a saia, possivelmente para atender a um desejo do comprador. A veste diverge totalmente dos adornos corporais dos índios de Eckhout, mas segue as convenções europeias da época quanto às representações dos ameríndios. A conexão entre as pinturas de Eckhout e os modelos para as *Anciennes Indes* permanece nebulosa. Isso ocorre não só pela questão da autoria dos modelos vindos da Holanda, como também pelo grau de interferência dos pintores na França.

O Mobilier National é o repositório da Tapeçaria das Índias, com sede no mesmo local da antiga Manufatura dos Gobelins. Em documento da instituição, registram-se as autorias dos cartões da Tapeçaria das Índias. Oficialmente, foi creditada a Albert Eckhout a autoria das *Anciennes Indes*. Quanto às *Nouvelles Indes*, a autoria de Desportes é reconhecida pelo Mobilier National (2018). A série é, todavia, extremamente baseada nas *Anciennes Indes*. Consultamos estudos de Desportes, no setor de documentação da Manufatura de Sèvres, de quando o pintor participou da restauração dos cartões originais, entre 1692 e 1693

(SECRÉTARIAT D'ÉTAT À LA CULTURE, 1976). As pinturas de Sèvres (Figuras 66 a 68) confirmam que Desportes estudou com afinco os cartões ou as próprias tapeçarias já existentes, visto que as pinturas dos modelos originais se encontravam desgastadas. Algumas vezes, é difícil distinguir visualmente entre a série antiga e a nova.¹⁸⁰

A discriminação sobre o que foi extraído do antigo modelo e o que é livre interpretação de Desportes é mais clara do que no processo de trânsito das imagens das pinturas brasileiras até o ponto da conclusão das *Anciennes*. Em alguns temas, todavia, o pintor resolveu apresentar uma versão final diferente da versão dos cartões das *Anciennes Indes*. A cena de um animal atacado pintado no estudo (Figura 68) é apoiada no modelo antigo, com o rinoceronte que ataca, porém é diferente do produto final em *Le Cheval Rayé* das *Nouvelles Indes*, com o rinoceronte ao fundo (Figuras 54 e 55). Esse é mais um exemplo de como as imagens foram se transformando e ganhando novas versões, seja quando mudavam de suporte, seja nas diferentes edições da Tapeçaria. Há, portanto, um trânsito das mesmas imagens em novas obras, não se tratando de uma produção artística sob influência de outra. Isso é uma amostra da manifestação da rede de imagens exóticas.

Figura 66 – *Tatou de Profil Gauche*. Alexandre-François Desportes, 1692–1700. Óleo sobre papel, 0,277 x 0,445 m.



Fonte: a autora (2018).

¹⁸⁰ Conferir, nos Anexos A e B, os temas/títulos das *Anciennes Indes* e das *Nouvelles Indes*.

Figura 67 – *Crabes, poissons et tortue*. Alexandre-François Desportes, 1692–1693. Óleo sobre papel, 0,308 x 0,490 m.



Fonte: a autora (2018).

Figura 68 – *Zèbre attaqué par une lionne et rhinocéros*. Alexandre-François Desportes, 1692–1693. Óleo sobre papel, 0,320 x 0,506 m.



Fonte: a autora (2018).

Do mesmo modo como mostramos o caso dos temas *Le Cheval Rayé* e *Le Chameau*, proseguiremos com mais alguns exemplos, em especial para indicar o quanto a Tapeçaria das Índias manifestava a arte e a rede de imagens que estavam em curso na França no momento dos retoques e/ou da elaboração dos cartões.

Se observamos a figura carregando o cavalo tanto em *Le Chameau* (Figura 56) quanto em *L'indien à Cheval* (Figura 57), temos a sensação de ter visto esse conjunto de homem e

animal outras vezes nas representações artísticas europeias. Nas tapeçarias, há o caso de *Le festin des noces de Pysché* (Figuras 69 e 70), da *Tenture Sujets de la Fable*, criada a partir de desenhos e pinturas de Giulio Romano. A obra foi realizada com cartões que contaram com a livre adaptação de artistas da corte, como René-Antoine Houasse (VITTET, 2010), que também foi um dos colaboradores dos retoques nos cartões das *Anciennes Indes*.

Figura 69 – *Le Festin des noces de Pysché*. Tapeçaria. 1686-1690. 4,90 x 6,90 m. Mobilier National, Paris, França.



Fonte: Vittet (2010, p. 240).

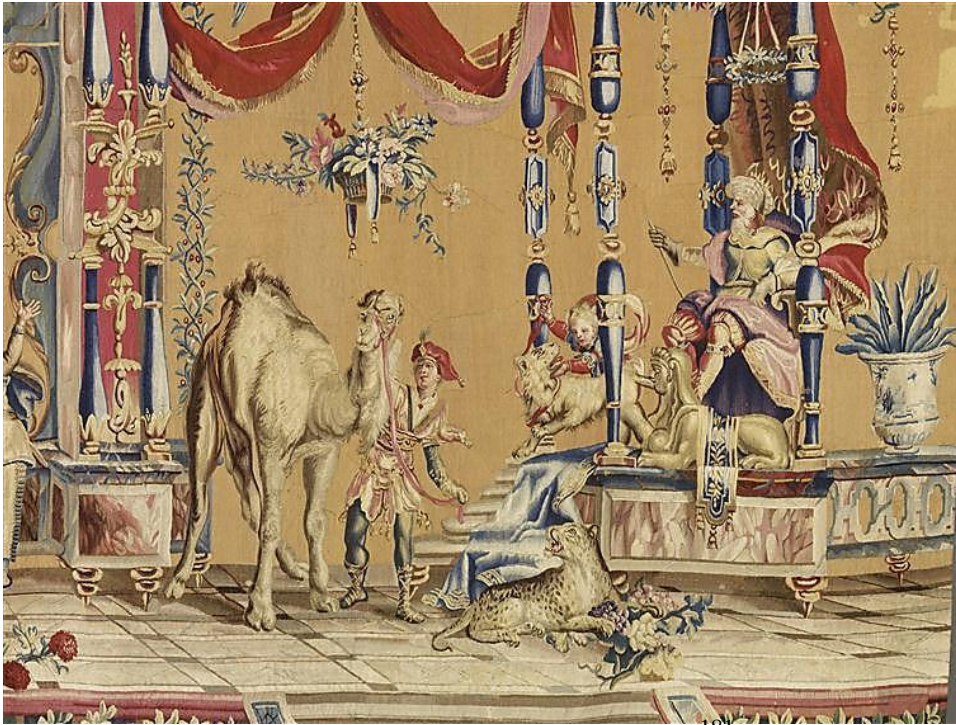
Figura 70 – Detalhe de *Le Festin des noces de Psyché*.



Fonte: Vittet (2010, p. 240).

A repetição de elementos de uma obra para outra é *uma constante* e demonstra que a busca do efeito era mais importante do que um ou outro motivo para o desenvolvimento de um tema. Tanto no caso do *Le Chameau* (Figura 56) como no caso do *Le Festin des noces de Psyché* (Figuras 69 e 70), o teor exótico foi alcançado pela transferência do conjunto formado pelo homem e pelo camelo ou cavalo. Outro exemplo da aparição do conjunto está em *Le Dromadaire* (Figura 71): na sua composição, surgem adereços de palco, no formato de uma apresentação do exótico.

Figura 71 – Detalhe de *Le Dromadaire*. Monnoyer Jean-Baptiste. Tapeçaria. 2,7 x 4,3 m. Museu do Louvre, Paris, França.



Fonte: Réunion des Musées nationaux et du Grand Palais (2019).¹⁸¹

Nessas tapeçarias, bem como na Tapeçaria das Índias, as imagens deixam transparecer um imaginário que utiliza os recursos disponíveis, como as pinturas de artistas viajantes e outras da rede de imagens exóticas. Nelas, foram usadas sobretudo imagens convencionadas da arte europeia para retratar mundos fora das suas fronteiras ou épocas míticas, o que acabou por constituir um *hyperthème*.

As imagens exóticas têm como referência uma visão de mundo construída desde a chegada do europeu nas Américas. A concepção do mundo extraeuropeu expressa na arte dos séculos XVII e XVIII apoia-se no contraste entre aquilo que pertence à civilização e o que faz parte de outra realidade: “O gosto, comum no século XVII, pelo exotismo, suscitado originalmente pelo trabalho dos naturalistas, traduzia também o sentimento experimentado pelos europeus de sua superioridade sobre o resto do mundo” (SECRÉTARIAT D’ÉTAT À LA CULTURE, 1976, p. XXX, tradução nossa).¹⁸² É por isso que o olhar em direção ao exótico tem relação com as ciências e com a noção de alteridade.

Integram essas imagens exóticas as incontáveis representações de indígenas segurando um tacape, mulheres com cestos na cabeça e outras mais. Tais imagens tinham a intenção de

¹⁸¹ Disponível em: < <https://www.photo.rmn.fr/archive/14-512810-2C6NU0ALXJIL9.html> >. Acesso em 15 jun 2019.

¹⁸² “Le goût, commun au XVII siècle, pour l’exotisme, suscité à l’origine par l’oeuvre des naturalistes, traduisait aussi le sentiment qu’éprouvaient les Européens de leur supériorité sur le reste de monde”

mostrar as referências a um atraso técnico em contraste com a civilização europeia. Ao mesmo tempo, a tapeçaria, como manifestação de dado contexto artístico, revela todos esses contrastes entre a vida selvagem e a vida europeia, ligada à representação clássica. O resultado é uma mescla que compreende vestimentas gregas e adornos de penas compondo a mesma cena. Em especial, as cenas são apresentadas nos mais diferentes contextos visuais, em repetição e deslocadas dos cenários brasileiros e das imagens de Albert Eckhout.

Segundo Mason (1998), a descontextualização é característica e prática fundamental do exótico. O método, como vimos, já era realizado antes da Tapeçaria das Índias. Inclusive, nas representações de ambientação europeia, pode-se observar a inclusão de itens exóticos. Retratos de nobres trajando adornos da cultura ameríndia são um exemplo. Além disso, as princesas que se fizeram retratar¹⁸³ vestindo o manto de penas vermelhas que Maurício de Nassau levou do Brasil demonstram como a cultura material — e também a visual — tinha trânsito geográfico e nas representações. Isso tudo servia para a valorização, ou mesmo para a tradução, do gosto pela cultura estrangeira. É nesse sentido que compreendemos a disseminação da coleção de Nassau no Velho Continente.

Tanto em *L'Indien à Cheval* como em *Le Chameau*, que estamos tomando como estudo de caso, além da fórmula do homem conduzindo cavalo/camelo, há a ocorrência de outro sinal característico: faz parte das variantes das representações de cenários exóticos das Índias a figuração de itens europeus, com o objetivo de servir como referência cultural de um ponto de vista. Alguns elementos da cultura material europeia que aparecem na Tapeçaria das Índias repetiam-se como imagens em representações tanto do espaço europeu como das paisagens brasileiras. Exemplificamos por meio da presença de um tecido (o tecido como citação) renascentista de origem italiana, com algumas variações de estampa, em obras de arte. No *Retrato de Jovem* (Figura 72), o tecido faz parte da representação da vestimenta da retratada. Na *Santa Conversação* (Figura 73), foi pintado como vestimenta e também, integrando um painel atrás da Virgem.

¹⁸³ Cf, no Capítulo 2, trecho sobre os retratos de Sofia do Palatinado e Mary Stuart.

Figura 72 – *Retrato de Jovem*. Antonio del Pollaiuolo, 1465. Óleo sobre madeira, 53 x 37 cm. Staatliche Museen, Berlim, Alemanha.



Figura 73 – *Santa Conversação*. Hans Memling, 1474–1479. Tríptico do altar em St. John. Óleo sobre carvalho, 331,5 x 176 cm. Memling Museum (St. John's Hospital), Bruges, Bélgica.



O mesmo tecido foi incluído nos motivos da Tapeçaria das Índias, dentro dos temas *L'Indien à Cheval*, *Le Chameau* e *Les Deux Taureaux* (Figuras 74 a 77). Isso mostra que o deslocamento de imagens de um contexto para outro não foi praticado somente na representação de elementos ameríndios, africanos e orientais.

Figura 74 – Tapeçaria das Índias. Detalhe de *L'Indien à Cheval*.



Figura 75 – Tapeçaria das Índias. Detalhe de *Le Chameau*.



Figura 76 – Tapeçaria das Índias. Detalhe de *Les Deux Taureaux*.



Figura 77 – Detalhe do cartão original da Tapeçaria das Índias com pintura do tecido (brocado). Mobilier National, Paris, França.



Fonte: a autora (2018).

A menção do tecido nas Tapeçarias significa um reforço decorativo, principalmente uma marca da presença europeia na paisagem. Ledebur (2016, p. 198) comenta sobre a presença desse tecido nos Gobelins: “Todos os elementos europeus têm algo em comum: em meio ao conjunto de peças exóticas, eles tornam-se ponto de referência para o espectador europeu”¹⁸⁴. Tanto do ponto de vista decorativo como da perspectiva de uma referência, o tecido, que já vinha sendo representado e incorporado à visualidade europeia desde o século XV, ao menos teve a função de confirmar um olhar: ele indica que os elementos da cultura material europeia também faziam parte da construção da imagem exótica. Além disso, revela que a paisagem de áreas coloniais adquire, por meio da citação do tecido, o componente cultural europeu, notadamente o poder monárquico, como conhecedor e participante do Novo Mundo.

6.1.1.1 A reedição das séries *Anciennes* e *Nouvelles* e a sua relação com o sistema visual europeu — o trabalho de Desportes

Vittet (2014) atribui a primeira tecelagem da Tapeçaria das Índias (1687) ao entusiasmo do rei. Quanto ao seu êxito e à sucessiva reprodução, afirma que, “Devido ao seu caráter incomum e seu poder exótico, este conjunto, intitulado *Les Indies*, foi um grande sucesso, o que resultou em um rápido desgaste dos cartões porque não tínhamos sequer imaginado a maneira de preservá-los adequadamente” (VITTET, 2014, p. 163, tradução nossa).¹⁸⁵

Os cartões da primeira série da Tapeçaria das Índias encontravam-se desgastados, apesar de terem sido retocados, depois de 50 anos de uso como modelos (Figura 78).

¹⁸⁴“All European elements have something in common: in the midst of the exotic set pieces, they become a point of reference for the European beholder.”

¹⁸⁵“En raison de son caractère peu ordinaire et de son pouvoir dépayçant, cette suite, titré Les Indes, connut un grand succès, qui entraîna une usure rapide des cartons car on n’avait guère encore imaginé le moyen de les préserver correctement”

Figura 78 – Estado atual de cartão da Tapeçaria das Índias nos arquivos dos Gobelins. Mobilier National, Paris, França.



Fonte: a autora (2018).

O meio encontrado para preservar¹⁸⁶ tal êxito artístico foi a contratação de Alexandre-François Desportes¹⁸⁷, pintor de animais e membro da Academia de Pintura e Escultura, que deveria produzir novos cartões. Entre 1735 e 1741, Desportes foi encarregado dos cartões da Tapeçaria das Índias. Ele seguiu os modelos originais, que há muito tempo enfatizavam o oposto do mundo civilizado. Essas imagens espetaculares da vida distante deveriam estar sempre presentes como contraste à vida da alta sociedade europeia. Portanto, a repetição da Tapeçaria das Índias pode ter relação com a discussão sobre o termo “civilização” na Europa, particularmente na França. Pode-se levar em consideração a necessidade de mostrar um contraste entre o mundo civilizado, ou da corte, e o mundo selvagem.

¹⁸⁶ Sobre as políticas e procedimentos de conservação das imagens consideradas belas, ver Bertrand (2015, p. 97–111).

¹⁸⁷ Ver biografia, análise das obras e catálogo *raisonné* do pintor em LASTIC, Georges de; JACKY, Pierre. 2010.

Se considerarmos todo o período em que a França editou a Tapeçaria das Índias e em que a Europa como um todo a valorizou, observaremos que é o mesmo em que ocorre a sociogênese do conceito de civilização (ELIAS, 1990). Primeiramente ligado à aristocracia, à *politesse*, ao homem *cultive*, o conceito de civilização passou a expressar também uma posição de comparação, do que é civilizado e do que não o é, como em Mirabeau e Rousseau. Esse conceito foi amplamente citado na segunda metade do século XVIII, já com o sentido de aprimoramento social e elevação do conhecimento. O termo também foi utilizado para mostrar o contraste e o papel da Europa como portadora e transmissora de superioridade em relação ao mundo ainda não civilizado, ao mundo selvagem.

Tamanha era a responsabilidade do pintor encarregado de realizar os novos cartões, que Desportes faz uma comparação entre o trabalho já realizado (retoques e estudos) por ele nas *Anciennes Indes* e os novos cartões para as *Nouvelles Indes*, escrevendo a Orry (*directeur general des Bâtiments*) para expor-lhe uma descrição a ser feita ao rei quando da apresentação da obra em Versalhes: “compara ao antigo para julgar quantos objetos foram aumentados e como os outros se tornam diferentes” (VITTET, 2014, p. 166, tradução nossa).¹⁸⁸

Desportes salientava que não pretendia fazer simples cópias, mas também nada indigno de sua reputação, que era muito positiva como pintor de animais, tendo-lhe rendido uma pensão real. O que ele não revelou, mas que aparece no resultado final dos cartões, é o afastamento, ainda maior do que nos cartões antigos, da representação do Brasil. O teor exótico foi reforçado, sendo suprimidos alguns elementos. Também foram acrescentados outros tantos aspectos estranhos à paisagem brasileira, reprisando provavelmente os estudos do século XVII de Nicasius Bernaerts, Pieter Boel e Charles Le Brun (VITTET, 2014).

Entre 1737 e 1741, ou talvez antes, os cartões para a nova Tapeçaria das Índias foram apresentados no *Salon*. Vejamos o caso do *Le Cheval Rayé*:

94. Uma pintura grande, com cerca de dezesseis pés de largura, por aproximadamente doze de altura, representando um tigre de grande espécie, que luta contra um cavalo listrado, como é encontrado nas Índias; e nas costas, um rinoceronte e uma gazela; abaixo, tatus ou armadilhas, uma grande árvore cujo fruto é Casse, muitos pássaros, peixes, plantas e árvores das Índias, por M. Desportes o pai, conselheiro da Academia. (Salão de 1738) (FENAILLE, 1903–1923, t. IV, p. 41, tradução nossa).¹⁸⁹

¹⁸⁸“compare à l’ancien pour juger combien d’objet [il] y [avait] augmanté et comme les autres y sont tornez tout autrement”

¹⁸⁹“94. Un grand Tableau en largeur de seize pieds sur environ douze de haut, représentant un Tigre de la grande espèce, qui combat un Cheval rayé, tel qu’on en trouve aux Indes; et sur le derrière, un Rhinocéros et une Gazelle ; au bas, des Tatous ou Armadilles, un grand Arbre dont le fruit est de la Casse, beaucoup d’Oyseaux, Poissons, Plantes et Arbres des Indes, par M. Desportes le Père, Conseiller de l’Académie. (Salon de 1738)”

Posteriormente, na exposição de 1740, aparece a descrição do cartão do *Chasseur Indien*. Assim é descrita a pintura:

Do Sr. Desportes, Conselheiro da Academia:

30. Uma grande pintura de cerca de 14 pés de largura por 11 pés de altura, o sexto da Tapeçaria das Índias que deve ser executado em Tapeçaria nos Gobelins, representando um caçador indígena segurando seu arco, que repousa encostado a uma figueira da Índia, cujo tronco, galhos e frutos são muito singulares; várias aves dos mesmos climas estão empoleiradas nos galhos. No mesmo quadro aparece uma grande árvore com *limons*, cujas flores e frutos formam um fundo necessário à mencionada figueira. No lado esquerdo há outra grande árvore, da qual se depende o Sangue do Dragão, cujo pé é cercado por plantas de melão de genes e *Roseau panaché*. Entre essas árvores há uma *Demoiselle de Numidie* e um *Casuel* (casoar) juntos. Do outro lado do quadro, em um rio que passa abaixo, há muitos peixes e répteis extraordinários. (Livreto do Salão de 1740) (FENAILLE, 1903–1923, t. IV, p. 42, tradução nossa).¹⁹⁰

As descrições das imagens das tapeçarias das edições do *Salon* não fazem referência alguma ao Brasil ou às Américas. As exóticas imagens das Índias, em geral, são o que compõem os registros.

A nova versão das imagens permitiu à Tapeçaria das Índias prosseguir com a reputação e o sucesso da série anterior. O significado da dinâmica das imagens merece ser destacado, já que os temas eram os mesmos, com diferentes graus de modificações. As inclusões e exclusões de elementos revelam o trânsito de imagens no conjunto das composições. Essas imagens continuaram em rede com outras manifestações artísticas europeias, como as cenas de combate de animais, que se modificaram nas *Nouvelles Indes*. Notamos também que animais do Oriente foram incluídos, o que demonstra que a rede de imagens não estava descolada de uma realidade ou de uma concepção de mundo, pois tinha como referência a cultura europeia e a sua visão do mundo exterior.

Os argumentos relacionados à conjuntura da primeira tecelagem sob Luís XIV, como a valorização do binômio conhecimento e ciência, continuaram ativos pelo século XVIII. Nesse século, as teorias científicas sobre a degeneração das espécies do conde de Buffon estavam em evidência.¹⁹¹ A inferioridade dos animais — incluída aí a espécie humana — da América

¹⁹⁰“De M. Desportes, Conseiller de l’Académie: 30. n grand Tableau en largeur d’environ 14 pieds sur onze de hauteur, le sixième de la tenture des Indes qui doit être exécuté en Tapisserie aux Gobelins, représentant un Chasser Indien tenant son arc, qui se repose appuyé contre un Figuier d’inde, dont le tronc, les branches et le fruit sint très singuliers; plusieurs Oiseaux des mêmes climats sont perchez sur les branches. Dans le même Tableau parait un grand arbre portant des Limons, les fleurs et les frits duquel forment un fond nécessaire audit Figuier. Au côté gauche est un autre grand arbre, d’où se tire le sang de Dragon, dont le pied est environné de plantes de Melon de Gènes et du Roseau panaché. Entre ces arbres il y a une Demoiselle de Numidie, et un Casuel(casoar) groupez ensemble. A l’autre côté du Tableau, dans une rivière qui passe au bas, se voyent beaucoup de poissons et de reptiles extraordinaires. (Livret du Salon de 1740)”

¹⁹¹O Conde Buffon escreveu *Histoire Naturelle, générale et particulière, avec la description du Cabinet du Roi (1749-1804)*, com 36 volumes (acrescidos de volumes póstumos).

do Sul era destaque nos círculos acadêmicos. A anta, com a sua tromba atrofiada, por exemplo, era considerada um elefante inferior gerado pelo ambiente natural.

O discurso científico aparece na formulação da Tapeçaria das Índias, especialmente nas *Nouvelles Indes* de Desportes. Nestas, uma alpaca e um camelo são representados no mesmo tema e em contraste (SECRÉTARIAT D'ÉTAT À LA CULTURE, 1976). Em *Le Chameau* (Figura 79), a relação desfavorável do animal sul-americano em relação ao camelo é demonstrada pela desproporção do alongamento do pescoço e pela pouca altura das patas. Também é interessante observar o estudo preparatório de Desportes na Figura 80.

Figura 79 – Tapeçaria das Índias. Detalhe de *Le Chameau*.



Figura 80 – *Deux Lamas*. Desportes, 1692–1693. Óleo sobre papel, 0,285 x 0,330 m. Arquivos da Manufatura de Sèvres.



Fonte: a autora (2018).

Em comparação com as *Anciennes Indes*, nas *Nouvelles*, “Tudo se torna mais alegre, mais bonito e muito menos sério. Os índios tapuias de Albert Eckhout foram substituídos por macacos travessos, ou figuras de teatro e de ópera utilizando penas” (SECRETARIAT D’ÉTAT À LA CULTURE, 1976, p. 118, tradução nossa).¹⁹² Acrescentaríamos que desde as *Anciennes* os índios de Eckhout já haviam sido substituídos, mas que nas *Nouvelles* Desportes acentuou os aspectos das representações globais da natureza exótica.

6.2 Aspectos da apresentação das imagens na Tapeçaria das Índias

Ao problematizar os usos das imagens na Tapeçaria das Índias, procuramos mostrar as suas origens, as relações entre elas e a sua forma de apresentação final. O processo de criação da *Tenture des Indes* trabalha com a tradição artística europeia e, conforme demonstrou a pesquisa, com a sua visão de mundo. Esse olhar foi traduzido em formas e conteúdos. Uma das maneiras de manifestar a tradição visual foi a apresentação das imagens em três planos, como bem chamou a atenção Bremer-David (1997, p. 10, tradução nossa):¹⁹³

Na composição, cada uma dessas tapeçarias tende a dividir-se em três zonas: uma proeminente que apresenta estudos detalhados de peixes, animais e plantas; uma intermediária com animais maiores e, às vezes, seres humanos, assim como mais plantas, árvores e pássaros; e um fundo mostrando panoramas distantes.

No plano de fundo, aparecem as paisagens; algumas delas, bem semelhantes às das terras brasileiras. Em algumas, como *Le Deux Taureaux*, pode-se ver, ao fundo, um engenho de cana-de-açúcar, à maneira das pinturas de Frans Post (Figura 81). Possivelmente, daí se originaram as suposições de que os cartões tivessem a participação do artista. Para nós, isso é mais um indício de que os modelos foram criados com base em pinturas holandesas sobre o Brasil, porém não com certeza pelas mãos de Eckhout ou Post. Isso pode ter ocorrido tanto em solo holandês, ao que tudo indica,¹⁹⁴ ou mesmo francês. Afinal, tanto na Holanda como na França a confecção dos modelos contou com um acervo de obras sobre o Brasil fortemente apoiado na coleção de Nassau.

¹⁹² “Tout devient plus allègre, plus joli, et beaucoup moins sérieux. Les Indiens Tapuyas d’Albert Eckhout son remplacés par des singes facétieux ou des figures de Théâtre et d’opéra harnachées de plumes”

¹⁹³ “In composition each of these tapestries tends to divide into three zones: a fore-ground featuring detailed studies of fish, animals, and plants; a middle ground with larger animals and sometimes human subjects, as well as more plants, trees, and birds; and a background showing distant panoramas”

¹⁹⁴ Relatório da perícia efetuada em 1º de outubro de 2007 (CENTRE DE RECHERCHE ET DE RESTAURATION DES MUSÉES DE FRANCE, 2007).

Figura 81 – Cartão da Tapeçaria das Índias. *Les Deux Taureaux*. Mobilier National, Paris, França.



Fonte: a autora (2018).

O tema desenvolvido no plano intermediário forneceu o título de cada tapeçaria: *Os Pescadores*; *O Combate dos Animais*; *O Rei (ou Rainha) Carregado*; *O Índio a Cavalos*; *Os Dois Touros*. A visualidade difere das primeiras representações francesas sobre o Brasil, que não seguiam um padrão, assim como eram menos decorativas do que as composições nas tapeçarias.¹⁹⁵

Na Tapeçaria das Índias, a visão de conjunto das imagens, desenvolvida em cada tema, possui um plano mais próximo do espectador. Esse plano mostra o acúmulo de objetos e de elementos da natureza, não tendo uma explicação somente na estética barroca. Em nosso entendimento, o objetivo é mostrar as dádivas das Índias. A intenção está ligada, em certo sentido, à justificativa para a ocupação de terras e a colonização. Mas, acima de tudo, o plano reflete um inventário científico: “É mais uma composição edificante, enumerativa, abordando a pesquisa taxionômica que dirigiu as ciências naturais naquela época” (VERDIER, 1977,

¹⁹⁵ Com exceção das expressões exóticas e alegóricas em objetos decorativos e/ou utilitários, como mostrado em capítulos anteriores.

n.p., tradução nossa).¹⁹⁶ Nesse ponto, as imagens da Tapeçaria das Índias se confirmam essencialmente europeias, acima de serem holandesas ou francesas, mesmo que ambas tenham as suas peculiaridades.

Conforme a visão holandesa, a tentativa de descrição etnográfica é ponto igualmente importante. Isso se vê, inclusive, no caso das pinturas de Eckhout, que, dentro do retrato cultural do Brasil, apresentaram uma face descritiva seletiva. Verifica-se que o colono ou militar holandês não é retratado. Também o elemento português, presente no território sob domínio holandês e na literatura sobre o Brasil da época, raramente aparece na forma iconográfica. Em compensação, não se omite a existência do canibal em *Mulher tapuia*, fato que mais tarde é totalmente ignorado nas tapeçarias. Sendo ou não de autoria de Eckhout, as tapeçarias rompem com um dos aspectos exóticos nas representações das Américas — a figura do canibal, que vinha sendo reforçada desde as primeiras manifestações sobre o Brasil, no século XVI. Na *Tenture des Indes*, vemos um exotismo diferente: as Índias ainda são selvagens, mas estão muito mais relacionadas ao caráter edênico do que as manifestações artísticas precedentes.

De acordo com o pensamento de Lévi-Strauss (1952), identificamos nos Gobelins o seguinte: mesmo numa época em que as teorias evolucionistas ainda não haviam sido formuladas, a ideia de progresso já se fazia presente. O homem de Albert Eckhout e da Tapeçaria das Índias foi retratado a partir do meio e da raça. No âmbito da descrição da diversidade cultural¹⁹⁷ dos nativos e escravos africanos, aqueles que utilizavam artefatos semelhantes aos da cultura europeia estariam mais avançados, dando a impressão de serem capazes de fazer parte de uma história cumulativa. Um exemplo disso na *Tenture des Indes* é que alguns índios retratados estão trajados com roupas greco-romanas. Talvez isso signifique que eram representantes de um estágio de projeção edênica e arcadiana. Fica demonstrado que o idealizado paraíso selvagem tem potencial de progredir na medida em que se assemelha com as raízes míticas da cultura europeia.

O conhecimento, na visão europeia, estava vinculado à *totalidade* e à *comparação* (FRANÇOZO, 2014). Totalidade porque a Tapeçaria das Índias procurou mostrar o retrato de tudo o que se conhecia das regiões da Terra. O atributo de totalidade também estaria ligado ao globalismo das imagens. Quanto à comparação, as informações recebidas de novas

¹⁹⁶“C’est plutot une composition édifiante, énumératrice, se rapprochant en cela de la recherche taxionomique qui orientait les sciences naturelles à cette époque”

¹⁹⁷ Os pintores holandeses que atuaram no Brasil reconheciam a diversidade de povos encontrados. Albert Eckhout demonstra isso com os retratos etnográficos dos casais tapuia, tubinambá, mameluco, mulato e africano representados junto a artefatos, vestimentas e paisagens indicativas de cada cultura.

descobertas naturais eram confrontadas com a sabedoria clássica. Sob esse aspecto, a representação de um pensamento em imagens ocorreu mediante indícios, como indígenas trajando túnicas e retratados em posições *standart* do classicismo.

Ao mostrar a importância da diversidade cultural, Lévi-Strauss (1952) propõe que seja estabelecido um paradoxo, pois quando a diversidade não é respeitada ou reconhecida, não existe uma coligação entre culturas, e sim um modelo de civilização a ser seguido. Na visão anacrônica do europeu em relação ao Novo Mundo, os habitantes da colônia foram apresentados conforme a bagagem cultural do Velho Continente (CHARTIER, 2002). Segundo esse modelo, os holandeses viram os tipos humanos de acordo com a sua experiência e com categorias já adquiridas (BOURDIEU, 2001). Os franceses representaram os nativos da mesma forma, partindo da obra de Albert Eckhout e do restante do presente de Nassau para executar as tapeçarias. Eles reinterpretaram as imagens de acordo com a sua categoria mental, a sua percepção da realidade e a sua cultura visual, construída com imagens das Índias.

No tocante ao conteúdo das imagens, queremos mostrar, por meio das reflexões dos capítulos anteriores, que a Tapeçaria das Índias foi um dos veículos de construção de imagens globais do mundo exótico. As imagens do Brasil tiveram papel fundamental nessa construção, uma vez que integravam redes. As imagens originais sofreram um processo de deslocamento e se tornaram, em última análise, parte do que se pode chamar de *imagens globais do exótico*. Esse processo, ocorrido durante a Idade Moderna, tem repercussões até hoje.

As redes de imagens eram formadas por realizações de artistas que trabalhavam, muitas vezes, com referências de obras anteriores. Os artistas que interferiram nos cartões lidaram com memórias e imagens de outros artistas, não somente de Eckhout — o que seria efetivamente demonstrado se fosse possível isolar a autoria deste pintor nos modelos para a Tapeçaria. Devido às sucessivas adaptações da obra de Eckhout, há, como apontamos, semelhanças e diferenças entre ela e a visualidade da Tapeçaria das Índias; portanto, concluímos ter havido um distanciamento do pintor holandês.

A relação de alteridade presente no argumento das tapeçarias está em continuidade com as imagens-guias holandesas, que fizeram um trajeto de transposição de suportes e interpretações. A comunicação temática, ao retratar o mundo exterior à Europa e às suas paisagens, foi dilatada para outros feitos artísticos. A relação de proximidade com a arte holandesa se enfatizou por meio da pintura de gênero, estimulando, na França do final do rococó e do “deslumbramento aristocrático” (GOMBRICH, 1999, p. 470), pintores como Jean-Baptiste-Simeon Chardin (1699–1779).

Antes disso, retrocedendo a Thévet, o Novo Mundo teve diversas representações na França, como as de Jean de Léry, que também realizou registros *in loco*. Igualmente, foram realizadas descrições ilustradas por quem nunca esteve em terras das Índias, geralmente imagens produzidas com inspiração em textos ou na imaginação. Havia também a produção de imagens com base em outras imagens, no sentido de cópia, e não de inspiração. Este último caso interessa sobretudo na medida em que teve desdobramentos relacionados às imagens contidas nas Tapeçarias das Índias. As imagens do Brasil ou das Índias na França não eram imagens produzidas necessariamente por autores franceses. O aspecto dinâmico relacionado à reprodução e à transformação das narrativas textuais também se aplicava às imagens.

Assim, existiu uma comunicação visual que, ao mesmo tempo em que difundia a imagem, não o fazia de maneira uniforme em todo o continente europeu. As imagens se expandiam por diferentes contextos, independentemente dos textos. Portanto, estavam sempre em movimento. É o caso, por exemplo, do intenso trânsito das imagens das alegorias sobre a América. Essas alegorias apresentaram, nas diferentes sociedades europeias, características daquilo que comumente chamamos de *estética da época* ou de *estilo*, com todas as suas características gerais: a plástica barroca, com suas curvas e gestualidade; a inclusão de temas clássicos e mitológicos; o acúmulo de elementos. Mas, acima de tudo, as alegorias aparecem como um processo de geografia cultural que expõe cenários imaginados de terras distantes.

7 CONCLUSÕES

Aqui, procuramos apresentar uma síntese daquilo que constatamos ao longo dos capítulos. Um dos propósitos de nosso estudo foi ser analítico e conclusivo em todas as suas partes. Tendo isso em mente também agora, devemos, antes de tudo, reconhecer que a Tapeçaria das Índias é um caso exemplar de cultura visual da Idade Moderna. Por meio de imagens que transcenderam o seu papel inicial, essa *tenture* foi suporte para “imagens globais extraordinárias”, conceito desenvolvido por Schmidt (2015). A grande apreciação pelo tema justificou as reedições das *Indes* por um longo tempo e também realçou o seu alto valor patrimonial e comercial até a atualidade.

No Capítulo 2, concluímos que as imagens sobre o Brasil já faziam parte de uma rede visual desde o século XVI e que se relacionavam com a Tapeçaria das Índias à medida que sugeriam uma forma idealizada da vida do homem em harmonia com a natureza. Essas primeiras representações, a despeito de sua forma alegórica e descontextualizada, apresentaram uma visualidade diversa das encontradas posteriormente nas tapeçarias.

No Capítulo 3, verificamos que a elaboração das pinturas holandesas sobre o Brasil e a distribuição do patrimônio pessoal de Maurício de Nassau fizeram parte da circulação de imagens, de suporte em suporte, até a criação dos cartões para a Tapeçaria das Índias. Tanto o trânsito das imagens como a seleção de determinados temas asseguraram a formação de uma aceção global sobre o mundo exótico.

Já no Capítulo 4, vimos que as imagens holandesas que chegaram à França e foram contempladas na Tapeçaria das Índias sofreram transformações. A sua visualidade foi adaptada para fazer parte de um novo imaginário sobre o mundo ultramar, estando tal visualidade vinculada à construção do poder absoluto e do colonialismo.

No Capítulo 5, inferimos que as imagens, ao completarem mais uma etapa do seu trânsito por suportes, agora na Tapeçaria das Índias, estiveram inseridas em programas político-culturais da Manufatura dos Gobelins. Tais aspectos se impõem tanto na sua elaboração como na sua difusão pela Europa por meio das encomendas e doações diplomáticas. Concluímos que a produção da Tapeçaria das Índias foi um meio, entre outros, de copiar e guardar imagens apreciadas no sistema artístico da monarquia. Portanto, a *Tenture des Indes*, dentro da cultura visual, situa-se numa rede pertencente a quatro diferentes dimensões: a temporal (historicidade); a espacial (globalismo); a de alternâncias de suporte; e a relacional-temática (imagens exóticas).

No capítulo final, mostramos, por meio de exemplos, as constatações dos capítulos anteriores no tocante à migração das imagens e à sua recontextualização em uma produção artística da segunda metade do século XVII e no século XVIII, a Tapeçaria das Índias. Nesta, revela-se a noção de ciência e conhecimento da época. Abordamos também a visão de mundo transposta nas *Anciennes* e nas *Nouvelles Indes*. Tais tapeçarias exibem um processo de geografia cultural por meio de cenários imaginados de terras distantes.

É inegável que *a Tapeçaria das Índias é portadora de imagens de conhecimento e circulação global manifestadas por meio de motivos exóticos*. Pelo processo de análise da tese, é possível deduzir que *tais imagens sofreram adaptações e compilações* (de acordo com os interesses das produções aristocráticas europeias, a holandesa e a direcionada pela coroa francesa), sendo que as próprias imagens geradoras contêm uma historicidade (ou, em outros termos, possuem uma trajetória, estabelecendo relações e circulação). Ou seja, *as imagens estiveram conectadas em redes visuais e sofreram transformações*. Mediante três eixos fundamentais (a visão europeia sobre o Brasil/as Índias; a autoria das imagens da Tapeçaria das Índias; a circulação das imagens), chegamos às conclusões apresentadas a seguir.

Alguns dos aspectos visuais tradicionais europeus — o Novo Mundo apresentado como terra da fartura, por exemplo —, principalmente a partir dos padrões holandeses e franceses, aparecem nas Tapeçarias das Índias. Isso foi detectado ao tratarmos das representações do Brasil anteriores aos Gobelins. Assim, pode-se considerar a *Tenture des Indes* como repositório de uma rede de imagens que vinha circulando e se transformando pela Europa. Esses antecedentes vieram ao encontro do objeto, ultrapassando um enquadramento relativo a estilos de época.

Se a maneira de expressão foi o barroco e o rococó, o mais importante é que o resultado transcendeu o papel inicial da Tapeçaria, envolvendo uma sequência de efeitos antes, durante e depois de as obras serem tecidas. Uma das contribuições da pesquisa foi justamente insistir na perspectiva da História Cultural. Nesta, se abrem novas possibilidades, como o estudo das imagens do Brasil na Europa em outros meios além da tapeçaria. As questões teóricas relativas às imagens e ao tempo, bem como o estudo do artefato em seus papéis e significados, são horizontes que o objeto igualmente proporciona desbravar no futuro.

Observamos, a partir dos exemplos expostos, que o trânsito de imagens (e artefatos) sobre o Brasil foi uma constante nas representações europeias, geralmente sob a forma de imagens exóticas. Nossa análise das imagens ao longo do processo levou-nos a concordar com Mason (1998), que se refere ao exótico como uma construção, decorrente do processo de

descontextualização efetuado pela aristocracia. Concordamos também com Schmidt (2015) quando esse autor privilegia a Holanda como protagonista das imagens globais extraordinárias que levam à construção e à difusão do exótico na Europa. Foi exatamente esse o movimento que se operou com as imagens do Brasil que acabaram por integrar a Tapeçaria das Índias.

Paralelamente, percebemos que certo aspecto edênico encontrado na Tapeçaria constituía uma tendência que já se encontrava nas representações anteriores e contemporâneas, principalmente a partir do século XVII. Isso, talvez, resultou da necessidade de apresentar as terras a colonizar como um ambiente menos hostil do que vinha sendo admitido no primeiro século da expansão ultramarina. As demonstrações de conhecimento do mundo, de acordo com o que se expôs na *Tenture des Indes*, foram empregadas como expressão do poder monárquico. Esse poderio também foi associado ao conhecimento científico nas configurações dos temas desenvolvidos. A circulação das tapeçarias por meio das doações diplomáticas ou encomendas revelou a grande valorização dos temas pela aristocracia europeia, como vimos no Capítulo 5.

No que concerne à circulação das imagens que acabaram por integrar a Tapeçaria das Índias, possivelmente isso se deve diretamente ao papel de Nassau na Europa. Ao retornar aos Países Baixos, Nassau utilizou seu patrimônio de forma estratégica, por meio das dádivas, conforme Françaço (2014) identificou. É a partir desse ponto que pensamos ter inovado em nossa tese: analisando as repercussões visuais do acervo artístico de Maurício de Nassau sobre o Brasil do século XVII. Ou seja: as imagens, não somente o acervo material, continuaram tendo ecos, e isso merecia atenção. A difusão e o oferecimento dos cartões a Luís XIV fizeram parte de tal estratégia política. Ressaltamos, contudo, que ocorreu uma descaracterização (apropriação e ressignificação) do patrimônio material e visual que Nassau distribuiu pela Europa, devido ao desmembramento da coleção e aos inúmeros contextos em que foi alocada. Tal descaracterização das imagens também foi detectada na composição da *Tenture des Indes*.

Outro fator também foi analisado: as ciências naturais e geográficas do século XVII passavam por transformações, porém ainda se mantinham atreladas às representações alegóricas e aos gabinetes de curiosidades, bem como expressas nas artes visuais. O gosto pelo exotismo, marcante na Tapeçaria das Índias, é geralmente interpretado em duas direções: a primeira está ligada a tudo o que é estrangeiro, originário de terras distantes e não completamente conhecido; a segunda está ligada àquilo que se apresenta esquisito, excêntrico e raro, diferente do meio cultural europeu. O exótico já existia na cultura visual europeia e na pintura de Albert Eckhout, embora, neste último caso, sob uma aparência etnográfica.

A construção de um olhar europeu por meio da Tapeçaria das Índias teve início a partir das representações do Novo Mundo, que, a nosso ver, constituem um *hyperthème*. As imagens passaram por diversas transformações e apropriações antes de serem tecidas. Nesse caminho, elas foram conduzidas pelo imaginário e pelos sistemas artísticos da sociedade europeia. Por isso, aparecem muitas vezes descontextualizadas e assumem funções diferentes das originais. Dois dos aspectos presentes nas primeiras representações sobre a América e que perduraram na Tapeçaria das Índias foram a apropriação e a repetição de imagens transitando de uma obra para outra, mesmo que isso implicasse mudanças em seu sentido. Quando os usos das mesmas imagens se replicam, a autoria se dilui, devido às sucessivas recontextualizações. Esse é o caso da incerteza quanto à autoria de Albert Eckhout nos cartões das tapeçarias, lacuna que resta na pesquisa, mas que não compromete seus resultados.

No intuito de compreender o processo das imagens, o que era o nosso objetivo, verificamos que ocorreram montagens de elementos variados nos cartões, sendo hipoteticamente pintados por mais de um artista. É inegável, porém, a identificação de inúmeros elementos naturais brasileiros tecidos nos Gobelins. Nas tapeçarias, as representações da flora e da fauna se aproximam das apresentadas na obra de Eckhout, embora os tipos humanos divirjam muito. Apesar de não se ter certeza da autoria *direta e exclusiva* de Eckhout nos cartões, o conjunto da sua obra é o principal vetor de comunicação e transporte das imagens da colônia holandesa do Nordeste brasileiro para a Europa, e isso acaba se manifestando na Tapeçaria das Índias. Outra observação é quanto às imagens artísticas de Eckhout não serem um retrato do Brasil holandês, e sim a descrição de terras sob o domínio holandês como um todo. Eis por que surgem nelas elementos de outras localidades da América, da África e, enfim, das Índias Ocidentais.

As imagens produzidas por holandeses tornaram-se fonte para as tapeçarias, que contaram com a interferência dos artistas franceses. Isso se dá como apropriação, transposição e interpretação; além disso, implica novas funções. Várias obras artísticas tiveram sua expressão, forma ou conteúdo transferido para o produto final na *Tenture des Indes*. No acervo da Manufatura de Sèvres, foi possível observar, por meio dos estudos do pintor Desportes, imagens que foram reunidas na Tapeçaria constituindo e repetindo um processo de montagem já numa segunda fase da Tapeçaria das Índias (*Nouvelles Indes*). Essas imagens não são simples estudos preparatórios; são elementos transportados da pintura de cunho científico, alegórico e mitológico para outro suporte, sem haver, à época, contradição alguma.

Nossa tese demonstra que ocorreu um processo: num primeiro momento, a passagem da imagem da natureza brasileira para a imagem pictórica holandesa; num segundo momento,

a passagem da imagem holandesa para as Tapeçarias. Em definitivo: são a apropriação e a descontextualização que caracterizam a formação da imagem exótica. Entre a produção da imagem pelos holandeses e a concretização da obra tecida, não poderia existir um consenso absoluto. Referimo-nos à complexidade que consiste em averiguar, além da autoria, o tipo de transformação que ocorreu nos cartões da Tapeçaria (*Anciennes Indes*); há, nesse caminho circunstâncias específicas e subjetividades.

As imagens da *Tenture des Indes* participam de uma rede visual com dimensões temporais, espaciais e de meio (suporte). Além disso, encontram-se em conexão com representações afins. Tais imagens possuem uma historicidade não somente pelo aspecto temporal, mas pela sua capacidade relacional. Por meio da verificação dos objetivos propostos, nos é permitido confirmar a tese de que a Tapeçaria das Índias possui imagens de conhecimento e circulação global (globalismo) manifestadas por meio de motivos exóticos. As tapeçarias trazem a visualidade proveniente do olhar europeu sobre uma parte do mundo que fica além de suas fronteiras, tendo como base as pinturas sobre o Brasil holandês.

Nossa tese pode ser considerada inovadora no sentido de haver contemplado imagens do Brasil colonial que circularam na Europa por meio da tapeçaria do século XVII, perspectiva até então inédita na historiografia brasileira para um estudo de cultura visual. Acreditamos que a arte decorativa tem potencial para sair do enfoque tradicional da História da Arte, em que é relegada a um segundo plano. Por fim, o trabalho oferece, indiretamente, possibilidades de abranger áreas afins nos estudos da Idade Moderna global.

REFERÊNCIAS

- ABBEVILLE, Claude d'. **História da missão dos padres capuchinhos na ilha do Maranhão e terras circunvizinhas**. Tradução: Sérgio Milliet. Apresentação: Mário Guimarães Ferri. São Paulo: USP; Belo Horizonte: Itatiaia, 1975.
- ALBERTIN, Petronella J. **Arte e Ciência no Brasil Holandês – Theatri Rerum Naturalium Brasiliae: Um Estudo dos Desenhos**. 1981. 287 f. Dissertação de mestrado – Vrije Universiteit Amsterdam, Amsterdã, 1981.
- ALPERS, Svetlana. **A Arte de Descrever: a Arte Holandesa no Século XVII**. São Paulo: EDUSP, 1999.
- ALVARADO, Maria del Mar Ramirez. **Construir una Imagen, Vision europea del indígena americano**. Sevilla: CSIC/Fundacion el Monte, 2001.
- ANDERSON, Carrie. **Johan Maurits's Brazilian collection: the role of ethnographic ifts in colonial discourse**. Boston: Boston University Theses & Dissertations, 2013.
- ANDERSON, Carrie. Mapping Colonial Interdependencies in Dutch Brazil: European Linen & Brazilianen Identity. **Artl@s Bulletin**, Paris, FR, v. 7, n. 2, article 7, 2018.
- APPADURAI, A. **The Social Life of Things**. Commodities in Cultural Perspective. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.
- BARLEAUS; Kaspar van Baarle. **Rerum per Octennium in Brasilia**. Brasília: Senado Federal, 2005.
- BASCHET, Jérôme. Inventivité et sérialité des images médiévales. Pour une approche iconographique élargie. **Annales Histoire, Sciences Sociales**, Paris, 51^e année, n. 1, p. 93–133, 1996.
- BAUMER, Franklin L. **O Pensamento Europeu Moderno**. Lisboa: Edições 70, 1990. v. 1.
- BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. **O Brasil dos Viajantes**. São Paulo: Metalivros; Salvador: Odebrecht, 1994. 4 v.
- BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. **O Brasil dos Viajantes**. São Paulo: Objetiva, 2000.
- BELTING, Hans. **Pour une anthropologie des images**. Paris: Gallimard, 2004.
- BERTRAND, Pascal François. **Le Peinture Tissée: Théorie de L'art et Tapisseries des Gobelins Sous Louis XIV**. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2015.
- BERTRAND, Pascal François. Le statut de la tapisserie sous l'Ancien régime et en particulier aux Gobelins du temps de Louvois (1683-1691). In: FAVREAU, Marc; MICHEL, Patrick (ed.). **L'objet d'art en France du XVI et XVII siècles: de la création à l'imaginaire**, actes du colloque international de Bordeaux, 12-14 janvier 2006. Les Cahiers du Centre François-Georges Pariset, Bordeaux, n. 7, p. 231–251, 2007b.

BERTRAND, Pascal François. Le XVIII siècle: Um Art du Décor et de L'ameublement. *In*: JOUBERT, Fabienne; LEFEBURE, Amaury; BERTRAND, Pascal-François. **Histoire de la tapisserie**: en Europe, du Moyen âge à nos jours. Paris: Flammarion: 1995, p. 206–261.

BERTRAND, Pascal François. **Les tapisseries d'Aubusson et de Felletin**: 1457–1791. Paris: Solange Thierry Editeur, 1988.

BERTRAND, Pascal François. Tapestry Production in the Gobelins during the Reign of Luis XIV, 1661-1715. *In*: CAMPBELL, Thomas P. **Tapestry in the Baroque**: threads of splendor. Nova Iorque: Metropolitan Museum, 2007a, p. 341–355.

BLAEU, Johan. Le Grand Atlas: Amsterdã, 1663. *In*: ALPERS, Svetlana. **A Arte de Descrever**: a Arte Holandesa no Século XVII. São Paulo: EDUSP, 1999. p. 302.

BLEICHMAR, Daniela. **Visible Empire**: Botanical expeditions and visual culture in the hispanic enlightenment. Chicago: The University of Chicago Press, 2012.

BLEICHMAR, Daniela; MANCALL, Peter C. **Collecting Across Cultures**: Material Exchanges in the Early Modern Atlantic World. Filadélfia: University of Pennsylvania Press, 2011. *E-book*.

BOOGAART, Ernest van den; PARKER, Rebecca Brienen. **Informações do Ceará de Georg Marcgraf (junho–agosto de 1639)**. Rio de Janeiro: Index, 1994.

BOOGAART, Ernst van den (org.). **A Humanistic Prince in Europe and Brazil**. Haia: Ed. Johan Maurits van Nassau-Stichting, 1979.

BOOGAART, Ernst van den (org.). **A Humanistic Prince in Europe and Brazil**. Haia: Ed. Johan Maurits van Nassau-Stichting, 1979.

BOOGAART, Ernst van den. A população do Brasil Holandês retratada por Albert Eckhout: 1641–1643. *In*: VRIES, Elly de (org.); DOURADO, Guilherme Mazza (org.). **Albert Eckhout volta ao Brasil**: 1644–2002. Copenhagen: National Museum of Denmark, 2002.

BOOGAART, Ernst van den. The Slow Progress of Colonial Civility: Indians in the Pictorial Record of Dutch Brazil, 1637–1644. *In*: CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS. Fundación Europea de la Ciencia. **La Imagen del Indio en la Europa moderna**. Sevilla: Escuela de Estudios Hispano-Americanos, 1990.

BOURDIEU, Pierre. **Coisas Ditas**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.

BOURDIEU, Pierre. **O Poder Simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

BOXER, Charles Ralph. **Os holandeses no Brasil**. Tradução: Olivério M. de Oliveira Pinto. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1961.

BREMER-DAVID, Charissa. **French Tapestries and Textiles in the J. Paul Getty Museum**. Los Angeles: Hudson, 1997.

BRIENEN, Rebecca Parker. **Albert Eckhout**: Visões de Paraíso Selvagem. Rio de Janeiro: Capivara, 2010.

BRIENEN, Rebecca Parker. O Envolvimento Mitológico do Brasil Holandês: Interpretação dos trabalhos de Albert Eckhout e Frans Post (1637–2011). *In*: VIEIRA, Hugo Coelho; GALVÃO, Nara N. P.; SILVA, Leonardo D. (org.). **Brasil Holandês**: História, Memória e Patrimônio Compartilhado. São Paulo. Alameda, 2012. p. 79.

BUFFON. Histoire Naturelle. *In*: BUFFON et al. **Buffon**: 1788-1988. Paris: Imprimerie Nationale, 1988.

BURKE, Peter. **A Fabricação do Rei**: A construção da imagem pública de Luís XIV. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

BURKE, Peter. **A Fabricação do Rei**: A construção da imagem pública de Luís XIV. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.

BURKE, Peter. **Testemunha Ocular**: História e Imagem. Bauru: EDUSC, 2004.

BUVELOT. Quentin. **Albert Eckhout**: a Dutch artist in Brasil. Zwolle: Waanders Publishers, 2004.

CAMPBELL, Thomas P. **Tapestry in the Baroque**: threads of splendor. Nova Iorque: Metropolitan Museum, 2007.

CAVLAK, Iuri. História da Guiana Francesa: do início da colonização até a invasão portuguesa de 1808. *In*: XII Encontro Internacional da ANPHLAC, 2016, Campo Grande (MS). **Anais [...]**. Campo Grande: ANPHLAC, 2016.

CENTRE DE RECHERCHE ET DE RESTAURATION DES MUSEES DE FRANCE. Laudo da perícia efetuada em 1º de outubro de 2007: C2RMF UMR 171 du CNRS. Paris: Mobilier National et Manufactures Nationales des Gobelins, 2007.

CHADENET, Sylvie. **Tous Les Styles**: Du Louis XIII a L'Art Deco. Paris: Sofedis, 1981.

CHAMPIER, Victor. **Revue des arts décoratifs**. Paris, 1880–1902. Disponível em: <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb32858171s/date>>. Acesso em: 17 jun. 2019.
Charlton, Donald Geoffrey. **New Images of the Natural in France**: A Study in European Cultural History, 1750-1800. Nova Iorque: Cambridge UP, 1984.

CHARTIER, Roger. **À Beira da Falésia**: uma história entre incertezas e inquietude. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002.

CHARTIER, Roger. Defesa e Ilustração da Noção de Representação. **Fronteiras**, Dourados (MS), v. 13, n. 24, p. 15–29, jul./dez. 2011.

CHAVES JUNIOR, Eurípedes. Sugestões de leitura para o estudo das ocupações holandesas no Ceará (1637–1644 e 1649–1654). **Revista do Instituto do Ceará**, 2012. Disponível em: <<https://www.institutodoceara.org.br/revista/Rev->

apresentacao/RevPorAno/2012/09_sugestoesdeleiturasocupacoesholandesas.pdf>.
Acesso em: 17 jun. 2019.

CHICANGANA-BAYONA, Yobenj Aucardo. Visões do Novo Mundo na pintura religiosa da Renascença. **História**, São Paulo, v. 32, n. 1, p. 198–230, jan./jun. 2013. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/his/v32n1/13.pdf>>. Acesso em: 14 jun. 2019.

CHICANGANA-BAYONA, Yobenj Aucardo. Visões do Novo Mundo na pintura religiosa da Renascença. **História**, São Paulo, v. 32, n. 1, p. 198–230, jan./jun. 2013.

CHILVERS, Ian (org.). **Dicionário Oxford de arte**. Tradução: Marcelo Brandão Cipolla. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

COSTE, Chrstine. **Anciennes figurations du Rhinocéros de L'Inde**. A propos du frontispice de l'ouvrage de Wilhelm Pison. 1946. Disponível em: <http://www.rhinosourcecenter.com/pdf_files/144/1448628098.pdf>. Acesso em: 17 jun. 2019.

COURAL, Jean. **Les Gobelins**. Paris: Nov. Eds Latines, 1972.

CRARY, Jonathan. **Técnicas do observador: Visão e modernidade no século XIX**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

D'ARAUJO, Antonio Luiz. **Arte no Brasil Colonial**. Rio de Janeiro: Revan, 2000.

DE LERY, Jean. **Viagem à Terra do Brasil**. Belo Horizonte: Itatiaia, 2007.

DEBRAY, Régis. **Vida e Morte da Imagem: Uma história do Olhar no Ocidente**. Petrópolis: Vozes, 1994.

DELLA BELLA, Stefano; SAINT-SORLIN, Jean Desmarests de; MAZARIN, Jules. **Jeu de la géographie**. 1644. Disponível em: <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b105222579/f105.item>>. Acesso em: 14 jun. 2016.

DESCARTES, René. **Discurso do Método**. Porto Alegre: L&PM, 2005.

DIDEROT, Denis; ALEMBERT, Jean le Rond d'. **Recueil de Planches, sur les Sciences, les Arts Libéraux, et les Arts Mécaniques, avec leur Explication**. 1762. Disponível em: <<https://archive.org/details/Recueildeplancht1Dide/>>. Acesso em: 17 jun. 2019.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A Imagem Sobrevivente: História da Arte e Tempo dos Fantasmas Segundo Aby Warburg**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens**. Belo Horizonte: Editora EFMG, 2015.

DU TERTRE, Jean-Baptiste. **Histoire générale des îles Saint-Christophe, de la Guadeloupe, de la Martinique et autres de l'Amérique**. 1654. Disponível em: <https://archive.org/details/cihm_34860>. Acesso em: 17 jun. 2019.

DURAND, Gilbert. **Estruturas antropológicas do imaginário**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

DURKHEIM, Émile. **Formas elementares da vida religiosa**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

DUVIOLS, Jean-Paul. **Le Miroir du Nouveau Monde**: Imagens primitivas de L'amerique. Paris: Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2006.

ECO, Umberto. **Como se faz uma tese em Ciências Humanas**. 6. ed. Lisboa: Editorial Presença, 1995.

ELIAS, Norbert. Sociogênese do conceito de Civilization na França. *In*: ELIAS, Norbert. **O processo civilizador**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990, p. 51–64.

FABRIS, Annateresa; KERN, Maria Lúcia (org.). **Imagem e Conhecimento**. 1. ed. São Paulo: EDUSP, 2006.

FÉLIBIEN. **Les Quatre Elements peints par Mr. Le Brun et mis en tapisseries pour Sa Majesté**. Paris: Pierre Le Pettit, 1665.

FÉLIBIEN. **Les quatre saisons peintes par Mr Le Brun et mises en tapisseries pour Sa Majesté**. Paris: Pierre Le Pettit, 1667.

FENAILLE, Maurice. **État Général des Tapisseries de La Manufacture des Gobelins**: Depuis son Origine Jusqu'à nos Jours 1600-1900. Paris: Imprimere Nationale, 1903–1923. 6 v.

FERRÃO, Cristina; SOARES, José Paulo Monteiro (ed.). **Brasil Holandês**: Theatrum rerum naturalium Brasiliae. Tradução e revisão dos originais: Charlotte Emmerich. Rio de Janeiro: Editora Index, 1995. 5 v.

FERRÃO, Cristina; SOARES, José Paulo Monteiro (org.). **Brasil Holandês**. 1 ed. Petrópolis: Index, 2002. 3 v.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa-preta**: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

FOUCART, Jacques. **Note sur les prétendus Eckhout des Gobelins**. Paris: Arquivos Mobilier National, 2004.

FOUCK, Serge Mam Lam. **Histoire Générale de La Guyane Française**. Matoury: Ibis Rouge, 2002.

FRANCO, A. Melo. **O Índio Brasileiro e a Revolução Francesa**: As origens brasileiras da teoria da bondade natural. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.

FRANÇOZO, Mariana de Campos. Circulação de imagens, circulação de saberes: sobre Albert Eckhout. *In*: PINO-DÍAZ, Fermin Del; RIVIALE, Pascal; VILLARIAS-ROBLES,

Juan Jose (org.). **Entre textos e imágenes:** Representaciones antropológicas de la América indígena. Madri: CSIC, 2009. v. 1. p. 133–137.

FRANÇOZO, Mariana de Campos. **De Olinda à Holanda:** Johan Maurits van Nassau e a Circulação de Objetos e Saberes no Atlântico Holandês (século XVII). 2009, 228 f. Tese – Universidade Estadual de Campinas, 2009.

FRANÇOZO, Mariana de Campos. **De Olinda à Holanda:** O gabinete de curiosidades de Nassau. Campinas: Unicamp, 2014.

FREITAS, Marcos Cezar de (org.). **Historiografia Brasileira em Perspectiva.** São Paulo: Contexto, 2010.

GALINDO, Marcos (org.). **Viver e morrer no Brasil holandês.** Recife: Fundação Joaquim Nabuco/Editora Massagana, 2005.

GALINDO, Marcos; HULSMAN, Lodewijk. **Guia de fontes para a história do Brasil holandês.** Brasília/Recife: Minc/Fundação Joaquim Nabuco, 2001.

GALLERANI, Paola. **La ménagerie de Louis XIV peinte par Pieter Boel.** Milão: Officina Libraria, 2011.

GERSPACH, Édouard. **Répertoire détaillé des tapisseries des Gobelins exécutées de 1662 à 1892:** histoire, commentaires, marques. Paris: A. Le Vasseur. 1893.

GLASSIE, Henry. **Material Culture.** Bloomington: Indiana University Press, 1999.

GODEFROY, Frédéric. **Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du IXe au XVe siècle.** Paris: F. Vieweg, 1881–1902.

GOMBRICH, Ernst Hans Josef. **A História da Arte.** Rio de Janeiro: LTC, 1999.

GOMBRICH, Ernst Hans Josef. **Gombrich Essencial:** Textos Seleccionados Sobre Arte e Cultura. Porto Alegre: Bookman, 2012.

GONNEVILLE, Binot Paulmier de. **Campagne Du Navire L'Espoir De Honfleur 1503–1505:** Relation Authentique Du Voyage Du Capitaine De Gonneville Ès Nouvelles Terres Des Indes, Publ. Avec Et Des Eclaircissements Par Mr. D. Avezac (1869). San Bernardino: Ulan Press, 2012.

GRUZINSKI, Serge. **O Pensamento Mestiço.** São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

GUASH, Anna Maria. Doce reglas para uma Nueva Academia: La “Nueva História Del Arte” y lós Estudios Audiovisuales. *In:* BREA, José Luis. **Estudios Visuales:** La epistemología de la visualidad em la era da la globalización. Buenos Aires: Akal, 2005, p. 73.

GUIFFREY, Jules. **Histoire de la tapisserie depuis le moyen âge jusqu'à nos jours.** Tours: Alfred Mame et Fils Éditeurs, 1886. Disponível em:
<<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k207171d/f1.image>>. Acesso em: 17 jun. 2019.

GUIFFREY, Jules. **Inventaire général du mobilier de la couronne sous Louis XIV (1663–1715)**. Paris, 1886. Disponível em: <<http://bibliotheque-numerique.inha.fr/viewer/8691/?offset=#page=36&viewer=picture>>. Acesso em: 17 jun. 2019.

HARIOT, Thomas. **A Brief and True Report of the New Found Land of Virginia**. Londres, 1588. Disponível em: <<https://digitalcommons.unl.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1020&context=etas>>. Acesso em: 17 jun. 2019.

HENNING, Jacob. **De zinrijke gedachten toegepast op de vijf Sinnen van 's menschen verstand**: Verhaalende veele wonderbaare geschiedenissen ...; historiaal en leerlijk beschreeven. Amsterdã: Jan Claasen ten Hoorn, 1681.

HERKENHOFF, Paulo (org.). **O Brasil e os holandeses: 1630–1654**. Rio de Janeiro: Sextante Artes, 1999.

HULSMAN, Lodowijk. Índios do Brasil na República dos Países Baixos: as representações de Antônio Paraupaba para os Estados Gerais em 1654 e 1656. **Revista de História da USP**, São Paulo, nº 154. Disponível em <<http://www.revistasusp.sibi.usp.br/pdf/rh/n154/a04n154.pdf>>. Acesso em: 17 jun. 2019.

HUYLEBROUCK, Roza. Portugal e as Tapeçarias Flamengas. **História** – Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Porto (PT), série II, v. 3, p. 165–198, 1986.

JANSON H. W.; JANSON, Anthony F. **Iniciação à História da Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

JAQUEMART, Albert. **Les Arts Decoratifs**. Nova Iorque: ParkStone Press Internatinal, 2012.

JARRY, Madeleine. L'exotisme dans L'art décoratif français au temps de Louis XIV. **Le bulletin de la Société d'histoire du XVIII siècle**, 1957.

JOUBERT, Fabienne; LEFEBURE, Amaury; BERTRAND, Pascal-François. **Histoire de la tapisserie en Europe**: du Moyen âge à nos jours. Paris: Flammarion, 1995.

KAEMPFER, Engelbert. **Amoenitatum exoticarum politico-physico-medicarum fasciculi V**: quibus continentur variae relationes, observationes & descriptiones rerum Persicarum & ulterioris Asiae: multâ attentione in peregrinationibus per universum orientem collectae. Lemgoviae: Typis & Impensis Henrici Wilhelmi Meyeri, Aulae Lippiacae Typographi, 1712. Disponível em: <<https://archive.org/details/amoenitatumexoti00kaem/>>. Acesso em: 17 jun. 2019.

KERN, Maria Lúcia. Fontes e Problemas Metodológicos em História da Arte. **Porto Arte**, Porto Alegre, v. 5, n. 8, p. 51-56, nov. 1993.

KERN, Maria Lúcia. História da Arte, Estudos Visuais, Cultura Visual: Combates e Debates Teórico-Methodológicos. In: XXXI Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte, 2011, Campinas (SP). **Anais [...]**. Campinas: CBHA, 2011. p. 507–516.

KERN, Maria Lúcia. História e Arte: as invenções da paisagem. *In: XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH*, 2011, São Paulo. **Anais** [...] São Paulo: ANPUH-SP, 2011. Disponível em: <http://www.snh2011.anpuh.org/conteudo/view?ID_CONTEUDO=775>. Acesso em: 17 jun. 2019.

KERN, Maria Lúcia. Imagem Historiografia, Memória e Tempo. *In: ArtCultura*, Uberlândia (MG), v. 12, n. 21, p. 9–21, jul./dez. 2010.

KERN, Maria Lúcia. Tradição e modernidade: a imagem e a questão da representação. **Estudos Ibero-Americanos**, Porto Alegre, v. XXXI, n. 2, p. 7–22, dez. 2005.

KERN, Maria Lúcia; BULHÕES, Maria Amélia. (org.). **Paisagem: Desdobramentos e Perspectivas Contemporâneas**. 1. ed. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2010. v. 1.

KLATTE, G.; PRÜßMANN-ZEMPER, H.; SCHMIDT-LOSKE, K. (ed.). **Exotismus und Globalisierung: Brasilien auf Wandteppichen: die Tenture des Indes**. Berlin: Deutscher Kunstverlang, 2016.

KLATTE, Gerlinde. Die Anciennes Indes. *In: KLATTE, G.; PRÜßMANN-ZEMPER, H.; SCHMIDT-LOSKE, K. (ed.). Exotismus und Globalisierung: Brasilien auf Wandteppichen: die Tenture des Indes*. Berlin: Deutscher Kunstverlang, 2016a. p. 67–108.

KLATTE, Gerlinde. New documentation for the “Tenture des Indes” tapestries in Malta. **The Burlington Magazine**, Londres, v. 153, n. 1.300, p. 464–469, jul. 2011. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/23055784>>. Acesso em: 17 jun. 2019.

KLATTE, Gerlinde. Zum Forschungsstand Literatur zu Johann Moritz von Nassau-Siegen, zu Albert Ekchout und sur Tenture des Indes. *In: KLATTE, G.; PRÜßMANN-ZEMPER, H.; SCHMIDT-LOSKE, K. (ed.). Exotismus und Globalisierung: Brasilien auf Wandteppichen: die Tenture des Indes*. Berlin: Deutscher Kunstverlang, 2016b. p. 17–23.

KNAUSS, Paulo. O Desafio de Fazer História com Imagens. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 8, n.12, p. 97–115, jan./jun. 2006.

KNAUSS, Paulo. Rumo a uma “História Visual”. *In: MARTINS, J. S.; ECKERT, C.; NOVAES, S. C. (org.). O imaginário e o poético nas Ciências Sociais*. Bauru: EDUSC, 2005.

KNOTHE, Florian. **The Manufacture des meubles de la couronne aux Gobelins under Louis XIV: A Social, Political and Cultural History**. Turnhout: Brepols, 2016.

LA GALERIE agréable du monde. Leiden: Pieter Van Der Aa, 1729.

LA PÉROUSE, Jean-François de. **Voyage autour du monde sur l'Astrolabe et la Boussole**. Paris: Éditions La Découverte, 1991.

LAET, Johannes de. **Historia ou Annaes dos feitos da Companhia Privilegiada das Indias Occidentaes desde o seu começo até ao fim do anno de 1636**. *In: Annaes da Bibliotheca Nacional do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Officinas Graphics da Bibliotheca Nacional,

1912, p. 81–84. v. XXX. Disponível em: <http://spiritosancto.org/site/wp-content/uploads/2016/10/spiritosancto-anais-bn_030_1908.pdf>. Acesso em: 17 jun. 2019.

LAGO, Bia Côrrea; LAGO, Bia Côrrea. Obra de Frans Post. *In*: VIEIRA, Hugo Coelho; GALVÃO, Nara N. P.; SILVA, Leonardo D. (org.). **Brasil Holandês: História, Memória e Patrimônio Compartilhado**. São Paulo: Alameda, 2012, p. 67–73.

LARSEN, Erik. **Frans Post, intérprete du Brésil**. Amsterdã. Colibris, 1962.

LASTIC, Georges de; JACKY, Pierre. **Desportes**. Saint Rémy-en-l'Eau. Éditions Monelle Hayot, 2010.

LAURENTYS, Tereza Cristina. **Memória e História: o imaginário da invasão holandesa a Salvador (1624)**. 2002. Porto Alegre. Dissertação de Mestrado – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2002.

LEDEBUR, Katja Schmitz-Von. Die Tenture des anciennes Indes. Aspekte des Exotischen im europäischen Kontext. *In*: KLATTE, G.; PRÜßMANN-ZEMPER, H.; SCHMIDT-LOSKE, K. (ed.). **Exotismus und Globalisierung: Brasilien auf Wandteppichen: die Tenture des Indes**. Berlin: Deutscher Kunstverlag, 2016. p. 191–198.

LEITE, José Roberto Teixeira. **A Pintura no Brasil Holandês**. Rio de Janeiro: Edições GRD, 1968.

LEITE, José Roberto Teixeira. **Albert Eckhout e seu Tempo: Brasil Holandês 1637-1644**. Catálogo de exposição. São Paulo, 1991.

LEITE, José Roberto Teixeira. **Arte e Arquitetura no Brasil Holandês (1624–1654)**. Recife: CEPE, 2014.

LESTRINGANT, Frank (org.). **Le Bresil de Montaigne: Le Nouveau Monde (1580–1592)**. Paris:Chandeigne, 2005.

LESTRINGANT, Frank. **André Thevet: cosmographe des derniers Valois**. Genebra: Librairie Droz, 1991.

LESTRINGANT, Frank. **Cannibals: The Discovery and Representation of the Cannibal from Columbus to Jules Verne**. Berkeley: University of California Press, 1997.

LESTRINGANT, Frank. **O canibal: grandeza e decadência**. Brasília: Editora UnB, 1997.

LEVI-STRAUSS, Claude. **Raça e História**. Unesco, 1952.

LIBRI Princips. Rio de Janeiro: Index, 1995. 2 vols. Coleção Brasil Holandês.

MADERUELO, Javier (org.). **Paisaje y Arte**. Madrid: BADA. 2007.

MANUFACTURE NATIONALE DE TAPISSERIE DES GOBELINS. **Notice historique sur les manufactures nationales de tapisseries des Gobelins et de tapis de la Savonnerie: catalogue des tapisseries exposées et de celles qui ont été brûlées dans l'incendie du 25 mai**

1871. Paris: à la manufacture des Gobelins, 1873. Disponível em: <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k62290320>>. Acesso em: 17 jun. 2019.
- MARCGRAVE, Jorge; PISO, Guilherme. **História Natural do Brasil** (Historia Naturalis Brasiliae). Edição comemorativa do 1º Cinquentenário do Museu Paulista. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1948.
- MARIN, Louis. **Le Portrait Du Roy**. Paris: Commun Sens, 1981.
- MARIN, Louis. **Sublime Poussin**. São Paulo: EDUSP, 2000.
- MASON, Peter. **Infelicities: Representations of the Exotic**. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1998.
- MATHIS, Rémi; SELBACH, Vanessa; MARCHESANO, Louis; FUHRING, Peter. **Images du grand siècle: L'estampe française au temps de Louis XIV (1660–1715)**. Paris: Bibliothèque nationale de France/The Getty Research Institute, 2015.
- MELLO, Evaldo Cabral de. **Imagens do Brasil holandês: 1630–1654**. Rio de Janeiro: Minc/Fundação Nacional Pró-Memória, 1987.
- MELLO, Evaldo Cabral de. **Nassau: Governador do Brasil Holandês**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- MELLO, Evaldo Cabral de. **O Brasil Holandês (1630–1654)**. São Paulo: Penguin Classics, 2010.
- MELLO, Evaldo Cabral de. **O negócio do Brasil** (Portugal, os Países Baixos e o Nordeste — 1641–1669). Rio de Janeiro: Topbooks, 2003.
- MELLO, Evaldo Cabral de. **Tempo dos flamengos**. 4. ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 2001.
- MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Fontes visuais, cultura visual, história visual: balanço provisório, propostas cautelares. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 23, n. 45, p. 11–36, 2003.
- MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Rumo a uma “História Visual”. In: MARTINS, J. S.;
- ECKERT, C; Novaes, S. C. (org.). **O Imaginário e o Poético nas Ciências Sociais**. Bauru: EDUSC, 2005. p. 33-56.
- MENTZEL, Christian. **Theatrum Rerum Naturalium Brasiliae** (Icones Aquatiliū, Icones Volatiliū, Icones Animalium e Icones Vegetabiliū). 1664.
- MEREDIEU, Florence de. **Histoire Matérielle et Immatérielle de l'art Moderne e Contemporain**. Paris: Bordas Culture, 1997.
- MEUWESE, Marcus P. **For the Peace and Well-being of the Country: Intercultural Mediators and Dutch-Indian Relations in New Netherland and Dutch Brazil, 1600–1664**. 2003. Tese – University of Notre Dame, Notre Dame, Indiana (EUA), 2003. Disponível em: <<https://curate.nd.edu/show/6m311n81g6m>>. Acesso em: 17 jun. 2019.

MIGNOLO, Walter D.; PINTO, Júlio Roberto de Souza. A modernidade é de fato universal? Reemergência, desocidentalização e opção decolonial. **Civitas**, Porto Alegre, v. 15, n. 3, p. 381–402, jul./set. 2015. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.15448/1984-7289.2015.3.20580>>. Acesso em: 17 jun. 2019.

MISCELÂNIA Cleyeri. Rio de Janeiro: Index, 1995. Coleção Brasil Holandês.

MOBILIER NATIONAL. **Listing des objets mobiliers**. Suivi des Collections du Mobilier National. Paris: Mobilier National, 26 out. 2018.

MONTEIRO, Charles. Pensando sobre História, Imagem e Cultural Visual. **Patrimônio e Memória**, São Paulo, Unesp, v. 9, n. 2, p. 3–16, jul./dez. 2013.

MOSCOVICI, S. Das representações coletivas às representações sociais: elementos para uma História. In: JODELET, D. (org.). **As representações sociais**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2001.

MURALT, Malou Von. A árvore que se tornou país. **Revista USP**, São Paulo, n. 71, p. 171–198, set./nov. 2006.

OLIVEIRA, Carla Mary S. **A América Alegorizada: Imagens e visões do Novo Mundo na iconografia europeia dos séculos XVI a VXIII**. João Pessoa: Editora da UFPB, 2014.

OLIVEIRA, Carla Mary S. **O Brasil seiscentista nas pinturas de Albert Eckhout e Frans Janszoon Post: Documento ou invenção do Novo Mundo?** Disponível em: <http://cvc.instituto-camoes.pt/ear/coloquio/comunicacoes/carla_mary_oliveira.pdf>. Acesso em: 17 jun. 2019.

PALAZZO-ALMEIDA, Carmen Lícia. **Entre mitos, utopias e razão: os olhares franceses sobre o Brasil (séculos XVI a XVIII)**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002.

PALAZZO-ALMEIDA, Carmen Lícia. Visões francesas do Brasil: permanências medievais nos relatos da Modernidade. **Universitas FACE**, Brasília, v. 4, n. 1/2, p. 5–28, jan./dez. 2007.

PANOFSKY, E. **Significado nas Artes Visuais**. São Paulo: Perspectiva, 1991.

PAPOUNAUD, Benoît-Henry. **La Tapisserie Française: Du Moyen Age à nos jours**. Paris: Editions du Patrimoine, 2017.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Vinte Luas**. Viagem de Paulmier de Gonneville ao Brasil: 1503–1505. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História e História Cultural**. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

PISO, Wilhelm; MARGGRAF, Georg. **Historia naturalis Brasiliae**. 1648. 2 v. em 1. Laet. Disponível em: <<https://www.obrasraras.fiocruz.br/media.details.php?mediaID=35>>. Acesso em: 17 jun. 2019.

PRÜßMANN-ZEMPER, Helga. Exotische Welten im Spiegel der Sprache. *In*: KLATTE, G.; PRÜßMANN-ZEMPER, H.; SCHMIDT-LOSKE, K. (ed.). **Exotismus und Globalisierung: Brasilien auf Wandteppichen: die Tenture des Indes**. Berlin: Deutscher Kunstverlag, 2016. p. 25–35.

QUIGNARD, Brigitte. La “fête cannibale” de l’Entrée de Henri II à Rouen en 1550, selon le manuscrit Y 28. *In*: Colloques et journées d’étude, 8, 2012, Rouen. **Actes** [...]. Rouen: CÉRÉDI/ÉRIAC, 2013. Disponível em: <http://ceredi.labos.univ-rouen.fr/public/IMG/pdf/7-_Quignard.pdf>. Acesso em: 20 set. 2017.

RELACIÓN del viaje de Hendrick Brouwer a Valdivia en 1643. Amsterdã, 1646. *In*: MEDINA, José Toribio. **Opúsculos varios**. Reunidos por: Feliú Cruz Guillermo. Santiago de Chile: Impr. El Globo, 1926. t. III.

RELATION de l’entrée de Henri II, roi de France, à Rouen, le 1er octobre 1550. Disponível em: <<http://rnbi.rouen.fr/fr/notice/relation-de-letr%C3%A9e-de-henri-ii-roi-de-france-%C3%A0-rouen-le-1er-octobre-1550-62>>. Acesso em: 23 set. 2017.

REYNIÈS, Nicole de Reyniès; ROY, Clotilde. Un Age D’or de culture et de Gloire. *In*: PAPOUNAUD, Benoît-Henry. **La Tapisserie Française: Du Moyen Age à nos jours**. Paris: Editions du Patrimoine, 2017.

RIPA, Cesare. **Iconologia overo Descrittione dell’Imagini universali**. Roma: G. Gigliotti, 1593. Disponível em: <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6260360n.texteImage>>. Acesso em: 17 jun. 2019.

ROCHEBLAVE, S. **Le goût en France: les arts et les lettres de 1600 à 1900**. Paris: Librairie Armand Colin, 1914.

ROTH, Hermann J. Zuckerhandel als Quelle des Reichtums. Niederländisch-Brasilien im globalen Zusammenhang. *In*: KLATTE, G.; PRÜßMANN-ZEMPER, H.; SCHMIDT-LOSKE, K. (ed.). **Exotismus und Globalisierung: Brasilien auf Wandteppichen: die Tenture des Indes**. Berlin: Deutscher Kunstverlag, 2016. p. 51–58.

SAINT-GELAS, Dubois de. **Histoire journalière de Paris (1716–1717)**. Paris: Société des bibliophiles français, 1885. Disponível em: <<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb32048268k>>. Acesso em: 14 jun. 2019.

SAMAIN, Etienne (org.). **Como Pensam as Imagens**. Campinas: UNICAMP, 2012.

SCHAMA, Simon. **Paisagem e Memória**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

SCHAMA, Simon. **O Desconforto da Riqueza: a Cultura Holandesa na Época de Ouro: uma Interpretação**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

SCHMIDT, Benjamin. **Innocence Abroad: The Dutch Imagination and the New World, 1570-1670**. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

SCHMIDT, Benjamin. **Inventing Exotism: Geography, Globalism, and Europe’s Early Modern Word**. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2015.

SCHMITT, Jean-Claude. **O Corpo das Imagens: Ensaio Sobre Cultura Visual na Idade Média**. Bauru: EDUSC, 2007.

SECRÉTARIAT D'ÉTAT À LA CULTURE. **L'Amérique vue par l'Europe**. Paris: Editions des Musées Nationaux, 1976.

SILVA, Leonardo Dantas. **Albert Eckhout volta ao Brasil: 1644–2002**. Copenhagen: Nationalmuseet, 2002.

SILVA, Leonardo Dantas. **Brasil holandês: Frans Post e os desenhos do British Museum**. Petrópolis: Index, 2000.

SILVA, Leonardo Dantas. **Holandeses em Pernambuco: 1630–1654**. Recife: Instituto Ricardo Brennand/L. Dantas Silva Editor, 2005.

SOUZA LEÃO, Joaquim de. **A Mauritshuis ao Tempo de Nassau**. Recife: UFPE, Instituto de Ciências do Homem, Imprensa Universitária. Série Monografia n. 2.

SOUZA LEÃO, Joaquim de. Du Nouveau sur les tableaux du Brésil offerts a Louis XIV. **Gazette des Beaux-Arts**, Paris, 57, p. 95–104, fev. 1961.

SPENLÉ, Virginie. “Savagery” and “Civilization”: Dutch Brazil in the Kunst and Wunderkammer. **Journal of Historians of Netherlandish**, v. 3.2, 2011. Disponível em: <<https://jhna.org/articles/savagery-civilization-dutch-brazil-kunstkammer-wunderkammer/#citation>>. Acesso em: 17 jun. 2019.

America Tertia Pars Memorabile Provinciae Brasiliae Historiam. Frankfurt: Officina Sigismundi Feirabendii, 1592. Disponível em: <<https://archive.org/details/americaetertiapa00stad>>. Acesso em: 17 jun. 2019.

STOLS, Eddy. A Iconografia do Brasil nos Países Baixos do século XVI ao século XX: Uma tentativa de avaliação global. **Revista USP**, São Paulo, 30, p. 20–31, jun./ago. 1996.

STOLS, Eddy. Aparências, Imagens e Metamorfoses dos Africanos na Pintura e na Escultura Flamenga e Holandesa (séculos XV–XVII). In: FURTADO, Júnia Ferreira (org.). **Sons, Formas, Cores e Movimentos na Modernidade Atlântica – Europa, Américas e África**. Belo Horizonte: FAPEMIG, 2008.

STOLS, Eddy. Entrevista. **Revista Temporalidades – Programa de Pós-Graduação em História da UFMG**, v. 2, n. 1, ed. 3, jan./jul. 2010. Disponível em: <<https://periodicos.ufmg.br/index.php/temporalidades/article/view/5413>>. Acesso em: 17 jun. 2019.

TEIXEIRA, D. M. Elementos do Brasil Holandês Presentes nas Nouvelles Indes, tapeçarias da manufatura Gobelins. In: FERRÃO, Cristina; SOARES, José Paulo Monteiro (org.). **Brasil Holandês**. 1. ed. Petrópolis: Index, 2002. v. 2. p. 21–99.

TETTAMANZI, Régis. **Le vo age au Brésil: anthologie de voyageurs français et francophones du XVIIe au XXe siècle**. Paris: Laffont, 2014.

THE ART INSTITUTE OF CHICAGO. **Abundantia, from The Four Continents and Related Allegorie**. 2019. Disponível em:
<<http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/14696>>. Acesso em: 14 jun. 2019.

THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART BULLETIN. Nova Iorque: The Metropolitan Museum of Art. v. XLVI, n. 4, 1989.

THÉVET, André. *La cosmographie universelle*. Paris: Guillaume Chandiere, 1575. Disponível em:
<http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_obrasraras/or815980/or815980.html#page/1/mode/2up>. Acesso em: 23 set. 2017.

THÉVET, André. **Les singularitez de la France antarctique, autrement nommee Amerique, & de plusieurs terres et isles decouvertes de nostre temps est une œuvre de l'écrivain-géographe**. Paris: Maurice de La porte, 1557. Disponível em:
<<https://archive.org/details/DELTA54095RES>>. Acesso em: 23 set. 2017.

THOMAS, Werner; STOLS, Eddy; KANTOR, Iris; FURTADO, Junia Ferreira. **Um mundo sobre papel**: livros, gravuras e impressos flamengos nos impérios português e espanhol (séculos XVI–XVIII). São Paulo: Edusp, 2014.

TREVISAN, Armindo. **Como Apreciar a Arte**. Porto Alegre. Uniprom, 1999.

VACHON, Henry Harvard. **Les Manufactures Nationales**: Les Gobelins, La Savonnerie, Sévres, Beauvais. Paris: Decaux, 1889.

VALLADARES, Clarival do Prado. **Albert Eckhout**: pintor de Maurício de Nassau no Brasil – 1637/1644. Rio de Janeiro. Livroarte Editora, 1981.

VALLADARES, Clarival do Prado; MELLO FILHO, Luiz Emygdio de. **Albert Eckhout**: a presença da Holanda no Brasil, século XVII. Rio de Janeiro: Edições Alumbramento, 1989.

VAN GROESEN, Michiel (org). **The Legacy of Dutch Brazil**. Nova Iorque: Cambridge University Press, 2014.

VERDIER, Jeannine. **L’Amerique et la tapisserie française**: Mémoire de maitrise. Paris: Institut d’études iberiques et latino-americaïnes, 1977.

VIEIRA, Daniel de Souza Leão. Frans Post, a Paisagem e o Exótico: O Imaginário do Brasil na Cultura Visual da Holanda do século XVII. *In*: VIEIRA, Hugo Coelho; GALVÃO, Nara N. P.; SILVA, Leonardo D. (org.). **Brasil Holandês**: História, Memória e Patrimônio Compartilhado. São Paulo: Alameda, 2012.

VIEIRA, Hugo Coelho; GALVÃO, Nara N. P.; SILVA, Leonardo D. (org.). **Brasil Holandês**: História, Memória e Patrimônio Compartilhado. São Paulo: Alameda, 2012.

VIGÁRIO. Jacqueline Sirqueira. História e Imaginário. *In*: Seminário de Pós-Graduação em História, 2, 2009, Goiânia. **Anais** [...] Goiânia: UFG/UCG, 2009. Disponível em:
<https://pos.historia.ufg.br/up/113/o/IISPHist09_JaquelineSgario.pdf>. Acesso em: 17 jun. 2019.

VITTET, Jean. **Les Gobelins au Siècle des Lumières**: Un age d'or de la manufacture royale. Paris: Swan, 2014.

VITTET, Jean. Maurice de Nassau-Siegen et Louis XIV. Récit d'une passion partagée pour la vie sauvage du Brésil. *In*: KLATTE, G.; PRÜßMANN-ZEMPER, H.; SCHMIDT-LOSKE, K. (ed.). **Exotismus und Globalisierung**: Brasilien auf Wandteppichen: die Tenture des Indes. Berlin: Deutscher Kunstverlag, 2016, p. 59–66.

VITTET, Jean; LAVERGNÉE, Arnauld Brejon de. **La Collection de Tapisseries de Louis XIV**. Dijon: Éditions Faton, 2010.

VRIES, Elly de (org.); DOURADO, Guilherme Mazza (org.). **Albert Eckhout volta ao Brasil**: 1644-2002. Copenhagen: National Museum of Denmark, 2002.

WARBURG, Aby. **A Renovação da Antiguidade Pagã**: Contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

WARBURG, Aby. **Histórias de fantasma para gente grande**. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2015.

WHITEHEAD, P.J.P.; BOESEMAN, M. **Um Retrato do Brasil Holandês**: Animais, plantas e gente pelos artistas de Johan Maurits de Nassau. Rio de Janeiro: Livraria Kosmos, 1989.

WIESEBRON, Marianne L. **O Brasil em arquivos neerlandeses** (1624–1654): A Companhia das Índias Ocidentais. Cartas e papéis vindos do Brasil e Curaçao. Leiden: CNWS, 2005.

WINTROUB, Michael. L'ordre du rituel et l'ordre des choses : l'entrée royale d'Henri II à Rouen. **Annales Histoire, Sciences Sociales**, Paris, ano 56, n. 2, p. 479–505, 2001. Disponível em <http://www.persee.fr/doc/ahess_0395-2>. Acesso em: 23 set. 2017.

ZANDVLIET, C. J. **Mapping for money**: maps, plans and topographic paintings and their role in Dutch overseas expansion during the 16th and 17th centuries. 1998. Tese de Doutorado – Universidade de Leiden, Amsterdã, 1998.

ZIMMERMANN, Michael F. (ed). **The Art Historian**: National Traditions and Institutional Practices. Londres: Clark Art Institute, 2002.

APÊNDICE A – Version française

LE REGARD EUROPÉEN À TRAVERS LA *TAPISSERIE DES INDES*: LA CIRCULATION DES IMAGES DU BRÉSIL AUX XVII^e ET XVIII^e SIÈCLES

1 INTRODUCTION

Cette thèse a été réalisée dans le cadre d'un accord de cotutelle à la Pontificia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (Brésil) et l'Université Bordeaux-Montaigne. Au Brésil, elle a été préparée sous la direction de Madame Maria Lucia KERN durant la période 2015-2016 et Monsieur Charles MONTEIRO durant la période 2017-2019 pour l'obtention du titre de docteur en histoire. En France, la thésarde a intégré l'équipe du centre de recherches François-Georges Pariset¹⁹⁸, et ce travail a été dirigé par Monsieur Pascal-François BERTRAND de 2016 à 2019 dans le but de l'obtention d'un doctorat en Histoire de l'art. dans l'un des quatre domaines de recherche. Cette thèse s'inscrit sous l'axe *Objets et ornement*, sous la direction de Pascal BERTRAND — cet axe est basé sur l'histoire de la tapisserie et jouit de renommée internationale. Et c'est en raison de leurs apports dans ce domaine que l'Université et le directeur ont été choisis.

La thèse s'est préparée en deux moments en France: de mars à juin 2017 et de septembre à novembre 2018. La première période a compté sur une bourse brésilienne du PDSE de la Coordination de Perfectionnement de Personnel de Niveau Supérieur (CAPES). En outre, le développement de la recherche à la PUCRS a été financé par le même organisme à travers des bourses partielle et pleine jusqu'en février 2018.

Les séjours en Europe ont été fondamentaux pour l'obtention de la bibliographie, non disponible au Brésil, ainsi que pour l'accès aux archives d'image et de documentation concernant l'objet de recherche. Les lieux les plus fréquentés ont été le Rijksmuseum et a *Rembrandthuis* en Hollande, afin d'observer et enregistrer les collections des images du Nouveau Monde. À Paris, nous avons eu l'occasion de mener des recherches dans le *Mobilier National et Manufactures Nationales*, dans le centre de documentation des tapisseries où Madame Hélène CAVALIÉ nous a accordé l'accès aux archives des *Manufactures des Gobelins*; à la bibliothèque, Madame Roselyne LAURIEUX nous a énormément aidés. Madame Hélène GASNAULT *Conservatrice du patrimoine et Inspectrice des collections*,

¹⁹⁸<https://pariset.hypotheses.org/>

nous a montré personnellement les peintures du XVIIIe siècle qui ont servi de modèle (les cartons) à la *Tapiserie des Indes* et nous a cédé des images exclusives pour cette thèse. C'est dans ce centre de documentation que nous avons retrouvé le compte rendu d'étude lors de la restauration des cartons¹⁹⁹ des tapisseries, document inédit. Il s'agit d'un rapport d'experts des données techniques à propos des origines de la confection de la *Tapiserie des Indes*.

De surcroît, la recherche s'est aussi développée dans le *Département des Objets d'art du Musée du Louvre*, où nous avons été reçu par Monsieur Pascal TORRES et Madame Marie-Hélène DE RIBOU du *Service d'études et de documentation*. Au Louvre, nous avons pu obtenir des informations concernant la circulation et les documents de l'histoire de la *Tapiserie des Indes*.

Dans les archives de la *Manufacture de Sèvres* - où réside la collection d'esquisses du peintre Desportes, Madame Coralie DUSSERE du *Service des collections documentaires* nous a mis à disposition les peintures et la bibliographie à ce sujet. La recherche locale a permis une confrontation entre les esquisses, les cartons et les Tapisseries.

Des institutions françaises, nous avons obtenu d'importantes images numérisées afin de connaître les séries de la *Tapiserie des Indes*. Les documents ont été utilisés au long des chapitres pour collaborer dans l'interprétation concernant la circulation des images par plusieurs supports artistiques. Cependant, la qualité de résolution des images mises à disposition ne sont pas idéales et cela constitue même l'une des difficultés pour la présentation des images dans la thèse. Toutefois, ces images sont de la meilleure qualité possible d'après les moyens techniques actuels.

Au long des recherches dans les institutions et sur des sites comme celui de la Bibliothèque Nationale de France,²⁰⁰ nous avons pu retrouver des registres, des lettres et des œuvres littéraires et non littéraires des XVIIe et XVIIIe siècles en français ancien, hollandais, allemand et latin. Cette diversité linguistique concernant l'objet étudié nous a permis de penser des connexions entre les images et les différents locaux et manifestations artistiques. A cette difficulté, nous ajoutons le défi d'examiner quelques pièces des tapisseries au *Louvre*, au *Mobilier National* et au *Musée d'Art de São Paulo*, en raison d'un dépôt judiciaire ou du besoin de main-d'œuvre spécialisée ce qui les a rendu indisponibles au moment de la recherche. Dans la collection de la *Fondation Maria Luísa et Oscar Americano*, à São Paulo,

¹⁹⁹ Les cartons sont les peintures servant de modèle au tissage des tapisseries. En portugais, nous adoptons "cartões" pour faire référence à ces peintures matrices.

²⁰⁰ <https://gallica.bnf.fr>

nous avons pu observer les *Tapisseries des Indes*, mais nous n'avons pas obtenu l'autorisation de les photographier.

A l'Université Bordeaux-Montaigne nous avons été accueillis à la Maison de la Recherche (École Doctorale Bordeaux-Humanités) où en mai 2017 l'objet de cette thèse a été présenté aux étudiants préparant un Mastère en Histoire de l'Art. Les bibliothèques bien équipées de l'Université de Bordeaux ont favorisé notre investigation qui s'est concentrée sur les domaines de la tapisserie, de l'histoire de l'art et des images en Europe du XVI^e au XVIII^e siècle, et nous a offert des conditions idéales pour mettre en oeuvre le projet de thèse, nous a encouragés à mettre en évidence autant d'aspects sur la *Tapisserie des Indes*.²⁰¹ En revanche, au Brésil, les sources bibliographiques sur les tapisseries anciennes sont infimes ce qui a rendula recherche difficile et le travail dépendant des sources étrangères.

La formulation de l'objet de thèse est en rapport avec l'arrivée de l'Européen en Amérique quand la construction de la visibilité d'un nouveau monde a lieu de façon différente de celle pratiquée par les populations indigènes. Au Brésil, le récit textuel, comme celui de la *Lettre de Pero Vaz Caminha* contenant des rapports des tripulations retournant en Europe et des représentations graphiques et picturales y ont contribué. A partir du XVI^e siècle, les Portugais, Français, Allemands, Hollandais et d'autres ont intensifiés la production d'images au Brésil et ont rapporté des images mentales de ce qu'ils avaient vu sur les terres brésiliennes et qui se sont converties dès leur arrivée en Europe en formes et supports divers stimulant l'imaginaire européen.

Au XVII^e siècle, avec l'occupation d'une partie du territoire brésilien par la Compagnie des Indes Occidentales, un procès planifié de registre artistique et ethnographique a débuté avec l'arrivée des artistes tels qu' Albert Eckhout (1610-1665) et Frans Post (1612-1680).²⁰² Entre les années 1637 et 1644, une collection considérable s'est produite et transportée en Europe par le gouverneur et mécène le Comte Maurício de Nassau (1604-1679). Établie la circulation d'images du Brésil hollandais en Europe, ces oeuvres et d'autres objets de la collection ont été exposés ou distribués au maisons des nobles ou à la noblesse directement.

²⁰¹ L'attribution du titre Tapisserie des Indes renvoie au terme Tapisserie des Indes en français. Cet objet aussi reçu l'appellation plus adaptée Tenture des Indes, parce qu'elle désigne un ensemble de tapisseries pour parler de l'ensemble avec lequel nous travaillons. Le terme tenture signifie : «Tenture: ensemble de tapisseries consacrées à un même thème. Par exemple : la Tenture de l'Apocalypse (Angers), de la Dame à la Licorne (Paris, Musée de Cluny), de l'Histoire du Roi (Château de Versailles) ou du Chant du Monde de Luçat (Angers).» (BERTRAND, 1988, p. 185). Comme toutes les tapisseries produites par la Manufacture Royale des Gobelins, la Tapisserie des Indes est aussi identifiée comme Gobelins.

²⁰² Belluzzo (1994); Herkenhoff (1999).

Il est évident que la circulation de ces images s'est passée dans un circuit perméable aux images d'autres provenances y compris celles venues d'Afrique. Les images qui ont été reproduites sur des gravures, livres de voyageurs par exemple gagnent de nouveaux supports et de nouvelles versions sur les terres européennes. Des tapisseries produites en France ont reçu des motifs brésiliens (ou des Indes) à partir des peintures d'un artiste hollandais qui a vécu en colonie ce qui nous permet d'établir l'objet central de cette étude : la circulation des images inscrites sur le support de la *Tapisserie des Indes*. Les tapisseries réalisées par la *Manufacture des Gobelins* sont en série: *Anciennes Indes* (1687) confectionnée avec des peintures attribuées à Albert Eckhout; *Nouvelles Indes* (1735) avec des peintures d'Alexandre-François Desportes (1661-1743) qui a réalisé une relecture de la version originale.

Les tapisseries, leurs prédécesseurs et la contextualisation de leur production sont alors la toile de fond pour l'axe de l'investigation sur la circulation des images, fonctions et migrations. D'ailleurs, nous pensons que l'analyse inédite de ces images quant aux aspects de leur circulation et visualité s'imposent donc comme problématique de recherche et justifient le sujet.

Dans ce sens, l'exécution de l'objectif général débute par l'investigation sur les origines des images au Brésil figurées dans la tapisserie française et comment elles ont migré de support et comment elles ont été interprétées car le projet de Maurício de Nassau était de se documenter et divulguer en Europe son patrimoine artistique. Nous avons également recherché sur la provenance des images génératrices de la *Tapisserie des Indes* et les fonctions de la version que la Cour française en a réalisée en utilisant des images hollandaises du Brésil.

Pour ce faire, nous avons travaillé avec un *corpus* d'image défini: celles qui ont précédé la représentation du Brésil (ou des Indes) dans la *Tapisserie des Indes*; les cartons de la *Tapisserie des Indes* et la *Tapisserie des Indes* en tant que produit final. Dans les oeuvres d'art étudiées, le terme représentation a été employé tout simplement comme une image qui concerne quelque chose de réel ou de fictif; ceci qui est nommé ou dont l'absence on a tenté de supprimer.²⁰³ Cependant, les images ne sont pas vues qu'en tant que représentation. Elles dialoguent avec toute sorte de figuration issue de la tradition dans l'histoire de l'art. De ce fait, l'objet a acquis une dimension culturelle.

Après ces précisions, la thèse acquiert son noyau. La thèse à préparer est: la *Tapisserie des Indes* est porteuse d'images de connaissance et circulation globale manifestées à travers

²⁰³ Dans le chapitre 2, tous les types de représentation réfléchie ou transitive de Chartier (2011, p. 18-19) dont la direction nous suivons.

les motifs exotiques²⁰⁴ de terres hors de l'Europe bien qu'elles aient comme base un portrait de la nature brésilienne du XVIIe siècle. En principe cela ne s'est pas passé que parce que ces images ont subi des adaptations, compilations (selon les intérêts des productions aristocratiques européennes, notamment l'aristocratie hollandaise et celle dirigée par la Couronne française), mais également parce que les images génératrices ont une historicité, c'est-à-dire elles sont connectées en réseaux visuels²⁰⁵ et subissent des transformations.

Dans le but de démontrer cette thèse nous avons adopté comme référence théorique et méthodologique des historiens travaillant avec la culture visuelle²⁰⁶ de l'Âge Moderne, tels que Peter MASON (Rome),²⁰⁷ lequel fonde *l'exotique dans un processus de déplacement pratiqué par l'aristocratie de la période*. Pour lui, le déplacement a eu lieu au même endroit de la décontextualisation, de la culture matérielle ou d'images et ultérieure recontextualisation. Nous croyons que cela s'est passé notamment avec le patrimoine de Maurício de Nassau lors de son retour en Europe. *La Tapisserie des Indes* fait partie d'un phénomène de la culture visuelle. Nous partageons aussi l'avis de Benjamin SCHMIDT (Georgetown University),²⁰⁸ qui développe le concept *d'exotisme en tant qu'images globales et extraordinaires et porteur du discours civilisateur*. Chez cet auteur, la visualité exotique et la connaissance géographique du XVIIe siècle marchent ensemble et forment un processus de géographie culturelle.

Par conséquent, notre problématique de recherche tente de comprendre la circulation et l'appropriation d'images du Brésil en Europe entre les XVIIe et XVIIIe siècles, dans la *Tapisserie des Indes*. Il y a eu très probablement une compilation d'images d'Albert Eckhout et d'autres artistes de Hollande. Ce parcours résulte de l'usage d'images regroupées dans la formation des cartons.

Dans l'histoire de l'art, on étudie souvent une oeuvre visant ses caractéristiques et les influences avec lesquelles elle s'est formée. Dans notre travail, nous ne parlons pas de

²⁰⁴ Quand nous parlons d'exotique nous parlons de la même perspective de Benjamin Schmidt (2015) selon laquelle ce concept comprend quelque chose d'extraordinaire et qui résulte dans un aspect globalisateur d'où découle un autre concept, celui du globalisme, dans le territoire des images, cela fait appel aux différents supports des mêmes images. Nous ajoutons que ces images exotiques supposent un rapport d'altérité dans de différents contextes.

²⁰⁵ Dans le chapitre 5, nous voyons que les images de la Tapisserie des Indes sont en réseau et appartiennent à quatre dimensions différents: la dimension temporelle, la dimension spatiale, la dimension de l'alternance du support, la dimension relationnelle thématique dans le cas des images exotiques.

²⁰⁶ Nous comprenons que la culture visuelle, c'est-à-dire l'ensemble d'images (produites et visualisées, en circulation avec un modèle de base établi ou non) sous différents supports ainsi que des processus mentaux (des représentations, de façons de voir et l'imaginaire). Cette notion a été élaborée sur les études D'Alpers (1999), Belting (2004), Debray (2004), Didi-Huberman (2015), Meneses (2003, 2005).

²⁰⁷ Principale référence de l'auteur pour la thèse: Mason (1998).

²⁰⁸ Principale référence de l'auteur pour la thèse: Schmidt (2015).

déplacement d'images. La thèse se propose de suivre le parcours de ces images, d'établir des rapports, leur circulation, leur historicité. On ne se consacre pas à l'analyse formelle des œuvres, ni aux théories interprétatives concernant les images.

En effet, la recherche a eu trois axes ayant été développés tout au long des chapitres, à savoir : a) la vision européenne sur le Brésil/ les Indes; b) la paternité des images de la *Tapisserie des Indes*; c) la circulation des images.

Pendant le parcours de recherche et la découverte des réponses aux questions que nous avons tout au début, nous avons constaté que l'art hollandais durant l'occupation au Brésil est l'objet de plusieurs approches dans le camp de l'histoire de l'art, de l'anthropologie, de l'histoire culturelle et de l'histoire sociale.²⁰⁹ Mais l'art élaboré à partir de cette production, voire ses réverbérations est encore très peu étudié. On affirme cela par rapport aux études européennes comme celles rassemblées dans le recueil Allemand *Exotismus und Globalisierung — Brasilien auf Wandteppichen: die Tenture des Indes*, de Gerlinde KLATTE, Helga PRÜSSMANN-ZEPER et Katharina SCHMIDT-LOSKE (2016). Nous considérons que de nos jours Gerlinde KLATTE est la principale autorité en *Tapisserie des Indes* et de nombreuses informations contenues dans cette thèse sont basées sur sa recherche.

Le contexte dans lequel les œuvres de peintres hollandais sont investiguées a été mis en évidence dans le cadre des artistes voyageurs comme c'est le cas des études d' Ana Maria DE MORAES BELLUZZO.²¹⁰ En général, les études se consacrent à l'un des responsables pour les images ultérieurement tissées comme le signale Rebecca P. BRIENEN (2010) de l'Université d'Oklahoma. L'historienne est responsable pour des recherches²¹¹ sur la vie et l'art d' Albert Eckhout concernant les aspects de la création d'images, importants pour notre étude car ces aspects étaient concernés dans la production de la *Tapisserie des Indes*.

Par un autre biais, on peut mettre l'accent sur le travail présenté dans la thèse: *De Olinda a Olanda: Johan Maurits van Nassau et la circulation d'objets et savoirs dans l'Atlantique hollandais (XVIIe siècle)*,²¹² laquelle traite descriptivement la circulation des savoirs du Brésil hollandais vers l'Europe et cite la production des tapisseries comme des dérivées des œuvres rapportées du Brésil. Petronella J. ALBERTIN²¹³ indique la relation de

²⁰⁹ Selon les études des auteurs de différents domaines qui ont beaucoup apporté à la thèse.

²¹⁰ Ana Maria de Moraes Belluzzo a publié entre autres *O Brasil dos Viajantes* (1994).

²¹¹ Brienen (2010, 2012).

²¹² Françoze (2009, p. 228).

²¹³ Albertin (1981, p. 287).

la *Tapisserie des Indes* avec le *Theatri Rerum Naturalium Brasiliae*²¹⁴ dans une étude réalisée à Amsterdam. Il y a aussi d'autres études spécifiques- selon la zoologie ou même la botanique par exemple- sur les tapisseries, comme dans *Éléments du Brésil hollandais présents dans les "Nouvelles Indes": Tapisseries de la Manufacture de Gobelins*²¹⁵ du bioscientifique Dante Luiz MARTINS TEIXEIRA. Ces oeuvres et notre étude doivent beaucoup à ce travail: *Un portrait du Brésil hollandais* du XVIIe siècle de P. J. P. WHITEHEAD E M. BOESEMAN, paru en 1989, ce livre a rendu public les recherches réalisées dans les archives européens.

En ce qui concerne le processus de transposition des images peintes pour la *Tapisserie des Indes*, nous avons été obligés de faire appel à des oeuvres informatives plus anciennes comme celle de FENAILLE²¹⁶ ou les oeuvres cursives et actuelles telles que celles de Pascal BERTRAND dans *La Peinture Tissé* (2015). Nous avons trouvé des études aussi sur les tapisseries dans des oeuvres plus générales²¹⁷, qui portent plutôt sur l'histoire de la tapisserie européenne, sa création, par qui, comment et où elles ont été exécutées ainsi que la description de matériel. Dans le même sens, mais entièrement consacrées à la période, XVII e XVIIIe siècles, nous avons les oeuvres de Jean VITTET, *La collection de tapisseries de Louis XIV* (2010) et, *Les Gobelins au Siècle des Lumières. Un âge d'or de la manufacture royale* (2014); de Florian KNOTHE *The Manufacture des meubles de la couronne aux Gobelins under Louis XIV: A social, Political and Cultural History* (2016); et de Pascal BERTRAND *Tapestry production at the gobelins during the Reign of Louis XIV, 1661-1715* (2007a).

Par rapport au traitement des sources, nous avons tenu compte de plusieurs présupposés théoriques et méthodologiques en utilisant des sources bibliographiques, documentales et visuelles. Nous avons cherché à revisiter des études plus anciennes (VERDIER, 1977; ALBERTIN, 1981) concernant quelques images présentes dans la *Tapisserie des Indes*. Dans ces études, nous avons trouvé des aspects qui n'ont pas été développé dans des nouvelles recherches. Pour la thèse cependant ces travaux oubliés dans les bibliothèques ont été des pièces importantes dans notre casse-tête afin de reconstituer le chemin parcouru par les images des tapisseries.

À la rigueur, la bibliographie exposée ne répond pas directement à quelques questions préliminaires de l'investigation, mais elle nous a aidés dans la construction de l'objet, la mise

²¹⁴ Christian Mentzel, médecin qui a recueilli et organisé entre 1660 et 1664, une série de peintures à l'huile, gouaches, dessins, à l'encre de Chine, à crayon qui ont appartenu à Maurício de Nassau, il a créé le livre *Theatrum Rerum Naturalium Brasiliae*.

²¹⁵ Teixeira (2002).

²¹⁶ Fenaille (1903-1923).

²¹⁷ Nous attirons l'attention du lecteur sur les oeuvres de Campbel (2007), Papounaud (2017) et Joubert (1995).

en contexte et la réflexion critique sur les sources au long de la recherche. L'étrangeté face aux différences entre quelques caractéristiques de modèle de la peinture hollandaise vis-à-vis le résultat de la transposition de cette iconographie pour la Tapisserie des Indes pourrait, en principe, mener à des conclusions pressées. C'est bien le cas, par exemple, des lignes de l'horizon qui se présentent plus élevées dans la *Tapisserie des Indes* que dans les tableaux d'Eckhout comme critère comparatif probatoire d'authenticité et même de paternité. Mais il faut prendre en compte les caractéristiques de l'art tissu, les adaptations, la manière visuelle du support, de ses particularités en tant que culture matérielle. De plus, notamment dans les images adaptées de la *Tapisserie des Indes*, nous découvrons un *biais plus européen*. Nous considérons alors, de façon particulière, les aspects culturels de la tapisserie dans le cadre d'une manifestation artistique de l'aristocratie européenne dans laquelle il y avait des échanges de biens et coutumes outre les liens de parenté. C'est en raison de cela que la conjoncture artistique française a produit un objet avec des images qui n'étaient pas que baroques, rococo, Louis XV et Louis XVI.

D'après ce point de vue théorique, les images analysées — images du Brésil interprétées par l'art hollandais et adaptées par la tapisserie française — constituent l'axe de notre investigation. Dès lors, nous avons cherché chez Jean-Claude SCHMITT des repères méthodologiques: l'exigence de l'étude des images en série: "Pour l'historien, la question sera moins de s'isoler et lire le contenu de l'image que d'en comprendre la totalité dans sa forme et sa structure ainsi que dans son fonctionnement et ses fonctions" (SCHMITT, 2007, p. 27). Les huit thèmes composant chacune des séries (*Anciennes Indes e Nouvelles Indes*), constituent donc une source inépuisable de recherche et découverte. De ce fait, la Tapisserie des Indes, dans le cadre de notre proposition de travail, est porteuse d'une vision, d'un regard européen sur les XVII^e et XVIII^e siècles du monde d'outre-mer. Certes, il serait prétentieux de notre part avoir cette vision en une seule étude étant donnée qu'il n'y a peut-être pas de vision européenne unifiée. Cependant, nous observons des nuances culturelles et spatiales en transformation constante et nous cherchons alors à percevoir dans cette thèse une *une part de la vision européenne*, celle qui a *Tenture des Indes* comme véhicule d'images. Ce sont celles encore que transformées au long du processus de matérialité- de peinture pour le tissage sont révélatrice plus que d'une idée, mais d'un besoin. Les peintres de Nassau et ceux qui sont intervenus dans les cartons dans la *Manufacture des Gobelins*, avaient pour but de montrer comment leur culture voyait le Nouveau Monde. Cela semble intelligible et direct — la nature, le paysage comme un portrait et un reflet de l'imaginaire à travers les temps, mais ce qui mène notre investigation n'est pas exactement le degré de vraisemblance mais la nécessité

de vérifier le besoin de *privilégier les images d'une nature outre leurs frontières, dans un art si noble* — la Tapisserie — et montrer qu'à travers le portrait de l'autre, l'Europe parlait de soi, de ses ambitions de colonisation, de son désir de connaissance en tant que pouvoir à la fois.

Alors, nos principaux objectifs et repères fondamentaux sont:

- 1) comprendre la contextualisation et la production d'images du Brésil hollandais:
 - a) Dans l'étude du Brésil hollandais, les oeuvres des auteurs Evaldo CABRAL DE MELLO (1947, 2003, 2006, 2010), Leonardo DANTAS SILVA (2000, 2002, 2005), BARLAEUS (1647);
 - b) l'art hollandais du XVIIe siècle, époque où les images génératrices ont été conçues, les oeuvres de Svetlana ALPERS (1999), Simon SCHAMA (1992);
 - c) l'étude du peintre Albert ECKHOUT, Teixeira LEITE dans *Art et Architecture au Brésil hollandais* et Rebecca P. BRIENEN (2010), auteur du catalogue *raisonné*, la biographie et les réflexions détaillées;
- 2) comprendre la circulation d'images du Brésil en Europe:
 - a) Dans l'investigation sur le parcours de la migration des images du Brésil, dans les XVII e XVIIIe siècles pour l'Europe nous nous sommes basés notamment sur Mariana FRANÇOZO (2009) , Carrie ANDESSON (2013, 2018) e Eddy STOLS (1996, 2008, 2010, 2014);
- 3) comprendre la production d'images du Brésil dans la Tapisserie des Indes:
 - a) Sur la Tapisserie des Indes: nous l'avons étudiée par le biais d'une production de Manufacture Royale des Meubles de La Couronne, étroitement liée à la construction de la propagande de Louis XIV. Pour cela, nous avons étudié l'historien Peter BURKE dans son oeuvre *Louis XIV: les stratégies de la gloire* (BURKE, 1994); et aussi KNOTHE (2016); BERTRAND (2007, 2015);
 - b) FENAILLE (1903-1923) nous a fourni des oeuvres d'histoire et des registres²¹⁸ sur la *Manufacture des Gobelins* qui ont beaucoup apporté à l'analyse des séries *Anciennes Indes e Nouvelles Indes*;
- 4) Comprendre la vision européenne sur le Brésil et le Nouveau Monde:
 - a) sur la circulation et la construction des images exotiques nous faisons des efforts pour réaliser un bilan des images comme source à l'intérieur de la production artistique. Telle réflexion est basée sur Peter MASON (1998) e Benjamin SCHMIDT (2015).

²¹⁸Parmi lesquelles: Vachon (1889) et Jacquemart (2012).

Au long des chapitres, plusieurs reprises ont été utilisées comme recours méthodologique afin d'éclairer des aspects qui n'étaient pas très clairs dans un point déterminé du texte. A travers les chapitres, nous avons cherché à montrer la circulation d'images dans leurs aspects temporeux, spatiaux, d'alternance de supports et par rapport aux images en corrélation. Dans l'appréciation du réseau d'images dont la *Tapisserie des Indes* fait partie, nous cherchons à la situer en tant qu'une vision de monde européenne et, par ce biais, de contempler la question de l'auteur.

Le contenu de la thèse s'est ainsi développée:

Le chapitre 2 offre, à travers le prélèvement d'un *corpus* d'images, les premières représentations du Brésil et du Nouveau Monde qui ont établi un réseau visuel dans l'art européen. Cette vision de monde, basée sur la connaissance scientifique et l'imaginaire a une connexion directe à la vision de la *Tapisserie des Indes* présentée dans la première partie.

Le chapitre 3 montre les sens de la culture visuelle hollandaise et comment Maurício de Nassau a rassemblé et distribué par l'Europe sa collection brésilienne. L'oeuvre d'Albert Eckhout est décrite par rapport à la création des modèles de *Tapisserie des Indes*. Nous avons réalisé le suivi des images brésiliennes et notamment les cartons des tapisseries jusqu'à la cour française

Dans le chapitre 4, nous avons montré, à travers les images du Brésil en France avant la *Tapisserie des Indes* le lien des représentations de ce qui est étranger à la construction du pouvoir monarchique jusqu'à l'arrivée des peintures hollandaises. Les cartons des tapisseries sont analysés dans leur réception dans la *Manufacture Royale des Gobelins* (1687).

Le chapitre 5 situe la *Tapisserie des Indes* par rapport au système artistique de l'époque tout en la comparant avec d'autres tapisseries de la même conjoncture. Le chapitre 5 aborde également la question de goût et les aspects culturels de la production et la circulation des images à travers les cadeaux et les commandes.

Dans la dernière partie de la thèse, dans le chapitre 6, nous soulignons les aspects de la *Tapisserie des Indes* en tant qu'image. Nous l'avons présentée, à travers l'étude de cas et d'autres exemples tels que la visualité des tapisseries résultant des processus et transformations que nous avons évoqués dans les chapitres précédents.

Nous avons encore inclus annexes avec des données pertinentes pour la construction de l'argumentation de la thèse. Les textes des chapitres font souvent appel à ces deux annexes. Dans l'Annexe A et B, nous avons présenté les ensembles *Anciennes* et *Nouvelles Indes*, de la *Tapisserie des Indes*. Nous soulignons l'importance de la visualisation de cette série d'images avant la lecture de la thèse pour la compréhension du sens de leur ensemble.

Dans l'Annexe C, nous avons présenté les oeuvres que nous considérons pour l'écriture du chapitre 6 mais qui n'ont pas été possible d'inclure dans le texte. Il s'agit de toutes les figures d'humains d' Albert Eckhout (BRIENEN, 2010). Elles sont essentielles pour la comparaison proposée avec la représentation humaine dans la *Tapisserie des Indes*.

2 LE BRÉSIL AVANT LA TAPISSERIE DES INDES SELON LA VISION EUROPÉENNE

Le regard européen a concrétisé en version artistique ses visions de monde outre ses frontières en faisant usage d'un véritable *corpus* d'images. Les représentations ont alors fait partie d'un réseau d'images qui reflètent la perception du monde non européen. À l'époque moderne, l'une des manières d'exprimer la place de l'Europe dans un même espace global était obtenu à travers la définition de l'autre via des stéréotypes exotiques. Cette relation d'altérité comprend la description du type humain et de la nature et s'est souvent constituée dans la communion entre l'art et la quête de la connaissance scientifique. Les livres illustrés de voyage en sont un exemple et les tableaux dépeignant les paysages d'ailleurs aussi.

Dans le but d'une étude de la culture visuelle,²¹⁹ le premier chapitre de la thèse présente les *Tapisseries des Indes*. Cette partie d'introduction apporte des aspects des arts visuels européens des XVIe, XVIIe, XVIIIe siècles *par rapport aux conceptions humanistes et scientifiques* qui ont été abordées dans de différentes manifestations artistiques. Le propos est de montrer comment le regard européen concrétise ses visions du monde extérieur par rapport au vieux continent tout en privilégiant les images sur le Brésil avant la *Tapisserie des Indes*. A notre avis, les images découlent d'un certain regard ayant aidé à forger la vision de monde qui se fera ultérieurement présente dans la *Tapisserie des Indes*.

La construction de la visualité concernant le Nouveau Monde au fil du temps se présente comme une possibilité d'analyse pour l'Histoire de l'Art et aussi pour les études de culture visuelle. Certes, la connaissance à travers les images demande une étude de l'objet aussi par rapport aux domaines proches tels que l'histoire culturelle et l'anthropologie. Selon ce que Jérôme BASCHET (1996) appelle hyperthème (*hyperthèmes*)²²⁰ dans l'étude des séries d'image, la série d'images de la *Tapisserie des Indes* est comprise en tant qu'un objet "en

²¹⁹Selon notre concept de culture visuelle dans la note 78.

²²⁰Par hyperthème, Jérôme Baschet signale qu' "En relation étroite avec cet aspect on défendra la nécessité d'une approche sérielle des images, en distinguant plusieurs types de séries, et en insistant, pour finir, sur les plus complexes d'entre elles on nommera 'hyperthèmes'. Ce faisant, on tentera de formaliser un processus historiographique en cours, visant à élaborer une pratique renouvelée ou du moins élargie, d'iconographie et, au-delà de l'étude historique des images" (BASCHET, 1996, p. 96). Dans le texte en question, l'auteur se sert de son propre concept dans l'analyse des images médiévales sous le sous-titre Vers l'étude des hypertèmes (BASCHET, 1996, p. 123).

relation”, connecté aux conditions matérielles et aux images et textes à ce même sujet. Pour cela, nous indiquons quelques interactions entre image et culture matérielle dans ses dimensions géographiques et chronologiques par exemple entre les peintures d’ Albert Eckhout et l’insertion de la *Tapisserie des Indes* comme objet dans la culture visuelle de l’Ancien Régime. Dans un sens plus large, les images sur le Brésil des tapisseries sont dans une culture visuelle aristocratique européenne des XVII et XVIIIe siècles en ligne droite avec les images issues de la peinture hollandaise. Celles-ci ont une intersection avec celles retrouvées en Europe avant les tapisseries. Toutefois, nous ne comprenons pas que l’ensemble des images de la *Tenture des Indes* à analyser soit tout simplement résultat d’une somme d’éléments. En harmonie avec la méthodologie de BASCHET, l’analyse cherche à, dans ses limites, admettre que les images révèlent son association avec la pensée: “Rappelons que plusieurs types de séries doivent être associés vu que chaque image se trouve dans la jonction de série-réseau qui se forme où une ou plus série-corpus thématiques sont ouvertes ou même *hyperthème* ” (BASCHET, 1996, p. 133).²²¹

Par ailleurs, la vision européenne sur le Brésil n’existe pas en tant qu’un *corpus* bien délimité. Ce corpus se trouve contaminé par des images du Nouveau Monde en général et les incertitudes, références et nomenclatures géographiques s’imposent. Le Brésil de l’Âge Moderne était compris comme un front de mer appartenant à l’Amérique ibérique (portugaise). Dans ce regard, un phénomène d’expansion des frontières iconographiques est intervenu. Pourquoi les images des choses du Brésil sont représentées ou influencent sur la représentation des autres domaines surtout dans les Amériques comme si elles y appartenaient? Cela révèle la complexité de se tenter de construire un tableau sur le Brésil de l’Époque moderne. Il est difficile de composer l’inventaire des moyens d’expression de ces images: peintures, reliefs, porcelaines, gravures, tapisseries pour en citer quelques-uns. Outre une gamme d’objets rapportés du Brésil vers l’Europe et qui ont constitué des collections d’objets mélangés de plusieurs provenances y compris de l’Orient lesquels inspiraient de nouvelles images, quelques manifestations artistiques qui composent cet ensemble font appel général aux Amériques mais ont contribué à une vision européenne sur le Brésil spécifiquement. Il est intéressant est que, comme nous le verrons, ce sont des images du Brésil qui influenceront la visualité que l’Européen a élaboré sur les Amériques.

²²¹ “rappelons abord que plusieurs types de séries doivent être associés puisque chaque image se trouve la jonction de la série-réseau que forme l’ouvre où elle apparaît, et une (ou plusieurs) série-corpus thématique voire aussi d’un hyperthème” (BASCHET, 1996, p. 133).

Une autre complexité dans la représentation du Nouveau Monde est que dans ce réseau d'images se dessine la représentation de l'Europe elle-même. Celle-ci se présente par rapport au premier en tant que partie intégrant la même image. SCHMIDT (2015) démontre que dans de frontispices d'atlas²²² l'Europe allégorisée apparaît entourée des gens, paysages et trésors du monde exotique.

En lignes générales, nous pouvons décrire quelques conceptions du Brésil dans la vision européenne entre les XVI^e et XVII^e siècle. La représentation du Brésil qui compte sur le plus grand nombre d'images est celle qui dépeint l'homme et le paysage correspondant, cherche à montrer l'habitat, la culture matérielle, les coutumes. Ces ont des oeuvres démonstratives de l'oscillation entre la vision du cannibal d'une part et la vision édénique d'autre part (BELLUZZO 2000).

La peinture portugaise a été responsable pour l'une des plus précoces figurations de l'habitant du Brésil dans la peinture religieuse. Dans le rétable *Adoration des Mages* (Figure 3), nous observons l'incorporation du nouveau continent à la chrétienté à travers la présence de l'indigène dans la scène biblique. L'indigène est présenté stéréotypé dans le cadre d'une matrice iconographique qui a perduré. Une partie de l'idée sur le Brésil et en vigueur en Europe aux XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècles a été basée sur la collection matérielle transportée au vieux continent. Des items de la culture matérielle brésilienne apparaissent dans des scènes européennes. De semblables collections ont inspiré des oeuvres qui représentent la culture matérielle du Brésil de provenances différentes. L'un de ces ensembles a été le patrimoine que Maurício de Nassau,²²³ lors de la rentrée du Brésil, a fait circuler par l'Europe et qui a aussi fait partie de plusieurs oeuvres.²²⁴ Quelques-unes n'étaient pas directement sur le Brésil, mais une fois qu'elles le citaient à travers des accessoires par exemple elles intègrent cet univers. Le tableau *Portrait de Sofia do Palatinado* (Figure 5) affiche une princesse portant une cape indigène — on souligne que le paysage de fond est tropical. La cape aux plumes rouges apparaît aussi dans deux portraits de Mary Stuart.²²⁵ Telles images renvoient à ce que Peter MASON (1998) entend pour exotique, autrement dit, une construction imaginaire qui est

²²² L'auteur fait appel aux frontispices des ouvrages: Kaempfer (1712); Van Der Aa (1729).

²²³ Voir le chapitre suivant de la thèse sur le mécénat de celui qui a commandé des cartons de la Tapisserie des Indes.

²²⁴ Selon les études de Françoise (2014) sur les biens culturels, matériels et symboliques du Brésil que Mauricio de Nassau a fait circuler en Europe.

²²⁵ Adriaen HANNEMAN, *Portrait de Mary Stuart*, c. 1655. Huile sur toile, 119,4 x 97, 2 cm, Fondation Collection Royale; Adriaen Hanneman, *Portrait Posthume de Mary Stuart I (1631-1660) avec servante*, c. 1664, Huile sur toile, 129,5 x 119,3 cm. Inv. n. 429, Cabinet des peintures Mauritshuis, La Haye, Pays-Bas.

produite par un processus de décontextualisation²²⁶ pratiqué par l'aristocratie. Un objet ou une image n'est exotique que lorsqu'il part de la configuration d'ailleurs et il est ensuite transféré pour une configuration différente ou recontextualisé. *L'exotique n'est jamais dans son lieu d'origine*. Il subit un processus continu de décontextualisation et recontextualisation toujours marqué par des déplacements.

Depuis les premières images en Europe sans doute le Brésil a été lié à des stéréotypes exotiques. Celui-ci est dû à la culture matérielle comme celle des représentations de l'homme et de la nature, est en conformité avec ce que Roger CHARTIER (2011, p. 18-19) appelle la notion des dimensions transitives (basées sur Louis Marin, pour qui la représentation présente ce qu'elle a annoncé) et les réfléchies (la représentation se présente tout en proposant quelque chose). La visualité européenne sur le Brésil a été démontrée à travers plusieurs moyens, y compris celui des dramatisations²²⁷ d'acteurs européens ou natifs venus du Brésil. Le tissu imprimé a exprimé outre un avis écrit, un avis visuel, sa conception d'altérité par rapport aux terres d'outre-mer. Cela constituait aussi un important véhicule de la circulation des images du Brésil. Remarquons que: A) Pas toujours les textes qui accompagnaient les images n'étaient en conformité. Cette contradiction apparaît en général dans des livres; B) Il y avait une tendance à "l'internationalisation" ou à la "mondialisation" des images sur le monde connu jusqu'à ce moment-là de façon qu'une gravure réalisée en France par un artiste italien était utilisée dans une publication imprimée en Allemagne avec un texte d'un auteur espagnol. C) La présence des éléments exotiques, allégoriques, mythologiques, ethnographiques faisait partie de l'univers visuel européen — et ces éléments ne se contredisaient pas quand, à l'époque, ils étaient présentés dans la même oeuvre à travers les illustrations ou dans le contenu des textes. D) La même image pourrait apparaître sur de différents supports, contextes, ayant plusieurs sens aux appellations d'origine variées.

Des publications ont apporté des frontispices significatifs dans le but de synthétiser la pensée phare de chaque oeuvre. L'inclusion des allégories sur l'Amérique²²⁸ a été une manière utilisée pour atteindre cet objectif. Les mêmes se sont mises en évidence aussi dans les cartouches de cartes a été une manière utilisée pour atteindre cet objectif. Elles sont en évidence dans les cartouche des cartes (SCHMIDT, 2015 p. 231), dans des objets décoratifs (Figure 6) et des objets utilitaires avançant sur le XVIII e siècle.

²²⁶ Selon ce qu' Apadurai (1986, p. 45), bien qu'il ne s'agisse pas de traiter les images, on appelle l'esthétique de décontextualisation où les objets sont mis dans un contexte improbable et font partie des détours et regroupements en collections.

²²⁷ Ces mises en scène avaient comme manifestation les entrées du roi, les momeries, les défilés, les bals déguisés. Voir l'entrée d'e Henri II à Rouen (1550) dans le chapitre III de la thèse.

²²⁸ Sur les allégories de l'Amérique, aller sur Alvarado (2001); Duviols (2006); Oliveira (2014).

Les études scientifiques présentaient des éléments catalogués , en général, des dessins et d'aquarelles venus des cahiers ou des compilations en grandes études. La science et l'art parcouraient des chemins croisés ayant comme dénominateur commun le thème de la nature. Franklin L. BAUMER (1990, p. 43) souligne que le XVIIe siècle est une époque à la tête d'une hydre où l'on cherchait encore des explications et des questions fondamentales et qui distinguaient déjà des *Anciens* et des *Modernes* — c'est le premier siècle moderne. Selon lui, il s'agit des questions fondamentales autour de la vision de l'homme sur Dieu, la Nature, l'Homme, la Société, l'Histoire, et l'un des motifs par lesquels nous pouvons expliquer les images du Nouveau Monde ainsi que l'époque de la quête de références et des controverses esthétiques alors “ ... il est évident que beaucoup de gens avaient des doutes sur les entreprises de l'Europe et en conséquence poursuivait le paradis au-delà de l'horizon” (BAUMER, 1990, p. 182).

La représentation de l'homme d'origine africaine dans les Amériques est hétérogène et l'un des éléments faisant appel à la visualité du Brésil construite par l'européen. Dans la condition d'esclaves, ils ont commencé à arriver au Brésil vers 1550 et n'ont pas tardé à figurer dans les descriptions de cette partie du monde; il en va de même pour leurs variations de métissages, le mulâtre par exemple qui figureront sur l'art visuel plus tard.. Les représentations des Brésiliens ou habitants du Brésil dans les oeuvres d'art suggèrent que le type ethnique a été un item beaucoup plus difficile à dépeindre que la faune et la flore. Celles-ci étaient décrites en général très peu vraisemblablement et liées à des mythologies.

Toutefois, le type humain comprend une complexité plus grande, vu que la connaissance de l'époque n'avait pas encore obtenu des concepts clairs sur les groupes ethniques ni le classement postérieur comme celui du mulâtre et du *mameluco* (*mulato* et le *mameluco*).²²⁹ En outre, les peuples des zones des tropiques avaient la représentation convenue selon la tradition aristotélicienne tout en présentant la peau mate (CHICANGANA-BAYONA, 2013). Cette tendance a dépassé la connaissance et est devenue un type décoratif et pourrait figurer soit dans les *américaneries* soit dans les *chinoiseries*,²³⁰ tout en se fixant en tant que motif décoratif.

La reproduction d'images de terres et mers non européennes aux couleurs vives et l'accumulation d'éléments de la même oeuvre fait partie du mode visuel que nous pouvons appeler *L'Exotique baroque* (SCHMIDT, 2015, p. 277). Les tapisseries ont été l'un des

²²⁹ Selon Brienen (2010, p. 67-71).

²³⁰ Les mots *américaneries* et *chinoiseries* font appel à l'interprétation ou imitation des motifs esthétiques, des esthétiques américaines ou orientales dans des objets décoratifs et utilitaires dans l'art européen selon le (CIPOLLA, 2001, p. 111).

moyens d'expression de cette idée sur le monde. Tout en participant de l'initiative de montrer par des allégories des espaces géographiques nous avons la tapisserie *Amérique* (c. 1675/1699) à Bruxelles (Figure 15).²³¹ Cette tapisserie montre les cadeaux du Nouveau Monde, et elle est contemporaine à la *Tenture des Indes*. L'auteur des cartons a dépeint dans cette tapisserie et dans d'autres de l'ensemble les continents, les figures liées aux attributs de *l'Iconologie* de Cesare Ripa (1613).

Bref, la connaissance a représenté à l'âge moderne l'un des instruments de pouvoir. Explorer et interpréter le monde à travers l'oeuvre d'art a fini par devenir une manière dont les sociétés européennes démontrent ce pouvoir. La fabrication d'images sur les nouveaux territoires peut être considérée dans un *hyperthème*, dont l'exemple célèbre est la *Tapisserie des Indes*.

2.1 Présentation de la *Tapisserie des Indes*²³²

La *Tapisserie des Indes*, avec des images élaborées dans le cadre de la peinture hollandaise sur la connaissance globale produite en France, il s'agit d'une manifestation de la culture visuelle des perceptions du monde non européen. La visualité sur le Brésil créée par l'Européen n'a pas toujours été liée au scénario brésilien. Cependant, la vision que l'Européen a eu du Brésil a été connectée aux représentations de la culture matérielle, des gens emmenées sur le sol européen; faire appel aux récits de voyage a été une pratique courante. Les oeuvres artistiques ont fait partie de la construction de l'idée sur le Brésil et, dans le cas de la *Tapisserie des Indes*, il y a eu un déliement partiel à cette terre-là inspiratrice en faveur d'un concept plus large.

Montrant, l'articulation de la *Tapisserie des Indes* dans d'autres séries produites sur le Nouveau Monde dans la culture artistique européenne, il est important d'identifier la présence du thème comme vu dans ce chapitre.²³³ Le prélèvement de l'historicité des images indique que les images hollandaises sur le Brésil ont été appropriées en France comme images des Indes.

²³¹ Il y a une autre version de cette tapisserie appartenant au Musée National de l'Art Antique à Lisbonne. Elle est classée comme *América* 2,60x4,50m. Elle fait partie des *Cinco partes do Mundo*: cinq pièces de baroque flamand 1690; Oudenaarde; atelier d'Alexander Baert I, variation des esquisses de Louis van Schoor; s/m; la et soie huit fils/cm (HUYLEBROUCK, 1986, p. 189); et la tapisserie est aussi classé comme étant attribuée à Alexandre Baeré, 1690 (BELLUZZO, 2000, p. 112).

²³² Selon le tableau de production et distribution de la *Tenture des Indes* (localisation actuelle, titre, date, atelier taille) chez Klatte (2016).

²³³ Nous traiterons de la culture visuelle hollandaise et l'oeuvre du peintre Albert Eckhout, dans un chapitre spécifique.

Du reste, *la Tapisserie des Indes* a été produite en séries. La première série a été commandée par Maurício de Nassau en Hollande, après la rentrée du Brésil, à l'atelier de Van der Gucht.²³⁴ A partir de 1687, les deuxième et troisième séries, constituées de huit motifs chacune et appelées *Tapisserie des Indes* ont été confectionnées sur territoire français par la *Manufacture des Gobelins*, qui existe depuis le XVe siècle. *La Manufacture* a eu aux XVIIe et XVIIIe siècles, sa période de plus grande importance elle se consacrait à d'autres thèmes comme la Tapisserie du Roi. Deux générations de la *Tapisserie des Indes* ont été réalisées: les *Anciennes Indes* (1688), réalisées à partir des peintures avec des images du Brésil offertes au roi Louis XIV (1663-1715), et qui apportent huit motifs avec des bases sur cartons du peintre hollandais Albert Eckhout (ca.1610-ca.1666); les *Nouvelles Indes* (1740-1809?), composées de huit motifs avec des adaptations des cartons d'Eckhout par le peintre Alexandre-François Desportes (1661-1743).

Nous avons mis en rapport les images *Tentures des Indes* avec d'autres images et d'autres moyens de manifestation du thème. Nous avons remarqué que les images du Brésil avant et pendant la période au long de laquelle s'est construite la Tapisserie des Indes ont participé à un *hyperthème* (images du Nouveau Monde). Elles ont circulé par de nombreuses localités sur plusieurs supports et notamment par des fonctions diversifiées.

Les Tapisseries des Indes possèdent des images de connaissance et circulation globale manifestées à travers des motifs exotiques de terres hors Europe tout en comprenant plus que le Brésil bien qu'ils aient comme base un portrait de la nature brésilienne du XVIIe siècle. Sans doute, cela ne se passe pas seulement parce que ces images ont subi des adaptations, compilations (selon les intérêts d'une production artistique dirigée par la couronne française et au goût aristocratique européen), mais également parce que les images génératrices possèdent une historicité étant connectées en réseaux visuels et subissant des transformations.

L'étude des images de la *Tapisserie des Indes* exige l'examen de ses origines des raisons et motivations par lesquels elles ont été choisies. Nous constatons que les images peuvent être répertoriées ou même transportées à l'intérieur d'une production artistique distincte avec des supports et techniques différenciées. Dans cette partie, les images générées par Eckhout méritent d'être étudiées, car elles sont aussi source pour une autre production artistique: la tapisserie. Cela se passe en tant que transposition, interprétation, incorporation de nouvelles fonctions. Dans les cartons réalisées pour les tapisseries, il existe des images apparues dans d'autres oeuvres du peintre et qui ont constitué un processus de montage. Ces

²³⁴ Concernant les tapisseries de Van der Gucht, il y a des registres littéraires, mais aucune tapisserie n'existe (WHITEHEAD; BOËSEMAN, 1989, p. 107-109).

peintures et esquisses appelées ici des images originales ne sont pas des simples études préparatoires, ce sont des éléments transportés de la peinture au caractère scientifique (description ethnographique) et artistique — et de la pluralité des sens incarnés par la peinture hollandaise du XVII^e siècle sur d'autre support. Ce qui se passe est alors un processus de transférence d'identité visuelle: de la représentation de la nature brésilienne pour l'image picturale hollandaise et ensuite à l'image des tapisseries françaises. Mais, c'est exactement au point du déplacement de l'oeuvre d'Eckhout pour *les Gobelins* qui s'ouvre le besoin de “surmonter le point de vue ethnographique et la croyance positiviste aux données utilitaires, chronologiques, géographiques, etc”.²³⁵ L'inclusion des peintures d'Ekchout et celles qui auraient participé aux modèles pour la *Tapisserie des Indes* est plus que la représentation naturaliste pratiquée. Le déplacement des images comme question théorique exige alors que l'analyse ne concerne que la sphère de l'histoire de l'art traditionnelle mais qu'elle entre en contact avec la culture visuelle et matérielle de la période.

L'emphase sur le déplacement des images, soit dans l'espace géographique, soit dans l'itinérance dans le cadre des représentations artistiques explique l'apparition de ce qu'on appelle par convention “image exotique”. Il est arrivé dans le cas du flux d'images jusqu'à la production des tapisseries une sorte de circulation qui est la transposition d'images jusqu'au support final, le transfert d'images entre différents supports. Un autre type ou une deuxième phase de la circulation d'images a été établie par la diffusion de la tapisserie contenant ces images par la circulation géographique du support, la tapisserie. Rappelons que la tapisserie en tant qu'art décoratif a été conçue dans un système visuel et n'est pas vue comme pièce autonome. Par conséquent, au delà des images originales, la tapisserie elle-même en tant que culture matérielle peut aussi se présenter dans un contexte déplacé.

L'un des objectifs de l'analyse de la *Tapisserie des Indes* dans cette étude est de la situer dans la culture visuelle et matérielle dans la France des XVII^e et XVIII^e siècles. Les tapisseries françaises, héritières de la pièce belge/flamande à ce moment là avaient déjà construit un parcours et consolidé des caractéristiques propres telles que la Manufacture des Gobelins, productrice de la *Tapisserie des Indes*. Les rapports entre l'univers artistique européen et le monde politique étaient inséparables. A travers la connaissance des actions et des retombées de la *Manufacture* on peut avoir une idée de comment les sphères socioculturelles s'interrelationnaient. Le paradigme thématique est l'un des moyens pour circuler par ces chemins. Tout en abordant les motifs de la *Tapisserie des Indes*, nous

²³⁵Selon Didi-Huberman (2015, p. 206) à propos de Carl Einstein dans l'étude sur le rapport entre le cubisme et la source artistique africaine.

abordons aussi un argument. Et ce thème fait appel aux Indes, comme l'indiquent les Gobelins. Mais que seraient-elles les Indes des tapisseries? Au XVII^e siècle le terme "Indes", en France, avait déjà subi un changement de sens. A ce moment — là les Européens savaient que ce qu'ils appelaient, par convention, les Indes n'étaient pas l'espace géographique qui aurait été ainsi nommé par Christoph Colomb ni le sous continent oriental. Le terme "occidentales" a été incorporé à la nomenclature ce qui est inséparable de la création des compagnies mercantiles des Indes Occidentales. Dans l'étude *Mondes exotiques par le langage*, Helga Prüssmann- Zemper (KLATTE, 2016, p. 25-35) démontre comment les parties du Nouveau Monde ont été appelées des Indes. Tout ce qui était étranger, curieux, issu d'une région lointaine a gagné la marque d'origine des Indes. Ces mots ont été largement utilisés dans plusieurs descriptions de la provenance des objets dans les cabinets de curiosités et dans l'art décoratif.

Nonobstant, le sens du mot "Indes" et son emploi dépassent la question linguistique. Son importance réside dans le fait qu'il fait partie d'une vision culturellement construite par le Nouveau Monde sur ce qui étaient en voie de reconnaissance face au regard européen. Pour cela, les images artistiques issues du Brésil durant la période nassovienne (nassoviano) de la possession hollandaise (1637-1644), ont eu une fondamentale participation.

Il faut encore souligner que le point de vue européen concernant les Indes n'est pas uniforme.²³⁶ Lorsque nous examinons la *Tapisserie des Indes*, nous avons le regard français concernant un thème, toutefois, il faut encore prendre en compte que les images de base sont issues de la culture artistique hollandaise. Il est donc besoin de parler d'une culture aristocratique européenne au sein de laquelle les biens artistiques circulaient et recevaient de commandes et des appréciations communes à la noblesse. Les images contenues dans la *Tapisserie des Indes* étaient considérées et nommées depuis même avant la confection de la *Manufacture de Gobelins* comme images du Brésil. Selon la lettre de Maurício de Nassau au roi Louis XIV les images sont arrivées en France comme "Tout le Brésil en portrait...tout en grandeur de vif »." (WHITEHEAD, 1989, p. 109). La lettre a accompagné le cadeau de 40 peintures sur le Brésil parmi lesquelles il figure les cartons indiquant explicitement leur but: la confection des tapisseries. Les tapisseries ont été réalisées huit ans après l'exposition des

²³⁶ Le roi du Portugal a ordonné la réalisation des Tapisseries des Indes en faisant appel aux exploits historiques du royaume lors des conquêtes de Vasco da Gama en Inde et concernant d'autres sujets connexes (la faune, la flore de l'Inde et d'Afrique le chemin vers l'Inde, les usages, les moeurs, les tenues, les armes, les autorités "les feitorias"). Elles seraient en nombre de 30 et aurait la réalisation incertaine. Les tapisseries "à la manière de Portugal et des Indes" apparaissent dans des commandes du Flandres depuis le XVI^e siècle de la part de la noblesse de l'Autriche, la France, et l'Espagne. "Les découvertes portugaises ont promu l'exotisme dans l'art en général et dans les tapisseries en particulier" (HUYLEBROUCK, 1986, p. 179).

cartons à Paris. Ainsi, les images hollandaises du Brésil se sont-elles converties en images françaises des Indes.

Dans ce chapitre, nous rassemblons quelques images européennes ayant participé à la construction d'une vision sur les Indes, ce qui a eu des effets plus tard sur les tapisseries. Ceci s'est passé plusieurs formes de façon décontextualisée et allégorique, ce qui a renforcé quelques aspects exotiques des images. Quelques modèles de base montrés dans ce chapitre soulignent les aspects qui font partie de l'imaginaire, ce que nous verrons dans cette thèse. La vie forestière démontrant harmonie sociale et en pleine nature sont des éléments qui demeurent dans la formulation des images dans la *Tapisserie des Indes* par exemple.

Dans le chapitre suivant, nous nous pencherons sur le processus de formation des images hollandaises sur territoire brésilien et en Europe. Elles sont comprises comme la suite directe dans le réseau des images intégrant la *Tapisserie des Indes*.

3 CULTURE VISUELLE HOLLANDAISE AU XVII^e SIÈCLE ET LES IMAGES DU BRÉSIL VERS LA TAPISSERIE DES INDES.

Les peintures des cartons (modèles) pour la Tapisserie des Indes "ont ressurgi de façon célèbre en 1678-79, lorsque Maurício de Nassau a rassemblé son notable cadeau du Brésil pour le roi Louis XIV" (BRIENEN, 2012, p. 79). Le chapitre porte sur les origines de ce "cadeau du Brésil", c'est-à-dire la production artistique qui a été source d'images pour les Tapisseries, l'oeuvre d' Albert Eckhout.

Benjamin SCHMIDT (2015) est sûr que la Hollande a été la responsable pour la construction et la diffusion de l'exotique (des images globales extraordinaires) en Europe. En d'autres termes, l'exotique est lié au globalisme et voilà pourquoi nous avons construit un processus de géographie culturelle. On défend que les conceptions de l'exotisme et du globalisme jusqu'à présent sont issues des XVII^e et XVIII^e siècles²³⁷ et ont été créés par l'Européen. Nous y ajouterions que dans ce cadre les peintres hollandais de la délégation de Maurício de Nassau ont été capables de dépeindre un Brésil autre que celui qui avait été peint jusqu'à ce moment-là. Cela s'est passé non seulement grâce à l'initiative du comte, mais aussi parce que la Hollande, au XVII^e siècle a été une grande propagatrice de la pensée humaniste et scientifique à travers sa culture visuelle. L'un de ses résultats est précisément la *Tapisserie des Indes*, laquelle, à son tour, a été la manifestation d'une vision européenne. L'art

²³⁷ À voir aussi l'article de Mignolo (2015), dans lequel l'auteur aborde la modernité comme un modèle universel créé par l'Europe.

hollandais ne se retrouvait pas isolé et le tissage a eu lieu en France, alors son appréciation n'a pas connu de frontières. Nous pouvons donc affirmer qu'elles ont eu le même point de départ (les peintures hollandaises) et un point de consolidation (la production des Gobelins) comme l'avait envisagé Maurício de Nassau.

Parler de la *Tapisserie des Indes* comme porteuse d'un point de vue européen sur le Nouveau Monde et chercher les matrices de images qui ne se retrouvaient pas encore tissées voilà le défi. Au début, le parcours des oeuvres du peintre Albert Eckhout montre comment ces images étaient insérées dans la collection de Nassau et comment elles ont été distribuées aux maisons royales européennes. Il y a eu une idée caractérisation *du patrimoine de Nassau car* lorsqu'il est arrivé en Europe, le patrimoine a rejoint de nouveaux ensembles, les oeuvres et les objets ont souvent acquis de nouveaux sens. L'une des caractéristiques constantes des déplacements des éléments matériels et visuels pour des contextes différents de l'origine leur offrent le statut d'exotique. Ce processus a un rapport avec l'iconographie présente dans la *Tapisserie des Indes*. Elles sont héritières des images déplacées du contexte original.

Dans l'oeuvre d' Albert Eckhout, nous retrouvons des indices qu'il ne s'agit pas tout simplement d'un registre historique et géographique du Brésil. Les peintures auraient le sens de l'interprétation des terres sous l'influence de la Compagnie des Indes Occidentales et non seulement un portrait du Brésil. L'un des démonstratifs de cela est que la culture matérielle africaine et asiatique compose les toiles de l'Hollandais. La production d' Eckhout au Brésil affichait déjà la même perspective que celle adoptée par la manufacture royale de France lors de la réalisation des *Tentures des Indes*, tout en faisant preuve d'un monde non — européen.

Lors de la réalisation des modèles des Tapisserie des Indes, l'artiste s'il a travaillé tout seul,²³⁸ a fait une relecture de sa propre oeuvre précédente. La comparaison d' Eckhout de la peinture des tableaux celui des cartons des tapisseries²³⁹ révèle que les images des cartons étaient une version artistique européenne autre sur les Indes Occidentales. En d'autres termes: elle est liée à la profusion d'éléments, au remplissage des espaces que la corne de l'abondance de la nature offrait à travers l'art baroque. Les Indes dépeintes ont été l'inspiration non seulement au Brésil, mais de plusieurs colonies hollandaises. Dans l'art européen du XVIIe siècle ces représentations ont fait partie d'un circuit d'images exotiques et ethnographiques dont les sociétés étaient fières de produire tout en démontrant qu'elle avait de

²³⁸ Le projet des cartons pour la Tapisserie des Indes avait compté sur d' autres artistes car quelques représentations humaines notamment celles des indigènes sont différentes de celles des toiles reconnues comme de appartenant à la production d' Albert Eckhout.

²³⁹ En supposant qu' Eckhout est l'auteur des cartons car comme nous verrons au long des chapitres nous mettons en doute la paternité de quelques cartons.

la connaissance globale. Ce que nous appelons globalisme est l'un des aspects de cette circulation de connaissance du monde et par le monde. Le globalisme des images (SCHMIDT, 2015) est leur capacité des même d'être dans de différents milieux, ayant de différentes attributions d'origine et déplacées sur un contexte créé dans le milieu de la culture européenne du XVIIe siècle.

3.1 L'art durant l'occupation territoriale du Brésil

L'Europe, en général, possédait déjà, comme nous avons vu dans le chapitre 2, une idée sur le Nouveau Monde projetée sur les oeuvre d'art. Les images du Brésil hollandais font partie de ce réseau et sont fondamentales pour la compréhension de la *Tenture des Indes*. Il est alors capital de connaître les origines de ces images et de comment ces images et comment elles ont migré de support et ont été réinterprétées. On connaît l'intention de Nassau dans le sens d'enregistrer et divulguer en Europe les images de son temps de gouverneur du Brésil (FRANÇOZO, 2009). Cependant, outre la provenance des images hollandaises, il est important d'analyser leurs fonctions et intersections avec les fonctions qu'elles ont acquises ultérieurement dans la cour française lors de la réalisation des Tapisseries.

3.1.1 Culture Visuelle en Hollande au XVIIe par rapport au Brésil

Les images tissées dans la *Tenture des Indes* sont issues d'un art aux propos sociaux et scientifiques. Selon l'art hollandais du XVIIe siècle dans laquelle l'iconographie était associée à l'observation de la nature avec la description des types humains et les natures mortes. Par la suite, la façon dont les Hollandais ont commencé à démontrer le monde d'outre-mer est aussi devenu à la fin du XVIIIe siècle la façon européenne de voir et comprendre le monde outre ses frontières. Dès lors, il est un modèle de base de représentations liées à l'exotique et à la connaissance universelle d'où son aspect essentiel pour la compréhension de la visualité de la *Tapiserie des Indes* et de quelques-unes de ses caractéristiques telles que le globalisme. Cela explique également pourquoi les images du Brésil ont subi plusieurs transformations, interférences et changements de nomenclature et etc en Europe. En effet, les peintures dans les cartons de la *Tenture des Indes* sont un modèle à un double sens: à) *Un modèle d'image à tisser*; b) *Un modèle d'image d'une conception européenne sur la connaissance du monde extérieur*.

3.1.2 La production artistique hollandaise au Brésil

En 1637, le comte Marício de Nassau et sa délégation d'artistes et scientifiques arrivaient au Brésil. Le gouverneur de l'occupation du Nord-Est brésilien a été envoyé par la WIC pour consolider les intérêts commerciaux et territoriaux de la Compagnie qui était en campagne depuis 1630. Voilà le contexte de la naissance des images de la *Tapisserie des Indes* bien que les cartons aient été peints plus tard en Europe. La période de l'élargissement des Républiques Unies est largement étudiée dans son "Siècle d'Or" dans l'Atlantique. D'après l'historiographie brésilienne la période qui se termine en 1654 constitue un chapitre important dans l'histoire coloniale du pays tout en faisant également partie d'un cadre global.²⁴⁰

En ce qui concerne la présence de la délégation artistique/scientifique et son patron, leurs actions sont en évidence même dans les productions historiographiques qui ne sont pas centrées sur l'histoire culturelle et de l'art. La production des images du Brésil, issues de l'expérience brésilienne des Hollandais peut être divisées en deux phases des oeuvres réalisées au Brésil et celles issues des esquisses, relectures et d'inspiration sur les premières. Ces deux phases ne correspondent pas à l'action de Nassau qui n'a pas été restreinte à la période passée au Brésil. Il est capital le rôle de propagateur des images après sa rentrée en Europe.²⁴¹

3.2 L'oeuvre d'Albert Eckhout et les cartons pour les tapisseries

3.2.1 Albert Eckhout

Les oeuvres brésiliennes d'Eckhout occupent une place de choix en raison de leur perspective ethnohistorique et son pionniérisme dans les portraits des natifs et leurs véritables physionomies et postures. Peter MASON (1998, p. 53-54) souligne en tant qu'aspect essentiel pour la compréhension de l'oeuvre de l'artiste, ses dessins et ses esquisses. Ceux-ci ne s'éloignaient pas des oeuvres postérieures au fur et à mesure que dans les portraits

²⁴⁰ Voir aussi les analyses d' Evaldo Cabral de Mello, Pedro Puntoni, Ernst van de Boogaart concernant l'historiographie sur le Brésil Hollandais dans: Vieira, Galvão, Silva (2012, p. 19-63); et l'analyse des sources dans Mello (2010, p. 11-25).

²⁴¹ Selon Françaço (2014).

ethnographiques ce qui compte c'est d'attirer le regard sur une réalité thématique. Il s'agit par définition d'images visuelles des mondes imaginaires qui résultent dans des portraits exotiques. A travers l'inclusion d'objets et items de la faune et de la flore, on a formulé la construction d'une image thématisée.

Dans les portraits, les références à la culture matérielle utilisées par Eckhout, la connotation des degrés de civilisation, l'intention de rapporter le caractère plus universel ou local de la colonie hollandaise connecte l'oeuvre du peintre avec la représentation européenne des tropiques.

Dans les toiles d'Eckhout, dans lesquelles il représentait le Brésil avec un supposé regard ethnographique, nous apercevons des accessoires et des éléments qui n'appartenaient pas à la nature ni à la culture matérielle locale. Comme dans le chapeau peint dans *La femme africaine* (Figure 21). Le but était de dresser le portrait des colonies hollandaises en mettant l'accent sur plutôt un aperçu que sur un aspect particulier. Avec le reflet de la circulation des images produites par le peintre et un long processus les Tapisseries ont reçu les motifs brésiliens et hybrides avec d'autres cultures notamment l'andine et l'africaine.

3.2.2 Du Brésil à la *Tenture des Indes*

La vision européenne à travers la *Tapisserie des Indes* comprend facilement la vision d'Eckhout, qu'à son tour est une vision inter-relationnée. A partir de telle prémisse, les images-objet sont toujours connectées les unes aux autres soit du même milieu visuel, soit de la production artistique plus large dans de différentes temporalités et polysémies. La constitution et la circulation des images d'Eckhout avant et sur la *Tapisserie des Indes* ainsi que la visualité et la mémoire de comment elles se sont rendues présentes, se transfiguraient ou étaient mise en relation avec d'autres supports et milieux sociaux reflètent temporalité et imaginaire. Pour cela, il y a le questionnement dans quelle mesure et quand les images des tapisseries constituent *une mémoire spécifique du Brésil colonial*. Il est aussi essentiel de souligner que l'existence de la réverbération des images du Brésil hollandais chez quelques artistes européens antérieurs ou contemporains à la production de la *Tapisserie des Indes* dans le but de s'approcher l'imaginaire sur le Brésil de la production artistique européenne et de la confirmation de l'existence d'un réseau d'images.

3.2.3 Les cartons de la Tapisserie des Indes

L'arrivée des cartons en France fait partie de la décomposition de la collection de Maurício de Nassau. La collection ici n'est pas comprise comme celle composée exclusivement des toiles et objets rapportés du Brésil. Les cartons font partie du *patrimoine* construit avec les images brésiliennes et élargi lors de la période du retour en Europe. L'ensemble a modifié sa formation et a subi des ajouts et des fragmentations.

Plusieurs items de collection brésilienne ont subi des réarrangements en fonction des allocations promues dont la principale raison a été la distribution des cadeaux, processus qui a fait ses débuts lorsque Nassau se trouvait encore au Brésil.²⁴² Les dons de Nassau à la noblesse n'ont pas été cependant en quête de réciprocité dans les relations du XVIIe siècle mais dans le but de construire et divulguer l'image du "Brésilien" durant son action stratégique dans le scénario européen. En tant qu'un ensemble de cadeaux à Louis XIV, les cartons arrivent en France en 1679 et huit ans plus tard, dans *la Manufacture Royale*, les tapisseries voient le jour. Le sens du dernier cadeau a été pourtant différent car il a dépassé l'échange des faveurs et le retour financier que Nassau avait demandé.

Sans doute, les cartons reçus en France demeurent dans des imprécisions. La rétrospective indique qu'ils ont été fruit d'une commande de Maurício de Nassau à Eckhout. D'abord, on a décrit des oeuvres aux dimensions immenses, des images d'Amérindiens en taille réelle "toute sorte de plantes et animaux" et "neuf pièces de fenêtre" (BRIENNEN, 2010, p. 32). Cela semble appartenir à la période comprise entre 1646 et 1653 quand le peintre s'est établi à Amersfoorte et y a probablement travaillé avec l'artiste Jacob van Campen. Ces peintures, ont auparavant intégré une partie du cadeau de Nassau à l'électeur de Bradenbourg en 1652. Ces oeuvres ont été signalées comme "rares". Leur singularité serait appréciée par les connaisseurs d'art ce qui augmentait la réputation de Nassau et de celui qui pourrait les posséder (FRANÇOZO, 2014).

Tout au long de la recherche dans les archives du *Mobilier National*, nous nous sommes retrouvés face aux documents qui n'étaient pas encore apparus dans des résultats les recherches sur la Tapisserie des Indes. Ces documents pourraient donner de nouveaux indices sur la provenance et l'auteur des cartons des tapisseries, mais ils sont en désaccord sur quelques points: ils n'aident pas à une conclusion définitive. L'un des documents ce sont les notes (FOUCART, 2004) de Jacques Foucart, conservateur général au département des

²⁴² Nassau a envoyé en Europe de la ville du Recife des animaux comme cadeaux à Stathouder (Le prince Frédéric Henri) et l'héritier (Guillaume III) (FRANÇOZO, 2014, p. 203).

peintures du Musée du Louvre en 2004. L'examen des spécialistes indique par l'observation stylistique que les cartons ont été peints par Eckhou. Par ailleurs, l'analyse technique²⁴³ réalisée en 2007 sur trois cartons de l'ancienne Tenture de Indes qui se trouvent dans le *Mobilier National*, les experts du Musée du Louvre affirment qu'il y a des points qui les rapprochent et d'autres qui les éloignent de l'oeuvre d' Eckhout. L'étude s'est consacrée à l'analyse du tissu et des pigments et la comparaisons avec d'autres oeuvres d' Albert Eckhout et de Frans Post. Les experts ont conclu que le support compte sur la préparation typique des Pays Bas après 1620, dans la région de Haarlem notamment. Ils ajoutent que les pigments (le bleu de smalt, le jaune de plomb, le vermillon, un mélange de d'azurite et de jaune de plomb) employés vont bien avec les peintures brésiliennes d' Eeckhout (des peintures ethnographiques actuellement à Copenhague). Cependant, quelques caractéristiques examinées dans les cartons qui restent se distinguent de celles qu' Eckhout avait réalisées lors de sa rentrée en Hollande.

Il est indéniable que les images sous forme des tableaux ou cartons de tapisserie arrivent en France en 1679 et qu'elles ont été la base pour la réalisation des *Anciennes Indes* (1687-1730). Ces peintures ont servi sans aucun doute à l'adaptation de nouveaux cartons des *Nouvelles Indes* (1740-1800), par les pinceaux d'Alexandre-François Desportes.

La genèse de la Tapisserie des Indes en tant que peinture et objet tissu est assez complexe. Les imprécisions par rapport au parcours des images font partie d'un processus qui est l'expression du regard sur un monde étranger à l'Europe. Les nuances composent justement cette vision de monde qui n'a pas été uniforme ni consensuelle entre les particularités culturelles des recoins de l'Europe. Le chemin pour un rapprochement à ce regard configuration arborée sur la *Tenture des Indes* consiste à comprendre que les images sont en rapport réciproquement. Elles sont en rapport avec les oeuvres de peintres, et aussi celles scientifiques, les relectures et les réseaux d'images dialogué avec le rôle de l'exotisme dans la culture visuelle de l'Âge Moderne.

Eckhout, ou qui que ce soit qui ait peint les cartons pour la tapisserie présentait une interprétation de la nature brésilienne sans pudeur d'y inclure des éléments étrangers au milieu. La cour française, lorsqu'elle produit les tapisseries comprendrait peut-être les images comme un regard sur les Indes en général, mais il est certain que les *images provenant du*

²⁴³ L'examen technique dont le compte rendu date du 1er octobre 2007 réalisé par le Centre de Recherche et de Restauration des musées de France- C2RMF UMR 171 du CNRS au Mobilier National et Manufactures Nationales des Gobelins des trois cartons de tapisserie sur le tissu. Chaque partie mesure 4 mètres de haut, 1,10 à 1,50 de long. Document des archives du Mobilier National sur la Tapisserie des Indes. Des données et des photographies de l'auteur lors de la recherche dans les archives lors de son séjour en France avril —juin 2017 et juin 2018.

Brésil ont occupé une place centrale dans la construction de cette vision: un regard qui s'est servi de l'image de l'autre afin d'exprimer des valeurs sur sa propre société.

La circulation des images a collaboré petit à petit pour la formation d'une acception globale sur des contenus déterminés. Cela a été constant depuis la production des artistes de Nassau au Brésil, dans les cartons et, en conséquence, dans la *Tapisserie des Indes* car: " Les compositions comme un tout sont tout de même artificielles et basées sur des idéaux de peinture et conceptions culturelles européennes".²⁴⁴ Lorsque nous parlons de globalisme des images, l'expression signifie, entre autre, qu'il y a une certaine tendance à l'universalisation de certaines représentations. Ce déplacement est une marque de la manière de voir européenne des XVIII et XVIIIe siècles. La création des cartons pour les tapisseries sont une suite de la circulation des images ayant en tant que protagonistes la collection de Maurício de Nassau et notamment les peintures d' Albert Eckhout. L'une des formes de pénétration des images de Nassau en Europe s'est passé à travers la royauté française du XVIIe siècle. Nous verrons ensuite comment une conception du Brésil a été construite en France et comment cette conception a découlé de la réception des images à tisser sur la Tapisserie des Indes.

4 IMAGES DU BRÉSIL EN FRANCE

En 1679, les cartons de la *Tapisserie des Indes* arrivent à Paris comme porteurs des images du Brésil. Cependant, celles-ci n'ont pas été les premières images des Amériques en France. Dans ce chapitre, nous discuterons de ce que la France comprenait à ce moment-là comme représentation de cette terre lointaine et comment les cartons ont été accueillis et adaptés dans la *Manufacture Royale des Gobelins* (1687). Dès que la première *Tenture des Indes* est prête (1688), elle devient l'une des représentantes et divulgatrice de la visualité européenne sur le monde d'outre-mer.

L'objectif méthodologique est de problématiser l'existence des images précédentes en tant que formatrices d'une conception sur le monde étranger à l'Europe et comment a été l'arrivée des peintures qui ont donné origine aux *Tentures des Indes*. Étant les tapisseries françaises porteuses d'une version présenteielle, nous verrons comment les peintures

²⁴⁴ «Nevertheless, the compositions as a whole are artificial and based on European painting ideais and cultural conceptions» (KLATTE, 2016, p. 108).

hollandaises ont été incluses dans ce support artistique constitué d'une série de huit thèmes et leurs variations.²⁴⁵

La culture visuelle européenne qui a conçu les tapisseries était pleine d'images sur le Nouveau Monde. De nombreuses images n'avaient pas de lien direct ni avaient été transposées, mais elles ont précédé une conception de monde et en ont fait partie. Une partie de ce point de vue est la description à l'approche scientifique mêlée à ce que nous appellerions de nos jours *fiction*; dans cette description l'exotisme et le globalisme (dans le sens d'aperçu et de circulation d'images du monde) n'étaient pas de ressources esthétiques. La haute culture abordait avant tout la société elle-même qui produisait des contextes pour telles images . La cour française regardait non seulement le monde étranger mais aussi elle-même pendant qu'elle contemplait et produisait la Tapisserie des Indes. Cette tapisserie n'était pas une collection d'images isolées sur les Indes vu qu'elle constituait une intersection de la culture matérielle et visuelle. En outre, le rôle de la tapisserie était à grosso modo, d'une certaine façon, servir comme d'autres supports d'images: " le regard que nous avons sur une tapisserie est différent de celui que nous avons sur une peinture, ceci en raison de sa matérialité et son usage, sa texture, sa forme et son exposition" (BERTRAND, 2015, p. 126). En effet, la tapisserie intègre toujours un ensemble architectural/décoratif toujours en rapport avec lui. Le support tissé avec telles figures compose une autre sphère visuelle celle *du décor* d'une chambre. On crée alors une autre dimension dans l'analyse des images. En d'autres termes: si les images des Indes possédaient une fonction, la tapisserie dans une chambre elle aussi en aurait la sienne, elle crée alors une autre dimension dans l'analyse des images..

Avant que les images de la nature et de l'homme brésilien ne constituent un thème figuratif des tapisseries, il y a eu des registres artistiques sur les mêmes sur territoire français, Depuis les premières incursions, comme celles de Binot Paulmier de Gonneville (1504), aux Indes Méridionales, l'actuelle ville de São Francisco do Sul, dans l'état de Santa Catarina, le souci de montrer en France ce qu'il a été découvert surgit. Des animaux et des plantes natifs comme l' Essomericq (Iça-Mirim),²⁴⁶ ont été rapportés du Brésil. L'image graphique et sculpturale n'a pas obtenu la primauté sur les éléments matériels quand il était question de

²⁴⁵ Selon le tableau de production et distribution de la Tenture des Indes (localisation actuelle, titre, date, atelier, taille) chez Klatte (2016).

²⁴⁶ Indigène de l'ethnie cariço de la côte de Santa Catarina. Il a été emmené en France par Binot Paulmier de Gonneville en 1504. Gonneville n'a pas réussi à retourner au Brésil et tenir la promesse faite au père d' Iça-Mirim- le chef local- de lui rendre son fils. Essomericque meurt à l'âge de 95 ans après avoir fait héritage de Gonneville et s'être marié avec une proche, probablement une fille de Gonneville, avec qui il a eu 14 enfants (PERRONE-MOISÉS, 1992). Le rapport du capitaine Gonneville est publié comme Campagne Du Navire L'Espoir De Honfleur 1503-1505. Relation Authentique Du Voyage Du Capitaine De Gonneville Ès Nouvelles Terres Des Indes (GONNEVILLE, 2012).

rapporter un peu du Brésil pour le vieux Continent. L'entreprise de transporter des échantillons ou de faire des registres graphiques a été établie la représentation des terres brésiliennes sur territoire français. Il constitue alors un terrain perméable de telles représentations comme les brésiliennes ou des Indes, de cette façon une option n'exclut pas l'autre. L'important est d'observer comment le matériel de registre graphique, de récits et "des échantillons" (faune et flore) s'est manifesté en termes culturels sur territoire européen.

La frise (Figures 35 et 36) de l'église de Saint-Jacques à Dieppe par exemple est un haut-relief qui dépeint des indigènes brésiliens engagés dans l'extraction du *pau-brasil* et d'autres américains en compagnie des types humains des Indes Orientales. Le règne de François Ier (1515-1574) a été marqué par l'intense intérêt pour les "terres neuves" même si le roi ne reconnaissait pas la bulle papale, laquelle partageait les terres entre les Espagnols et les Portugais. De la même époque (1530) nous avons des rétables originalement polychromes *L'isle du Brésil: L'Embarquement du Bois Rouge/Cope et Transport du Bois Rouge* (Figure 3). Des éléments allégoriques étaient aussi présents comme sur le médaillon *Roi Sauvage* (Figure 4). La sculpture sur bois du sauvage stylisé et amical a été la manière habituelle de traiter les natifs des Amériques. Sous le même aspect, il est vu dans la littérature et la philosophie ultérieures chez des auteurs français comme Montaigne et Rousseau.²⁴⁷ A partir de la production picturale sur l'entrée festive d'Henri II à Rouen En 1550, nous remarquons l'élargissement de la représentation du natif brésilien (Figure 39). L'événement en soi gardait la teneur de dramatisation vu que les indigènes *tupinambás*, alliés des Français avaient été conduits en ville et ont mis en scène leur mode de vie sur de terres brésiliennes, ils ont simulé des batailles contre les Portugais et des tribus alliés des Portugais. En parallèle à la mise en scène et au graphiques des livres, les représentations cultivées contenaient des scènes aux airs des la mythologie grecque sur le modèles de la Renaissance. Des corps idéalisés et l'esthétique classique sont apparus dans les peintures qui ont donnée origine à la *Tenture des Indes*. Plus tard, quand la Tapisserie des Indes a été produite tous ces éléments mis en évidence étaient encore plus présents. Les arguments font partie d'une visualité non homogène et de ses interactions avec le reste de l'Europe. Le visuel planifié et mis en scène lors de la fête d'Henri II n'a pas surgi comme une idée originale, mais il a collaboré dans la concrétisation de la construction du système culturel du pouvoir absolu.

Au long des XVI et XVIIe siècles, le contact français avec le Brésil a été pratiqué exclusivement par les Normands intéressés dans la quête de l'extraction du *pau-brasil*. Les

²⁴⁷ Selon Franco (1976) et Lestringant (1580-1592).

initiatives d'occupation du territoire ont été entreprise jusqu'au XVIII^e siècle. Le flux continu a disséminé la visualisation de telles images sur le Brésil en France. Durant toute la période de production des tapisseries le contact a été gardé. Le flux continua diminué la visualisation de ces images sur le Brésil en France.

Dans deux livres connus comme des influenceurs de l'idée du *bon sauvage* — d'André Thevet et de Jean De Léry, on trouve des images faisant preuve de l'appel à l'exotique n'a pas été inauguré en France avec les tapisseries. Voilà probablement une des causes de la grande acceptation dans la cour, le véritable public des tapisseries. Thévet, qui avait été membre de l'ordre franciscain, a été au Brésil en 1555 et a été ultérieurement nommé cosmographe royal en 1558. Il a fait partie de la tentative d'occupation territoriale dirigée par Nicolas Durand de Villegagnon, la France Antarctique (1555-1565), sur la côte *fluminense*. Les remarques du religieux ont résulté dans deux livres illustrés et publiés à Paris: *Les Singularitez de la France Antarctique, autrement Nommée Amérique, & de Plusieurs Terres et Isles Découvertes de Nostre Temps* (1558) et *La Cosmographie Universelle* (1575).

Quand on arrive au règne de Louis XIV, l'interprétation de l'habitant de l'Amérique du Sud comme un cannibale se modifie à partir des récits de voyage comme celui Du Tertre (1654). Les bases du sauvage de Rousseau sont lancées. Cette tendance est confirmée sur la *Tapiserie des Indes*²⁴⁸ où l'indigène n'est pas représenté comme hostile.

4.1 L'arrivée des cartons de la Tapiserie des Indes à la cour de Louis XIV

La géographie était une partie essentielle de la compréhension du globe terrestre, non seulement avec des cartes, mais aussi avec des images. En 1663, après son sacre, Louis XIV reçoit de Johan Blaeu *Le Grand Atlas*. La présentation de l'oeuvre révélait l'importance de la visualisation des images en tant que connaissance du monde: "La géographie [est] l'oeil et la lumière de l'histoire [...] les cartes nous permettent de contempler la maison et bien loin de nos yeux des choses qui sont extrêmement lointaines" (BLAEU, 1999, p. 302). C'est dans ce sens aussi que les modèles pour les tapisseries ont été offerts à Louis XIV en 1679 comme une partie du cadeau²⁴⁹ de Maurício de Nassau. L'Hollandais écrit, lors de négociations de

²⁴⁸Selon Verdier (1977).

²⁴⁹Il y a deux listes d'items composant l'ensemble du cadeau de Nassau à la France. Les items répertoriés ne sont pas les mêmes dans les deux listes à savoir: la) Description des tableaux que le Prince Maurice de Nassau a offerts au Roi Louis XIV (Koninklijk Huisarchief, La Haye, IV, dossier 1478), a été formulée par Nassau; b) Inventaire général des meubles de la Couronne (30 de janeiro de 1681), de Gédéon du Metz — Contrôleur Général des Meubles de la Couronne (GUIFFREY, 1886).

l'offre et l'accueil en France tout en présentant l'importance des peintures comme une opportunité pour le souverain de voir les raretés d'une partie du monde.

La manière dont les cartons, devenus tapisseries, arrivent en France commence par révéler quelques-uns des sens que les images ont acquis. La transférence d'identité d'images hollandaises sur le Brésil pour les images françaises à propos des Indes a commencé à se forger avant l'action de la première *tenture* par les Gobelins. Les négociations et l'accueil sur le sol français des peintures originales éclaircissent sur le processus de transformations dans les images et sa nomenclature. Ce dynamisme des images, planifié par Nassau,²⁵⁰ éclaire des aspects de la confrontation finale des *Anciennes Indes*. Dans les *Nouvelles Indes* les interférences sont plus objectives et se sont données dans un deuxième moment..

Les cartons envoyés par Nassau, conforme l'atteste les experts,²⁵¹ sont des peintures originaires réalisées en Hollande et aux pigments pratiqués dans les domaines où travaillait le peintre Eckhout. Au long de la période précédente et celle qui suit immédiatement l'arrivée du cadeau diplomatique de la correspondance²⁵² entre Nassau et la cour française met en évidence deux aspects: les cartons ont été envoyés étant donné qu'il contenait des images du Brésil, mais ils avaient besoin de retouche.

Le contexte pour l'arrivée des oeuvres et des objets ne pourrait être meilleure. Le roi avait inauguré sa *ménagerie* à Versailles la décennie précédente et d'une part il s'intéressait à la botanique et à la zoologie. D'autre part, les Académies des Arts et Sciences étaient en ébullition. Nous observons que les images ont été reçues dans la cour et suivies de tout ce qu'il fallait afin qu'on puisse susciter du contentement et de l'ouverture "de tout ce qui est représenté dans les susdits tableaux" (VITTET, 2016, p. 61). Nonobstant, selon la première lettre, Nassau a nettement indiqué au roi que les items pourraient être modifiés lors de la réalisation des tapisseries selon la volonté du monarque. L'idée et de toute importance pour la compréhension de la configuration du premier tirage de la Tapisserie des Indes quelques années plus tard. L'interprétation des cartons s'est réalisée selon sa vision des Indes. Remarquons que ce regard ne portait pas seulement d'une création de son imaginaire, elle était fortement basée sur les mêmes éléments des peintures hollandaises qui étaient arrivées dans la cour. Une aide de cela: les cartons ont été accompagnés d'autres peintures (environ 85), d'objets ethnographiques et comme le supposent WHITEHEAD et BOESEMAN (1989,

²⁵⁰ Selon la description du chapitre 3 chez Françoze (2014, p. 169-229).

²⁵¹ Le compte rendu d'étude (2007) cité dans le chapitre 3. Un examen été réalisé en 1982 par l'Institut Français de Restauration des Oeuvres d'Art dont les résultats sont cités par Whitehead (1989, p. 116-117).

²⁵² Les cartons sont conservés dans les Archives Royaux de Maison Oranje-Nassau — La Haye, [Koninklijk Huisarchief — KHA].

p 111-112), d'un exemplaire de l' *Historia Naturalis Brasiliae* (1658) de Piso. Les images ces objets et de ces peintures inventaires ont pu être incorporées en France aux tapisseries. En d'autres termes: il faut peut-être conclure que ces tableaux d'appui n'étaient pas encadrés mais probablement gardés dans des chemises et ils étaient alors considérés comme une partie essentielle des cartons" (WHITEHEAD; BOESEMAN, 1989, p. 113).

La Tapisserie des Indes portait depuis son origine des interférences. Cette manière d'inclure des éléments à un décor suggère le désir d'aborder toute la connaissance possible sur une parcelle de la terre. L'oeuvre d'art a été à cette époque-là porteuse de la raison et de la vérité bien qu'elle se soit donnée simultanément aux expressions de l'imaginaire.

Toutes ces itinérances d'images ne sont pourtant pas déplacées des sociétés auxquelles elles se sont manifestées artistiquement tout en circulant de supports et localités en tant que des travaux. Dans le cas de la *Tapisserie des Indes*, les images dépendaient des facteurs politiques et du goût de la *Manufacture Royale* et dans le cadre général de l'orientation du règne de Louis XIV à la suite de Louis XV. Ce n'est que huit ans après son arrivée en France que La Chapelle; *Controller* dans *Les Bâtiments du Roi*, relance la possibilité de tisser les peintures des cartons.

Avant la réalisation de la tapisserie, quelques artistes engagés par les Gobelins (Monnoyer, Fontenay, Houasse, Bonnemer) (WHITEHEAD; BOESEMAN, 1989) ont été chargés de retoucher les cartons, chacun contribue avec ses spécialités picturales en 1688. Plus tard, les images ont subi des interférences exécutées par François Desportes, dans deux occasions et d'autres.²⁵³

L'un des effets des modifications des peintres des Gobelins peut être l'ajout ou même les superpositions des images des cartons tel que *Le Chasseur* (Figure 45). Cela s'avère vrai et nous acceptons l'hypothèse que les artistes ont largement dépassé la limite du retouches visant ajouter au maximum d'éléments naturels du Nouveau Monde dans l'encadrement de chacun des cartons de la *Tapisserie des Indes*. Une autre possibilité: les peintures seraient déjà arrivées de Hollande avec telle confirmation. On insiste sur le fait qu'elles sont totalement différentes du mode compositionnel d' Eckhout.²⁵⁴ Il faut tenir en compte que la peinture a été réalisée pour une tapisserie, avec sa particularité visuelle, et non pour un tableau.

L'analyse de la distribution des images dans les cartons qui restent montre qu'elles ne peuvent pas être interprétées isolément pour intégrer un ensemble. Visuellement chaque

²⁵³ Sur la chronologie et l'action des peintres des Gobelins dans les cartons de la Tapisserie des Indes voir Leite (2014, p. 233), Whitehead (1989, p. 115-117), Bertrand (2015, p. 110), Fenaille (1903-1923, tome II, p. 371).

²⁵⁴ Voir la note Foucart (2004) mettant en cause la paternité des cartons de la Tapisserie des Indes Note sur les prétendus de Eckhout des Gobelins.

tapisserie a un titre, développe un sujet (par exemple le thème *Le Chasseur Indien* dans la Figure 46), qu'à son tour a eu un carton modèle. Dans ces cartons, on établit plusieurs domaines visuels qui forment des sous-ensembles (Figure 47).

Au delà de la présentation des images, soit sur les cartons, soit sur la tapisserie achevée, les origines de ces images et comment elles migrent de support et sont interprétées n'est pas encore clair. Certes, il y a un projet de Nassau pour tout enregistrer et divulguer en Europe. Nous constatons que le don de Nassau — qui a eu des intérêts personnels comme nous avons exposé — a représenté un discours colonial à celui qui a reçu le cadeau. Dans la pratique, la France s'intéressait autant que les Hollandais aux domaines des Amériques. Mais de quelle manière le discours colonial transmis dans le cadeau de Maurício de Nassau a-t-il été compris par le roi français? Les images du cadeau peuvent avoir été interprétées comme une opportunité de visualiser ce qu'on cherchait, la production de canne à sucre, les ressources naturelles, la participation à l'économie globale "aurait été attirante pour la cour française car dans les peintures, on visualisait des marchandises essentielles pour la réussite économique des colonies des Caraïbes et de l'Amérique du Sud."²⁵⁵ Le potentiel des terres neuves, au Brésil ou non, peut s'observer sur le plan de fond des *deux taureaux* (Figure 48). Nous y voyons une raffinerie de sucre et à droite, en premier plan, la canne à sucre. Ceci peut expliquer, d'une certaine manière, pourquoi les peintures du Brésil sont devenues des tapisseries divergentes de celle du programme des Gobelins, centrés sur des allégories, des thèmes religieux, historiques, mythologiques par rapport au roi. Les images suivaient la vision idéalisée de la vie coloniale où

Étant donné les défis auxquels Colbert et le roi ont fait face pour établir et assurer la colonie aux Indes Occidentales et en Amérique du Sud, ces cartons qui insistent sur l'abondance naturelle auraient mis en valeur le profit potentiel dans les colonies françaises ou auraient même encouragé les futurs colonistaeurs et bailleur de fonds.²⁵⁶

Ajoutons à l'opinion de l'auteur que l'intérêt portant sur une vision idéalisée de la vie coloniale était présente dans l'art français depuis longtemps. Le caractère endémique des images transposés pour la tapisserie a été à travers l'examen des images du Brésil en France avant l'arrivée des cartons selon ce que nous avons exposé dans le chapitre et qui augmentait au fil du XVIIIe siècle. Cela est en contraste avec les images du XVIe siècle de représentations

²⁵⁵ "would have been appealing to the French court, for the paintings visualized commodities essential for the economic success of the Caribbean and South American colonies" (ANDERSON, 2013, p. 149).

²⁵⁶ "Given the challenges Colbert and the King faced in establishing and securing colonies in the West Indies and South America, these cartoons, which emphasize the natural abundance of the Americas, would have underscored the potential for profit in the French colonies, perhaps encouraging prospective settlers and financiers" (ANDERSON, 2013, p. 150).

de cannibales et des luttes.²⁵⁷ Dans les cartons de *la Tapisserie des Indes*, au contraire, ce trait disparaît tout en confirmant l'un des points de vue du colonialisme européen des XVIIe et XVIIIe siècle. La visibilité de la Tapisserie des Indes fait partie d'un nouvel imaginaire sur le monde d'outre-mer. En Europe, les représentations de ce qui est étranger ont été liées à la construction du pouvoir absolu.

5 A TENTURE DES INDES DANS LA MANUFACTURE ROYALE DES GOBELINS

Ce chapitre porte sur comment les images du Brésil ont été choisies et réalisées par la *Manufacture Royale*. Afin de comprendre cette version réalisée par la cour française, nous tenons compte des conditions de production dans leurs aspects techniques, politiques, culturels et sociaux. Cela veut dire que lors de la période de réalisation de la *Tapisserie des Indes* plusieurs facteurs étaient en jeu tels que le fonctionnement des ateliers, le système de commandes, les disputes au sein de la Manufacture, les mécanismes de prestige auprès de la cour à travers les manufactures, la fonction sociale de la tapisserie lors des échanges diplomatiques, le système culturel et le goût aristocratique reflété sur les tapisseries. Des aspects qui caractérisent le champ de la Haute Culture (BOURDIEU, 1990, 2001) aux XVIIe et XVIIIe siècle.

5.1 La production des *Tapisseries des Indes* et le pouvoir civilisateur

5.1.1 *La Manufacture Royale*: pratiques de pouvoir et finalités des tapisseries à la fin du XVIIe siècle et le siècle XVIII

Quand la *Tapisserie des Indes* a commencé à être produite en 1687, les Gobelins faisaient partie du système culturel de l'Absolutisme français. Il y avait des rivalités et des disputes pour le pouvoir.²⁵⁸

Présenter sous forme de tapisserie les images de connaissance globale a été très important pour le projet absolutiste. L'argument est en rapport avec la valorisation des images hors le vieux continent qui était depuis des siècles représenté comme nous avons vu dans les chapitres précédents. *La Tapisserie des Indes* produite par les Gobelins peut être considéré

²⁵⁷ Parmi les peintres hollandais, le cannibalisme apparaît chez Eckhout, d'une façon atténuée comme dans le panier rempli des restes humains porté par la *Femme Tapuya* (Figure 20).

²⁵⁸ Sur le remplacement de pouvoir et les choix des thèmes à tisser dans les Gobelins voir Bertrand (2015), dans les chapitres Le Brun versus Mignard; Conserver les plus belles tentures de la Couronne; Les tableaux tissés aux Gobelins à la fin du règne de Louis XIV.

comme l'apogée de la valorisation du thème, du besoin de montrer une version ce qu'il serait le monde au-delà des frontières européennes selon la vision de l'aristocratie européenne. De ce fait, d'autres centres français de la tapisserie comme Beauvais et Aubusson, ont aussi réalisé des thématiques exotiques. La Tapisserie des Indes peut être comprise également dans un programme iconographique mis en place par l'Etat (KNOTHE, 2016). Remarquons que les *tentures des Éléments*, et *Les Saisons* tissées à partir de 1669 illustrent ce programme dans lequel la représentation explicite ou non des vertus réelles (pitié, magnanimité, bonté, valeur) était associée à la représentation de la nature.

5.1.2 *La Tapisserie des Indes* dans le milieu visuel/culturel/politique européen

La *Tenture des Indes* a d'abord été une expression artistique alimentée avec des images mères basées sur un regard, dans ce cas hollandais, sur quelques localités des Indes Occidentales. Avec les ajouts et les modifications subis en France un élargissement du rôle de la *Tapisserie des Indes* a eu lieu: elle est devenue porteuse d'une vision européenne non spécifiquement de l'art hollandais. Tel regard, dans la configuration d'une nouvelle version, a été accentué avec les adaptations — d' *Anciennes Indes* aux *Nouvelles Indes* — jusqu'à la fin de leurs éditions.

La visualité de ces oeuvres renvoient à la représentation de la nature et de l'homme qui existent à partir de la civilisation mais qui existent dans l'imaginaire européen. L'examen qui suit indique que les images de la tapisserie révèlent plutôt un type de représentation que la compréhension de la société productrice de l'oeuvre d'art. Les paradigmes esthétiques et la notion d'altérité de l'intellectualité courtisane y sont configurés; c'est-à-dire la manifestation artistique fonctionne comme un lieu de représentation de concepts et d'une culture visuelle. Il en va de même "chez Durkheim, la représentation désigne, prioritairement, une large classe de formes mentales (sciences, religions, mythes, espace, temps) d'opinions de savoirs sans distinction" (MOSCOVICI, 2001, p. 47). *La Tapisserie des Indes* présuppose alors un régime de visualité associé aux relations politiques et représentationnelles . Toutefois, il n'est pas prudent d'affirmer que la pensée de l'époque soit uniforme dans la haute culture européenne vu que, pour l'historien des sociétés de l'Ancien Régime, "construire une notion de représentation comme outil essentiel et l'analyse cultural est investir d'une pertinence opératrice un des concepts centraux manipulés dans ces propres sociétés" (CHARTIER, 2002, p. 73). De surcroît, il y avait plusieurs formes de représentation dans les sociétés en question. *La culture n'était pas homogène. C'est aussi au XVIIe siècle que la science s'est mise en*

évidence devant la religion et que la manifestation artistique comme l'était jadis la religion - n'était pas divorcée de la science. L'investigation sur la connaissance humaine a été petit petit assumée par la science qui a incorporé les mêmes objets de la religion: la nature, l'homme, la société (DURKHEIM, 2000, p. 457). Le roi assume le type de représentation soulignée par BOURDIEU (1990, p. 168), dans laquelle "il est le groupe fait homme".²⁵⁹ L'auto-image de la cour française - ou moins de celle qui souhaitait réfléchir - était liée à la nature - voilà l'une des questions centrales au XVIIe siècle en relation avec d'autres questions pères soulignées par BAUMER (1990).²⁶⁰ Les images privilégiées dans les tapisseries apportent alors une gamme variée d'éléments, presque un inventaire de la faune et la flore et valorisant l'étude scientifique rationnelle. En termes artistiques, on cherche l'équilibre. Celui-ci est même poursuivi au long de tout le XVIIIe siècle quand les contradictions internes se sont exaltées et aboutissent à la Révolution française. Dans *L'éléphant* (Figure 49) on peut observer plusieurs fruits de la terre cités visuellement, ils sont tellement nombreux qu'ils n'entrent pas tous dans le panier que la personne porte. Les fruits abondent non seulement en quantité mais en différentes espèces tels que les oiseaux montrés dans l'arbre sur la tapisserie.

Les règnes de Louis XIV et Louis XV ne voulaient pas montrer les Indes Occidentales comme des terres de monstres, des cannibales, liées à l'imaginaire médiéval. La modernité s'est intéressée à la création d'un autre imaginaire sur les terres neuves et la colonisation. Étant donné que la cartographie et la cosmographie utilisaient des informations sur le monde pas si nouveau que cela. Le contraste entre les faits et la visualité dans la *Tapisserie des Indes* est énorme, mais il y avait tout de même le besoin de faire la colonisation avancer.

De ce fait, indépendamment du degré de la vraisemblance, le thème développé dans la *Tenture des Indes* présentait une actualité indiscutable dans l'Europe au moment de sa première réalisation. Bien qu'on ait attribué au fait occasionnel de la convenance de s'occuper tous les titres ayant suscité la transformation de ces peintures hollandaises gardées depuis 8 ans.

Nous observons que les images du Brésil qui apparaissent dans la *Tapisserie des Indes* sont fruits de deux projets, celui de Nassau et celui de l'Etat absolutiste français. Comme nous avons vu, le projet de Nassau était plus objectif centré sur sa personne. Il a planifié, a fait réaliser et a divulgué les images concernant son travail au Brésil en Europe. En France, les images brésiliennes se sont insérées dans le plan politique et visuel et ont eu une

²⁵⁹ À propos de cet aspect et concernant la construction de l'image du roi Louis XIV, voir Burke (1994) et Mathis (2015).

²⁶⁰ Selon, Franklin L. Baumer (1990), ce sont des questions fondamentales en Europe au XVIIe siècle celles autour de la vision de l'homme sur Dieu, la nature, l'homme lui-même, la société, l'histoire.

manifestation européenne, dans les aspects d'ampleur, de circulation et de modèle artistique. Alors, le regard européen à travers les images des tapisseries a été construit en deux moments: le plan envisagé par Nassau et dans le projet royal en France où les images ont été adaptées. Ce qui est commun dans les deux projets c'est la vision européenne, en deux moments, qui a pour essence les images de connaissance du monde.

5.2 Le sens de la *Tapiserie des Indes* et le sens des acquisitions

Dans la France Moderne, la consolidation de la planification autour de la mise en valeur du monarque a comme l'un des outils majeurs la production des Gobelins. Elle a été réalisée de différentes façons. L'idée de pouvoir à travers les images ne s'est pas toujours révélée de façon explicite comme dans la *Tenture des Indes*. A titre de comparaison la *Tenture de l'Histoire du roy*²⁶¹ se fait utile, par exemple: ici les exploits et le portrait du roi en sont le but. Il est cependant parmi les fonctions des tapisseries des Gobelins celle de conserver les images.

Le goût ou la nouvelle esthétique reflète le capital culturel de l'aristocratie européenne durant l'Ancien Régime où l'on utilisait *la circulation et la consommation des biens artistiques comme une façon de distinction sociale et privilège de la connaissance*.

La tapisserie dans sa condition de support artistique fait preuve de la persistance, d'un côté, de déterminés modèles visuels et, d'autre côté, d'un certain espace de création dans les travaux des artistes chargés de retoucher ou de réaliser de nouveaux cartons quand les originaux se montraient usés. Nous faisons référence notamment au travail de Desportes: sa série des *Nouvelles Indes*. La dépendance du système monarchique était déterminante, quand les bases d'un domaine artistique de la haute culture se consolidait. Quand on parle des préférences esthétiques telles que la valorisation thématique des images exotiques des tapisseries on insère l'appréciation issue de la noblesse et de l'intellectualité européenne, non seulement française. Les *Tentures des Indes* ont été stratégiquement offertes et fortement estimées par plusieurs maisons royales participant à la formation de la circulation des idées et des visualités. On valorisait en Europe les modèles des nobles français qui voulaient être vus comme modernes. Les domaines artistiques et scientifiques n'étaient pas complètement dissociés des XVII, XVIIIe siècle.

²⁶¹ Ensemble de quatorze tapisseries aux dessins de Lebrun sur les exploits du règne de Louis XIV et recouvrant les événements de la période de 1654 à 1668. L'oeuvre a été présentée à Versailles en 1677. Quelques exemplaires se trouvaient actuellement au Musée national du château Fontainebleau et au Mobilier national à Paris.

5.2.1 Commandes et cadeaux

Ces images du Brésil dressées par les Hollandais forment une partie d'un lot de cadeaux offerts par Maurício de Nassau à Louis XIV, celui-ci s'est aussi servi de ces images comme dons. Dans les cadeaux réels à une autre personne²⁶² les images se retrouvaient sous formes de tapisseries et ce n'était plus au Brésil mais aux Indes que se passait la scène. Les cadeaux et les commandes diplomatiques ont été les moyens de circulation géographique des images, ils n'ont pas été qu'un moyen de circulation des objets de luxe, mais aussi d'un possible changement de sens dans la nouvelle ambiance à laquelle ils étaient destinés, et de transcendance par rapport à son message original.²⁶³ En France, les images étaient liées au colonialisme, à la connaissance et au pouvoir.

En ce qui concerne la *Tapiserie des Indes* les acquisitions de Pierre Ier le Grand- de Russie- et le Grand-maître l'Ordre de Malte figurent parmi les cas les plus significatifs de diffusion et d'appréciation des images du XVIIIe siècle.

Les images de la Tapiserie des Indes supposent une histoire qui est en réseau avec d'autres images et qui circulent de support en support et par d'autres lieux géographiques et à de différents buts. Voilà la formulation que nous avons tenté de décrire jusqu'ici.

Si nous rassemblons sous forme de schéma tout ce que nous avons exposé dans la thèse jusqu'à présent (Figure I): nous constatons que les images des *Tapisseries des Indes* sont en réseaux appartenant à quatre différentes dimensions, l'une qui est temporelle; l'autre, spatiale; l'une d'alternance de support et une quatrième qui est le relationnel thématique dans le cas des images exotiques. Les quatre dimensions font appel à la visualité des images. A part cette caractéristique, il reste l'imaginaire sur les images et sa relation présente dans toutes les dimensions des représentations artistiques ou mentales dans la *Tapiserie des Indes*.

²⁶²Voir l'énumération et la description de la Tapiserie des Indes comme cadeaux royaux sous Louis XIV, XV e XVI (FENAILLE, 1903-1923).

²⁶³Concernant cette caractéristique de la Tapiserie voir Anderson (2013, p. 185).

Figure I



Même si on envisage de synthétiser et comprendre les images de la *Tapisserie des Indes*, nous ne pouvons pas nous passer de l'une de ses principales caractéristiques à travers le temps: les images éveillent l'intérêt. Depuis qu'elles sont mises en forme sur les peintures d'Eckhout, et plus tard sur les cartons dans la réception de la cour française, la dispersion continue jusqu'à présent dans les enchères lors des acquisitions des institutions réalisées à travers les siècles.

Dans le régime visuel européen la *Tapisserie des Indes* a été produite durant le règne de trois générations de monarques de 1688 à 1809. Tout au long de ces 121 ans au cours desquels la *tenture* a été tissée il y a eu plusieurs changements. Elle a été menée dans les programmes politiques-culturels de la *Manufacture des Gobelins*. L'histoire des images (de comment elles ont été élaborées transportées, adaptées, vues, diffusées et, etc.) présente une relation primordiale avec la thématique de ce matériel.

6 LA TAPISSERIE DES INDES EN TANT QU'IMAGE

Ce chapitre met en rapport à travers l'analyse comparée les temps où l'image finale s'est formée (*la Tapisserie des Indes*) et le temps des références (peinture d'Eckhout et d'autres artistes) qui y sont présents dans le sens de montrer la circulation des images. En outre, l'exotisme dépeint à travers la vision française et configure une vision européenne; il ne s'agit pas précisément de la réalité transposée de la nature sur l'oeuvre d'art. La tapisserie est

encore comprise comme un objet alors selon le suggère APPADURAI (1986) elle a une vie sociale et possède un parcours, elle porte alors de la temporalité.

Avec la clôture de la thèse développée dans le chapitre précédent, nous situons la *Tapiserie des Indes* comme porteuse d'images de connaissance globale dès son origine dans les peintures hollandaises d'Eckhout. Les images des Gobelins peuvent être interprétées à partir de la catégorie exotique. Peter MASON (1998) défend l'exotique comme une construction imaginaire produite par un processus de décontextualisation pratiqué par l'aristocratie. Il affirme qu'un objet ou une image est exotique quand il part d'une configuration dans un autre endroit et il est après transféré vers une configuration différente ou recontextualisée. L'exotique n'est jamais dans son lieu d'origine. Il subit alors un peu le processus de décontextualisation et recontextualisation et il sera toujours marqué par le déplacement.

Benjamin SCHMIDT (2015) propose une nouvelle vision sur la médiation culturelle entre la visualité et la connaissance géographique au XVIIe siècle et le début du XVIIIe siècle, selon cet auteur, l'exotique serait lié au globalisme, tout en constituant un processus de géographie culturelle. Schmidt suggère que les conceptions de l'exotisme et du globalisme moderne et l'actuel sont issus des XVIIe et XVIIIe siècles.

6.1 Les transformations et les peintures tissées des Gobelins.

6.1.1 Étude de cas des images dans la *Tapiserie des Indes*

Avec l'objectif de démontrer quelques-unes des transformations et adaptations thématiques nous la côtoyons avec l'oeuvre d'Eckhout dans une étude de cas dans la *Tapiserie des Indes*. Nous avons choisi les thèmes *L'indien à cheval* et *Le Chameau*, étant donné qu'ils possèdent des points communs avec les autres thèses et apportent des représentations sur l'homme et la nature. Dans cet exemplaire du *Chameau* (Figure 56), avec les cartons du peintre Desportes, nous remarquons qu'il est dérivé du thème des *Anciennes Indes*, *L'Indien à Cheval* (Figure 57). L'indien a été remplacé par un cheval et un simien dans *Nouvelles Indes*. Dans *L'Indien à Cheval* les motifs développés étaient plus proches de la représentation de l'Amérique, même si c'est loin de ce qui serait le Brésil lui-même à travers les éléments comme la tenue de l'indien et la bête comme nous avons déjà vu. Dans *Le Chameau*, l'effet exotique est plus large géographiquement étant donné que le chameau et l'alpaga sont figurés dans la même ambiance. Il s'agit d'un déplacement de contexte des

images créant une recontextualisation artificielle. Ce nouveau contexte a alors généré une image exotique.

Dans *Le Cheval Raye* (Figures 58 et 59), nous pouvons illustrer comment chaque exemplaire de la tapisserie représente ses spécificités. Les bordures ont été souvent recrées selon le *retissage*, de façon à inclure ou enlever les blasons et les signes de celui qui l'avait commandée. Dans le cas *du Cheval Raye* du Getty Museum (Figure 59) il existe une importante particularité: la figure du lancier a été retirée de la ceinture aux pieds. Il indique peut-être²⁶⁴ que le représenté serait nu dans un premier moment et dans un second moment il a gangé une jupe afin de plaire l'acheteur. La cape est aussi différente de tous les autres accessoires des indigènes d'Eckhout. Mais elle suit les conventions européennes de l'époque concernant la représentation des amérindiens. La connexion entre les peintures d'Eckhout et les modèles pour les *Anciennes Indes* demeure nébuleuse. Non seulement en raison de la paternité non confirmée des modèles venus de Hollande mais aussi par le degré d'interférence des peintres en France. A travers ce prélèvement de tous les dessins et peintures dont on a des informations de l'artiste représentant la vie forestière nous pouvons comparer les deux cartons des tapisseries. Selon le critère de similitude, les oeuvres ne semblent pas venir du même auteur. Les visages sur la tapisserie suggèrent un traitement idéalisé relatif aux allégories des Amériques.

Si nous observons la figure avec le cheval dans *Le Chameau* (Figure 56) et dans *L'indien à Cheval* (Figure 57), nous avons la sensation d'avoir vu cet homme et cet animal à plusieurs reprises dans les autres représentations européennes. Si l'on établit des analogies dans les tapisseries, nous pouvons voir *Le festin des noces de Psyché* (Figure 69 et 70) et la tenture *Sujets de la Fable*, à partir des peintures de Jules Romain. Dans ces tapisseries ainsi que dans la Tapisserie des Indes, les images laissent voir un imaginaire qui se sert des ressources disponibles telles que les peintures des artistes voyageurs et d'autres réseaux d'images exotiques. Dans ces images, il est notamment utilisé des images standard de l'art européen pour dépeindre les mondes hors leurs frontières ou époques mythiques qui ont fini par construire un *hyperthème*.

Les images exotiques ont des références dans une vision de monde construite depuis l'arrivée de l'Européen aux Amériques. La conception de ce monde extra-européen, exprimé dans l'art des XVIIe et XVIIIe siècles se base sur le contraste entre ce qui appartient à la civilisation et ce qui appartient à une autre réalité. «Le goût, commun au XVII siècle, pour

²⁶⁴ Selon Bremer-David (1997, p. 17).

l'exotisme, suscité à l'origine par l'oeuvre des naturalistes, traduisait aussi le sentiment qu'éprouvent les Européens de leur supériorité sur le reste de monde» (SECRETARIAT D'ÉTAT À LA CULTURE, 1976, p. XXX). Pour cela, ce regard vers l'exotique a un rapport avec les sciences et la notion d'altérité.

D'innombrables représentations d'indigènes tenant un *tacape* (une sorte de massue), des femmes indigènes tenant un panier sur leur tête et d'autres. On envisageait de montrer avec cela des références à un retard technique par rapport à la civilisation européenne. La tapisserie en tant que manifestation de contexte artistique révèle à la fois tous ces contrastes entre la vie du sauvage et la vie européenne, liés à la représentation classique. Le résultat est un mélange qui comprend des tenues grecques, des accessoires aux plumes composant la même scène, présentée dans de différents contextes visuels en répétition et déplacés. Dans ce cas, les scénarios brésiliens et des images d'Albert Eckhout. Selon MASON (1998), cela rend la décontextualisation une caractéristique et une pratique fondamentale de l'exotique. La méthode était réalisée avant la *Tapisserie des Indes* y compris dans les représentations des ambiances européennes nous pouvons observer l'inclusion des items exotiques. Des peintures et des portraits des nobles portant des accessoires de la culture amérindienne en sont un exemple.

6.1.1.1 La réédition des séries *Anciennes* et *Nouvelles* et leur rapport avec le système visuel européen- le travail de Desportes

Les cartons de la première série de la *Tapisserie des Indes* se trouvaient usés malgré les retouches après 50 ans d'usage comme modèles (Figure 78).

Le nouveau moyen pour préserver²⁶⁵ cette réussite artistique a été avec l'engagement d'Alexandre-François Desportes, peintre d'animaux et membre de l'Académie de Peinture et Sculpture afin de produire de nouveaux cartons. Entre 1735 et 1741, Desportes a été chargé des cartons de la Tapisserie des Indes. Il a continué les modèles originaux qui depuis longtemps mettaient l'accent sur l'opposé du monde civilisé. Ces images spectaculaires de la vie lointaine devaient toujours être présentées comme un contraste à la vie de la haute société européenne. La répétition de *la Tapisserie des Indes* peut avoir une relation avec la discussion sur le terme "civilisation" en Europe notamment en France. Nous pouvons prendre en considération le besoin de montrer un contraste entre le monde civilisé ou de coupe et le

²⁶⁵ À propos de politiques et procédés de conservation des images considérées comme belles voir le chapitre: Conserver les plus belles tentures de la Couronne em Bertrand (2015, p. 97-111).

monde sauvage. Si nous abordons toute la période dans laquelle la France a édité la *Tapisserie des Indes* et que toute l'Europe a valorisée, nous observons qu'il en va de même avec la sociogenèse du concept de "civilisation" selon Norbert ELIAS (1990). D'abord lié à l'aristocratie, à la *politesse et à l'homme cultivé*, le concept de "civilisation" passe à exprimer une position de comparaison de ce qui est civilisateur et de ce qui ne l'est pas comme chez Mirabeau et Rousseau. Le sens de perfectionnement social a été largement cité dans la seconde moitié du XVIIIe siècle et l'élévation de la connaissance. Le terme a aussi été utilisé pour montrer le contraste entre le rôle de l'Europe comme porteuse et propagatrice de la supériorité par rapport au monde qui n'était pas encore civilisé, le monde sauvage.

Cette nouvelle version des images a permis à la *Tapisserie des Indes* de garder la renommée et la réussite de la série précédente. Le sens de la dynamique des images mérite d'être mis en relief puisque les thèmes ont démarré les mêmes images avec de différents degrés de modification. Ils révèlent à travers les inclusions et exclusions des éléments la circulation dans l'ensemble des compositions. Ces images continuent en réseau avec d'autres manifestations artistiques européennes comme par exemple les scènes de combat d'animaux qui se sont modifiées dans les *Nouvelles Indes*. Nous remarquons que les animaux de l'Orient y ont été inclus. Ceci démontre que le réseau d'images n'était pas détaché d'une réalité car il avait comme référence la culture européenne dans sa vision extérieure..

Les arguments en rapport avec la conjoncture du premier tissage sous Louis XIV avec la mise en valeur du binôme connaissance/science ont continué actifs à travers le XVIIIe siècle. Dans ce siècle, les théories scientifiques sur la dégénération des espèces du comte de Buffon étaient en évidence.²⁶⁶ L'infériorité des animaux, y compris l'espèce humaine, de l'Amérique du Sud était en évidence dans les cercles académiques. Le discours scientifique apparaît dans la formulation de la *Tapisserie des Indes* notamment dans les *Nouvelles Indes* de Desportes. Dans cette série, un alpaga et un chameau sont représentés dans le même thème et en contraste (SECRÉTARIAT D'ÉTAT À LA CULTURE, 1976). Dans *Le Chameau* (Figure 79) le rapport défavorable de l'animal sud-américain par rapport au chameau est démontré par la proportion de l'allongement du cou et la petite hauteur des pattes.

²⁶⁶ Le comte Buffon a écrit l'*Histoire Naturelle, générale et particulière*, avec la description du Cabinet du Roi (1749-1804) en 36 volumes (des volumes posthumes ajoutés).

6.2 Aspects de la présentation des images de la Tapisserie des Indes

Le processus d'analyse de la *Tenture des Indes* travaille avec la tradition artistique européenne. Ce regard a été traduit en formes et contenus. L'une des manières de manifester la tradition visuelle a été la présentation des images en trois plans comme le souligne BREMER-DAVID (1997, p. 10). Dans le plan de fond, les paysages apparaissent. Quelques-uns très proches aux terres brésiliennes. Le thème développé dans le plan intermédiaire a fourni le titre de chaque tapisserie. Les pêcheurs, le combat des animaux, le roi ou la reine en train d'être transporté; l'indigène et le cheval, les deux taureaux. Dans la *Tapisserie des Indes*, la vision de l'ensemble des images développée dans chaque thème possède un plan plus proche du spectateur. Celui-ci renvoie à l'accumulation d'objets et d'éléments de la nature et n'a pas d'explication que dans l'esthétique baroque. Pour nous, son but est de montrer les dons des Indes. L'intention est liée à la justification pour l'occupation des terres et la colonisation. Mais surtout ce plan reflète un inventaire scientifique. Selon la vision hollandaise, la tentative de description ethnographique est un point également important. Cela peut se constater même dans le cas des peintures d'Eckhout qui dans le portrait culturel du Brésil ont présenté une face descriptive sélective. On vérifie que le colonisateur ou le militaire hollandais n'est pas dépeint. Des éléments portugais aussi présents sur le territoire sous domination hollandaise et dans la littérature sur le Brésil de l'époque apparaît rarement sous forme iconographique. Par ailleurs, s'il ne cache pas l'existence du cannibale dans *Femme Tapuya (Mulher Tapuya)*, fait ignoré dans les tapisseries et quelque en soit leur auteur, les tapisseries rompent avec l'un des aspects exotiques des représentations des Amériques : la figure du cannibale renforcée depuis les premières manifestations sur le Brésil au XVII^e siècle. Dans la *tenture des Indes* nous voyons un exotisme différent; les Indes sont encore sauvages mais elles le sont plutôt par rapport au caractère édénique qu'aux manifestations artistiques précédentes.

La connaissance, dans la vision européenne était liée à la totalité et à la comparaison (FRANÇOZO, 2014, p. 146). Totalité, dans le cas de la *Tapisserie des Indes*, dans le sens où elle a cherché à montrer le portrait de tout ce qu'on connaissait de la région de la terre. L'attribut de la totalité serait aussi lié au globalisme des images. En ce qui concerne la comparaison parce que les informations reçues de nouvelles découvertes naturelles étaient confrontées avec le savoir classique. Par ce biais, la représentation d'une pensée en images a eu lieu face aux indices comme des indigènes portant des capes et dépeints en poses modèles du classicisme.

Les images du Brésil ont joué un rôle fondamental dans cette construction puisqu'elles étaient en réseaux. Les images originales ont subi un processus de déplacement et sont devenues une partie de ce que nous pouvons appeler des images globales de l'exotique. Le processus qui a eu lieu pendant l'Âge Moderne présente toujours des répercussions. Les réseaux d'image étaient formés par des réalisations d'artistes qui travaillaient plusieurs fois avec des références aux travaux antérieurs. Les artistes qui sont intervenus sur les cartons travaillaient avec des mémoires et des images d'autres artistes non seulement d'Eckhout — ce qui serait effectivement démontré s'il était possible d'isoler l'auteur de ces modèles pour la Tapisserie. Dû aux adaptations de l'oeuvre d'Eckhout qui se sont succédé nous signalons les ressemblances et les différences entre cette visualité dans la *Tapisserie des Indes* où nous avons conclu un éloignement du peintre hollandais.

Le rapport d'altérité, présent dans l'argument des tapisseries est en continuité avec les images-guide hollandaises ont fait un parcours de transposition de supports et d'interprétations. La communication thématique lorsqu'elle dresse le portrait a été élargie vers d'autres réalisations artistiques; le rapport de proximité avec l'art hollandais est mis en lumière à travers la peinture de genre tout en encourageant en France à la fin du rococo et "l'émerveillement aristocratique" (GOMBRICH, 1999, p. 470), par peintres tels que Jean-Baptiste-Simeon CHARDIN (1699-1779). Mais avant tout, en revenant sur Thévet, le Nouveau Monde a eu plusieurs représentations en France comme celles de Jean De Léry, qui a lui aussi réalisé des représentations sur place. Il y a eu une communication visuelle qui diffusait l'image, il ne le faisait pas de façon uniforme sur tout le continent européen. Les images se sont élargies par de différents contextes indépendamment des textes. Ainsi l'intense circulation des images et allégories de l'Amérique demeurent en mouvement continu. Elles ont présenté dans plusieurs sociétés européennes des caractéristiques de ce que nous appelons souvent l'ensemble d'une *esthétique d'époque, d'un style* avec toutes leurs caractéristiques générales le plastique baroque avec ses courbes et sa gestuelle, l'inclusion des thèmes classiques et des mythologiques, l'accumulation d'éléments. Mais en-dessus tout elles apparaissent comme un processus de géographie culturelle à travers les scénarios imaginés des terres lointaines.

7 CONCLUSIONS

Nous avons cherché à présenter dans cette conclusion une synthèse de ce que nous avons constaté au long des chapitres. L'un des nos objectifs durant cette étude a été de présenter des analyses et des conclusions dans chaque partie de la thèse.

Nous devons avant tout reconnaître que la *Tapissierie des Indes* est un cas exemplaire de la culture visuelle de l'Âge Moderne. A travers les images qui ont transcendé leur rôle initial cette *tenture* a servi de support pour les "images globales extraordinaires" (SCHMIDT, 2015). La forte appréciation pour le thème a justifié les rééditions des *Indes* pendant longtemps et a su mettre en évidence sa haute valeur patrimoniale et commerciale jusqu'à nos jours.

Dans la première partie (chapitre 2), nous avons conclu que les images sur le Brésil faisaient déjà partie d'un réseau visuel depuis le XVI^e siècle qui était en rapport avec la Tapissierie des Indes au fur et à mesure qu'elles suggèrent un mode de vie de l'homme en harmonie avec la nature de façon idéalisée. Dans les premières représentations, en dépit de leur forme allégorique, et décontextualisée une visualité autre s'est présentée différemment de celles retrouvées plus tard dans les tapisseries.

Dans le chapitre 3, nous avons vérifié que l'élaboration de peintures hollandaises sur le Brésil et la distribution du patrimoine personnel de Maurício de Nassau ont fait partie de la circulation d'images, de support en support, jusqu'à la création des cartons pour la *Tapissierie des Indes*. Autant la circulation des images, autant la sélection de certains thèmes assurent la formation d'une acception globale sur le monde exotique.

Dans le chapitre 4, cependant, nous avons constaté que les images hollandaises arrivées en France et contemplées dans la *Tapissierie des Indes* ont subi des changements. Leur visibilité a été adaptée afin qu'elles puissent faire partie d'un nouvel imaginaire sur le monde d'outre-mer tout en liant cette visualité à la construction du pouvoir absolu et au colonialisme.

Dans le chapitre 5, nous avons affirmé que lorsque les images ont complété encore une étape de leur circulation sur des supports, la *Tapissierie des Indes* était insérée dans des programmes politiques-culturels de la *Manufacture des Gobelins*. Tels aspects s'imposent sur leur élaboration et sur leur diffusion par l'Europe à travers des dons diplomatiques. Nous avons conclu que la production de la *Tapissierie des Indes* a été un moyen, parmi d'autres, de copier et garder les images appréciées dans le système artistique de la monarchie. La *tenture des Indes* se situe donc dans la culture visuelle dans un réseau appartenant à quatre

dimensions différentes: la dimension temporelle (l'historicité), la dimension spatiale (le globalisme), celle de l'alternance des supports et la dimension relationnelle thématique (images exotiques).

Dans le dernier chapitre, nous avons montré à travers des exemples les constats des chapitres précédents concernant la migration des images quant à la recontextualisation dans une production artistique de la seconde moitié du XVIIe siècle: *la Tapisserie des Indes*. Dans cette oeuvre, les notions de science et de connaissance de l'époque se révèlent. Nous avons aussi abordé la vision de monde transposée sur les *Anciennes* et les *Nouvelles Indes*. Ces tapisseries affichent un processus de géographie culturelle à travers des scénarios imaginés de terres lointaines.

Il est indéniable que *la Tapisserie des Indes est porteuse d'images de connaissance et de la circulation globale manifestées à travers les motifs exotiques*. A travers le processus d'analyse de la thèse, il est possible de déduire que : *ces images ont subi des adaptations, compilations (selon les intérêts des productions aristocratiques européennes, l'hollandaise et celle dirigée par la couronne française) étant donné que les images génératrices elles-mêmes contiennent une historicité* (ou, dans d'autres termes, elles possèdent un parcours tout en établissant des rapports de circulation, c'est-à-dire *elles sont connectées en réseaux visuels et ont subi des transformations*).

Face aux trois axes fondamentaux (la vision européenne sur le Brésil/les Indes; l'auteur des images de la *Tapisserie des Indes*; la circulation des images) nous arrivons à quelques conclusions, à savoir:

Quelques-uns des aspects visuels traditionnels européens — le Nouveau Monde présenté comme terre d'abondance par exemple surtout à partir des références hollandaises et françaises apparaissent dans la *Tapisserie des Indes*. Ceci a été identifié lorsque nous traitons des représentations sur le Brésil avant celles des Gobelins. Il se peut considérer alors la *Tenture des Indes* en tant qu'un dépôt d'un réseau d'images qui circulaient et se transformaient par l'Europe. Ces prédécesseurs sont venus à l'encontre de l'objet tout en dépassant un encadrement relatif aux styles d'une époque. Si la manière d'exprimer a été à travers le baroque et le rococo; le résultat des Tapisseries a transcendé leur rôle initial et elles se sont montrées dans une séquence d'effets avant, pendant et après être tissées. L'un des apports de la recherche a été justement d'insister sur la perspective historique et culturelle dans laquelle de nouvelles possibilités s'ouvrent avec l'étude sur les images du Brésil en Europe sur d'autres moyens outre la tapisserie. Les questions théoriques concernant les

images et le temps ainsi que l'étude de l'objet dans ses plusieurs rôles et sens sont des horizons que l'objet laisse à défricher dans l'avenir.

Nous avons observé à partir des exemples exposés que la circulation d'images (et d'objets) sur le Brésil a été une constante dans les représentations européennes en général et cela s'est donné sous la forme d'images exotiques. Notre analyse des images nous permet de partager l'avis de Peter Mason (1998), lequel voyait l'exotique en tant qu'une construction imaginaire produite par un processus de décontextualisation pratiqué par l'aristocratie. Nous sommes aussi d'accord avec Benjamin SCHMIDT (2015), quand cet auteur privilégie la Hollande en tant que protagoniste des images globales extraordinaires à travers la construction et la diffusion de l'exotique en Europe. C'est justement ce mouvement qui s'est opéré avec les images du Brésil qui ont fini par intégrer la *Tapisserie des Indes*. Parallèlement, nous apercevons que certain aspect édénique retrouvé dans la Tapisserie constituait une tendance qui se trouvait déjà dans les représentations antérieures et contemporaines à partir du XVII^e siècle. Cela résulte peut-être de la présentation des terres à coloniser avec une ambiance moins hostile que celle du premier siècle de l'expansion ultramarine. Les démonstrations de connaissance du monde, selon ce qui a été exposé dans *Tenture des Indes*, ont été employées en tant que l'expression du pouvoir monarchique. Ce pouvoir a aussi été associé à la connaissance scientifique dans les configurations des thèmes développés. La circulation des Tapisseries à travers les dons diplomatiques ou commandes a révélé une grande valorisation des thèmes par l'aristocratie européenne comme nous avons vu dans le chapitre 5.

En ce qui concerne la circulation des images qui ont fini par intégrer la *Tapisserie des Indes*. Cela se doit probablement au rôle joué par Nassau en Europe. Lors de sa rentrée aux Pays-Bas, il a utilisé son patrimoine de façon stratégique à travers les dons comme l'avait identifié Mariana FRANÇOZO (2014). Ce n'est qu'à partir de ce point que nous croyons avoir innové dans cette thèse pour avoir analysé les répercussions visuelles de la collection artistique de Maurício de Nassau sur le Brésil du XVII^e siècle. En d'autres mots: les images et non seulement la collection matérielle continuaient à avoir des échos et cela méritait de l'attention. La diffusion et l'offre des cartons à Louis XIV ont fait partie de telle stratégie politique. Nous soulignons cependant qu'une de caractérisation a eu lieu (appropriation et resignification) du patrimoine matériel et visuel que Nassau a distribué en Europe en raison de la décomposition de la collection et d'innombrables contextes qui ont été alloués. Telle caractérisation d'images a aussi été détectée dans la composition de la *Tenture des Indes*.

Un autre facteur a aussi été analysé: les sciences naturelles et géographiques du XVII^e siècle subissent par des transformations, toutefois elles demeurent liées aux représentations allégoriques et aux cabinets de curiosités exprimées dans les arts visuels. Le goût pour l'exotisme, remarquable dans les *Tapisseries des Indes* est en général interprété dans deux directions, la première liée à tout ce qui est étranger, issu des terres lointaines et encore méconnues, la deuxième liée à ce qui se montrait comme bizarre, excentrique et rare, différent du milieu environnemental et culturel européen. L'exotique existait déjà dans la culture visuelle européenne dans la peinture d' Albert Eckhout, bien que sous une allure ethnographique.

La construction d'un regard européen à travers la Tapisserie des Indes a eu son début à partir des représentations du Nouveau Monde qui selon nous constituent un *hyperthème*. Les images ont subi plusieurs changements et appropriations avant le tissage. Dans ce parcours, les images ont été menées par l'imaginaire à travers les systèmes artistiques de la société européenne. Voilà pourquoi les images apparaissent plusieurs fois décontextualisées et assument des fonctions différentes des originales. Un aspect présent dans les premières représentations sur l'Amérique qui a perduré dans la *Tapissérie des Indes* a été l'appropriation et la répétition d'images circulant d'une oeuvre à l'autre et ainsi successivement bien que cela entraîne un changement de sens. Lors des usages des mêmes images se répliquent, l'auteur se dilue aussi en raison des successives recontextualisations. C'est bien le cas de l'incertitude quant à la paternité d'Albert Eckhout des cartons des tapisseries. Et cela est une lacune qui demeure dans cette recherche mais qui n'a pas porté préjudice aux résultats. Ceci parce que pour comprendre le processus des images qui étaient notre but nous sommes persuadés des montages d'éléments variés sur les cartons qui auraient été peints hypothétiquement par plus d'un artiste. Il est indéniable cependant l'identification d'innombrables éléments naturels brésiliens tissés chez les Gobelins. Dans ce cas, les représentations de la faune et de la flore s'approchent de l'oeuvre du peintre malgré les types humains divergents. Bien qu'on ne soit pas sûr qu'Eckhout soit l'auteur direct et unique des cartons, l'ensemble de l'oeuvre est le principal vecteur de communication et transport des images de la colonie hollandaise du nord-est brésilien pour l'Europe manifestées dans la Tapisserie des Indes. Il se peut encore que les images artistiques d' Eckhout ne soient pas un portrait du Brésil hollandais , mais la description des terres sous le domaine hollandais comme un tout. Voilà pourquoi des éléments venus d'autres lieux des Amériques, d'Afrique, enfin des Indes occidentales y émergent.

Des images réalisées par les Hollandais sont devenues une source pour une autre production artistique, les tapisseries qui comptaient sur l'interférence des artistes français.

Cela se fait par l'appropriation, la transposition, l'interprétation et de nouvelles fonctions. Plusieurs oeuvres ont obtenu leur expression, forme ou contenu, transférées sur le produit final dans la *tenture des Indes*. Dans la collection de la *Manufacture de Sèvres*, il a été possible d'observer à travers les études du peintre Desportes, des images qui ont été rassemblées dans la tapisserie tout en constituant et répétant un processus de montage dans une deuxième étape de la *Tapisserie des Indes (Nouvelles Indes)*. Ces images ne sont pas des simples études préparatoires, ce sont des éléments transportés de la peinture au caractère scientifique, allégorique et mythologique sur un autre support sans avoir à l'époque aucune contradiction.

Notre thèse démontre qu'un processus a eu lieu: le passage de l'image de la nature brésilienne dans un premier moment à l'image picturale hollandaise et, dans un deuxième moment, les passages à l'image sur les tapisseries. En définitive, il s'agit de l'appropriation et la décontextualisation caractérisant la formation de l'image exotique entre la production de l'image des Hollandais et la concrétisation de l'oeuvre tissée, il ne serait pas possible de consensus absolu. Nous faisons appel à la complexité qui consiste à vérifier, outre l'origine, le type de transformation des cartons de la Tapisserie (*Anciennes Indes*). Il se passe, dans ce parcours, quelques circonstances spécifiques et des subjectivités.

Les images de la *tenture des indes* participent à un réseau visuel aux dimensions temporelles, spatiales, de moyen (support) et se trouvent en connexion avec les images apparentées. Telles images possèdent une historicité non seulement par l'aspect temporel, mais aussi par leur capacité relationnelle.

A travers la vérification des objectifs proposés, il est possible de confirmer la thèse selon laquelle la Tapisserie des Indes possède des images de connaissance et circulation globale (globalisme) manifestées à travers les motifs exotiques. L'un des apports de ce travail est de démontrer la visualité issue du regard européen sur une partie du monde au delà de ses frontières tout en ayant pour base les peintures sur le Brésil hollandais. Le travail offre indirectement des possibilités de comprendre des domaines connexes dans les études de l'Âge Moderne global.

ANEXOS

ANEXO A – Série *Anciennes Indes* da Tapeçaria das Índias²⁶⁷

Figura 1 – *Le Cheval rayé*. Tapeçaria, *Anciennes Indes*. Albert Eckhout, Manufacture Royale des Gobelins, Paris, Atelier De La Croix, 1689–1890, 475 x 375 cm. Collection du Mobilier National, Paris.



Fonte: Klatte (2016, p. 260).

²⁶⁷ Reunimos, nos anexos A e B, exemplos de cada tema que compõem os conjuntos *Anciennes Indes* e *Nouvelles Indes*. São oito os temas integrantes da *Tenture des Indes*. Muitas vezes, porém, eles aparecem associados em mesmo um exemplar.

Figura 2 – *Les Deux Taureaux*. Tapeçaria, *Anciennes Indes*. Albert Eckhout, Manufacture Royale des Gobelins, Paris, Atelier De La Tour, 1728–1730, 321 x 356 cm. Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP), São Paulo.



Fonte: fotografia cedida pelo MASP.

Figura 3 – *L'éléphant ou Le Cheval isabelle*. Tapeçaria, *Anciennes Indes*, Albert Eckhout, Manufacture Royale des Gobelins, Paris, Atelier De La Tour, 1728-1730, 320 x 316 cm. MASP.



Fonte: fotografia cedida pelo MASP.

Figura 4 – *Le chausseur indien*. Tapeçaria, *Anciennes Indes*, Albert Eckhout, Manufacture Royale des Gobelins, Paris, Atelier Lefebvre, 1727, 322 x 214 cm. MASP.



Fonte: fotografia cedida pelo MASP.

Figura 5 – *Le Combat d'animaux*. Tapeçaria, *Anciennes Indes*, Albert Eckhout, Manufacture Royale des Gobelins, Paris, Atelier Jans, 1726, 322 x 258 cm. MASP.



Fonte: fotografia cedida pelo MASP.

Figura 6 – *Le roi porté par deux maures*. Tapeçaria, *Anciennes Indes*, Albert Eckhout, Manufacture Royale des Gobelins, Paris, Atelier Mozin, 1687–1688, 458 x 377 cm. Nova Iorque: Arader Galleries.



Fonte: Klante (2016, p. 258).

Figura 7 – *L'Indien à cheval* ou *Le Cheval pommelé*. Tapeçaria, *Anciennes Indes*, Albert Eckhout, Manufacture Royale des Gobelins, Paris, Atelier De La Croix, 1689–1690. Collection du Mobilier national, Paris.



Fonte: Belluzzo (2000, p. 111).

Figura 8 – *Les Pêcheurs*. Tapeçaria, *Anciennes Indes*, Albert Eckhout, Manufacture Royale des Gobelins, Atelier Jans, Paris, 1726, 320 x 181 cm. MASP.



Fonte: fotografia cedida pelo MASP.

ANEXO B – Série *Nouvelles Indes* da Tapeçaria das Índias

Figura 1 – *Le Cheval rayé*. Tapeçaria, *Nouvelles Indes*, Alexandre-François Desportes, 1738, Manufacture Royale des Gobelins, Paris, Atelier Jacques Neilson, 1776, 421 x 525 cm. Kunsthistorisches Museum, Viena.



Fonte: Klatte (2016, p. 363–364).

Figura 2 – *Les deux taureaux*. Tapeçaria, *Nouvelles Indes*, Alexandre-François Desportes, 1738, Manufacture Royale des Gobelins, Paris, Atelier Jacques Neilson, 1774-1778, 405 x 507 cm. Kunsthistorisches Museum, Viena.



Fonte: Klatte (2016, p. 265–266).

Figura 3 – *L'éléphant*. Tapeçaria, *Nouvelles Indes*, Alexandre-François Desportes, 1741, Manufacture Royale des Gobelins, Paris, Atelier Jacques Neilson, 1776, 415 x 637 cm. Kunsthistorisches Museum, Viena.



Fonte: Klatte (2016, p. 267–268).

Figura 4 – *Le chasseur indien*. Tapeçaria, *Nouvelles Indes*, Alexandre-François Desportes, 1741, Manufacture Royale des Gobelins, Paris, Atelier Jacques Neilson, 1776, 415 x 461 cm. Kunsthistorisches Museum, Viena.



Fonte: Klatte (2016, p. 269).

Figura 5 – *Le combat d'animaux*. Tapeçaria, *Nouvelles Indes*, Alexandre-François Desportes, 1741, Manufacture Royale des Gobelins, Paris, Atelier Jacques Neilson, 1776, 420 x 455 cm. Kunsthistorisches Museum, Viena.



Fonte: Klatte (2016, p. 270).

Figura 6 – *La négresse portée dans un hamac*. Tapeçaria, Nouvelles Indes, Alexandre-François Desportes, 1739, Manufacture Royale des Gobelins, Paris, Atelier Jacques Neilson, 1776, 418 x 498 cm. Kunsthistorisches Museum, Viena.



Fonte: Klatte (2016, p. 271).

Figura 7 – *Le chameau*. Tapeçaria, *Nouvelles Indes*, Alexandre-François Desportes, 1737, Manufacture Royale des Gobelins, Paris, Atelier Jacques Neilson, 1776, 418 x 375. Kunsthistorisches Museum, Viena.



Fonte: Klatte (2016, p. 272).

Figura 8 – *Les pêcheurs indiens*. Tapeçaria, *Nouvelles Indes*, Alexandre-François Desportes, 1741, Manufacture Royale des Gobelins, Paris, Atelier Jacques Neilson, 1776, 413 x 382. Kunsthistorisches Museum, Viena.



Fonte: Klatte (2016, p. 273).

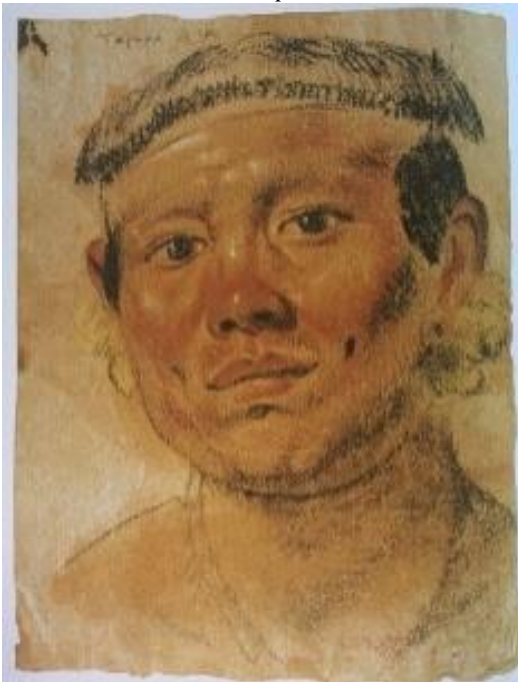
ANEXO C – Obras reconhecidas de Albert Eckhout a respeito de ameríndios, africanos e/ou nativos brasileiros²⁶⁸

Figura 1 – *Dança tapuia*. Albert Eckhout. Óleo sobre tela, 172 x 295 cm, c. 1643. Nationalmuseet, Copenhague, Dinamarca.



Fonte: Ensinar História (2019).²⁶⁹

Figura 2 – *Face de homem tapuia*, Albert Eckhout, c. 1640. Giz colorido e pastel sobre papel, 21,7 x 16,7 cm. Em *Theatrum*, v. 3, *Libri picturati*, A35, f. 27.



Fonte: Brien (2010, p. 74).

²⁶⁸ Obras de comprovada autoria de Albert Eckhout segundo Brien (2010). Existem também, segundo ela, obras classificadas como atribuições rejeitadas, além de outras como atribuições questionáveis, como os retratos de índios chilenos (BRIENEN, 2019). Cf. também, em Whitehead (1989, p. 316–317), a atribuição a Eckhout de outros três esboços que compõem o *Miscellanea Cleyeri*.

²⁶⁹ Disponível em: <https://ensinarhistoriajoelza.com.br/indios-brasileiros-retratados-por-um-holandes/7_danca-tapuia-2/>. Acesso em: 17 jun. 2019.

Figura 3 – *Busto de índio tapuia*. Albert Eckhout. Kupferstichkabinett, Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz, Berlim (provavelmente removido do livro *Miscellanea Cleyeri*).



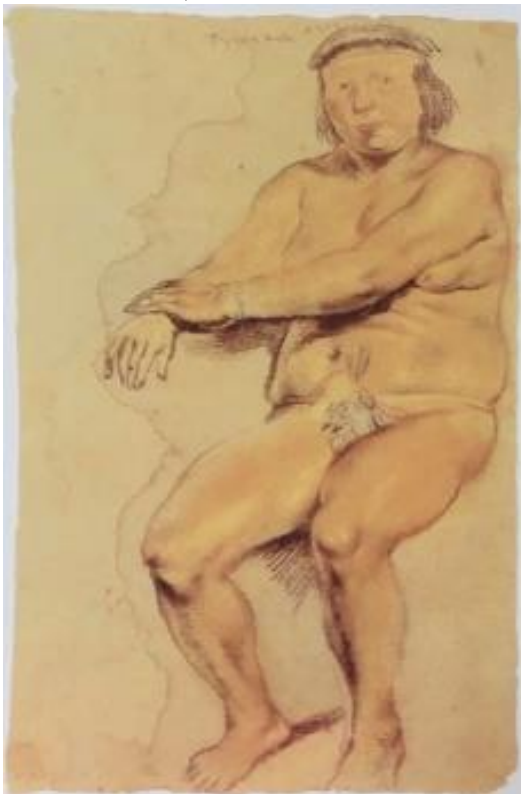
Fonte: Brien (2010, p. 302).

Figura 4 – *Estudo de menino indígena ajoelhado*. Albert Eckhout, c. 1640. Carvão sobre papel. Coleção particular.



Fonte: Brien (2010, p. 303).

Figura 5 – Sem título (esboço de índio tapuia). Albert Eckhout. 34,2 x 20,4 cm. Em *Theatrum III* (ícones animalium, 1662), *Libri Picturati*, A34, f. 25.



Fonte: Brien (2010, p. 261).

Figura 6 – *Homem tapuia*. Albert Eckhout. Em *Miscellanea Cleyeri*, *Libri picturati*, f. 62. Biblioteca da Universidade Jaguelônica, Cracóvia.



Fonte: Brien (2010, p. 289).

Figura 7 – *Índia dormindo*. Albert Eckhout, c. 1641. Giz/pastel. Em *Miscellanea Cleyeri, Libri picturati*, A38, f. 60. Biblioteca da Universidade Jaguelônica, Cracóvia.



Fonte: Brienen (2010, p. 290).

Figura 8 – *Mulher tapuia dormindo*. Albert Eckhout, c. 1641. Giz/pastel. Em *Miscellanea Cleyeri, Libri picturati*, A38, f. 61. Biblioteca da Universidade Jaguelônica, Cracóvia.



Fonte: Brienen (2010, p. 290).

Figura 9 – *Homem indígena dançando*. Albert Eckhout, c. 1640. Giz/pastel sobre papel, 33,2 x 21,6 cm. Kupferstichkabinett, Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz, Berlim (provavelmente removido do livro *Miscellanea Cleyeri*).



Fonte: Brien (2010, p. 90).

Figura 10 – *Mulher indígena sentada*. Albert Eckhout. Giz/pastel sobre papel, 33,2 x 21,6 cm. Kupferstichkabinett, Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz, Berlim (provavelmente removido do livro *Miscellanea Cleyeri*).



Fonte: Brien (2010, p. 91).

Figura 11 – *Estudo de uma mulher tapuia em pé*. Albert Eckhout. Kupferstichkabinett, Staatsbibliothek Pressischer Kulturbesitz, Berlim (provavelmente removido do livro *Miscellanea Cleyeri*).



Fonte: Brienens (2010, p. 298).

Figura 12 – *Estudo de mulher sentada virando a cabeça*. Albert Eckhout. Kupferstichkabinett, Staatsbibliothek Pressischer Kulturbesitz, Berlim (provavelmente removido do livro *Miscellanea Cleyeri*).



Fonte: Brienens (2010, p. 300).

Figura 13 – *Garota tupinambá ou africana*. Albert Eckhout. Pastel, 41,3 x 27,1 cm. Copenhagen.



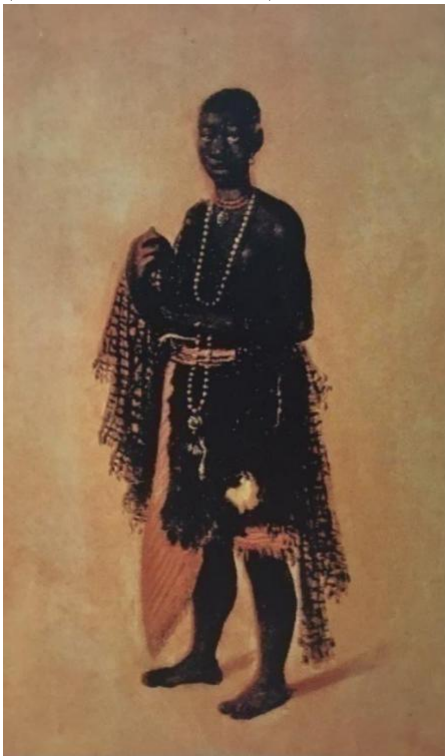
Fonte: Brienen (2010, p. 291).

Figura 14 – *Principium quidam Chilensium forsan*. Albert Eckhout. 49,5 x 31,5 cm. *Theatri Rerum Naturalium Brasiliae*. Tomus III (ícones animalium, 1662) *Libri Picturati*, A 34 (Vol. V da Editora Índex).



Fonte: Brienen (2010, p. 257).

Figura 15 – *Ex nigristis alius*. Albert Eckhout. 50 x 31,1cm. *Theatri Rerum Naturalium Brasiliae*. Tomus III (ícones animalium, 1662) *Libri Picturati*, A 34 [Vol. V da Editora Índex].



Fonte: Brien (2010, p. 111).

Figura 16 – *Nigrita*. Albert Eckhout. 49 x 31,8 cm. *Theatri Rerum Naturalium Brasiliae*. Tomus III (ícones animalium, 1662) *Libri Picturati*, A 34 [Vol. V da Editora Índex].



Fonte: Brien (2010, p. 258).

Figura 17 – *Ejusden, qui pra'cedente pag. Pictus est, nationis.* Albert Eckhout. 49,5 x 31,5 cm. *Theatri Rerum Naturalium Brasiliae*. Tomus III (ícones animalium, 1662) *Libri Picturati*, A 34 [Vol. V da Editora Índex].



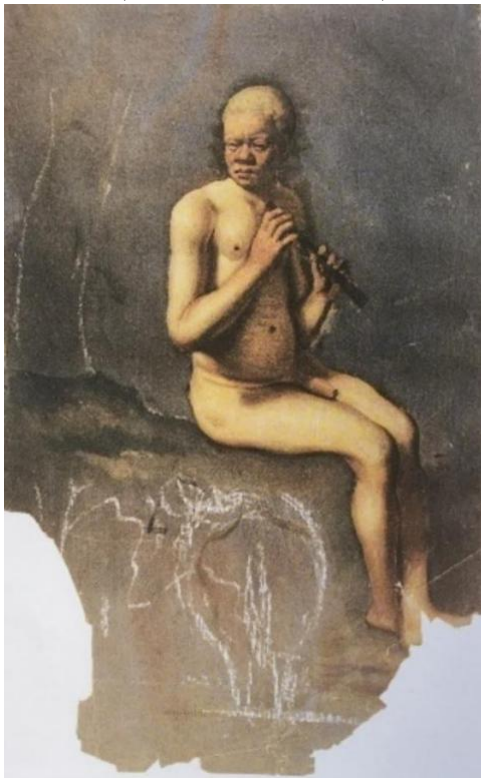
Fonte: Brien (2010, p. 259).

Figura 18 – *Alius Chilensium regulus venationi auto bello se accingens.* Albert Eckhout. 49,5 x 31,3 cm. *Theatri Rerum Naturalium Brasiliae*. Tomus III (ícones animalium, 1662) *Libri Picturati*, A 34 [Vol. V da Editora Índex].



Fonte: Brien (2010, p. 259).

Figura 19 – Sem título (homem albino). Albert Eckhout. 48,5 x 23,5 cm. *Theatri Rerum Naturalium Brasiliae*. Tomus III (ícones animalium, 1662) *Libri Picturati*, A 34 [Vol. V da Editora Índex].



Fonte: Brienens (2010, p. 260).

Figura 20 – *Tapuyarum mulier*. Albert Eckhout. 36 x 24 cm, *Theatri Rerum Naturalium Brasiliae*. Tomus III (ícones animalium, 1662) *Libri Picturati*, A 34 [Vol. V da Editora Índex].



Fonte: Brienens (2010, p. 110).

Figura 21 – *Mulher africana*. Albert Eckhout, 1641. Óleo sobre tela, 282 x 189 cm. Nationalmuseet, Copenhague, Dinamarca.



Fonte: Itaú Cultural (2019).²⁷⁰

Figura 22 – *Homem africano*. Albert Eckhout, c. 1641. Óleo sobre tela, 282 x 189. Nationalmuseet, Copenhague, Dinamarca.

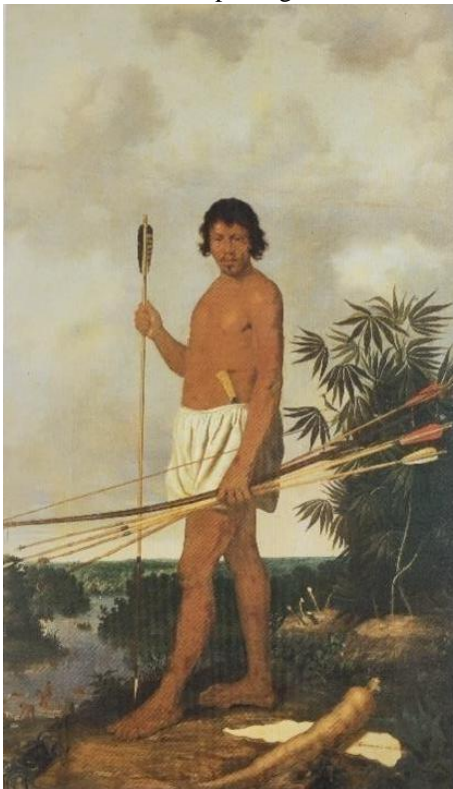


Fonte: Spirito Santo (2019).²⁷¹

²⁷⁰ Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa10299/albert-eckhout>>. Acesso em: 17 jun. 2019.

²⁷¹ Disponível em: <<https://spiritosanto.wordpress.com/2011/04/24/guerreiro-africano-1641-quadro-de-albert-eckhout/>>. Acesso em: 17 jun. 2019.

Figura 23 – *Tupinambá/Homem Brazilian*. Albert Eckhout, 1643. Óleo sobre tela, 272 x 163 cm. Nationalmuseet, Copenhague, Dinamarca.



Fonte: Whitehead e Boeseman (1989, p. 271).

Figura 24 – *Tupinambá/Mulher Brazilian*. Albert Eckhout, 1641. Óleo sobre tela, 274 x 163 cm. Nationalmuseet, Copenhague, Dinamarca.



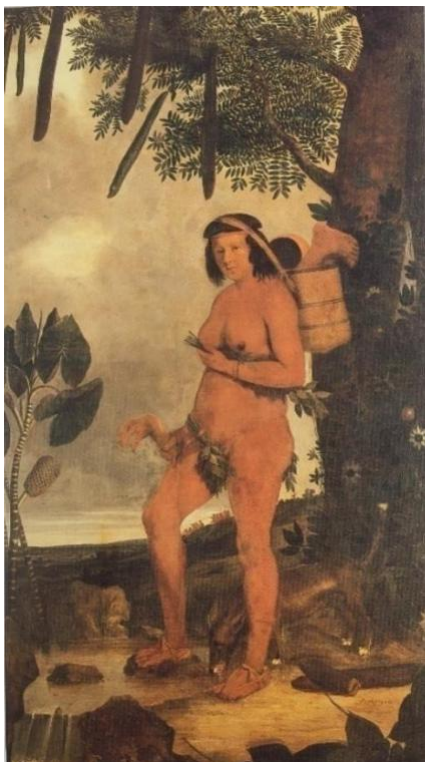
Fonte: Whitehead e Boeseman (1989, p. 272).

Figura 25 – *Homem tapuia*. Albert Eckhout, 1643. Óleo sobre tela, 272 x 161 cm. Nationalmuseet, Copenhagen, Dinamarca.



Fonte: Whitehead e Boeseman (1989, p. 269).

Figura 26 – *Mulher tapuia*. Albert Eckhout, 1641. Óleo sobre tela, 272 x 165 cm. Nationalmuseet, Copenhagen, Dinamarca.



Fonte: Whitehead e Boeseman (1989, p. 270).

Figura 27 – *Mulato*. Albert Eckhout, c. 1643. Óleo sobre tela, 274 x 170 cm. Nationalmuseet, Copenhague, Dinamarca.



Fonte: Wikipedia (2019).²⁷²

Figura 28 – *Mameluca*. Albert Eckhout, 1641. Óleo sobre tela, 271 x 170 cm. Nationalmuseet, Copenhague, Dinamarca.



Fonte: Alabuel (2019).²⁷³

²⁷² Disponível em: <<https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/c/cc/MulatoAE.jpg/625px-MulatoAE.jpg>>. Acesso em: 17 jun. 2019.

²⁷³ Disponível em: <<http://leubaia.blogspot.com/2008/02/artista-albert-eckhout.html>>. Acesso em: 17 jun. 2019.