

Universiteit
Leiden
The Netherlands

Topografias imaginárias : a paisagem política do Brasil Holandês em Frans Post, 1637-1669

Souza Leão Vieira, D. de

Citation
Souza Leão Vieira, D. de. (2010, October 27). *Topografias imaginárias : a paisagem política do Brasil Holandês em Frans Post, 1637-1669*. Retrieved from https://hdl.handle.net/1887/16073

Version:	Not Applicable (or Unknown)
License:	Licence agreement concerning inclusion of doctoral thesis in the Institutional Repository of the University of Leiden
Downloaded from:	https://hdl.handle.net/1887/16073

Note: To cite this publication please use the final published version (if applicable).

TOPOGRAFIAS IMAGINÁRIAS:

A Paisagem Política do Brasil Holandês em Frans Post, 1637-1669

PROEFSCHRIFT

ter verkrijging van
de graad van Doctor aan de Universiteit Leiden,
op gezag van Rector Magnificus prof.mr. P.F. van der Heijden,
volgens besluit van het College voor Promoties
te verdedigen op woensdag 27 oktober 2010
klokke 15.00 uur

door

Daniel de Souza Leão Vieira
Geboren te Recife, Brasil,
in 1977

Promotiecommissie:

Promotor:	Prof.dr. Luz Rodríguez-Carranza
Overige leden:	Prof.dr. Maria Lúcia de Barros Camargo (Universidade Federal de Santa Catarina) Prof.dr. Reindert L. Falkenburg Prof.dr. Patricio Silva Dr. Marianne Wiesebron Dr. Lodewijk Hulsman (Project Atlas Dutch Brazil/New Holland Foundation)

Para Mila e Alice.

AGRADECIMENTOS

Esta dissertação não poderia ter sido escrita sem a ajuda, em várias instâncias, de diversas pessoas. Eu gostaria de dedicar-lhes meus mais sinceros agradecimentos.

A Luz Rodriguez-Carranza, minha promotora, pela ajuda com a acomodação durante o outono de 2006; e sobretudo pela colaboração incansável e presença constante com que sempre acompanhou meu caminhar, através das inúmeras reuniões de orientações que ajudaram a transformar este projeto em dissertação.

A Reindert L. Falkenburg, pelo debate travado, de julho de 2007 a agosto de 2009, sobre pintura de paisagem na Holanda do século XVII, ao tempo em que foi meu co-promotor.

Aos demais membros da Comissão de Promoção, que muito honraram este trabalho ao aceitar examiná-lo: Patrício Silva e Marianne Wiesebron, da Universiteit Leiden; Maria Lúcia de Barros Camargo, da Universidade Federal de Santa Catarina; e Lodewijk Hulsman, do Project Atlas Dutch Brazil/New Holland Foundation.

Aos docentes do TCLA: Nane Timmerman, Adriana Churampi, Marilene Nagle e Gabriel Inzaurralde. A Ruud Ploegmakers, em especial, pela gentileza de ter aceitado fazer a tradução do resumo em neerlandês. A L.J. Witkam (Lenie) e a C. ten Brink (Lia), da Secretaria do Leids Universitair Instituut voor Culturele Disciplines, pela paciência, cooperação e ajuda com que sempre me trataram quando precisei. A K.J.J. Korevaart pela prestativa ajuda em conseguir fundos do instituto, sem os quais não teria sido possível a impressão desta dissertação.

Gostaria de agradecer aos docentes e pesquisadores que, ainda no Brasil, contribuíram para a feitura do projeto de pesquisa: Antonio Paulo Rezende, Sílvia Cortez e José Luiz Mota Menezes. A Marcos Galindo, em especial.

A Carlos Alberto Asfora, incansável divulgador do Brasil holandês, em ambas as margens do Atlântico, por ter acreditado e sempre apoiado este projeto.

A CAPES, tanto à instituição de fomento quanto a todos os técnico-administrativos, não só pelo apoio financeiro indispensável como também pelo cuidado com que sempre dispensou ao bolsista e família.

A Isabel Brouwer e a J. Schaeps, da Biblioteca da Universiteit Leiden; a Lúcia Gaspar e a Virgínia Barbosa, do Instituto de Documentação e Pesquisas Sociais da FUNDAJ – Fundação Joaquim Nabuco; assim como a todos os funcionários das demais bibliotecas em que esta pesquisa foi realizada: a Koninklijk Bibliotheek, na Haia; a Biblioteca do CEDLA, da Universiteit van Amsterdam; a Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro; a Biblioteca Central da Universidade Federal de Pernambuco; a Biblioteca Pública Estadual de Pernambuco; a Biblioteca Blanche Knopf, da FUNDAJ; e a Biblioteca do Instituto Ricardo Brennand.

Aos pesquisadores que tive a oportunidade de conhecer em congressos, e que contribuíram com sugestões para este trabalho: Barbara Consolini, do CIE; Oscar Hefting, do Project Atlas Dutch Brazil/New Holland Foundation; John Monteiro, da UNICAMP; Tomás Pérez Vejo, da Escuela Nacional de Antropología e Historia-INAH; Solange Lima Ferraz, do Museu Paulista; Fiona Clark, da Queen's University Belfast; Daniela Bleichmar, da University of Southern California; e Ana Heloísa Molina, editora da revista do LEDI – Universidade Estadual de Londrina, *Domínios da Imagem*.

A Susana Scramim, pelos fecundos momentos em torno do seminário "Efeito Barroco". A Bruno Miranda, colega e amigo, pelas várias conversas de estudo e pela cumplicidade recifense em meio às ruas de Leiden. A Bruno e a Larissa, agradeço de coração por terem nos acolhido em sua casa ao tempo em que ficamos sem lar. A S. H. Kuo (Jessie), pela candura com que dividiu comigo o dia-a-dia no instituto. A Johaneke Caspers, pelos constantes incentivos. Aos colegas do seminário "Culturas Híbridas": Jeffrey, Nike, Wallace, Lisa, Soledad e Claudia. A Anna-Maria Verhagen, a Adriana Stout, a Lúcia Xavier e a Mariana Françozo. A Maria Salete Borba.

A todos os que tornaram a pesquisa de campo possível: Têca e Paulo, em Natal; Cécio, Ilza, Leila, Keila, Sheila, Cecinho e Walter, em João Pessoa; Alfredo e Nilda, em Serramby; Edmílson e Rinaldo, em Serinhaém; Ramatis, Marcela e Alex (Léo), em Maceió. A Nena, no Rio, pelo exemplar do *Theatrum rerum naturalium Brasiliae* e a Rege, pelo exemplar da edição recifense do livro de Barlaeus, dado há catorze anos.

A Maaike, Mathilde, Eveline, Lavina e Esther, da Witte Uil Verlooskundige Praktijk, pelo carinho e responsabilidade com que ajudaram Mila a trazer Alice para este mundo.

Aos amigos que ficaram longe: Lucinha, Breno, Uilca, Everson e Sanderson; e a Maíra, amiga muito especial que fiz quando da estada dela aqui na Holanda. Aos amigos da margem de cá do Atlântico: Júlia e Rodrigo; Gabi e Willie; Filipão e Renatinha; Pedrão e Julieta; Tiago e Minke.

A minhas irmãs, Estela e Helena; a meus sobrinhos, Igor e Lara; à minha outra família, que ganhei em vida: Lenira, João, Felipe, Nina e Chico. Aos meus tios Ezequias e Adelita. A Zana, Catarina, Paul e Yuri, pela solidariedade, generosidade, e apoio com que sempre me ajudaram e que eu hei de lembrar com muito carinho.

A meus pais, Epitácio, antropólogo e educador, e Marluce, historiadora, que primeiro me ensinaram o amor pelo livros, e que têm pacientemente me ensinado a temperar minha paixão orgulhosa pelos estudos com a brandura sincera da humildade. Agradeço também a meu pai pelas correções ao texto.

A Alice, linda flor brasileira nascida na Holanda, por ter me trazido alegria aos dias solitários e às noites longas. Porque das aventuras que aqui vivi, foi a mais maravilhosa.

A Mila, minha esposa-amante, amiga e companheira de ciências humanas, que doou quatro anos de sua vida em prol de nós dois, e segurou minha mão ao longo de toda esta jornada. A ela, minha primeira leitora, e sem a qual eu não teria chegado ao fim, minha gratidão e meu amor.

E, por fim, a duas pessoas que, embora não tenham participado desta caminhada, gostaria que fossem mencionadas:

A Maria Lúcia do Nascimento, que cuidou de mim e me segurou quando eu era pequenino, como pequenina foi Alice em meus braços.

E em memória de minha avó materna, Maria de Lourdes, que há dez anos nos deixou. A ela, minha gratidão e lembrança por, ao me levar no Pontal de Jaguaribe para ver as pedras, arrancadas da falésia e ali ao chão da praia jazidas, furadas pelo gostoso chacoalhar da erosão marinha, ter me ensinado o sentido profundo do nome do lugar que nossos ancestrais tupi deixaram, ao assim dizer: Itamaracá.

Leiden, 11 de outubro de 2010.

"Historiae oculum Geographia."

Abraham Ortelius, *Theatrum Orbis Terrarum*, 1570

ÍNDICE

INTRODUÇÃO…….....1
PARTE I – FRANS POST: IMAGEM E HISTÓRIA……..…..…….....11
Capítulo I – Revisão da Bibliografia Sobre a Obra de Frans Post…….…….....12
Conhecimentos Gerais Sobre a Obra de Frans Post....…….....……13
Revisão Bibliográfica.....…….…….....….19
A Imagem como Cópia e a Paisagem como Realidade Empírica.....19
A Obra de Frans Post e sua Interpretação.....25
Aproximações à Obra de Frans Post e a Abertura Interdisciplinar.....30
Estado da Questão.....……...36
Capítulo II – "Imagens fiéis da terra": Paisagem e Regionalismo na Recepção às Obras de Frans Post pela Cultura Visual de Pernambuco, 1925-1937.....43
Introdução.....43
Identidade Nacional e Tensões Regionais em Pernambuco, 1925-1937.....44
Paisagem e Cultura Visual em Pernambuco, 1925-1937.....50
As Pinturas de Frans Post como Imagens Espaciais do Nordeste.....57
Capítulo III - Paisagem e História Cultural.....…….59
Paisagem, Espaço e Lugar……..…….....……...62
Paisagem, Arte e Cultura Visual na Holanda do século XVII.....……73
Imaginário Social e a Questão do Outro.....…….....….....……90
Metodologia.....99
PARTE II – IMAGENS DA *PAX NASSOVIANA*.....106
Capítulo IV – A Topografia da Nova Holanda, 1637-1640.....107
O Lugar das Imagens de Frans Post na Iconografia Nassoviana.....107
O Perfil em Perspectiva.....….....……112
A Topografia do Brasil Holandês nas Telas de 1637 a 1640..…….....….……...123
Distâncias Observadas e os Vários Pontos de Vista.....…….……..130
Imagens da *Vaderland* na Topografia da Nova Holanda.....134
Capítulo V – A Heráldica da *Pax Nassoviana*, 1637-1645.....….....…..140
Figuras Humanas na Paisagem: a Evolução da Simbologia Nassoviana.....……..144

As Imagens da *Pax Nassoviana* e as Liturgias de Poder em Vrijburg.....…160

Capítulo VI – A Corografia do Brasil holandês, 1643-1648.....…..183

A Corografia entre a Vista Topográfica e o Espaço Cartográfico.....185

Hierarquizações Étnicas e Estágios de Civilização no Espaço Cartográfico...….....197

Equivalências Geográficas e a Exotização do Outro.....….....215

PARTE III – IMAGENS DA NOVA HOLANDA PERDIDA....……..…….....232

Capítulo VII – Negociando a Imagem do Brasil no Mercado Holandês de Pintura de Paisagens, 1645-1648…….....233

Cultura Visual, Tensões Sociais e o Imaginário do Brasil na Holanda após 1645.....233

Entrando para a Guilda: o Impasse da Convenção.....……..239

Tumultos no Brasil Holandês e os Limites do *naer 't leven*….....….....251

Alegorias Bíblicas de Canaã na Paisagem Brasileira.....….....…….....…..260

Capítulo VIII – Da Localização Geográfica no Brasil Holandês à Locação Cênica do *Suikerrijk*, 1649-1658.....265

Localização Geográfica e Locação Cênica.....…….....…….....……..266

Descrição de Costumes e Panoramas Fantasiosos nas Paisagens Brasileiras.....281

Capítulo IX – Engenhos de Açúcar e Ruínas do "Verzuimd Brasil", 1658-1669…….....…….....…….293

Engenhos de Açúcar e Escravos d'África.....…….....……...…….295

Ruínas na Paisagem Tropical.....….....……...305

Exotizando Frans Post.....321

CONCLUSÃO.....…….....…….327

BIBLIOGRAFIA.....…….....……..….335

MAPAS / TABELAS / PRANCHAS

SAMENVATTING

ABSTRACT

CURRICULUM VITAE

INTRODUÇÃO

A Trajetória da Pesquisa

A presente tese é o resultado da pesquisa *O Novo Mundo em Frans Post: o imaginário da natureza brasileira na pintura de paisagem da Holanda do século XVII*, conduzida no Leids Universitair Instituut voor Culturele Disciplines da Universiteit Leiden, Países Baixos, iniciada em novembro de 2006 com Bolsa de Doutorado Pleno no Exterior, concedida pela CAPES, Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, agência de fomento ligada ao Ministério da Educação e Cultura, Brasil.

O plano de pesquisa levantou a questão central de investigar um objeto histórico a partir de uma perspectiva cultural: como Frans Post (1612-1680), um pintor de paisagens nascido em Haarlem, a partir de códigos, convenções e retóricas próprios da arte holandesa do século XVII, percebeu e representou o Brasil - uma terra que apresentava condições étnicas, zoológicas, botânicas e ambientais diferentes da sua. O objeto assim proposto implicava no estudo da relação entre a observação empírica de elementos ambientais encontrados nos trópicos brasileiros por um artista holandês do século XVII e a transposição desses elementos na construção das imagens que representam a terra do Brasil enquanto paisagem. Nesse sentido, era imprescindível que também estudássemos as implicações dessas imagens para a recepção de um público brasileiro, que, em outro momento histórico, encontrava-se em meio ao debate da identidade nacional.

No entanto, os resultados obtidos com a análise das fontes foram demandando que, pouco a pouco, fôssemos reajustando e redefinindo o objeto desta investigação. Nossa preocupação foi a de proceder a uma síntese entre as formulações do plano inicial e os elementos que a análise trazia. A metodologia desta pesquisa consistiu de dois procedimentos distintos: a análise iconográfica e a interpretação histórica.

A análise iconográfica, por sua vez, foi feita em duas etapas. Primeiramente, procedemos ao levantamento e inventarização dos motivos iconográficos ao longo da obra de Frans Post, a fim de apreender suas recorrências, assim como mapear quais elementos eram selecionados e que outros eram preteridos no processo de fixação das observações empíricas

em representação na imagem. De posse dessa sistematização, num segundo momento, tratamos de realizar uma comparação iconográfica dos motivos em Frans Post com as demais fontes visuais, consideradas secundárias, com o intuito de identificar a especificidade de tratamento desses mesmos motivos na imagem de Post, fazendo ver que estratégias visuais eram objetivadas na sua criação, e com que prováveis fins.

O passo seguinte, o da interpretação histórica dessas estratégias visuais específicas na imagem de Frans Post exigiu um exame dos pressupostos do método iconográfico/iconológico, para, localizando suas limitações, propor alternativas metodológicas. Para tanto, foi necessário proceder a um debate teórico que fundamentasse não a proposição de um método, mas a delimitação dos quadros a partir dos quais nossa aproximação às fontes visuais pudesse ser feita, justificando uma abordagem interdisciplinar, ainda que de dentro da história cultural, e em torno do debate sobre paisagem, lugar, cultura visual e o imaginário do "outro".

O Objeto de Estudo: Recortes e Hipótese

Delimitamos o objeto de estudo nesta tese a partir de três recortes: o temático, o espacial e o temporal.

O recorte temático pode ser definido entre os aspectos históricos específico e geral. Os elementos da observação de Frans Post, que podem ser remetidos a uma descrição geográfica, etnográfica e de história natural da terra do Brasil, estão organizados de forma a construir a imagem na relação com um discurso oficial para a colônia, de forma que podemos então nos referir a uma paisagem política. Nesse sentido, falamos de um objeto de estudo que é a construção cultural da paisagem política da Nova Holanda em Frans Post. Porém, justamente porque essa imagem oficial do território como projeto colonial de definição de um corpo político foi construída na relação direta para com as práticas culturais, logo, sociais, e em relação às outras imagens da iconografia nassoviana, e aos textos dos livros publicados sob encomenda de Johann Moritz, Conde de Nassau-Siegen, é que reformulamos o objeto mesmo desta investigação. Trata-se de estudar a construção da imagem como parte de práticas culturais ligadas a discursos e a relações sociais; em outras palavras: de investigar um imaginário.

Ao tomar a imagem como documento iconográfico, ou fonte visual, para, examinando os vestígios deixados no processo cultural de sua própria construção, investigar historicamente um imaginário social, procedemos a um deslocamento teórico: sendo a imagem fonte e não objeto, então nosso foco de estudo é a cultura visual, definindo essa como o fazer cultural de imagens ao mesmo tempo em que é o estudo do aspecto visual da cultura. Assim, o objeto específico de estudo, a paisagem política do Brasil holandês na imagem de Frans Post, não pode ser entendido senão como diretamente relacionado a um horizonte histórico mais amplo: o do imaginário sobre o Brasil na cultura visual holandesa do século XVII.

Porém, este recorte temático já sugere um recorte espacial que se desdobra em dois: primeiramente, levando em consideração os grupos sociais que criaram essas imagens, devemos circunscrever o aspecto geográfico de nossa investigação à Holanda do século XVII. Mais especificamente, o eixo que compreende o centro mercantil e produtor cartográfico que era a Amsterdã de então, passando por Haarlem, sede de uma guilda de pintores cuja escola enfatizava a paisagística, até chegarmos à Haia, sede da corte de Frederik Hendrik, Príncipe de Orange-Nassau.[1]

Em segundo lugar, devemos também considerar que a produção cultural no Brasil, coordenada por João Maurício, Conde de Nassau-Siegen (adotaremos a grafia em português daqui em diante), estava afinada com a política da corte da Haia. Nesse sentido, o recorte geográfico se desdobra na direção de sua contraparte colonial, sobretudo por ser essa a porção do corpo político em questão na produção aqui analisada. Assim, delimitamos o recorte espacial através desse deslocamento: o território do Brasil ocupado pela WIC, West Indische Compagnie, tal qual imaginado pelo grupos sociais da Holanda, seja em torno da corte orangista na Haia, seja pelos compradores de pinturas de paisagem nos mercados de arte de Amsterdã, Haarlem e demais cidades.

Cabe ainda, em terceiro lugar, delimitar o recorte temporal. Por definir o objeto de estudo em torno da elaboração de uma imagem oficial da colônia, não tomamos toda obra de Frans Post, senão a porção dessa que corresponde ao tempo de existência da própria Nova Holanda. Assim, consideramos o ano de 1637 como marco inicial dessa periodização, pois assinala, a partir da chegada de João Maurício ao Brasil como Governador-General, o

[1] Saibamos que o príncipe Frederik Hendrik, *stadhouder* das provínicas de Holanda, Zelândia e Utrecht, desempenhou papel importante na produção cultural neerlandesa de então, sobretudo em relação à implicação política dessa para a construção de um modelo de Estado para as Províncias Unidas no século XVII.

momento inicial no projeto de constituição dos territórios conquistados pela WIC em um corpo político. Foi nesse mesmo ano, e como parte dessa elaboração, que Frans Post começou a pintar a série de telas para João Maurício. Tomaremos como o fim dessa periodização o ano de 1669, pois que nesse ano o Tratado de Paz entre as Províncias Unidas e a Coroa Portuguesa foi ratificado, cessando definitivamente a Nova Holanda de ter estatuto legal. Esse foi também o último ano em que Frans Post datou uma pintura sua.

Portanto, a hipótese levantada nesta investigação é: à construção da imagem em Frans Post estava imbricado o contexto histórico das relações que os grupos sociais neerlandeses, em seus interesses políticos, econômicos, religiosos e culturais, tinham para com a terra do Brasil no século XVII. Tomamos as mudanças ocorridas ao longo da produção artísticas de Post como relativas aos diferentes interesses em jogo, e ao mesmo tempo, a busca pela construção de sentido sobre o Brasil holandês. Longe de conceber essas mudanças como a contraposição entre um momento inicial, no qual um real era fielmente registrado, e um momento posterior, no qual esse real fora esquecido ou ficara esmaecido na memória, sendo, portanto, fantasiado em cenas conhecidas como *capricci*, tratamos nesta investigação de romper com esse tipo de análise; antes, abordamos a imagem como o produto de um fazer histórico. É importante averiguar que elementos foram escolhidos e preteridos na imagem de Post, para, cruzando a análise iconográfica com a análise de outras fontes textuais e visuais sobre o Brasil holandês, poder apreender que formações discursivas emergiram na imagem daquele e em relação a que campo de exterioridade.

Ao assim pôr a questão, estamos sugerindo dois campos de atuação para esta hipótese: a imagem e a história. Ao investigar o contexto histórico da produção de Frans Post, estamos objetivando, no plano geral, que a imagem pode ser tomada como fonte para o estudo da história; e, no plano específico, que a paisagem em Frans Post pode ser tomada como fonte para o estudo do Brasil holandês.

A Estrutura da Tese: as Partes e os Capítulos

A tese central deste trabalho consiste na afirmação de que as primeiras imagens de Frans Post (as telas executadas no Brasil entre 1637 e 1640 e os desenhos de 1645, feitos para a gravação das pranchas do livro *Rerum per octennium in Brasilia*, em que o humanista neerlandês Gaspar Barlaeus escreveu sobre o governo de João Maurício no Brasil) foram a

construção de uma paisagem política oficial da colônia, parte integrante do corpo político das Províncias Unidas, em consonância com o projeto orangista de Frederik Hendrik. No entanto, em um contexto histórico diferente, após a Paz de Münster, em 1648, e depois do fim do statuderato dos Orange, a partir de 1650, as paisagens posteriores de Frans Post foram executadas para a venda no mercado de arte, de forma a atender a dois públicos, cada qual filiado a uma ideologia: o que defendia o orangismo e sua proposta de estado centralizado, afinado com o monopólio das companhias no comércio colonial; e o que defendia o republicanismo civil em relação direta com o livre comércio. Enquanto os primeiros preferiam uma imagem do Brasil a partir de vistas topográficas em conformidade ao reperório de cenas pátrias; os segundos optavam por cenas mais estereotipadas, sem alusão a uma iconografia relativa à paisagem política da Nova Holanda, e pressionando a criação de Frans Post na direção da fórmula de *amoenitates exoticae*, aplicada para a imaginação do Brasil enquanto *Suikerrijk*.

A tese acima enunciada será, a partir deste ponto, demonstrada em três partes, cada uma delas formada de três capítulos.

Na primeira parte, **Frans Post: Imagem e História**, aproximaremos os aspectos teóricos e históricos do objeto de estudo. No capítulo primeiro, **Revisão da Bibliografia sobre a obra de Frans Post**, faremos uma revisão sobre o que já se escreveu sobre a obra de Frans Post. Ao assim proceder, poderemos constatar a necessidade de que a investigação sobre sua obra fosse feita em atitude interdisciplinar. Isso permite relacionar sua imagem não apenas à noção de arte, mas também a outras instâncias da cultura, como os aspectos ligados ao comércio, à ciência e à descrição social de outros povos e terras. A partir desse ponto, situaremos o objeto de estudo de nossa investigação, ocupando o lugar interdiscplinar permitido pelas lacunas e aspectos negligenciados por uma historiografia da arte, que, ligada a um discurso que toma a imagem como cópia do real e a paisagem como sinônimo de realidade empírica, usou tal concepção para abordar a obra de Frans Post.

Assim, no capítulo segundo, **"Imagens fiéis da terra": Paisagem e Regionalismo na Recepção às Obras de Frans Post pela Cultura Visual de Pernambuco, 1925-1937**, procederemos ao exame de como foi possível a ressignificação de imagens construídas no século XVII holandês por um público brasileiro dos anos 1920 e 1930. A investigação no segundo capítulo, portanto, demonstrará que o significado não está intrínseco na própria

imagem, mas resulta do fazer histórico de um espectador que, situado socialmente, opera o processo de significação imaginária, ao conferir sentido àquela.

O processo social da construção de significações imaginárias que podemos relacionar ao ato da recepção das imagens, está presente também na construção dessas. Nesse sentido, para que possamos nos debruçar sobre a construção cultural da imagem em Frans Post, precisamos delimitar os quadros teóricos desse procedimento. Desse passo resultou o capítulo terceiro, **Paisagem e História Cultural**. Nele, como se verá, tratamos de estabelecer uma interface interdisciplinar para, buscando ferramentas de outros saberes, poder realizar nossa história cultural da paisagem. Assim, consideramos uma geografia cultural que propõe tomar a paisagem como uma concepção (no sentido de uma ideia e/ou um olhar) que articula as dimensões correlatas de imagem e espaço, sobretudo enfocando o aspecto identitário na transformação de um espaço físico em representação de lugar, e sua implicação política. Remetemos essa criação identitária de pertença a um lugar, definido como lugar de um corpo político, ao processo cultural ligado ao imaginário social. Chamamos a atenção para nossa escolha em tomar a imagem não apenas como um item num repertório, mas também como lugar privilegiado para a criação de significações imaginárias, que, portanto, são linguísticas na mesma medida em que são históricas, e vice-versa.

A partir da elaboração desse quadro teórico, poderemos dar o passo metodológico seguinte, ou seja, o de tomar as imagens de Frans Post como documentos iconográficos para proceder a uma interpretação histórica do imaginário holandês sobre a terra do Brasil no século XVII. Esta operação basear-se-á, então, na interpretação dos elementos oriundos da análise iconográfica, a partir de uma história cultural, delimitada pelo campo interdisciplinar formado pela geografia cultural e pelos estudos de cultura visual (tanto as abordagens qualitativas das ciências humanas quanto uma história da arte preocupada com a ampliação do seu próprio escopo). A sistematização desta interpretação será apresentada nos capítulos que compõem a segunda e a terceira partes.

Assim, na segunda parte, **Imagens da *Pax Nassoviana***, trataremos das imagens que Frans Post executou sob encomenda de João Maurício. Faremos isso em três etapas, correspondendo a três níveis da análise iconográfica e da interpretação histórica.

Em primeiro lugar, no capítulo quarto, **A Topografia da Nova Holanda, 1637-1640**, examinaremos a estrutura das composições das telas feitas entre 1637 e 1640, sobretudo em

relação aos planos de fundo, a fim de, procedendo à comparação iconográfica com um repertório de vistas topográficas, investigar que sentido se conferia a uma visão da terra do Brasil assim feita nos moldes de uma paisagística pátria.

Em segundo lugar, no capítulo quinto, **A Heráldica da *Pax Nassoviana*, 1637-1645**, investigaremos a iconografia dos motivos étnicos, zoológicos e botânicos presentes nos primeiros planos das telas acima referidas, a fim de sondar suas relações com a estrutura dos planos de fundo. Esse passo será importante a fim de fazer ver a abertura semântica da imagem (inclusive em relação a outras imagens, por remissão e referências), e que torna possível ao espectador construir significações na articulação entre os diversos conteúdos simbólicos e suas aplicações de acordo com as contingências históricas.

Em terceiro lugar, no capítulo sexto, **A Corografia do Brasil holandês, 1643-1648**, procederemos à investigação da dimensão de conjunto da série e sua relação com uma descrição geográfica de implicação política a partir de sua relação com a produção cultural nassoviana, sobretudo com a cartografia de Georg Marcgraf e a história de Gaspar Barlaeus.

Por fim, na terceira parte, **Imagens da Nova Holanda Perdida**, levaremos em consideração as imagens que Frans Post executou para vender no mercado de arte da Holanda após 1645, em três etapas.

Primeiramente, no capítulo sétimo, **Negociando a Imagem do Brasil no Mercado Holandês de Pintura de Paisagens, 1645-1648**, faremos o exame dos motivos e da estruturação das composições de 1645 a 1648, a fim de investigar dois aspectos contextuais distintos mas que se fizeram presentes na produção dessas primeiras imagens: 1) a adequação de sua criação às espectativas do público holandês que, podendo ter interesses no Brasil, não necessariamente lá esteve, de forma que a relação entre o conhecer ou não a terra do Brasil adquiriu outra dimensão; 2) a relação de sua produção com os eventos em curso no Brasil holandês, sobretudo no que se refere à mudança de um contexto de êxito militar e político no início dos anos 1640 para um outro, de derrota militar e retração a um estado de sítio após a deflagração da Insurreição Pernambucana, em 1645.

Em um segundo momento, no capítulo oitavo, **Da Localização Geográfica no Brasil Holandês à Locação Cênica do *Suikerrijk*, 1649-1658**, investigaremos duas formas distintas de articular os motivos e a estrutura nas composições, cada vez mais visíveis no decorrer dos anos 1650, sobretudo a partir de 1654, com a capitulação do Recife, e, logo, do que restara do

Brasil holandês. Essas duas visões do Brasil foram se definindo em torno de estratégias visuais que urdiam a paisagem na relação ora através da localização geográfica ora da locação cênica.

Por fim, no capítulo nono, **Engenhos de Açúcar e Ruínas do "Verzuimd Brasil", 1658-1669**, investigaremos, por um lado, a introdução de motivos de *vanitas*, como as ruínas nas paisagens por locação cênica; e, por outro, a recorrência a composições por localização geográfica, ao longo da produção de Post nos anos 1660, tempo em que os *capricci* se tornam mais frequentes. Relacionaremos a manutenção dessas duas formas de conceber a visão do Brasil com a existência de duas atitudes, de duas posições ideológicas: a visão política de um projeto colonial em torno de uma proposta orangista de estado, que se manteve ligada a um repertório de vistas topográficas; e uma outra visão, de caráter mais econômico (mas nem por isso menos política), que, preferindo cenas de orografias fictícias e estilizadas, correspondia à proposta de relações comerciais com as conquistas por parte do republicanismo civil dos regentes de Amsterdã.

O *Corpus* da Pesquisa

As imagens aqui reunidas enquanto *corpus* da pesquisa estão divididas em dois grupos: as fontes visuais primárias e as fontes visuais secundárias.

O primeiro grupo de imagens, tomadas como fontes visuais primárias, é compreendido pelas imagens que compõem a obra de Frans Post e foi aqui, por sua vez, dividido em dois conjuntos menores.

O primeiro sub-conjunto constitui-se das imagens executadas para João Maurício: 1) as sete telas do período brasileiro, de 1637 a 1640; 2) os desenhos da coleção do Scheepvaart Museum, Amsterdã; 3) os desenhos da coleção do British Museum, Londres; 4) as gravuras do *Rerum per octennium in Brasiliae*, 1647, de Gaspar Barlaeus; e 5) as quatro vinhetas no mapa mural de Georg Marcgraf.

O segundo sub-conjunto é formado pelas composições das telas e painéis datadas de 1645 a 1669. Essa produção, que vai do seu primeiro quadro pintado já na Holanda ao último quadro datado pelo pintor, corresponde à periodização que vai do ano em que se deflagrou a Insurreição Pernambucana ao fim das negociações diplomáticas entre a Coroa Portuguesa e os Estados Gerais das Províncias Unidas dos Países Baixos sobre o "negócio do Brasil".

O segundo grupo de imagens, tomadas por fontes visuais secundárias, foi aqui dividido em três sub-grupos, de acordo com o tema.

O primeiro sub-grupo compõe-se das demais imagens nassovianas do Brasil: 1) os retratos etnográficos e as naturezas-mortas de Albert Eckhout; 2) as pranchas do *Thierbuch*, de Zacharias Wagener; 3) as pranchas do *Theatrum rerum naturalium Brasiliae*; 4) as gravuras da *Historia naturalis Brasiliae*, 1648, de Willem Piso e Georg Marcgraf; 5) os desenhos contidos no relato de viagem de Caspar Schmalkalden; e 6) o mapa mural *Brasilia qua parte paret Belgis*, 1647, impresso por Joan Blaeu a partir de levantamento cartográfico de Marcgraf.

Somam-se a essas, no segundo sub-grupo: 1) as aquarelas de Johannes Vingboons, contendo cenas de terras estrangeiras; e 2) as vistas topográficas, as figuras humanas e os cartuchos com detalhes decorativos presentes na cartografia publicada por Claes Janszoon Visscher e por Joan Blaeu.

Por fim, no terceiro sub-grupo, estão as séries de gravuras paisagísticas com motivos pátrios em Claes Janszoon Visscher, Esaias van de Velde, Jan van den Velde e Willem Buytewech; e as pinturas de paisagens de Allart van Evedingen, Jan van Goyen e Jacob van Ruisdael.

Todas as imagens reunidas no *corpus* acima referido foram encontradas reproduzidas em catálogos *raisoneés*, em catálogos de exposição e nas demais publicações, de forma que limitar-nos-emos a citar essa produção em notas de rodapé, ao longo do texto, e ao fim, na seção destinada à bibliografia consultada.

É de relevância alertar, entretanto, para a diferença de tratamento para com as imagens quando primeiramente da análise e quando, depois, da sistematização na escrita da dissertação. Enquanto, por um lado, a análise das imagens ocorreu após um levantamento iconográfico que tomou todas as imagens de que dispomos no último *catalogue raisonné* da obra de Frans Post; por outro, no momento da escrita dos capítulos, pela impossibilidade de nos determos detalhadamente sobre todas as imagens, tivemos que tomá-las por amostragem. Assim, por exemplo, na segunda parte, detivemo-nos sobre todas as pinturas mas não sobre todos os desenhos. Já na parte tecreira, até mesmo em relação às pinturas tivemos que fazer uma seleção. Procuramos, no entanto, dar visibilidade a todos os diferentes períodos da produção de Post até 1669, de forma que pudéssemos montar um conjunto com o qual pudéssemos demonstrar os resultados das análises.

Apesar de uma bibliografia extensa sobre a obra de Frans Post, sua biografia permanece baseada numa documentação escassa. No entanto, é possível investigar um objeto cultural como a imaginação holandesa do século XVII sobre o Brasil cruzando uma análise detalhada da evolução e recorrência dos motivos. Somaremos a essa análise os dados notariais encontrados no Provenance Database do Getty Museum, os dados sócio-econômicos relativos ao Brasil numa historiografia da expansão comercial holandesa, e a iconografia de viagens sobre a Ásia e a América, tal qual em Jan Huygen van Linschoten e na família De Bry.

Assim, de dentro desse quadro mais amplo, podemos analisar as imagens e, tomando-as como constructos históricos, reformular os enunciados da crítica sobre as diferenças entre as imagens que Post fez no Brasil e as que ele fez de volta à Holanda. Enquanto as primeiras trazem a marca do tratamento figurativo que faz relacionar à imagem o discurso oficial que João Maurício de Nassau-Siegen conferiu ao Brasil holandês, as posteriores devem ser investigadas na relação direta com as expectativas de um público consumidor holandês de paisagens sobre o Brasil.

PARTE I

FRANS POST: IMAGEM E HISTÓRIA

"[...] Il faut que je dise à Vost. Excell: lors que je croyois de faire ce voyage vers sa Majesté, que j'estois resolu, de pendre quant es Moy une rarité pour la présenter à elle sachant que Sa Majesté est le plus curieus Prince au monde. Les dites rarités representent tout le Brésil en pourtrait, à sçavoir la nation et les habitans du Pay, les animaux à quatre pieds, les oseaux, poissons, fruit et herbes, tout au grandeur de vif, aussi la situation du dit Pay, villes et Fortresses, en perspective, de quels pourtraits on peut former une tapisserie pour meubler une grande sale ou galerie, [...] et si un curieus verra ce tapisserie, il n'aura point à faire de passer la mer, pour voir ce beau Pay de Brasil, lequel n'a pas son pareil sous le ciel, [...] C'est que je prie V. E. très humblement, d'auoir la bonté, de me faire scavoir, si j'ose envoyer les susd. models, lesquels, comme j'ai desja dit, n'ont plus leur pareil au monde, estant asseuré, que le Roy en prendra du contentement, voyant la grande différence entre l'Europe et l'Afrique, [...]"

Le Prince Jean Maurice de Nassau à Marquis de Pomponne. De Cleve ce 21de Décemb. 1678

"Even the simplest topographical features are the results of political decisions."

Martin Warnke, *Political Landscape*, 1995.

CAPÍTULO I

REVISÃO DA BIBLIOGRAFIA SOBRE A OBRA DE FRANS POST

O exame do estado da questão para o presente trabalho exige a consideração da bibliografia dedicada ao estudo da obra de Frans Post, uma vez que é nessa literatura que podemos identificar até onde foram as pesquisas sobre o tema. Assim como também podemos mapear que aspectos de sua obra foram estudados e com que abordagens teórico-metodológicas.

Nesse sentido, procederemos primeiramente ao exame do que já foi escrito sobre Frans Post, de forma que possamos, depois de localizar aspectos negligenciados ou investigações que foram apenas sugeridas, ao final, sistematizar os resultados e traçar as linhas gerais do problema téorico desta investigação, bem como enumerar a hipótese geral e as específicas.

É importante fazer a ressalva de que não será examinada aqui toda a bibliografia sobre a obra de Frans Post, devido tanto às limitações temporais da pesquisa quanto às linguísticas do pesquisador. Antes, tomaremos os trabalhos que, escritos em língua portuguesa e inglesa, foram considerados mais relevantes, uma vez que constituem o grupo de títulos mais citados pela produção acadêmica.

Como será visto mais adiante, essa literatura compõe-se de trabalhos em História da Arte, pois foi de dentro dessa disciplina que a obra de Frans Post foi mais investigada.[2] No entanto, a presente investigação propõe-se a colher os resultados da bibliografia em História da Arte para dispor de elementos teórico-metodológicos com os quais se constituirá o campo de uma história cultural, lugar interdisciplinar de onde propor-se-á a hipótese a ser testada nos capítulos seguintes.

[2] É preciso mencionar que, pela ênfase conferida nesta investigação ao conteúdo das composições de Frans Post, a bibliografia selecionada tem diretamente que ver com trabalhos sobretudo em iconografia, ficando de lado os textos mais recentes sobre técnica e estilo, dos quais apenas citaremos aqui os dois que foram usados para a análise, nos capítulos posteriores. São eles WADUN, Jørgen. "Carcterísticas da técnica de pintura de Frans Post, um pintor holandês no Brasil no período de 1637 a 1644" in DE VRIES, Elly (org.). *Albert Eckhout: Volta ao Brasil, 1644-2002*. Simpósio Internacional de Especialistas. Recife, 13 e 14 de setembro de 2002. pp. 73-79; e GORDON, George. "Estilo e Técnica de Frans Post" in: LAGO, Bia Correia e LAGO, Pedro Correia. *Frans Post {1612-1680}. Obra Completa*. Rio de Janeiro: Capivara, 2006.

Conhecimentos Gerais sobre a Obra de Frans Post

Desde o fim do século XIX e início do século XX que a obra de Frans Post tem sido alvo de interesse por agentes ligados ao mercado de arte, *connoisseurs*, diretores de instituições e museus, e por parte de acadêmicos. Mas nem sempre foi assim.

Ao voltar do Brasil, Frans Post passou a usar sua experiência visual para pintar paisagens brasileiras num mercado de pintura de paisagem da Holanda do século XVII. Mas ele não deixou seguidores. Foram, portanto, as composições de seus desenhos, gravados nas pranchas que ilustram o livro de Gaspar Barlaeus, *Rerum per Octennium in Brasilia*, publicado em 1647 por Joan Blaeu, que tornaram-se fontes iconográficas para produções posteriores. Daí a sugestão de que o imaginário europeu sobre o Brasil deve mais às suas gravuras do que a suas pinturas;[3] pelo menos do início do século XVIII até o fim do século XIX.

Ainda por ocasião das publicações que tiveram origem nas observações artísticas e científicas da comitiva de João Maurício, Conde de Nassau-Siegen, ao Brasil, 20 gravuras a partir de composições de Frans Post foram publicadas em 1647, por Joannis Maire, no livro de Franciscus Plancte, *Mauritiados*. Dois desenhos seus, *Vrijburg* e *Recife en Mauritsstadt*, foram usados para compor o mapa de Cornelis Golijath, *Olinda de Pharnambuco, Maurits-Stadt ende t'Reciffo*, publicado em 1648 por Claes Jansz. Visscher. Também o cartógrafo Johannes Vingboons usou as gravuras de Post para compor as aquarelas que ilustram a seção brasileira de seu Atlas.[4]

As composições de Frans Post que foram gravadas para o livro de Barlaeus continuaram a ser usadas, ao longo do século XVII. Ainda em 1671, Arnoldus Montanus fez publicar seu livro, *America*, reproduzindo quinze das pranchas de Post no livro de Barlaeus. Em 1677, Ambrósio Richschoffer publicou suas memórias, do tempo em que serviu como soldado no Brasil holandês, intituladas *Brazilianische und West Indianische Reise Beschreibung*, constando nele desenhos de Frans Post.[5] Em 1680, Justus Dankerts reproduziu os dois desenhos de Post que já tinham sido gravados por Golijath, no seu mapa *Novissima America Tabula*. Também foi publicado o livro de Johan Nieuhof, *Brasiliaense Zee- en Lant-*

[3] LAGO, Op. Cit., p. 49.
[4] Ver GALINDO, Marcos e MENEZES, José Luiz Mota. *Desenhos da Terra: Atlas Vingboons*. Catálogo da Exposição. Recife: Instituto Cultural Bandepe, 2003; e GOSSELINK, Martine. *Land in zicht. Vingboons tekent de wereld van de 17de eeuw*. Zwolle / Den Haag: Waanders Uitgevers / Nationaal Archief, 2006.
[5] SILVA, Leonardo Dantas. *Dutch Brazil, Vol. I: Frans Post, The British Museum Drawings*. Petrópolis, Editora Index, 2000; pp. 20-21.

Reize, em 1682, no qual várias pranchas do livro de Barlaeus foram tomadas por base, inclusive as que trazem desenhos de Frans Post.

No fim do século, em 1698, saiu em Roma uma espécie de réplica ao livro de Barlaeus, escrita por João José de Santa Tereza, *Istoria delle guerre del Regno del Brasile, accadute tra la corona di Portigallo, e la Republica di Olanda*, no qual nove gravuras de Post foram reproduzidas. Algumas gravuras de Post no livro de Barlaeus foram também usadas por Pieter van der Aa, em 1729, em *Galerie Agréable du Monde*.

Apesar de um relativo interesse no mercado de arte pelos quadros de Frans Post, com umas cento e setenta menções em transações e/ou inventários no séc. XVIII e outras tantas no século XIX, seu nome aparece citado apenas em notas de rodapé, nos livros sobre vidas dos pintores e nas histórias da arte.[6]

Nem mesmo o presente que João Maurício, Conde de Nassau-Siegen, dera a Luís XIV mudou esse lento esquecimento. Em fins de 1679, as dezoito telas que Frans Post pintara no Brasil e outros nove quadros, adquiridos no mercado holandês, foram exibidos na Sala da Comédia do Palácio de Versailles.[7] E após dois meses, a coleção foi transferida para outros castelos, com os inventários subsequentes registrando um conjunto cada vez menor em número.

Poucas foram as referências a Frans Post, como no exemplo da inclusão de seu nome na biografia dos pintores neerlandeses de sua época feita por Arnold Houbraken, em 1719;[8] e da menção, feita por Alexander von Humboldt, que, em meados do século XIX, destacou a importância das observações de "Frans Post of Haarlem, who for years studied nature in Cape St. Augustin".[9]

Só no fim do século XIX foi que José Hygino Duarte Pereira, à frente da missão pernambucana nos arquivos neerlandeses, tentou rastrear as telas de Post pertencentes à

---

[6] LAGO, Op. Cit., p. 10; DUPARC, Frederik. "Frans Post na Pintura Holandesa do Século XVII" in: LAGO, Op. Cit.; pp. 18-19. "[...] quase 400 citações ao longo de 220 anos para um artista cuja presença na literatura é muito pequena, o que reforçaria a noção de um renome secundário, mas de uma procura constante pelas qualidades 'decorativas' de sua obra." In: LAGO, Bia e Pedro Corrêa do. "A carreira de Frans Post e sua reputação póstuma" in KREMPEL, León. *Frans Post (1612-1680). Maler des Verlorenen Paradieses*. Ausstellung und Katalog. München: Haus der Kunst, 2006; p. 15.

[7] LAGO, Pedro Corrêa do e DUCOS, Blaise. *Frans Post. Le Brésil à la cour de Louis XIV*. Catálogo de Exposição. Paris/Milan: Louvre/5 Continents Editions, 2005.

[8] LAGO, Bia e Pedro Corrêa do. "A carreira de Frans Post e sua reputação póstuma" in KREMPEL, Op. Cit.; p. 15.

[9] HUMBOLDT, Alexander von. *Kosmos* apud SOUSA-LEÃO, Joaquim de. *Frans Post 1612-1680*. Rio de Janeiro: Kosmos, 1973; pp. 11-12.

coleção real de Luís XIV. Porém, essa tentativa demonstrou-se frustrada. É dessa época que datam as primeiras aquisições de quadros do pintor por colecionadores brasileiros.

Os poucos remanescentes da coleção de Luís XIV foram encontrados em 1911, por Pedro Souto Maior, no Museu da Marinha, em Paris, sendo logo transferidos para o Musée du Louvre. O episódio permitiu a Souto Maior incluir uma apreciação sobre os quadros de Frans Post no artigo "Fastos Pernambucanos", publicado pela *Revista do Instituto Histórico e Geographico Brasileiro*.[10]

Era o início de um período de redescoberta da vida e obra de Post. Nas primeiras décadas do século XX, Frans Post não era mencionado nas publicações especializadas nem figurava nas exibições sobre arte holandesa. Tanto que Frederik Duparc afirmou que o nome de Post nem constou na obra de referência sobre os mestres da pintura holandesa, compilada por Wilhelm von Bode, em 1917, nem quadros seus apareceram em exibições sobre a arte holandesa, tais como as que ocorreram em Paris, em 1921, e a de Londres, em 1929.[11]

As publicações de autores não-brasileiros dos anos 1930 permaneceram menos influentes, como o artigo de J. Combe, de 1931, e a tese monográfica de Arthur van Schendel, de 1937, que continua inédita. Apenas o artigo de Robert C. Smith, de 1938, foi mais citado pelos autores subsequentes.

Tratava-se, portanto, da descoberta brasileira das pinturas de Frans Post, uma vez que sua obra, produzida na Europa depois da Insurreição Pernambucana, de 1645, e mesmo depois da Capitulação da Campina do Taborda, em janeiro de 1654, isto é, no contexto *post-bellum* no Brasil, ficara ausente durante o restante do período colonial e durante o período imperial da história do Brasil.[12]

Após a descoberta das telas de Frans Post por Souto Maior, a pesquisa sobre o paisagista de Haarlem deu um passo importante quando Gilberto Freyre, em 1925, por ocasião da publicação do *Livro do Nordeste*, em comemoração ao centenário do *Diario de*

---

[10] SOUTO MAIOR, Pedro. *Fastos Pernambucanos*. Separata da Parte 1ª. do Tomo LXXXV da *Revista do Instituto Histórico e Geographico Brasileiro*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1913.

[11] DUPARC, Op. Cit.; Idem.

[12] O mesmo não se pode dizer do conhecimento brasileiro sobre os desenhos de Frans Post que foram gravados, já que se tem notícia de que havia um exemplar do livro de Barlaeus no Pernambuco da primeira metade do século XIX, como afirmou José Antônio Gonçalves de Mello, na nota biográfica da edição brasileira de BARLAÉUS, Gaspar. *História dos feitos recentemente praticados durante oito anos no Brasil* [1647]. Recife: Fundação Cultura Cidade do Recife, 1980.

Pernambuco, escreveu um artigo sobre a pintura com temática sobre o Nordeste brasileiro em que chamava atenção para os motivos humanos nas imagens de Post. [13]

Em parte motivado pelo regionalismo de Freyre, no que tange à agenda de reavaliar a herança colonial no Brasil, e inserindo-se nas iniciativas do Governo do Estado de Pernambuco de comemorar o tricentenário da chegada de João Maurício ao Recife, Joaquim de Sousa-Leão escreveu uma monografia sobre Frans Post, em 1937.[14] Nela, o citado autor procedeu a um levantamento, no qual consta uma lista com as localizações dos quadros até então conhecidos da obra de Post. O texto também apresenta uma discussão sobre atribuições, alguns dados biográficos e algumas apreciações de crítica estética. Essa monografia teve uma segunda edição, ampliada, em 1948.

Durante esse período, houve um interesse crescente, a julgar pelo aumento de exposições com quadros de Post. Uma exposição, no Rio de Janeiro, em 1942, trouxe as paisagens do pintor novamente ao circuito dos museus.[15] Os quadros de Post retornaram às exposições seguintes, com temática holandesa, pela Europa, como a de Paris, em 1950, ainda que com apenas uma pintura; e a de Londres, em 1953, que já deu espaço a três telas do pintor.[16] No mesmo ano, a Mauritshuis organizou uma exposição sobre Maurício de Nassau, constando vinte e cinco pinturas e três desenhos de Post.[17] Sobre ele, uma nova exposição monográfica ocorreu, novamente no Rio de Janeiro, em 1968, no Museu de Arte Moderna.[18]

Desde então, várias exposições monográficas ocorreram sobre Frans Post: a de Basiléia, em 1990;[19] a de Recife, em 2003, contando com o acervo do Instituto Ricardo

[13] FREYRE, Gilberto. "A Pintura do Nordeste" in: *Livro do Nordeste*. *Comemorativo do primeiro centenário do Diario de Pernambuco*. [1925]. Introdução de Mauro Mota; Prefácio de Gilberto Freyre. Recife: Arquivo Público Estadual, 1979.
[14] SOUSA-LEÃO, Joaquim de. *Frans Post. Seus quadros brasileiros*. Recife: Governo do Estado de Pernambuco, 1937.
[15] *Frans Post*. Catálogo de Exposição. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde/Museu Nacional de Belas Artes, 1942.
[16] DUPARC, Op. Cit.; p. 19.
[17] *Maurits De Braziliaan*. Tentonstelling. Den Haag: Koninklijk Kabinet van Schilderrijen / Mauritshuis, 1953.
[18] *Os Pintores de Maurício de Nassau*. Catálago de Exposição. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna, 21 d de Maio a 7 de Julho de 1968.
[19] KELLEIN, Th. e FREI, B. *F. Post. Paradiesische Landschaft*. Catálogo de Exposição. Basel: Kunshalle Tübingen, 1990.

Brennand;[20] a do Museu do Louvre, em 2005, que, pela primeira vez, reuniu os sete quadros restantes daquele conjunto de dezoito, pintados no Brasil;[21] e a de Munique, em 2006.[22]

Entretanto, dos "pintores de Nassau", até o fim dos anos 1930, sabia-se mais sobre Albert Eckhout do que sobre Frans Post; ou pelo menos, a obra daquele estava mais identificada do que a desse último.[23] O conhecimento da documentação sobre a vida e a obra de Albert Eckhout, sobretudo quando ele esteve de volta à Holanda, em 1644, não permitiu, contudo, que tais estudos fossem levados mais adiante. Seria preciso esperar por problematizações feitas posteriormente, oriundas de uma etno-história, para que se suprissem as lacunas documentais sobre a obra de Albert Eckhout.[24]

Nesse meio século, então, o esforço de identificação e localização da obra de Frans Post fez avançar os estudos sobre esse pintor. Graças a trabalhos como o de Erik Larsen, em 1962, e o de Joaquim de Sousa-Leão, em 1973, passou-se a contar com dois *Catalogues Raisonnés*, cuja temática ia da pesquisa documental e biográfica à discussão de atribuições, e de uma análise estilística a uma tentativa de interpretação da obra deste que foi considerado o primeiro pintor de paisagens, formado em escola no Velho Mundo, a representar a América em imagens.[25]

Não tardou então a surgir novos trabalhos sobre os registros holandeses sobre o Brasil, como o livro editado por Van den Boogaart, *Johan Maurits van Nassau-Siegen. A Humanist Prince in Europe and Brazil*, por ocasião do tricentenário da morte de Maurício de Nassau, em 1979;[26] e o levantamento bibliográfico e iconográfico realizado por P. Whitehead e por M. Boeseman, *Um retrato do Brasil holandês do Século XVII: Animais, plantas e gente pelos artistas de Johan Maurits de Nassau*, em 1989.[27] Durante essa segunda metade do século XX,

---

[20] LAGO, Beatriz Corrêa do. *Frans Post e o Brasil Holandês na Coleção do Instituto Ricardo Brennand*. Catálogo de Exposição. Recife: Instituto Ricardo Brennand, 2003.
[21] LAGO e DUCOS, Op. Cit.
[22] KREMPEL, Op. Cit.
[23] SOUSA-LEÃO, Joaquim de. *Frans Post. Seus quadros brasileiros*. Recife: Governo do Estado de Pernambuco, 1937; p. 16.
[24] A recorrência ao exemplo dos estudos de Eckhout se justifica aqui porque a obra desse pintor está diretamente relacionada com a produção paisagística de Post para o período nassoviano do Brasil holandês, uma vez que seus temas são correlatos, e seus tratamentos fazem referências ao tema um do outro.
[25] LARSEN, Erick. *Frans Post, Intérprete du Brésil*. Amsterdam/Rio de Janeiro: Colibris, 1962; e SOUSA-LEÃO, Joaquim de. *Frans Post 1612-1680*. Rio de Janeiro: Kosmos, 1973.
[26] BOOGAART, E. van den; HOETINK, H. R. e WHITEHEAD, P. J. P. (orgs.). *Johan Maurits van Nassau Siegen, 1604-1679: A Humanist prince in Europe and Brazil: Essays on the Occasion of the Tercentenary of His Death*. The Hague: Johan Maurits van Nassau Stichting, 1979.
[27] WHITEHEAD, P. J. P. e BOESEMAN, M. *Um Retrato do Brasil holandês do século XVII. Animais, Plantas e Gentes pelos Artistas de Johan Maurits de Nassau*. Rio de Janeiro: Kosmos, 1989.

novas compilações sobre a pintura de paisagem na Holanda trouxeram citações a Frans Post, como Slive, em 1966, e Sutton, em 1988.[28] Stechow, por exemplo, num texto de 1966, destacou que dos pintores holandeses cuja temática era a paisagem, Frans Post foi o que mais contribuiu com cenas de terras estrangeiras.[29]

Os livros de Van den Boogaart e o de Whitehead e Boeseman, acima citados, suscitaram questões acerca da imagem nos registros que os holandeses fizeram sobre o Brasil que foram se tornando ponto de partida para o estudo de Frans Post a partir de outros saberes: uma história da arquitetura,[30] uma história natural,[31] e uma etno-história. [32]

Em relação a essa última, no entanto, os trabalhos se concentraram mais sobre a obra de Eckhout, por conta da própria natureza de sua construção imagética. Assim, uma análise iconográfica das figuras humanas associada à problematização de uma história cultural da representação do Outro permitiu que as imagens de Eckhout fossem novamente investigadas, como atestam os trabalhos citados à última nota.

Sobre os estudos acerca da imagem em Post, porém, não houve um desenvolvimento semelhante. Com a exceção de algumas propostas de interpretação, ou antes, de aproximações

---

[28] SLIVE, Seymour. *Pintura Holandesa 1600-1800*. [1966] São Paulo: Cosac&Naify, 1998; e SUTTON, P. C. *et al. Masters of 17th-century Dutch Landscape Painting*. Amsterdam/Philadelphia, 1987.

[29] SOUSA-LEÃO, Op. Cit.; p. 14 e STECHOW, Walter. *Dutch Landscape Painting of the Seventeenth Century*. Londres, 1966; pp. 130; e 168-169.

[30] MEERKERK, Hannedea C. van Nederveen. *Recife: the rise of a 17th-century trade city from a cultural-historical perspective*. Assen: Van Gorcum, 1989; e MEERKERK, Hannedea. "De architetuur bij Frans Post in cultuurhistorisch perspectief" in KREMPEL, Op. Cit. Sobre o assunto, mas de dentro de outra problematização, feita, anteriormente, sobre o legado arquitetônico português e holandês no Brasil a partir da imagem de Frans Post, ver COUTO, Ribeiro. "Frans Post e o mistério da nacionalidade" in: *Frans Post*. Catálogo de Exposição. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde/Museu Nacional de Belas Artes, 1942 e MELLO, José Antonio Gonçalves de. "Frans Post", in: *Diario de Pernambuco*, 19 de novembro de 1950.

[31] Ver os artigos de Dante Martins Teixeira: "A imagem do Paraíso: uma iconografia do Brasil Holandês (1624-1654) sobre a fauna e a flora do Novo Mundo" in: FERRÃO, Cristina e SOARES, José Paulo Monteiro (Eds). *Brasil - Holandês*. Rio de Janeiro: Editora Index, 1995; "A iconografia de Brasil Holandês (1624-1654): testemunhos de um Mundo Perdido" in DE VRIES, Elly (org.). *Albert Eckhout: Volta ao Brasil, 1644-2002*. Simpósio Internacional de Especialistas. Recife, 13 e 14 de setembro de 2002. pp. 117-139; e "Nature in Frans Post's paintings of the New World" in: KREMPEL, Op. Cit.;

[32] Ver BOOGAART, Op. Cit.; MASON, Peter. *Infelicities. Representations of the Exotic*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1998; RAMINELLI, Ronald. "Habitus Canibal" *in*: HERKENHOFF, Paulo (Org.). *O Brasil e os Holandeses, 1630-1654*. Rio de Janeiro: Sextante Artes, 1999; DE VRIES, Op. Cit; BUVELOT, Quentin (ed.) *Albert Eckhout. A Dutch artist in Brazil*. Exhibition Catalogue. The Hague / Zwolle: Royal Cabinet of Paintings Mauritshuis / Waanders Publishers, 2004 e BRIENEN, Rebecca Parker. *Visions of Savage Paradise. Albert Eckhout, Court Painter in Colonial Dutch Brazil*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006.

à paisagem, em seus aspectos de "invenção", de realismo e de imaginário,[33] a produção bibliográfica permaneceu ligada a aspectos formais de atribuição e estilo na obra de Post.[34]

Revisão Bibliográfica

A literatura sobre Frans Post foi aqui dividida em três grupos, de acordo com as especificidades de suas abordagens. O primeiro grupo de textos foi relacionado a uma abordagem "realista"[35] da imagem; o segundo pode ser delimitado em torno da ideia de interpretação da paisagem a partir de uma crítica estética; e o terceiro inclui autores que abordaram a imagem em Frans Post não apenas do ponto de vista da História da Arte, mas também de disciplinas afins, buscando uma interdisciplinaridade com a História. Examinaremos, aqui, em separado, cada uma dessas três correntes.

A Imagem como Cópia e a Paisagem como Realidade Empírica:

É comum encontrar passagens em autores (que seguem abaixo citados no decorrer deste texto) no primeiro conjunto bibliográfico sobre a obra de Frans Post que delimitam o estatuto da imagem nos termos de uma "fidelidade" à realidade. [36] Comparações com a imagem fotográfica foram usadas para endereçar, especialmente, a fase que Post produziu no Brasil. Até mesmo nas fases subsequentes, uma vez de volta à Holanda, quando ele pintou os

[33] ORAMAS, Luis Pérez. "Frans Post: invenção e 'aura' da paisagem" in: HERKENHOFF, Paulo (org.). *O Brasil e os Holandeses, 1630-1654*. Rio de Janeiro: Sextante Artes, 1999; BOOGAART, Ernst van den. "Realismo pictórico e Nação: as pinturas brasileiras de Frans Post" in: TOSTES, Vera Lúcia Bottrel e BENCHETRIT, Sarah Fassa (orgs.) *A Presença Holandesa no Brasil: Memória e Imaginário*. Livro do Seminário Internacional. Rio de Janeiro: Livros do Museu Histórico Nacional, 2004; e GUTLICH, George Rembrandt. *Arcádia nassoviana: natureza e imaginário no Brasil holandês*. São Paulo: Annablume, 2005.

[34] São exemplos dessa abordagem os trabalhos de SILVA, Leonardo Dantas. *Dutch Brazil, Vol. I: Frans Post, The British Museum Drawings*. Petrópolis, Editora Index, 2000; bem como os vários artigos no *Catalogue Raisonné* de 2006, in: LAGO, Op. Cit.

[35] A definição de realismo e sua aplicação ou não à arte holandesa do século XVII será debatida no capítulo terceiro desta dissertação. Por ora, fiquemos com o que dele afirmou Reindert L. Falkenburg: "[...] It was especially in Haarlem that between 1615 and 1630 a group of talented young artists [...] turned away from the traditional mosaic-like idiom of sixteenth-century Flemish landscape art and developed a manner of landscape printing and painting that is generally called 'realistic'. […]" In: FALKENBURG, Reindert L. "Calvinism and the Emergence of Dutch Seventeenth-Century Landscape Art – A Critical Evaluation" in: FINNEY, Paul Corby (ed.). *Seeing beyond the Word. Visual Arts and the Calvinist Tradition*. Grand Rapids, Michigan: William B. Eerdmans Publishing Company, 1999; p. 343.

[36] A expressão "imagens fiéis da terra" aparece em SOUSA-LEÃO, Joaquim de. *Frans Post. Seus quadros brasileiros*. Recife: Governo do Estado de Pernambuco, 1937; p. 18.

cappricci, essa literatura estabeleceu que ele rearranjou elementos de composição que, ainda assim, são tidos individualmente como verossímeis à realidade.[37]

Os primeiros textos sobre Frans Post apresentam suas primeiras pinturas sob o signo da "originalidade" e do "frescor". Essa originalidade e frescor casavam-se com uma "ingenuidade", por falta de experiência do jovem pintor.[38] Mas, essa caracterização de sua obra como ingênua foi logo descartada pelos textos subsequentes, por justamente tirar aquilo que fazia de Post inédito: o primeiro pintor de escola do Velho Mundo a pintar as terras do Novo Mundo.

Arthur van Schendel, por exemplo, afirmou que Post, enriquecido pela experiência no Brasil, "pôde produzir uma arte de um sabor todo incomum e de uma originalidade charmosa".[39] Já Sousa-Leão, falando das pinturas posteriores de Post, mas comparando-as às executadas no Brasil, afirmou que perderam "em originalidade e em força, para ganhar em virtuosismo".[40] O autor usa, novamente, no texto que escreveu para o catálogo da exposição sobre Maurício de Nassau, em 1953, o mesmo termo para qualificar a pintura de Post, ao se referir aos seus "uitgestrekte panorama's, die zowel door hun topografische waarde als door hun frisheid en originaliteit een apart plaats innemen in de landschapsschilderkunst van de Gouden Eeuw."[41] Depois dele, José Roberto Teixeira Leite repetiria o uso de tal expressão, afirmando que Post repetiu-se, amaneirando-se, de forma que perdeu a "frescura da emoção direta" dos primeiros quadros, "perdendo sua obra em originalidade e força expressiva para ganhar em virtuosismo, em requinte."[42] Também Slive, em 1966, reafirmou essa diferença quando disse que "as últimas vistas do Brasil por Post não têm a fresca originalidade das que foram pintadas *in situ*".[43]

Essa caracterização influenciou tanto a forma de se olhar as primeiras paisagens de Post, que a produção atual sobre ele ainda repete os mesmos adjetivos. Sobre essas telas, Bia

[37] "Assim, durante a década de 1660, a escolha de Post para atender aos desejos de seus novos clientes foi realizar rearranjos decorativos destes diversos elementos 'brasileiros', em quadros que guardavam agora apenas uma tênue relação com a realidade exata que observara, mas nos quais nenhum elemento individual era mentiroso ou inventado." In: LAGO, Beatriz Corrêa do. *Frans Post e o Brasil Holandês na Coleção do Instituto Ricardo Brennand*. Catálogo de Exposição. Recife: Instituto Ricardo Brennand, 2003; p. 19.
[38] SOUSA-LEÃO, Op. Cit.; p. 21.
[39] SCHENDEL, A. van. "Frans Post, le brésilien". Tese de Doutorado. Paris: École des Beaux Arts, 1937 apud LEITE, J. R. Teixeira. *A Pintura no Brasil Holandês*. Rio de Janeiro: G. R. D., 1967; p. 42.
[40] SOUSA-LEÃO, Op. Cit.; p. 22.
[41] *Maurits De Braziliaan*. Tentonstelling. Den Haag: Koninklijk Kabinet van Schilderijen / Mauritshuis, 1953; p. 21.
[42] LEITE, Op. Cit.; p. 39.
[43] SLIVE, Seymour. *Pintura Holandesa 1600-1800*. [1966] São Paulo: Cosac&Naify, 1998; p. 192.

Corrêa do Lago diz que correspondem a "o primeiro momento [...] e certamente o mais espontâneo e original".[44] Também Frederik Duparc se referiu nos mesmos moldes: "A maior força de Frans Post talvez estivesse no seu registro objetivo da paisagem brasileira. Em particular, as telas que pintou durante sua estada na colônia holandesa atestam sua enorme originalidade e frescor."[45]

A "interpretação direta e objetiva da natureza" nas telas que Frans Post pintou ainda no Brasil, como na expressão de Sousa-Leão,[46] fundou uma forma de apreciação da obra de Post, sobretudo em relação às primeiras telas. Foi a dupla operação de tomar "natureza" como um *a priori*, ligado à empiricidade do real, e de tomar a imagem como "interpretação direta e objetiva" que tornou possível a Sousa-Leão, diante dos quadros de Post, afirmar que se podia "rever o Pernambuco daquelas eras remotas".[47]

No entanto, de "interpretação", no dizer de Sousa-Leão, em 1937, a "registro", na expressão de Duparc, já em 2006, há uma significativa mudança.

Quando, em 1937, Sousa-Leão falava em objetividade, deixando implícita a aceitação do realismo, ainda o fez através de um modelo estético que toma a imagem fixada segundo a criação pictórica. Para ele, o pintor, tal como um demiurgo, e dotado de genialidade, transpõe o percebido para o pintado. Segundo ele, os pintores holandeses foram "os primeiros a retratar a terra por si mesma, como modelo vivo, dando um quase sentido humano à paisagem, que atinge com eles, a preeminência de objeto de arte."[48] E. H. Gombrich, por exemplo, confirma essa dimensão de criação artística na imagem. Mesmo o "espelho da natureza", na arte holandesa do século XVII, é um resultado da maestria do artista, uma vez que ele era sensível ao mundo visível das formas e cores das coisas; mas ainda assim era através de sua criação que a observação desses elementos empíricos tornavam-se elementos de uma imagem fixada.[49]

Porém, o caso de Frans Post, cuja obra apresenta diferenças entre os quadros brasileiros e os posteriormente pintados na Holanda, exigiu uma explicação quando de uma aplicação do discurso realista a sua produção imagética. Daí porque Sousa-Leão (e depois dele todos os escritores seguintes), fez a comparação entre esses dois grupos de obras de Post,

[44] LAGO, Beatriz Corrêa do. *Frans Post e o Brasil Holandês na Coleção do Instituto Ricardo Brennand*. Catálogo de Exposição. Recife: Instituto Ricardo Brennand, 2003; p. 14.
[45] DUPARC, Op. Cit.; p. 18.
[46] SOUSA-LEÃO, Op. Cit.; p. 21.
[47] SOUSA-LEÃO, Op. Cit.; p. 17.
[48] Idem; ibdem.
[49] GOMBRICH, E. H. *The Story of Art*. London: Phaidon Press, 2006; p. 327.

instaurando uma contraposição: observação direta, no "período brasileiro", e maestria no "período holandês"; originalidade versus virtuosismo.[50]

Esse quadro comparativo terminou servindo de base para a elaboração de uma divisão estilística da obra do pintor. Já em 1942, Ribeiro Couto chamou esses períodos de fases.[51]

Sobre a divisão da obra de Frans Post em fases estilísticas Pedro e Bia Corrêa do Lago afirmaram que:

> "A obra de Post havia sido divida por estudiosos do passado de forma arbitrária, seguindo apenas sua biografia, em fases que não faziam sentido em relação ao *corpus* conhecido de sua pintura. A primeira fase era formada pelo trabalho anterior à sua viagem ao Brasil, a segunda, pela 'obra brasileira' realizada de 1637 a 1644, e a terceira, pelos quadros pintados por Post de volta à Holanda."[52]

No entanto, Joaquim de Sousa-Leão, no *Catalogue Raisonné* de 1973, questionou a autoria do único exemplar daquela "primeira fase".[53] Ao observarmos um conjunto de indicações no texto de Sousa-Leão, ("in Post's first period"; "As regards his second period"; "a period of transition between the two styles", "In contrast to the Brazilian period"),[54] é possível sistematizar sua periodização na divisão entre duas fases apenas: 1) a fase "brasileira", de 1637 a 1644, marcada pela fidedignidade da representação à realidade do meio ambiente brasileiro; e 2) uma fase "pós-brasileira", de 1644 a 1669, na qual predominou a ficcionalização dos elementos em *capprici*; embora reconhecendo que esta se subdividisse em duas "subfases": a) uma ainda ligada a um suposto caderno de esboços, trazido do Brasil; e b) a dos *capprici*, propriamente ditos.

Essa classificação foi revisada pela pesquisa dos Corrêa do Lago. Por terem surgido no mercado novos quadros de Post, posteriores a 1669, e para melhor defenir aquelas duas subfases, Pedro e Bia Corrêa do Lago propuseram, em 2003, dividir a obra de Frans Post em quatro fases estilíticas: 1) a fase "brasileira", de 1637 a 1644, tida como cópia da realidade ou

[50] Ao comparar as pinturas feitas posteriormente na Holanda às primeiras, executadas no Brasil antes de 1644, Sousa-Leão afirmou que: "As recordações luminosas tornam-se menos seguras, os toques mais fluidos, os horizontes mais suaves: em suma, a primitiva observação direta cede lugar ao 'metier', à maestria adquirida. Em outras palavras, sua obra perde em originalidade e em força, para ganhar em virtuosismo." In: SOUSA-LEÃO, Op. Cit.; p. 22.
[51] COUTO, Op. Cit.; p. 9.
[52] LAGO, Bia Correia e LAGO, Pedro Correia. *Frans Post {1612-1680}. Obra Completa*. Rio de Janeiro: Capivara, 2006, p. 22. Um exemplo de tal proposta de periodização estilística está na sugestão da divisão da obra de Post em três fases, antes, durante e depois do Brasil: 1) de 1631 a 1636; 2) de 1637 a 1644; e 3) de 1645 a 1669. in: LEITE, Op. Cit.; pp. 35-36.
[53] SOUSA-LEÃO, Joaquim de. *Frans Post 1612-1680*. Rio de Janeiro: Kosmos, 1973; p. 21.
[54] Idem; pp. 25-27.

espelho da natureza; 2) a fase do uso do caderno de esboços, de 1645 a 1660, ainda ligada às estratégias da primeira; 3) a fase dos *capprici*, de 1661 a 1669, marcada pela ficcionalização de elementos individuais ainda "fiéis à realidade"; e finalmente 4) uma última fase, marcada pela decadência da obra, em função de alcoolismo, de 1670 até o ano de sua morte, em 1680.[55]

No entanto, essa distinção entre fases, a partir de critérios de evolução de estilo, foi baseada na contraposição entre um realismo inicial e um virtuosismo posterior, como já vimos anteriormente. De fato, essa periodização terminou por reforçar aquela contraposição. Seguiremos, portanto, examinando a questão do realismo na abordagem para com a imagem de Frans Post.

As imagens de Post passaram a ser tomadas como evidências, provas, de que ele esteve em determinados lugares, durante sua estada no Brasil, uma vez que eram:

> "[…] so true to nature that they could only have been born of sketches made on the spot. Further evidence is provided by the other plates in Barlaeus' book, which shows such topographical verisimilitude that there is little doubt that Post visited all of the towns, forts and prominent landmarks he depicted".[56]

A suposição de uma "objetividade" em Post levou um autor como José Roberto Teixeira Leite a afirmar que os quadros de Post, ao tempo de sua produção, eram considerados "meros documentos comprobatórios", e que "Post não era senão um repórter *fotográfico*" [friso do autor];[57] enquanto Sousa-Leão preferiu se referir a um "photographic caracter" das telas que Post pintou no Brasil.[58]

É frequente no texto de Leonardo Dantas Silva a recorrência à ideia de "record", como, por exemplo, ao falar da incumbência dada a Post por Maurício de Nassau na afirmação de que "In order to record the undertakings of his government, to preserve on canvas the landscape and topography of the conquest, and also the military and civil architecture of Dutch Brazil, the Count of Nassau enlisted the services of the Haarlem painter Frans Post (1612-1680)."[59] O artista teria sido, de acordo com essa leitura, "[…] the Governor-General's visual memory, becoming something of a chronicler of the landscapes[…]", inclusive acompanhando

[55] LAGO, Bia & Pedro Corrêa do. "Uma proposta de periodização da obra de Frans Post" in: LAGO, Beatriz Corrêa do. *Frans Post e o Brasil Holandês na Coleção do Instituto Ricardo Brennand*. Catálogo de Exposição. Recife: Instituto Ricardo Brennand, 2003; pp. 13-21.
[56] Idem; pp. 16-17.
[57] LEITE, Op. Cit.; p. 39.
[58] SOUSA-LEÃO, Op. Cit.; p. 25.
[59] SILVA; Op. Cit; p. 10.

o Conde em "[…] all his voyages and military campaigns, and even recorded invasions by the fleet sent from Recife to capture the cities of São Jorge da Mina, Forte Nassau, São Paulo de Luanda and the Island of São Tomé, in Africa".[60]

Bia e Pedro Corrêa do Lago mantiveram também o uso desse discurso realista da imagem aplicado à obra de Frans Post. Segundo esses autores, a contratação de Post por Nassau teve o objetivo de "realizar os registros exatos da realidade observada".[61] Assim, os autores mantiveram a visão de Post como "encarregado de uma crônica visual completa da estada de Nassau"; e que "exerceria um papel semelhante ao de um repórter fotográfico em nossos dias".[62] Nesse sentido, contrapondo a criação posterior em estúdio com a observação feita nos esboços de campo, esses autores afirmaram que:

> "[...] Eckhout, assim como Post, certamente questionavam sua relação com esse mundo recém descoberto ao reinterpretar à sua maneira na pintura os diversos elementos colhidos nos esboços exatos. Isso é sem dúvida uma maneira de questioná-la. Nos desenhos não havia de fato nenhum questionamento. O artista não faz perguntas no desenho." [63]

A imagem foi considerada por Silva e por Bia e Pedro Corrêa do Lago através de uma leitura acerca da fotografia que concebeu a semelhança como o que Joel Snyder definiu enquanto "[...] the realm of the superficial and the apparent [...]".[64] Para essa concepção, "[...] photographs too came to be thought of as integumental likenesses – as passive *recordings* of preexisting sights."[65] [friso do autor]. De acordo com essa concepção da imagem, as paisagens de Frans Post não aparecem mais como criação, mas como cópia do real.

Porém, essa associação entre a fotografia e a ideia de um "espelho do real" é já uma credibilidade atribuída. Philippe Dubois localiza essa credibilidade na "[...] consciência que se tem do processo *mecânico* de produção da imagem fotográfica, em seu modo específico de constituição e existência: o que se chamou de *automatismo de sua gênese técnica*."[66] Então, não se trata de conceber o "realismo" como *toda* a imagem, mas como um discurso sobre ela.

---

[60] Idem; p. 11.
[61] LAGO, Bia Correia do e LAGO, Pedro Correia do. *Frans Post {1612-1680}. Obra Completa*. Rio de Janeiro: Capivara, 2006; pp. 26-27.
[62] Idem; p. 27.
[63] Idem; p. 38.
[64] SNYDER, Joel. "Territorial Photography" in: MITCHELL, W. J. T. (org.). *Landscape and Power*. Chicago: The University of Chicago Press, 1994; p. 176.
[65] Idem, ibdem. Sobre
[66] DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas: Papirus, 1993; p. 25.

A Obra de Frans Post e sua Interpretação

Passaremos agora ao exame de três textos que propuseram uma abordagem interpretativa para o problema do "realismo" na imagem de Frans Post, embora o tenham feito de diferentes lugares da disciplina da História da Arte. O primeiro é o conjunto de apreciações críticas contidas no *Catalogue Raisonné* de Erik Larsen.[67] Nele, esse autor propôs uma contextualização histórica à imagem de Frans Post por equivalência à filosofia. O segundo é o artigo em que Luiz Perez Oramas abordou a "invenção" da paisagem em Frans Post a partir de um debate sobre a linguagem.[68] O terceiro texto é a tese de mestrado de George Gutlich, em que esse autor tomou a imagem de Frans Post como parte da produção nassoviana sobre o Brasil holandês, abordando-a a partir de uma literatura de emblemas encontrada na Holanda do século XVII.[69]

Erik Larsen argumentou, em 1962, que à figuração em Post correspondia o sistema filosófico de Descartes. O seu *catalogue raisonné*, nesse sentido, muito mais uma tese monográfica, defendeu a hipótese, através de uma metodologia de interpretação óptica das imagens, de que Post compôs as telas depois de obter visadas com um telescópio galileiliano. Para Larsen, a técnica, desenvolvida por Galileu, do telescópio invertido, com suas duas lentes, sendo uma côncava e outra convexa, seria uma aplicação óptica das ideias filosóficas do cartesianismo. Mais especificamente, o aparato óptico em questão corroboraria a concepção visual da natureza na filosofia de Descartes. Essa concepção teria sido presente na Holanda do século XVII, indo de Hercules Seghers a Jacob van Ruysdael, influenciando a criação artística dos pintores de paisagem. Nesse sentido, Frans Post, inserido nessa tradição, aplicou tal concepção visual da natureza como método para pintar os Trópicos no Brasil.[70]

Comparando as pinturas feitas no Brasil com hipotéticos esboços, inferidos a partir das gravuras no livro de Barlaeus, Larsen afirmou que as imagens de Post foram obtidas através de

> "une vue condensée, ramasée, quoique naturellement rapetissée, d'une partie de la nature, qui, em synthèse, comprend une étendue que l'oeil nu, prive de cette ressource, ne pourrait embrasser d'un seul coup. En même temps, l'avant-plan se marque avec une netteté surprenante, à la maniere d'une coulisse, tandis que lê restant du paysage, ainsi vu à travers lê téléscope inversé, prend une profondeur insoupçonée."[71]

[67] LARSEN, Op. Cit.
[68] ORAMAS, Op. Cit.
[69] GUTLICH, Op. Cit.
[70] LARSEN, Erick. *Frans Post, Intérprete du Brésil*. Amsterdam/Rio de Janeiro: Colibris, 1962. pp. 72-93.
[71] Idem; p. 83.

Porém, duas objeções foram feitas a respeito da interpretação de Larsen à obra de Post. A primeira delas foi a de José Roberto Teixeira Leite, que, já em 1967, se limitou a aceitar a demonstração de Larsen apenas no que corresponde ao uso de um aparato mecânico para obter visadas no campo e executar croquis e esboços. Mas esse autor se mostrou reticente quanto às implicações filosóficas sugeridas por Larsen.[72] Segundo Leite, não havia evidência ou indícios de que Post estivesse preparado para estar "às voltas com elucubrações filosóficas ou científicas".[73]

A segunda refutação à tese de Larsen veio de Joaquim de Sousa-Leão, em seu *catalogue raisonée*, de 1973. Para esse autor, a planura que caracteriza as vistas dos quadros "brasileiros" de Post parece negar qualquer condensação da imagem, tal como proposta pelo modelo interpretativo de Larsen.[74]

Ademais, para Sousa-Leão, se Post usou algum aparelho para obter as visadas no campo, não foi o telescópio invertido, uma vez que esse já era obsoleto na Holanda quando Post viajou ao Brasil e iniciou sua produção artística. Em 1622, já um outro instrumento, a *camara osbcura*, se difundia entre os pintores de paisagem para "estudar" a natureza e fazer esboços depois de visadas.[75]

A crítica de Sousa-Leão ao argumento de Larsen acerca do uso de telescópio invertido foi retomada em outros termos por P. J. P. Whitehead e M. Boeseman, em 1989, os quais afirmaram que "as pinturas de Post não parecem ser revolucionárias o bastante para exigir uma explicação óptica para sua composição",[76] sugerindo, assim, que o "metier" tradicional do pintor de paisagem na Holanda do século XVII fosse suficiente para compreender as composições de Post: uma boa caminhada no sítio, com lápis e caderno, para, de volta ao

[72] LEITE, Op. Cit.; pp. 47-49.
[73] Idem; p. 49.
[74] SOUSA-LEÃO, Op. Cit.; p. 25.
[75] Idem; ibdem. A *camara osbcura* era um aparato óptico com o qual se podia obter imagens, imagens essas que serviram de parâmetro à arte holandesa para definir o quão natural uma pintura deveria aparentar, ao menos segundo Arthur Wheelock, em "Constantijn Huygens and Early Attitudes towards the Câmera Obscura", in: *History of Photography* apud ALPERS, Svetlana. *A Arte de Descrever: A Arte Holandesa no Século XVII*. Trad. De Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Edusp, 1999; p. 88, nota 5. À mesma página, Alpers fornece uma descrição do aparato: "[...] Havia basicamente duas formas desse aparelho na época de que tratamos: uma imóvel, com um orifício talvez adaptado a uma lente na parede, ou à folha da janela de um quarto escuro, projetando sobre um papel ou uma parede a imagem de objetos exteriores iluminados pelo sol, e a outra, uma versão móvel. [...]"
[76] WHITEHEAD e BOESEMAN, Op. Cit.; p. 193.

estúdio, compor o quadro; o que era condizente com as prescrições de Karel van Mander, teórico da arte de pintar que deve ter influenciado Frans Post.[77]

Fora essas críticas feitas à tese de Larsen, podemos objetar ainda que o problema em sua interpretação jaz na pressuposição teórica de tomar a imagem como equivalente, na figuração, às ideias no discurso filosófico, o que fez com que ele aceitasse completamente uma suposta unidade consensual de cultura para a época da pintura de paisagem na Holanda do século XVII, reproduzindo a ideia hegeliana de um *zeitgeist*, como advertido por Peter Burke.[78] Não é que Frans Post precisasse ser um acadêmico para tomar conhecimento das ideias de Descartes, como no argumento de Leite, acima mencionado, mas tomar o cartesianismo como um horizonte discursivo que fizesse o mesmo sentido para os diversos grupos sociais na Holanda dos anos 1630 ou 1640, é já outra afirmação.

Nesse sentido, a articulação teorico-metodológica que Larsen fez entre imagem e cultura não era de todo suficiente. Mas, se sua tentativa resultou numa fragilidade de interpretação histórica, ao menos tornou-se um exemplo de que a imagem em Post não podia ser tomada como mera cópia do real. Havia que problematizá-la.

A segunda interpretação acha-se no artigo de Luis Perez Oramas, que tomou as pinturas de Post como a invenção da paisagem.

Oramas começou sua interpretação desconstruindo a ideia segundo a qual paisagem e natureza são a mesma coisa. Enquanto representação, a paisagem não pode ter o mesmo estatuto da natureza. E por natureza, o autor entende terra intocada, virgem. Assim, em suas palavras, "se a paisagem é, por diferença categórica com a natureza, esta mesma portando os rastros da humanidade que a habita (e o primeiro desses rastros é o olho que a vê), então a 'primeira paisagem' seria já uma 'natureza habitada', humanamente 'marcada' pelo olhar que a reinventa em sua representação."[79] Tomando em conta, então, essa distância ontológica entre natureza e paisagem, o autor afirmou que essa última é um olhar, um discurso. A paisagem seria, segundo ele, uma "escritura" da natureza: "um perfil, um rastro descritivo, o alfabeto de suas sombras perfurando a memória de quem a representa".[80]

---

[77] "(Young painters need to practise landscape painting too. Therefore they should rise early if convenient, and go out of town to look at nature and spend time making sketches.)" in: MANDER, Karel van. *Den Grondt der Edel Vry Schilder-const*, Capítulo VIII, em tradução para língua inglesa encontrada em BROWN, Christopher. *Dutch Landscape: The Early Years: Haarlem and Amsterdam*, *1590-1650.* London, 1986; p. 36.
[78] Sobre BURKE, Peter. *Variedades de história cultural*. Rio de Janeiro: Civ. Brasileira, 2000; p. 237.
[79] ORAMAS, Op. Cit.; p. 218.
[80] Idem; p. 219.

No entanto, se a paisagem é uma invenção, Oramas se pergunta qual foi a paisagem inventada por Frans Post. De acordo com ele, o olhar de Post estava marcado pela escola de Haarlem, uma vez que Post "pintou como um pintor holandês, com seu olho repleto da maneira de Haarlem, mirando 'descritivamente' só o visível, retirando da pintura todo aporte emblemático ou alegórico narrativo ou retórico; ou seja, pintou como um holandês no Brasil, contra uma poderosa e secular tradição italianizante."[81]

Essas paisagens, "despojadas", no dizer desse autor, se comparadas às descrições dos viajantes do século XVI, apontam uma carga de desilusão: "América, a não-nomeável, é, nessas paisagens, só um céu aberto, uma ribeira sem perigos".[82] Nada de fantasias, idealizações nem monstruosidades. Segundo Oramas, Post procurou representar essa "primeiridade" da paisagem evitando os códigos narrativos da pintura italiana, cheia de citações aos clássicos. Para esse autor, Post pintou o Novo Mundo como um "campo sem nome, deserto de relatos, um mundo emudecido que se oferece ante um olho silencioso, o universo despojado de suas aventuras, antes de toda história ou já sem ela, como testemunha local, topológico, de sua simples e embaraçada possibilidade."[83]

De acordo com Oramas, Post o fez, na fase brasileira, através da falta de alegorias; e, nas fases subseqüentes, por um superpovoamento dessas nas composições, ao ponto do não-entendimento: acúmulo de elementos narrativos até a pintura torna-se inenarrável. De forma que a "planície silente" não se opõe à eloqüência dos *capricci*; essa última é, antes, a distorção daquela, através de um acúmulo visual. Distorção essa que corresponderia a um segundo momento da criação; uma mudança de lugar própria a uma operação constitutiva de toda fundação. Essa deformação da paisagem, segundo Oramas, correspondendo ao segundo tempo, de acordo com uma teoria da fundação, seria o resultado de uma luta contra o esquecimento: frondosidades e excessos como "forma pictórica de 'dor', produzida pelo não tempo, pela impossibilidade de tornar contemporâneos a paisagem que se representa e o olhar que – deformando-a - a inventa".[84]

No entanto, partindo desse ponto de vista teórico, de que a paisagem em Post é já a invenção da natureza, ou antes, de uma natureza tropical, o resultado da interpretação de Oramas conduz à interpretação da cultura visual da Holanda, no século XVII, em

[81] Idem; p. 225.
[82] Idem; p. 227.
[83] Idem; pp. 234-235.
[84] Idem; p. 231.

contraposição a uma teoria da arte renascentista italiana. A problematização de Oramas parte do pressuposto de uma arte narrativa italiana versus uma arte descritiva neerlandesa, ainda que sem citar o livro de Svetlana Alpers, *A Arte de Descrever*.[85]

Georg Gutlich situou-se no outro extremo dessa polaridade. Gutlich discorreu sobre a hipótese de que os registros visuais holandeses acerca do Brasil, entre os quais as imagens de Post, foram feitos de acordo com os conceitos do humanismo, tais como preconizados por João Maurício, Conde de Nassau-Siegen.

Com o objetivo de "desfazer um lugar-comum na interpretação da paisagem holandesa no Brasil: a de que a natureza perdera seu papel simbólico e passara a ser representada, como num espelho, pelo que meramente se apresenta aos olhos, desvinculada de uma intenção narrativa",[86] Gutlich assumiu sua filiação à uma iconologia, tal como preconizada por Erwin Panofsky,[87] embora estivesse ciente dos "perigos dessa prática, apontados por Carlo Ginzburg".[88]

Assim, situando-se em relação ao debate acerca da descrição versus narração na arte holandesa, Gutlich afirmou que, por ser descritiva, a arte holandesa tornava a narrativa implícita (enquanto permanecia explícita para os italianos), carregando elementos emblemáticos para o interior de uma aparente ilusão mimética. Daí os exemplos da torre iluminada na *Vista de Delft*, a moça derramando o leite, em outro quadro de Vermeer e uma mosca em natureza-morta, como emblemas por trás da descrição: tributo a Guilherme de Orange; pregação contida na divisão parcimoniosa dos bens; e *vanitas* como lembrete da fugacidade do belo e jovem, respectivamente.[89]

Esse argumento foi retomado, mais adiante no texto desse autor, para inclusive explicar as diferenças entre as fases da pintura de Frans Post: "As paisagens reelaboradas por Post em solo europeu ganharam, além de apuro técnico, uma liberdade na reutilização dos elementos, conferindo uma eloquência mais direta do que as veladas pela intenção primeira de uma paisagem documental."[90] O autor em questão argumentou que o uso de *vanitas* por Post (tal como no emprego de serpentes devorando pequenos animais, sugerindo já, em alusão à

[85] Ver ALPERS, Svetlana. *A Arte de Descrever: A Arte Holandesa no Século XVII*. Trad. De Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Edusp, 1999. Abordaremos as proposições de Alpers no capítulo terceiro.
[86] GUTLICH, Op. Cit.; p. 15.
[87] PANOFSKY, Erwin. *Significado nas Artes Visuais*. São Paulo: Perspectiva, 2001. pp. 47-87.
[88] GUTLICH, Op. Cit.; p. 16, se refereindo a GINZBURG, Carlo. "De A. Warburg a E. H. Gombrich: notas sobre um problema de método" *in*: GINZBURG, Carlo. *Mitos, Emblemas, Sinais*. São Paulo: Cia. das Letras, 1989.
[89] GUTLICH, Op. Cit.; p. 29.
[90] Idem; pp. 78-79.

queda e ao pecado original, uma proibição, ou pelo menos, um alerta) foi já a introdução de elementos edênicos, ligados ao discurso religioso holandês do século XVII, através do subgênero arcádico da pintura de paisagem. Leia-se:

> "[...] Frans Post vai ainda além quando estabelece um paralelo entre paisagem Arcádica e Edênica num mesmo cenário. Vistas que aparentemente representam áreas de domínio neerlandês no Brasil sem qualquer intenção além da descritiva, numa leitura mais atenta da relação entre os elementos, convertem-se num híbrido de cenas possivelmente descritas por algum poeta clássico e atormentadas por uma providencial advertência cristã. [...]
>
> "Enquanto Eckhout elabora grandes alegorias com o repertório que o Novo Mundo lhe oferece, Post transporta um gênero de advertência cristã *Vanitas* contido nas *Naturezas mortas* para a paisagem arcádica. Alerta, dessa forma, para si próprio, uma vez que se deleita nas cenas que representa, sobre os perigos de caminhar desatento, *De brevitate vitam*."[91]

Aproximações à Obra de Frans Post e a Abertura Interdisciplinar

O terceiro grupo de textos aqui reunidos se caracteriza, em geral, por tomar a imagem em Frans Post não como objeto de uma história da arte, mas como registro visual através do qual se fundamentam problematizações históricas.

Especificamente, essa tendência têm procurado problematizar a questão da imagem em Frans Post, de forma que a noção de registro seja abordada não por uma concepção factual do documento, como algo portador, em si mesmo, de uma verdade, mas por uma visão mais relativa, situada no interior de uma discussão sobre a linguagem, que mostra como o "documento" é uma construção dos grupos sociais na cultura.

Assim, os aspectos descritivos e simbólicos têm sido discutidos no interior de uma larga interface (história cultural da natureza, história cultural da arquitetura e história social da cultura) que tende a levar em conta arte, ciência e comércio na cultura visual da Holanda do século XVII.

O primeiro autor, nesse sentido, a questionar o estatuto da imagem, tomando-a não como resultado final, mas como ponto de partida, foi R. Joppien. Falando sobre o conjunto iconográfico dos registros holandeses sobre o Brasil, ele afirmou que "The many paintings and drawings which they produced qualify as much as works of art as they do as scientific material and records of empirical observation."[92]

Ao tomar a obra de Post tanto artística quanto cientificamente, Joppien sugeriu um uso da imagem artística como documento para o estudo histórico. Destacando a importância dos

[91] Idem; pp. 150-151.
[92] JOPPIEN, Op. Cit.; p. 297.

elementos arquitetônicos nas pinturas de Post, ele apontou-o como fonte visual para uma história da arquitetura colonial.[93]

Mas também como registro para uma história social. Joppien destacou a importância do engenho de cana-de-açúcar nas paisagens de Post, apesar da pintura de paisagem na Holanda do século XVII, preocupada com a descrição, pouco se ater, em geral, segundo o autor, à representação de trabalho e da indústria. O que levou esse autor a inferir, por contraste e singularização, que a recorrência do engenho como tema de trabalho em Post foi proposital e intencional em sua obra, sugerindo o interesse do pintor em "comentar" a vida social no Brasil colonial.[94]

Apesar de, por um lado, concordar com uma leitura realista de Post, sobretudo no tratamento formal do traço nos desenhos e gravuras, por outro, Joppien questionou a forma como Post construiu suas imagens. Falando sobre os quadros pintados aos pares, ele sugeriu uma tentativa intencional de Post em contrapor duas paisagens, lado a lado, representadas através de diferentes *tropos*, "expressing in fact different forms of landscape by contrasting a bucolic or arcadian type with a more serious, historic vision".[95]

A tarefa de tanto suspeitar das teses aceitas quanto apontar novas investigações ficaria a cargo de estudiosos subseqüentes, como no caso de P. J. P. Whitehead e M. Boeseman, que, dez anos depois, publicaram um levantamento dos motivos iconográficos com temas etnográficos, zoológicos e botânicos, presentes nos registros holandeses sobre o Brasil.

Ainda no prefácio ao livro, Hans Hoetink avisou que: "[...] este livro aborda tanto as artes quanto as ciências. Estas são hoje atividades bem separadas, mas na época de Johan Maurits, a distinção não era assim tão nítida. [...] Naquela época, [...] o que chamaríamos de investigação científica era muitas vezes realizada de maneira pictórica. [...]", deixando clara a filiação do trabalho desses autores em relação à sugestão de Joppien.

Dada a importância iconográfica das obras de Frans Post (a riqueza e o detalhismo nos primeiros planos de suas composições), os autores lamentaram que até então o pintor só tivesse sido alvo de estudos na disciplina da história da arte, deixando portanto, os elementos zoológicos, botânicos e etnográficos, presentes em suas imagens, negligenciados.[96] Daí terem eles partido para a identificação e numeração desses elementos na obra de Post. Mas os

[93] Idem; p. 300.
[94] Idem; ibid.
[95] Idem; p. 336.
[96] WHITEHEAD e BOESEMAN, Op. Cit.; p 179.

autores se isentaram de levar adiante uma interpretação de tais elementos nas imagens de Post, limitando-se a um levantamento minucioso da bibliografia e principalmente da iconografia do pintor.

Um outro autor a levar em conta a problemática dos registros holandeses sobre o Brasil foi David Freedberg. De fato, seu artigo gravita em torno do tema, procurando refletir sobre um assunto que, segundo ele, permaneceu tradicionalmente negligenciado.[97] Segundo Freedberg, "na longa história da ilustração botânica nos Países Baixos, devemos analisar o significado não apenas do elemento descritivo na arte holandesa, mas a relação entre descrição e fantasia e entre o terreno visível e o divino invisível".[98]

O argumento do autor é o de que a cultura holandesa do século XVII era múltipla e que, portanto, entender sua dimensão visual como apenas descritiva é pouco. Nesse ponto, o autor faz uma crítica às ideias de Svetlana Alpers.[99] Para Freedberg, no entanto, o modo descritivo e o artístico se entrelaçam de tal forma que eles não podem ser dicotomizados. Daí ele propor uma interdisciplinaridade que amplie o olhar do historiador da arte ao deixar entrever a interpenetração da arte, ciência e comércio nas ilustrações de livros de história natural. Conhecimento científico e comércio se imbricavam de forma sutil na arte da pintura e gravura da Holanda do século XVII.

Ao constatar essa lacuna na história da arte, o autor afirma que as monografias sobre Frans Post são "inadequadas", com exceção ao livro de Rüdiger Joppien.[100] Segundo ele, o

[97] Trata-se da Conclusão do volume editado por David Freedberg, em parceria com Jan de Vries, contendo os trabalhos apresentados num encontro promovido pelo Getty Museum sobre as possibilidades interdisciplinares entre a História da Arte e a História. In: FREEDBERG, David and DE VRIES, Jan (eds.) *Art in history / History in art: Studies in Seventeenth-Century Dutch Culture*. Santa Monica: The Getty Center for the History of Art and the Humanities, 1991. As passagens do texto de Freedberg que tratam das imagens do Brasil holandês foram reunidas e publicadas como FREEDBERG, David. "Ciência, Comércio e Arte" *in*: HERKENHOFF, Paulo (org.). *O Brasil e os Holandeses, 1630-1654*. Rio de Janeiro: Sextante Artes, 1999; pp. 192-217. Daqui por diante, faremos referência a essa última.

[98] FREEDBERG, Op. Cit.; p. 193.

[99] "Nesse enorme volume [referindo-se ao livro de Barlaeus], um dos trabalhos da Idade de Ouro mais suntuosamente ilustrados, a confecção de mapas e a pintura se aproximam de forma sem precedente. Mas se fosse apenas isso, a equação seria muito simples. Outros elementos precisam ser acrescentados. O paralelo (mais do que uma equação, talvez) não se apóia apenas na questão da descrição. [...]" in: Idem, p. 199. Note-se que, ao fim dessa passagem, Freedberg remete o leitor, através da nota de número 14, ao livro *A Arte de Descrever*, de Svetlana Alpers. Nesse sentido, a referência a uma equação simples entre cartografia e paisagística, se refere a tese central do capítulo de Alpers sobre o caráter cartográfico da paisagística holandesa do século XVII.

[100] "[…] a história da arte raramente levantou algo além de comentários superficiais sobre a relação entre o peso econômico das tulipas e o ímpeto geral de retratá-las. [...] Essas questões ainda precisam ser esclarecidas. Uma vez constatada a extensão da lacuna, começamos a apreciar as qualidades de uma visão de longo percurso. [...] É sintomático das atuais condições desse estudo que meras monografias, mesmo volumosas, sobre Frans Post, sejam inadequadas e que, com a destacada exceção de Rüdiger Joppien, os historiadores da arte mal tenham começado a vasculhar o excelente material revelado pela exposição de 1979 sobre o governo de Nassau no Brasil

trabalho de Post em criar imagens para serem gravadas no livro de Barlaeus, no qual compõem um conjunto com os mapas, poderia referendar a equação de Alpers, na qual as pinturas se equivaleriam aos mapas: superfícies onde se inscrevem as descrições do real. Por outro lado, afirma o autor, essa equação é "muito simples", e desconhece que essas descrições (topográfica e visual) "passam uma atmosfera e um senso de idílio pastoral".[101]

O autor vislumbra um estudo que preencheria interdisciplinarmente as lacunas da história da arte, mas a incipiência da ideia limita-a a um vislumbre de desbravador. Se Freedberg demonstrou que a imaginação pode descrever o real e que, no caminho inverso, a descrição pode suscitar conteúdos imaginários, faltou aplicar esse modelo à especificidade de cada objeto visual. Ao menos ele considerou as gravuras do *Historia naturalis Brasiliae*, quando conferiu destaque para as imagens como registros visuais na medida mesma em que funcionam como ilustração ao livro de Willem Piso e Georg Marcgraf, editado por Johannes de Laet e publicado logo após o retorno de João Maurício do Brasil. [102]

Porém, Freedberg enfatizou essa síntese holandesa, entre descrição e arte, sobretudo nas imagens ilustrativas dos livros, seja de história natural, como na *Historia Naturalis Brasiliae*, de Piso e Marcgraf; seja de história, como o *Rerum per Octennium*, de Barlaeus. Trata-se de uma coerência para com o tema proposto, uma vez que nessas fontes visuais podem ser tomados esses vários aspectos de descrição científica e de simbolização artística, inclusive na relação com o texto.

Mas, levando em conta a sugestão de Freedberg, cabe ainda perguntar se as demais imagens de Frans Post podem ser também tomadas naquelas diferentes ordens de conexão com a cultura visual. Em caso afirmativo, resta investigar em que medida essas conexões podiam ocorrer, já que se trata de uma imagem específica, a pintura feita para a venda num mercado de paisagem.

O artigo de Freedberg traz sugestões que são de grande valia para uma investigação que se debruce sobre a imagem em Post partindo de seu ponto inicial: a imbricação entre descrição e arte. Assim, do mesmo modo que a introdução daí decorrente de elementos que não são mais exclusivamente miméticos (como a analogia, a comparação, a alegorização e a

entre 1636 e 1644. [...]" Idem; p. 198.

[101] Idem; p. 199.

[102] "[...] O livro como um todo [referindo-se à compilação de Lincean, publicada por Marcardi em Roma em 1649-1651] representa um marco na história da documentação visual. Mas os Lincei remanescentes devem ter ficado muito mais impressionados ao verem a superioridade das ilustrações no livro patrocinado por Nassau. Não é apenas maior poder de atratividade e refinamento, mas acuidade e detalhamento." Idem; p. 202.

simbolização) atua também na produção de um saber científico, podemos perguntar pelo papel da descrição, enquanto modo de linguagem, e portanto, de pensamento, na produção de arte. E aqui, especificamente, considerando as paisagens de Post.

Seguindo paralelo à linha interdisciplinar do trabalho de Freedberg, ao propor problematizar historicamente a produção visual, e já retomando a sugestão de Joppien sobre o aspecto social dos motivos na imagem de Frans Post, Ernst van den Boogaart, em um artigo de 2004, discutiu as telas que aquele pintou no Brasil a partir da revisita a um conceito aqui crucial: o realismo.[103]

Van den Boogaart definiu realidade, de acordo com a ciência da comunicação, como "a expressão de excesso de informação".[104] No entanto, ainda no "abstract", ele relativiza esse processo, uma vez que: "[...] To construct, communicate and manage reality human beings cannot but make selections from this superabundance. The selections are seldom, if at all, solely based on systematically collected and critically screened empirical data. They also incorporate normative notions, wishful thinking and fears. [...]"[105] A partir desse quadro teórico, Van den Boogaart propôs que as imagens que Post pintou no Brasil a serviço de João Maurício podem ser tomadas como "análise pictórica da colônia", análoga aos relatórios oficiais, para "construir um quadro de referência sobre a sociedade que eles queriam dominar".[106]

Para levar adiante sua análise, o autor procedeu ao método de identificar os motivos iconográficos dos primeiros planos, para depois observar como foram tratados, a partir de recorrências, diferenciações e semelhanças, no arranjo de cada composição específica. Como forma de obter mais elementos, o autor também procedeu a uma comparação iconográfica entre os motivos que aparecem nas telas e os que estão nos desenhos, e que são correspondentes às pranchas do livro de Barlaeus.

O primeiro resultado a que chegou Van de Boogaart constitui já um elemento com o qual se pode argumentar contra o enunciado de que a imagem de Post fosse um registro direto do que ele vira nos sítios. O autor levantou a sugestão de que os motivos etnográficos, zoológicos e botânicos presentes nos primeiros planos podem ter sido observados em ocasiões

[103] Ver BOOGAART, Ernst van den. . "Realismo pictórico e Nação: as pinturas brasileiras de Frans Post" in: TOSTES, Vera Lúcia Bottrel e BENCHETRIT, Sarah Fassa (orgs.) *A Presença Holandesa no Brasil: Memória e Imaginário*. Livro do Seminário Internacional. Rio de Janeiro: Livros do Museu Histórico Nacional, 2004.
[104] Idem; p. 308.
[105] Idem; ibid.
[106] Idem; p. 310.

e mesmo em sítios diferentes dos representados nas faixas topográficas dos planos de fundo. Nesse sentido, Van den Boogaart afirmou que:

> "A comparação entre as gravuras e as pinturas nos ensina que não devemos aceitar (apesar de a representação sugerir isso) que Post observou as figuras humanas, plantas e animais, ao mesmo tempo e no mesmo lugar da locação em que ele registrou a faixa do horizonte. A pintura de Post pode ser analisada como um teatro onde o céu e a faixa do horizonte constituem o cenário fixo ao fundo, enquanto os personagens e os objetos de cena variam."[107]

A partir dessa constatação acerca das composições de Post, Van den Boogaart passou à etapa metodológica seguinte, isto é, o de uma análise iconográfica dos elementos etnográficos, como na forma de representar o índio e o negro; no tratamento ao vestuário, e de como esse último poderia informar sobre o retratado. Segundo o autor,

> "[…] As roupas desvendam, de diversas maneiras, a ordem social de uma sociedade. Para os colonizadores brancos, a forma em que as pessoas se vestiam demonstrava, antes de tudo, seu grau de civilidade, inteligência e habilidade. Assim, os homens portugueses que cobrem o corpo inteiro com roupas similares às usadas na Europa mostram que são capazes de manter um nível de vida desenvolvido. O tapuia, por sua vez, ao usar nada além de adereços feitos de penas, passavam a impressão de um povo de inteligência e perspicácia limitadas. [...]"[108]

Também a questão climática e botânica foi discutida. Para Van den Boogaart, ao contrário das conclusões negativas a que chega Adrian van den Dussen, em seu relatório sobre a terra e seus habitantes,[109] em Post, o calor, por exemplo, deixa de ser uma praga, para ser relativizado pela abundância de frutos:

> "[...] Havia poucos grãos e carne nos estoques. A comida escasseava regularmente. Esta deficiência do ambiente tropical era normalmente superada pela abundância de frutas deliciosas. Nas pinturas brasileiras conhecidas, Post retratou um mamoeiro, um cajueiro e coqueiros; nas gravuras aparecem bananeiras. Mas ele deixou o desenvolvimento deste tema para Eckhout. Sua seleção de plantas e animais demonstrou, até certo ponto, um interesse em mostrar as diferenças entre o meio ambiente brasileiro e o europeu, além de comprovar que a 'zona tórrida' poderia ser agradável apesar do calor. [...]"[110]

---

[107] Idem; p. 314.
[108] Idem, p. 316.
[109] Idem; p. 321, se referindo ao trecho em que Adrian van de Dussen discorre sobre o efeito do clima tropical nos colonos europeus: "[...] seus corpos estão sem força em função da grande mudança de temperatura e isso não acontece apenas com as pessoas, mas com tudo que é importado da Europa ao Brasil. [...] in: DUSSEN, Adrian van den. *Relatório sobre as capitanias conquistadas no Brasil pelos holandeses, 1639: suas condições econômicas e sociais*. Tradução, introdução e notas por José Antonio Gonçalves de Mello, Neto. Rio de Janeiro: Instituto do Açúcar e do Álcool, 1947; p. 85
[110] BOOGAART, Op. Cit.; p. 321.

Nesse sentido, apesar dos motivos presentes nas imagens de Post sugerirem "[...] que a paz voltara a reinar na terra dominada pelos fortes holandeses [...]",[111] Van de Boogaart conclui que as telas de Post não apontam para uma representação do poder holandês, mas antes chamam a atenção para a sociedade colonial, composta de portugueses, índios e negros, todos integrados numa *Pax Nassoviana*.[112]

No entanto, essa idealização, ao contrário de uma leitura exclusivamente baseada na iconografia de emblemas, não foi a construção de uma visão arcádica. Segundo Van den Boogaart, "Post não teve a intenção de reproduzir a colônia agrícola brasileira como o paraíso na terra. Sua visão não era utópica. [...] O realismo pictórico de Post estava a serviço de uma vontade política focada em combinar norma cultural com realidade social."[113]

A constatação de Van den Boogaart põe em suspeição a interpretação de Gutlich para as imagens nassovianas. A interpretação de Gutlich se ateve à convencionalidade das alegorias e evocações clássicas e cristãs da arte holandesa do século XVII. No entanto, o aspecto simbólico dessa produção pode ser historicizado, como na aplicação do método iconográfico a uma problematização da história cultural, tal como fez Simon Schama.[114] Deixaremos, no entanto, para debater as ideias desse último autor quando da discussão da relação entre arte e cultura na Holanda do século XVII, no capítulo teórico.

Estado da Questão

Primeiramente, foi mencionado acima que a questão do "realismo" da paisagem de Frans Post é antes um discurso sobre sua imagem do que uma característica intrínseca dessa. Portanto, a obra desse artista não será tratada aqui de dentro dessa corrente de escritos, que, ligados ao método do *connoirsseurship* em história da arte, concebem a arte holandesa do século XVII como "cópia do real".[115]

Em segundo lugar, ambos os escritos de David Freedberg e os de Simon Schama aqui examinados, demonstraram que, tanto de uma historia da arte quanto de uma historia da

[111] Idem; p. 322.
[112] Idem, ibid.
[113] Idem; pp. 323-324.
[114] SCHAMA, Simon. *O desconforto na riqueza: A cultura holandesa na época de ouro, uma interpretação*. São Paulo: Cia. das Letras, 1992.
[115] "[…] photography played a role in changing conceptions of art […] photography has permitted and promoted forms of comparative visual study, thereby enhancing a particular kind of connoisseurship. […]" in: GASKELL, Ivan. *Vermeer's Wager. Speculations on Art History, Theory and Art Museums*. London: reaction Books, 2000; p. 140.

cultura, os aspectos descritivos e simbólicos devem ser vistos como imbricados na fabricação da imagem na arte holandesa do século XVII.

Daí sublinhamos os dois aspectos necessários para que se estabeleça a interdisciplinaridade que esta investigação propõe: em primeiro lugar, que a história da cultura conceba a produção de imagens artísticas não como documentos passivos, mas como a construção de objetos através dos quais as formulações culturais são fiadas; e, em segundo, que a história da arte deve levar em conta que a fabricação das imagens se dá através dos aspectos econômicos, políticos e sociais das relações históricas. Ao assim proceder, não estaremos nos afastando da proposta inicial de Erwin Panofsky, quando esse, afirmando que concebia a iconologia como uma iconografia que culminava em interpretação, ao invés de limitar-se a levantamento quantitativo.[116] Sobre a relação entre história da arte e história, escreveu Panofsky que:

> "[...] O historiador da arte terá de aferir o que julga ser o significado intrínseco da obra ou grupo de obras, a que devota sua atenção, com base no que pensa ser o significado intrínseco de tantos outros documentos da civilização historicamente relacionados a esta obra ou grupo de obras quantos conseguir: de documentos que testemunhem as tendências políticas, poéticas, religiosas, filosóficas e sociais da personalidade, período ou país sob investigação. Nem é preciso dizer que, de modo inverso, o historiador da vida política, poesia, religião, filosofia e situações sociais deveria fazer uso análogo das obras de arte. [...]"[117]

Nesse sentido, de dentro dessa problematização interdisciplinar sobre a construção da imagem do Brasil holandês a partir das paisagens de Frans Post, julgamos que o método de análise mais coerente e apropriado continua a ser a aproximação que das telas "brasileiras" de Post fez Ernst van den Boogaart. Sua sugestão de comparação iconográfica dos motivos de Post em diferentes mídias, bem como a iniciativa de analisá-los em referência a fontes escritas sobre o Brasil holandês, constitui uma metodologia coerente com o contexto teórico de uma problematização interdisciplinar, entre a história e a história da arte.

No entanto, para que possamos utilizar essa metodologia nesta investigação, cumpre ainda fazer-lhes alguns ajustes. Trata-se de três aspectos da aproximação de Van den Boogaart às imagens de Frans Post que precisam ser retificados: a) a relação entre os motivos dos primeiros planos com os dos planos de fundo; b) a relação dos motivos dos primeiros planos

[116] PANOFSKY, Erwin. "Iconografia e Iconologia: uma introdução ao estudo da arte na Renascença" in: PANOFSKY, Erwin. *Significado nas Artes Visuais*. São Paulo: Perspectiva, 2001; p. 54.
[117] Idem; p. 63. As definições de iconografia e iconologia, de acordo com a terminologia de Panofsky, bem como as implicações teóricas acerca da expressão "significado intrínseco" serão abordadas no capítulo terceiro.

para com a iconografia do Brasil holandês, considerando especialmente as fontes visuais sobre história natural e sobre etnografia; e c) a relação da construção da imagem em Frans Post com a construção discursiva dos textos sobre o Brasil holandês. Justificamos aqui uma explicitação desses três pontos para que, ao fim, possamos lançar a hipótese central que conduzirá a investigação nos capítulos que se seguem.

Em primeiro lugar, ao desconstruir os planos nas pinturas de Post, Van den Boogaart isolou as figuras humanas, criando uma análise "desconexa": deixou o fundo como cenário, *parergon*, tratando as figuras humanas como que independentes da paisagem.[118] Isso pode ser explicado pelo fato de se tratar de uma importação metodológica de análise imagética a partir da produção de Albert Eckhout. Nas imagens desse pintor, os elementos e motivos pictóricos funcionam como atributos do retratado, informando sobre ele(a) e, dessa maneira, podem ser individualizados: cestos, roupas, animais, a paisagem ao fundo, etc. Ou seja, ao transpor categorias de análise da imagem que é própria a Eckhout, o autor desconsiderou aquilo que constitui o cerne da imagem em Post: a paisagem.

Há diferenças entre Eckhout e Post, e essas não são apenas de escala, mas de olhar. Em Post, a paisagem não é mais *parergon* e sim o centro da composição. No entanto, os elementos zoológicos, botânicos e etnográficos também estão presentes, só que submetidos figurativamente na ambiência de um espaço atmosférico que perfaz a unidade da composição enquanto paisagem. Nesse sentido, os planos de fundo das telas "brasileiras" não podem ser tomados como "cenários", muito menos como "fixos". Em Eckhout, o fundo com uma cena de fazenda funciona, em sua alusão à terra cultivada, como atributo para a mulher tupi, construindo a visibilidade de um tipo étnico já contatado e integrado às atividades sócio-econômicas da colônia. Da mesma maneira que a mulher tapuia foi situada à frente de uma paisagem sem nenhum sinal de cultivo: ao "selvagem", correspondia a terra inculta.

Mas então não importava que nenhum desses cenários em Eckhout fizesse alusão a uma localidade específica; bastava que eles fossem organizados com os elementos que informariam sobre o retratado pelo tema a que aludiam. Mas, por outro lado, em Post a relação é inversa. Com a paisagem como tema central, e ademais tratada como representação de lugar, em uma palavra, topografia, cada imagem teria que ser construída em relação à especificidade

[118] Malcolm Andrews considerou o termo grego *parergon* como "by-work", ou seja, aquilo que não é central à composição, aquilo que está à margem. In: ANDREWS, Malcolm. *Landscape and Western Art*. Oxford: Oxford University Press, 1999; p. 6.

do sítio geográfico. As figuras humanas entram, então, como elementos com os quais Post informava sobre a topografia. Nesse sentido, é importante não só uma análise iconográfica de cada motivo do primeiro plano, como também uma inferência cruzada entre a iconografia desses motivos e a dos motivos topográficos do fundo, investigando a relação de especificidade para essa relação em cada uma das composições.

Assim, em segundo lugar, devemos nos ater à relação entre os motivos dos primeiros planos e sua relação iconográfica para com os motivos nas imagens de história natural e de etnografia. Detenhamo-nos em dois exemplos da análise de Van den Boogaart: a vegetação no primeiro plano da tela *O rio São Francisco*, e a figura masculina de costa, no primeiro plano da tela *Forte Frederik Hendrik*. O que Van den Boogaart referiu como a representação de cana-de-açúcar[119], foi identificado pelo historiador natural Dante Martins Teixeira como a representação de macambiras-de-flechas, *Encholirium spectabile*.[120] No segundo exemplo, ele interpretou o homem de costa como "um português de modesto poder aquisitivo".[121] No entanto, examinando as aquarelas deixadas por Zacharias Wagener, e mesmo pela recorrência do motivo num quadro posterior de Frans Post, como *Vista de Cidade Maurícia e Recife*, vê-se que as figuras humanas em casacas vermelhas aludiam aos soldados da Guarda de Nassau. A reconsideração de detalhes dessa natureza pode fazer ver nuances na criação da imagem de Frans Post que não devem ser menosprezados, como se verá nos capítulos em que retornaremos a análise desses motivos e sua relação para com a topografia no todo de suas composições.

Em terceiro lugar, cabe questionar o estabelecimento da equivalência entre a paisagem em Frans Post e o relatório de Adrian van den Dussen. Por um lado, não há dúvida de que o texto do relatório de Van den Dussen, rico em observações detalhadas sobre vários aspectos sócio-econômicos da vida colonial no Brasil holandês, tem muitos elementos em comum com a produção imagética de Frans Post.[122] Mas, por outro lado, isso não autoriza que se afirme ser

[119] BOOGAART, Op. Cit.; p. 314.
[120] TEIXEIRA, Dante Martins. "Nature in Frans Post's paintings of the New World" in: KREMPEL, Op. Cit.; p. 48.
[121] BOOGAART, Op. Cit.; p. 315.
[122] Para tomar um exemplo que corroboraria a conclusão de Van den Boogaart (de que se trata de equivalências entre Post e Van den Dussen), ao descrever os "brasilianos" e seu modo de vida, Van den Dussen se refere a cabanas construídas de palha ou de pindoba. In: DUSSEN, Op. Cit.; p. 87. Ora, a palmeira pindoba foi justamente situada junto a uma cena de índios tupis em uma aldeia, num painel datado de 1645 por Frans Post. Veremos no capítulo sétimo como a composição em questão guarda uma relação de proximidade para com o tema da etnografia.

a imagem de Frans Post um relatório visual da vida social da colônia. Essa interpretação é coerente para com os escritos e imagens no relato de viagem de Jan Huygens van Linschoten, que resultou da iniciativa de um particular, não importando se teve o alcance social de "enviar mil navios" às Índias Orientais,[123] mas deve ser relativizada para o caso particular da fabricação da imagem por Frans Post, uma vez que as circunstâncias dessa tinham a ver com a encomenda de João Maurício, então governador-general do Brasil holandês.

O texto de Adrian van den Dussen visava reunir suas observações de forma a constituir um rudimento de análise socio-econômica do Brasil colonial a fim de que os Senhores Diretores da WIC, e mesmo seus funcionários da administração no Brasil, pudessem dela dispor para um planejamento mais eficaz e para uma maior rapidez na tomada de decisões. Nesse sentido, Van den Dussen poderia e deveria se sentir encorajado a relatar tudo o que, crendo ser de relevância, pudesse observar. Já Frans Post não deve ter tido a mesma liberdade. Vejamos um exemplo de etnografia do indígena enquanto descrição social da colônia no texto de Van den Dussen e na imagem de Frans Post. Sobre os "brasilianos", Van den Dussen afirmou que

> "[...] Vão para o trabalho como forçados e de má vontade, mas com aguardente consegue-se tudo deles. [...] Em parte alguma estão os índios mais satisfeitos do que quando vão à guerra, mas não têm escrúpulo de, quando têm vontade, desertar das fileiras como velhacos.
>
> Reunimos uma tropa numerosa, de diversas aldeias, mas quando era preciso marchar, se esquivavam aqui e ali da tropa, voltando para as suas casas. Não nos foi possível mantê-los na mesma disciplina dos nossos soldados, se bem que recebessem soldo e ração, [...]"[124]

A descrição de Van den Dussen não tem equivalente em nenhuma cena de Frans Post. Ao contrário, ela até mesmo contradiz a maneira como Post tratou o assunto dos indígenas em marcha de guerra, como na coluna que se dirige ao Forte da Povoação, tornando possível que os soldados europeus descansassem à sombra do ficus e à beira da estrada, tal qual aparece na tela e no desenho sobre Porto Calvo. Motivo esse que ocorre também numa das vinhetas do mapa mural *Brasilia qua parte paret Belgis*, na qual aparece um índio, em meio à coluna de guerreiros que sai da aldeia, carregando a bandeira tricolor do "rood-wit-blauw".

Ao comparar o tratamento que Post deu ao motivo com a descrição do mesmo tema em Van den Dussen, percebemos que os conteúdos das observações acerca da realidade social no

[123] Ver BOOGAART, Ernst van den. *Civil and Corrupt Asia. Image and Text in the* Itinerario *and the* Icones *of Jan Huygen van Linschoten*. Chicago: The University of Chicago Press, 2003; p. 7.
[124] DUSSEN, Op. Cit.; pp. 87-89.

Brasil aparecem já filtrados nas imagens do primeiro, de forma que podemos supor uma espécie de controle sobre os temas que poderiam ou não ganhar visibilidade na sua imagem.

Portanto, levantamos a hipótese, aqui nesta inquirição, de que a construção da imagem em Frans Post tinha o objetivo de formular uma geografia oficial da Nova Holanda, de acordo com os propósitos de João Maurício. Nesse sentido, as observações empíricas (etnográficas, zoológicas, botânicas, atmosféricas e topográficas) de Frans Post deveriam ser organizadas em uma visão do Brasil holandês. Nesse sentido, o texto que mais guarda relação com a imagem de Post é a história do governo de Nassau, escrita por Gaspar Barlaeus. Procederemos à análise das telas de 1637 a 1640, aos desenhos gravados e às vinhetas, do período de 1645 a 1647, a fim de confirmar essa hipótese; o que será feito na parte segunda desta dissertação.

Já na parte terceira, investigaremos as mudanças de tratamento para com o tema da topografia e dos motivos etnográficos, zoológicos e botânicos dos primeiros planos, ao longo da produção de Frans Post para o mercado de paisagens da segunda metade do século XVII na Holanda. Propomos a hipótese de que as modificações introduzidas no tratamento desses motivos tiveram relação com a emergência de outro discurso, presente no imaginário holandês sobre o Brasil, ligado aos interesses do livre comércio de açúcar com os portos ibéricos, e relacionado com o republicanismo, sobretudo após os anos de crise do regime político, entre 1648 e 1650, ao fim dos quais se viu uma interrupção do statuderato da casa de Orange.

No entanto, apesar de menos numerosas, algumas composições de Frans Post, dos anos 1650 e 1660, ainda trazem uma referência visual à paisagem a partir de locais específicos do território do Brasil holandês. A hipótese aqui é a de que a visão Nassoviana sobre o Brasil continuava encontrando adeptos entre alguns compradores de Post. Mas, então, não se trata de afirmar que essa visão fosse única e exclusivamente do indivíduo João Maurício. Antes, a filiação dessas composições a uma visão nassoviana de uma geografia para o Brasil holandês foi a contrapartida imaginária do projeto orangista-nassoviano para as possessões holandesas no Atlântico. Mesmo após 1650, alguns grupos sociais pareciam não concordar de todo com uma visão republicana que preferia uma imagem do Brasil enquanto visibilidade de *amoenitates exoticae*.

Para que possamos seguir investigando esta hipótese, como acima colocada, é preciso proceder ao exame, no capítulo terceiro, dos conceitos que serão usados como parâmetros teóricos e metodológicos para a análise que se lhe seguirá. Antes, porém, devemos investigar a

cultura visual do período histórico de Pernambuco entre os anos 1920 e 1930, na qual o discurso da mimese fotográfica foi coincidido à emergência discursiva da paisagem como o real empírico na disciplina geográfica, a fim de sondar a implicação imaginária da recepção às obras de Frans Post.

CAPÍTULO II

"IMAGENS FIÉIS DA TERRA":

PAISAGEM E REGIONALISMO NA RECEPÇÃO ÀS OBRAS DE FRANS POST PELA CULTURA VISUAL DE PERNAMBUCO, 1925-1937*

Introdução

Este trabalho é uma investigação sobre como, em Pernambuco dos anos 1920 e 1930, a recepção às pinturas de paisagens de Frans Post (produzidas no século XVII holandês) se relacionou ao processo de criação de imagens espaciais e seu uso pelo pensamento social com o fim de construir as identidades no Brasil.

Primeiramente, e apesar da abrangência nacional do tema, a cultura visual que possibilitou a recepção de Frans Post era baseada num espaço midiático ainda definido em termos locais.[125] Neste sentido, pensar o Brasil a partir da recepção dessas imagens, é fazê-lo, sobretudo, a partir do âmbito pernambucano. Ou pelo menos assim o fizeram as elites locais, pois o recorte geográfico deduzido pelas localidades presentes nas pinturas de Frans Post (o Brasil holandês, de 1630 a 1654) coincidia com a porção atlântica da região do território brasileiro que era inventada, nos anos 1920 e 1930, enquanto Nordeste.

No entanto, para que isso se desse, foi necessário fundir uma conceituação da imagem paisagística a uma noção da realidade empírica tal como enunciada pelo saber geográfico. Assim, num segundo momento, tratou-se de investigar as transformações do conceito de paisagem no interior da cultura visual de Pernambuco, de 1925 a 1937. Profundamente alicerçada na reprodução de imagens em jornais e revistas, essa cultura visual viu a emergência de um novo conceito de paisagem que operou em duas instâncias distintas, porém intimamente relacionadas: 1) a produção e recepção de imagens da terra; e 2) a relação desse

* O texto deste capítulo foi publicado originalmente, com o mesmo título e conteúdo, em *Domínios da Imagem* - Revista do LEDI, Londrina, Ano II, no. 4, pp. 19-32, Maio 2009.

[125] NASCIMENTO, Luiz do. *História da Imprensa de Pernambuco (1821-1954).* Recife: Arquivo Público; Universitária, 1962-1982; BARROS, Souza. *A década 20 em Pernambuco. Uma interpretação*. Recife: Fundação de Cultura da Cidade do Recife, 1985 e REZENDE, Antonio Paulo. *(Des) encantos modernos: histórias da cidade do Recife na década de vinte*. Recife: FUNDARPE, 1997.

repertório imagético e imaginário com um campo socializado de percepção do meio ambiente.[126]

Esse contato com imagens que representam o Brasil através dos códigos de pintura de paisagem na Holanda do século XVII exigiu do público brasileiro do início do século XX um esforço no sentido de ressignificá-las. Esse hiato temporal constituía uma distância entre sujeitos históricos e objetos culturais diferentes. Ao sobrepor outros significados às imagens de Frans Post, essa elite terminou por constituir objetos culturais híbridos.

Esse segundo capítulo, então, levanta a hipótese de que a recepção às imagens de Frans Post se deu em meio à emergência de um discurso regionalista que inventou o "Nordeste" enquanto região brasileira. Nesse sentido, as pinturas de paisagens feitas por Frans Post puderam ser interpretadas pelas elites pernambucanas com o fim de constituí-las enquanto imagens territoriais,[127] ou imagens espaciais,[128] do Nordeste tropical e açucareiro.

Ao construir um regime de visibilidade do território a partir do conceito de "região", esse novo regionalismo, do século XX, se constituía numa emergência imagético-discursiva com o objetivo de chamar a atenção para uma porção do país que, apesar das dificuldades econômicas decorrentes da crise açucareira, era ainda política e culturalmente importante.[129]

Evocando as imagens holandesas do século XVII de Frans Post, através de uma interpretação "realista", tomando-as como testemunhas da formação da cultura brasileira enquanto paisagens tropicais, as elites pernambucanas estavam lutando simbolicamente para redefinir a geografia nacional e o próprio lugar de Pernambuco nesse novo quadro.

Identidade Nacional e Tensões Regionais em Pernambuco, 1925-1937

A invenção do Nordeste se deu em meio aos embates pela construção das identidades modernas, embora seja fruto de um movimento considerado reacionário, cuja intenção era

[126] VIEIRA, Daniel. "Paisagens da cidade: os olhares sobre o Recife doa anos 1920". Dissertação de Mestrado. Recife: UFPE, 2003.
[127] SNYDER, Joel. "Territorial Photography" in: MITCHELL, W. J. T. (org.). *Landscape and Power*. Chicago: The University of Chicago Press, 1994.
[128] LIMA, Nísia Trindade. *Um sertão chamado Brasil: intelectuais e representação geográfica da identidade nacional*. Rio de Janeiro/Revan: IUPERJ/UCAM, 1999; e MAIA, João Marcelo Ehlert. *A terra como invenção: o espaço no pensamento social brasileiro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.
[129] PANDOLFI, Dulce Chaves. "A Trajetória do Norte: uma tentativa de ascenso político" in: GOMES, Ângela de Castro *et al*. *Regionalismo e centralização política: partidos e constituinte nos anos 30*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980; e ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz. *A invenção do Nordeste e outras artes*. Recife/São Paulo: Massangana/Cortez, 1999.

conservar, ou reabilitar, um grupo social tradicional que perdia espaço nas relações de poder para as elites do Centro-Sul brasileiro.[130]

Essas identificaram-se com os signos de modernização e passaram a impor seu "regionalismo" como projeto cultural nacional.[131] É no interior desse processo de constituição das elites regionais do Centro-Sul em nacionais que se forja a imagem dos outros estados do antigo "Norte" como o Outro atrasado: terra de secas, fome e fanatismo.[132]

A contraparte "local" do discurso regionalista que inventou o "Nordeste" surgiu, no entanto, como reação das elites pernambucanas ao processo de construção de identidades nacionais através de um projeto do Centro-Sul. E se o regionalismo foi, nos anos 1920, o palco de embate entre o discurso do progresso e o da tradição, nos anos 1930, o foi como criação de um espaço simbólico para reafirmar as elites açucareiras. E Gilberto Freyre foi o grande nome que embasou essa fundamentação sociológica do Nordeste.[133] Intelectual profundamente influenciado pelo culturalismo de Franz Boas,[134] Freyre terminou por eleger o regional como o elemento central que permitia lançar um olhar sobre o país. Tomando-o como vernáculo, ele não só fundamentou o discurso do Nordeste, mas também reinventou o Brasil através daquele. Práticas, tradições, valores, antes dispersos na miríade de expressões culturais foram costurados na trama de seu texto e na teia das relações de poder em que ela se inseria: a elite canavieira.[135]

Entretanto, a obra de Freyre não foi mecanicamente causada por interesses de uma classe conservadora. Tratava-se da construção de um espaço de dizibilidade e visibilidade através do qual os dilemas da modernidade eram pensados. Se, por um lado, "o Nordeste nasce da construção de uma totalidade político-cultural como reação à sensação de perda de espaços econômicos e políticos"; por outro, o regionalismo de Freyre não era "mera justificativa ideológica de um lugar social ameaçado, e sim uma nova forma de ver, de conhecer e de dizer a realidade, só possível com a emergência da nação".[136]

---

[130] Ver ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz. *A invenção do Nordeste e outras artes*. Recife/São Paulo: Massangana/Cortez, 1999, p. 40.
[131] Idem. p. 45.
[132] Idem, pp. 57-62.
[133] Idem, pp. 74-106.
[134] Ver CHACON, Vamireh. *Gilberto Freyre; uma biografia intelectual*. Recife/São Paulo: Massangana/Ed. Nacional, 1993; e VIEIRA, Epitácio Fragoso. *O senso antropológico em Gilberto Freyre*. Recife: COMUNIGRAF, 2002.
[135] ALBUQUERQUE, 1999, pp. 71-72.
[136] Idem, p. 67 e p. 86.

Se a atividade intelectual de Freyre (os artigos que escreveu no *Diario de Pernambuco* logo que chegou de viagem aos Estados Unidos, em 1924; a publicação do *Livro do Nordeste*, em 1925; e mesmo a realização do Primeiro Congresso Regionalista do Nordeste, em 1926) foi um esforço para lidar com as perplexidades do momento histórico, o foi como forma de constituir um espaço de discussão sobre as necessidades de modernização ao mesmo tempo em que refletiam a importância das tradições culturais sendo então inventadas como "regionais".

Essa ambigüidade entre o moderno e o tradicional não se reduzia a, mas estava intimamente relacionada à crise açucareira e às tensões entre o "local" e o "nacional" em Pernambuco.[137] O regionalismo surgiu durante o governo estadual de Sérgio Loreto, de 1922 a 1926, que foi uma espécie de "acordo de cavalheiros" entre liberais e conservadores; entre os defensores e os críticos de uma política mais afinada com o "café com leite" de São Paulo e Minas Gerais. Daí seu governo ter se caracterizado, de um lado, por investir em obras públicas, mas também de dar apoio formal aos eventos regionalistas, numa política de contemporização e conciliação com os diversos interesses em jogo. No entanto, ao final de seu mandato, Sérgio Loreto fora acusado de mascarar um continuísmo sem, contudo, efetivamente promover uma solução à crise econômica do estado.[138]

Somente com o advento da Revolução de 1930 é que houve uma mudança na balança política de Pernambuco, permitindo que a discussão regionalista ganhasse mais espaço. Carlos de Lima Cavalcanti conseguiu aglutinar em torno de si tanto certos setores progressistas da lavoura canavieira quanto um incipiente operariado urbano na mesma medida em que dava apoio, no plano nacional, ao governo central de Getúlio Vargas. Lima Cavalcanti queria com isso desmontar o velho esquema oligárquico do "café com leite", fortalecendo a união de forma que essa pudesse intervir na economia pernambucana com o fito de debelar a crise açucareira.[139]

---

[137] Ver BARROS, Souza. *A década 20 em Pernambuco. Uma interpretação*. Recife: Fundação de Cultura da Cidade do Recife, 1985.

[138] Ver BORBA, Manoel. *Sérgio Loreto e seu governo em Pernambuco: história de um quatriênio calamitoso (1922-1926)*. Rio de Janeiro: Typographia dos Annaes, 1926.

[139] Ver PANDOLFI, Dulce Chaves. "A Trajetória do Norte: uma tentativa de ascenso político" in: GOMES, Ângela de Castro *et al*. *Regionalismo e centralização política: partidos e constituinte nos anos 30*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980, pp. 341-344; e CAMARGO, Aspásia. "A revolução das elites: conflitos regionais e centralização política" in: *A REVOLUÇÃO de 30: seminário internacional realizado pelo Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea da Fundação Getúlio Vargas*. Brasília: Ed. UnB, 1982, pp. 7-46.

Lima Cavalcanti terminou por ser um dos articuladores da construção de um bloco político, unido, formado pelos estados do Norte e do Nordeste, que se tornou peça importante para Getúlio Vargas usar de forma a contrabalançar as forças políticas e neutralizar a importância de São Paulo e Minas Gerais no cenário nacional.

Entretanto, à medida que o rumo da "revolução" ia sendo definido, entre a constitucionalização e o autoritarismo, a bancada pernambucana na Assembléia Constituinte enfrentava dificuldades em "negociar" o lugar de Pernambuco nesse novo arranjo nacional.[140]

Em 1933 e 1934, Lima Cavalcanti procurou contemporizar os interesses da bancada de seus conterrâneos, de um lado, e os do governo central, do outro. Para isso, ele teve que buscar apoio entre lideranças de outros estados da união, de forma a poder assegurar um mínimo de apoio nacional para a pauta dos deputados pernambucanos. A manobra surtiu efeito e, ao fim, chegou-se a certo consenso na Assembléia. Mas isso às custas da acentuação das divergências entre os grupos sócio-políticos em Pernambuco, inclusive no setor canavieiro.[141]

Ausente do estado quando ocorreu a Intentona Comunista, em 1935, no Rio de Janeiro, Recife e Natal, ele foi acusado de ser conivente por omissão. Ao perceber o perigo de sua posição, Lima Cavalcanti tratou de fortalecer sua posição de liderança estadual e regional como forma de oposição ao governo central para se manter no poder. E a forma que ele encontrou para unificar sua base estadual foi evocar o passado nassoviano de governo realizador e de administração competente. Ele mobilizou instituições em Pernambuco a fim de celebrar, em janeiro de 1937, os trezentos anos da chegada de Maurício de Nassau ao Recife.[142] A proposta incluía a publicação de uma monografia sobre o pintor Frans Post.[143]

A ideia era sedutora, pela importância e presença do tema no imaginário da sociedade pernambucana, e brasileira em geral. Mas foi justo por essa importância, nas suas implicações de memórias políticas, que a manobra última de Lima Cavalcanti não obteve sucesso.

Interventor e, a partir de 1935, governador eleito, Lima Cavalcanti quis aglutinar os vários setores sociais e intelectuais de Pernambuco evocando o sentimento do nativismo pernambucano,[144] que gravitava entre o "mito da Restauração Pernambucana", de um lado,

[140] PANDOLFI, Op. Cit., pp. 391-394.
[141] Idem, pp. 411-420.
[142] Ver MADI, Sumaia. "O uso politico do mito holandês no governo de Carlos de Lima Cavalcanti". Dissertação de Mestrado. Recife: UFPE, 2002.
[143] Idem, pp. 89-90.
[144] MELLO, Evaldo Cabral de. *Rubro Veio: o imaginário da restauração pernambucana*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997.

através do qual se valorava os naturais da terra pela expulsão dos holandeses "à custa de nosso sangue e fazenda"; e, do outro, a "nostalgia nassoviana", com sua evocação de um passado de ouro em Pernambuco, em que sua posição política central se alimentava de imagens de realizações urbanísticas, científicas e artísticas.[145]

Desde 1870 o problema do separatismo pernambucano não era mais uma ameaça à constituição e manutenção de um território único no país (Idem, p. 366), mas esse imaginário, de Pernambuco como separatista, podia ser usado como justificativa para coerção do governo central no estado e isso não passou despercebido durante os tensos e decisivos anos de 1936 e 1937. Após a Intentona Comunista, o governo central decretara estado de sítio.[146]

Não interessava se, a esta altura, a memória do Brasil holandês representava em Pernambuco já outra bandeira: a da "tentativa de ascenso político".[147] Sobretudo porque essa bandeira, associada ao imaginário sobre os holandeses, tinha nítidas conotações (o ideário liberal, a religião protestante e a diferença étnica) que faziam com que essa evocação nassoviana se refratasse contra a emergência de uma identidade brasileira que se construía baseada no estado centralizado e interventor, na ideia de democracia racial entre as três matrizes do povo brasileiro e na religião católica. Basta ver as reproduções de textos de jornais e revistas dos anos 1930 para se ter uma ideia do combate a um imaginário do progresso colado à imagem da experiência histórica do Brasil holandês. Era comum nos textos a figura do holandês ser caracterizado como exógeno e invasor para reforçar a crítica ao discurso anti-lusitano.[148]

Portanto, nem mesmo em Pernambuco a evocação nassoviana conseguiu unificar, em torno da figura de Lima Cavalcanti, a elite oligárquica, a *açucarocracia* da terminologia de Evaldo Cabral de Mello.[149]

Assim, em 1937, ano emblemático para a história do rearranjo da posição de Pernambuco no mapa do Brasil do Estado Novo, Lima Cavalcanti era destituído do governo estadual; Gilberto Freyre publicava *Nordeste*; e Frans Post tornava-se mais conhecido do público pernambucano, graças à monografia de Joaquim de Sousa-Leão Filho.

---

[145] Idem, p. 357.
[146] MADI, Op. Cit.
[147] PANDOLFI, Op. Cit.
[148] FREYRE, Gilberto. *Nordeste. Aspectos da influência da Cana sobre a Vida e a Paisagem do Nordeste do Brasil*. Rio de Janeiro/Recife: José Olympio Editora/FUNDARPE, 1985, pp. 9-10; MADI, Op. Cit.
[149] MELLO, Op. Cit, p. 409.

De dentro desses novos quadros políticos, no plano regional, o estado da Bahia, mais homogeneamente oligárquico, ganhou mais importância, tomando o lugar de liderança regional, momentaneamente ocupado por Pernambuco.[150]

Foi nesse clima de rivalidade nordestina que a revista *Fronteiras* publicou, em 1938, o artigo *Terceiro Centenário da Retirada de Maurício de Nassau*. Nele, o autor escreveu:

> "[...] enquanto na Liberal Democracia, o Sr. Carlos de Lima pretendia festejar o terceiro centenário da chegada de Maurício de Nassau em Pernambuco, o Estado-Novo, na Bahia, comemorou a 28 de maio próximo [sic.] o terceiro centenário da retirada de Nassau. O Estado-Novo, anti-liberal, tem consciência das datas em que se forjou o Nacionalismo Brasileiro."[151]

Assim entende-se, por fim, o esforço de Sousa-Leão, logo ainda no começo de seu texto sobre Frans Post,[152] em conseguir se não separar as imagens desse da figura histórica de Maurício de Nassau, ao menos diminuir essa relação. Daí porque o autor, ao começar seu texto com o chavão de inserir a produção de Post na esclarecida administração de Nassau, mencionou também a missão artística de D. João VI, quando esse, fugindo da invasão napoleônica em Portugal, transferiu a corte para o Rio de Janeiro. Isso evitava mostrar Nassau como exemplo único de "administrador esclarecido". Nada mais evocativo na memória política brasileira a fim de cumprir com uma dupla exigência para com seu texto sobre Frans Post: minimizar a figura de Nassau e reabilitar o português católico, profundamente denegrido pelo anti-lusitanismo do discurso liberal do progresso.

O mesmo malabarismo textual, de respeitar os pais fundadores lusitanos, aparece no artigo de Estevão Pinto, quando este coloca Maurício de Nassau num honroso segundo lugar, atrás apenas de Duarte Coelho, primeiro donatário de Pernambuco.[153]

Sousa-Leão, ao se referir à missão artístico-científica de Nassau no Brasil, comparou-a a outra similar, levada a cabo por Napoleão no Egito. Trata-se aqui de referência a uma imagem, evocada durante debate pró- e contra- Nassau nos jornais e revistas pernambucanos dos anos 1930, que denegria a figura de Nassau ao compará-lo com os piratas invasores, como Villegagnon, Lancaster ou mesmo os Filipes espanhóis.[154]

---

[150] PANDOLFI, Op. Cit.
[151] MADI, Op. Cit, p. 118.
[152] SOUSA-LEÃO, Joaquim de. *Frans Post. Seus quadros brasileiros*. 1937, pp. 11-12.
[153] PINTO, Estevão. A propósito do tricentenário de Nassau. In: *Annuario de Pernambuco para 1936*. Recife, 1936, p. 56.
[154] SOUSA-LEÃO, Op. Cit., p. 12; MADI, Op. Cit., pp. 104-105.

E, finalmente, o autor tratou de separar os interesses artístico-científicos de Nassau dos econômicos da WIC – West Indische Companie. Leia-se:

> "Como o espírito que, afinal, predominou no Conselho das Índias Ocidentais, fosse o do mercantilismo estreito que não compreendia a formação de um império colonial de larga visão civilizadora, viu-se Nassau tolhido na sua ação, a ponto de abandonar a empresa encetada com tanto entusiasmo. Com a sua partida estavam contados os dias do domínio holandês. A curteza [sic.] de vistas do Conselho dos XIX, que suspeitava formasse o Conde planos de independência, selou o destino da próspera colônia, cedo revoltada contra o jugo opressor dos seus sucessores, qualificados por Handelmann de plebeus. Redundou em fiasco a grande empresa colonizadora, tentada no Brasil pelos pertinazes holandeses."[155]

Portanto, após toda uma operação discursiva de subtrair a exclusividade da ação de Nassau, ao sobre ele sobrepor o vulto de D. João VI, de distingui-lo dos holandeses "ávidos por lucro" e, ainda assim, de considerar a missão artístico-científica dele como pilhagem, o leitor pernambucano, e brasileiro em geral, estava pronto para travar contato com a obra de Frans Post sem que ficasse inseguro de seus próprios pressupostos nacionalistas, baseados na religião católica, na política antiliberal e na teoria raciológica da miscigenação.

Paisagem e Cultura Visual em Pernambuco, 1925-1937

Uma vez apreendido o contexto histórico da recepção de Frans Post, em meio à emergência do discurso regionalista que inventou o Nordeste, coube então investigar que estratégias imagéticas ocorreram, no interior da cultura visual de Pernambuco dos anos 1920 e 1930, possibilitando que a elite pernambucana operasse essa ressignificação, retirando as molduras da produção histórica holandesa do século XVII.

Nos jornais e nas revistas de 1920 e 1930, de fundamental importância para o Recife de então,[156] a imagem da cidade não era nenhuma novidade para a sociedade, uma vez que a cidade já tinha sido alvo da pintura, da gravura e da própria fotografia. A novidade estava agora nos novos meios de reprodutibilidade técnica que os jornais e as revistas puseram a serviço para difundir a imagem de uma forma nunca antes pensada. A crença na suposta objetividade da fotografia deixava entrever, porém, os usos desse veículo, bem como sua relação com o público leitor.

[155] SOUSA-LEÃO, Op. Cit., p. 12.
[156] BARROS, Op. Cit., p. 180.

Um conceito chave nesse processo foi o de paisagem. No interior dessa cultura visual, as transformações desse conceito ocorreram em duas instâncias distintas, porém relacionadas: tanto a produção e recepção de imagens quanto a relação desse repertório imagético com um campo socializado de percepção do meio ambiente. A produção e circulação de imagens fotográficas transformou tanto os pressupostos estéticos de apreciação das artes figurativas, quanto a forma de apreender e perceber o ambiente, sobretudo a cidade, lugar de difusão dessas novas imagens e experiências da modernidade.[157]

A emergência de um novo uso do termo "paisagem", na relação direta com a produção, circulação e recepção de imagens fotográficas, possibilitou uma nova experiência do ambiente urbano. E depois, da própria noção de ambiente e realidade. Nesse processo, a transformação do conceito de paisagem, oriundo de um léxico ligado ao pitoresco, fundiu um certo olhar, estetizante, a uma noção da imagem como cópia da realidade, possibilitada pela característica metonímica da fotografia. Assim, o conceito de paisagem gravitou numa ambigüidade que foi do uso do termo como signo ao de próprio mundo-objeto. De imagem pictórica, o termo "paisagem" passou a significar o próprio ambiente.

A imagem à prancha de número 1, no segundo volume desta tese, brinca com o que a fotografia passou a poder fazer com os temas pictóricos. À imagem de fundo, um "aspecto" (tema oriundo das imagens panorâmicas de pintura) do Cais de Santa Rita, no Recife, está sobreposto um "flagrante" urbano: um banhista saltando.[158]

Ora, o flagrante é justo uma imagem possibilitada pela emergência de uma categoria perceptiva e cognitiva que é o instante. E sua fixação em imagem foi possibilitada pelo advento da câmera fotográfica automática. Daí porque o "flagrante" podia ter como sinônimo o "instantâneo".[159] Esse tipo de hibridismo que foi a mistura de uma nova possibilidade técnica do aparato fotográfico com os temas e os repertórios herdados da pintura terminou por fundir o que era tido como da ordem do espírito com o que era da ordem da máquina.

Daí que um segundo tipo de imagem, como esta "vista aérea",[160] tal qual na prancha 2, foi interpretado não como uma representação do mundo-objeto, através dos códigos da imagem paisagística, mas como a própria paisagem, que, sendo naturalizada em "realidade"

[157] VIEIRA, Daniel. *Paisagens da cidade*: os olhares sobre o Recife dos anos 1920. Dissertação de Mestrado em História. Recife: UFPE, 2003, pp. 57-95.
[158] *Revista da Cidade*, Ano 1, nº 09, 24.07.1926. Acervo FUNDAJ – Fundação Joaquim Nabuco.
[159] CHARNEY, Leo e SCHWARTZ, Vanessa (orgs.). *O Cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
[160] *Revista de Pernambuco*, Ano 2, nº 09, março 1925.

empírica e considerada *a priori* como espaço, tivesse sido registrada (ou copiada) pelo fotógrafo.

Nos anos 1930, apesar de uma maior inconstância periódica das publicações, o material visual sobre a cidade se encontra mais estruturado do que nas revistas dos anos 1920. Desde o estabelecimento de fórmulas para os enquadramentos a uma melhor diferenciação dos temas fotográficos (tanto no olhar quanto no tratamento ao objeto, ou seja, tanto na apresentação da imagem enquanto vista, panorama ou foto aérea, quanto na distinção entre a cidade vista em unidades urbanísticas ou em parte de seu todo).

Isso demonstra uma crescente conscientização dos processos de produção, usos e recepção da imagem, a julgar pela apresentação dos temas visuais e suas correlações com o texto, inclusive em sua acepção de discurso de propaganda política sobre a cidade.

Publicações como o *Album de Pernambuco*, a *Revista do Porto do Recife*, o *Guia da Cidade do Recife*, o *Annuario de Pernambuco*, ligadas à gestão de Lima Cavalcanti, e revistas como *Pernambuco* ou *Mauricéa*, ligadas a grupos sociais independentes, trazem uma especificação maior no que tange à terminologia e à tipologia de imagens urbanas na própria relação entre as imagens e as legendas. Tratava-se de um crescente profissionalismo na produção tanto de imagens quanto de texto, bem como de um uso mais pensado e estruturado daquelas para fins políticos. Na imagem à prancha 3, vê-se a correlação entre esses três aspectos imagéticos da cidade: o espaço urbano, a cidade em obras e o prefeito, autor dos melhoramentos.[161]

A publicação do *Guia da Cidade do Recife*, por exemplo, traz algumas pranchas com desenhos aquarelados, autoria de Murilo La Greca, que se contrapõem (quanto ao tipo mas não ao tema) às fotografias da cidade. Estas, apesar de profissionalmente criadas como estetizações da realidade, são, no entanto, apresentadas como a própria realidade visual da cidade. Elas vêm intercaladas entre os textos. São também a matéria de que é feita a cidade, tomada como realidade. Enquanto as pranchas contendo aquarelas são já a liberdade que o artista plástico tem para, extrapolando esse "realismo", se aventurar na (re)criação estética, rumo ao "pinturesco".

No entanto, tanto as poucas gravuras do século XIX quanto as do Recife holandês do século XVII (inclusive as tiradas do livro de Barlaeus feitas a partir de desenhos de Frans

[161] *Album de Pernambuco*, 1933, p. 158.

Post) foram apresentadas não como congêneres das imagens "artísticas" de La Greca, mas como equivalentes às imagens "realistas" do foto-jornalismo. Isso sugeria ao leitor uma certa homogeneização no ato de significar os diferentes tipos de imagens, desfazendo a relação de necessidade presente entre suporte, linguagem visual e referência para com o mundo-objeto.

Tanto é que, na última página do *Guia da Cidade do Recife*, a gravura do século XVII "T'Recif de Pernambuco" foi apresentada ao público através de uma legenda que dizia: "O Recife em 1635".

Daí que, décadas depois, ao sistematizar e inventariar a produção jornalística em Pernambuco, falando do *Annuario do Nordeste para 1937*, Luiz do Nascimento afirmou que "[...] abriu a matéria redacional longo estudo histórico intitulado João Maurício de Nassau, sem assinatura, focalizando todo o período da guerra holandesa em Pernambuco, ilustrado com numerosas fotografias do Recife daquele período."[162]

Ora, se um especialista do jornalismo se permitiu um equívoco como este (o de nomear imagens do Brasil holandês no século XVII como fotografias, o que constituía um anacronismo, já que a fotografia seria inventada pelo menos 200 anos depois dos episódios referidos), era de se esperar menos ainda do público consumidor dessas imagens nas revistas e jornais de Pernambuco dos anos 1920 e 1930.

Mais ainda, numa cultura visual marcada pela emergência do uso de imagens territoriais com fins de propaganda política, as imagens de Frans Post foram relacionadas às obras do próprio Maurício de Nassau. Falando dessas obras, a colaboradora da revista *Pernambuco* escreveu:

> "A edificação da cidade pernambucana dividida em três bairros ligados por pontes, foi confiada à direção estética dos Post que abriram avenidas imensas e ruas formosas, levantaram pontes e diques, traçaram parques soberbos e jardins elegantes."[163]

O texto parece se referir, dada a semelhança dos termos usados então, às obras de melhoramentos urbanos dos anos 1930. O efeito bem que poderia ser o de tomar Pieter Post como um engenheiro, Frans Post como um fotógrafo e Nassau como o próprio Lima Cavalcanti.

---

[162] NASCIMENTO, Luiz do. *História da Imprensa de Pernambuco (1821-1954)*. Recife: Arquivo Público/Editora Universitária, 1962-1982, v.9, p. 191.

[163] SILVA, Ivany Barros e. Quem fez mais para Pernambuco – os hollandezes ou os portuguezes? *Pernambuco*, Ano I, ns. XII e XIII, s/p, julho 1937, s/p.

Veja-se o uso de uma gravura, como na prancha 4, a partir de desenho de Frans Post e encontrada no livro de Gaspar Barlaeus, e que constrói uma relação de identificação da imagem com a crucial questão econômica e política do tema do açúcar em Pernambuco dos anos 1930.[164]

Essa identificação de Mauríco de Nassau e de Lima Cavalcanti como governantes progressistas era, aliás, tão óbvia que foi pateticamente parodiada pela oposição veemente da revista *Fronteiras*.[165]

Essas transformações no interior da cultura visual do período têm relação com a emergência, nos textos de Gilberto Freyre e de seus contemporâneos (fossem progressistas, regionalistas ou tradicionalistas), de uma nova forma discursiva por detrás do uso tanto do termo "paisagem" quanto das imagens espaciais enquanto ilustrações que pressupõem a ideia de uma reprodução verossímil da realidade confundida com o próprio mundo-objeto. Em um artigo publicado na revista *Fronteiras*, por exemplo, encontra-se mesmo uma nota de fim de texto, citando Pierre Deffonteines, a fim de esclarecer o que geograficamente devia entender-se por "paisagem".[166]

Da geração de Euclides da Cunha para a de Freyre, o pensamento social brasileiro assinalou uma tripla mudança importante para o objeto desta investigação: 1) para explicar a categoria "homem", foi-se do conceito de "raça" para o de "cultura", como se tem observado;[167] 2) para compreender a categoria "terra", de uma geração a outra, viu-se a substituição do conceito de "meio" por um de "paisagem"; e 3) a própria relação entre essas duas categorias, referentes a "homem" e a "terra" mudou, pois se o "meio" era um determinante da "raça", a "paisagem" passou a ser concebida como resultado da "cultura".[168]

Esse novo conceito de paisagem, em relação a Frans Post, está implícito tanto na interpretação mimética de Freyre quanto na crítica estética de Joaquim de Sousa-Leão ao pintor. Em "A pintura no Nordeste", Freyre diz:

---

[164] *Porto do Recife*, 1933, p. 59; e BARLAEUS, Gaspar. *História dos feitos recentemente praticados durante oito anos no Brasil* (1647). Tradução e notas de Cláudio Brandão. Recife: Fundação Cultura Cidade do Recife, 1980.
[165] LUBAMBO, Manoel. "Uma Notícia sobre Vicente do Rego Monteiro". *Fronteiras*. Ano V. n. 15, pp. 1-3, julho 1936.
[166] Idem, pp.7-8.
[167] ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1986; e ALBUQUERQUE, Op. Cit.
[168] Ver TORRES, 2008.

> "Só os hóspedes da terra procuraram fixar a ingênua beleza da indústria animadora da nossa paisagem. Frans Post, principalmente. Dele nos restam desenhos e pinturas deliciosas, fixando aspectos e flagrantes da vida de engenho no Nordeste.
>
> Era então a indústria o doce esforço que hoje parece de brinquedo, dos engenhos movidos à mão ou a [sic.] roda d'água ou a giro de animais. E aos desenhos de Frans Post, animam figuras de negros trabalhando no meio daquelas rudes fábricas de aquedutos de pau ou tangendo os carros de boi cheios de cana madura.
>
> A técnica da produção do açúcar oferece elementos para uma pintura tão nossa que é verdadeiramente espantoso o sempre lhe terem sido indiferentes os pintores da terra."[169]

Percebe-se, logo de início, a forma como a imagem em Post é observada pelo autor: os temas são apresentados como "flagrantes" fixados. Ora, o conceito por detrás de tal termo sugeria uma apreciação instantânea e verossímil do mundo-objeto que só foi possível graças à dupla operação de tomar o fotografado como cópia do real e de tornar o olhar fotográfico em modelo óptico explicativo da própria faculdade humana de ver e olhar o mundo-objeto.

Dessa forma, o mundo-objeto já selecionado, editado e significado na imagem de Frans Post perde justamente todo esse caráter seletivo e manipulado na interpretação freyriana. A interpretação "mimética" de Freyre, por um lado, retirou as molduras históricas da imagem de Post, enquanto por outro, escondeu a trama de sua própria operação imaginária.

É exatamente esse o uso que Freyre fez da imagem de Post quando reproduziu, em seu artigo, um detalhe de um desenho gravado no livro de Gaspar Barlaeus, reproduzida na prancha 5. O impresso sobre o Forte Príncipe Guilherme foi recortado. Dos vários temas, tratados em diferentes elementos composicionais e distribuídos de forma a permitir uma interpretação "ekphrástica" da imagem, tão à moda da cultura visual da Holanda no século XVII,[170] apenas um foi eleito: justo o das figuras humanas. A imagem veio acompanhada de legenda, onde se lê, com erro de periodização histórica: "Desenho do holandês F. Post no livro de Gaspar Barlaeus, fixando cena brasileira de século décimo sexto: o modo de viajar pelo interior".[171]

Essa operação editorial, imagem + legenda, típica dos jornais e revistas dos anos 1920 e 1930, era fundamental para que, resolvendo o problema "cívico e moral" de não valorizar o invasor holandês, se pudesse apreciar aqueles "belos quadros", "representando, em telas imensas, o esplendor da paisagem tropical."[172] Enfim, retirando-se as molduras da produção

[169] FREYRE, Gilberto. A pintura do Nordeste. In: *Livro do Nordeste*: Comemorativo do primeiro centenário do Diario de Pernambuco [1925]. Recife: Arquivo Público Estadual, 1979. pp. 126-127.
[170] GOEDDE, Lawrence Otto. *Tempest and Shipwreck in Dutch and Flemish Art*: Convention, Rhetoric, and Interpretation. University Park, PA: The Pennsylvania State University Press, 1989.
[171] FREYRE, Op. Cit., p. 126; BARLAÉUS, Op. Cit.
[172] LUBAMBO, Manoel. "Contra Nassau". *Fronteiras*. Ano V. n. 14, p. 9, julho 1936.

holandesa e afastando, portanto, a referência da figura histórica de Maurício de Nassau, aquelas imagens puderam ser apresentadas com ênfase na visualização dos elementos que compunham a atividade açucareira: os negros trabalhando nos engenhos, os senhores a caminho das casas-grandes, o chão ocre do massapê, a topografia em morros arredondados, coroados de matas, tudo hiperbolizado pelas cores e adjetivos tais como encontrados em *Nordeste*, de Gilberto Freyre.[173] É nesse sentido que Joaquim de Sousa-Leão sublinhou a linguagem visual e a escolha dos temas na obra de Frans Post. Leia-se:

> "Com efeito, antes dele, a natureza virgem da América fora só representada pelos cartógrafos, nos seus decorativos portulanos da Renascença ou pelos gravadores das velhas relações de viagens, que se interessavam, de preferência, pelos indígenas e animais estranhos. Foi, pois, um domínio novo – o da paisagem -, que ele ia fixar, [...]
>
> [...]
>
> Se não é Post dos maiores, vem logo numa honrosa segunda linha, entre os grandes mestres holandeses do gênero – os primeiros a retratar a terra por si mesma, como modelo vivo, dando um quase sentido humano à paisagem, que atinge com eles, a preeminência de objeto de arte.
>
> Nos seus quadros podemos rever o Pernambuco daquelas eras remotas. Descortinamos, na tonalidade verde-azulada, que lhe é característica, a exuberância da vegetação, a variedade dos frutos e a fauna exótica. Ficou fixado de modo indelével o ambiente da colônia florescente. São índios e negros a equilibrarem fardos ao longo das estradas, seminus, dançando em grupos ou entregues à caça; senhores de engenho, de gibão e largos feltros, a cavalo, ou sinhás donas transportadas em rede, sob a guarda de soldados, bacamarte às costas; panoramas extensos em que se discernem mocambos, capelinhas brancas e as voltas preguiçosas dos rios, por entre os tufos das capoeiras. É a visão, em suma, da cultura da cana na zona da Mata [sic.], a da sua inconfundível paisagem agrária, quando essa lavoura constituía a base econômica da colônia e Pernambuco era o grande fornecedor de açúcar ao mundo – região da terra macia e farta do massapé, de arvoredo copado e de mangues espelhados.
>
> Embora executado, na sua maioria, longe do Brasil, são contudo imagens fiéis da terra, [...]"[174]

Está implícito, na passagem acima, que a *inventio* do artista, a obra de seu espírito e mãos, está subordinada a essa leitura progressista da representação pictórica como evoluindo para a verossimilhança fotográfica. A genialidade de Post, de acordo com esse autor, reside no fato de fazer de sua observação "fiel" à natureza a própria demiurgia de sua obra.

De dentro dessas categorias da crítica de arte, Sousa-Leão repetiu a dupla operação de Freyre e seus contemporâneos a respeito de Post: 1) tomar sua imagem como cópia do real (apenas deslocando a "fixação" desse real do aparato fotográfico para a genialidade do artista) e 2) destacar os temas na relação com "a terra" e "o homem" do Pernambuco açucareiro; o que no pensamento social de Freyre correspondia ao núcleo do que ele construía como um espaço: o Nordeste.

[173] FREYRE, Gilberto. *Nordeste*: Aspectos da influência da Cana sobre a Vida e a Paisagem do Nordeste do Brasil [1937]. Rio de Janeiro/Recife: José Olympio Editora/FUNDARPE, 1985.
[174] SOUSA-LEÃO, Op. Cit. pp. 17-18.

Essa operação imaginária transformou a obra de Post em objetos culturais híbridos: de imagens do século XVII holandês a imagens do século XX brasileiro. Retirou-se a referência "primeira". Mas o verbo "retirar" não é suficiente para compreender exatamente esse processo. O que ocorreu foi a sobreposição de uma nova significação. O que se "retirou", portanto, foi o foco, que se deslocou da "velha" para a "nova" significação.

Isso ocorre porque a imagem significada é a resultante do encontro, ou interação, entre o sujeito histórico e o objeto cultural. No caso desta análise, como o sujeito é de uma outra historicidade, necessariamente, seu lugar é também outro.

Tome-se o óleo sobre tela de 1640, *Forte Frederik Hendrik*, executado ainda ao tempo do governo de Maurício de Nassau no Brasil holandês, como exemplo. Em 1973, Sousa-Leão, num *catalogue raisonné* (que era já a terceira edição, ampliada, de seu texto de 1937, aqui analisado), sugeriu que as três figuras humanas no quadro *Forte Frederik Hendrik* fossem representativos das três raças fundadoras do povo brasileiro.[175] Ora, essa assertiva é bem condizente tanto com a ideia da "democracia racial" em Freyre, por um lado; quanto com o imaginário nativista da restauração pernambucana, por outro. O que deixa a sugestão de que Pernambuco, então, teria tido a primazia no processo formador da nacionalidade brasileira.

No entanto, em 1640, Frans Post produzia essa imagem com outras preocupações. A mulher na tela não é uma ameríndia, mas uma mulata, miscigenada de europeu com africana, ou europeia com africano. Assim informa uma análise da evolução estilística desse tipo humano, recorrente nas pinturas posteriores de Post. E, relacionando esse elemento ao sistema holandês do século XVII de representações do Outro, através de uma hierarquização étnica,[176] hoje se sabe que uma imagem como tal representou a terra do Brasil como dependente da Europa. O africano representado como inferior, pelo atributo do fumo e da quase ausência de indumentária, e o europeu superior em civilização, com direito, portanto, a exercer domínio na terra. Já a mulher, miscigenada, está entre o projeto civilizacional europeu e a repetição do fracasso do africano. Personificação de Pernambuco, ela é a ambiguidade da condição colonial.

---

[175] SOUSA-LEÃO, Joaqui. *Frans Post, 1612-1680*. Amsterdam/Rio de Janeiro: A. L. Van Gendt/Kosmos, 1973, p. 59.

[176] BRIENEN, Rebecca Parker. *Visions of Savage Paradise. Albert Eckhout, Court Painter in Colonial Dutch Brazil*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006.

Isso por si só já seria uma significação que não cabia na interpretação seletiva dos sujeitos históricos em Pernambuco dos anos 1920 e 1930. Havia que inverter essa significação entre o *cá* e o *lá* nas imagens de Post, de forma a fazer daquelas três personagens não o Outro, mas o *nós* do povo brasileiro que se construía. Assim, invertia-se a perspectiva atlântica da mirada por sobre a imagem, terminando por transformar radicalmente o que se via nela.

O elemento comum que possibilitou então essa hibridização reside no elogio visual que Frans Post fez à terra, na forma de destaque para a atividade canavieira. As pinturas e desenhos de paisagens brasileiras feitas por Frans Post, imagens da prosperidade colonial holandesa do século XVII, transmutaram-se (através da substituição de uma interpretação ecfrástica da cultura visual holandesa do século XVII por uma interpretação mimética da cultura visual pernambucana do início do século XX) em imagens espaciais que corroboravam a emergência de um discurso regionalista do Nordeste no seio da formação das identidades brasileiras.

Para o século XVII, Pernambuco, centro do Brasil holandês, cujo território ia do Rio São Francisco a São Luís do Maranhão, era a capitania mais rica em produção de açúcar. Para o século XX que se iniciava, o Pernambuco açucareiro era o centro articulador desse espaço identitário chamado Nordeste.

As delimitações geográficas do primeiro coincidiam com as do segundo. E, nesse sentido, as paisagens com engenhos do Brasil holandês se tornaram portadoras de uma visibilidade que, reinventadas em sua condição de pintura por pressupostos "realistas" e fotográficos, transformou a terra em paisagem; tornou aquelas terras que fixaram o europeu nos trópicos brasileiros, através do fértil massapê, na Paisagem do Nordeste.

As paisagens de Frans Post, portanto, foram interpretadas como imagens espaciais que davam visibilidade à emergência imagético-discursiva do Nordeste. Se no plano das relações políticas do Estado Novo, Pernambuco sofrera uma derrota; no plano do simbólico, o embate sobrevivia. Ao dar visibilidade ao discurso do Nordeste, essas imagens reforçavam o mesmo; davam a ele, através da concepção da verossimilhança fotográfica, os meios para que esse pudesse ser apresentado como algo evidente, natural, real.

CAPÍTULO III

PAISAGEM E HISTÓRIA CULTURAL

Este capítulo tem por objetivo precisar os conceitos que aparecem nesta análise do imaginário do Brasil holandês na paisagística de Frans Post. Não se trata de dar conta de todo o escopo teórico que cada categoria sugere, mas o de situar a nossa posição conceitual em uma interdisciplinaridade requerida pela história cultural, de forma a guiar a metodologia de nossa abordagem para com o objeto de estudo.

A definição que os dicionários dão, "porção da terra que a visão abrange", parece insuficiente em dar conta da paisagem.[177] Sobretudo quando se destaca, nos estudos de paisagens, uma diversidade disciplinar de abordagens para com o tema: da pintura de paisagens e do paisagismo, o tema extrapolou para a geografia, a ecologia, a história, a antropologia, os estudos sobre a fotografia e o cinema, a literatura e o turismo.[178] De tão amplo que é o tema, o uso do termo extrapolou os territórios desses saberes, e hoje, o vocábulo transformou-se numa metáfora,[179] quando se quer situar, como num panorama, qualquer assunto sobre o qual se queira discorrer.

Não se trata aqui de concluir uma teoria da paisagem, pois isto seria uma presunção,[180] mas de abrir um campo para debate, ao enfocar a concepção de paisagem através de uma teoria do imaginário aplicada a uma história da cultura.

Distinguimos, portanto, a diferença entre a paisagem enquanto imagem, a representação fixada num suporte material, seja como gênero artístico ou não; e a paisagem enquanto mundo-objeto, o real e seus objetos empíricos percebidos no espaço, seja esse tomado em sua acepção geográfica ou não. No entanto, a fim de evitar uma dicotomia entre as duas abordagens na distinção feita acima, adotamos uma definição de paisagem enquanto conceito cultural, capaz de articular aquelas, tal como encontramos na passagem em que

[177] Ver o verbete "paisagem" em *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, s/d. p. 1018; e *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. p. 2105. Tanto as definições quanto o registro da emergência do vocábulo na língua portuguesa parecem encontrar paralelo na língua inglesa, de acordo com o uso que Kenneth Olwig fez do *Merrian-Webster Dictionary*. No entanto, esse autor não esquece de, citando Pierre Bourdieau, alertar para os perigos da homogeneização lingüística que dicionários podem operar. Ver OLWIG, Kenneth Robert. *Landscape, Nature and the Body Politic. From Britain's Renaisance to America's New World*. Madison, The University of Wisconsin Press, 2002; pp. 221-223.

Annika Waenerberg restringe a definição do conceito formal de paisagem a três categorias: 1) porção da terra, território; 2) a maneira como olhamos para o ambiente ou a representação dele; e 3) a tradição visual que inclui não só a arte mas também a cultura visual.[181]

A concepção de paisagem definida nos termos acima adquire validade pela força que advém da ambigüidade/ambivalência associada ao próprio termo, em meio às acepções de espaço, tomado como algo empírico e de imagem, representação.[182] Kenneth Olwig afirmou, já a partir de elaboração de Yi-Fu Tuan, que a paisagem combina duas aparências ou ideias dissimilares, gerando um "tensive meaning".[183] Mais adiante no seu texto, Olwig define essa tensão no sentido de que "paisagem" significa tanto um "domínio" quanto um "cenário".[184] A primeira acepção está associada às noções de terra, território, lugar, região ou país, e ligada portanto ao discurso que chamaríamos de paisagem política, capaz de articular a construção de pertença a um corpo político através da criação de uma imagem paisagística em representação de lugar; enquanto a segunda acepção corresponde à construção de uma espacialidade na representação de arte.

---

[178] MENEZES, Ulpiano T. Bezerra de. "A Paisagem como fato cultural". In: YÁZIGI, Eduardo (org.). *Turismo e Paisagem*. São Paulo: Ed. Contexto, 2002. pp. 29-31.

[179] O uso do termo paisagem nesse sentido foi assim categorizado pela geógrafa Edvânia Gomes como uma "Metáfora para a totalidade de fenômenos de qualquer natureza, de grande envergadura e complexidade – pensada em sua variedade e multiplicidade. [...]" in: GOMES, Edvânia Tôrres Aguiar. *Recortes de paisagens na cidade do Recife: uma abordagem geográfica*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Ed. Massangana, 2007; p. 37.

[180] O seminário "Landscape Theory" foi acusado, por Malcolm Andrews, de não conseguir focar o conceito, perdendo-se na etimologia complexa, e deixando indeterminada a relação do termo com o conceito de natureza. Ver ANDREWS, Malcom. "Landscape Conversation" in DeLUE, e ELKINS, Op. Cit.; p. 213.

[181] WAENERBERG, Annika. "From Landscape Talk to Sustainable Landscapes" in DeLUE, e ELKINS, Op. Cit.; p. 231.Essa definição da paisagem enquanto conceito cultural também encontra apoio em OLWIG, Kenneth R. *Landscape, Nature and the Body Politic. From Britain's Renaisance to America's New World*. Madison, The University of Wisconsin Press, 2002. p. xxv.

[182] Essa complexidade na heterogeneidade conceitual de "paisagem" não passou despercebida por Eric Hirsch: "Although landscape has been singled out there as a distinct cultural ideal and analytical concept it is in fact difficult to isolate it from a number of related concepts, including place and space; inside and outside; image and representation. […]" in: HIRSCH, Eric e O'HANLON, Michael, eds. *The Antropology of Landscape. Perspectives on space and place*. Oxford: Clarendon Press, 1995; p. 4.

[183] OLWIG, Kenneth Robert. "The '*Actual Landscape'*, or *Actual Landscapes*?" in: DeLUE, Rachael Ziady & ELKINS, James (Eds.) *The Art Seminar, vol. 6: Landscape Theory*. New York: Routledge, 2008; p. 158, referindo-se a TUAN, Yi-Fu. "Sign and metaphor", *Annals of the Association of American Geographers* 68 no. 3 (1978): pp. 336.

[184] "[...] This tension derives from the fact that landscape means both 'domain' and 'scenery'. A domain, in this context, can be understood as a place, region, country, or *land* inhabited by people and it thus belongs to the discourse of politics, economics, community, society, and what I would call the art of place making. Scenery, on the other hand, belongs to the discourse of the aesthetics of space. […]"OLWIG, Idem; ibdem.

Entendida nesses termos, a conceituação da paisagem é um processo que se dá no interior das relações sociais, sendo, portanto, histórica. Nesse sentido, concordamos com as palavras de Waenerberg:

> "[…] The earth will, however, have some kind of a lifetime or development whether we are there to state it or not. Not so 'landscape': it is a concept, applied to the character of these formations and elements, their use and their representation. This means that 'landscape' happens in many ways and on several levels; landscape is a concept with links to history, having been grounded mostly in social, cultural and ideological maintenance, […]" [185]

No entanto, por conta da tamanha diversidade do tema, limitaremos nossa discussão a alguns pontos que julgamos pertinentes à esta investigação. Portanto, procederemos, num primeiro momento, ao exame do termo paisagem, procurando explorar teoricamente suas articulações com os conceitos correlatos de espaço e lugar em Yi-Fu Tuan,[186] para depois situá-los no quadro do debate em torno da geografia cultural de Denis Cosgrove,[187] e num último momento, retomar a paisagem como construção identitária de lugar e sua implicação política, como debatida por Kenneth R. Olwig.[188]

Em um segundo momento, exploraremos a relação entre paisagem e realismo na historiografia da arte da Holanda do século XVII. Da questão da iconografia/iconologia em Erwin Panofsky,[189] passaremos ao debate sobre o realismo, levando em consideração o que disse da paisagística holandesa do século XVII Eddy de Jongh[190] e Svetlana Alpers.[191] A partir

---

[185] WAENERBERG, Op. Cit.; p. 229.

[186] TUAN, Yi-Fu. *Topophilia: a study of environmental perception, attitudes, and values*. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall Inc., 1974; e *Space and Place. The Perspective of Experience*. [1977] Minneapolis: University of Minnesota Press, 2008.

[187] COSGROVE, Denis. *Social Formation and Symbolic Landscape*. Wisconsin, 1998; e *Geography & Vision. Seeing, imagining and representing the world*. London/New York: I. B. Tauris, 2008.

[188] OLWIG, Kenneth Robert. "The '*Actual Landscape'*, or *Actual Landscapes*?" in: DeLUE, Rachael Ziady & ELKINS, James (Eds.) *The Art Seminar, vol. 6: Landscape Theory*. New York: Routledge, 2008; e *Landscape, Nature and the Body Politic. From Britain's Renaisance to America's New World*. Madison, The University of Wisconsin Press, 2002.

[189] PANOFSKY, Erwin. *Significado nas Artes Visuais*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

[190] DE JONGH, Eddy. "Realism and Seeming Realism in Seventeenth-Century Dutch Painting" in FRANITS, Wayne. *Looking at seventeenth-century Dutch art. Realism reconsidered*. Cambridge (Mass.), 1997; DE JONGH, Eddy. "Mountains in the Low Lands" in: DE JONGH, Eddy. *Questions of meaning. Theme and motif in Dutch seventeenth-century painting*. Leiden: Primavera Pers, 2000; e DE JONGH, Eddy. "Some Notes on Interpretation" in: FREEDBERG, David and DE VRIES, Jan (eds.) *Art in history / History in art: Studies in Seventeenth-Century Dutch Culture*. Santa Monica: The Getty Center for the History of Art and the Humanities, 1991.

[191] ALPERS, Svetlana. *A Arte de Descrever: A Arte Holandesa no Século XVII*. Trad. De Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Edusp, 1999; e "Picturing Dutch Culture" in: FRANITS, Wayne. *Looking at seventeenth-century Dutch art. Realism reconsidered*. Cambridge (Mass.), 1997.

desse quadro de referências da história da arte, tomaremos a abordagem sobre as imagens holandesas do século XVII tal como consideradas pela interpretação de uma história cultural em Simon Schama.[192]

Em um terceiro momento, a partir da confrontação entre as posições assumidas por Schama e Catherine Levesque,[193] trataremos da questão da cultura visual, tal como proposta por Margaret Dikovitskaya.[194] Em seguida, discutiremos o conceito de documento em Jacques Le Goff,[195] para proceder ao exame do que Peter Burke considerou, a partir de uma história cultural, sobre o uso de imagens como evidência histórica.[196]

Em seguida, ao fundamentar uma abordagem para com a imagem através do conceito de imaginário social em Cornelius Castoriadis,[197] abordaremos a questão do Outro, em seu viés sobre o típico e o exótico, através da leitura de Peter Mason,[198] e de Homi Bhabha.[199] Apoiar-nos-emos metodologicamente na noção da desconstrução em busca dos silêncios, ou dos elementos que foram preteridos na imagem de Frans Post; noção essa tirada da filosofia de Jacques Derrida através da história da cartografia em Brian Harley.[200]

Paisagem, Espaço e Lugar

John B. Jackson afirmou que a paisagem "é uma realidade concreta e compartilhada tridimensionalmente".[201] Para ele, a percepção só existe porque há uma realidade empírica e objetiva que a possibilita. É dela que partem as determinações do processo perceptivo e não o

[192] SCHAMA, Simon. "Dutch Landscapes: Culture as Foreground" in: SUTTON, P. C. *et al. Masters of 17th-century Dutch Landscape Painting*. Amsterdam/Philadelphia, 1987 e SCHAMA, Simon. *O desconforto na riqueza: A cultura holandesa na época de ouro, uma interpretação*. São Paulo: Cia. das Letras, 1992.

[193] LEVESQUE, Catherine. *Journey through landscape in seventeenth-century Holland: the Haarlem print series and Dutch identity*. The Pennsylvania State University, 1994; e "Landscape, politics, and the prosperous peace" in: FALKENBURG, Reindert (ed.). *Natuur en Landschap in de Nederlandse Kunst, 1500-1850*. Zwolle: Waanders Uitgevers, 1998; pp. 223-257.

[194] DIKOVITSKAYA, Margaret. *Visual Culture. The Study of the Visual after the Cultural Turn*. Cambridge, MA, The MIT Press, 2006.

[195] LE GOFF, Jacques. "Documento/Monumento" in: LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Campinas: Ed. UNICAMP, 1990.

[196] BURKE, Peter. *Eyewitnessing: The Uses of Images As Historical Evidence*. London: Reaktion Books, 2001.

[197] CASTORIADIS, Cornelius. *A Instituição imaginária da sociedade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

[198] MASON, Peter. *Deconstructing America. Representations of the Other*. London/New York: Routledge, 1990; e MASON, Peter. *Infelicities. Representations of the Exotic*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1998.

[199] BHABHA, Homi. "The Other Question: Stereotype, discrimination and the discourse of colonialism" in BHABHA, Homi. *The Location of Culture*. London/New York: Routledge, 1994.

[200] HARLEY, J. B. *The New Nature of Maps. Essays in the History of Cartography*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 2001.

[201] JACKSON, John Brinckerhoff. *Discovering the vernacular landscape*. New Haven: Yale University Press, 1984; p. 5.

contrário. Entretanto, paisagem e espaço não devem ser tomados como sinônimos. Segundo ele, a paisagem é um conjunto de espaços, espaços esses transformados pelas relações humanas.

Sobre o conceito de espaço, o geógrafo Yi-Fu Tuan havia definido que esse comportava duas dimensões: uma quantitativa e outra qualitativa; sendo essa última associada também à categoria de lugar.[202]

Examinaremos aqui o que Tuan afirmou sobre espaço e lugar. Tuan definiu espaço nos termos de uma unidade geométrica, mensurável e inequívoca, que pode ser tanto de área ou volume, ou seja, em duas ou em três dimensões.[203] Ainda assim, Tuan destacou que o espaço pode ser mais do que físico, sugerindo já por "espacialidade" uma associação com o sentido de "estar livre".[204] A espacialidade, constituindo-se em abertura qualitativa do espaço, opera, portanto, a passagem dessa categoria a uma outra, de lugar, através do sentir. Segundo Tuan, quando o espaço é já sentido como familiar, então ele torna-se lugar.[205] Nesse sentido, Tuan prossegue, afirmando que o espaço é transformado em lugar ao adquirir definição e significado.[206]

A categoria de lugar, "um mundo organizado de significado",[207] emerge, portanto, na relação direta com a localização específica de um espaço, e tornada visível por seus marcos reconhecidos.[208] Assim, nas palavras de Tuan, temos que:

> "A homeland has its landmarks, which may be features of high visibility and public significance, such as monuments, shrines, a hallowed battlefield or cemetery. These visible signs serve to enhance a people's sense of identity; they encourage awareness of and loyalty to place. […]"[209]

No entanto, porque a categoria de lugar existe em diferentes escalas,[210] esse sentimento de pertença é diretamente proporcional à experiência imediata, sendo apenas estendido a

---

[202] TUAN, Yi-Fu. *Space and Place. The Perspective of Experience*. [1977] Minneapolis: University of Minnesota Press, 2008.
[203] Idem; p. 51.
[204] "[…] room can mean more than physical space; it suggests spaciousness. […] Spaciousness is closely associated with the sense of being free. [...]". Idem; pp. 51 e 52, respectivamente.
[205] "When space feels thoroughly familiar to us, it has become place." Idem; p. 73.
[206] "[…] Space is transformed into place as it acquires definition and meaning. […]". Idem; p. 136.
[207] "[...] an organized world of meaning. [...]". Idem; p. 179
[208] "[...] Evidence from different cultures suggests that place is specific – tied to a particular cluster of buildings at one location – [...]". Idem; p. 150.
[209] Idem; p. 159.
[210] Idem; p. 149

instâncias maiores de espaço através da mediação simbólica.[211] É neste ponto que, para esta dissertação, importa investigar a produção de imagens paisagísticas, uma vez que elas poderiam fornecer a mediação simbólica para a construção de um sentimento de pertença a unidades mais vastas do território. Mas então, é preciso buscar outra referência, uma vez que Yi-Fu Tuan deixou claro que seu objetivo era o de categorizar espaço e lugar enquanto universais humanos, e não discorrer sobre como cada uma dessas categorias foi produzida culturalmente em dados contextos históricos.[212] A aplicação das categorias de Tuan a um estudo histórico da produção de imagens paisagísticas como espaço de construção política do estado moderno foi executada por Kenneth R. Olwig.[213] Esse último autor formalizou os aspectos quantitativos do espaço na categoria geográfica de localidade (e poderíamos relacioná-los também à categoria cartográfica de sítio), e os aspectos qualitativos sob a rubrica de lugar, citando diretamente Tuan, quando esse afirmou que:

> "As location, place is one unit among other units to which it is linked by a circulation net; the analysis of location is subsumed under the geographer's concept and analysis of space. Place, however, has more substance than the word location suggests: it is a unique entity, a 'special ensemble'…; it has a history and meaning. Place incarnates the experiences and aspirations of a people. Place is not only a fact to be explained in the broader frame of space, but it is also a reality to be clarified and understood from the perspectives of the people who have given it meaning."[214]

---

[211] "The street where one lives is part of one's intimate experience. The larger unit, neighborhood, is a concept. […] The larger unit acquires visibility through an effort of the mind. The entire neighborhood then becomes a place. […] The city-state was small enough that most of its citizens could know it personally. The modern nation-state is too far large to be thus experienced. Symbolic means had to be used to make the large nation-state seem a concrete place – not just a political idea – toward which a people could feel deep attachment. […]" Idem; pp. 170, 171 e 176, respectivamente.

[212] Ainda na introdução, Tuan advertia: "[...] Culture is uniquely developed in human beings. It strongly influences human behavior and values. The Eskimos' sense of space and place is very different from that of Americans. This approach is valid, but it overlooks the problem of shared traits that transcend cultural particularities and may therefore reflect the general human condition. […] The importance of culture is taken for granted; culture is inescapable, and it is explored in every chapter. But the purpose of the essay is not to produce a handbook of how cultures affect human attitudes to space and place. The essay is, rather, a prologue to culture in its countless variety; it focus on general questions of human dispositions, […]" in: Idem; p. 5.

[213] OLWIG, Kenneth Robert. *Landscape, Nature and the Body Politic. From Britain's Renaisance to America's New World*. Madison, The University of Wisconsin Press, 2002. De um outro ponto de vista, e sem fazer eferência à obra de Yi-Fu Tuan, Martin Warnke também elegera os marcos (que funcionam na paisagem como definidores de lugar, na abordagem de Tuan), como fronteiras, rios, estradas, monumentos públicos, etc., como elementos que, tomados como motivos naturais, operam a construção de uma paisagem política, seja no território seja na representação desse. A esse respeito, ver WARNKE, Martin. *Political Landscape: the Art History of Europe*. London, 1994.

[214] TUAN, Yi-Fu. "Space and Place: Humanistic Perspective". *Progress in Geography* 6, p. 213, apud OLWIG, Op. Cit.; p. 215.

Essa distinção é importante para este estudo na medida mesma em que sugere que paisagem é uma das formas conceituais de, ao construir(-se) (n)um imaginário social, conferir significado ao sítio, ao local, transformando-o em lugar. A paisagem, portanto, está relacionada ao processo imaginário de construção identitária de lugar. Enquanto uns veem nessa colocação já um clichê,[215] outros consideram-na um antídoto para a redução da paisagem ao espaço, tal como na arte ocidental desde o renascimento.[216]

No entanto, por conta da relevância da definição de cultura em Raymond Williams, para quem cultura é "a whole way of life",[217] e sua implicação para os estudos culturais (e destes para a geografia cultural inglesa dos anos 1980 e para os estudos visuais a partir de meados dos anos 1990), examinaremos primeiramente o que disse da paisagem Denis Cosgrove para, depois, retomar a tese de Olwig sobre a paisagem política.

Cosgrove, no livro *Social Formation and Symbolic Landscape*, de 1984, argumentou que a paisagem é um modo de ver o mundo:

> "[...] the landscape idea represents a way of seeing – a way in which some Europeans have represented to themselves and to others the world about them and their relationships. Landscape is a way of seeing that has its own history, but a history that can be understood only as part of a wider history of economy and society; […]"[218]

Mais adiante, no texto de sua introdução, Cosgrove situou seu argumento como uma proposta de aproximação entre as duas acepções que o termo paisagem suscita: por um lado, a

---

[215] Para a relação entre paisagem e identidade, ver HARRIS, Dianne. "Self and Landscape" in DeLUE e ELKINS, Op. Cit.; pp. 192-193.

[216] "antidote to the diluting and instrumentalizing reduction of landscape to space, dominant in Western art and landscape design since the Renaissance." In: HELSINGER, Elizabeth. "Blindness and Insights" in: DeLUE e ELKINS, Op. Cit.; p. 326.

[217] "[…] The inclusive concept of culture as 'a whole way of life' (Raymond Williams) became the object of inquiry of cultural studies, […]" in DIKOVITSKAYA, Margaret. *Visual Culture. The Study of the Visual after the Cultural Turn*. Cambridge, MA, The MIT Press, 2006; p. 3. Esse conceito inclusivo de cultura em Williams está de acordo com a noção de cultura como *texto*, tal como na antropologia hermenêutica de GEERTZ, Clifford. *A Interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1978; e se contrapõe ao que Peter Burke chamou de concepção "clássica" de cultura como erudição. Para a crítica a essa noção e uma tentativa de definir os marcos de uma "nova" história da cultura, ver BURKE, Peter. *Variedades de história cultural*. Rio de Janeiro: Civ. Brasileira, 2000. No sentido de sua definição de cultura, Raymond Williams, falando sobre a paisagem, afirmou que: "É possível e interessante levantar a história da paisagem na pintura, da paisagem na literatura, do paisagismo e da arquitetura paisagística, mas na análise final devemos relacionar estas histórias à história comum de uma terra e da sociedade nela existente." In: WILLIAMS, Raymond. *O campo e a cidade: na história e na literatura*. Tradução de Paulo Henriques Britto. São Paulo: Cia. das Letras, 1989. p. 167.

[218] COSGROVE, Denis. *Social Formation and Symbolic Landscape*. Wisconsin, 1998. pp. 1-2. Esse argumento encontra-se também em COSGROVE, Denis e DANIELS, Stephen. *Iconography of Landscape*. Cambridge, 1988; p. 1.

representação artística do mundo visível enquanto cenário; e, por outro, os fenômenos naturais e humanos que vieram a ser objeto de estudo da geografia, os quais podem ser verificados numa investigação sobre uma dada porção do território. Cosgrove afirmou que é no componente visual que as duas acepções acima dadas se inter-relacionam, fazendo com que se possa estudar a ideia de paisagem que se instaura entre ambas, de forma a ser constituída através de um papel ativo na produção cultural.[219]

Cosgrove aproximou uma leitura simbólica da paisagem, isto é, a representação de paisagem através de códigos socialmente compartilhados, ao conceito marxista de formação social. Para ele, o conceito de formação social foi usado como uma ferramenta teórica para evitar "reduzir" a produção cultural ao materialismo implicado na noção de modo de produção.[220] No entanto, por identificar que a noção de modo de produção parece privilegiar uma interpretação da história baseada em argumentos puramente materiais e econômicos,[221] Cosgrove preferiu utilizar o conceito de formação social, segundo o qual é o reconhecimento da parte dos marxistas de que as outras "esferas de existência" da vida histórica comportam tanto necessidades econômicas quanto relações sociais, incluindo as atividades religiosas, políticas e culturais.[222]

Portanto, para ele, a paisagem é a construção simbólica de um modo de ver a terra, produzida em consonância com todos os outros aspectos da vida social. A paisagem, enquanto

---

[219] "Landscape has two distinct, but in important ways related, usages. Between the early fifteenth century and the late nineteenth century, […] the idea of landscape came to denote the artistic and literary representation of the visible world, the scenery (literary that which is *seen*) which is viewed by a spectator. It implied a particular sensibility, a way of experiencing and expressing feelings towards the external world, natural and man-made, an articulation of a human relationship with it. […] Landscape's second usage is in contemporary geography and related environmental studies. Hence it denotes the integration of natural and human phenomena which can be empirically verified and analyzed by the methods of scientific enquiry over a delimited portion of the earth's surface. […] In fact they are intimately connected both historically and in terms of a common way of approaching the world through the objectivity accorded to the faculty of sight and its related technique of pictorial representation. It is in this relationship that the idea of landscape and its history can direct our attention towards the active role of cultural production in the transition to capitalism, […]" COSGROVE, Denis. *Social Formation and Symbolic Landscape*. Wisconsin, 1998. p. 9.

[220] Foi nesse sentido que Cosgrove considerou que "[...] Feudalism and capitalism are both very general terms. [..] In Marxist thinking each denotes a mode of production, a particular way in which humans come together socially to produce their individual and collective existence. [...]" Idem; p. 39.

[221] Para Cosgrove, a expressão "modo de produção" "[...] appears to support a purely economic interpretation of history, concerned with the production of material goods, thereby reducing human and social life to the level of material survival. […]". Idem; p. 45.

[222] "The concept of a social formation represents a recognition on the part of Marxist thinkers that in the case of really-existing historical societies people do not experience their lives in terms of separate spheres of existence: basic economic necessities and social relations grounded on them, overlain by less significant religious, political, or cultural structures and activities. Nor do they act as if this were the case. All these spheres of existence which we separate conceptually are in fact unified in the consciousness and actions of a social order. […]". Idem; p. 46.

ideia, é a elaboração cultural de um olhar que estaria para o plano simbólico como o desenvolvimento do capitalismo para o plano material.[223] Assim, para Cosgrove a economia e a cultura estão dialeticamente relacionadas entre si, de forma que a cultura também se torna um fator relevante tanto na reprodução quanto na transformação das relações sociais.[224]

Ao relacionar a produção cultural, como no exemplo da pintura de paisagem e da cartografia a partir do período renascentista, com a emergência de sociedades constituídas em torno das relações capitalistas, Cosgrove afirmou que os europeus deram ênfase às relações visuais e ao controle do espaço.[225] Segundo ele, esse controle do visual estava relacionado com a elaboração técnica da perspectiva, e seu uso pelos grupos sociais fabricadores e consumidores de imagens. Assim, ao se referir ao renascimento, ele sugeriu que foi na Itália que se pode identificar uma ideia de paisagem, em cujo gênero poderia ser alocado um determinado lugar de dentro de uma teoria de arte dominada por técnicas de controle sobre o espaço visual.[226]

Nesse sentido, podemos sintetizar a tese de Cosgrove em torno da formulação de que a emergência da paisagem como um modo de ver é também a emergência do controle visual sobre a terra.[227]

---

[223] Essa leitura da paisagem também se encontra na sugestão da ideia de que a emergência de gêneros de pintura, como de paisagem e de retrato, estava relacionada respectivamente com as categorias geográficas de "terra" e "homem" no contexto histórico das sociedades burguesas, tal como posto por Regis Debray: "Se a natureza está por toda a parte, a paisagem só pode nascer no olhar do citadino que olha de longe para ela; [...] Portanto, a postura descritiva ou documentária exige, evidentemente, um olhar liberado das servidões da mão. [...] E, portanto, um primeiro emburguesamento. Individualismo e capitalismo são condições propícias para ousar abrir os olhos, enquanto profano, para as águas, os montes e os bosques. [...] Rosto e paisagem avançam de comum acordo. O retrato como gênero independente, liberado de seu contexto sagrado (o doador medieval no painel do retábulo), nasce na mesma época. [...] A começar por Paolo Uccello até Rembrandt, passando por Dürer, Giorgione, Botticelli e Rubens a pesquisa sobre o interior parece progredir com a investigação do exterior. Subjetivação do olhar, objetivação da natureza." In: DEBRAY, Régis. Vida e Morte da Imagem: uma história do olhar no ocidente. Tradução de Guilherme Teixeira. Petrópolis: Vozes, 1993; pp. 190 e 196.

[224] "Within the apparently seamless habit of any social formation the economy conceived as the production of material goods, and culture conceived as the production of symbols and meaning, coexist and continuously reproduce social relations through the action of living human beings. Economy and culture, structural necessities and human actions, interpenetrate and relate dialectically, each must be given equal weight in social and historical explanation. The producing of meaning, of symbols, and their material expression is complex. […] Culture as ideology must be broadened to incorporate culture as an active force in the reproduction and change of social relations." COSGROVE, Op. Cit.; pp. 56-57.

[225] "[...] Europeans emphasized visual relationships and the control of space [...]" Idem; p. 20.

[226] "[...] But it is in Italy that we can identify an *idea* of landscape, the notion of a particular artistic genre which could be allocated a determinate place within an artistic theory dominated by techniques for controlling visual space. […]" Idem; p. 21.

[227] "[…] If traditional geographical studies of landscape stressed the outsider's view and concentrated on the morphology of external forms, recent geographical humanism seeks to reverse this by establishing the identity and experience of the insider. But in neither case is the picture frame broken and the landscape inserted to the historical process. The reasons for that, as I have indicated, landscape itself a way of seeing, taken on board by

Aqui, no ponto em que se encontra o exame da tese de Cosgrove, ou seja, a problematização do conceito de paisagem na articulação entre a produção simbólica de imagens e a produção material de território, torna-se necessário chamar a atenção para três aspectos de nossa leitura.

Primeiramente, trata-se de adequar a formulação de Cosgrove sobre o tema na pintura de paisagem. Se para ele, a paisagem na arte é uma forma de controle do espaço visual, ou antes, de uma visibilidade do espaço, através dos meios ligados à perspectiva,[228] para a investigação que se seguirá nos capítulos seguintes desta dissertação, adotaremos a perspectiva de que, tomando a paisagística de Frans Post como fonte visual, o objeto de estudo será o imaginário sobre o Brasil na cultura visual holandesa do século XVII, o que implica investigar a relação entre a construção de sua imagem e as relações sociais, que permearam sua fabricação, tais como se podem apreender a partir dos vestígios visuais de sua produção e recepção.

Em segundo lugar, pela justificava da própria natureza desta investigação, acerca das imagens holandesas sobre a terra do Brasil no século XVII, trata-se de dar visibilidade à crítica feita ao texto de Cosgrove, e reconhecida por ele no "Introductory Essay for the Paperback Edtition", de 1998, vinda da teoria do pós-colonial, no sentido de que faltou a esse abordar as implicações coloniais de uma aplicação de um modo de ver europeu às outras partes do globo.[229] Esse aspecto será retomado no último tópico deste capítulo.

E, por fim, em terceiro lugar, trata-se de conferir ao aspecto político, uma das "esferas da existência" que aparecem mencionadas no texto de Cosgrove, como acima citado, um pouco mais de destaque ao relacioná-lo com o processo cultural de construção de uma identificação à terra enquanto lugar. A fim de conferir mais ênfase a este ponto é que examinaremos a historicização que Kenneth R. Olwig fez da categoria de lugar em Yi-fu

---

geography with its ideological assumptions fundamentally unaltered. To understand how this has happened we need to trace the history of the landscape way of seeing and controlling the world. […]" in: Idem; p. 38.

[228] "[...] The subject of landscape in art is the spectator or the artist, participating as creator or controller through the medium of perspective. [...]" Idem; p. 33.

[229] "A similarly significant absence in the book, connected to my emphasis on class relations and their connections to property, has been revealed through the post-colonial de-centering of the European subject which has been so carefully examined in the years since 1984. Although relatively little attention is paid in my own narrative to landscapes beyond Europe, we have come increasingly to recognize that the implications of Columbian and post-Columbian contacts have shaped culture and landscape as profoundly in Europe as they have in the regions beyond it. […]" In: COSGROVE, Op. Cit.; p. xix.

Tuan, já levando em conta a geografia cultural, ao abordar uma conceituação de paisagem como delimitação e manifestação do corpo político.[230]

Kenneth R. Olwig introduz sua tese através de uma discussão etimológica, a fim de situar o termo paisagem no contexto histórico da emergência dos estados modernos na Europa dos séculos XVI e XVII. Segundo ele:

> "The word *landscape* originated from the Germanic family of languages, to which the English language belongs. The Dutch spell the word *landschap*, the Danes *landskab*, the Swedes *landskap*, and the Germans *Landschaft*. […] The equivalent Anglo-Saxon word *landscipe* (meaning a district, region, tract of land or country, or simply land) appears to have become obsolete at the time the word *landscape*, as we now spell it, (re)entered the English language in the Renaissance. […] Though the word might have become obsolete, it would not have been entirely unfamiliar to the English ear because the continental Germanic usage of variants of the root *Land* and the suffix *–scape* would have been similar at that time. […]"[231]

O autor aponta, portanto, duas entradas do radical germânico *Land* nas ilhas Britânicas, cada uma feita em tempos diversos. Cada uma dessas, ao manter sufixos próprios, terminaram por guardar acepções diferentes para o que hoje se nomeia "landscape". Nesse sentido, Olwig afirma que o gênero artístico de "paisagem" emergiu ao tempo do início da Idade Moderna, mas não o conceito de "paisagem" como entidade política.[232]

Ao partir da afirmação de Yi-Fu Tuan, de que cenário e paisagem atualmente são considerados quase sinônimos, embora as sutis diferenças de significado entre um e outro

---

[230] OLWIG, Kenneth Robert. *Landscape, Nature and the Body Politic.* Op. Cit.

[231] Idem; p. 232 à nota 6 em referência à página xxv. O autor afirma, na mesma nota, a equivalência entre *landscape*, nas línguas germânicas, a *paysage*, a fim de fazer ver que o radical *land* tinha equivalente em *país*. A mesma discussão etimológica sobre a palavra paisagem aparece em OLWIG, Kenneth Robert. "The '*Actual Landscape'*, or *Actual Landscapes*?" in: DeLUE, Rachael Ziady & ELKINS, James (Eds.) *The Art Seminar, vol. 6: Landscape Theory*. New York: Routledge, 2008; pp. 159-162.

[232] "[...] The artistic genre of 'landscape' painting did emerge at this time, but its conceptual subject matter, 'the concept of landscape and the words for it in both Romance and Germanic languages,' did not 'emerge' around the turn of the sixteenth century. The concept of landscape had been present in European discourse for a long time at this politically critical juncture in its history. […]" OLWIG, *Landscape, Nature and the Body Politic.* Op. Cit.; p. xxv.

assinalem suas origens diversas,[233] Olwig definiu primeiramente a paisagem política,[234] para, depois, se perguntar como a paisagem política foi transformada em espaço cênico.[235]

A definição da paisagem política, e a evolução de sua inclusão como tema de representação nas artes visuais, foi dada por Olwig no capítulo intitulado "The Political Landscape as Polity and Place".[236] Nele, Olwig se referindo às tradições comunais de origem germânica na Dinamarca, afirmou que a paisagem política, entendida como *Landschaft*, era o corpo político de uma determinada comunidade. De dentro desse quadro, a noção de lugar era definida não fisicamente, mas socialmente,[237] chamando a atenção para a diferença entre lugar e território.[238]

Assim, por que a definição de Landschaft pôde depois adquirir vários aspectos, isto é, o de corpo de tradições e costumes; a organização de *things* no território; ou o distrito da *Landschaft*,[239] é que essa tereceira acepção do termo pôde se transformar, por figura de linguagem, na própria definição da paisagem.[240] Nesse sentido, Olwig, baseando-se numa interpretação etimológica da relação entre o título do livro *Sachsenspiegel*, e seu assunto, o corpo de leis e costumes da tradição germânica, deu um exemplo dessa transposição conceitual: o território da *Landschaft* tornou-se, ele mesmo, na "paisagem".[241] Olwig estende esse último argumento também à pintura de paisagem, que, para ele, adquire o sentido de uma

---

[233] "Scenery and landscape are now nearly synonymous. The slight differences in meaning they retain reflect their dissimilar origin." In: TUAN, Yi-Fu. *Topophilia: a study of environmental perception, attitudes, and values*. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall Inc., 1974; p. 133.

[234] "[…] Landscape, we saw, wasn't just any place, but a place that found itself at the center of Renaissance struggles to represent the nature of the polity. These struggles played an important role in defining the parameters of the modern political landscape. […] The landscape/country as a physical place was thus the manifestation of the polity's local custom and common law. […]"; OLWIG, Op. Cit.; p. 214.

[235] "How was the political landscape of place transformed into the space of scenery – 'a prospect seen from a specific standpoint'?" OLWIG, OP. Cit.; p. 216.

[236] Idem; p. 3.

[237] "A Landschaft was more than a place; it expressed the very idea of political representation as manifested in the representative body that stood for a political community. The Landschaft as place was thus defined not physically, but socially, as the place of a polity." Idem; p. 10.

[238] "The concept of Landschaft as used in Renaissance Europe referred to a particular notion of polity rather than to a territory of a particular size. [...] Custom and culture defined a *Land*, not the physical geographical characteristics – it was a social entity that found physical expression in the area under its law." Idem; pp. 16-17.

[239] "(1) conditions in a land, its character (*beskaffenhed*), its traditions or customs; (2) the organization of things in a land; and (3) the landskab district" Idem; p. 18.

[240] Idem; p. 21.

[241] Foi nesse sentido que ele afirmou que "By representing the law in written words, the text became, according to Eike's [Eike von Repkow, o compilador do *Sachsenspiegel*] metaphor, a mirror image upon which one could reflect and speculate." Idem; p. 23. O autor se refere à relação entre o vocábulo germânico "spiegel" e o termo "spectacle", de origem latina, a fim de sugerir significados em torno da ação de olhar [no espelho] e especular [a partir do que se vê no espelho]. Sobre isso, ver página 21.

incorporação visual da abstração das leis de costume.[242] Nesse sentido, Olwig conclui que, sendo imbuída de significados referentes ao debate cultural de então sobre o corpo político, a pintura de *Landschaft* pôde fazer parte do processo de embate de grupos sociais para estabelecer uma identidade cultural enquanto construção de uma cidadania ativa, politicamente engajada e patriótica. [243]

Por pintura de paisagem, Olwig se refere a uma série de práticas de representação que, desenvolvidas no Norte europeu, diferem da teoria da arte do renascimento italiano, no sentido que foi conferido por Peacham, um contemporâneo inglês, e praticante da arte.[244]

Se a paisagem pôde ser concebida como um espelho, na acepção de especulação a partir da metonímia do corpo político pelo seu território, então, para Olwig, a diferença entre a aplicação de uma teoria italiana para uma outra, de origem germânica, à pintura de paisagem, reside na forma com que cada uma emoldurou a imagem: para a primeira, a representação de paisagem, pela *perspectiva artificialis*, seria a submissão da *Landschaft* ao Príncipe; enquanto na segunda, as cenas geralmente expressavam os valores e costumes das *Landschaften* do norte europeu.[245]

Essa distinção, entre uma representação de paisagem do norte europeu e uma outra, da Europa neolatina, baseou-se na tese central de Svetlana Alpers, como indica a citação a ela no texto de Olwig; e tem implicações diretas para o entendimento da paisagística holandesa na relação com a construção das identidades no século XVII, como explicitado pela referência aos textos de Simon Schama.[246]

Antes de considerar esses textos, entretanto, devemos concluir este tópico com a sugestão de Olwig para a compreensão da evolução da paisagem política e de sua inclusão como tema de representação nas artes visuais. Assim, segundo Olwig, o processo de "faz-de-conta" iniciou-se com o desenvolvimento de métodos de perspectiva para a criação da ilusão

---

[242] "Landscape painting was thus a way of representing, and making concrete, the more abstract, social idea of landscape expressed by representative legal bodies and the law they generated." Idem; p. 25.

[243] "Landschaft painting was imbued with meanings, inscribed by custom in the land, which were at the heart of the major political, legal, and cultural issues of the time. The emergence at this time of a genre of a 'landscape' painting can thus be seen as part of a process by which the members of the non-noble estates of emerging states sought to establish a cultural identity as an active, politically engaged, and patriotic citizenry." Idem; p. 39.

[244] "Lantskip is a Dutch word, & it is as much as wee shoulde say in English landship, or expressing of the land by hills, woodes, Castles, seas, valleys, ruines, hanging rocks, Citties, Townes, &c." Idem; p. 38.

[245] "Such scenes [...] generally expressed the workaday life and costums of a Northern European Landschaft." Idem; p. 39.

[246] Os textos de Svetlana Alpers e de Simon Schama sobre a paisagística holandesa do século XVII serão retomados no próximo item deste capítulo.

do espaço físico.[247] Baseado no estudo de George Kernodle sobre a evolução do teatro renascentista, Olwig descreveu esse processo, através do qual a categoria de espaço apropriou a de lugar, nos seguintes termos: primeiramente, as peças medievais eram encenadas em palcos erguidos na própria praça da cidade; depois, os teatros da renascença italiana foram usados como local para reproduzir o lugar da cena no palco, fazendo com que o lugar da comunidade política fosse esvaziado, transformando o cenário feito por artistas, e a serviço do príncipe, no novo lugar político. [248]

Para Olwig, esse processo de apropriação de uma acepção de paisagem como lugar por uma outra acepção, de paisagem como cenário num espaço, acima descrito, teve a ver com o uso político da segunda acepção pelos poderes centrais do estado moderno a fim de subjugar as comunidades e incorporar seus lugares.[249]

Apesar de reivindicar a abrangência de sua tese para o contexto da Europa continental, como no exemplo do caso dinamarquês ao longo do século XVI, o modelo analítico de Olwig, a partir do exame das duas acepções dissimilares de paisagem, chega a sua conclusão, como exemplificado na citação acima, por ter sido aplicado a um contexto histórico que lhe foi pertinente, a saber, o do embate entre a centralização do estado e a defesa das prerrogativas dos diferentes grupos sociais na Inglaterra dos Stuart.

Mas, então, devemos relativizar o uso desse modelo num estudo que é sobre um outro objeto histórico, ou seja, especificamente, a constituição da paisagem brasileira por um artista

---

[247] "[…] The process of make-believe started with the development of methods of perspective drawing that created the illusion of bodily physical space. […]" Idem; ibid.

[248] "[...] First we see how medieval morality plays were performed by the townsfolk from stages erected in the marketplace, [...] then we see how Italian Renaissance (court) architects created theaters in which the stage no longer was in the marketplace but became a mirror image of such a place with the help of the techniques of perspective […] The whole theater, in this way, reflected a place, but now it was indoors, and the performances were under the command of the local prince and oligarchy. […] Ceilings were decorated to look like the sky, […] The central public place had thus become incorporated into the geometric space of perspective scenery and under the control of a ruling hierarchy. […] The timeless geometric laws governing the unity of time and place that were created within the space of this theater formed a dramatic contrast to custom's generated laws, […]" Idem; p. 217.

[249] "One answer, then, to the question of what was being made-believe when the meaning of landscape changed from commonplaces to scenic spaces is that the illusion of a unified scenic space facilitated the 'mindscaping' of imagined 'natural' state communities fusing nations within a single body politic. The scenic illusion of landscape made it easier to believe that different historically constituted polities and places could be unified within the space of a body politic as embodied by a geographical body. When *incorporated* into a state, the polity would transmogrify into a natural national body, bound by mystical bonds of soil and blood. […] What was becoming make-believe through the use of scenic illusion was in large measure the imagined community of the modern nation-state. […] The *space* of scenery has thus appropriated the *place* of a people. A visual image of place as thing, of landscape as scene, has thus appropriated the socially defined place of people in the political landscape" Idem; pp. 218-220.

holandês do século XVII e sua relação com o imaginário dessa sociedade para com a terra do Brasil; imagem essa que foi executada a princípio para o governante da colônia, e depois para um mercado pátrio de pintura de paisagem.

Essa constatação traz duas implicações metodológicas para esta investigação. Primeiramente, trata-se de reconhecer que o caso holandês diferiu do inglês na medida em que articulou as concepções de paisagem em outro contexto linguístico. Não houve, na Holanda do século XVII, a sobrevivência de um termo como *landscipe* para, contraposto a *landscape*, fazer dizível uma diferenciação entre, de um lado, uma acepção mais antiga, ligada ao corpo político de lugares comunais, e, de outro, uma acepção estetizante da primeira, resultado já da estatização da paisagem. Ao invés, parece que o termo *landschap* permaneceu sendo usado a despeito das diferentes acepções, ora ligada ao território, ora a representação desse.[250]

A segunda implicação é de ordem colonial, ou seja, incide sobre a dissimetria entre, de um lado, uma soberania política na Holanda a propiciar a construção de imagens de paisagem e, de outro, o deslizamento de sentido de uma tal paisagística aplicada a um território ocupado no além mar com o fim de assegurar o mercado produtor de açúcar e como cabeça-de-ponte para atuação no Atlântico.

No entanto, antes de seguirmos este debate, torna-se relevante, então, para este estudo, o exame do que disse a historiografia da arte sobre a produção de pinturas, gravuras e desenhos de paisagem na Holanda do século XVII.

Paisagem, Arte e Cultura Visual na Holanda do século XVII

Em um texto que foi publicado como "Introductory" em *Studies in Iconology: humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, em 1939, Erwin Panofsky definiu iconografia como "o ramo da história da arte que trata do tema ou mensagem das obras de arte em contraposição à sua forma."[251] E por tema, Panofsky implicou abordar a questão do significado. No entanto, Panofsky considerou que haveriam três níveis de significado: 1) o

[250] A versão eletrônica da primeira edição do Nieuw Wordenboek der Nederlandsche Taal, de 1864, se refere a *landschap* tanto na acepção de "gewest, streek, oord", quanto na de "schilderstuk dat een landschap voorstelt". A mesma ambiguidade do vocábulo aparece no título da versão holandesa do tratado sobre triangulação de Gemma Frisius, *Die maniere om te beschrijven de plaetsen ende Landtschapen*, Amsterdam, 1609, citado em ALPERS, Svetlana. *A Arte de Descrever: A Arte Holandesa no Século XVII*. Trad. De Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Edusp, 1999; p. 247 à nota 2.

[251] PANOFSKY, Erwin. "Iconografia e Iconologia: uma introdução ao estudo da arte da Renascença" in: *Significado nas Artes Visuais*. São Paulo: Perspectiva, 2001; p. 47.

"tema primário ou natural, subdivido em factual e expressional";[252] 2) o "tema secundário ou convencional";[253] e 3) o "significado intrínseco ou conteúdo".[254]

A cada um desses três níveis do significado, Panofsky propôs corresponder uma etapa metodológica na investigação histórica da arte. Assim, tem-se, primeiramente, uma descrição pré-iconográfica que deve se ater à forma como se organizam os motivos e as composições (conjunto de motivos) na obra de arte, isto é, distinguindo o traço, o uso de cor, etc.[255] Em segundo lugar, tem-se a análise iconográfica, ou seja, a transposição da descrição das formas a fim de identificar, nos motivos e composições, os assuntos e conceitos pelos primeiros constituídos. E, por fim, em terceiro lugar, tem-se a interpretação iconológica, cujo fim é a apreensão do significado intrínseco pela "determinação daqueles princípios subjacentes que revelam a atitude básica de uma nação, de um período, classe social, crença religiosa ou filosófica – qualificados por uma personalidade e condensados numa obra."[256]

A questão do "significado intrínseco" e sua relação com a cultura (para compreender em uma palavra as várias atitudes arroladas acima na passagem de Panfosky) serão abordadas no próximo item deste capítulo. Por ora, examinaremos as implicações, para a historiografia da arte posterior, que se seguiram à indicação de Panofsky de que não haveria campo do tema secundário na pintura de paisagem da Holanda do século XVII.[257]

A questão de se saber se há ou não conteúdos simbólicos na pintura de paisagem da Holanda do século XVII leva-nos ao debate sobre o realismo, que pode ser definido como um novo idioma, baseado na observação direta, e que, comparado à tradição flamenga anterior, oferece uma unidade espacial maior na composição, uma tonalidade atmosférica mais homogênea e a impressão de que a imagem tinha sido feita diretamente do natural.[258]

---

[252] Idem; p. 50.
[253] Idem; ibid.
[254] Idem; p. 52.
[255] Idem; p. 50.
[256] Idem; p. 52.
[257] "[...] assim como a exata identificação dos motivos é o requisito básico de uma correta análise iconográfica, também a exata análise das imagens, estórias e alegorias é o requisito essencial para uma correta interpretação iconológica – a não ser que lidemos com obras de arte nas quais todo o campo do tema secundário ou convencional tenha sido eliminado e haja uma transição direta dos motivos para o conteúdo, como é o caso da pintura paisagística européia, [...]" Idem; p. 54.
[258] "[…] a new landscape idiom based on the direct observation of the natural surroundings of their new habitat. Compared to the earlier Flemish landscape manner, landscape prints and paintings in this new manner offered a higher degree of compositional and spatial unity, an attunement of color values in an overall atmospheric tonality, more austerity in the use of narrative details (especially in the depiction of the human staffage), and a sense that the image had been made from the artist's first hand impression of nature." In: FALKENBURG, Reindert L. "Calvinism and the Emergence of Dutch Seventeenth-Century Landscape Art – A Critical Evaluation" in:

Desde que Ake Bengtsson chamou a atenção para o que ele definiu como um "feeling of reality" na pintura de paisagem da Holanda do século XVII, tanto pela observação direta quanto pela reprodução da realidade,[259] que a história da arte tem retomado o realismo holandês como objeto de investigação.[260]

Ainda assim, Wolfgang Stechow se mostrou reticente sobre a "topographical exactitude" dessas imagens. Especialmente porque, executadas depois em estúdios, elas se transformavam inevitavelmente de vistas *in loco* em imagens rearranjadas pela criação artística.[261]

O pressuposto de que os dois modos, conhecidos pelas expressões em holandês *naer het leven* e *uyt den gheest*, eram opostos entre si foi, no entanto, posto em suspeição por David Freedberg. Assumindo que o processo artístico era necessariamente *a posteriori*, esse autor procurou investigar o sentido do *naer het leven*.[262] De acordo com ele, essa expressão se referia apenas à observação *in loco* dos elementos visíveis do mundo físico. É exagerado concluir que, apenas por conta disso, o sentido da expressão pudesse ser estendido a uma

FINNEY, Paul Corby (ed.). *Seeing beyond the Word. Visual Arts and the Calvinist Tradition*. Grand Rapids, Michigan: William B. Eerdmans Publishing Company, 1999; p. 344.

[259] BENGTSSON, Ake. *Studies on the rise of realistic landscape painting in Holland 1610-1625*. Uppsala: Almqvist & Wiksell, 1952, p. 27.

[260] Antes dele, no século XIX, Eugène Fromentin ou mesmo a produção visual de Gustave Courbet, Winslow Homer ou Thomas Moran já tinham se referido à arte holandesa do século XVII como realista. Citando W. Bürger, Peter Hecht sublinhou que a paisagística holandesa do século XVII era apreendida tanto pelos críticos quanto pelos artistas franceses como um tipo de fotografia. Ver BUIJSEN, Edwin (org.) *Between fantasy and reality. 17th Century Dutch Landscape Painting*. Baarn: De Prom, 1993, p. 45; GOEDDE, Lawrence O. "Convention, realism, and the interpretation of Dutch and Flemish tempest painting" in: *Simiolus*, Vol. 16, No. 2/3, 1986, pp. 146-147; DE VRIES, Lyckle. "The Changing Face or Realism" in FREEDBERG, David and DE VRIES, Jan (eds.) *Art in history / History in art: Studies in Seventeenth-Century Dutch Culture*. Santa Monica: The Getty Center for the History of Art and the Humanities, 1991; p. 217; BÜRGER, W. *Les musées de la Hollande*, vol I. Paris, 1858, *Apud* HECHT, Peter. "The debate on symbol and meaning in Dutch seventeenth-century art: an appeal to common sense" in: *Simiolus*, Vol. 16, No. 2/3, 1986, P. 175. P. ten Doesschate Chu considerou que o Realismo é anterior ao surgimento da imagem fotográfica, tendo raízes nos princípios do Iluminismo. "Like Positivism in philosophy and Socialism in politics, Realism in art had its roots in the eighteenth century. The rational, humanitarian principles that took shape during the Enlightment survived throughout the Revolutionary and Napoleonic periods, and firmly re-established themselves in the wake of the revolutions of 1830 and 1848." In: CHU, Petra ten Doesschate. *French realism and the Dutch Masters. The Influence of Dutch Seventeenth-Century Painting on the Development of French Painting between 1830 and 1870*. Utrecht: Haentjens Dekker & Gumbert, 1974; p. 78.

[261] STECHOW, Wolfgang. *Dutch Landscape Painting of Seventeenth Century*. London: Phaidon, 1966, p. 8.

[262] FREEDBERG, David. *Dutch landscape prints of the Seventeenth Century*. London: Colonnade Book / British Museum Publications Ltd., 1980, p. 9.

noção tal qual a de "real life".[263] Freedberg se refere ao realismo como relacionado à ideia de uma identificação precisa de local.[264]

As tentativas de definir os escopos e alcances semânticos do termo "realismo" ainda são equívocas,[265] haja vista a fragmentação terminológica na variedade conceitual.[266]

O que se sobressai da leitura dos textos citados aqui sobre o realismo é que a observação do mundo empírico foi construída enquanto realidade. Esse processo, da visita de campo à finalização em estúdio, era constituído por ficionalização. Foi nesse sentido que Malcolm Andrews sintetizou a problemática da paisagem no entre-lugar que vai da percepção empírica ao repertório imagético e vice-versa:

> "A 'landscape', cultivated or wild, is already artifice before it has become the subject of a work of art. Even when we simply *look* we are already shaping and interpreting. […] We may well follow an impulse to sketch or photograph a particular tract of land in view and call the resulting picture as 'landscape', but it is not the formal making of an artistic record of the view that has constituted the land as landscape. Whether or not we are artists, we have been making this kind of mental conversion for centuries. […] Landscape pictures breed landscapes pictures […] These works of art are not the end products, nor are they the initiating stimulants in the whole process of perception and conversion. They happen along the way. [...]"[267]

Portanto, tomaremos aqui a concepção de que o processo de constituição da paisagem pelo "shaping and interpreting" do olhar é operado através da ficionalização da observação empírica em imagem fixada a partir de duas instâncias, intercambiáveis mas distintas.

---

[263] FREEDBERG, Op. Cit. p. 11. Ernst van den Boogaart concebeu o *naer het leven* como material de observação empírica a ser trabalhada na editoração que leva à imagem final. In BOOGAART, Ernst van den. *Civil and Corrupt Asia. Image and Text in the* Itinerario *and the* Icones *of Jan Huygen van Linschoten*. Chicago: The University of Chicago Press, 2003; pp. 7-8.

[264] Idem. P. 24.

[265] DE VRIES, Lyckle. Op. Cit.; p. 209.

[266] Esse aspecto se vê praticamente em toda a literatura sobre realismo na paisagística holandesa do século XVII, tal como nas expressões tiradas de LIDTKE, Walter. "Style in Dutch Art" in: FRANITS, Wayne E. (ed.). *Looking at seventeenth-century Dutch art: realism reconsidered*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997, p. 116; BEGEMANN, Egbert Haverkamp and CHONG, Alan. "Dutch landscape and its associations" in: HOETINK, H. R. (ed.) *The Royal Picture Gallery Mauritshuis*. Amsterdam/New York/The Hague: Meulenhoff/Landshoff/Harry N. Abrams, Inc./Mauritshuis, 1985, p. 56; HECHT, Peter. Op. Cit; p. 185; GOEDDE, Lawrence O. Op. Cit; pp. 139 and 146, respectivamente; SUTTON, Peter C. "Introduction" in SUTTON, Peter C. (org.) *Masters of 17th-Century Dutch Landscape Painting*. Boston: Museum of Fine Arts, 1987, p. 1; GOEDDE, Lawrence Otto. *Tempest and Shipwreck in Dutch and Flemish Art. Convention, Rhetoric, and Interpretation*. The Pennsylvania State University, 1989, p. xvi; ANGEL, Philips. *Lof der Schilder-konst*. Leiden: Willem Christiaens, 1642. *Apud* DE VRIES, Jan. "Introduction" in: FREEDBERG, David and DE VRIES, Jan (eds.) *Art in history / History in art: Studies in Seventeenth-Century Dutch Culture*. Santa Monica: The Getty Center for the History of Art and the Humanities, 1991; p. 3 (note 5, p. 5); LEVESQUE, Catherine. *Journey through landscape in seventeenth-century Holland: the Haarlem print series and Dutch identity*. The Pennsylvania State University, 1994, p. 5; e DE VRIES, Lyckle. Op. Cit.; p. 227.

[267] ANDREWS, Malcolm. *Landscape and Western Art*. Oxford: Oxford University Press, 1999; p. 1.

A primeira instância, em favor da visibilidade de certos elementos para a composição, constitui o que Samuel van Hoogstraeten se referiu como *keurlijke natuurlijkheid*, ou seletividade natural.[268] Assim, o primeiro recorte do real pelo artista gravita em torno da ação dupla de escolher e preterir, que, começando pelo ponto de vista, passa pelo enquadramento para, por fim, selecionar alguns elementos (e preterir outros) possíveis de dentro do universo maior da observação empírica.

Um exemplo dessa seletividade natural se vê na escolha de elementos do meio físico, como as condições atmosféricas. Analisando a representação de nuvens nas pinturas de paisagens da Holanda do século XVII, John Walsh afirmou que os três aspectos mais comuns ao céu holandês (a pesada capa de nuvens, a garoa e as pancadas de chuva intermitentes e o véu nevoento) quase não foram representados nas pinturas. [269]

A segunda instância está relacionada ao que Christopher Brown se referiu como manipulação. Brown afirmou que havia manipulação das observações topográficas que Jacob van Ruisdael fizera nas vizinhanças do Castelo Bentheim, na região de fronteira entre os Países Baixos e a Alemanha, e que tornara possível a construção de um registro visual em duas dimensões a partir de uma experiência visual.[270]

Ao considerar o mesmo problema, Edwin Buijsen chamou a atenção para a ficionalização da relação entre os elementos arquitetônicos e seu entorno na paisagem urbana, como no caso de Jan van Goyen, tido como um dos mais importantes artistas do período "realista".[271]

---

[268] Para a referência à expressão de Hoogstraten, ver a retomada do texto de Wolfgang Stechow por Liedtke: "The synthesis of new discoveries in nature and the exigencies of tradition and craft which characterize Dutch landscape painting of this era has never been better formulated than by Samuel van Hoogstraeten's term '*keurlijke natuurlijkheid*' (selective naturalness), with which he credited the art of 'that great Raphael of marine painting,' Jan Porcellis. 'Selective naturalness'!" in: LIEDTKE, Walter. Op. Cit. 120.

[269] WALSH, John. "Skies and Reality in Dutch Landscape" in: FREEDBERG, David and DE VRIES, Jan (eds.) Op. Cit. pp. 95-96.

[270] "[…] it [referindo-se ao quadro *Bentheim Castle*, de Jacob van Ruisdael] shows an actual site. In 1650, the year before it was painted, the artist had travelled to Westphalia on the border between the Netherlands and Germany and made drawings of the castle and the surrounding countryside. These he took back to his studio in Haarlem and used as the basis of this painted landscape which is entirely credible within the conventions of naturalistic representation. The viewer is, nevertheless, always aware that this is a constructed two-dimensional account of a visual experience; he is conscious of the unnaturally high point of view, the deliberate choice of the angle from which the picturesque castle is seen, the careful placing of the riders within the composition and in particular the splash of red made by one rider's coat amidst the grays and greens. The viewer is aware of the manipulating intelligence of the artist at work and yet entirely satisfied by the realistic appearance of the castle and the surrounding countryside. […]" In: BROWN, Christopher. *Dutch Landscape. The Early Years. Haarlem and Amsterdam 1590 – 1650*. London: The National Gallery, 1986, p. 11.

[271] O perfil de Leiden em um quadro de Van Goyen apresenta suas edificações em diferentes posições, de acordo com o ponto de vista sugerido, tal como analisado em BUIJSEN, Edwin. Op. Cit. P. 46.

Enquanto o exemplo da análise de Van Goyen por Buijsen demonstra a manipulação da inserção de observações arquitetônicas na estrutura topográfica da composição, o caso do quadro de Van Ruisdael sobre o castelo Bentheim revela uma manipulação ainda maior, pois modifica a própria topografia do sítio observado. No caso específico desse último quadro, a manipulação do observado permitiu que Eddy de Jongh o tomasse como exemplo de dramatização da paisagem.[272]

A ideia de dramatização dos motivos e estruturas de composição na paisagística nos leva a considerar que a manipulação do observado era operada também por feixes de significações que articulavam conteúdos de convenções simbólicas. Nesse sentido, a análise do quadro de Ruisdael em questão, feita por De Jongh, aponta para a sugestão de que é possível a iconografia/iconologia se debruçar sobre a paisagística. Ao se filiar à pauta de Panofsky,[273] De Jongh tratou de adaptar o método daquele a fim de que também a paisagística holandesa pudesse ser objeto de tal estudo.

Em um texto anterior, primeiramente publicado em 1971, e que contém uma abrangente exposição de seu pensamento e metodologia,[274] Eddy de Jongh já havia tratado do assunto da relação entre paisagem e realismo aparente.

Por realismo aparente, De Jongh referiu-se a representações que, apesar do caráter mimético, são simultaneamente a realização de uma abstração.[275] Nesse sentido, o conceito de realismo aparente está para um outro, e que lhe é complementar: o de simbolismo disfarçado. Esse último conceito foi tirado de uma passagem de Jacob Cats, no livro *Spiegel vanden ouden ende nieuwen tijdt*, sobre a maneira múltipla com que se podia interpretar os ditados,

---

[272] "[...] Admittedly this is no alpine peak, but Ruisdael did depicted the castle standing at a considerably greater height than it does in reality. […] He has made the view far more impressive, and that was undoubtedly his intension: to heroize, to dramatize nature in order to increase the viewer's pleasure." In: DE JONGH, Eddy. "Mountains in the Low Lands" in: DE JONGH, Eddy. *Questions of meaning. Theme and motif in Dutch seventeenth-century painting*. Leiden: Primavera Pers, 2000; p. 179.

[273] "[...] De Jongh's work is deeply indebted to that of the imminent art historian Erwin Panofsky, [...]" in: FRANITS, Wayne. "Introduction" in: FRANITS, Wayne. Op. Cit.; p. 2.

[274] "[...] Of all of De Jongh's manifold publications, this one provides the most exhaustive exposition of his methodology; indeed, it is the only one of his essays in which he attempts to apply his iconologically based interpretive method to nearly all of the diverse genres in which seventeenth-century Dutch artists worked […]" in: Idem; p. 3.

[275] "[…] realism is defined as meaning the 'reflection of reality'. Seeming realism, on the other hand, refers to representations which, although they imitate reality in terms of form, simultaneously convey a realized abstraction." In: JONGH, Eddy de. "Realism and Seeming Realism in Seventeenth-Century Dutch Painting" in FRANITS, Wayne. Op. Cit.; p. 21.

adágios e provérbios, e que De Jongh estende para as imagens.[276] Nessa passagem, Cats afirma que:

> "That they [that is, maxims and proverbs] are particularly attractive, thanks to a certain agreeable obscurity, and while they appear to be one thing, in reality they contain another, of which the reader, having in due time seized the exact meaning and intention, experiences wondrous pleasures in his soul; not unlike one, who, after some searching, finds a beautiful bunch of grapes under thick leaves. Experience teaches us that many things gain by not being completely seen, but somewhat veiled and concealed."[277]

Do método de De Jongh, tomaremos portanto a noção de manipulação (que pode ser seleção e mesmo dramatização) do observado a fim de aplicar-lhe ao tratamento que Frans Post deu aos motivos tanto dos primeiros planos quanto dos planos de fundo de suas composições, sobretudo guardando a noção de que os diferentes arranjos nesse processo de manipulação guardam relação intrínseca com o que chamarei de estratégias visuais, definida aqui como a(s) escolha(s) de uma ou mais técnicas de representar o sítio observado com a finalidade de dar visibilidade a determinado aspecto do objeto com que se quer chamar atenção com a imagem. Voltaremos a essa questão quando da exposição sobre o panorama e a vista de perfil, no capítulo quarto.

Porém, se, por um lado, a representação de elementos naturais aponta para o fato de que esses eram selecionados de uma ampla variedade de possibilidades; por outro, as tentativas de aplicar o método da iconografia/iconologia a fim de interpretar essa "seletividade natural" da paisagística não foram suficientes para obter resultados mais consistentes.[278] Um dos principais problemas apontados pelos historiadores da arte é o de que a iconologia de Panofsky é um método que foi construído a partir das especificidades da arte do renascimento italiano, sendo, portanto, não de todo adequada para abordar a paisagística holandesa do século XVII.[279]

---

[276] Idem; p. 22.
[277] Idem: pp. 22-23.
[278] "[…] art historians have begun, in recent years, to examine his iconological approach with a more critical eye. Interestingly enough, Panofsky's method, which influenced De Jongh's, has simultaneously undergone extensive reassessment. Many of these scholars find it difficult to reconcile the realistic look of Dutch art with its purported symbolic program. […] In other words, if this symbolism was so well concealed, how could seventeenth-century viewers – let alone modern-day ones – recognize it?" in: FRANITS, Wayne. "Introduction" in: FRANITS, Op. Cit.; p. 3.
[279] "In this respect, historians of Dutch art are continually confronted with the problem of utilizing a method developed primarily in relation to fifteenth- and sixteenth-century Italian history paintings for the study of Dutch seventeenth-century landscape and still-life paintings." In: Idem; ibdem.

Nesse sentido, é de relevância para o tema, aqui em questão, que abordemos um trabalho que propôs outra interpretação para as imagens holandesas do século XVII, inclusive para a paisagística: *A Arte de Descrever*, de Svetlana Alpers. A partir da "definição albertiana do quadro", Alpers afirma que a arte italiana se instaura na noção de que a superfície formada pela tela ou pelo painel emolduram uma janela que é a passagem para um segundo mundo, ou um mundo da representação.[280]

Por outro lado, sobre a arte neerlandesa, Alpers afirma que essa mostra o sentido das coisas, da natureza enfim, na própria superfície gráfica, sem que essa última precisasse lançar mão de simbologias a fim de referir-se indiretamente ao mundo empírico.[281] A partir da contraposição de dois modos de criar imagens, um à italiana, e outro à holandesa, Alpers chamou a atenção para o fato de que o método da iconografia/iconologia de Panofsky fôra construído a partir da teoria de arte italiana.[282] Portanto, por conta dessa discrepância entre objeto de estudo e ferramenta teórica, segundo Alpers, o modelo iconográfico/iconológico de Panofsky não é suficiente para abordar a arte holandesa do século XVII.[283]

A proposição de um novo modelo teórico-metodológico, por parte de Alpers, fundamenta-se na observação das especificidades da arte holandesa. Nesse sentido, ela destaca que as imagens da arte holandesa frequentemente apresentam ausência de um observador posicionado, concluindo, a partir dessa constatação, que a imagem era montada como se "o mundo viesse primeiro". Nesse sentido, ela sumariou a questão nos termos de "uma

[280] "[...] Quando me refiro à concepção de arte na Renascença italiana, tenho em mente a definição albertiana do quadro: uma superfície ou painel emoldurado a certa distância do observador, que olha através dele para um segundo mundo ou um mundo substituto. [...] Trata-se de uma arte narrativa. E a ubíqua doutrina *ut pictura poesis* era invocada para explicar e legitimar as imagens de sua relação com textos prévios e consagrados." In: ALPERS, Svetlana. *A Arte de Descrever: A Arte Holandesa no Século XVII*. Trad. De Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Edusp, 1999; p. 27.

[281] [As imagens da arte holandesa do século XVII] "[...] não dissimulam o sentido nem o ocultam por baixo da superfície; mostram, sim, que o sentido, por sua própria natureza, está contido naquilo que o olho pode captar – por mais ilusório que isso possa ser." Idem; p. 36.

[282] "[...] Baseando-se num modelo iconográfico de sentido usado a princípio para tratar da arte italiana, Panofsky, em seu *Early Netherlandish Painting*, viu as imagens holandesas como uma manifestação de simbolismo disfarçado, querendo com isso dizer que elas ocultavam seus significados debaixo se superfícies realistas. [...]" Idem; pp. 35-36

[283] "Como, então, devemos olhar a arte holandesa? Minha resposta é que devemos vê-la circunstancialmente. Isso se tornou uma estratégia familiar no estudo da arte e da literatura. Ao recorrer a 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. [...] O que proponho a estudar, portanto, não é a *história* da arte holandesa, mas a *cultura visual* holandesa [friso da própria Alpers] [...]" Idem; pp. 37 e 39 respectivamente.

formidável concepção da pintura como uma superfície (um espelho ou um mapa, mas não uma janela)".[284]

Alpers, então, situa esse modo próprio às imagens holandesas do século XVII no contexto de uma cultura visual específica. Entretanto, a autora não nos fornece uma definição do que vem a ser cultura visual; nem tampouco discute a conexão entre o repertório imagético criado por essa cultura e as relações sociais que lhe são correspondentes.

Uma definição de cultura visual a encontramos na dissertação de Margaret Dikovitskaya, quando essa afirmou que cultura visual é um novo campo para o estudo da construção cultural do visual nas artes, mídia e na vida cotidiana.[285] Deter-nos-emos, mais adiante, sobre esse assunto; mas, por ora, é suficiente afirmarmos que tomaremos nesta dissertação o estudo da cultura visual como a constituição interdisciplinar que permite a via de mão dupla na qual se investiga o visual como construção da cultura ao mesmo tempo em que enfoca o aspecto cultural da criação das imagens.

Nesse sentido, compartilhamos da posição de Alpers, para quem as imagens holandesas do século XVII são parte do contexto maior de sua cultura visual. No entanto, não o fazemos necessariamente do mesmo lugar teórico que ela elegeu para construir sua interpretação a esse *corpus*. E nosso problema principal é aceitar exatamente aquela "formidável concepção da pintura como uma superfície (um espelho ou um mapa, mas não uma janela)". No caso particular da paisagem, que aqui interessa diretamente, essa colocação de Alpers nos remete ao texto em que ela discorreu sobre "o impulso cartográfico na arte holandesa". Detenhemo-nos neste ponto.

Com a preocupação de abolir a dicotomia da noção de que os mapas são científicos e as paisagens são artísticas,[286] Alpers propôs-se a investigar essa relação na leitura que o século

[284] "[...] Muitas características da imagem parecem depender disso: a frequente ausência de um observador posicionado, como se o mundo viesse primeiro (o ponto onde estamos situados como observadores é uma questão difícil de responder quando se olha uma paisagem panorâmica de Ruisdael); um jogo com grandes contrastes de escala (quando o homem não está determinando o tamanho de um enorme touro ou vaca, ele pode ser divertidamente representado contra a minúscula torre de uma igreja distante); a ausência de uma moldura prévia (o mundo representado nas pinturas holandesas parece muitas vezes cortado pelas bordas do trabalho ou, inversamente, dá a impressão de estender-se além de seus limites, como se a moldura fosse um reflexão posterior e não um instrumento definidor); uma formidável concepção da pintura como uma superfície (um espelho ou um mapa, mas não uma janela) na qual as palavras, juntamente com os objetos, podem ser reproduzidas ou inscritas; uma insistência na arte da representação [...]" Idem; p. 38.

[285] "[...] Visual culture, also known as visual studies, is a new field for the study of the cultural construction of the visual in arts, media and everyday life." In: DIKOVITSKAYA, Op. Cit.; p. 1.

[286] "Os mapas fornecem-nos a medida de um lugar e a relação entre lugares, dados quantificáveis, enquanto as pinturas de paisagem são evocativas e visam antes a dar-nos certa qualidade de um lugar ou da percepção que o observador tem dele. [...] Um está mais próximo da ciência, o outro é arte. Essa visão geral, embora casualmente

XVI e XVII fez de Ptolomeu, autor do único texto da antiguidade sobre cartografia a ter sobrevido.

Quando Alpers se dedica a averiguar o sentido do emprego que Ptolomeu fez do vocábulo *grapho* (a fim de sondar a recepção dos holandeses do século XVII ao termo e seu subsequente emprego), ela o faz para destacar que por "gráfico" deve se entender não só "pintura", mas também "escrever, desenhar ou registrar".[287] Daí que, voltando à frase em que Ptolomeu afirmou que "He geographia mimesis esti dia graphes tou kateilemmenou tes ges merous holou", cuja tradução para o latim seria "Geographia imitatio est picturae totius partis terrae cognitae",[288] Alpers compreendeu que tanto "gravar" uma imagem quanto "grafar" as letras num texto seria um ato de descrição do mundo, considerando por descrição o que Ptolomeu chamara de "mimesis" ou "imitatio".

No entanto, como veremos quando da definição dos termos técnicos de projeções cartográficas a fim de proceder à análise das composições paisagísticas de Frans Post nos capítulos quarto, quinto e sexto, o próprio texto de Ptolomeu guarda uma ambiguidade que não autoriza essa leitura de Alpers. Primeiramente, por geografia, Ptolomeu quis dizer, naquela passagem, a cartografia do todo geográfico, já contrapondo-se à corografia como a cartografia de uma parte geográfica. Ademais, à primeira estava relacionada com a noção de "mimesis", enquanto à segunda estava com a de "impressão".[289]

Porém, ambas estão para categorias terminando em "grafia": a "grafia" de "geografia" como "mimese"; e a "grafia" de "corografia" como "impressão". Por "mimese", como aplicada a esse contexto da cartografia do todo geográfico, entendemos a relação de analogia

---

adotada – casualmente porque não procura o fundamento filosófico possível - , é sustentada profissionalmente. [...] Os cartógrafos e os historiadores da arte têm-se mostrado essencialmente de acordo quanto a manter as fronteiras entre mapas e arte, ou entreconhecimento de decoração. São fronteiras que teriam intrigado os holandeses [do século XVII]. [...]" In: ALPERS, Op. Cit.; pp. 249-250 e 253, respectivamente.

[287] "[...] A única palavra grega de que Ptolomeu dispunha para se referir a um criador pictórico era *graphikos*. O que reveste particular interesse para nós, no contexto em que Ptolomeu a usou, é que o termo (diversamente do latim *pictor*) pode sugerir – e de fato está etimologicamente relacionada com ele – o grupo de termos que terminam com uma forma de *grapho* – geografia, corografia, topografia -, que na Antiguidade, como mais tarde no Ocidente, era usada para definir seu campo de estudo. O significado comum desse sufixo é *escrever*, *desenhar* ou *registrar*. [...]" in: Idem; p. 266.

[288] Ambas citações aparecem em Alpers. Idem; p. 263.

[289] Ptolomeu distingue a *geographia*, ou a "world cartography", "an imitation through drawing of the entire known part of the world", da *chorographia*, ou "regional cartography", "as an independent discipline, sets out the individual localities, each one independently and by itself, registering practically everything down to the least thing therein (for example, harbours, towns, districts, branches of principal rivers, and so on)" in: BERGGREN, J. Lennart & JONES, Alexander. *Ptolemy's Geography. An annotated translation of the theoretical chapters*. Princeton: Princeton University Press, 2000; pp. 57 (e nota 1 à mesma página) e 58.

entre pontos e segmentos de reta que definem um objeto cartográfico e sua relação com seus referentes no mundo empírico, sendo, portanto, aqueles elementos, pontos e segmentos de reta, dispostos diagramaticamente na superfície da projeção cartográfica de forma a corresponder às relações de distâncias de seus referentes, tal como esses se encontram no mundo empírico. Já a "impressão" de uma parte do todo geográfico não está necessariamente inscrita nisso que podemos considerar como os aspectos da medição. A "grafia" podia ou não aliar-se à "metria". Nesse sentido, antes de serem sinônimos debaixo do mesmo guarda-chuva etimológico, trata-se de acepções diferentes que compõe a ambiguidade do termo *graphos*. Para concluir, a leitura atenta de Ptolomeu nos leva a conceber que paisagem e cartografia são distintas, embora, pela natureza ambígua da relação medição/observação não-métrica, sejam imagens que comportam uma ampla interface onde várias formas de construção da imagem podiam-lhes ser comum.

Afirmar que a pintura de paisagem está relacionada à cartografia na Holanda do século XVII é uma coisa; mas dizer que são equivalentes gráficas constitui algo radicalmente diferente. Por um lado, mapas e paisagens podiam apresentar diversas estratégias visuais compartilhadas, fora um intercâmbio de usos, com finalidades afins. Um mapa mural poderia ter um uso decorativo, de dentro de sistemas de valores tais quais presentes nas práticas sociais de colecionar objetos, ou de liturgias de auto-promoção na corte; e paisagens poderiam corroborar o princípio do conhecimento geográfico, contribuindo enquanto ferramenta de estudo das formas de relevo para levantamentos topográficos. Mas, por outro lado, isso não implica dissolver as singularidades de cada uma dessas duas imagens. Antes, reconhecer suas especificidades, por um lado, e a interface surgida de uma visualidade comum, por outro, é constatar que ambos os tipos de imagens se remetiam a uma cultura visual que as articulavam.

Entretanto, em seus escritos mais recentes sobre o "realismo", Alpers sublinhou o fato de que sua interpretação da arte holandesa do século XVII enquanto descritiva não significa uma repetição de uma visão factual da realidade. De acordo com ela, descrição é algo que ocorre na relação intrínseca com o processo de representação.[290] Ela defendeu a ideia de que sua tese (de que as pinturas holandesas do século XVII, sobretudo as paisagens, são "map alike"[291]) não implica em contradição, pois converge com as iniciativas de historiadores da

[290] ALPERS, Svetlana. "Picturing Dutch Culture" in: FRANITS, Wayne E. (ed). Op. Cit. p. 60.
[291] "Dutch paintings were like maps, but they were also like mirrors." In: Idem; p. 59.

cartografia em demonstrar que os mapas também devem ser concebidos enquanto produtos da cultura, o que significa acentuar seu caráter de representações cartográficas.[292]

A fim de seguir este debate sobre o caráter descritivo da arte holandesa do século XVII, uma outra abordagem deve ser discutida aqui. Chamado de "método associativo", esse enfoque se caracteriza por uma preocupação com o contexto histórico da imagem.[293] Um texto que segue essa pauta é "Dutch Landscapes: Culture as Foreground", de Simon Schama, publicado no catálogo da exposição *Masters of 17th-century Dutch Landscape Painting*.[294]

Logo no início desse texto, Schama evoca, não por coincidência, três "grandes transformações" que ocorreram nos Países Baixos entre 1590 e 1650: um tipo completamente novo de pintura de paisagem; a mudança na geografia física por conta da reclamação de terras às águas; e a emergência das Províncias Unidas como país independente, em meio ao "corpo da monarquia internacional".[295]

Para responder a pergunta do porquê dos holandeses terem se aprazidos pelo auto-retrato topográfico, Schama afirmou que é necessário ir além da estética formal para compreender como a geografia social holandesa moldou a construção cultural de sua própria consciência.[296] Mais adiante no texto, ele colocou a questão de que a paisagística holandesa de até os anos trinta do século XVII tinha a ver com a formulação de uma geografia patriótica.[297]

O método proposto por Schama para o estudo da paisagística holandesa pressupõe a historicização dos discursos e imaginários presentes nas publicações de livros de emblemas, de

---

[292] Idem; pp. 57-60; e também em concordância e referência a ALPERS, Svetlana. *A Arte de descrever*. Op. Cit. pp. 249-251, acima citadas. Ver também ZANDVLIET. *Mapping for money*. *Maps, plans and topographic paintings and their role in Dutch overseas expansion during the 16th and 17th centuries*. Amsterdam: Batavian Lion International, 2002.

[293] "Another way of interpreting landscape paintings is the so-called associative method. This approach maintains that recognizable motifs in the paintings would hold certain historical, political and socio-economic associations for the seventeenth-century viewer determined by his experience of everyday reality. […] in: BUIJSEN, Edwin. Op. Cit. Pp. 61. Essa descrição se refere ao texto "Dutch landscape and its associations", de Egbert Haverkamp Begemann e Alan Chong, no qual se afirmou que "The first step in viewing landscape paintings is to place the work of art in a historical context and attempt to reconstruct what contemporaries – 17th-century Dutch viewers – believed to be important in these paintings. […]" in: BEGEMANN, Egbert Haverkamp and CHONG, Alan. Op. Cit.; p. 56.

[294] SCHAMA, Simon. "Dutch Landscapes: Culture as Foreground" in: SUTTON, P. C. *et al. Masters of 17th-century Dutch Landscape Painting*. Amsterdam/Philadelphia, 1987.

[295] Idem; p. 64.

[296] "[...] To understand that, it is necessary to go beyond formal aesthetics (the property of a small elite) and grasp the ways in which Dutch social geography shaped cultural self-consciousness." Idem; p. 72.

[297] "Landscape painting in the 1620s and 1630s *was* often a kind of history painting, through not in the sense in which the term is traditionally used in art history. It was without narrative structure but emphatically not without historical reference. Often it approximated to a kind of generalized patriotic geography. […]" Idem; p. 73.

forma a concebê-los como um repertório que seria retrabalhado nas pinturas de paisagem.[298] Podemos ver aí uma forma de combinar a iconologia de De Jongh com o estudo da cultura visual em Alpers para, chegando ao campo interdisciplinar da história cultural, operar uma interpretação histórica sem negar o espaço de criação cultural nessas obras de arte. Nesse sentido, Simon Schama afirmou que a descrição minuciosa dos objetos, em suas superfícies sensuais, não era incompatível com as prescrições morais da cultura holandesa no século XVII.[299]

Porém, essa interpretação da arte holandesa em Schama foi alvo de críticas. Catherine Levesque afirmou que Schama "ignora" a cultura visual, e que, embora usando ilustrações pertinentes e provocativas, seu texto não considera o papel que essas imagens tinham ao definir os eventos e crenças por ele mesmo descritos.[300]

No entanto, uma leitura mais atenta dos textos de Schama permite verificar que ele não só tratou as imagens como mais do que meras "ilustrações", mas também procurou se distanciar do hegelianismo implícito na noção de *Zeitgeist*, como quando ele se referiu ao discurso do realismo francês do século XIX, e sua sobrevivência no interior das abordagens historiográficas da arte do século XX que, concebendo a história como manifestação de um *telos*, interpretou a arte holandesa do século XVII como um primeiro capítulo do

[298] "Emblems books are sometimes also introduced where they feature rustic images such as cattle, windmills, or trees to lend support to the notion that painted depictions of these themes were meant to convey the morals supplied in the emblems' textual inscriptions. But this kind of routine transposition from text to painting is actually as mechanical an exercise as the stylistic formalism it opposes. A more subtle approach might be to regard these stock elements as part of a generalized repertoire of native associations that had lodged in Dutch culture and were now being reworked into forms that could reconcile loyalty to the homely with the thirst for the grandiose." In: Idem; pp. 79-80.

[299] "Boa parte da interpretação iconográfica da pintura de gênero holandesa usou como fonte os protótipos simbólicos de Ripa, bem como os emblemas de Cats e outros autores, para atribuir significado a composições aparentemente narrativas ou descritivas. Embora tenha provocado grandes discussões entre os historiadores da arte, essa metodologia é perfeitamente coerente com as preocupações características do humanismo setentrional em incutir no cotidiano preceitos clássicos e cristãos. Assim, paradoxalmente, o sucesso da moralização por meio da pintura dependia da habilidade com que o artista conseguia registrar a realidade do dia-a-dia. É essa delicada tensão entre meios e fins necessários que tanto dificulta o julgamento da motivação na pintura de gênero. Ela também torna desnecessária a dicotomia entre interpretação descritiva e prescritiva." In: SCHAMA, Simon. *O desconforto na riqueza: A cultura holandesa na época de ouro, uma interpretação*. São Paulo: Cia. das Letras, 1992; p. 407.

[300] "[...] Schama ignores the visual culture and conventional elements that Alpers and Goedde have documented. Though pertinent and provocative illustrations appear throughout his book, Schama does not consider their role in defining the events and beliefs he describes. […] In its broader outlines, Schama's description agrees with Hegel's understanding of Dutch culture in his *Ästhetik*. […]" In: LEVESQUE, Op. Cit.; p. xix.

desdobramento da razão ocidental, em sua relação para com o desenvolvimento da burguesia.[301]

Ao tomarmos a passagem de seu livro *O Desconforto da Riqueza*, em que ele analisa o quadro *Alegre Companhia*, executado entre 1617 e 1620 por Willem Buytewech, podemos observar como Schama investe o "lugar" da produção cultural de sentido que é a própria imagem, a qual foi criada em relação direta com os imaginários de uma geografia moral. Assim, Schama não estava interpretando a composição nos termos de um sermão visual, mas sugerindo que Buytewech tirou desse imaginário bíblico, as imagens com as quais ele poderia construir uma visão acerca do tema na imagem fixada.[302] Schama sugeriu, portanto, que a transposição das "conotações clássicas" guardavam relação estreita para com as "circunstâncias holandesas da época".[303]

---

[301] "Describing these kind of paintings as 'realistic' is, conventionally, to offer both classification and explanation in one semantic bundle. And, the assumption that we should somehow *expect* a 'realistic eye' to open and a hand to follow that eye in the early seventeenth century has proved even more influential in minimizing the sense of surprise that should greet the appearance of these paintings (and the graphic art that was their immediate precedent). What is being offered here is, in effect, an argument about history, the premises of which lie in an unexamined teleology on the nature of progress in Western culture. Modern sensibilities under the thrall of Weberian assumptions about the disenchantment of early modern culture, the rise of empirical Baconian science, and post-Galilean optics assume somehow the inevitability of a vision of nature that moves from imagination to observation, irrational to rational vision. And this may be why enthusiasts of French Realism in the nineteenth century, like the critic Théophile Thoré, recruited Dutch landscape as an honorable ancestor. In other words, realism was an ethos hanging around waiting for a group of painters to catch on. And the Dutch were the first to catch on.
Why? Because they and their patrons were 'bourgeois'. This is the standard explanation offered by accounts like Kenneth Clark's *Landscape into Art*, where seventeenth-century Holland is said to constitute the 'heroic epoch of bourgeoisie' and, as such, to have generated a taste for the '*recognisable*'. This egregiously crude historical generalization is another product of the same anachronistic timetable that features in the 'Realism as *Zeitgeist*' school of thought. […]" In: SCHAMA, Op. Cit.; pp. 69-70.

[302] "[...] Embora enigmático no tom e delicado no simbolismo, parece muito improvável que nesse clima Buytewech quisesse proclamar os prazeres do vício. Isso não quer dizer que a 'alegre companhia' de Rotterdam se transformou em sermão visual; no entanto, não parece forçado dizer que sua branda crítica insinuava que o dilúvio purificador / punitivo era o resultado da *IJdelheid*. [...] Tratar-se-ia, então, de um quadro sobre pureza e perigo? Se assim o é, o sino de alarme do Geestige Willem apenas tilinta, tão delicioso é seu retrato coletivo das fraquezas humanas. Contudo, isso não significa que o quadro seja imparcial, nem muito menos, amoral. Seu tom é o do humanismo setentrional, irônico em vez de apocalíptico; e, se Buytewech não era arminiano, seus pais com certeza o eram. O elemento didático mais explícito da composição pode bem ser o detalhe que num exame superficial parece o mais decorativo: o mapa na parede. [...] Não sabemos se Buytewech quis enfatizar esse limite cambiante entre o mar e a terra, mas qualquer mapa da Holanda inevitavelmente funcionava como artifício para transformar o quadro em ensaio *sobre* a Holanda e sua relação específica entre liberdade, sequidão e virtude. Nos Países Baixos, não havia geografia sem sentido, e um mapa como esse podia servir à ambivalência humanista mostrando a obra do homem como motivo de orgulho, mas, ao mesmo tempo, sugerindo a vulnerabilidade da façanha. O mapa e a alegre companhia transpõem para as circunstâncias holandesas da época as conotações clássicas das loucuras humanas anteriores ao dilúvio de Noé. [...]" Falando sobre o quadro *Alegre Companhia*, executado entre 1617 e 1620 por Willem Buytewech. Idem; pp. 217-220.

[303] Idem; pp. 219-220.

Nesse sentido, a produção da imagem de Buytewech guardou, em sua composição, um arranjo imaginário que permitiu aos contemporâneos estabelecer a relação entre o tema, tal qual tratado no quadro e o mesmo tema, tal como se conhecia de outras pinturas, de gravuras nos livros de emblemas, ou simplesmente por tradição oral. Ademais, ao dessa forma permitir a veiculação de significados, a pintura de Buytewech guardou elementos com os quais o historiador pode, hoje, a partir dela, investigar as formas passadas de imaginar o mundo e a si mesmo.

Voltemos, porém, ao comentário que Levesque fizera sobre *O Desconforto da Riqueza*. Apesar de conferir destaque à questão da cultura visual em seu objeto de estudo, por um lado, Catherine Levesque não nos fornece, entretanto, uma definição do que vem a ser concebido como tal. Em várias passagens de seu texto,[304] a autora deixa entrever que por cultura visual ela entende um repertório de imagens que estão fixadas nas séries de gravuras feitas em Haarlem nas três primeiras décadas do século XVII. Daí que, em seu texto, a expressão "cultura visual" pode ser, e foi, intercambiada por "print culture", como se vê nos títulos do primeiro capítulo e no epílogo, respectivamente. Nesse sentido, ainda que parte de um "quadro cultural" mais amplo, a cultura visual pode ser entendida em Levesque como repertório de imagens; ou, como se diz em língua inglesa, em "imagery".[305]

---

[304] "[…] only the cultural framework for landscape can clarify the radical and self-conscious definition of distinctly 'Dutch' scenery in the first decades of the 1600s.

My contention is that the spectator's experience of place in Dutch seventeenth-century print series takes on this wider social and historical resonance when these landscapes series are considered as part of a wide-ranging print culture. […]"; "[…] This cultural framework for landscape is the central subject of my study. As Visscher's framework indicates, printed landscapes and descriptions of place in the texts, diagrams, and maps share strategies for conveying the experience of a place to a viewer or reader.[…]"; e "[…] The parallels between the series and contemporaneous descriptive geographies, histories, and poetic sequences confirm that the prints are an important part of a wider cultural endeavor of self-definition. In this larger context, not only do the print series establish various naturalistic native scenes as conventional types, and create a visual culture that shaped the viewer's response to such works; they help define Dutchess." In: LEVESQUE, Op. Cit.; pp. xvii, 1 e 116, respectivamente.

[305] Aqui é importante destacar o aspecto semântico do termo "imaginário". Em língua inglesa, de acordo com o *Oxford Advanced Learner's Dictionary*, Third Edition, Tenth Impression. Oxford: Oxford University Press, 1994, *imaginary* é algo que se refere ao que existe apenas na mente, considerado, então, como não-real. Cientes dessa peculiaridade lingüística, autores de língua inglesa evitam a palavra e preferem usar *imagery*, no sentido de um grupo ou repertório de imagens. Quando precisam se referir não ao repertório, mas ao uso dele, ou ao processo que o constitui, os autores preferem usar termos derivados, como *imagination*. É preciso, então, salientar aqui que o uso da versão portuguesa para o termo, "imaginário", é aqui empregado não da tradição de língua inglesa, mas de como o termo aparece na teoria francesa, com o sentido de um sistema de relações que articula e mesmo institui simbolicamente o repertório, tal como em CASTORIADIS, Cornelis. *A Instituição Imaginária da Sociedade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982; p. 154; ou como em sua aplicação a uma história cultural, com em LE GOFF, Jacques. *O Imaginário Medieval*. Lisboa: Estampa, 1994.

Por outro lado, se compararmos os resultados obtidos em ambas as pesquisas de Levesque e de Schama, veremos que a análise da primeira sobre a paisagem e identidade holandesas no século XVII não está em desacordo para com a interpretação do segundo sobre a cultura holandesa do mesmo período, tal como referido nos termos das "escrituras patrióticas".[306]

Assim sendo, podemos entender que Levesque acusara Schama de ignorar a cultura visual porque esse não tomou o repertório das imagens, a "imagery", como objeto de estudo. Em verdade, o objeto de Schama é a cultura na Holanda do século XVII; cultura, tal como ele próprio colocou a partir de uma definição tirada dos termos da antropologia social de Mary Douglas, como "um conjunto de convicções encerradas em padrões relacionais."[307] De dentro do quadro dessa problematização, a imagem é, para Schama, o documento através do qual se pode fazer uma tal investigação histórica sobre a cultura. Nesse sentido, ele afirma que para estudar a consciência coletiva, foi preciso usar "depoimentos visuais e textuais", embora ele tenha frisado que não utilizou a arte holandesa como "registro literal da experiência social, mas como documento de convicções." [308]

Ao assim fazer, a história cultural de Schama inseria-se numa tradição historiográfica que se opôs a uma visão positivista do documento,[309] como fizera, antes dele, o historiador da *École des Annales*, Lucién Fevbre, quando declarou que:

> "A história faz-se com documentos escritos, sem dúvida. Quando estes existem. Mas pode fazer-se, deve fazer-se sem documentos escritos, quando não existem. Com tudo o que a habilidade do historiador lhe permite utilizar para fabricar seu mel, na falta das flores habituais. Logo, com palavras. Signos. Paisagens e telhas. Com as formas do campo e das ervas daninhas. Com os eclipses da lua e a atrelagem dos cavalos de tiro. Com os exames de pedras feitos pelos geólogos e com a análises de metais feitas pelos químicos. Numa palavra, com tudo o que, pertencendo ao homem, depende do homem, serve o homem, exprime o homem, demonstra a presença, a atividade, os gostos e as maneiras de ser do homem."[310]

---

[306] SCHAMA, OP. Cit.; pp. 61-131.

[307] DOUGLAS, Mary. *Cultural Bias*. London, 1978; p. 14 apud SCHAMA, Op. Cit.; p. 20.

[308] "Para mostrar essa presa evasiva – a *conscience colletif* – em seu hábitat e em ação, [...] utilizei depoimentos visuais e textuais. [...] é difícil conhecer algum tipo de história cultural, mesmo um de enfoque antropológico, que a [arte holandesa] deixe de fora. [...] Mas tratar a arte como um tipo de evidência histórica é perigoso para os desavisados. [...] utilizei a arte holandesa não como registro literal da experiência social, mas como documento de convicções. [...]" Idem; p. 21.

[309] Jacques Le Goff afirmou que: "[...] O documento que, para a escola histórica positivista do fim do século XIX e do início do século XX, será o fundamento do fato histórico, ainda que resulte da escolha, de uma decisão do historiador, parece apresentar-se por si mesma como prova histórica. A sua objetividade parece opor-se à intencionalidade do monumento. Além do mais, afirma-se essencialmente com um testemunho *escrito*." In: "Documento/Monumento" in: LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Campinas: Ed. UNICAMP, 1990; p. 536.

No entanto, devemos aqui ponderar o uso de imagens como documento, como bem observou Schama. A esse respeito, Le Goff chamou a atenção para o fato de que o historiador deve pensar o documento criticamente.[311] Referia-se Le Goff ao que Michel Foucault colocou enquanto a relação entre documento e monumento.[312] Esse argumento foi mais explicitado por Le Goff quando da sua consideração sobre a relação entre a instituição do documento/monumento e sua utilização pelo poder. Assim, para Le Goff, o documento não é objetivo, se por objetividade entendemos imparcialidade e transparência. Nesse sentido, Le Goff conclui que o documento é construído pelas relações de poder, e que só a análise crítica permite a sua utilização.[313]

Ao tratar do tema do uso de imagens como evidência histórica, o historiador cultural Peter Burke chega a conclusões semelhantes, sublinhando a mesma questão. Segundo ele, o uso de imagens pelos historiadores não deve se limitar à noção de "evidência", no sentido estrito da palavra. [314] Mais adiante em seu texto, Burke recomendou ao historiador interessado na imagem como documento que aplicasse uma "crítica das fontes", como tem sido aplicada aos textos pela tradição historiográfica, a fim de poder usá-las como tal.[315]

---

[310] FEVBRE, Lucien. "Vers âne autre histoire" in: *Revue de métaphysique et de morale*, apud LE GOFF, Op. Cit.; p. 540. Sobre o mesmo assunto, a definição do que venha a ser documento, a ABNT – Associação Brasileira de Normas Técnicas, na resolução NBR 6023, de agosto de 2002, definiu, no item 3.4., que documento é "Qualquer suporte que contenha informação registrada, formando uma unidade, que possa servir para consulta, estudo ou prova. Inclui impressos, manuscritos, registros audio-visuais, sonoros, magnéticos e eletrônicos, entre outros." Mais adiante no texto da resolução, no item 7.11., encontramos que a categoria "documento iconográfico" "inclui pintura, gravura, ilustração, fotografia, desenho técnico, diapositivo, diafilme, material estereográfico, transparência, cartaz, entre outros."

[311] "o documento deve ser submetido a uma crítica mais radical." In: LE GOFF, Op. Cit.; p. 543.

[312] FOUCAULT, Michel. *La arqueología del saber*. México: Siglo XXI, 2003; e LE GOFF, Op. Cit.; p. 545.

[313] "[...] Paul Zumthor descobrira o que transforma o documento em monumento: a sua utilização pelo poder. Mas hesitava em transpor o fosso que consistia em reconhecer em todo o documento um monumento. Não existe um documento objetivo, inócuo, primário. A ilusão positivista (que, bem entendido, era produzida por uma sociedade cujos dominantes tinham interesse em que assim fosse), a qual via no documento uma prova de boa-fé, desde que fosse autêntico, pode muito bem detectar-se ao nível dos dados mediante os quais a atual revolução documental tende a substituir os documentos.

A concepção do documento/monumento é, pois, independente da revolução documental e entre os seus objetivos está o de evitar que essa revolução necessária se transforme num derivativo e desvie o historiador do seu dever principal: a crítica do documento – qualquer que ele seja – enquanto monumento. O documento não é qualquer coisa que fica por conta do passado, é um produto da sociedade que o fabricou segundo as relações de forças que aí detinham o poder. Só a análise do documento enquanto monumento permite à memória coletiva recuperá-lo e ao historiador usá-lo cientificamente, isto é, com pleno conhecimento de causa."LE GOFF, Op. Cit.; p. 545.

[314] "the uses of images by historians cannot and should not be limited to 'evidence' in the strict sense of the term." In: BURKE, Op. Cit.; p. 13.

[315] "[...] The 'source criticism' of written documents has long formed an essential part of the training of historians. By comparison, the criticism of visual evidence remains undeveloped, although the testimonies of images, like that of texts, raises problems of context, function, rhetoric, recollection (whether soon or long after the event), secondhand witnessing and so on. […]" Idem; p. 15.

Então, rejeitando uma visão de documento que Le Goff chamara de positivista, Burke conclui que, enquanto "evidência" histórica, as imagens dão acesso não ao mundo social propriamente dito, mas a visões construídas sobre esse mundo.[316]

Nesse sentido, a imagem não é a evidência de uma realidade objetiva, empírica e fora da linguagem; mas é a evidência da instituição imaginária de uma realidade, para usarmos termos tirados de uma teoria social buscada nos escritos filosóficos de Cornelius Castoriadis.[317] Detenhemo-nos, portanto, sobre a questão do imaginário.

Imaginário Social e a Questão do Outro

Segundo Castoriadis, o imaginário é "a capacidade elementar e irredutível de evocar uma imagem."[318] No entanto, se por um ado, Castoriadis afirma que a imaginação se dá na linguagem; por outro, ele chama a atenção para a noção de que a rede do simbólico não é suficiente para entender a instituição social imaginária, pois que as significações aparecem nas estruturas significantes, mas não se reduzem a essas.[319]

A questão foi situada por Castoriadis em termos da relação entre o discurso[320] e o simbolismo de uma sociedade. Assim, segundo ele, se por um lado, o discurso não é independente do simbolismo, sendo mesmo "tomado" por esse; por outro, não devemos conceber que ele, o discurso, seja *todo* determinado pelas convenções simbólicas.[321]

---

[316] "images give access not to the social world directly but rather to contemporary views of that world." Idem; p. 187.
[317] CASTORIADIS, Op. Cit.
[318] Idem; p. 154.
[319] "não podemos também compreender as instituições simplesmente como uma rede simbólica." Idem; p. 165. Ademais, para Castoriadis, "compreender [...] o simbolismo de uma sociedade, é captar as significações que [essa] carrega. Essas significações só aparecem veiculadas por estruturas significantes; mas isso não quer dizer que elas se reduzem a isso nem que daí resultem de maneira unívoca, nem enfim que por elas sejam determinadas." p. 166.
[320] Por discurso, entendemos o que dele afirmou Roland Barthes: "The formal description of groups of words superior to the sentence" In: BARTHES, Roland. "The Discourse of History" in: BARTHES, Roland. *The Rustle of Language*. Trans. By Richard Howard. Berkeley/Los Angeles: 1989; p. 127. No entanto, e apesar dessa definição de discurso está situada em relação ao texto, Barthes em outro artigo, deixara a possibilidade de abertura para o conceito de "texto" (e, logo, para o de "discurso"), quando afirmara que: "In the field of reading, there is no pertinence of objects: the verb *to read*, apparently much more transitive than than the verb *to speak*, can be saturated, catalized by a thousands complements of objects: I read texts, images, cities, faces, gestures, scenes, etc." in: BARTHES, Roland. "On reading" in BARTHES, Op. Cit.; p. 34.
[321] "Não é inevitável cair nas armadilhas do simbolismo por ter reconhecido sua importância. O discurso não é independente do simbolismo, e isso significa uma coisa bem diferente de uma 'condição externa': o discurso é tomado pelo simbolismo. Mas isso não quer dizer que lhe seja fatalmente submetido. E, sobretudo, o que o discurso visa é outra coisa que o simbolismo: é um *sentido* que pode ser percebido, pensado ou imaginado; e são as modalidades dessa relação, com sentido que fazem um discurso ou um delírio (o qual pode ser gramaticalmente, sintaticamente e lexicamente impecável) [...]" Idem; p. 169.

Logo, ao se dar na linguagem, as significações imaginárias são sociais, uma vez que mesmo a psiquê individual se constitui num contínuo social. Ademais, Castoriadis adverte para o fato de que para que exista uma significação social imaginária, é necessário existir não só significantes mas também significados disponíveis na instância da coletividade. [322]

Nesse sentido, Castoriadis afirma que o papel das significações imaginárias é o fundamento do fazer histórico.[323] Na mesma medida em que podemos afirmar que é o fazer histórico a fonte criadora de significações. Para ele, essa dimensão da criação, do fazer enquanto ação, e portanto, ação social, é o que nós referimos nesta dissertação como a agência. É esse fazer histórico, gênese da criação imaginária, que produz (à medida em que se faz nelas) as significações de que uma determinada sociedade precisa para definir sua identidade e seu lugar no mundo.[324] Daí que cada sociedade constrói-se enquanto um mundo imaginário social.[325] Logo, conclui Castoriadis, a ontologia do real, ou antes, a construção da realidade, é histórica; se dá nas relações sociais.[326]

---

[322] "Subsiste que fora de uma postulação mítica das origens, toda tentativa de derivação exaustiva das significações sociais a partir da psiquê individual parece fadada ao fracasso por desconhecer a impossibilidade de isolar esta psiquê de um contínuo social, o qual não pode existir se já não está sempre instituído. E, para que uma significação social imaginária exista, são necessários significantes coletivamente disponíveis, mas sobretudo significados que não existem sob a forma sob o qual existem os significados individuais (como percebidos, pensados ou imaginados por tal sujeito)." Idem; p. 175.

[323] "A história é impossível e inconcebível fora da *imaginação produtiva* ou *criadora*, do que nós chamamos o *imaginário radical* tal como se manifesta ao mesmo tempo e indissoluvelmente no *fazer* histórico, e na constituição, antes de qualquer racionalidade explícita, de um universo de *significações*. Se ela inclui esta dimensão que os filósofos idealistas chamam de liberdade, e que seria muito mais justo denominar indeterminação (a qual, pressuposta pelo que definimos como a autonomia, não deve ser confundida com esta), é que esse *fazer* estabelece e se dá outra coisa que não o que simplesmente é, e que há nele *significações* que não são nem reflexos do percebido, nem simples prolongamento e sublimação das tendências da animalidade, nem elaboração estritamente racional dos dados." Idem; pp. 176-177.

[324] "[...] A sociedade deve definir sua 'identidade'; sua articulação; o mundo, suas relações com ele e com os objetos que contém; suas necessidade e desejos. Sem a 'resposta' a essas 'perguntas'; sem essas 'definições' não existe mundo humano, nem sociedade e nem cultura – porque tudo permanecerá caos indiferenciado. O papel das significações imaginárias é o de fornecer uma respostas a essas perguntas, resposta que, evidentemente, nem a 'realidade' nem a 'racionalidade' podem fornecer (salvo num sentido específico, ao que voltaremos).
É claro que, quando falamos de 'perguntas', de 'respostas', de 'definições', falamos metaforicamente. Não se trata de perguntas e de respostas colocadas explicitamente e as definições não são dadas na linguagem. As perguntas não são nem mesmo feitas previamente às respostas. A sociedade se constitui fazendo emergir uma resposta de fato a essas perguntas em sua vida, em sua atividade. É no *fazer* de cada coletividade que surge como sentido encarnado a resposta a essas perguntas, é esse fazer social que só se deixa compreender como resposta a perguntas que ele próprio coloca implicitamente." Idem; p. 177.

[325] "[...] cada sociedade define e elabora uma imagem do mundo natural, do universo onde vive, tentando cada vez fazer um conjunto significante, no qual certamente devem encontrar lugar os objetos e seres naturais que importam para a vida da coletividade, mas também esta própria coletividade, e finalmente uma 'certa ordem do mundo' [...] Imagem do mundo e imagem de si mesmo estão evidentemente sempre ligadas. [...]" Idem; pp. 179-180.

[326] "[...] dizer que a filosofia é – como evidentemente é – instituição social-histórica não a anula como filosofia. Dizer que é somente na e pela instituição da sociedade que há abertura para o mundo não obstrui esta abertura –

Ao tomarmos as ponderações filosóficas de Castoriadis, ainda que de maneira breve, podemos então fundamentar teoricamente os pontos principais acerca da imagem na investigação que se segue nesta dissertação.

Por cultura visual, entendemos não só o repertório visual produzido por uma dada cultura, mas também o fazer cultural (e logo, social-histórico) desse mesmo repertório. Portanto, por cultura visual queremos dizer o fazer cultural que, articulando a produção e a recepção do repertório visual, cria significações imaginárias, dotando o repertório de sentido social-histórico.[327] Nesse sentido, concebemos o visual de uma dada cultura a partir de uma posição teórica que propõe que o significado não é intrínseco ao objeto, mas é construído nas e pelas relações sociais.[328]

Ao assim colocar a questão, conceituamos cultura visual a partir de uma definição mais antropológica da cultura como "práticas significantes", e não como erudição depositada em objetos, seja em livros, seja em séries de gravuras.[329] No entanto, concebemos que esses objetos do repertório foram também construídos por tais práticas culturais. Nesse sentido, podemos afirmar que a produção cultural de tais objetos guarda os vestígios e os rastros desse processo sócio-histórico de construção da significação.

É portanto nesse sentido que afirmamos fazer uma história cultural e não uma história social. Assim, na imagem de Frans Post (bem como nas demais imagens sobre o Brasil holandês e mesmo na paisagística holandesa do século XVII em geral) encontramos as fixações de uma imaginação que, sendo social, não são elas mesmas as relações sociais, mas

---

em certo sentido até a amplia." Idem; p. 382.

[327] "A significação é aqui o co-pertencer de um termo e daquilo a que ele *remete*, progressivamente, direta ou indiretamente. Ela é um feixe de *remissões* a partir e em torno de um termo. [...] O feixe detas *remissões* é, portanto, *aberto* – esse referente nunca é uma singularidade absoluta e separada, não é nem simples nem autárquico – mesmo que fosse *ousia*. [...] Idem; p. 390.

[328] "visual studies makes use of the same social theories as cultural studies, social theories that hold that meaning is embedded not in objects but in human relations." In: DIKOVITSKAYA, Op. Cit.; p. 68.

[329] "In cultural studies, broadly speaking, a distinction has always been made between culture, on the one hand, conceived as defined by the best and the truest and the noblest aspects of a society – which we might call elitist, or else hold on to the notion of high culture in the sense of its being something that perhaps should be inculcated in everyone even though it's available only to a few – and, on the other hand, a more anthropological notion of culture, involving the idea of situating every meaningful artifact in some sort of larger cultural context.

However, whatever anyone might say culture means, surely the main point is simply that all forms of material culture – high, low, popular, folk, etc. – are understood as signifying practices, so that there is in fact no rigid distinction between the elite version of culture and that which is construed in terms of civilization, society, technology, or something else outside the notion of 'culture'. A more all-embracing and anthropologically egalitarian notion of culture involves applying all the techniques that we use in studying high culture to those artifacts which are outside of it, but which are cultural nonetheless. […]" Entrevista concedida por Martin Jay a Margaret Dikovitskaya, in: Idem; p. 204.

antes, as mediações no plano do simbólico e através das quais uma sociedade criou imagens de si e para si.

Observamos então um deslocamento cuja relevância para esta investigação tem que ser sublinhada: não se trata de tomar a imagem em Frans Post como objeto de estudo de uma história da arte; mas antes de tratar-lhe como documento iconográfico com a qual poderemos inquirir sobre nosso verdadeiro objeto de estudo, isto é, a imaginação social sobre o Brasil, tal qual elaborada simbolicamente por grupos sociais de dentro dos quadros de uma cultura holandesa do século XVII.[330]

Antes de seguirmos, no entanto, com algumas indicações de procedimentos metodológicos, cumpre fazer algumas colocações sobre um outro deslocamento também caro a esta dissertação: a questão do Outro. Antes de iniciarmos nossa análise das imagens de Frans Post, devemos definir o que chamamos de típico, bem como explorar suas conexões com os termos aqui usados como correlatos, como o caso do exótico.

Peter Mason definiu a constituição de uma paisagem típica a partir do reconhecimento de interconexões entre o habitat e as espécies, e do uso da relação entre ambas para a construção de representações do Outro que o situassem em um cenário que lhe fosse tido por próprio.[331] No entanto, apesar de reconhecer que essa construção cultural data do encontro de europeus com o Pacífico na segunda metade do século XVIII, ainda assim ele sugere, já citando *Imagining the Pacific: In the Wake of the Cook Voyages*, de B. Smith [New Haven: Yale University Press: 1992; p. 20], que as paisagens brasileiras de Frans Post foram "uma antecipação das paisagens típicas do século XIX".[332]

---

[330] Aqui cabe ressaltar que não foi "toda" a cultura nem tampouco "toda" a sociedade holandesa tomada em questão. Quando falamos em "grupos sociais", estamos falando de uma elite letrada e de alto poder aquisitivo, seja em torno da corte de Frederik Hendrik seja em torno do patriciado de Amsterdã, Haarlem, Leiden, Haia e Middelburg, formado por magistrados e mercadores, prováveis compradores de Frans Post. Pouco sabe-se sobre esses, mas a divisão dos grupos sociais de acordo com faixas de poder aquisitivo, tal qual fornecida por BENGSTON, Op. Cit., e comparada com os preços documentados para os quadros de Frans Post, tal como se vê em SOUSA-LEÃO, Joaquim de. *Frans Post 1612-1680*. Amsterdam/Rio de Janeiro: A. L. van Gendt & Co./Kosmos, 1973, nos permite afirmar que apenas as duas parcelas de maior poder aquisitivo podiam comprar seus quadros. Quanto à distribuição geográfica de seu público comprador, é plausível pensar primeiramente em Haarlem, que era sua cidade natal, centro de uma escola de paisagem, e que tinha burgueses com investimento na WIC. Outros grupos, de investidores na WIC ou interessados no refino do açúcar, poderiam ser encontrados em Amsterdã e em Middelburg, onde haviam câmaras da WIC. Leiden e Haia provavelmente deviam estar incluídas nessa lista por conta de suas posições orangistas, que, como veremos, era uma ideologia relacionada ao imaginário neerlandês sobre o Brasil.

[331] "[...] recognition of the implicit connection between a species and its habitat implied the need to place plants, animals, and 'primitive' peoples in an appropriate environmental setting. […]" In: MASON, Peter. *Infelicities. Representations of the Exotic*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1998; p. 55.

[332] "an anticipation of the typical landscapes of the nineteenth century. [...]" Idem; p. 56.

Essa "antecipação" deve ser aqui relativizada: a noção do típico como uma lógica, como na relação entre a "espécie" e seu "habitat", e tal como se vê na distribuição de animais em zonas climáticas feitas pela cartografia do século XIX,[333] pode ser entendida como a emergência do típico enquanto um gênero. Afirmar que o típico não existia como gênero no século XVII, não invalida, no entanto, a investigação de uma série de práticas discursivas e imaginárias que levavam a uma tipificação das populações não-europeias, como, por exemplo, nas estratégias visuais que articulam a seleção e a disposição das espécies zoológicas e botânicas dos primeiros planos, e sua relação com a topografia dos planos de fundo nas telas de Frans Post para o período de 1637-1640.

Como se verá mais adiante nos capítulos de análise, espécimes vegetais de porte maior estão relacionados a regiões onde a floresta ombrófila densa é mais presente no entorno do sítio representado, como o fícus em Porto Calvo, ou a acácia e o ipê em Sirinhaém; enquanto espécimes xerófitos aparecem relacionadas a zonas de transição entre a mata úmida e a vegetação de caatinga, como o mandacaru às margens do rio São Francisco. O primeiro sentido do típico é, portanto, o de característico. Num exemplo correlato, temos o caso do fenótipo. A distinção de traços faciais, constituição do corpo, cor de pele, textura dos cabelos, podem servir como elementos que definiriam características do típico para determinada população: a pele escura é típica dos grupos africanos sub-saarianos e os olhos claros são típicos de grupos da Europa do Norte.

O característico, então, faz com que o típico seja relacionado ao que é percebido como natural ou originário. Nas alegorias dos continentes, a personificação da América aparece frequentemente como uma mulher sentada em um tatu. Pois, sendo um animal encontrado apenas no continente americano, o tatu foi tomado como típico, no sentido de originário, e, portanto, apto para funcionar como um atributo para fazer ver que à mulher corresponde a personificação da América. Porém, o típico não precisa ser necessariamente algo original do lugar, mas pode ser algo que foi lá naturalizado. Basta que lembremos que os coqueiros, evocados hoje como típicos em Pernambuco,[334] foram introduzidos da Índia, pelos portugueses;[335] e a tulipa, vendida hoje na Holanda como símbolo local, constitui o exemplo de

[333] WOOD, Denis & FELS, John. *The Natures of Maps. Cartographic Constructions of the Natural World.* Chicago: The University of Chicago Press: 2008; pp. 132-135.
[334] Como no refrão do Hino Oficial do Estado de Pernambuco: "Salve, Ó Terra dos altos coqueiros! [...]"
[335] Ver FERRÃO, José E. Mendes. *A aventura das plantas e os Descobrimentos Portugueses*. Lisboa: Instituto de Investigação Científica Tropical, 1993.

uma espécie introduzida na virada do século XVI para o XVII, vinda provavelmente da atual Turquia.[336]

Assim, o típico pode ser associado não apenas ao natural mas também ao normal; e a norma, por sua vez, remete o típico ao que é do domínio dos costumes sociais. É nesse sentido que Kenneth Olwig sublinhou a relação entre paisagem e costume: a característica da paisagística norte europeia em se ater à descrição era uma forma de representar a terra e seus habitantes através da urdidura daquilo que era tido como costumeiro.[337]

Ao relacionarmos essa formulação de Olwig à produção das imagens e textos sobre o Brasil holandês, encontraremos o que Rebecca Parker Brienen, referindo-se a Eckhout, chamou de impulso etnográfico.[338] E que se encontram tanto nas paisagens de Post quanto nos textos dos contemporâneos: motivos e passagens sobre o tipo de roupa usada, a maneira de carregar os bebês e os utensílios, a forma como se marchava para a guerra, ou como se dançava e celebrava as folgas da lida nos canaviais.

No entanto, convém ressaltar que essa descrição de costumes, associada às figuras humanas na paisagem, era comum a elementos de tipificação presentes na produção de imagens holandesas do século XVII com temática geográfica.

Os mapas de Claes Jansz. Visscher e de Joan Blaeu muitas vezes apresentam a representação cartográfica ao centro e cercadas não só por vistas topográficas como também

---

[336] SCHAMA, OP. Cit; p. 349.

[337] "Key to the understanding of both *–scape* and the "ideological" importance of landscape […] is the notion of 'custom' and 'costumary law'. […] *Custom* is interesting in this context because it begins with nonrepresentational praxis and doing rather than with ideas. […] *Custom* is not, in its point of departure, an idea that people *think*, but it is rather an expression of what people *do* as individuals and as a group, and it sets precedence for the ways things morally ought to be done in law. […] A landscape painter making a prospect of one of these lands [referindo-se ao exemplo hipotético das cidades A e B, e de como se dirige nelas] would be careful, of course, to paint the wagons moving on the side of the road appropriate to that land. This is because driving on one or the other side of the road is at least partly expressive of 'the body of costumary beliefs, social forms, and material traits constituting a distinct complex' that makes up the identity of a particular region. The painter, in this way, contributes to place making by helping to generate awareness of the cultural practices of a given place. […]" in: OLWIG, Kenneth R. "The '*Actual Landscape'*, or *Actual Landscapes*?" in: DeLUE, Rachael Ziady & ELKINS, James (Eds.) *The Art Seminar, vol. 6: Landscape Theory*. New York: Routledge, 2008; pp. 164-166.

[338] "I have consciously chose to call Eckhout's paintings of the different nations of Brazil 'ethnographic portraits' despite the fact that in the literature on Eckhout, this term has been interchangeable with 'exotic portrait'and 'ethnic type', terms that also lack clear definitions. In Richard Brilliant's wide-ranging study of portraiture and the creation of identity, he writes: 'If we mean by the term 'ethnographic portrait' the portrayal of exotic non-Westerns by Westerns artists for Western audiences, in which the exoticism of the person portrayed is intentionally represented as the principle subject, and that exoticism is manifested through careful attention to details of costume, personal appearance, and 'race', then such ethnographic portraiture is both anthropologically defined and culturally biased'." In: BRIENEN, Op. Cit. Ver todo o capítulo 3 – "Cannibalizing America, From the Ethnographic Impulse to the Ethnographic Portrait", p. 89.

por figuras humanas ligadas a grupos sociais e étnicos. Essas figuras humanas não se referiam necessariamente a indivíduos específicos; antes, eram a construção de tipos, uma vez que vinham acompanhadas por legendas como: "Nobilis" e "Mercator",[339] ou ainda "Nobilis", "Cives" e "Rusticus";[340] para o caso de tipos associados a grupos sociais. Mas os tipos também podiam vir associados a grupos étnicos ou nacionais, como no mapa *Europa Recens Descripta*, de Joan Blaeu, onde as figuras aparecem aos pares de casais, acompanhados das legendas "Angli", "Galli", "Belgi", etc.[341] Ora, o que permitia ao espectador dessas imagens a identificação dos tipos não era apenas a legenda, mas os atributos desses tipos. Assim, no exemplo do emprego dos tipos sociais no mapa da Zelândia, Visscher dispôs o "Nobilis" vestido em capa, com chapéu de aba, encimado por pluma, e portando uma espada à cintura; o porte de arma lhe indicando a linhagem nobre através do direito próprio ao seu grupo social. Já o "Cives" porta capa, mas não a espada, e seu chapéu não tem pluma. O tipo apresentado sobre a rubrica de "rusticus" traz a cabeça descoberta e não porta capa. Um outro elemento importante para determinar o tipo é a posição que sua figura ocupa no todo da composição: nobres e mercadores acima, trabalhadores em baixo, numa possível indicação da qualificação na percepção de superioridade e inferioridade na hierarquia social.[342] Os atributos do tipo, como as roupas e acessórios, são exatamente o que se toma por típico de um grupo ou de um lugar. Nesse sentido, podemos definir o típico, aqui nesta dissertação, como todo e qualquer atributo que possa ser usado para qualificar uma categoria (humana ou paisagística) enquanto tal, usando para isso associações que remetem ao originário, natural, e/ou costumeiro.

A operação de constituição do típico apresenta, portanto, duas dimensões: em seu aspecto de observação, ela se nutre do observável nos costumes, usos e normas para formular uma descrição; mas em seu aspecto de distinção, classificação e hierarquização do que se observava, é também a construção simbólica de uma visão do eu e do outro; em outras

[339] Como no "Map of the Seventeenth Dutch and Flemish Provinces", referido como número 211 in: Hollstein's Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts ca. 1450-1700, Volumes XXXVIII / XXXIX: Claes Jansz. Visscher to Claes Claesz. Visscher II [Nicolaes Visscher II]. Compiled by Christiaan Schuckman; edited by D. De Hoop Scheffer. Koninklijke Van Poll. Roosendaal, The Netherlands, 1991; pp. 101 e 103.

[340] Acompanhado das respectivas versões femininas, em "Map of the Province Zeeland", referido pelo número 232 III, In: Idem; pp. 111 e 117.

[341] BLAEU, Joan. *Atlas Maior* [1665]. Introdução e textos de Peter van den Krogt. Köln: TASCHEN, 2005; pp. 77-79.

[342] No mapa *Gallia*, de 1650, Visccher elaborou mais ainda essa hierarquização social ao dispor cinco tipos, de alto a baixo: "Rex Galliae", "Nobilies Galli", "Mercator Gallus", "Rusticus Francus" e "Aduocatus Gal.º", in: WELU, James A. "The Sources and Development of Cartographic Ornamentation in the Netherlands" in: WOODWARD, David. *Art and Cartography. Six Historical Essays*. Chicago: The University of Chicago Press, 1987; p. 170.

palavras: é a construção de um imaginário social, uma visão cultural. E como toda construção cultural, essa constituição do típico está sujeita ao fenômeno do etnocentrismo.

Yi-Fu Tuan definiu etnocentrismo como algo comum ao ser humano, e o associou a uma forma de egocentrismo coletivo. Por egocentrismo, Tuan afirmou que é o hábito de ordenar o mundo de forma que os componentes desse diminuem em valor rápida e gradativamente à medida em que se afastam do ego.[343]

O etnocentrismo traça os limites entre o eu e o outro em cada cultura. Nesse sentido, quanto mais longe do centro, sobretudo para fora das bordas, o típico vai perdendo especificidade de observação para cair em reduções e limitações que o tornam em estereótipo.[344] Esse pode ser entendido como uma versão dramatizada do típico.[345]

Homi Bhabha definiu o estereótipo como a maior estratégia discursiva do discurso colonial, uma vez que, ligando-se ao conceito de fetiche, se torna uma simplificação. Simplificação essa que, por negar a diferença, torna-se um problema para a representação do sujeito nas significações das relações sociais.[346]

Portanto, o estereótipo, não se preocupando mais com uma descrição acurada do típico enquanto costumeiro ou natural, termina por simplificar-se mais ainda em convenções, solidificando-se já em uma outra categoria, que estava apenas latente no típico: o exótico. Ou

---

[343] "[egocentrism is] the habit of ordering the world so that its components diminish rapidly in value away from self. […] Individuals are members of groups, and all have learned – though in varying degree – to differentiate between 'we' and 'they', between real people and people less real, between home ground and alien territory. 'We' are at the center. Human beings lose human attributes in proportion as they are removed from the center." In: TUAN, Yi-Fu. *Topophilia. A study of environmental perception, attitudes, and values*. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall, Inc., 1974; pp. 30-31.

[344] O típico e o estereótipo também podem ser aplicados às definições do "eu" da cultura, mas essa forma não será aqui estudada, dando espaço à investigação à tipificação e estereotipação do "outro" e da terra do "outro", tal como nas imagens sobre o Brasil, em Frans Post e na cultura visual em geral da Holanda do século XVII.

[345] MASON, Op. Cit.; p. 113. Peter Burke também seguiu um caminho semelhante, ao chamar a atenção para o fato de que o estereótipo geralmente exagera e/ou omite certas características da realidade. Em suas palavras, "The word 'stereotype' (originally a plate from which na image could be printed), like the word cliché (originally the French term for the same plate), is a vivid reminder of the link between visual and mental images. The stereotype may not be completely false, but it often exaggerates certain features of reality and omits others. The stereotype may be more or less crude, more or less violent. However, it necessary lacks nuances since the same model is applied to cultural situations which differ considerably from one another." In: BURKE, Peter. *Eyewitnessing. The Uses of Images as Historical Evidence*. Ithaca, New York: Cornell University Press, 2001; p. 125.

[346] "[…] stereotype [...] is its [referindo-se ao discurso colonial] major discursive strategy, [...] stereotype is a complex, ambivalent contradictory mode of representation [...] It is a simplification because it is an arrested, fixated form of representation that, in denying the play of difference (which the negation through the Other permits), constitutes a problem for the *representation* of the subject in significations of psychic and social relations." In: BHABHA, Homi. "The Other Question. Stereotype, discrimination and the discourse of colonialism", in: BHABHA, Homi. *The Location of Culture*. New York: Routledge, 1994; pp. 94, 100 e 107, respectivamente.

antes, enquanto típico, o exótico é disfarçado, atenuado, sendo apresentado como apenas aquilo que é de fora, sem que julgamentos de valor venham qualificar o que implicar ser de fora. No entanto, essa distinção entre um exótico como estrangeiro e o exótico como estranho serve apenas para a visualização didática da apresentação das ideias, uma vez que o começar e o findar das fronteiras que as separam enquanto categorias diferentes tem sido frequentemente ignoradas nas práticas históricas em meio aos (des)encontros culturais.

A antropofagia, por exemplo, era praticada em certos rituais por grupos tupi da fachada atlântica no Brasil; mas a apreciação de que se tratava de uma prática disseminada indiscriminadamente em todas as circunstâncias da vida cotidiana do grupo, gerou o estereótipo do "brasiliano" canibal,[347] como na iconografia presente nos relatos de viajantes europeus do século XVI e que, através das gravuras de Theodore de Bry, chegou até Albert Eckhout, quando esse pintou a *Mulher Tapuia*. Assim, os indígenas naturais do Brasil foram reduzidos de Outro em Exótico. Mas essa exoticização pode ocorrer de duas maneiras: 1) pela domesticação do não-familiar ao conhecido, através do típico; e 2) pela redução do Outro em uma visão estereotipada e de localização indiscriminada. Ambas são produzidas pelo etnocentrismo do "eu" cultural que formula os discursos e os imaginários sobre o "outro".

No entanto, o estereótipo pode ser apresentado como típico, pretendendo-se, com essa operação, mitigar o caráter de julgamento de valor, apresentando-se como uma suposta neutralidade descritiva. É o caso das figuras humanas apresentadas como casal de "Brasiliani", que aparecem entre outros casais, cada qual tipificando outros povos do continente americano, em volta da representação cartográfica do mapa *Americae Nova Tabula*, de Joan Blaeu.[348] Nesse elemento decorativo, o tipo "brasiliano" foi distinguido de todos os demais congêneres americanos pela generalização da prática de antropofagia. Ora, é essa uma das ambiguidades do estereótipo: em comparação com os outros tipos, por singularidade, o "brasiliano" torna-se um tipo; como "Angli" ou "Belgi" também o são, no mapa equivalente para o tema europeu. Porém, por outro lado, é o caráter de generalização do tipo a partir de uma caricatura das práticas culturais dos tupi que faz com que esse casal de "brasiliani", reduzido à indistinção da generalização (o ato de comer carne humana como cotidiano e como comum a diferentes nações simplificadas no nome "tupi"), torne-se estereotipado.

[347] BURKE, Op. Cit.; pp. 127-128.
[348] BLAEU, Op. Cit.; pp. 540-542.

Metodologia

Por fim, devemos assinalar algumas notas sobre metodologia. Quando do nosso exame sobre as definições de iconografia/iconologia em Panofsky, afirmamos haver um problema com a enunciação de que haveria um "conteúdo intrínseco" à obra de arte.

Ora, Peter Burke sintetizou em quatro pontos a crítica ao método da iconografia/iconologia. O primeiro dos quais está no apontar para o perigo de uma generalização do significado a partir de uma noção como a de um espírito do tempo.[349] O segundo ponto, diretamente ligado à questão do conteúdo intrínseco, foi o de sugerir que, sem dar atenção à dimensão social da obra de arte, a iconografia/iconologia reproduziu a noção de que o significado fosse uma essência no interior do signo, dando pouco ou nenhum lugar para a problemática da agência social no processo de significação (entendida aqui como a ação de significar o que se vê na imagem).[350] O terceiro ponto foi o de que o método iconográfico comumente evitou considerar o problema da variedade de imagens.[351] Por fim, o quarto ponto nos leva à crítica de que o método iconográfico/iconológico é logocêntrico, assumindo a postura de que as imagens são ilustrações de ideias.[352]

Indubitavelmente que a erudição do método de Panofsky é de grande valia para o estudioso da imagem, e não descartaremos seu uso aqui nesta investigação, como se verá na manutenção de uma terminologia que lhe é relativa, como no caso em que falaremos de motivos, composições, símbolos e alegorias. Mas esses elementos foram usados como ferramentas para um mapeamento das recorrências de temas, sobretudo no nível da análise iconográfica.

No entanto, dessa última ao passo metodológico seguinte, o da interpretação do material analisado, aí então procuramos relativizar o método de Panofsky. Novamente em Peter Burke encontramos sugestões com as quais operar essa relativização. Embora para tanto

---

[349] "[…] it is easier to identify the elements of the painting than to work out the logic of their combination. Iconology is still more speculative, and there is a risk of iconologists discovering in images exactly what they already knew to be there, the *Zeitgeist*." In: BURKE, Op. Cit.; p. 40.

[350] "The Iconographical approach may also be faulted for its lack of a social dimension, its indifference to social context. The aim of Panofsky, who was notoriously indifferent if not hostile to the social history of art, was to discover 'the' meaning of the image, without asking the question, meaning for whom? […]" Idem; ibid.

[351] "Another problem of the iconographical method is that its practitioners have often paid insufficient attention to the variety of images. […]" in: Idem, p. 41.

[352] "This point about resistance leads on to a final criticism of the method [of iconography/iconology], which is that it is too literary or logocentric, in the sense of assuming that images illustrate ideas and of privileging content over form, the humanist adviser over the actual painter or sculptor. […]", in: Idem; ibid.

devemos lançar mão de uma combinação de alternativas que se encontram formuladas como "abordagens".[353]

Se, por um lado, essa multiplicidade metodológica carece ainda de sistematização teórica; por outro, fornecerá a esta investigação uma abertura e heterodoxia que julgamos importantes para abordar o objeto interdisciplinar desta história cultural.[354]

A primeira das sugestões de Peter Burke a ser utilizada aqui foi a que ele associou a um tipo de estruturalismo em Michel Foucault, mais interessado em compreender os sistemas de "representação", ou os sistemas de pensamentos e ideias, ao invés da noção de estruturas propriamente ditas, tal como em Lévi-Strauss.[355]

Os elementos apontados por Burke sobre as problematizações de Foucault sobre a representação nos conduzem a duas instâncias: o aspecto daquilo que aparece selecionado no código e daquilo que aparece a não ser como uma presença ausente.

Ao levar em conta a insuficiência das metáforas do "edifício" (sugerindo construção espacial) e do "livro" (sequencia temporal) para conceber a multiplicidade e as descontinuidades dos enunciados discursivos em um conjunto ou série,[356] Michel Foucault categorizou e definiu sua conceituação de formação discursiva. Para ele, formação discursiva é a regularidade, a ordem, com que se pode descrever e agrupar os elementos de um sistema de dispersão nos discursos, tal como os objetos, os tipos de enunciação, os conceitos, as escolhas temáticas, etc.[357] Nesse sentido, a formação discursiva é assegurada se se pode definir, no

[353] "Some criticisms of the Panofsky method have already been mentioned […]. The question to be mentioned here […] is whether there is any alternative to iconography and iconology. There are three obvious possibilities; the approach from psychoanalysis, the approach from structuralism or semiotics and the approach (more exactly, approaches in the plural) from the social history of art. […] I call them 'approaches' rather than 'methods' on the grounds that they represent not so much new procedures of investigation as new interests and new perspectives." In: Idem; p. 169.

[354] "[…] it is possible to make a synthesis between elements of the iconographical approach and elements of the alternatives to it. The standpoint from which I have written this study is that images are neither a reflection of social reality nor a system of signs without relation to social reality, but occupy a variety of positions in between these extremes. […]", In: Idem; p. 183.

[355] "Michel Foucault was also a kind of structuralist, though not along the lines laid down by Lévi-Strauss. He was interested in systems of 'representation' just as he was interested in systems of thought. By a 'representation', Foucault meant a verbal or pictorial image of some object, made according to a certain set of conventions, which interested him more than the greater or lesser fidelity with which the object was described or depicted. His famous analysis of a painting by Velázquez, *Las Meninas*, followed these lines, […] Another aspect of the structuralist approach deserves to be noted here. The concern with the act of selection from a repertoire not only underlines the importance of visual formulae and themes […], but also focus attention on what is excluded – a theme which was particularly dear to Foucault. In the course of this study we have already had occasion to note the importance of such blind spots, the equivalent of silences in oral discourse; […]" in: Idem; p. 174.

[356] FOUCAULT, Michel. *A Arqueologia do Saber*. 7ª. Edição. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008; p. 42.

[357] Idem; p. 43.

discurso, um conjunto de relações entre as emergências, as delimitações e as especificações daquele.[358]

Para Foucault, a formação discursiva é perpassada por um "feixe complexo de relações",[359] sendo esse feixe estabelecido "entre instituições, processos econômicos e sociais, formas de comportamento, sistemas de normas, técnicas, tipos de classificação, modos de caracterização";[360] ou seja, o que ele se referiu a todo um "campo de exterioridade" do objeto do discurso.[361] Esse campo de exterioridade do objeto do discurso, assim definido, abre-se, segundo Foucault, em um "espaço articulado de descrições possíveis: sistema das *relações primárias* ou *reais*; sistema das *relações secundárias* ou *reflexivas*; e sistema das *relações* que podem ser chamadas propriamente de *discursivas*."[362]

Ainda segundo Foucault, as últimas, as relações propriamente discursivas, têm suas especificidades, mas também estão em "jogo com as outras duas",[363] as relações reais e as reflexivas. As relações entre essas instâncias do discurso formam um "sistema de remissões" que, segundo Foucault, pode assumir como que a forma de um "nó em uma rede".[364] Assim, todas ligadas à ideia de "formação", as palavras "sistema", "rede", "superfícies" e "emergências" terminam por operar a metáfora que ficou no lugar da ideia de edifício ou de livro: o conceito de formação associado a um léxico relacionado à morfologia geográfica, geológica, e daí para a arqueológica, expressão cara ao próprio método de Foucault. É nesse sentido que se pode comparar as descontinuidades no interior das formações discursivas, ou entre diferentes formações, com as camadas da estratigrafia.

Depois de Foucault, vários outros autores também passaram a se referir aos domínios do discurso, e logo, do imaginário, das ideias filosóficas e da memória, nos mesmos termos da metáfora da morfologia geológica. Castoriadis se referiu ao núcleo das significações imaginárias sociais em termos de "magma".[365] Ao falar das "três Éticas", ou antes, dos três

[358] Idem; p. 49.
[359] Idem; p. 50.
[360] Idem; p. 51.
[361] Cf. Item 2. Idem; ibid.
[362] Cf. Item 3. Idem; ibid.
[363] Idem; ibid.
[364] Idem; p. 26.
[365] CASTORIADIS, Op. Cit.; "Visamos o modo de ser do que se dá, antes da imposição da lógica identitária ou conjuntista; o que se dá também nesse modo de ser, denominamos um *magma*. [...] Um magma é aquilo de onde se podem extrair (ou: em que se podem construir) organizações conjuntistas em número indefinido, mas que não pode jamais ser reconstituído (idealmente) por composição conjuntista (finita ou infinita) destas organizações." p. 388.

elementos que constituem não só o conteúdo mas as formas de expressão da *Ética*, de Baruch Spinoza,[366] Gilles Deleuze destacou que os "escólios" constituem uma cadeia própria no fluxo do discurso de Spinoza, de forma que lhe pareceu "uma cadeia quebrada, descontínua, subterrânea, vulcânica, que a intervalos irregulares vem interromper a cadeia dos elementos demonstrativos, a grande cadeia fluvial e contínua."[367] Assim também, no livro *Paisagem e Memória*, Simon Schama escreveu:

> "Pois conquanto estejamos habituados a situar a natureza e a percepção humana em dois campos distintos, na verdade elas são inseparáveis. Antes de poder ser um repouso para os sentidos, a paisagem é obra da mente. Compõe-se tanto de camadas de lembrança quanto de estratos de rocha."[368]

É no sentido de criar uma imagem que chame atenção para a visibilidade da questão da relação entre o discurso e o campo de exterioridade da cultura que aqui retomamos a metáfora da formação discursiva. A partir dessa noção, podemos considerar metodologicamente os elementos que "emergem" na construção da imagem em Frans Post; e, por outro lado, os elementos que, sendo preteridos, deixados de fora, "submergem". Porém, por que a ausência desses últimos deixa vestígios no todo da "emergência", é que podemos falar do presente ausente; ou aquilo que podemos relacionar ao que Christopher Norris, já comentando a desconstrução em Jacques Derrida, se referiu como as " […] 'aporias', blindspots or moments of self-contradiction where a text involuntary betrays the tension between rhetoric and logic, between what it manifestly *means to say* and what it is nonetheless *constrained to mean*. […]"[369]

Sobre a aplicação à paisagística holandesa do século XVII do primeiro aspecto, o que se encontra selecionado através do código, dois trabalhos foram de relevância para o tema aqui em questão: o de Lawrence Otto Goedde sobre as convenções retóricas que associavam, através da *Ekphrasis*, as pinturas de marinhas a um repertório de cenas pátrias;[370] e o de

[366] DELEUZE, Gilles. "Spinoza e as três 'Éticas' " in: DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1997; p. 156.
[367] Idem; p. 164.
[368] SCHAMA, Simon. *op.cit*. p. 17.
[369] NORRIS, Christopher. *Derrida*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1987, p. 19 apud HARLEY, J. B. "Deconstructing the map" in: HARLEY, J. B. *The New Nature of Maps. Essays in the History of Cartography*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 2001; p. 160.
[370] GOEDDE, Lawrence O. "Convention, realism, and the interpretation of Dutch and Flemish tempest painting" in: *Simiolus*, Vol. 16, No. 2/3, 1986; GOEDDE, Lawrence O. *Tempest and Shipwreck in Dutch and Flemish Art. Convention, Rhetoric, and Interpretation*. The Pennsylvania State University, 1989; e GOEDDE, Lawrence O. "Naturalism as convention: subject, style and artistic self-consciousness in Dutch Landscape" in FRANITS, Wayne. *Looking at seventeenth-century Dutch art. Realism reconsidered*. Cambridge (Mass.), 1997.

Catherine Levesque, já aqui citado, sobre a construção identitária de lugar na relação entre paisagem e história, tal como ela analisou nas séries de gravuras de Haarlem das três primeiras décadas do século XVII.

Para a investigação do presente ausente, ou os silêncios na representação, tomamos as análises encontradas em duas referências: 1) na nova história da cartografia em J. B. Harley, da qual tiramos a sugestão de que, sendo a imagem um texto,[371] as representações cartográficas podem ser remetidas iconograficamente à paisagística e ambas às construções culturais do imaginário social; e 2) a história da arte de Julie Berger Hochstrasser, tal como formalizada no seu capítulo sobre antropologia simbólica.

A outra sugestão de Peter Burke, em alternativa à iconografia/iconologia de Panofsky foi a história social da arte. Dessa, tomamos um artigo de Ivan Gaskell que, demonstrando como o desenvolvimento do "motivo" do uso do tabaco na arte holandesa do século XVII estava intrinsecamente relacionado com uma preocupação em normatizar a prática social do fumar,[372] terminou pois por nos fornecer um quadro metodológico para que pudéssemos pensar as figuras humanas nas composições de Frans Post não só como "motivos" iconográficos, mas como construções imaginárias das relações sociais e étnicas da vida colonial no Brasil holandês.

O problema do imaginário holandês sobre o Brasil e sua relação com a produção e recepção à paisagística de Frans Post constitui-se, portanto, no objeto central de estudo desta investigação. Uma vez que a estruturação e evolução dos motivos em sua obra estão muitas

[371] "In introducing ways of interpreting the maps of America, I propose a different interpretative metaphor. They will be discussed as text rather than as mirror of nature. Maps are texts in the same senses that other nonverbal sign systems – paintings, prints, theater, films, television, music – are texts. […] Maps are a graphic language to be decoded. They are a construction of reality, images laden with intentions and consequences that can be studied in the societies of their time. […]", In: HARLEY, J. B. "Text and Context in the Interpretation of Early Maps" in: HARLEY, Op. Cit.; p. 36. A mesma abordagem, da imagem como "texto", pode ser confirmada no trecho seguinte: "[...] Na realidade, aquilo a que chamamos imagem (ou mesmo signo icónico) é um *texto* visual [...] A imagem não é *um* signo, esperamos tê-lo suficientemente relembrado até aqui, mas *um texto*, tecido misturado de diferentes tipos de signos [...]" in: JOLY, Martine. *A Imagem e os Signos*. Lisboa: Edições 70, 2005; p. 110 e 179, respectivamente.

[372] GASKELL, Ivan. "Tobacco, Social Deviance, and Dutch Art in the Seventeenth Century" in: FRANITS, Wayne. *Looking at seventeenth-century Dutch art. Realism reconsidered*. Cambridge (Mass.), 1997. Sobre a abordagem de Gaskell sobre o tema do fumar, Wayne Franits afirmou que "[...] Gaskell persuasively argued that greater attention must be paid to the historical context in which images were initially created and had their meaning. His specific focus is the dialogue between social conventions and literary ones so often invoked by iconologists. In Gaskell's view, social convention, retrievable by means of historical research, contribute to the formation of specific subjects in Dutch art, among them, representations of smokers and smoking. […]" in: FRANITS, Wayne. "Introduction" to *Looking at seventeenth-century Dutch art. Realism reconsidered*. Cambridge (Mass.), 1997; pp. 4-5.

vezes relacionados à realidade social, étnica e política da terra e dos habitantes do Brasil, uma teoria da arte que se atenha exclusivamente a questões formais ou iconográficas parece, pois, insuficiente para abordar um tal objeto de estudo. Por mais que o método iconográfico, seja ele em Erwin Panofsky ou em Eddy de Jongh, traga contribuições fecundas, sem problematizar as conexões entre as relações sociais e a produção das imagens no Brasil holandês, uma interpretação da relação entre as figuras humanas e a paisagem em Frans Post, por exemplo, continuará estéril.

Podemos sintetizar a problematização deste trabalho em torno do objetivo de como desconstruir o suposto "realismo" das imagens de Frans Post de um ponto de vista histórico. Apesar da história da arte estar ciente de que o "realismo" holandês do século XVII foi muito mais um efeito construído por discursos de realidade,[373] ao longo desta investigação ficará claro que o problema é o de como endereçar objetos de estudo históricos (relações sociais, redes de poder, colonialismo, eurocentrismo, etc.) apenas abordando as imagens de Frans Post com categorias e metodologias da iconografia. O método da iconografia/iconologia tem a contribuir para a abordagem sobre a obra de Post, especialmente do ponto de vista da produção da imagem. Mas, levando em conta os conteúdos das imagens de Post em sua conexão com as relações sociais, políticas e étnicas do Brasil holandês, então o método iconográfico deve ser tomado apenas como ponto de partida.

Deste ponto em diante, procederemos, no primeiro momento, à análise das imagens que Post executou para João Maurício em torno de uma descrição corográfica em consonância com o discurso orangista-nassoviano sobre o Brasil holandês, e, num segundo momento, às imagens que ele criou para vender no mercado de pintura de paisagens, visando um público de alto poder aquisitivo que, no entanto, em sua maioria, divergia do orangismo, propondo a visão mercantil de um governo civil. Essas últimas imagens, estilizadas, eram a imaginação do Brasil como a terra de onde vinham "commodities" como o açúcar, mas não eram imagens do território do Brasil. E ainda assim, será possível localizar na produção posterior que Post fez para o mercado de paisagens da Holanda do século XVII outras imagens, destinadas a um público minoritário mas que, querendo paisagens que fizessem alusão corográfica ao Brasil,

[373] Essa noção foi tirada da concepção de Barthes para o "efeito de realidade": "[...] This is what we might call the *referential illusion*. The truth of this illusion is this: eliminated from the realist speech-act as a signified of denotation, the 'real' returns to it as a signified of connotation; […] the very absence of the signified, to the advantage of the referent alone, becomes the very signifier of realism: the *reality effect* is produced, the basis of that unavowed verisimilitude […]" in: BARTHES, Roland. "The Reality Effect" in: BARTHES, Op. Cit.; p. 148.

defendiam ainda a retomada colonial do território brasileiro. Em ambos os casos, seja no discurso mercantil e civil, seja no discurso colonial de estado, a imaginação da terra do Brasil em alusão ao *topos* do paraíso deve ser entendida como o efeito de realidade que procurou mitigar um imaginário colonialista.

PARTE II

IMAGENS DA *PAX NASSOVIANA*

"daer vorst Maurits in Brezijl
De leeusvaen planten, en een' burgerlijcken stijl
Invoeren op de kust, daer andere starren schijnen,
De mencheneeter dwaelt in wouden en woestijnen."

Joost van den Vondel, "Parnasloof", 1660

" 'America' is not seen through European eyes: it is constructed from European images of Europe's own repressed and outward projected Others."

Peter Mason, *Deconstructing America*, 1990

CAPÍTULO IV

A TOPOGRAFIA DA NOVA HOLANDA, 1637-1640

O lugar das Imagens de Frans Post na Iconografia Nassoviana

Ao partir de uma história cultural da paisagem, então, a segunda parte desta dissertação proporá uma interpretação das imagens que Frans Post criou sob comissão de João Maurício, Conde de Nassau-Siegen, ao tempo em que foi Governador-General da colônia que a WIC (*West-Indische Compagnie*) estabeleceu no Brasil.[374]

Estudos recentes têm sublinhado uma mudança maior nas considerações das relações entre João Maurício e os cientistas e artistas reunidos na corte de Vrijburg, ao norte da Cidade Maurícia e de frente para o Recife. De *Maecenas*, sua figura histórica tem passado a ser concebida como a de um curador.[375]

Os registros que os holandeses deixaram sobre o Brasil são diferentes dos demais, feitos pela WIC e pela VOC (*Verenigde Oost-Indische Compagnie*) em outras paragens ao redor do mundo, justamente por conta dessa "condução sensível" na produção de livros e obras de arte.[376] No caso específico do Brasil, o levantamento cartográfico adquiriu uma dimensão complexa ao se referir a uma multiplicidade de saberes envolvidos, como a geografia, a história, a história natural e as artes. Portanto, as relações que interconectam esses diferentes campos apontam para o fato de que João Maurício não só contratou e promoveu aqueles artistas e cientistas, como também supervisionou suas produções ao ponto de participar ativamente até na finalização. Por exemplo, quando o conde escreveu seus próprios

[374] A colônia, conhecida como "Nieuw Holland", era formada pelas capitanias de Pernambuco, Itamaracá, Paraíba e Rio Grande do Norte, como registrado no brasão que representava as possessões da WIC. Depois, duas capitanias mais foram ocupadas, Ceará e Maranhão, embora o estatuto delas era incerto, devido às negociações de trégua com a Coroa Portuguesa, cuja forma legal só seria válida a partir de junho de 1641; portanto, após a feitura do brasão da colônia, em 1638. O nome "Brasil", entretanto, era também usado, como no exemplo do título do mapa mural, feito a partir de levantamento cartográfico de Georg Marcgraf: "Brasiliae qua parte paret Belgis". Portanto, de agora em diante, toda vez que houver necessidade de nomear a colônia, deveremos usar a terminologia mais usada pelos historiadores do século XX: Brasil holandês.

[375] GALINDO, Marcos. "Maurício, o 'Brasileiro'". In: *Eu, Maurício. Os espelhos de Nassau*. Exihibition Catalogue. MONTES, Maria Lucia; MENEZES, José Luiz Mota; e GALINDO, Marcos. (eds.) Recife: Instituto Cultural Bandepe, 2004. p. 89.

[376] Iem; p. 91.

comentários nas imagens que contêm representações de espécies botânicas e zoológicas, reunidas no *Libri Principis*.[377]

Essa tendência acadêmica tem sido influenciada por uma literatura preocupada com o fenômeno cultural de colecionar objetos naturais e artificiais nos gabinetes de arte e/ou de curiosidades, atividade essa que ocorria no contexto social das cortes.[378] Apesar dessa abordagem já ter sido aplicada ao estudo das imagens de Albert Eckhout e sua relação com um "single decorative cycle", comissionado pelo conde de Nassau-Siegen,[379] não houve até então nenhuma tentativa de investigar nesse sentido as paisagens de Frans Post, embora essas tenham sido executadas de dentro dos mesmos propósitos nassovianos.[380]

Neste capítulo, então, abandonaremos a ideia de que as 18 telas pintadas por Post no Brasil não formavam um grupo. Por conta de lacunas documentais, tanto historiadores quanto historiadores da arte tomaram essas imagens como tematicamente independentes.[381] Ao contrário, seguiremos a sugestão de Pedro e Bia Corrêa do Lago,[382] e já mais desenvolvida por Ernst van den Boogaart.[383]

---

[377] TEIXEIRA, Dante Martins. "A imagem do Paraíso: uma iconografia do Brasil Holandês (1624-1654) sobre a fauna e a flora do Novo Mundo" in: FERRÃO, Cristina e SOARES, José Paulo Monteiro (Eds). *Brasil - Holandês*. Rio de Janeiro: Editora Index, 1995. p. 100, especialmente nota 57, p. 103.

[378] Ver KEBLUSEK, Maria & ZIJLMANS, Jori (ed.) *Princely Display. The Court of Frederik Hendrik of Orange and Amalia van Solms*. Zwolle: Waanders Publishers, 1997; DASTON, Lorraine & PARK, Katharine. *Wonders and the Order of Nature, 1150-1750*. New York: Zone Books, 1998; ADAMSON, John (ed.) *The Princely Courts of Europe. Ritual, Politics and Culture Under the* Ancien Régime, *1500-1700*. London: Seven Dials, Cassell & Co., 2000; e FRANÇOZO, Mariana. " De Olinda a Olanda : Johan Maurits van Nassau e a circulação de objetos e saberes no Atlantico holandes (seculo XVII) ". Tese de Doutorado. Campinas: UNICAMP, 2009.

[379] BRIENEN, Rebecca Parker. *Visions of Savage Paradise. Albert Eckhout, Court Painter in Colonial Dutch Brazil*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006. Ver capítulo 6: "Eckhout's Paintings: Location and Interpretation", especialmente da p. 171 à 178.

[380] Em LAGO, Pedro e Bia Corrêa do. *Frans Post {1612-1680}. Obra Completa*. Rio de Janeiro: Capivara, 2006, pp. 26-27, está já colocada a questão da possível relação entre as imagens de Post com a coleção *Brasiliana*. Porém, os autores apenas sugeriram essa conexão, sem no entanto levar essa investigação adiante.

[381] MELLO, Evaldo Cabral de. *Nassau. Governador do Brasil holandês*. São Paulo: Cia. das Letras, 2006, p. 140, sugere que "[...] os dezoito quadros que Frans Post executou ao longo dos seus anos de Nordeste deviam estar pendurados nas paredes de Vrijburg e da Boa Vista [...]". E SOUSA-LEÃO, Joaquim de. *Frans Post, 1612-1680*. Amsterdam/Rio de Janeiro: A. L. Van Gendt/Kosmos, 1973, p. 24, afirmou que, "despite the strange standard size, Post's pictures were not "part of a series".

[382] LAGO, Pedro and Bia Corrêa do. *Op. Cit.* The idea was first raised in LAGO, Beatriz e Pedro Corrêa do. "Os Quadros de Post Pintados no Brasil" in HERKENHOFF, Paulo (org.) *O Brasil e os Holandeses, 1630-1654*. Rio de Janeiro: Sextante Artes, 1999.

[383] BOOGAART, Ernst van den. "Realismo pictórico e Nação: as pinturas brasileiras de Frans Post" in: TOSTES, Vera Lúcia Bottrel e BENCHETRIT, Sarah Fassa (orgs.) *A Presença Holandesa no Brasil: Memória e Imaginário*. Livro do Seminário Internacional. Rio de Janeiro: Livros do Museu Histórico Nacional, 2004. Nesse texto, o autor interpreta as imagens de Frans Post como uma forma de relatório visual endereçado à diretoria da WIC, ou seja, um equivalente visual de textos como o relatório escrito por Adriaen van der Dussen.

Portanto, a tese defendida neste capítulo é a de que aquelas telas não só formavam um grupo mas também parte integrante de um grupo ainda maior: todo o repertório iconográfico desenvolvido artística, científica *e* politicamente por João Maurício, parte das "liturgias de poder" no Brasil e da sua "auto-promoção" no contexto europeu.

Entretanto, pela especificidade mesma dessas imagens, argumentaremos que foram executadas em relação direta com a construção de uma visão geográfica do Brasil holandês. Deixando de lado a ideia de que Post havia sido contratado para simplesmente registrar as vilas e fortes sob o comando da WIC,[384] proporemos a ideia de que as telas de Post eram vistas topográficas individuais a compor uma visão corográfica, no todo, do Brasil holandês, baseada nos princípios geográficos da cultura visual da Holanda do século XVII.

A semelhança iconográfica e formal entre as telas e os desenhos e gravuras de Frans Post mostra que essa conformação de tratamento em variadas mídias conota uma relação intrínseca de sua paisagística com o princípio da *descriptio* geográfica. A evolução das sutis diferenças de tratamento de uma mídia a outra, aponta, no entanto, para uma construção imagética mais complexa do que a mera ideia de "descrição", no sentido geométrico de levantamento cartográfico. Ir da topografia de sítios específicos à elaboração qualitativa de uma corografia é um percurso complexo, que não é isento de valores culturais e projeções políticas. Daí porque se torna relevante uma análise que procure fazer ver as múltiplas possibilidades de significado que a paisagística de Post poderia adquirir pelo observador em diferentes contextos: como quadros expostos num palácio; como vinhetas num mapa mural; ou como pranchas num livro de história.

No capítulo quinto será discutida a relação das imagens de Frans Post com o uso que delas fez João Maurício. Nesse sentido, não é o caso de levantar a hipótese de se saber se os quadros de Post foram feitos para Vrijburg *ou* para a Mauritshuis, como fez Rebecca Parker Brienen, preocupada com as naturezas-mortas e "retratos etnográficos" de Albert Eckhout.[385]

---

[384] Apesar de JOPPIEN, R. "The Dutch Vision of Brazil: Johan Maurits and his artists" in BOOGAART, E. van den (Ed.) Johan Maurits van Nassau-Siegen, 1604-1679: A Humanist Prince in Europe and Brazil, Essays on the occasion of the tercentenary of his death. The Hague: The Johan Maurits van Nassau Stichting, 1979, p. 298, duvidar da suposta clara distinção que a literatura sobre os artistas de João Maurício fizera acerca da responsabilidade de Post para com a "paisagem" e Eckhout para com as "figures" do Novo Mundo, tal divisão foi aceita como tácita em SILVA, Leonardo Dantas. *Dutch Brazil, Vol. I: Frans Post, The British Museum Drawings*. Petrópolis, Editora Index, 2000, pp. 10-11; e em LAGO, Beatriz e Pedro Corrêa do. "Os Quadros de Post Pintados no Brasil" in HERKENHOFF, Paulo (org.) *O Brasil e os Holandeses, 1630-1654*. Rio de Janeiro: Sextante Artes, 1999, p. 240; esse argumento também aparece em LAGO, Pedro e Bia Corrêa do. *Frans Post {1612-1680}. Obra Completa*. Rio de Janeiro: Capivara, 2006, p. 32.

[385] BRIENEN, Rebecca Parker. *Op. Cit.* 21.

Ao contrário, meu propósito é o de demonstrar que as telas de Post podiam ser exibidas *tanto* em Vrijburg *quanto* na Mauritshuis, elucidando quais efeitos aquela visão geográfica do Brasil holandês poderia tornar possíveis nos diferentes contextos e públicos.[386]

As implicações morais e políticas de uma tal *descriptio* geográfica serão alvo então do capítulo sexto, quando relacionaremos a série de desenhos e as vinhetas à cartografia do mapa mural de Georg Marcgraf, publicado por Joannes Blaeu em Amsterdã em 1647,[387] e ao seu uso enquanto pranchas no livro de Gaspar Barlaeus, *Rerum per octennium in Brasília et álibi nuper gestarum, sub praefectura Illustrissimi Comitis I. Mauricii, ... Historia*, publicado em Amsterdã por Johanes Blaeu no ano de 1647.[388]

Em ambos contextos, aquelas imagens tiveram o papel de construer uma geografia do Brasil na qual o território ocupado pudesse ser representado enquanto terra pacificada. Palavra sutil, essa última, que melhor se compreende na relação histórica com o que ocorrera depois que João Maurício completou a conquista de Pernambuco, bem como das capitanias adjacentes, então ajustando fiscal e administrativamente as instituições coloniais. Esse processo se realizou através de uma política de tolerância uma vez que a estabilidade da colônia dependia de frágeis relações sociais, profundamente marcadas por conflitos étnicos e antagonismos religiosos.[389]

Consideraremos neste capítulo as estruturas perspectivas nas composições das sete telas que Frans Post pintou ainda no Brasil. Não tomamos essas imagens da primeira fase da obra de Post na dimensão de objetos de arte, mas como representações gráficas de paisagem,

---

[386] O conceito de "efeito" aqui não é no sentido positivista de consequência de um determinismo, mas enquanto "afecção", categoria que Gilles Deleuze encontrou na filosofia de Spinoza, aliás, contemporânea da cultura visual holandesa do século XVII. Ver: DELEUZE, Gilles. "Spinoza e as três 'Éticas'" in: DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1997. pp. 159-161; e DELEUZE, Gilles. *Espinosa: filosofia prática*. São Paulo: Escuta, 2002.

[387] MARCGRAF, Georg. "Brasilia qua parte paret Belgis : Brasilia geographica & hydrographica tabula nova, continens praefecturas de Ciriji, cum Itapuama de Paranambuca Itamaraca Paraïba, & Potiji, vel Rio Grande / Quam ... superstruebat et delineabat Georgius Marggraphius Germanus Anno Christi 1643", do qual há uma cópia, impressa por Huijch Allart, em 1659, na Coleção Especial da Biblioteca da Universiteit Leiden.

[388] BARLAÉUS, Gaspar. *História dos feitos recentemente praticados durante oito anos no Brasil* [1647]. Recife: Fundação Cultura Cidade do Recife, 1980.

[389] MELLO, Evaldo Cabral de. *Op. Cit.* Ver especificamente o capítulo 6: "Paz nassoviana". Apesar de difícil de definir a base étnica da demografia do Brasil holandês, mas pode ser dito com alguma certeza que os grupos que desempenharam papéis relevantes foram os portugueses produtores de açúcar, os financistas sefarditas e os comerciantes e navegadores neerlandeses. Ver: WATJEN, Hermann. *O Domínio Colonial Holandês no Brasil: um Capítulo da História Colonial do Século XVII*. Recife: CEPE, 2004; BOXER, C. R. *Os Holandeses no Brasil, 1630-1654*. Recife: CEPE, 2004; e ISRAEL, Jonathan & SCHWARTZ, Stuart B. *The Expansion of Tolerance. Religion in Dutch Brazil (1624-1654)*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2007.

na relação intrínseca com o meio ambiente a que elas se referem, ou seja, ao conjunto de elementos empíricos que tornaram possível a percepção do ambiente tropical. Investigaremos, na imagem de Post, os vestígios do processo perceptivo que operou a transformação de estímulos visuais em imagens socialmente organizadas e compartilhadas.

Cabe alertar, no entanto, que tomamos a imagem em Frans Post enquanto um conjunto de escolhas individuais de técnicas de composição através das quais ele construiu específicas estratégias visuais para representar a terra do Brasil. Como veremos adiante, havia uma variedade muito grande de técnicas para representar o sítio observado, a partir da combinação de repertórios oriundos tanto da cartografia quanto da paisagística, de forma que a escolha de cada uma dessas poderia conferir diferentes ênfases de visibilidade. Definimos aqui estratégia visual como a(s) escolha(s) de uma ou mais técnicas de representar o sítio observado com a finalidade de dar visibilidade a determinado aspecto do objeto com que se quer chamar atenção com a imagem.

Ao fim do capítulo, retomaremos essa definição para sistematizar a análise das primeiras telas de Frans Post, a fim de fundamentar a hipótese de que Frans Post representara os sítios do Brasil holandês em equivalência a um repertório de paisagens pátrias.

As estruturas de composição usadas por Frans Post nas suas pinturas, e nas gravuras feitas a partir de seus desenhos, compõem a representação do sítio visto de forma que a elas podemos relacionar duas categorias associadas à paisagem: o panorama, tal qual considerado por Wolfgang Stechow na arte holandesa do século XVII;[390] e a vista de perfil, um dos quatro tipos de dramatização geométrica, entre a paisagística e a representação cartográfica, estudados por Kees Zandvliet.[391] A fim de compreendermos a complexidade da relação entre a observação do sítio e sua representação enquanto lugar na imagem de Frans Post, faz-se necessário a consideração de ambas categorias. Passaremos, a partir deste ponto, ao exame do panorama e do perfil, para, no próximo tópico, relacioná-los às sete telas conhecidas de Frans Post para o período de 1637 a 1640.

[390] STECHOW, Walter. *Dutch Landscape Painting of the Seventeenth Century*. Londres, 1966; pp. 33-49.
[391] ZANDVLIET, Kees. *Mapping for money. Maps, plans and topographic paintings and their role in Dutch overseas expansion during the 16th and 17th centuries*. Amsterdam: Batavian Lion International, 2002; pp. 229-236.

O Perfil em Perspectiva

A palavra panorama apareceu na virada do séc. 18 para o 19, quando Robert Barker inventou uma imagem que foi fixada em um suporte de estruturas circulares em 360º, nas quais o observador se encontrava ao centro. O vocábulo é um neologismo que toma radicais de origem grega, sugerindo uma "visão do todo". Segundo Ana Maria de Moraes Belluzzo, o panorama (ou antes algumas características a ele ligadas, como a projeção perspectiva circular e a multiplicidade de pontos de fugas) influenciou a pintura do século XIX em diante, sobretudo de paisagens, e terminou por se incorporar a um léxico relacionado ao campo perceptivo, originando várias modalidades de "vista panorâmica".[392]

No sentido de uma imagem em 360 graus, o panorama não pode constituir um conceito aplicado às pinturas de paisagens da Holanda do século XVII. Daí porque Stechow não pôde dar uma definição precisa do termo na relação com seu objeto de estudo, ou seja, as pinturas acima mencionadas.[393] Ao invés, ele limitou-se a dar-nos uma descrição dos elementos paisagísticos da arte holandesa do século XVII ligados à vista panorâmica:

> "The panoramic view has often been considered the most outstanding contribution of Dutch painters to the history of landscape painting. It is Dutch through and through: the vast plain seeming to stretch out endlessly, the small towns barely rising above the level fields, the low horizon which leaves up to four-fifths of the picture plane to the moist sky, the rich alternations of clear lights and transparent shadows in the shifting clouds. […]"[394]

É importante ressaltar que Stechow distinguiu um "world panorama", ligado à pintura flamenga do século XVI, como em Pieter Brueghel, da paisagem panorâmica holandesa do século XVII.[395] Para Stechow, esse último desenvolveu-se a partir dos desenhos de Hendrick Goltzius.[396] Assim, o desenvolvimento posterior da paisagem panorâmica holandesa do século XVII foi o resultado obtido para superar os problemas de balanço na composição.[397]

Para Stechow, tal desenvolvimento ocorreu em Haarlem, tendo através da produção de Cornelis Vroom, chegado a influenciar Pieter Post, arquiteto e pintor, e irmão de Frans Post:

---

[392] BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. *O Brasil dos Viajantes, Vol. III – A construção da paisagem*. São Paulo: Objetiva / Metalivros, 2000; p. 50.
[393] "The term 'panoramic landscape' is as ambiguous as most other art-historical terms." STECHOW, Op. Cit.; p. 33.
[394] Idem; ibd.
[395] Idem; ibd.
[396] Idem; p. 34.
[397] "In panoramas seen from an elevated standpoint it is precisely the lack of such larger compositional elements which make the problem of balance a difficult one. […]". Idem; p. 35.

"Painters followed Vroom's daring to exploit at some distance and with reservations; the one-sided 'wing'takes first place in their works. Vroom himself did a beautiful picture of this kind; other examples, some as early as 1631, are by Pieter Post."[398] É portanto bastante plausível que a formação de Frans Post, enquanto desenhista e pintor de paisagens, tivesse se dado em meio às tentativas de dar solução ao problema da emergência de uma representação imagética de sítio observado. Sobretudo a partir da construção de um repertório local, holandês portanto, e que, apesar de ter usado o recurso flamengo da "one-sided wing", abandonara o vôo de pássaro de sua escola predecessora para criar sua identidade visual em torno da estrutura de linha do horizonte baixo, como que mantendo os pés no chão.[399]

O debate de Stechow sobre o aspecto panorâmico da paisagística holandesa do século XVII pode ser retomado a partir do que Kees Zandvliet chamou de "geometria dramatizada", ou seja, o uso de técnicas de perspectiva como estratégias visuais empregadas tanto por artistas quanto por cartógrafos de então. Entretanto, essas estratégias podiam ser usadas para moldar diferentemente as imagens, uma vez que em cada uma poderia haver uma combinação individual de diferentes técnicas, indo do tratamento artístico à precisão matemática.[400]

A grande variedade de técnicas usadas para compor as imagens paisagísticas pode ser observada, como mencionou Zandvliet, ao considerar o vasto conjunto de aquarelas que Johannes Vingboons pintou, a partir de várias vistas de localidades ao redor do globo, para compor o seu atlas.[401] Essas imagens híbridas, resultantes de uma miscelânea de variadas técnicas usadas enquanto estratégias visuais para representar topografia, foram classificadas por Zandvliet em pelo menos quatro categorias. Detenhamo-nos nessa tipologia a fim de melhor compreender a relação entre a imagem de Frans Post e a cultura visual em que ela se inseria.

Segundo Zandvliet, a primeira categoria constitui o que Hendrick Hondius, no seu tratado sobre a perspectiva, chamou de "*geometrische grondt*".[402] Esse tipo de imagem é o

[398] Idem; p. 38.
[399] A esse respeito, ver o comentário de Stechow sobre o quadro *View of Ilpendam*, de Joris van der Haagen: "It has the additional distinction of outdoing all other panoramas by showing a relationship of seven to one between sky and land, although we are now firmly back on the level of the figures in the foreground." Idem; p. 49.
[400] ZANDVLIET. Op. Cit. P. 229.
[401] Idem. Ibdem. Ver também GOSSELINK, Martine. *Land in zicht. Vingboons tekent de wereld van de 17de eeuw*. Zwolle / Den Haag: Waanders Uitgevers / Nationaal Archief, 2006. Para as aquarelas de Vingboons com temática brasileira, ver especificamente GALINDO, Marcos e MENEZES, José Luiz Mota. *Desenhos da Terra: Atlas Vingboons*. Catálogo da Exposição. Recife: Instituto Cultural Bandepe, 2003.
[402] HONDIUS, H. *Grondighe onder-richtinghe in de optica, ofte perspective konste*. 's-Graven-hage, 1647 apud ZANDVLIET. Op. Cit. 230.

resultado de uma projeção ortogonal sobre um plano geométrico. Essa vista de topo, por assim falar, está relacionada à cartografia em geral, aos levantamentos planimétricos em topografia e às plantas baixas em desenho de arquitetura.

O segundo tipo constitui o que Zandvliet chamou de "vistas de perfil". Associado às vistas de costas marítimas, essas imagens eram usadas como guias de referências para a navegação, uma vez que elas forneciam detalhadas vistas frontais de entradas de ancoradouros ou posições de fortes e podiam ser usados para fins náuticos e militares.[403] Nele, o plano de projeção não corresponde mais ao plano geométrico, mas compõe com ele um ângulo de 90 graus.

Os dois planos tratados por Zandvliet, acima mencionados, podem ser descritos como dois tipos de rebatimento de plano a partir de um modelo de projeção ortogonal, sendo relacionados a uma técnica de desenho que tem sido amplamente utilizada por arquitetos e topógrafos. [404] Essa técnica constitui uma outra forma de usar a geometria descritiva, sem que seja necessário recorrer à perspectiva.[405] Para isso, o desenhista deve lançar mão do método axonométrico para construir uma projeção ortogonal. Esse processo foi descrito por Lawrence Wright nos seguintes termos:

> "Architects and engineers chiefly use *orthographic* (straight-drawn) *projection*, producing plans, elevations and sections. Some or all of the information given by those separate diagrams can be conveyed in a single view, more realistic but drawn to scale, made by *one-plane projection* of several kinds. In the principal method, *axonometric*, the object is projected on a single vertical plane, but is set at an angle which reveals two or more faces and better explains the complete form. […]"[406]

Desse modelo ortogonal, pode-se decompor e recompor o objeto 3-D através da projeção de suas faces enquanto superfícies 2-D em planos distintos, como se segue da descrição do trecho:

---

[403] ZANDVLIET. Op. Cit.; p. 230.

[404] "[…] Alguns sistemas [de perspectiva] são deliberadamente usados de modo muito convencional: é o caso por exemplo da *axonometria* dos arquitetos e dos topógrafos, que é um sistema não centrado, de retas paralelas. [...]" in: AUMONT, Jacques. *A Imagem*. Campinas: Papirus editora, 1993; p. 214. Baseamos a definição de rebatimento, aqui adotada, a partir do trecho: "Since drawing paper is only two-dimensional and a large part of the problems in perspective deal with three-dimensional configurations, different authors have used a variety of procedures for depicting two or more planes on the plane of the paper. For such procedures I use the French term *rabatment*. I myself generally choose parallel projections to illustrate three-dimensional situations." In: ANDERSEN, Kirsti. *The Geometry of na Art. The History of the Mathematical Theory of Perspectiva from Alberti to Monge*. New York: Springer, 2007; p. xxxii.

[405] WRIGHT, Lawrence. *Perspective in perspective*. London: Routledge & Kegan Paul, 1983; p. 348.

[406] Idem; ibdem.

> "Assume that the object to be depicted is a building floating inside a transparent rectangular box and is aligned with its faces. Parallel projection of the main outlines of the object, downwards on to the ground plane, will produce a ground plan. Projection in other directions will produce a roof plan, a front elevation or a side elevation. All these are transferred to the single plane of the drawing paper. Any line parallel to a reference plane will there be true to scale and measurable. Lines at other angles, such as the hips of the sloping roof, will not."[407]

Daí que essa técnica de desenho tem sido usada por arquitetos que se propõem desenhar vistas de fachadas, e por topógrafos para produzir levantamentos topográficos preocupados em medir e representar altimetria; ou seja, a construção de perfis com medições de diferenças de alturas; altitudes relativas ou absolutas, no caso em que se toma como referência o nível do mar.

Uma vez que se pode considerar a vista de perfil como um rebatimento frontal de plano geométrico, Zandvliet então correspondeu o traço das vistas elaboradas por Frans Post a esse modo de desenho.[408] Frans Post provavelmente se familiarizou com essa técnica de desenho sob a influência de seu irmão, Pieter Post, pintor de paisagem e arquiteto, do círculo de Jacob van Campen,[409] o que explicaria o porquê para o fato de que ele pôde fazer uso constante dessa escolha técnica.

É também importante levar em conta a relação das primeiras telas de Post com o rebatimento de plano para a investigação da frequente escolha de um ponto de vista baixo, tal como sugerido por suas linhas de horizonte, geralmente coincidindo com o nível dos olhos da figuras humanas em pé no primeiro plano de suas pinturas. O efeito visual das composições finais, como se estivessem intrinsecamente relacionadas à observação direta de alguém que estivesse em pé nos pontos de vista construídos nas imagens, permitia ao espectador fazer referência a uma visada altimétrica do sítio. Vale a pena ressaltar que as composições das telas guardam muita semelhança com as composições dos desenhos de 1645, os quais formavam pares com mapas planialtimétricos de cada sítio, como se veem nas pranchas do livro de

[407] Idem; p. 349.
[408] ZANDVLIET, Op. Cit; p. 230.
[409] Apesar da ausência de uma produção anterior, situação alias não usual para um artista já com 24 anos de idade, supõe-se que Frans Post foi aprendiz de seu próprio irmão. Ver DUPARC, Fredric. "Frans Post na Pintura Holandesa do Século XVII" in LAGO, Pedro e Bia Correia do. *Frans Post {1612-1680}. Obra Completa*. Rio de Janeiro: Capivara, 2006; p. 17.

Barlaeus.[410] Esse último fato reforça, então, a característica de levantamento altimétrico dessas primeiras imagens de Frans Post.

A planialtimetria caracteriza-se pela representação de ambos os aspectos planimétricos e altimétricos, ainda que esses sejam representados numa vista de topo. A fim de sugerir diferenças de altura (do relevo do sítio observado) no plano de projeção, a representação topográfica lança mão de convenções gráficas como um sistema de hachuras em escala, um sistema de curvas de nível, ou elementos morfográficos.[411]

Um exemplo de emprego de hachuras para sugerir visualmente a elevação das colinas no sítio onde se ergue a cidade de Olinda aparece no desenho que acompanha o texto do diário de viagem de Caspar Schmalkalden, escrito entre 1642 e 1645.[412] Outro exemplo, o mapa *Insula Tamaraca*, prancha do Barlaeus que acompanha a gravura feita a partir do desenho de Post com a vista da ilha de Itamaracá, apresenta uma combinação de hachura com curvas de nível. Embora essas convenções planialtimétricas estivessem longe de ser uniformizadas, esses dois mapas citados são provas da tentativa de representar diferenças de altura numa vista de topo. Tomando a vista de Post, acima citada, como a contrapartida altimétrica desses mapas planialtimétricos, podemos perceber uma estratégia análoga, porém inversa: a de introduzir a visibilidade de objetos à distância numa vista que era estruturada no formato de perfil.

Porém, a contradição aqui é que o objeto de Frans Post extrapola as possibilidades geométricas desse tipo de técnica de desenho, o perfil altimétrico, uma vez que a representação do sítio observado pressupõe a introdução do efeito visual da percepção de corpos à distância, através do uso de perspectiva, o que se afasta da aplicação do método da axonometria a fim da operar a construção de uma projeção ortogonal. A regra ortogonal das linhas paralelas torna-se incompatível com o efeito visual da percepção dos corpos, à medida que esses são percebidos a distâncias variáveis do ponto de vista do observador, que parecem fazer com que as linhas paralelas, ao distanciar-se, aproximem-se até se tangenciarem num

[410] Ver o exemplo do mapa à prancha 19, *Insula Tamarica*, e a prancha 18, *I. Tamarica*, do mesmo livro, contendo perfil a partir de desenho de Frans Post, in: BARLAÉUS, Gaspar. *História dos feitos recentemente praticados durante oito anos no Brasil* (1647). Recife: Fundação Cultura Cidade do Recife, 1980.

[411] CASEY, Edward S. *Representing Place. Landscape Painting & Maps*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002; pp. 141-153. Wright mencionou ainda outro método para sugerir diferença de alturas no relevo de um terreno, que ele chamou de "The grid method", o qual, através de linhas finas e reticuladas, pode ser combinado com a perspectiva de vôo de pássaro para sugerir visualmente as ondulações do terreno. Ver os gráficos em WRIGHT, Op. Cit.; p. 293.

[412] FERRÃO, Cristina e SOARES, José Paulo Monteiro Soares. (Eds.) *Brasil holandês, vol I – The Voyage of Caspar Schmalkalden from Amsterdam to Pernambuco in Brazil*. Rio de Janeiro: Editora Index, 1998; p. 71.

ponto comum, a princípio, no infinito, mas que corresponde a um ponto de fuga dedutível na representação perspectiva.[413] O desenho em duas dimensões num plano de rebatimento perpendicular é possível em relação a objetos de pequena escala, como, no máximo, no caso das fachadas arquitetônicas. Objetos de maiores dimensões, como os elementos geográficos em torno à situação de uma vila, precisam ser tratados de forma a levar em conta os efeitos da perspectiva. É por isso que, no caso da iconografia de topografia, não pode haver vistas de perfil "puras", apesar dos exemplos das pranchas 6 e 7. Das imagens de Frans Post, as mais próximas desse ideal altimétrico de perfil são os desenhos que ele fez ainda quando de sua viagem marítima ao Brasil, como no exemplo da prancha 8, com perfil da Ilha da Madeira.

Daí que a terceira e a quarta categorias de que falava Zandvliet para o repertório cartográfico e paisagístico da Holanda do século XVII constituem relativizações das duas primeiras categorias, através da inserção de objetos, em perspectiva, formando planos em graus compreendidos entre o primeiro e o segundo tipo, como acima mencionados.

Assim, a terceira categoria, diminuindo o ângulo formado entre a projeção e o plano de projeção, foi chamada por Zandvliet de "plano perspectivo".[414] Nesse, o plano geométrico é ainda ortogonal, mas não mais os objetos projetados. Daí a razão porque Hondius o chamou de "plano ortográfico".[415] Assim, essa técnica geométrica foi usada em mapas cuja vista de topo não impedia que os objetos dispostos na superfície fossem vistos em perspectiva, através de ângulos oblíquos. Esse tipo de representação cartográfica era muito comum à cartografia do período.

O quarto tipo de imagem é o assim chamado "vista de voo de pássaro", que Hondius definiu como "*scenographie*".[416] Aqui, não só os objetos projetados estão em perspectiva, mas também o próprio plano de projeção, que passa a ser submetido a um ponto de fuga. Essa técnica foi usada como estratégia visual para construir uma espacialidade figurativa e foi gradualmente conquistada por produtores de imagens considerados artistas. Por exemplo, essa

[413] Não convém confundir a projeção ortogonal com uma outra, que também se serve da axonometria, mas que chega a um resultado perspectivo, i.e., o que Wright chamou de "Vanishing axis perspective", in: WRIGHT, Op. Cit.; pp. 48-49; e cuja variante coincide com o que Jacques Aumont se referiu como "perspectiva de espinha de peixe", in: AUMONT, Op. Cit.; p. 214.
[414] ZANDVLIET. Op. Cit. P. 231.
[415] HONDIUS. Op. Cit.
[416] Idem.

técnica foi amplamente usada por pintores flamengos a fim de obter um efeito de vastidão de terra representada em pinturas de paisagem que ficaram conhecidas por "world landscapes".[417]

Aliás, foi essa mudança a longo prazo, a da lenta diferenciação entre esses dois modos acima citados, que tornou possível a percepção de que os mapas e as paisagens constituíam tipos diferentes de imagens. Assim, por um lado, foi a mudança de uso do plano ortográfico para o plano geométrico, bem como uma correlata maior sistematização das convenções simbólicas, que tornaram possível identificar mais claramente a evolução do gênero de representação cartográfica; enquanto, por outro, o lento abandono do uso do plano geométrico, em favor do uso dos vários graus possíveis daquilo que Hondius chamou de cenografia, fez com que a paisagística encontrasse seu próprio lugar entre as imagens.

Mas esse processo estava longe de se completar durante a primeira metade do século XVII. Malcom Andrews, ao considerar, por exemplo, o mapa mural de 1650, *Gallia*, de Claes Jansz. Visscher, sublinhou que:

> "[…] Topography here takes different forms. Some of the information is in map form (Rochele), some in bird's-eye-view (Paris, Marseille), some in profile (Orléans, Bourges). Some, in other words, are extensions of the cartographic mode of the central map of France, others are landscape views that give an impression of the city set in its environment, much as one might see it as a traveler. […]"[418]

Em um artigo sobre a construção de imagens corográficas para uso militar, Nina Eugenia Serebrennikov destacou o quanto a cartografia de Hieronymus Cock poderia se ater a elementos paisagísticos e o quanto a paisagística de Pieter Bruegel poderia se constituir a partir da corografia.[419] Assim, segundo ela,

> "[…] Cock's unique fusion of cartographic conventions of scale with the *gheest* of the landscape painter had resulted in perhaps the most painterly map of the century. In turn, one might describe the *Mountain landscape with river and travelers* as the most chorographic of Bruegel's landscapes to date. [...]"[420]

---

[417] ANDREWS, Malcolm. *Landscape and Western Art*. Oxford: Oxford University Press, 1999. Ver especialmente o capítulo "Topography and the *Beau Ideal*"; p. 77.

[418] ANDREWS, Malcolm. *Landscape and Western Art*. Oxford: Oxford University Press, 1999; p. 83.

[419] Por hora, diremos que a corografia, de acordo com Ptolomeu e com os cartógrafos do início do período moderno, como Joan Blaeu, é uma subdivisão da geografia; uma representação cartográfica de parte da terra ou de uma porção de uma determinada entidade geográfica, i.e., de uma região de um país. A esse conceito (e sua respectiva produção imagética) retornaremos no capítulo sexto, quando da análise das vinhetas de Frans Post no mapa mural *Brasilia qua parte paret Belgis*.

[420] SEREBENNIKOV, Nina Eugenia. "Plotting imperial campaigns. Hieronymus Cock's abortive foray into chorography" in: DE JONG, Jan *et al.* (Eds.) *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, Vol. 52 – Prentewerk 1500-

Em outro exemplo, no *Perfil de Breda*, de 1637 (ver prancha de número 9), gravado na própria oficina de Claes Jansz. Visscher, observa-se um arranjo diferente daquele dado no mapa mural acima mencionado. Nessa gravura, ao invés de um mapa de um país, ao centro, com vistas topográficas nas margens, com separações em enquadramentos nítidos, observa-se o plano geométrico, ou vista de topo, contendo representação cartográfica do sítio de Breda e de seu entorno, justaposta à vista de perfil da dita cidade, embora as inconsistências na diferença de escala e de orientação cardeal entre o mapa e o perfil não autorizem uma interpolação direta.

Por interpolação definimos aquela operação geométrica de transpor, através do estabelecimento de pontos de correspondência, a face de um objeto 3-D projetado ortogonalmente para uma superfície 2-D num plano frontal ou lateral, tal como descrito por Wright.[421] Para um exemplo da passagem de perfil ortogonal para a perspectiva linear na representação de vistas topográficas, ver a prancha 10 e a prancha 11.[422] Na prancha 10, a interpolação de pontos nas curvas de níveis para pontos no plano de rebatimento apresenta um perfil, ainda que sua dimensão de profundidade fosse abstraída pela inclusão de uma grade sugerindo perspectiva. Já na prancha 11, a interpolação de pontos nas curvas de níveis para o plano de rebatimento foi tratada de forma a incluir pontos de outras secções das curvas de nível. Assim, o aspecto final do perfil no plano de rebatimento se assemelhou a uma representação de paisagem, tal como em perspectiva.

Ao tomarmos os exemplos do mapa e da vista tal qual nas pranchas do livro de Barlaeus, acima citadas, [423] e ao hipotetizarmos a inclusão de perspectiva na interpolação de pontos oriundos da vista de topo, ou do plano geométrico, do mapa, para pontos num plano de rebatimento, como no perfil da gravura após desenho de Frans Post, temos duas conclusões.

Primeiramente, verificamos haver um outro exemplo de arranjo entre cartografia e paisagística holandesas do século XVII, não por multiplicidade de para-mapas,[424] nem por

1700. Zwolle: Waanders Uitgevers, 2001; p. 210.

[421] Ver página 5.

[422] Prancha 10, com o gráfico 7.12 em CASEY, Edward S. *Representing Place. Landscape Painting & Maps*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002; p. 147; e a prancha 11, com o gráfico 15.9 em WRIGHT, Lawrence. *Perspective in perspective*. London: Routledge & Kegan Paul, 1983; p. 288.

[423] BARLAÉUS, Op. Cit.

[424] "Paramapa" é uma categoria definida nos termos: "[…] para*map* consists of everything that surrounds and extends a map in order to present it (title, legend, text, photos, ancillary maps, associated texts, etc.). As the distinction illuminates the rhetorical power of the paramap, it underscores the logical primacy of the map (or maps) proper, for it is only there where postings, with their unique power to establish, can be made. Ultimately, it is the interaction between map and paramap that propels the map into action.", tal qual encontrada no livro de

justaposição de duas imagens em uma apenas, mas pela sugestão de complementaridade na comparação entre duas imagens apresentadas como pranchas em *pendant* num mesmo livro.

Em segundo lugar, verificamos que o tratamento perspectivo dado por Post à orografia do sítio na borda sul da ilha de Itamaracá se aproxima do modelo que Wright construiu para exemplificar a inclusão de curvas numa grade orientada através de um ponto de fuga, tal como segundo a *construzioni legittima* de Alberti.[425] Porque a imagem de Frans Post pressupõe ao menos um ponto de fuga, falamos de aproximação para com a perspectiva de Alberti, embora a diferença na relação entre seu objeto e a razão das linhas paralelas à linha de horizonte demonstre que sua imagem não coincide inteiramente com o modelo em grade, proposto por Wright. [426]

O estudo do uso da perspectiva em Frans Post torna-se relevante, portanto, exatamente porque suas imagens são muito mais próximas desses perfis de altimetria do que qualquer outra imagem de vistas estrangeiras reproduzidas nas aquarelas de Vingboons. Até para os níveis de linha de horizonte em geral na paisagística holandesa do século XVII, as imagens de Post oferecem médias mais baixas. Imagens como *S. Francisco de Campeche*,[427] um típico perfil altimétrico, são raras para esse período. Outros exemplos, que no entanto transitam mais

Denis Wood & John Fels, *The Natures of Maps. Cartographic Constructions of the Natural World.* Chicago: The University of Chicago Press: 2008; pp. xvi.

[425] WRIGHT, Op. Cit.; p. 67.

[426] No entanto, se, por um lado, o modelo albertiano não dá conta da especificidade perspectiva do perfil em Post; por outro, esse não pode ser considerado como um mero rebatimento de projeção ortogonal. Da mesma maneira como a terceira projeção de Ptolomeu, uma adaptação cônica da projeção cilíndrica de Marino, também não coincide com a projeção ortogonal da axonometria, como quis Alpers, uma vez que a projeção de Ptolomeu pressupõe um olho, e, portanto, um ponto de fuga. Essa autora afirmou que "[...] a terceira projeção de Ptolomeu correspondia não à perspectiva do ponto de fuga de Alberti, mas ao chamado método do ponto de distância adotado nos ateliês dos artistas do Norte. [...] Ptolomeu e a perspectiva do ponto de distância concebiam a pintura como uma superfície de trabalho plana, não-emoldurada, sobre a qual se inscreve o mundo. [...] É, de certo modo, como fazer uma demarcação topográfica, onde a posição ou as posições do observador estão incluídas no território por ele demarcado. [...] A demarcação, no entanto, nos afasta de Ptolomeu, que estava preocupado com a geografia ou o mapeamento de grandes áreas da Terra. [...] O que é chamado de projeção, nesse contexto cartográfico, nunca é visualizado colocando-se um plano entre o geógrafo e a terra, mas antes passando-se, matematicamente, de esfera para o plano. [...]" in: ALPERS, Svetlana. *A Arte de Descrever: A Arte Holandesa no Século XVII*. Trad. De Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Edusp, 1999; pp. 270-271. Sobre a terceira projeção de Ptolomeu, ver o sub-tópico "The Map in the Picture of the Ringed Globe" in: BERGGREN, J. Lennart & JONES, Alexander. *Ptolemy's Geography. An annotated translation of the theoretical chapters*. Princeton: Princeton University Press, 2000; pp. 38-40.

[427] "Profile view of St. Francisco de Campetie". Engraving by Claes Janszoon Visscher after drawing by Jacob Dasniets. In: Hollstein's Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts ca. 1450-1700, Volumes XXXVIII / XXXIX: Claes Jansz. Visscher to Claes Claesz. Visscher II [Nicolaes Visscher II]. Compiled by Christiaan Schuckman; edited by D. De Hoop Scheffer. Koninklijke Van Poll. Roosendaal, The Netherlands, 1991.

para o panorama, são as aquarelas de Vingboons para o Cabo da Boa Esperança,[428] Nieuw Amsterdam,[429] Castelo da Mina e Forte Nassau,[430] Batacalo,[431] Ponta de Galle,[432] Goa,[433] Visiapur[434] e Málaca.[435]

Nas imagens de Frans Post, essa característica altimétrica é mais marcante em desenhos como os sobre o Fort Ceulen e sobre Mauritsstad e Recife. Em outras, ainda que não ao ponto de caracterizar-se como "voo se pássaro", uma vez que o ponto de vista coincide com os pés no chão, uma linha do horizonte mais alta, relativa a uma visada tomada de um ponto mais alto no terreno, já justifica a caracterização de panorama, ou antes, daquilo que Stechow, como vimos no início deste tópico, aplicou à paisagística holandesa do século XVII: um efeito de amplidão do campo visual na superfície gráfica. Usaremos, a partir de agora, o termo panorama para designar, nas imagens de Post, uma amplidão de vista possibilitada pela tomada de um ponto de vista mais elevado no terreno, de forma que torna visível não uma linha em perfil altimétrico, mas sucessivas linhas altimétricas que, afastando-se do observador/espectador, foram articuladas em tratamento perspectivo.

Em relação às sete telas sobreviventes, do período compreendido entre 1637 a 1640, podemos afirmar que o uso de tais técnicas de desenho perspectivo enquanto estratégia visual de representação de tridimensionalidade vai da vista de perfil ao panorama. Enquanto os planos de fundo de *Cidade Frederica na Paraíba*, *Fort Ceulen*, *Vista de Itamaracá* e *Rio São Francisco* se aproximam do perfil altimétrico, *Forte Frederik Hendrik* é já um meio panorama, enquanto *O carro de bois* e *Porto Calvo* apresentam mais extensão panorâmica.

Sobre as condições ambientais de luz, pode ser afirmado com certeza que o território sob o comando da *West Indische Companie* é radicalmente diferente das de Haarlem, a 52 graus de latitude Norte, onde Post teve suas primeiras lições. De acordo com o famoso tratado sobre pintura escrito por Karel van Mander,[436] o artista deveria treinar-se na prática da observação da natureza, tomando notas em desenhos a ser utilizados posteriormente em

[428] GOSSELINK. Op. Cit. p. 19.
[429] Idem; p. 24.
[430] Idem; p. 94.
[431] Idem; p. 106.
[432] Idem; p. 108.
[433] Idem; p. 117.
[434] Idem; p. 119.
[435] Idem; p. 134.
[436] VAN MANDER, Karel apud BROWN, Christopher. *Dutch Landscape: The Early Years: Haarlem and Amsterdam*, *1590-1650.* London, 1986.

estúdio a fim de compor as pinturas finalizadas. Assim, as vizinhanças de Haarlem e suas condições atmosféricas e topográficas deviam ser bastante familiares a ele.

Por outro lado, levando em conta a foz do rio São Francisco como o limite sul e o Forte Ceulen, na foz do rio Potengi, como o limite norte,[437] o território ocupado pela WIC tinha sua extensão geográfica indo de 10° 30' 13" a 5° 45' 22" de latitudes abaixo da Linha do Equador. Então, a luz nos trópicos, além de mais abundante que na Holanda, é também mais quente. Isso afeta a "cor local" dos objetos empíricos em tal meio ambiente, tornando-as mais saturadas.

E há também o padrão da direção dos raios de sol. Na Holanda, o sol caminha mais próximo à linha do horizonte (mais no inverno e menos no verão). Logo, dependendo da estação e das condições atmosféricas, os raios de sol atingem a atmosfera mais obliquamente, em ângulos menores com ela, afetando a percepção do observador e criando um ambiente com um regime de luz mais rarefeito.

Por outro lado, próximo à Linha do Equador, o sol atravessa o céu quase em seu zênite, projetando seus raios mais verticalmente. Ademais, sua intensidade é distribuída mais regularmente ao longo das horas dos dias e ao longo dos dias do ano. Há apenas uma curta comutação entre dia e noite (e vice-versa); e pequenas variações anuais, de apenas uma ou duas horas de um solstício a outro.

Nas palavras de Gaspar Barlaeus, que se interessou pelo fenômeno:

> "A região é ameníssima e salubérrima pela brandura do clima, e é disto indício a longa vida dos naturais, a qual atinge às vezes cem anos. Nem o frio, nem o calor são excessivos. Há extensos períodos de seca e de chuva. Mal se distinguem das noites os crepúsculos e do dia os dilúculos, porque o nascer e o pôr do sol são mais verticais do que entre nós. O inverno começa em março e acaba em agosto. As noites, quase iguais aos dias, conhecem, de uma a outra estação, apenas a diferença de uma hora. A temperatura assemelha-se à estival nossa."[438]

Era inevitável que um artista da escola de Haarlem, familiarizado com a tradição paisagística de ênfase em estudar a natureza e o aspecto visual do mundo físico, tivesse que enfrentar essas diferenças de condições ambientais. Apesar de Post provavelmente não precisar de fazer uso de equipamento óptico para obter suas visadas,[439] é certo, entretanto, que

[437] Ver nota 394.
[438] BARLAEUS, Gaspar. *História dos feitos recentemente praticados durante oito anos no Brasil*. Translation of Cláudio Brandão. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 1980, p. 21.
[439] Ver WHITEHEAD, P. J. P. e BOESEMAN, M. *Um Retrato do Brasil holandês do século XVII. Animais, Plantas e Gentes pelos Artistas de Johan Maurits de Nassau*. Rio de Janeiro: Kosmos, 1989.

ele "estudou" o meio ambiente e as condições atmosféricas dos trópicos brasileiros. Isso é plausível se tomarmos em conta precisamente o que Joaquim de Sousa-Leão apontou no tratamento ao meio ambiente dado por Post a suas paisagens através de um uso específico de luz e cores, sobretudo os aspectos de "wintry season", com seu "gray, rainy sky, with muddy waters".[440]

Tem sido enfatizado que os pigmentos azuis daquelas telas devem ter esmaecido ao longo dos séculos. Isso talvez seja a sugestão de que Post pode ter pintado o trópico em cores mais vivas das que conhecemos pelo estado de seus quadros hoje.[441] Não obstante, o argumento acima não parece dar conta de uma explicação para o emprego da cor, sobretudo se compararmos seu uso em Post e nas telas de Albert Eckhout, cuja paleta, a despeito de condições semelhantes de produção, sugere outra conclusão. Ao invés de manter uma única explicação em termos de análise de pigmentação, talvez seja o caso de considerar a questão da cor enquanto convenção seguida por Post para sua aproximação ao trópico brasileiro.[442]

A Topografia do Brasil Holandês nas Telas de 1637 a 1640

Desse ponto em diante, consideraremos o tratamento que Frans Post deu, em suas composições, à perspectiva dos elementos topográficos em seus planos de fundo e o jogo de luz e sombra.

A primeira tela de Frans Post que sobreviveu é a *Vista de Itamaracá* (à prancha de número 12).[443]

A vista, olhando para o norte, mostra a localização do encontro do rio Igarassu com o canal de Santa Cruz, que separa a ilha do continente. No primeiro plano, a vegetação rasteira conduz o olhar do espectador ao outro lado do rio, onde se avista uma vegetação mais densa, que, a julgar pelo detalhe dos "tocos" de raízes na areia, parece apontar para o aspecto de um manguezal em regime de maré baixa. A margem se estreita formando um pontal e deixando entrever o canal de Santa Cruz e, defronte, a colina já na ilha. Nessa formação geológica, que corre no sentido leste-oeste, Post representou vários caminhos, com os quais o espectador

[440] SOUSA-LEÃO, Joaquim de. *Frans Post, 1612-1680*. Amsterdam/Rio de Janeiro: A. L. Van Gendt/Kosmos, 1973, pp. 25-26.
[441] Ver GORDON, George. "Estilo e Técnica de Frans Post" in: LAGO, Bia Correia e LAGO, Pedro Correia. *Frans Post {1612-1680}. Obra Completa*. Rio de Janeiro: Capivara, 2006.
[442] SOUSA-LEÃO, Op. Cit., pp. 25-26.
[443] LAGO, Pedro e Bia Corrêa do. *Frans post {1612-1680}. Obra Completa*. Rio de Janeiro: Capivara, 2006, p. 84; SOUSA-LEÃO Op. Cit., p. 24; and LARSEN, Erik. *Frans Post. Interprète du Brésil*. Amsterdam / Rio de Janeiro: Colibris, 1962, p. 96.

poderia explorar o terreno. A parte do declive que, sem vegetação, deixa ver o solo argiloso, indica um processo de erosão, decorrência já de ação antrópica ao meio ambiente. Não se tratava de mata virgem, e a imagem em Post parece ter sido construída guardando a consciência disso. Ele e seu público imediato, ou seja, o público conhecedor dessa imagem ao circular pelo palácio de Vrijburg, sabiam que se tratava de uma vista topográfica, ou seja, da representação de uma localidade.

Seguindo a margem no plano de fundo, o espectador vê uma faixa branca indicando uma pequena praia, com barcos ancorados. Os caminhos ziguezagueiam a colina acima, na direção de Schkoppestad, nomeada assim em homenagem ao capitão de origem alemã a serviço da WIC. Chamada pelos portugueses de Vila de Nossa Senhora da Conceição, hoje é conhecida por Vila Velha. É fácil reconhecer a igreja, na borda da colina, ponto em que essa, subindo abruptamente do ancoradouro, cessa, e se aplaina em tabuleiro. Aí, telhados ocres e palmas de coqueiros são os objetos mais visíveis à distância. Aliás, os coqueiros são as únicas espécies a se distinguir em meio à vegetação à distância, justamente ao contrário do que ocorre com as espécies do primeiro plano, que, sendo representadas em detalhe, permitem ao espectador com certos conhecimentos de botânica (ou por erudição, ou por tradição local de observação empírica) a identificação.

Voltando ao plano de fundo, e descendo a colina de Vila Velha, a linha do litoral parece ela mesma se distanciar, ao fazer uma curva na direção norte. Mas não sem antes fazer a indicação da situação do não muito distante Forte Orange, à beira do Oceano Atlântico, e que guardava a entrada e saída do canal de Santa Cruz. Há uma sensação de amplidão, sugerida pela perspectiva dos objetos dispostos no plano de fundo, à distância.

As nuvens, enfileiradas, praticamente não deixam ver o azul do céu. Antes, o brilho do sol torna-se opaco ao tentar atravessar aquelas. Seria plausível supor um cair de tarde, mas a nebulosidade impede uma observação mais acurada da direção das sombras. Sem intensidade e extensão, as sobras projetadas dos corpos das figures humanas no primeiro plano poderiam apontar, portanto, o sol de meio dia.

Foi sugerido que a data na pintura se refere a dezembro.[444] As cores, mais escuras e mais frias do que alguém poderia esperar de uma cena nos ensolarados trópicos parece indicar uma pista: Post escolheu representar a localidade através de um cuidadoso controle da

[444] LAGO. Op. Cit. p. 86.

luminosidade, privilegiando tons "aquosos" e "terrosos" para a paisagem. O aspecto visual resultante parece indicar, para um público conhecedor do meio ambiente em questão, os eventuais dias nublados de janeiro que, por coincidir as chuvas de verão com a primeira safra dos cajueiros, ficaram conhecidas no nordeste brasileiro pela expressão "chuvas de caju".

A segunda pintura conhecida é *O carro de bois* (à prancha 13). Em seu primeiro plano, a vegetação arbustiva conduz o olhar do espectador até os dois troncos: uma acácia e um ipê.[445] Da primeira, descem vários cipós; no segundo, duas espécies de bromélias descansam. O rio, separando os planos, delineia a colina que lhe segue, da outra margem, paralela, descendo em direção ao mar.

À suave encosta da colina está um conjunto arquitetônico, provavelmente composto pela casa-grande, a senzala, o engenho e, um pouco mais acima, a capela. À beira do rio, o gado descansa em uma área cercada. A crista da colina está tomada pela a mata, que, mais homogênea, possivelmente indica um fragmento original da Mata Atlântica.

Tomando vantagem da posição alta na colina, e com isso, sem abandonar a condição de "pés do chão", Post criou uma vista que apresenta o terreno em larga amplitude. Se a *Vista de Itamaracá* está mais associada ao perfil, então *O carro de bois* é já um panorama. Considerando sua produção enquanto a segunda de uma série, é possível levantar a hipótese de que Frans Post tentou submeter a João Maurício uma outra estratégia visual de representação de paisagem.

A vista de perfil era mais apropriada para representar sítios costeiros, abordando-os frontalmente, de acordo com uma iconografia relacionada a relatos de viagem; enquanto o panorama era mais indicado para explorar visualmente terrenos levemente ondulados, como os de amplas porções de terra no interior.[446]

Supõe-se que essa pintura, *O carro de bois*, trata da localidade da vila de Sirinhaém, na Zona da Mata Sul de Pernambuco. O problema aqui é que, diferentemente da semelhança iconográfica entre a tela e o desenho sobre Itamaracá, a composição de *O carro de bois* não corresponde exatamente à composição do desenho dedicado a Sirinhaém, sendo os pontos de vista seguramente diferentes. Ademais, o conjunto arquitetônico que aparece na pintura não

[445] SOUSA-LEÃO, Op. Cit. P. 23.
[446] Não é à toa, portanto, que essa segunda tela tem sido mais relacionada à convenção da pintura holandesa de paisagem, como fez LAGO, Op. Cit.; p. 90.

corresponde às construções assinaladas nem no desenho de Post nem no mapa que lhe corresponde no livro de Gaspar Barlaeus.

De fato, a própria situação geográfica sugerida na pintura levanta dúvidas se se trata do mesmo sítio representado no desenho. Por exemplo, se o mar pode ser visto, bem próximo à linha do horizonte e à direita, então, a vista é orientada para o norte, o que impediria uma visada quase frontal, como na pintura, a Sirinhaém. Mas se o sítio representado realmente corresponder à vila de Sirinhaém, então a vista está orientada para o oeste e então não se poderia ver o mar.

Além disso, como se vê à prancha 22, a última colina, defronte do mar, sendo um pouco mais alta que a precedente, é muito semelhante ao motivo de um outro desenho de Post, contendo o aspecto topográfico do cabo de Santo Agostinho, como no detalhe à prancha 23. No entanto, esse acidente geográfico tão distante ao norte de Sirinhaém não poderia ser observado do mesmo ponto de vista que ele adotou para a composição em questão. A relação entre o sítio representado em *O carro de bois* e a localidade de Sirinhaém será retomada mais adiante, no texto do próximo capítulo.

Sobre a luz, *O carro de bois* apresenta um aspecto ainda mais úmido do que a composição sobre Itamaracá. O céu é homogeneamente cinza e há ausência completa de sombras, naturais ou projetadas, tanto para as figures humanas do primeiro plano quanto para as edificações e outros elementos visíveis no plano de fundo. Aqui, a paisagem indica um dia de inverno. Novamente, Frans Post parece preocupado em exercer controle sobre a observação da natureza.

A pintura seguinte é *Forte Ceulen* (à prancha 14). Aqui a linha de horizonte foi bastante abaixada. Ao fundo, o mesmo padrão composicional da faixa altimétrica da topografia. Só que dessa vez, o tema foram as dunas costeiras. À esquerda, pode-se ver a arrebentação do mar na linha de arrecifes; à direita, as águas calmas do rio Potengi. A vegetação de duna pode ser vista, na distância. O ponto de vista reconstrói a visada de um observador que, se afastando do forte e em pé nos arrecifes, olhasse na direção sul para o istmo formado pelo estuário do rio Potengi à direita e o Oceano Atlântico à esquerda.

Nessa pintura, o imenso céu aparece novamente coberto por sucessivas camadas de nuvens. Nessa composição, Post tentou abordar uma luz lateral, tenuemente introduzida da esquerda para a direita. Ainda usando a proteção de um dia nublado, Post pôde observar

sombras ao ponto delas se projetarem, a meia distância, no lado oeste dos baluartes do forte. Cada traço de luz e sombra indica que Post representou as primeiras horas da manhã, com o sol ainda baixo no leste, mal acima do horizonte, no mar.

Cidade Frederica na Paraíba (à prancha 15) é talvez a composição em que a faixa topográfica quase tipifica o perfil altimétrico. Não fosse a colina descendo à esquerda, de forma a sugerir afastamento planimétrico da beira do corpo d'água para a crista da colina, e o espectador ficaria apenas com linhas paralelas. No entanto, Frans Post chama atenção do olhar quando ele deixa ver algo para além do "perfil". Atrás, e quase invisível por entre os troncos da vegetação à direita, há uma sutil sugestão de uma outro plano para além da linha da colina: os tabuleiros que se formam no relevo paraibano, às margens do rio que dá nome à capitania.

E próximo a esse *doorkijkje*, o olhar do espectador é conduzido pela composição de Post a explorar uma profusão de espécies vegetais. O ponto de vista sugere a experiência visual de um observador situado talvez em um barco, um pouco mais elevado e próximo àquela margem densamente arborizada, onde as raízes aéreas da *Rizhofora mangle* dominam o meio ambiente, formando uma floresta de quase uma espécie apenas, conhecida por manguezal. Mas então, na imagem de Post, o espectador pode explorar todo tipo de detalhe nas espécies do cajueiro, da pindoba, das plantas aquáticas e até da cana-de-açúcar. Olhando na direção do ponto em que o rio Sanhauá deságua no rio Paraíba, o observador ficaria com a superfície desse corpo d'água a refletir quase que imóvel a colina arborizada e o céu parcialmente nublado.

Não há sombras; só reflexos. Para o lado do rio, a vista do porto do Varadouro, a colina subindo através da vegetação, e a cidade, com seus telhados vermelhos e paredes brancas, caiadas, tudo está refletido na superfície da água. O céu denso de nuvens filtra toda a intensidade da luz, deixando a paisagem com o aspecto de calmaria que sucede ao temporal. O pouco de luz que Frans Post deixou aparecer na composição pode ser inferida pela variação de tons de verde na vegetação que sobe a encosta, como se o flanco esquerdo das árvores fosse banhada por uma luz quase imperceptível. Como Post construiu essa composição a partir de um ponto de vista a noroeste, a cena provavelmente remonta a um começo de manhã.

Em *Rio São Francisco* (à prancha 16), o olhar do espectador é tomado de surpresa pela forma com que Frans Post mostra os diferentes planos nessa composição. Separado pelo corpo d'água do rio, primeiro plano e plano de fundo se distinguem por sua posição oblíqua ao

suposto plano ortogonal ao espectador. No caso do primeiro plano, e correspondendo à margem sul do rio, a diagonal parte do centro da composição e sobe à esquerda, na direção de um ponto de fuga perspectiva que se situa muito "fora" da própria composição. A capivara, o maior roedor dos trópicos brasileiros, e o mandacaru comandam os elementos naturais dessa vista, sem humanos, à beira de um rio, enorme, a se perder de vista.

Porém, da capivara silhuetada contra as águas acinzentadas do rio, o olhar do espectador é levado a atravessar para a margem norte, onde se deparará com a indicação de ancoradouro junto a uma colina que, de frente, sobe suavemente, enquanto sua escarpa lateral acaba subitamente em uma ribanceira rochosa. São as linhas de contorno planialtimétrico que marcam a faixa topográfica da localidade do Forte Mautits, no topo da colina. Construções tanto ao longo da crista que ruma para o interior quanto as que se espalham em torno do ancoradouro sugerem um povoado. Era o extremo sul do Brasil holandês. Hoje em dia, corresponde à situação de Penedo, município do estado de Alagoas.

O que chama a atenção nessa composição é a vista oblíqua da faixa topográfica, através do uso de diagonais, diferentemente do que Post havia feito antes, em composições que construíam a visada. Em *Rio São Francisco*, também sob céu cinza, não há vestígio de luz ou manchas de sombras. Na margem oposta do rio, apenas na sutileza do degradê de tons verdes na colina, é que se sugere alguma luz, vinda do oeste, à esquerda. Talvez o sol já tenha se posto, ou está a ponto de fazê-lo; mas é difícil precisar o evento pois o aspecto nublado do céu não deixa afirmar com certeza uma coisa ou outra.

Em *Porto Calvo* (à prancha 17), Frans Post estabeleceu seu ponto de vista na borda da encosta, tornando possível uma visada ampla suficiente para ver toda a crista da encosta onde se situa a vila de Porto Calvo, bem como seu entorno. A linha do horizonte um pouco mais alta do que nas pinturas prévias fez com que essa vista adquirisse amplidão panorâmica, articulando, em distanciamentos, várias linhas altimétricas do terreno.

O primeiro plano se abre ao olhar do espectador através da estrada, com as marcas dos sulcos dos carros de bois. A árvore à beira da estrada é bem um exemplo da vegetação densa da Mata Atlântica que cresce em torno dessa localidade.

Essa estruturação dos elementos topográficos e o uso de motivos naturais guardam uma relação direta com a composição de *O carro de bois*. No entanto, seguindo o caminho, no sobe e desce das curvas que a estrada faz, ao flanquear os morros arredondados, o espectador

estava percorrendo com os olhos uma representação verossímil de localidade específica. Ao contrário da ficionalização da situação de Sirinhaém, aqui o espectador se depara com uma cena que procura remontar a localidade da vila de Porto Calvo, guardada, logo na subida da ladeira, pelas muralhas da Fortaleza.

Aqui, o uso de uma luz lateral, vinda da esquerda, ganha mais visibilidade e intensidade. Tal padrão viria se tornar recorrente nas composições posteriores de Frans Post, feitas para o mercado de paisagens. Nessa pintura, a árvore, espécie típica da Mata Atlântica,[447] projecta uma sombra abundante na beira da estrada. Talvez já mais seguro em estudar visualmente o meio ambiente tropical e pictoricamente de volta ao estúdio, Post pôde explorar o jogo de luz e sombra de forma a conferir a esse recurso gráfico um papel mais importante no todo da composição.

Forte Frederik Hendrik (à prancha 18) é a sétima e última pintura conhecida do grupo de dezoito telas que Frans Post pintou ainda no Brasil, e único exemplar da série que está de volta ao lugar onde foi executado: Recife.

Nela, olhando para o sul, e supondo um ponto de vista um pouco mais alto do que o nível do solo (a julgar pela estrutura de terra à direita da composição, provavelmente de uma das pontas do hornaveque que era parte das defesas do "Groot Kwartier", mais tarde o terreno onde se edificou a própria Cidade Maurícia, tal como assinalado no mapa de 1637),[448] Post representou o sítio da Ilha de Antônio Vaz, na foz dos rios Capibaribe e Beberibe, e seu típico aspecto de restinga, área de estuário, frenquentemente inundada.

No primeiro plano, e ao lado do mamoeiro, o caminho atravessa uma camboa, braço de mar que inunda o terreno em maré alta, e dirige o olhar do espectador até as cacimbas de Ambrósio, indicadas pela gameleira ao fundo, então fonte de água potável para o Recife, e por isso, guardada pelo forte. À esquerda da cacimba, as águas lamacentas do *fluvius Afogadorum*, um braço do rio Capibaribe, encontram-se com o mar. Seguindo a linha do horizonte, está o forte das cinco pontas, nomeado em honra do estatuder Frederik Hendrik. Um pouco à direita, vê-se a linha das colinas que delimitam ao sul a várzea do Capibaribe: os Montes Guararapes.

No primeiro plano dessa composição, Post situou as três figures humanas à sombra projetada por uma nuvem. Um pouco adiante no caminho, a cor mais quente indica um rasgo de luz nesse dia nublado. Isso pode indicar um passo a mais na capacidade de estudar e

[447] TEIXEIRA, Op. Cit.; p. 51.
[448] MELLO, José Antônio Gonçalves de. *A Cartografia holandesa do Recife*. Recife: IPHAN, 1976.

representar a luminosidade desse novo sítio. O forte, à distância, recebe poucos raios de sol em seu lado esquerdo, criando ao longo dos sucessivos baluartes um efeito alternado de luzes e sombras. Muito provavelmente, trata-se de manhã cedo.

Distâncias Observadas e os Vários Pontos de Vista

Analisando o tratamento dado à perspectiva e à luz nessas composições, podemos enunciar uma primeira conclusão. Comparando a topografia representada nas pinturas com a topografia dos respectivos sítios (ou pelo menos nos sítios em que as transformações urbanas não impossibilitam essa comparação, como no caso de Natal, Itamaracá, Sirinhaém e no do rio São Francisco), podemos afirmar que há diferenças de escala nas distâncias observadas. Isso é mais evidente em uma imagem como a V*ista de Itamaracá*. Detenhamo-nos nesse aspecto, a fim de ver se o mesmo se pode dizer das outras composições, de forma a avançarmos a compreensão do papel do desenho topográfico no resultado final da imagem de Frans Post.

Essa conclusão levanta um problema à corrente "realista" da literatura sobre Post, que concebe sua obra a partir de uma teoria da imagem baseada na verossimilhança analógica da fotografia. No entanto, observamos nas imagens de Post não só uma seletividade de objetos e enquadramentos, mas também a manipulação da própria topografia.

Considerando, por exemplo a *Vista de Itamaracá*, podemos dizer que o primeiro plano não pode ter sido visto do mesmo ponto de vista que permitiu a visada do plano de fundo. Consideraremos os elementos topográficos no plano de fundo desta tela.

Da margem sul do canal de Santa Cruz, onde as figuras humanas foram colocadas, é impossível descortinar uma grande vista como a que Post compôs, vendo num mesmo enquadramento o Forte Orange à direita e a boca do rio Igarassu à esquerda, passando por Vila Velha, ao centro. Para poder obter tal enquadramento, Post precisou de um ponto de vista mais distante e mais alto do que a margem do canal. Tomando em conta a topografia do terreno local, perecebemos que Post tomou a visada da encosta norte da mais alta das colinas que separam Igarassu da praia de Nova Cruz. De lá, Post pôde obter uma vista abrangente como a da pintura em questão.

Pode-se dizer que a mesma necessidade de um ponto de vista distante ocorre nas demais imagens de Post. Tomemos aqui o exemplo (à prancha 19) do desenho sobre o Cabo de Santo Agostinho, cuja pintura respectiva infelizmente não sobreviveu ou nos é desconhecida

ainda. Esse é um exemplo interessante justamente pela questão do ponto de vista, haja visto que recentemente esse foi situado equivocadamente em relação ao sítio observado/representado.[449] Atualmente, o observador que desse crédito à sugestão de que Post efetuara sua visada do pontal da praia que desce ao sul do cabo, teria uma surpresa se a tentasse reconstruir. A razão para tal frustração reside no fato de que de lá do pontal não se veem todos os elementos que foram representados no desenho.

O que confunde o estudioso é que a própria localização do ancoradouro mudou. Quando o cronista português Diogo Lopes de Santiago mencionou o porto no Pontal de Nazaré,[450] ele estava se referindo à estreita faixa de areia formada entre a baía e o rio Massangana (erradamente anotado como rio "Pojuca" no mapa que acompanha a gravura no livro de Barlaeus, à prancha 21), e que desce ao sul do cabo.

No entanto, considerando o local do porto atual, situado mais ao norte, onde aquela faixa de areia encontra-se com a formação rochosa do cabo, o observador que tentasse conciliar a vista de lá com a representação de Post interpretaria essa última erradamente, como se o desenho apresentasse, no primeiro plano, a praia do pontal; o ancoradouro no plano intermediário; e o cabo ao fundo.

No entanto, o ancoradouro do século XVII ficava em outro ponto. Era insuficiente para barcos de maior calado ancorar nas rasas águas da prainha no encontro com o cabo, como fazem os pesqueiros de hoje. Galeões, caravelas, e mesmo o *fluyt* holandês tinham que aportar atrás do pontal, em águas de estuários, mais profundas. Comparando a composição de Post com o mapa que lhe corresponde no livro de Barlaeus, essa hipótese se confirma.

Mas se Post incluiu esse ancoradouro no centro de sua "faixa" topográfica, ao fundo, é porque ele tomou a visada de um ponto ainda mais distante para o sul: a ilha que a cartografia holandesa chamou de Walcheren. Lá havia um forte, que, juntamente com o forte do pontal, guardava a entrada do porto. Desse ponto, Frans Post pôde ver o rio Massangana na esquerda, com seus manguezais; ao centro, o Pontal de Nazaré com o porto à margem esquerda e o forte à margem direita, guardando os armazéns; e à direita, toda a linha formada pelo perfil altimétrico do cabo, desde o topo, onde está assinalada a igreja da vila de Nazaré até o ponto em que ele mergulha no oceano, ponto esse demarcado pelo reduto chamado Castelo do Mar,

[449] LAGO, Op. Cit.; p. 34.
[450] SANTIAGO, Diogo Lopes. *História da Guerra de Pernambuco e feitos memoráveis do mestre de campo João Fernandes Vieira herói digno de eterna memória, primeiro aclamador da guerra*. Recife: Fundarpe, 1984; pp. 67-72.

guardando a passagem entre as pedras do cabo e a linha de arrecifes submersos na maré alta (cf. Prancha 20).

Essa longa incursão na geografia do Brasil holandês foi necessária para entender que Frans Post, querendo ajustar sua composição de acordo com um equivalente ponto de vista empírico, teve que tomar sítios mais distantes do que supuseram seus críticos.

Porém, retornando à *Vista de Itamaracá*, descobrimos que um ponto de vista mais afastado poderia não ser suficiente por si só para possibilitar uma visada que abrangesse todos os objetos exigidos pela demanda de João Maurício, as vilas e fortes da Nova Holanda. O problema aqui é o de que, dependendo do sítio em questão (sua disposição planimétrica, e as implicações de posicionamento do ponto de vista, dos objetos e do fundo no desenho projetado), seria impossível observar todos os elementos topográficos; e sobretudo os elementos etnográficos, zoológicos e botânicos incluídos nos primeiros planos.

Por exemplo, no caso de Itamaracá, tomando a visada de cima da colina em Nova Cruz, ele poderia ver toda a faixa altimétrica da porção sul da ilha, mas não a veria em perfil, em silhueta, como ele quis na imagem final da tela e do desenho, e sim em uma sucessão de linhas altimétricas a se afastar na distância, ou seja, em abrangência panorâmica. Lá de cima, ele veria muito mais terreno para além da crista da curva de nível correspondente ao topo da colina de Vila Velha. A vista da colina em silhueta (quase compreendida em dois eixos paralelos formados pelas linhas de menor e de maior altitude) só seria possível de lá de baixo, na margem mesma do Canal de Santa Cruz. Assim, concluímos que a abrangência longitudinal planimétrica do perfil foi obtida de um ponto de vista distante e alto; enquanto a diferença de altitude entre duas linhas altimétricas foi percebida de um ponto de vista próximo e baixo. As duas visadas foram combinadas numa síntese que transformou-as de interpolações axonométricas em objeto de projeção perspectiva. Em outras palavras: a arte de representar em imagens a serviço do estudo cartográfico. Mas o reverso também: o elemento cartográfico como matéria-prima para a elaboração de uma apreciação estética das formas da terra – paisagem.

Essa análise implica, portanto, que essas imagens que Frans Post executou para João Maurício, contendo a descrição topográfica do Brasil holandês, eram o resultado final de um processo complexo de estudar o terreno e re-elaborar essas observações através de técnicas de desenho a serviço de convenções paisagísticas. Longe da constatação de que no desenho o

artista não se fazia perguntas,[451] nossa análise corrobora os estudos que se têm dedicado ao tema do interesse em estudar a topografia do sítio a fim de construir uma representação de lugar, tal como feito por artistas holandeses do século XVII, de Visscher a Rembrandt.[452]

Isso permite concluir que as telas de Frans Post demonstram que a verossimilhança mimética por analogia ao aspecto visível do meio físico é mais sutil do que se supõe. Até porque essas técnicas de representação de topografia variaram de imagem para imagem, dependendo tanto das características físicas dos sítios quanto dos interesses das convenções de representação em jogo. A análise da síntese em *Vista de Itamaracá* não pode ser a mesma de *Forte Ceulen*, uma vez que dos arrecifes de Natal, Post pôde obter, a partir de um único ponto de vista, todos os elementos planialtimétricos de que precisou para depois compor a imagem final. Basta considerar o caso do rio São Francisco, por exemplo, onde a visada oblíqua parece questionar a ubiquidade do paralelismo de planos ortogonais com muito mais consciência. Por conta dessa característica, sua obra é de maior relevância para elucidar esse aspecto da paisagística holandesa do século XVII.

Se por "realismo" assume-se a manipulação de aspectos visíveis do meio físico, ou seja, do mundo empírico, através de seleção de acidentes geográficos ou objetos ambientais de forma a compor a paisagem enquanto representação, então Frans Post foi "realista"; apesar de nesse caso a palavra mais precisa ser "naturalista". Portanto, é não só empobrecedor mas até mesmo equivocado repetir a ideia de que as imagens de Post são espelhos, como cópias miméticas da "realidade", confundida com um *a priori*, uma essência, evidente por si própria, como algo que está posto antes e fora da construção cultural que a constrói enquanto relação de espacialidade e fundação de lugar.[453]

O mais importante, no entanto, não é provar se Post, procedendo assim, teria sido "verdadeiro" ou não para com uma "realidade". O que é de interesse a este trabalho é que esse processo complexo e entrelaçado de observação do meio físico e representação desse em paisagem constitui a ambiguidade que era própria ao imaginário holandês do século XVII.

---

[451] LAGO, Op. Cit.; p. 38.

[452] Sobre Visscher, ver LEVESQUE, Catherine. *Journey through landscape in seventeenth-century Holland: the Haarlem print series and Dutch identity*. The Pennsylvania State University, 1994; sobre os estudos topográficos que Rembrandt fez nos arredores de Amsterdam, ver BAKKER, Boudewijn et al. *Landscapes of Rembrandt. His favourite walks around Amsterdam*. Bussum/Amsterdam: THOTH Publishers/Gemeentearchief Amsterdam, 1998.

[453] Ver a discussão sobre espaço e lugar feita no capítulo terceiro.

Explorar suas implicações sobre a imaginação holandesa sobre a terra do Brasil na imagem de Frans Post constitui então um objeto de maior relevância.

Imagens da *Vaderland* na Topografia da Nova Holanda

Entretanto, escolhendo essa estratégia visual da perspectiva topográfica para representar em paisagem a terra do Brasil holandês, Post estava fazendo algo mais do que simplesmente seguir a agenda política de João Maurício. O conde havia encomendando a Post vistas das localidades da Nova Holanda, com suas vilas, fortes e situações portuárias, implicando um elogio à terra e a suas fertilidade e abundância que era já um elogio indireto ao seu governador, o próprio João Maurício, a serviço da WIC mas também da casa de Orange-Nassau e da soberania das Províncias Unidas.[454] Mas Post não era simplesmente os olhos de João Maurício. O artista não era passivo diante de seu patrão. A forma com que esse elogio haveria de ser urdido na imagem era da reponsabilidade de Post. Aí, no campo da criação da imagem, ele poderia ter algum espaço de manobra. Mas esse processo criativo não estava isento das tensões entre eventuais divergências entre suas prerrogativas de artista e as expectativas do patrão. E essas tensões deixaram marcas, vestígios e traços na imagem fixada. Ao tomarmos esse último aspecto, o dos vestígios das tensões sociais na construção cultural da imagem, para abordarmos a paisagística de Frans Post, estamos contribuindo para a elucidação do contexto histórico da imaginação holandesa sobre a terra do Brasil durante o século XVII. Sobre uma possível contextualização histórica para a recepção às imagens de Post, Begemann e Chong, por exemplo, sugeriram certa vez que:

> "The Dutch colony in Brazil aroused feelings of national pride in that it represented the commercial and military power of Holland. The conquests in Latin America were also seen as part of the continuing struggle with and victory over Spain. Post's views of Brazil would thus have trigged response similar to those evoked by depictions of patriotic sites in Holland. […]"[455]

[454] A idéia de que a paisagem do Brasil fôra representada em elogio visual foi sugerida por WEHLING, Arno. "A organização política do Brasil holandês e o papel das liturgias de poder no governo de Nassau" in: TOSTES, Vera Lúcia Bottrel e BENCHETRIT, Sarah Fassa (orgs.) *A Presença Holandesa no Brasil: Memória e Imaginário*. Livro do Seminário Internacional. Rio de Janeiro: Livros do Museu Histórico Nacional, 2004; p. 24. Esse argumento será retomado nos próximos dois capítulos.

[455] BEGEMANN, Egbert Haverkamp and CHONG, Alan. "Dutch landscape and its associations" in: HOETINK, H. R. (ed.) *The Royal Picture Gallery Mauritshuis*. Amsterdam/New York/The Hague: Meulenhoff/Landshoff/Harry N. Abrams, Inc./Mauritshuis, 1985; p. 65.

É não só possível seguir essa sugestão como também confirmá-la ao analisar o tratamento perspectivo dado à topografia através do exame das convenções de representação de relevo e de corpos d'água nas composições de Frans Post, tais como enunciadas nas conclusões inferidas por Lawrence Otto Goedde.[456]

Goedde afirma que, na iconografia de pintura de marinha da Holanda do século XVII, por exemplo, a maioria das cenas de naufrágio acontece não em mar aberto, mas junto à costas. No entanto, essas costas são quase sempre representadas intencionalmente como litoral de terras estrangeiras. Ao invés das longas praias, com extensas faixas de areia e dunas, como no caso do litoral neerlandês, essa iconografia mostra litorais rochosos, representados como lugares perigosos à navegação. Em suas próprias palavras:

> "[...] In these images of wreck, [...] functioning in effect as a nautical *memento mori* […], such iron-bound coasts would immediately have been identified by Dutchmen as foreign. […] These indications of setting are not, however, accurate topographical studies. Rather they act affectively to associate the place of mortal peril and potential deliverance with the distant, the unfamiliar, sometimes the wild and the savage. […]"[457]

Essas marinhas são, então, a contra-parte das cenas de paisagens holandesas. Enquanto essas últimas sugerem a pátria enquanto o lugar de paz e de tranquilidade doméstica, aquelas primeiras indicam as terras estrangeiras como o lugar de perigo; perigo esse que os holandeses teriam que enfrentar em seus empreendimentos marítimos e comerciais ao redor do globo.

Foi compartilhando essa convenção retórica de representação de terra estrangeira que fez com que Gilles Peeters, por exemplo, representasse dois sítios no Brasil holandês: o Forte Ceulen, na capitania do Rio Grande do Norte (à prancha 24); e Recife, na capitania de Pernambuco (à prancha 25).

O primeiro sítio foi tratado como uma estreita faixa de arrecife na qual o forte fora construído. Nesse sítio supostamente improvável, o forte estava à mercê das águas tempestuosas. Defronte ao forte, navios de bandeira neerlandesa também lutam em meio às ondas temíveis. Já o segundo sítio representou o Recife tal como visto das ruínas da vila de Olinda. Lá embaixo e ao longo do istmo de terra, várias fortalezas guardavam o porto, em frente aos armazéns com o valioso açúcar.

---

[456] GOEDDE, "Convention, realism, and interpretation of Dutch and Flemish tempest painting" in: *Simiolus*, Vol 16, No. 2/3, 1986.
[457] Idem; p. 142.

A ênfase que Peeters pôs na relação entre as categorias imaginárias do espectador holandês e a topografia altamente dramatizada do cenário brasileiro caiu nessa caracterização de um repertório imagético de representação de alteridade como terra distante em meio ao mar perigoso.[458] Com o fim de alcançar essa meta, Peeters aplicou o voo-de-pássaro flamengo para dramatizar a topografia, criando tanto para os arredores dos sítios do Forte Ceulen quanto para o do Recife montanhas fictícias. Tem-se considerado que a suposta elevação da colina de Olinda nessa composição, de onde o artista montou seu arbitrário ponto de vista, muito mais alto do que a colina permite, teve sua altura desproporcionadamente aumentada para justificar o voo-de-pássaro e seu efeito cenográfico. Essa estratégia visual de representar a terra brasileira convinha a um elogio visual da bravura dos navegadores e comerciantes holandeses através da idealização de uma terra longínqua e perigosa. O elogio era aos navegantes, mas não necessariamente à terra.

Entretanto, nas imagens de Frans Post para os mesmos sítios, a ênfase na precisão da topografia construiu a relação entre um observador holandês e a terra brasileira representada através de outros códigos de convenções. Se águas tempestuosas e encostas rochosas e escarpadas eram sinônimo de terra estrangeira e perigosa, então o Brasil de Post não deve ser considerado terra estrangeira. Pois em sua obra, como demonstrado ao longo deste capítulo, há a preocupação com uma linha de horizonte baixa, tentando sempre coincidir o máximo possível a representação gráfica da experiência visual de alguém que observasse o terreno estando em pé. Suas imagens exploram a altimetria plana da costa do Nordeste brasileiro, praticamente ao nível do mar. Até acidentes geográficos de maior diferença de altitude, como o Cabo de Santo Agostinho, visível à distância, foram tratados em perfis suavizados. A crista das colinas do cabo foram apresentadas como uma série de ondulações suaves que pareciam se projetar naturalmente no Oceano Atlântico. Ademais, os corpos d'água, sobretudo o mar, em cada um dos sítios representados, aparecem como águas calmas. Basta comparar o tratamento que Frans Post deu a um mesmo tema topográfico de Peeters, como no exemplo da tela com o Forte Ceulen, anteriormente mencionada e descrita. Nela, a ênfase de Post recaiu na característica planura do litoral do Nordeste brasileiro, usando inclusive o motivo das dunas como identificação com elemento morfológico comum às costas holandesas. Nela também,

[458] SPICER, Joaneath. "A Pictorial Vocabulary of Otherness. Roelandt Saverij, Adam Willarts and the Representation of Foreign Coasts" in: FALKENBURG, Reindert (ed.) *Natuur en Landschap in de Nederlandse Kunst 1500-1850*. Zwolle: Waanders Uitgevers, 1998; pp. 23-51.

observamos a calmaria das águas do rio Potengi. E se as águas do oceano podem ser mais perigosas, ao menos os arrecifes servem de proteção natural.

Ademais, de acordo com o argumento de que Post usou convenções retóricas com o objetivo de engajar afetivamente o espectador holandês nessas cenas de locais brasileiros, podemos finalmente responder a pergunta feita por David Freedberg quando esse contemplou a vastidão de céu e água em volta à tênue linha da topografia de Recife e Cidade Maurícia na gravura do livro de Barlaeus feita a partir do desenho de Frans Post.[459] Pois nessa imagem, à prancha 26, mais do que em qualquer outra, a perspectiva (num quase meio panorama, com 160 graus de abrangência da vista à linha do horizonte), construída a partir da experiência visual de alguém em pé nos arrecifes, Frans Post traçou mais do que as linhas de um sítio abaixo do Equador; mas verdadeiramente transformou o Recife e a Cidade Maurícia de sítio em lugar, tal como na definição do termo como a encontramos na topofilia de Yi-Fu Tuan: como mais do que simples pontos num espaço neutro como o da geometria, mas como sítio reconhecível e que pudesse despertar sentimentos de pertença, de identidade.[460]

Assim como nas convenções retóricas da cultura visual holandesa do século XVII, tais como analisadas por Goedde sobre a alteridade nas pinturas de marinha e por Levesque sobre a construção identitária dos lugares cívicos nas paisagens executadas pelo círculo de artistas de Haarlem,[461] Frans Post convidou o público holandês do contexto de meados dos anos 1640 a se engajar afetivamente com esse lugar específico, sugerindo ao espectador que, diante de uma tal representação, não se estava vendo qualquer sítio, ou uma mera descrição de um porto colonial, mas ao contrário, estava-se vendo um pedaço do solo pátrio, ainda que esse fosse nos trópicos. Sua estratégia visual para cumprir com a incumbência de fazer o elogio nassoviano à terra do Brasil em forma de paisagem foi a de representá-la genuinamente como uma Nova Holanda.

Mas aqui cabe ainda fazer uma advertência sobre dois aspectos da comparação entre as telas e os desenhos de Frans Post que serviram de base à feitura das gravuras do livro de Barlaeus, como é o caso do exemplo acima analisado. Essa significação da paisagem brasileira em Frans Post está já mais amadurecida na série de desenhos do que nas telas, e isso por duas razões.

---

[459] FREEDBERG, Op. Cit. P. 200.
[460] Ver discussão sobre espaço e lugar no capítulo terceiro.
[461] LEVESQUE, Op. Cit.

A primeira reside na maior articulação intertextual dos desenhos gravados, já que eles além de apresentar o sub-texto das legendas, podiam ser diretamente relacionados às representações cartográficas das localidades que acompanhavam cada imagem de Post, e ao próprio texto, de natureza historiográfica, de Gaspar Barlaeus. Já as telas careciam dessa intertextualidade direta. Elas podiam remeter o espectador a conteúdos de outra natureza que não a apenas icônica através de duas operações: a de incluir motivos com valores simbólicos nas composições individuais; mas também através da evocação de conteúdos que poderiam emergir quando da reunião das telas individuais num impressionante conjunto de 18 quadros. Se por um lado, cada composição remetia individualmente o espectador ao tema da descrição de localidades específicas, ou em uma palavra, de topografia; por outro, o conjunto das vistas topográficas poderia associar, na apreciação do espectador, conteúdos geográficos que o fariam tomar o conjunto como uma corografia do Brasil holandês.

Isso nos remete à segunda razão. Em termos de tratamento à topografia, as composições dos desenhos são muito compatíveis com as das telas, salvo algumas pequenas diferenças de "zoom mental" para a faixa altimétrica.[462] No entanto, os motivos com potencial simbólico (as figuras humanas, zoológicas e botânicas nos primeiros planos e as *landmarks* nos planos de fundo) estão mais definidos e melhor articulados com a topografia nos desenhos do que nas telas. E aqui nossa hipótese é a de que esses motivos foram sendo testados ao longo do período em que Post ia produzindo as imagens para João Maurício.

Infelizmente, não podemos verificar o potencial simbólico da reunião das 18 vistas topográficas em um único conjunto corográfico, pois só conhecemos hoje sete dessas dezoito telas, mas podemos rastrear a evolução desses motivos, que começaram a ser gestados ali nas telas conhecidas (1637-1640) antes de aparecerem mais estruturados nos desenhos gravados (1645-1647). Para isso, convém levarmos em conta a produção de dois conjuntos importantes na iconografia nassoviana para a Nova Holanda: a heráldica que o próprio João Maurício criou

[462] "[…] Although the eye has no zoom mechanism, the mind's eye acts as if it had something rather like it. […] There is ample evidence in landscape drawings, both amateur and professional, for this subjective magnification. […] It is especially with regard to the height of a distant object that we make an almost systematic overestimate, and not only when drawing the unseen from memory, for drawing from nature is always an act of memory in that we cannot concentrate on the subject and the drawing at the same time. […]" In: WRIGHT, Op. Cit.; pp. 282-283.

para os brasões oficiais da colônia;[463] e o mapa mural impresso por Joan Blaeu em 1646 a partir de levantamento e desenho cartográfico de Georg Marcgraf em 1643.

É portanto importante explorar a potencial intertextualidade dos motivos simbólicos em sua evolução, ao longo da produção imagética de Frans Post, articulando-os à heráldica nassoviana de 1638 e ao mapa mural de 1646. É o que se segue nos dois próximos capítulos.

[463] "[…] impunha-se-lhe à dignidade atender às reiteradas solicitações que as câmaras provinciais dirigiam ao Conde, pedindo-lhe selos para autenticar os atos públicos, os quais se distinguiriam com insígnias e emblemas adequados aos característicos de cada uma das províncias. Deu-se êste cuidado à indústria do Conde (pois convém que os governantes sempre se avantagem aos demais). Ele ideou para cada províncias o seu brasão próprio; depois formou o do Conselho Supremo, abrangendo num só escudo as insígnias de cada uma delas, para indicar assim os términos do Brasil Holandês. [...]" In; BARLAEUS, Op. Cit.; pp. 103-104.

CAPÍTULO V

A HERÁLDICA DA *PAX NASSOVIANA*, 1637-1645

Viemos demonstrando que é plausível que Frans Post tenha começado a construir suas composições, ainda ao tempo da execução das telas, de acordo com os princípios de uma geografia para o Brasil, tal qual proposta por João Maurício, Conde de Nassau-Siegen.

Porém, para entender essa criação cultural, devemos levar em conta a relação que a mídia escolhida poderia ou não possibilitar à construção da imagem. O possível conteúdo veiculado pelas vinhetas no mapa *Brasilia qua parte paret Belgis* tinha a vantagem da intertextualidade para com os demais elementos da representação cartográfica. Não só em termos de associação para uma melhor identificação das localidades e sua situação geográfica (embora seus aspectos sensíveis tivessem sido reduzidos a tipos de espaços geográficos, como se verá no próximo capítulo), mas em termos de criação de sentido.

As pinturas careciam dessa contextualização mais ampla, sobretudo quando pensadas em exibição em Vrijburg, época em que os livros *Rerum per octenniun in Brasilia* e *Historia naturalis Brasiliae* - que poderiam ser usados como fontes escritas a fornecer passagens de modo que os espectadores pudessem explorar as imagens a partir da retórica da *ekphrasis* - ainda não tinham sido editados. Nesse sentido, as telas de Post só poderiam fazer referências às telas de Albert Eckhout; ou de uma imagem para outra no interior da própria série que formavam, estando juntas. No entanto, essa última possibilidade ficava um pouco sacrificada pela natureza mesma do tema de cada imagem, se individualmente considerada. Ao mesmo tempo em que a série fazia emergir um sentido corográfico às paisagens do Brasil holandês, cada imagem trazia a preocupação de ser topográfica; ou, literalmente, a representação de um lugar. E como cada lugar poderia apresentar características diversas, ou mesmo Post poderia, aproveitando-se dessas, criar variadas imagens de exploração paisagística das diferentes topografias (como visto no capítulo anterior), a necessidade de se ater a elementos locais em cada uma das imagens dificultava a inserção de referências regionais. A alternativa seria criar uma estruturação dos motivos que fosse válida para cada uma das imagens, sendo, ao mesmo tempo, reconhecida como uma mesma estratégia visual, de forma a conferir coerência à inter-

relação entre cada vista topográfica e o todo corográfico que elas, juntas, poderiam tornar visível.

Essa estratégia visual foi urdida através da relação consciente estabelecida entre as figuras etnográficas, zoológicas e botânicas do primeiro plano e o tema topográfico do plano de fundo. Em todas as sete telas conhecidas, esses motivos, que se referiam aos habitantes, fauna e flora dos trópicos brasileiros, apresentam tamanho e proporções relativas idênticas de uma composição para outra; e sobretudo as figuras humanas são maiores do que as recorrentes nas imagens de sua obra posterior, feitas de volta à Holanda para o mercado de pinturas de paisagens. Eis porque torna-se plausível que essas figuras não fossem mera *stoffage*. Ao contrário, isso pode indicar que elas tinham um papel muito mais relevante para o todo das composições do que se supõe. De fato, como veremos na parte terceira desta dissertação, mesmo para as imagens após 1644 as figuras humanas não foram criadas por Post como *stoffage*. No entanto, por hora, concentraremos a atenção nas figuras das telas de 1637 a 1640. A hipótese que será examinada aqui é a de que Post usou uma mesma estratégia que poderia ser também adotada na representação cartográfica. Se nessa última, alguns símbolos e convenções podiam assumir a forma icônica, e não a diagramática que depois veio a ser padronizada ao longo da história posterior da cartografia, a paisagística de Frans Post parece ter sido construída com a introdução de motivos que denotavam um valor icônico, mas que conotavam um valor simbólico.[464]

Examinaremos aqui os motivos das figuras humanas e de natureza animal e vegetal em relação a dois aspectos: primeiramente, sua relação com a observação empírica desses elementos, tal como encontrados nos meios ambientes, a fim de entendê-los como estímulos visuais da "seletividade natural" na obra de Frans Post; e, em segundo lugar, procurar investigar sua articulação para com o tratamento à faixa topográfica, entrevendo sua evolução e recorrência. Por fim, veremos aqui essa mudança de tratamento da tela para o desenho, uma

[464] Por iconicidade, entendemos a relação de semelhança entre o signo e o objeto a que aquele se refere, tal qual definiu Charles Sanders Peirce: "Um *Ícone* é um signo que se refere ao Objeto que denota apenas em virtude de seus caracteres próprios, caracteres que ele igualmente possui quer um tal Objeto realmente exista ou não. [...] Qualquer coisa, seja uma qualidade, um existente individual ou uma lei, é Ícone de qualquer coisa, na medida em que for semelhante a essa coisa e utilizado como um seu signo."; e por símbolo, entendemos o signo que guarda relação com o objeto através de uma lei, norma ou convenção social. Baseamos-nos em Peirce, para quem "Um *Símbolo* é um signo que se refere ao Objeto que denota em virtude de uma lei, normalmente uma associação de ideias gerais que opera no sentido de fazer com que o Símbolo seja interpretado como se referindo àquele Objeto. [...]" in: PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2003; p. 52.

vez que o entendimento dessa passagem tornará compreensível, em retrospecto, a função simbólica dos motivos no primeiro plano das telas pintadas por Frans Post ainda no Brasil.

Mas, antes, vale a pena frisar a mudança, ocorrida no interior da paisagística em que sua obra se inseria. Se, por um lado, as figuras alegóricas permaneceram sendo empregadas em páginas títulos e em composições impressas com tema cartográfico;[465] na paisagem gravada ou pintada, sobretudo com a emergência dessa nova linguagem visual, que tem sido referida a partir dos anos 1620 como o realismo holandês, passou-se de um uso alegórico para um uso naturalista das figuras humanas em relação ao todo da paisagem.[466] Cathereine Levesque destacou, no entanto, que essa mudança ocorreu sem que essas figuras humanas perdessem seu conteúdo simbólico, ainda que não fossem apresentadas como personificações alegóricas.[467] Esse argumento sugere, então, que as figuras humanas guardaram sua capacidade de aludir a convenções simbólicas na medida mesma em que funcionavam como a descrição de tipos étnicos e sociais.

Considerando a iconografia sobre o Novo Mundo, o uso de figuras alegóricas é mais facilmente visualizado no exemplo da gravura *America*, de 1600, feita por Marten Vos (ver prancha 28).[468] Já o segundo uso, da descrição de tipos para fazer ver outras terras e seus habitantes, sem que houvesse remissão à alegoria, corresponde à imagem que, sendo entretanto dez anos mais antiga, compõe o caso da gravura *Indian Maiden*, feita em 1590 por Thoeodor de Bry após John White (ver prancha 29).[469]

---

[465] Ver três exemplos, ao longo de um século, do emprego da personificação alegórica para a América, na página título do *Theatrum orbis terrarum*, de Abraham Ortelius, 1570; na página título da *Beschrijvinghe van West-Indiën*, de Johan de Laet, 1630; e no frontispício do volume XI, dedicado à Parte V, sobre a América, do *Atlas Maior*, de Joan Blaeu.

[466] A conceituação de alegoria como uma imagem compóstita, feita da articulação entre símbolos e personificações, assim neste trabalho aplicada, foi tirada da passagem em que Erwin Panofsky afirmou que as "Imagens que veiculam a idéia, não de objetos e pessoas concretos e individuais, mas de noções gerais e abstratas como Fé, Luxúria, Sabedoria, etc., são chamadas personificações ou símbolos. Assim, alegorias, em oposição a estórias, podem ser definidas como combinações de personificações e/ou símbolos." In: PANOFSKY, Erwin. "Iconografia e Iconologia: uma introdução ao estudo da arte na Renascença" in: PANOFSKY, Erwin. *Significado nas Artes Visuais*. São Paulo: Perspectiva, 2001; p. 52, nota 1.

[467] LEVESQUE, Catherine. "Landscape, politics, and the prosperous peace" in: FALKENBURG, Reindert (ed.). *Natuur en Landschap in de Nederlandse Kunst, 1500-1850*. Zwolle: Waanders Uitgevers, 1998. Ver nota de número 74 à página 30.

[468] VOS, Marten de. *America*. (1600) Gravura em 20,7 x 29,9 cm. Amsterdam: Rijksprentenkabinet. Reproduzida em BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. *O Brasil dos Viajantes,* vol. 1 – O Imaginário do Novo Mundo. São Paulo: Objetiva/Metalivros, 2000.

[469] BRY, Theodor de após John White. *Indian Maiden*. Gravura colorida a mão, e reproduzida em Theodor de Bry, *Grand Voyages*, Part I (1590) apud BRIENEN, Rebecca Parker. *Visions of Savage Paradise. Albert Eckhout, Court Painter in Colonial Dutch Brazil*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006; p. 23.

A proporção da figura humana em *Indian Maiden* indica que esse motivo era central à temática da composição, o que sugere que o conjunto de imagens sobre os nativos das Américas, a partir das imagens de John White, e que foram reproduzidas nas *Great Voyages*, de De Bry, com acréscimo da paisagem ao fundo, pode ter sido usado como fonte iconográfica para os retratos etnográficos de Albert Eckhout.[470] No entanto, se Frans Post precisava fazer da vista topográfica seu tema central na imagem, então a relação entre figura humana no primeiro plano e paisagem ao fundo teria que ser tirada de outra fonte, uma vez que as imagens que De Bry usara para o caso do Brasil eram as tiradas de relatos de viagens do século XVI, como os de Jean de Lery, André Thevet e Hans Staden, e não apresentam uma visualização dos sítios no Brasil, mas simplificações teatralizantes, com o fim de constituir o cenário para as cenas de selvageria e canibalismo que ficaram associadas aos indígenas do Brasil no século XVI. [471]

Portanto, Post teria que usar outras fontes iconográficas para construir suas paisagens em torno do tema da topografia. Mas o problema é que o Brasil era inexistente no interior dessa iconografia.[472] A coletânea de vistas de cidades que ficara célebre na Europa de fim do século XVI, a *Civitates orbis terrarum*, de Braun e Hogenberg,[473] em relação às terras do Novo Mundo, apresentava vistas de cidades do México e do Peru, mas não do Brasil. Ao compararmos a relação de proporção e tema entre os motivos da faixa topográfica ao fundo, as figuras humanas no primeiro plano e a heráldica com a função de simbologia política, que aparecem, por exemplo, na prancha 27, sobre a cidade de Nijmegen, com os desenhos de Frans Post que foram gravados no livro de Barlaeus, compreenderemos melhor a sugestão de inscrição simbólica em figuras humanas tiradas como típicas, a fim de sugerir os costumes relativos à localidade específica ao fundo.

[470] Ver BRIENEN, OP. Cit.; pp. 21-25.

[471] Sobre a teatralidade dessas imagens, ao representar as construções nos assentamentos indígenas em semelhança com o arranjo espacial dos palcos de teatros europeus, ver BUCHER, Bernadette. *Icon and Conquest. A Structural Analysis of the Illustrations of de Bry's GREAT VOYAGES*. Chicago: The University of Chicago Press, 1981; p. 28. Este tópico será retomado aos capítulos sexto e sétimo.

[472] Com a exceção da topografia estilizada na gravura *Pernambuco*, in Nicolaas van Geelkercken, *Reysboeck van het rijcke Brasilien, Rio de la Plata ende Magallanes*, 1924; e a vista de perfil de Olinda e Recife no mapa de Claes Jansz. Visscher, *Cort verhael van alle 't ghepasserde in 'tvictorius veroveren der Stadt Olinda*, 1630.

[473] *Civitates orbis terrarum*. Cities of the world : 363 engravings revolutionize the view of the world : complete edition of the colour plates of 1572-1617 / Georg Braun and Franz Hogenberg ; ed. by Stephan Füssel ; dir. and prod. by Benedikt Taschen. Hong Kong: Taschen, 2008.

Figuras Humanas na Paisagem: a Evolução da Simbologia Nassoviana

Na *Vista de Itamaracá*, à prancha 12, o primeiro plano apresenta dois cavaleiros, um montado e outro em pé, juntamente com outros dois escravos. Há espécies de vegetação rasteira e de capoeira.[474] Essa última é típica de transição de áreas de formação pioneira, como nesse caso particular, de área de estuário, onde finda o manguezal e se inicia uma vegetação de floresta ombrófila aberta.[475] Os cavaleiros parecem ser portugueses, a considerar pelo alto ajuste dos arreios e a montaria, indicando a influência moçárabe. Isso pode ser confirmado na explicação provida por uma nota no lado de trás da tela.[476]

Assim, os portugueses e os escravos africanos parecem estar de acordo com um modo de representação de outros povos, mesmo que incluindo europeus no além mar, como no exemplo da iconografia de viagens às possessões portuguesas na Ásia, feita a partir da experiência de Jan Huyghens van Linschoten.[477] Nesse sentido, mais do que indivíduos, as figuras humanas estão representando tipos sociais que sua observação poderia considerar costumeiros à terra.[478] Ao assim proceder, Frans Post parecia estar inserindo motivos de descrição de tipos sociais tais quais encontrados em Van Linschoten num todo paisagístico, ao justapor-lhes a faixa topográfica de um sítio reconhecido. Ao invés do tipo social estar segregado da paisagem, como apareceria na cartografia publicada por Visscher ou mesmo Blaeu, Post parece ter fundido os dois motivos em uma imagem apenas. Entretanto, essa estratégia de representação geográfica através de combinação de tipos humanos e topografia numa mesma imagem estava ainda incipiente, pois era apenas seu primeiro quadro.

Já no desenho de mesmo tema, há algumas modificações, que, apesar de poucas, parecem substanciais. Por conta de um leve afastamento no "zoom mental", o forte pôde aparecer por inteiro, tornando a descrição do sítio mais acurada. E para não restar dúvida ao espectador, a imagem era apresentada com uma legenda, dando conta da referência aos

[474] Vocábulo de origem tupi, formado por "caa" + "puera" = "mata que já não é", para se referir à mata secundária que cresceu em área que já fora modificada anteriormente por ação antrópica, geralmente pela *coivara*, ação de queimada para fertilização do solo.
[475] Ver Mapa Vegetacional do Brasil, Segundo IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística.
[476] "A Ilha de Itamaracá vista do sul. A cidade encontra-se no alto da montanha e o Forte Orange mais abaixo, sobre a costa. É a forma de montar dos portugueses." In: LAGO, Pedro e Bia Corrêa do. *Frans Post {1612-1680}. Obra Completa*. Rio de Janeiro: Capivara, 2006. p. 86.
[477] Ver BOOGAART, Ernst van den. *Civil and Corrupt Asia. Image and Text in the* Itinerario *and the* Icones *of Jan Huygen van Linschoten*. Chicago: The University of Chicago Press, 2003; p. 71; prancha número 8, "How the Portuguese noblemaen, governors, and councillors commonly ride through the streets".
[478] Ver a relação entre paisagem e costume em OLWIG, Kenneth Robert. *Landscape, Nature and the Body Politic. From Britain's Renaisance to America's New World*. Madison, The University of Wisconsin Press, 2002.

principais objetos de interesse no plano de fundo, ao mesmo tempo em que o brasão da capitania de Itamaracá era usado como nomeação oficial do sítio representado. As figuras humanas aparecem também em proporções menores das que estão na tela, sugerindo dois aspectos: 1) que, ao assim fazer, o brasão era investido da função alegórica, deixando as figuras humanas do desenho livres do conteúdo simbólico àquela relacionado; e 2) que, as figuras humanas da tela não foram colocadas como mera *stoffage*. Tampouco as do desenho, mas a diferença é que, das figuras da tela de 1637 às figuras do desenho de 1645, enquanto a função simbólica poderia permanecer em torno da noção de uma descrição social de tipos, a função alegórica que, operando a referência, tornava primeiramente o sítio em sítio específico, para depois, transformá-lo em lugar, inserido numa representação geopolítica de toda a colônia, ficaria a cargo do brasão.[479] Ou antes, a alegoria implícita na simbologia disfarçada dos tipos humanos das telas foi realocada nos motivos heráldicos, deixando o aspecto simbólico dos tipos humanos dos desenhos ligados mais ao costumeiro.

No quadro seguinte, *O carro de bois*, à prancha 13, os três escravos africanos parecem transportar caixas de açúcar, sob a coberta do couro de boi. Considerando a interpretação que Van den Boogaart sugeriu para essa imagem, pode se assumir que se trata de um registro visual de todo o processo de fabricação do açúcar.[480] De acordo com essa sugestão, poderíamos hipotetizar se Post pintou uma *casa-grande* e uma *senzala* no plano de fundo, criando uma imagem que representava o complexo arquitetônico como forma de ocupação da paisagem: a divisão de atividades, implicada no curral, e na associação entre a criação de gado e à produção açucareira; [481] a distinção entre os grupos sociais a partir dos diversos tipos de habitação; e até mesmo a relação da situação dessas "formosas aldeias", no dizer do jesuíta Manuel de Morais, e o entorno da "Matam do Brasil", como chamavam a Mata Atlântica na altura de Pernambuco.[482] Da descrição dessas atividades, implícitas nos motivos do plano de

[479] Os três cachos de uvas eram "porque nenhuma parte do Brasil os produzia tão belos e suculentos quanto a ilha de Itamaracá." In: BARLAÉUS, Gaspar. *História dos feitos recentemente praticados durante oito anos no Brasil* [1647]. Recife: Fundação Cultura Cidade do Recife, 1980; p. 104.

[480] BOOGAART, Ernst van den. "Realismo pictórico e Nação: as pinturas brasileiras de Frans Post" in: TOSTES, Vera Lúcia Bottrel e BENCHETRIT, Sarah Fassa (orgs.) *A Presença Holandesa no Brasil: Memória e Imaginário*. Livro do Seminário Internacional. Rio de Janeiro: Livros do Museu Histórico Nacional, 2004; p. 312.

[481] Uma vez que o gado podia ser usado com diversas finalidades: moer o engenho, transportar a cana e/ou as caixas de açúcar, e fornecer couro. Sobre a preferência pelo boi ao cavalo na moagem da cana, ver MELLO, Evaldo Cabral de. *Olinda Restaurada: Guerra e Açúcar no Nordeste, 1630-1654*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1998; p. 327. Sobre a interdependência entre a produção açucareira e a criação bovina durante o período colonial no Brasil, ver FURTADO, Celso. *Formação econômica do Brasil*. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1985.

[482] A mata representada no alto do morro deve ser entendida não como fronteira agrícola, mas como parte constituinte desse complexo agropecuário, uma vez que fornecia madeira de corte, tanto para a construção de

fundo, o espectador poderia voltar ao primeiro plano, seguindo o carro de bois, que trazia as caixas de açúcar, de forma a acompanhar a última etapa produtiva, antes que, chegando ao porto mais próximo, pudesse ser embarcada para a Europa, direto para a mesa do burguês. Nessa cena, os escravos aparecem novamente como se naturalmente integrados à paisagem e a todo esse trabalho, como sugeriu Rebecca Parker Brienen.[483] Eles não aparentam reclamar de suas tarefas. Antes, se beneficiando do vagar com que os bois puxam o carro, eles parecem se divertir. O escravo sentado sobre o carro até toca uma flauta.

O tema aqui, o de trabalho e abundância relacionados ao elogio à fertilidade da terra, e associado ao transporte de cargas por força animal, como nas gravuras flamengas de Pieter Brueghel *Plausticum Belgicum* e *Solicitudo Rustica*,[484] foi no entanto relativizado ao meio tropical: ao invés das faias, freixos e olmos europeus, vê-se uma acácia e um ipê, espécies grandes e fortes que poderiam exemplificar tipos vegetais próprios de uma área de vegetação de floresta ombrófila densa. O sítio onde se localiza a vila de Sirinhaém está precisamente na borda dessa área: o ponto em que a várzea do rio deixa de ser influenciada pela maré vazante, e o manguezal cede ao capão de mata ciliar, e esse à mata mesmo.[485]

Em *O carro de bois*, Frans Post usou, no entanto, outra lógica para construir a relação entre a espacialidade da representação gráfica e a sugestão de localidade específica do Brasil holandês. Se, por um lado, os elementos típicos foram mais desenvolvidos, na relação entre a fecundidade do lugar com as espécies representadas no primeiro plano; por outro, a manipulação da topografia observada foi estendida a um grau tão grande que tornou praticamente impossível associar essa imagem a uma localidade específica. Daí que, sublinhando a verossimilhança da colina encimada pela mata, no ponto preciso em que ocorre um declive abrupto na direção do rio, os Correia do Lago defenderam a ideia de que se trata

equipamento quanto para o abastecimento de combustível para as fornalhas do engenho. Ver a esse respeito DEAN, Warren. *A ferro e fogo: a história e a devastação da Mata Atlântica*. São Paulo, Cia. das Letras. 1996. Para o caráter do complexo casa-grande/engenho como uma unidade demográfica de ocupação do território colonial, ver SCHWARTZ, Stuart B. *Sugar Plantations in the formation of Brazilian society. Bahia, 1550-1835*. Cambridge, 1985. Sobre a expressão de Manuel de Morais, ver MELLO, Op. Cit.; p. 217; já a expressão "Matam do Brasil" aparece no texto de NIEUHOF, Joan. *Memorável viagem marítima e terrestre ao Brasil*. Traduzido do inglês por Moacir N. Vasconcelos; confronto com a edição holandesa de 1682, introdução, notas, crítica bibliográfica e bibliografia por José Honório Rodrigues. Belo Horizonte / São Paulo: Ed. Itatiaia / Ed. da Universidade de São Paulo, 1981; p. 71.

[483] BRIENEN, Rebecca Parker. *Visions of Savage Paradise. Albert Eckhout, Court Painter in Colonial Dutch Brazil*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006; pp. 136-139.

[484] Reproduzidas em LEVESQUE, Catherine. *Journey through landscape in seventeenth-century Holland: the Haarlem print series and Dutch identity*. The Pennsylvania State University, 1994; figuras 16 e 17.

[485] Nossa tradução livre para o português da expressão tupi "caaetê", tal como aparece no contexto do prefácio de Stuart Schwartz ao livro de Warren Dean. DEAN, Op. Cit.

mesmo da vila de Sirinhaém; enquanto Van den Boogaart, atendo-se mais à temática, propôs que a imagem não era a representação de uma localidade específica, mas uma visão da várzea pernambucana, produtora de açúcar.[486] A questão é que ambos os autores estão certos, embora tenham caído nas armadilhas de Post, e de sua montagem visual da topografia observada.

De fato, o tema da tela é a imagem de abundância e fertilidade da terra, só que Post usou observações da topografia de Sirinhaém, para, misturando-as com o aspecto do Cabo de Santo Agostinho a projetar-se no mar, no canto à direita e bem rente à linha do horizonte, formular um panorama da *suikerrijk* de Pernambuco: de sua área produtora, na encosta dos morros arredondados que sobem na direção oeste formando o planalto da Borborema, às planícies inundáveis da costa, em sua indicação portuária, etapa final do açúcar no Brasil. Mas para fazer um tal panorama, Post precisou tomar a posição na colina que, ficando ao lado do rio, lhe daria visada frontal para Sirinhaém. Daí não se vê o Cabo de Santo Agostinho, até porque para tanto, Post teria que dar as costas à vila. Isso indica que essa ficionalização da paisagem foi resultado de finalizações posteriores em estúdio, onde ele pôde fundir as observações feitas em lugares diferentes, em tempos diversos. Mas essa síntese se deu ao custo de uma identificação mais difícil da localização de Sirinhaém e de sua situação em relação ao todo da região, que deve ter frustrado as expectativas de João Maurício, uma vez que essa estratégia visual de terra ficcionalizada não se repetiu mais nas telas subsequentes, por nós conhecidas. Mais do que isso, a própria composição foi descartada no momento em que Post teve que incluir Sirinhaém na série de desenhos feitos para a preparação das pranchas do livro de Gaspar Barlaeus. Nessa, além das mudanças assinaladas para com Itamaracá (o zoom ótico mais distante, as figuras humanas mais diminutas, e a inclusão da simbologia no brasão oficial), a própria faixa topográfica foi mudada, pois que Post precisou, para representar Sirinhaém de forma fácil a uma identificação visual, tal como requerido pela topografia oficial de Nassau, tomar outro ponto de vista. Ao invés da colina ao norte da vila, Post tomou um ponto à leste, situando-se de forma a observar a longa estrutural do terreno onde situa-se a vila numa diagonal.

A dificuldade maior para localizar essa mudança na composição da topografia tem duas razões: a primeira é que o novo ponto de vista fica próximo a um olho d'água, de forma que o espectador confunde-a, no primeiro plano, com o próprio rio Sirinhaém, a despeito da

[486] BOOGAART, Op. Cit.; e LAGO, Bia Corrêa do e LAGO, Pedro Corrêa do. *Frans Post {1612-1680}. Obra Completa*. Rio de Janeiro: Capivara, 2006; pp. 88-91.

legenda remeter o espectador à representação do rio no plano ao fundo. Ademais, o rio, por conta da profundidade naquele trecho, não pode ser atravessado como fazem o cavaleiro e o carro de bois trazendo sua dama. A segunda razão é que o mapa gravado como par para a vista topográfica de Post está gravado, erradamente, ao reverso: a igreja a oeste e à direita e a casa fortificada do governo a leste e à esquerda no mapa apareceriam em ordem reversa no desenho de Post, que, tomado do leste, mostra primeiro a igreja de São Roque para depois fazer ver o prédio do governo. Tomando o rio como terceiro acidente para uma triangulação, verifica-se que o desenho de Post está correto, e que, portanto, o mapa está gravado ao reverso.

Vale a pena frisar porém que, apesar de não se repetir no restante de sua produção para João Maurício, essa estratégia de representar a paisagem brasileira através de uma ficionalização despreocupada com a topografia do sítio específico será a base da criação gráfica de Frans Post para o mercado de paisagens na Holanda de meados do século XVII, e que veremos na parte terceira desta dissertação.

Os cinco quadros subsequentes não foram criados de acordo com essa manipulação da topografia. No recurso aos elementos etnográficos e naturais como motivos num primeiro plano, e relacionados à faixa topográfica, ora em justaposição ora em sobreposição, os demais quadros seguem no entanto a mesma lógica. Esses motivos foram usados como convenção simbólica para estabelecer a referência de forma a tornar possível ao espectador relacionar a topografia do Brasil holandês a uma descrição da terra e dos habitantes do Brasil, tal qual se vê em outras imagens que Nassau mandou fazer, como o mapa mural de Georg Marcgraf.

Ao invés de considerar essas telas de acordo com o critério cronológico, tomá-las-emos na sequencia de um *periplum* geográfico do Brasil holandês. Nesse sentido, da borda sul do território à borda norte, consideramos um a um a fim de rastrear a evolução da simbologia nassoviana, na relação entre as figuras do primeiro plano e a faixa topográfica nas telas, e as figuras do primeiro plano, a faixa topográfica e os brasões nos desenhos. Feito esse levantamento das diferenças de tratamento para com esses elementos nas diferentes mídias, e teremos material suficiente para discuti-los numa interpretação a partir de uma história cultural da paisagem aplicada à realidade social do Brasil holandês, como faremos no próximo tópico, ainda neste capítulo.

Em *Rio São Francisco*, à prancha 16, pode ser visto, tal qual através dos elementos do primeiro plano, a representação de um meio ambiente conhecido hoje pela ecologia como uma

área de tensão, pois que é transição entre dois biomas: de floresta estacional semidecidual à savana. No ponto em que a costa atlântica coincide com o estuário do rio São Francisco, a floresta úmida torna-se cada vez mais seca, tornando-se comum encontrar espécies xerófitas. O efeito do rio nessa área de transição é o oposto do que se esperaria: ao invés da mata atlântica úmida subir o vale do rio e interiorizar-se através da vegetação ciliar, o que se vê é que o vale do rio tornou-se um corredor para que a vegetação do bioma da caatinga, próprio do interior semi-árido, desça e aproxime-se da franja oceânica.[487]

A 36 km a montante da foz do rio São Francisco, eis a vegetação que foi selecionada na representação feita por Frans Post: o mandacaru, *Cereus jamacaru*; a cabaça, *lagenaria ciceraria*; e a macambira-de-flecha, *Encholirium spectabile*.[488] Nesse caso, a capivara, *Hydrochaeris hydrochaeris*, foi erroneamente colocado. Post o pôs no topo de uma escarpa da ribeira, quase uma colina, de forma a enfatizar visualmente o animal, ao sobrepô-lo contra o corpo d'água do rio, em perspectiva. Esse grande roedor, no entanto, se alimenta de plantas aquáticas ou ribeirinhas, e não de espécies xerófitas que ocorrem no topo das escarpas das margens do São Francisco.[489]

A capivara e o mandacaru (comparar o posicionamento da capivara na tela de Post – prancha 30 - com o mesmo motivo nas pranchas de número 31 e 32), recorrentes tanto no mapa de Marcgraf quanto nos desenhos, parecem sugerir motivos locais em associação à ideia de deserto, ou de ermos selvagens.

Nesse sentido, Sergipe seria então apresentado como uma margem; a borda do território em que se vê vestígios da ocupação humana; os limites da civilização.[490] Nesse

[487] Ver *Mapa dos Biomas do Brasil* e *Mapa de vegetação do Brasil*, ambos veiculados pelo sítio eletrônico do IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística.

[488] As três linhas verticais, à esquerda da the capivara, representa macambiras, e não canas-de-açúcar, como sugeriu equivocadamente BOOGAART, Op. Cit.; p. 314. Para uma identificação dessa espécie, ver TEIXEIRA, Dante Martins. "Nature in Frans Post's paintings of the New World" in: KREMPEL, León. *Frans Post (1612-1680). Maler des Verlorenen Paradieses*. Ausstellung und Katalog. München: Haus der Kunst, 2006; p. 48.

[489] A própria etimologia parece confirmar isso, uma que vez que capivara pode ser a corruptela portuguesa para "caa" + "pii" + "aguará", ou, literalmente, aquele que come mato fino. Aqui adotamos o sentido etimológico apanhando na síntese para o vocábulo em *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. Sobre a etimologia controversa do termo "guará", ver STRAUBE, Fernando Costa. " 'Guará': origem histórica do vocábulo e formação de alguns topônimos paranaenses" in Separata do *Boletim do Instituto Histórico e Geográfico Paranaense*. (IHGP, Curitiba), vol. 50, p. 91-100, 1999.

[490] Apesar do tema arcádico poder ter relações para com o motivo do deserto, ou antes, de uma terra anterior à civilização, não há elementos que indiquem a representação de Sergipe enquanto "arcádica", a não ser pelo brasão a essa capitania referido no frontispício do livro de Barlaeus, como supôs GUTLICH, George Rembrandt. *Arcádia nassoviana: natureza e imaginário no Brasil holandês*. São Paulo: Annablume, 2005; pp. 122-125 e 145-146. Ao contrário, parece ter razão a interpretação de Sergipe enquanto *no man's land*, território abandonado, entre o Brasil holandês ao norte e o governo português na Bahia ao sul, tal como sugerida em CASCUDO, Luís

sentido, aquelas três plantas não poderiam ser canas-de-açúcar, como sugeriu Van den Boogaart,[491] pois que a cana, o mais rentável dos produtos brasileiros, e verdadeiro *leitmotif* de toda a engrenagem das relações produtivas na colônia, tornara-se sinônimo de riqueza e civilização no Brasil. E essa ocupava as várzeas dos rios que cortavam a parte mais úmida da fachada atlântica, indo de Porto Calvo a não mais do que Cunhaú, já na Capitania do Rio Grande. Nesse sentido, não havia cana-de-açúcar em Sergipe; não a ponto de fazer com que essa capitania fosse representada na relação direta com ela, portanto, pois iria de encontro à visão nassoviana de uma geografia do Brasil, ao fim da primeira metade do século XVII, baseada na exotização através da categoria do "típico". Aquelas linhas representando as macambiras eram, ao contrário, o reforço visual ao argumento de demarcação, através de alusão ao deserto, do limite sul do Brasil holandês.

Essa mesma composição da tela aparece no desenho de Frans Post. A diferença jaz no fato de que a capivara do quadro deu lugar às figuras humanas que se vêem em canoas, atravessando o rio, em alusão à fuga das tropas ibéricas, escapando da perseguição que lhe impôs João Maurício, após ter tomado o Forte da Povoação de Porto Calvo.[492] É digno de nota, no entanto, que a inclusão da cena da travessia das tropas ibéricas em jangadas, por alusão ao episódio histórico que garantiu a posse do território que seria depois louvado como a Nova Holanda, terminou por comportar um anacronismo na imagem: o forte que se vê no desenho só fora construído com a chegada de Nassau, já depois da travessia das jangadas.[493] Talvez por que o desenho fora feito à semelhança iconográfica da tela, que dá destaque à situação do forte na escarpa do rochedo à beira do rio; ou talvez porque a presença do forte, aludindo à figura de

---

da Câmara. *Geografia do Brasil Holandês*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956; pp. 135-136.

[491] BOOGAART, Op. Cit.; p. 314.

[492] A cena da travessia na gravura feita a partir do desenho de Post pode ser "ecfrasticamente" relacionada à passagem do texto de Barlaeus em que se diz que: "Perto do Cururipe, tiveram-se indicações de que o Conde Bagnuolo passava-se, em jangadas, para a outra margem do S. Francisco, os soldados que ele tinha em Penedo. Ordenou-se por isso a Schkoppe que se dirigisse para ali com tropas de arcabuzeiros, índios e uma companhia de cavalos, para perturbar os planos dos espanhóis. Chegando, porém, ali um pouco tarde, quando atravessava a última jangada, só se ofereceram à cobiça da soldadesca dinheiro e alguns vasos de prata. Em verdade, vencida rapidamente a fortaleza, mais depressa do que esperavam Bagnuolo e os habitantes, os quais a julgavam capaz de resistir ao cerco quatro meses, não puderam eles tempestivamente olhar para os seus haveres." In: BARLAÉUS, Gaspar. *História dos feitos recentemente praticados durante oito anos no Brasil* (1647). Recife: Fundação Cultura Cidade do Recife, 1980; p. 43. Diogo Lopes de Santiago, o cronista português, também deu lugar ao evento, embora com mais economia, ao afirmar: "Chegaram os holandeses por mar e por terra com todo seu exército ao Rio de S. Francisco, com cuja chegada o conde de Bagnuolo se passou da outra banda do sul, e foi marchando para Sergipe de El-Rei, aonde se aposentou, [...]" in: SANTIAGO, Diogo Lopes de. *História da Guerra de Pernambuco*. Recife: FUNDARPE, 1984; p. 122.

[493] BARLAEUS, Op. Cit.; p. 43; e SANTIAGO, Op. Cit.; p. 122.

Nassau, como na obviedade do seu próprio nome, tivesse a função simbólica de sugerir a presença do general vitorioso, como que heroicamente observando a fuga do rival napolitano. Se assim foi, então a imagem guardou a miscelânea de um modo de narrativa histórica com outra, mais dramatizada.

Em *Porto Calvo*, à prancha 17, o primeiro plano é formado pela estrada que passa ao largo de uma árvore, com sua enorme raiz tubular,[494] provavelmente uma espécie da família do fícus. Sob sua sombra, duas figuras humanas descansam. Eles são provavelmente soldados da WIC, pela indicação de suas roupas e armas.

Novamente observa-se, nessa imagem, a tendência a "mover" uma espécie de seu nicho. A árvore no primeiro plano está representada em acuro para com a observação de suas características individuais, mas equivocadamente tirada de seu entorno, sendo mais o resultado de uma observação feita alhures e depois trazida para o todo da composição do que algo visto no local. O tipo de raiz tubular a capacita a sobreviver em terrenos abruptos onde correm pequenos cursos d'água, por entre a mata. Trazendo-a para a encosta da colina, sem menção a corpo d'água, Post parece ter lançado mão da estratégia de usar seu aspecto visível, ou sua aparência, com algum fim composicional. Isso foi provavelmente a intenção de construir uma conexão entre os diferentes planos da composição. A espécime no primeiro plano reforçaria a caracterização do tema do sítio na sua relação ambiental, dando ao espectador elementos para ver tanto o aspecto topográfico da vila, rebatido à distância, quanto o tipo de vegetação que era comum a essa localização.

Em meio à heráldica nassoviana, Porto Calvo era conhecida através de um elemento da orografia do entorno: o monte que, cercado de mata à sua volta, tinha em seu topo uma clareira. Apesar desse elemento ter um papel secundário, aparecendo apenas no extremo direito da composição (sendo mais visível no zoom ótico mais distanciado do desenho), está claro que Frans Post usou-o como característica da condição topográfica construída em sua composição. O terreno em volta da vila, pleno de colinas em sucessão, deu a ele o motivo para explorar seu olhar na vista com maior amplidão panorâmica dentre as telas de sua obra sob encomenda para João Maurício.

A composição e o tratamento à topografia são quase idênticos no desenho respectivo. Mas não se pode dizer o mesmo com relação às figuras humanas, mais numerosas no último,

[494] TEIXEIRA, Op. Cit. P. 51.

especialmente sob a sombra do fícus. Um detalhe passaria despercebido quanto a isso se não fosse central a esta análise: na composição da tela, a coluna de índios segue um soldado com uma capa vermelha, enquanto no desenho a mesma coluna segue atrás de um soldado segurando a bandeira tricolor das Províncias Unidas. O motivo já aparecera na tela, mas sua relação com à posição de aliança para com os holandeses segue o tratamento dado ao motivo na vinheta do mapa mural de Marcgraf. A esse elemento voltaremos, no entanto, mais adiante neste texto.

Em *Forte Frederik Hendrik*, à prancha 18, há um ambiente costeiro de restinga, caracterizado tanto por área inundável quanto por área aberta salina. Essa última prevalece na composição, com seu terreno arenoso, povoado por gramíneas, no qual pode ocorrer uma espécie como a do *Carica papaya*, tal como representado à esquerda da composição de Frans Post. Nesse meio ambiente, Post pôs três figures humanas, as quais foram tomadas por Joaquim Sousa-Leão como representativas de cada uma das três etnias que constituíram a população miscigenada no Brasil: a africana, a ameríndia e a europeia.[495]

De fato, a primeira figura corresponde a um escravo de descendência africana. A segunda é uma mulher que, pelo tom da cor da pele, poderia ser identificada com a *mameluca* de Albert Eckhout. Por mameluco(a) se chama o miscigenado(a) das etnias europeias e ameríndias. No entanto, em relação ao seu modo de vestir-se, se comparado ao tratamento dado à indumentária tanto nos "retratos etnográficos" de Eckhout como no decorrer da própria obra de Frans Post, observaremos que a mameluca aparece sempre em uma longa bata branca, estando mais vestida que índia tupi (que veste apenas uma saia) e menos que a mulata ou africana, que eram representadas já com um corselete sobre o vestido. Assim, é plausível supor que a mulher na tela *Forte Frederik Hendrik* não era uma mameluca, mas sim um mulata, miscigenada a partir de etnias europeias e africanas. A questão do tom da pele pode indicar quão difícil poderia ser para um pintor de Haarlem do século XVII em diferenciar os dois "tipos" de miscigenação. Finalmente, a terceira figura, o homem em pé, de costas para o observador, é um soldado, provavelmente da guarda nassoviana, e não um português pobre, como julgou erradamente Van den Boogaart.[496]

---

[495] Ver o campo descritivo da pintura catalogada como número 6 no *Catalogue Raisonée* SOUSA-LEÃO, Joaquim. *Frans Post 1612-1680*. Rio de Janeiro: Kosmos, 1973; e LAGO, Op. Cit., p. 110.
[496] BOOGAART, Op. Cit. P. 315.

Apesar do fato de que o fardamento militar não era padronizado ao tempo do século XVII, como sugere a análise de Manoel Lubambo para o motivo nos Painéis das Batalhas dos Guararepes,[497] as figuras masculinas que aparecem no desenho que Zacharias Wagener fez da casa que João Maurício escolheu para sede do governo antes da construção de Vrijburg foram representadas em uniformes compostos por casacas vermelhas, calças brancas e botas negras (ver prancha número 33).[498] Nessa aquarela, entretanto, há um cavaleiro completamente fardado em vermelho. Esse ultimo traje reaparece em outra aquarela de Wagener, dessa vez sobre o mercado de africanos. Talvez o traje vermelho indicasse a distinção entre os soldados da WIC e a guarda nassoviana. Sendo no interior dessa também distinguidos os guardas da cavalaria, todos de vermelho; e os guardas da infantaria, com casacas vermelhas e calções brancos, como aparecem na tela de Post.[499]

Em *Forte Frederik Hendrik* está representado o sítio que João Maurício escolhera para construir uma nova cidade, onde também se localizaria a sede do governo das possessões da WIC. De acordo com a heráldica que ele mesmo elaborara para as capitanias da Nova Holanda, esse sítio, o da ilha de Antônio Vaz, estaria então oficialmente relacionado ao brasão da capitania de Pernambuco: a dama a segurar uma cana-de-açúcar numa das mãos e um espelho na outra, tal como aparece no desenho com tema topográfico respectivo à tela e no Selo Oficial da Capitania (ver prancha 41).[500]

Porém, a composição no desenho apresenta um ponto de vista radicalmente diferente do da tela. Enquanto a tela se remete a uma vista tomada das defesas de Antônio Vaz olhando para o Forte das Cinco Pontas, na direção sul, tal qual devia ser o lugar por volta de 1637; o

---

[497] O argumento de Lubambo nesse texto era já uma resposta crítica a Alfredo de Carvalho. Ver LUBAMBO, Manoel. "Os Painéis das Batalhas dos Guararapes", in: *Fronteiras*, jan. 1937, p. 2.

[498] Trata-se de uma aquarela publicada no *Thierbuch*, de Wagener. Ver reprodução em LAGO, Op. Cit.; p. 32.

[499] Esse mesmo tipo de soldado aparece em detalhe numa cena no canto inferior direito da *Vista do Recife*, de Gillis Peeters, e também em volta da figura do próprio João Maurício na cena que Frans Post pôs em *Cidade Maurícia e Recife*.

[500] "A antiga povoação do Recife e a Cidade Maurícia (*Mauritsstadt*), retratadas por Frans Post em um dos seus mais representativos desenhos, publicado em pranchas separadas (nº. 35^1 e nº. 35^2) no livro de Gaspar Barléus, sob o título em latim: *Mauritiopolis*. Trate-se de um dos mais precisos desenhos do artista, registrando em primeiro plano os arrecifes de pedra, com a povoação do Recife, com suas casas de por vezes quatro pavimentos e navios ancorados no seu porto, unida com a nova cidade maurícia, através da monumental ponte construída pelo Conde de Nassau em 1644. na nova cidade, erguida na ilha de Antônio Vaz (hoje bairro de Santo Antônio), vilumbram-se o palácio de Friburgo (a), a igreja dos calvinistas franceses (d), o observatório astronômico (c), o Forte Ernesto e o Convento de Santo Antônio (b), a Casa da Pólvora (e) e o Forte Frederico Henrique (g), tudo encimado por um desenho alegórico com as armas escolhidas pelo Conde de Nassau para a Capitania de Pernambuco. Assinado e datado: F. Post 1645." In: SILVA, Leonardo Dantas. *Dutch Brazil, Vol. I: Frans Post, The British Museum Drawings*. Petrópolis, Editora Index, 2000; p. 66.

desenho apresenta a ilha de Antônio Vaz incluída ao istmo do Recife numa mesma vista, possível graças a um ponto distante tomado na própria linha dos arrecifes. Fora isso, o desenho se reporta a pelo menos depois de 1642, uma vez que já dispõe tanto o Palácio de Vrijburg, quanto a ponte que ligava o Recife à recém construída Cidade Maurícia. Portanto, parece ter havido uma mudança substancial de tema, supondo sua relação com a mudança de tratamento à topografia e ao período representado. Ademais, no desenho, a simbologia presente na heráldica dispensou o uso de figuras humanas, com a exceção de um pescador, em sua canoa e abrigado da arrebentação por conta da linha de arrecifes. Levando em conta essa mudança no tratamento à temática da simbologia, tal qual aparece na realocação da heráldica, podemos levantar a hipótese de que essa função poderia inscrever a personificação no motivo das figuras humanas do primeiro plano da tela. Mas deixemos essa implicação para discutir mais adiante no texto. Por hora, voltemos aos demais quadros de Post.

Em *Cidade Frederica na Paraíba*, à prancha 15, se há, por um lado, ausência de figuras humanas; por outro, há uma abundância de plantas com as quais Post poderia remeter o espectador à faixa topográfica. No entanto, o mesmo problema da disposição de espécimes observados em habitats incorretos aparece aqui: apesar de todas as espécies botânicas terem sido acurada e cuidadosamente representadas em suas características aparentes individuais, seu posicionamento em relação ao seu nicho ecossistêmico correspondente está equivocado. O sítio aqui em questão se refere a uma área de influência fluvio-marinha. Esse tipo de ecossistema é amplamente dominado por matas de uma espécie apenas: a *Rhizophora mangle*, com suas imensas e entrecruzadas raízes aéreas, como visto no *repoussoir*, à direita.

No entanto, a planta aquática que pode ser identificada como a *Montrichardia linifera* que aparece também na *Mulher Tapuya*, de Eckhout,[501] não pode ocorrer em água salobra. Na pintura de Eckhout, ela foi corretamente colocada ao lado de um riacho que supomos ser de água doce, pois a paisagem ao fundo se refere ao interior do sertão brasileiro. Mas Post a pôs num manguezal, o que constitui uma impossibilidade ecológica. Outras espécies recorrentes em imagens de Eckhout aparecem nesse primeiro plano de Post: a cana-de-açúcar, tal qual em *Mulato com rifle e espada*; e o cajueiro como em *Mameluca com cesto de flores*. Nos retratos de Eckhout, a temática da miscigenação aparece ligada à associação entre fecundidade e

[501] TEIXEIRA, Op. Cit.; p. 48.

naturalidade, feita pelo emprego de espécies botânicas como atributos para sugerir a identidade dos tipos.[502]

De volta à imagem de Post em questão, as espécies como a palmeira pindoba, *Attalea oleifera*; o cajueiro, *Anacardium occidentale*; e a cana-de-açúcar, *Saccharum officinarum*; só ocorrem em áreas não inundadas por águas salgadas. Enquanto a *Rhizophora mangle* sobreviveu a esse ambiente exposto à água doce dos rios e à água salgada das marés, dominando mesmo esse habitat, o cajueiro e a palmeira só poderiam prevalecer a partir das áreas salinas abertas, geralmente ocupadas por gramíneas, e que são contíguas mas não idênticas à área do manguezal. Muito provavelmente a cana-de-açúcar nem na área salina de restinga sobreviveria, precisando do solo de massapé, que só se encontra das margens dos vales não inundáveis pela maré aos morros circunjacentes.[503]

Isso indica que Frans Post quis coincidir à estrutura composicional do *repoussoir* objetos observados alhures. De outra maneira, ele teria que fazer uma escolha entre duas opções: apenas representar o mangue a fim de corresponder à observação empírica ao formato do enquadramento; ou mesmo ampliar esse enquadramento para poder observar áreas diversas

[502] "Mulattos and mestizos. Despite all the prejudices of the time, the *mestizos* of mixed European and Indian origin almost appear European in Eckhout's paintings, dressed in fine garments, bearing arms, jewellery and other objects shared by the highest ranks of colonial society. Coincidence or not, this process of acculturation is echoed by the figure's surroundings as depicted by the artist. These surroundings are populated by a mixture of native and introduced species, producing a clearly man-made landscape that could be attributed to the surroundings of any rural homestead. A similar tendency is especially evident in *Mulatto with rifle and sword*, where a plot of cultivated land is totally taken up with sugarcane, the basis of the Brazilian colonial economy in the seventeenth century." In: BUVELOT, Quentin (ed.) *Albert Eckhout. A Dutch artist in Brazil*. Exhibition Catalogue. The Hague / Zwolle: Royal Cabinet of Paintings Mauritshuis / Waanders Publishers, 2004; p. 80. "In Eckhout's painting of the mameluca, the cashew fruits, ripe in the Brazilian spring, refer to the fertility of the colony […]. Natural historians Whitehead and Boeseman have called the guinea pigs at her feet 'harmless and frivolous', but the connection between rabbits and guinea pigs may represent yet another connection to Flora's fertility." In: BRIENEN, Op. Cit.; p. 167.

[503] Van der Dussen assim escreveu: "A capitania [de Pernambuco] é toda montanhosa, mas fértil, principalmente nos vales ou várzeas, ao longo dos rios. Nos montes cultiva-se sobretudo a mandioca e muitas outras plantas e frutos para o sustento do homem, sendo que em muitos outeiros há belos e ricos canaviais, se bem que a maior parte deste e os de maior rendimento sejam os das várzeas." In: DUSSEN, Adrian van den. *Relatório sobre as capitanias conquistadas no Brasil pelos holandeses, 1639: suas condições econômicas e sociais*. Tradução, introdução e notas por José Antonio Gonçalves de Mello, Neto. Rio de Janeiro: Instituto do Açúcar e do Álcool, 1947; p. 31. Já no relatório de Carpentier, lemos que: "O solo [em Pernambuco] é fecundo, os montes de pouca altura e entre eles lindos vales se apresentam, muito férteis e excelentes para os canaviais, que são, de preferência neles plantados, se bem que se vejam muitos montes, como em Mussurepe, Muribeca, Jaboatão e Ipojuca, onde a cana se desenvolve, às vezes melhor que em vales, visto que alguns têm solos tão substanciosos e ricos que não perdem facilmente a unidade." In: DUSSEN, Op. Cit., p. 31, à nota 9. Através dessas duas passagens, vê-se a distinção entre duas categorias da orografia na porção atlântica de Pernmbuco, isto é, os montes e os vales. Mas, como os últimos são referidos também como várzea, somos levados a supor que, quando afirmam os autores que os canaviais ocupavam as várzeas, tivessem eles se referindo apenas às áreas dos vales inundáveis por água fluvial e pluvial; e não as áreas inundáveis, ou adjacentes a, por água salgada, como no caso do trecho ribeirinho na tela *Cidade Frederica na Paraíba*.

que ficam mais afastadas de seu ponto de vista. Mas essas opções pressupõem uma abordagem "fotográfica" ao objeto do olhar, o que não era o caso de Post. De fato, o que ele fez foi "trazer" suas observações empíricas das espécies para dentro do enquadramento. A relação que pode-se fazer, no entanto, com a imagem fotográfica advém do fato de Post ter cuidadosamente inserido tais observações como se as tivesse feito do mesmo ponto de vista de onde observou o manguezal na foz do rio Sanhauá, no ponto onde ele deságua no rio Paraíba, e de onde se vê o porto do Varadouro e a colina por detrás, onde foi edificada a cidade hoje chamada João Pessoa. A "montagem" desses dois ou mais pontos de vista foi sintetizada de forma verossímil. A iconicidade tanto do todo quanto das partes dessa imagem implica em mimetismo, mas não o mimetismo do século XIX, baseado num aspecto quantitativo da analogia.

Em *Cidade Frederica na Paraíba*, o tratamento à composição, através dessa estratégia de "trazer" as espécies observadas algures para o "lugar" sugerido pela topografia parece, no entanto, obedecer a uma outra função que não apenas a icônica. A composição do desenho cujo tema lhe é respectivo é praticamente a mesma, exceto por alguns elementos: primeiramente, a faixa topográfica apresentada ao fundo está um pouco mais distante no assim chamado "zoom óptico"; em segundo lugar, a vegetação do primeiro plano não apresenta a mesma abundância, distinguindo-se apenas as raízes do manguezal, a palmeira pindoba e espécies aquáticas; e, por fim, o emprego de figuras humanas, que estão ausentes na tela. Essas últimas ajudam a dar mais consistência à descrição da terra, ao reforçar a relação entre o elemento topográfico e o humano: sugerem a atividade extrativista da pesca ao mesmo tempo que, contraposto ao motivo da chalupa à esquerda, indicam a diferença de profundidade entre as duas margens na foz do Sanhauá.

Mas voltemos às espécies do primeiro plano. Dissemos acima que este apresenta-se menos abundante no desenho. Observamos que das espécies que não estão mais no desenho, uma delas é exatamente a cana-de-açúcar. Mais eis que ela aparece indiretamente no motivo dos pães-de-açúcar que compõem o brasão da própria capitania da Paraíba. Segundo o próprio Barlaeus, o brasão foi assim constituído por João Maurício em alusão à excelência da qualidade do açúcar ali produzido, uma vez que a guerra devastou menos a lavoura paraibana.[504] Assim, o motivo do brasão parece ter sido investido como portador de um sentido

[504] BARLAEUS, Op. Cit.; p. 104; e MELLO, OP. Cit.

simbólico que na pintura coincidia com a representação verossímil da espécie sacarina. O motivo da planta, reforçado pelo superpovoamento da margem da composição, parece indicar que havia uma denotação por iconicidade ao exemplar botânico, mas também, e inscrito nesse, uma conotação através de uma convenção simbólica, culturalmente compartilhada, uma vez que encontrada em outras duas mídias – o brasão no desenho e a alusão no discurso do texto. A cana aparece então na tela como símbolo de abundância e fertilidade.

No primeiro plano de *Forte Ceulen*, à prancha 14, há apenas a linha de arrecifes à beira da arrebentação oceânica, de um lado, e a margem do rio Potengi, do outro. A escassez de vegetação e fauna, apenas indiretamente presumível pelo verde à distância nas dunas e mais diretamente por dois caranguejos e alguns pássaros marinhos, parece sugerir outra imagem que não a de abundância. O Forte Ceulen, de fato, marcava a posição mais ao norte do território da Nova Holanda, não só politicamente mas também demograficamente. As capitanias do Ceará e do Maranhão, temporariamente ocupadas, não foram representadas pela heráldica nassoviana, nem figuram no *Brasília qua parte paret Belgis* por conta de seu estatuto político ainda incerto.

Além disso, ao contrário dos mapas encontrados em livros didáticos de hoje sobre o Brasil holandês, não havia uma ocupação contínua por parte dos europeus na porção do território que ia do Potengi ao Ceará, diferentemente da rede de caminhos, aldeamentos indígenas, vilas e plantações que iam do Forte Ceulen no Potengi ao Forte Maurício em Penedo. Assim como o aspecto desértico da tela *O rio São Francisco* assinalava a borda sul da corografia do Brasil holandês, também o tratamento à topografia do sítio litorâneo, só que explorando as dunas e os arrecifes do ambiente de restinga, marcava o rio Potengi como a borda norte do território da colônia.

Nessa imagem, porém, a ênfase entre motivos no primeiro plano e a faixa topográfica parece ter caído no papel importante destinado aos índios. Em pé ou sentados, eles parecem ter sido cuidadosamente observados por Post, que os representou na relação com os utensílios a eles atribuídos pela etnografia holandesa. Todos os elementos que lhe são atributos na tela de Frans Post parecem concordar com o "retrato etnográfico" de Albert Eckhout, o *Homem Tapuia*: o quão escuro era o tom da pele; a forma robusta do corpo; os utensílios de guerra,

como as bordunas, a lança e as flechas; os adereços ornamentais, como cocares de penas, colares e pingentes; etc.[505]

Em *Forte Ceulen*, a simbologia nassoviana está presente de uma maneira mais sutil, mais indireta. A composição do desenho é praticamente a mesma da tela, com o recorrente distanciamento um pouco maior para com a faixa topográfica. No entanto, as figuras humanas são mais abundantes. Ao invés de uma cena em que os índios aparecem como que em pose etnográfica, observamos a cena de um encontro entre os índios, vindos do rio, e europeus, na margem próxima ao forte. "Pairando" sobre a paisagem, o brasão oficial da capitania do Rio Grande do Norte, ostenta a ema sobre as águas.

Rhea americana, maior ave encontrada nos habitats hoje sob território brasileiro, e que pode chegar até dois metros de altura, a ema era possivelmente uma referência a Jandubi, ou Jandovi, o líder dos índios Tarairiu, que estabeleceram aliança com o governo holandês contra os Portugueses, tomados por eles como inimigos. O nome de Jandubi parece vir do vocábulo, de origem indígena, grafado por Georg Marcgraf na *Historia naturalis Brasiliae* em referência a duas espécies animais: "Nhandu sive variae Araneorum species" e em "Nhamdu guaçú Brasiliensibus, Ema Lusitanis".[506] Ainda segundo as notas de José Honório Rodrigues para o texto de Joan Nieuhof, nada autoriza a diferenciação do nome das duas espécies pelo intercâmbio das consoantes "n" e "m", sendo ambas as formas relativas a um único vocábulo, "Yandú", que comportava a ambiguidade de se referir tanto ao aracnídeo quanto à ave.[507] Citando T. Sampaio, Cláudio Brandão, o tradutor do texto de Gaspar Barlaeus para a edição brasileira, falando sobre a ema, se refere à etimologia de "nhandú" como sendo o equivalente para "que corre com estrépito, a corredora".[508] O cronista português, Frei Vicente do Salvador, escrevia em 1627 que havia "emas tão grandes como as da África, umas brancas, e outras malhadas de negro, que sem voarem do chão com uma asa levantada ao alto, ao modo de vela

[505] Além da relação com a produção imagética de Eckhout, esses motivos em Post também guardam relação com os objetos da coleção brasiliana de João Maurício, com os objetos da guilanda do mapa mural de Marcgraf, com os esboços aquarelados de Zacharias Wagener e com passagens contendo descrições etnográficas nos textos reunidos por Barlaeus e por Nieuhof.
[506] Ver comentários de José Honório Rodrigues para a etimologia de Nhandu na nota de número 113 à página 71 da edição brasileira do livro de NIEUHOF, Joan. *Memorável viagem marítima e terrestre ao Brasil*. Traduzido do inglês por Moacir N. Vasconcelos; confronto com a edição holandesa de 1682, introdução, notas, crítica bibliográfica e bibliografia por José Honório Rodrigues. Belo Horizonte / São Paulo: Ed. Itatiaia / Ed. da Universidade de São Paulo, 1981.
[507] Idem; ibdem.
[508] Ver BARLAEUS, Op. Cit.; nota 167 à página 382.

latina, correm com o vento como caravelas, [...]"[509] Embora sem identificar o animal, Joan Nieuhof afirma que: "Há outra espécie de animal, nessas paragens, ao qual os nossos dão o nome de *jan-over-zee (joão-de-além-mar)* que a todos excede em agilidade e ferocidade. Estraçalha tudo quanto encontra em sua frente."[510]

Assim, parece que o sentido etimológico de "nhandú" estava ligado ao da velocidade e, mais implicitamente, ao da ferocidade. É em relação a essa mesma acepção que encontramos passagem do texto de Barlaeus em que esse descreve os índios sob liderança de Janduí, ou João Wy: "[…] Têm compleição robusta em tão grande número deles quasi a mesma para todos. São minazes no semblante, ferozes no olhar e de cabelos pretos. Na velocidade da carreira dificilmente cedem às feras. […]"[511] Os atributos de guerreiros ferozes aparecem tanto nas figuras da tela de Post quanto no retrato etnográfico de Eckhout, embora cada um desses artistas tenha preferido associar o nome do chefe desse grupo indígena a um animal correlato à ambiguidade etimológica. Em Eckhout, a aranha aparece próxima aos pés do tipo humano representando o homem tapuia; já em Post, o brasão traz a referência nassoviana à ema. Mas, no caso aqui das imagens de Post, observamos o amadurecimento dessa simbologia apenas no desenho, de 1645. Na tela, de 1638, o motivo aparece tratado de forma incipiente, sob o realismo disfarçado da relação entre a denotação da figura humana ao tipo étnico e a conotação dessa ao símbolo de guerreiro feroz como a ema, veloz sobre as águas do rio Potengi. Assim, os índios tapuias no quadro de Post representavam a aliança protetora: do lado esquerdo, os arrecifes eram a proteção natural; no lado direito, os índios, tornados em "infernal allies".[512] No desenho, essa simbologia ficou a cargo do brasão, liberando as figuras humanas para outras associações. Nesse sentido, a imagem de aliança foi concebida de forma a fazer ver mais abertamente os dois lados: os europeus na praia do rio a receber os indígenas que atravessavam o rio Potengi.

Da primeira conclusão, de que as imagens de Post poderiam ser resultante da combinação de mais de uma visada, comportando diferentes regimes de distância, chegamos então a uma segunda conclusão: a de que para cada diferente plano da composição,

[509] SALVADOR, Frei Vicente do. *História do Brasil*. 1627. Ver o Capítulo X, sobre as aves.
[510] NIEUHOF, Op. Cit.; p. 72.
[511] BARLAEUS, Op. Cit.; p. 260.
[512] BOOGAART, Ernst van den. "Infernal Allies. The Dutch West India Company and the Tarairiu, 1631-1654" in: BOOGAART, E. van der. *Johan Maurits van Nassau-Siegen, 1604-1679*. The Hague: 1979.

correspondia um regime semiótico próprio.[513] Enquanto os planos de fundo constituíam uma representação icônica da topografia, o primeiro plano organiza os motivos com uma função simbólica. Frans Post parece ter escolhido espécies botânicas para os primeiros planos em correspondência direta com os sítios que eram tema dos planos de fundo. Nesse sentido, os motivos dos primeiros planos poderiam funcionar didaticamente, através de tratamento detalhado dos elementos ecológicos que, considerados enquanto típicos seriam usados para referir o lugar ao qual a topografia do sítio estava relacionada. Os motivos dos primeiros planos estão estabelecidos em um estatuto ambíguo: eles são tematicamente simbólicos e formalmente icônicos, o que torna a imagem de Frans Post uma fonte visual de relevância para a analise do problema do "simbolismo disfarçado" em meio ao "realismo aparente".[514]

No entanto a formulação de que há simbolismo inscrito na iconicidade da imagem de Post suscita a questão de como aplicá-la ao estudo histórico da imaginação cultural holandesa sobre a terra do Brasil no século XVII. Ou seja, a questão de como rastrear simbolismos disfarçados na construção da verossimilhança de sua imagem para com o aspecto visual da terra do Brasil, a fim de apreender que papéis esses elementos simbólicos tinham nesse processo cultural de imaginar a paisagem. Para dar esse passo metodológico seguinte, temos que introduzir o debate sobre cultura e significado, debate esse cuja natureza foi apontada pela crítica como o ponto fraco do método iconológico.[515]

As Imagens da *Pax Nassoviana* e as Liturgias de Poder em Vrijburg

Ao analisar as imagens que Frans Post executou para João Maurício, devemos considerar que o significado não está intrínseco nelas, mas no processo de significação que se estabelece por um espectador que as olha.[516] Processo esse que é mediado pela relação desse

[513] Empregamos aqui o adjetivo como sinônimo para a qualificação daquilo que está relacionado ao signo, uma vez que Peirce considerou a semiótica como uma doutrina dos signos. In: PEIRCE, Op. Cit.; p. 45.
[514] Ver nota no capítulo terceiro sobre JONGH, Eddy de. "Realism and Seeming Realism in Seventeenth-Century Dutch Painting" in FRANITS, Wayne. *Looking at seventeenth-century Dutch art. Realism reconsidered*. Cambridge (Mass.), 1997; p. 21.
[515] Ver nota no capítulo teórico sobre FRANITS, Wayne. "Introduction" in: FRANITS, Op. Cit.; p. 3.
[516] Estamos aqui propondo uma leitura aberta da iconologia de Eddy de Jongh. Quando esse autor, por exemplo, sugere uma gama de associações que o motivo da pérola poderia evocar no público holandês do século XVII, da castidade à luxúria, e que esse motivo estaria inserido em composições criadas por uma cultura moralizante, fica claro que o significado não está intrínseco na pérola (seja no objeto empírico ou no motivo que a ela se refere), mas que é construído por um espectador na maneira com a qual esse irá relacionar o motivo a um repertório de associações. Isso não estaria distante do que Peirce disse do signo, que "[...] é aquilo que, sob certo aspecto ou modo, representa algo para alguém.". Assim, o signo só significa através do ato de significação de um alguém que a ele, o signo, corresponda um significado. Foi para evitar a noção de que o significado é intrínseco à imagem, por exemplo, que Michael Baxandall escreveu que: "[...] In general I have preferred the universe of

espectador com a cultura visual de seu tempo. E por cultura visual, entendemos não só o conjunto formado por um repertório de imagens, mas sobretudo pelas maneiras com que esse repertório é sistematizado e acessado através de um imaginário, ou seja, um sistema estruturado de valores.[517] Portanto, torna-se necessário levar em conta o contexto histórico de recepção a essas imagens.

É sabido apenas que as telas de Frans Post foram criadas para decorar os palácios que João Maurício construiu. Analisando ambas as plantas dos palácios de Vrijburg e da Mauritshuis, J. J. Terwen considerou que haveria espaço suficiente para abrigar uma série de quadros. [518] Foi a partir dessa sugestão que Rebecca Parker Brienen demonstrou que teria sido possível exibir a série de retratos etnográficos e de naturezas mortas, feitas por Albert Eckhout, no principal "princelly hall" de Vrijburg.[519] Haveria ainda mais espaço, de acordo com a planta baixa daquele palácio, para a série de dezoito vistas topográficas feitas por Frans Post.

No entanto, nenhuma descrição dos interiores de ambos os palácios sobreviveu de forma que pudesse fornecer informação mais completa sobre a exibição dos quadros de ambos os pintores. Sobre Vrijburg, há o caso das crônicas deixadas pelo Padre Manuel Calado do Salvador, que se achava próximo ao círculo íntimo de João Maurício, a ponto de frequentar seu palácio. Nelas, há descrições dos jardins, pomares, zoológico e do aquário que o conde construíra em torno do palácio. De acordo com Calado, não havia animal, planta ou outros objetos do Brasil que não pudessem ser achados lá. Porém, ele não menciona nem a decoração dos interiores do palácio nem as telas de Frans Post.[520] Nem mesmo Gaspar Barlaeus, que chamou a atenção para o "*cimeliarchium*" que João Maurício construíra no Brasil, verdadeiro

historical explanation to that of literary hermeneutics as a medium for those reflections: if I do not speak of 'meaning' in pictures that is deliberate. […]" in: BAXANDALL, Michael. *Patterns of Intention: On the Historical Explanation of Pictures*. New Haven: Yale University Press, 1985; p. vii. Para referência a De Jongh, ver "Pearls of virtue and pearls of vice" in: *Simiolus*. Vol. 8, No. 2, 1975-76; pp. 84-89; e para a definição de signo, ver PERICE, Op. Cit.; p. 46.

[517] Ver DIKOVITSKAYA, Margaret. *Visual Culture. The Study of the Visual after the Cultural Turn*. Cambridge, MA, The MIT Press, 2006.

[518] TERWEN, J. J. "The buildings of Johan Maurits van Nassau", in: BOOGAART, E. van der. (ed.) *Johan Maurits van Nassau-Siegen, 1604-1679*. The Hague: 1979.

[519] BRIENEN, Op. Cit.; p. 172.

[520] SALVADOR, Manuel Calado do. *O Valeroso Lucideno e triunfo da liberdade*, 2 vols. Recife: Companhia Editora de Pernambuco, 2004; pp. 111-112; e MELLO, Evaldo Cabral de. *Nassau: governador do Brasil holandês*. São Paulo: Cia. das Letras, 2006; pp. 96-98 e 135-143.

museu a abrigar *artificialia* e *naturalia* da Coleção Brasiliana, também não mencionou as pinturas de Post.[521]

Considerando o caso da Mauritshuis, também não há um inventário completo sobre os interiores do palácio, ao tempo de João Maurício. Hoje, do aspecto visual dos interiores da Mauritshuis, podemos fazer uma ideia graças aos desenhos que Pieter Post executou em 1652. Apenas um ano depois do falecimento de João Maurício, quando sua Brasiliana e os objetos de arte a ela relacionados já haviam sido dados de presente é que apareceu o livro *De zinrijke gedachten toegepast op de vijf sinnen*, de Jacob de Hennin,[522] através do qual alguma descrição pode ser encontrada.

Em uma carta de 1644, Adolph Vorstius, Professor na Universiteit Leiden, comenta sobre uma visita que ele fez à Mauritshuis. Nela, ele menciona "[...] The buildings, fortifications and fortresses, the Brazilian landscape spread out there in all its charm, and, linked to the powerful mainland by a very long bridge, the island of Mauritia – this entire panorama, painted in vivid colours on panels with great artistry. […]".[523] Não há dúvida de que se pode inferir, pelo tema das construções e fortificações do Brasil holandês em tratamento panorâmico à topografia na composição da paisagem, que as imagens descritas pelo Professor Vorstius foram feitas a partir de imagens de Frans Post, embora dificilmente pudessem ser atribuídas ao pintor de Haarlem. O professor referiu-se à pintura como um painel. Mas as imagens que Post criou, tão consoantes com a descrição acima, foram fixadas em telas. Seria de supor que o professor tenha se referido, então, às imagens com temática brasileira feitas por Leonard Bramer, as quais foram mencionadas por De Hennin como "That fortified place Recife and Pernambuco".[524] A data da carta do Professor Vorstius, 20 de dezembro de 1644, evidencia que havia pouco tempo para que Bramer pudesse ter concluído suas imagens, uma vez que teria que ter trabalhado a partir das que Frans Post trouxera do Brasil pouco mais de seis meses antes. Ademais, as imagens atribuídas a Bramer e descritas por De Hennin eram pintura *afresco*, e não painéis.

Possivelmente o professor não foi cuidadoso em sua observação. De todos modos, ele não fez menção nem ao lugar de exibição nem à autoria daquelas imagens. Pode-se supor,

[521] BARLAEUS. Op. Cit. See also TERWEN, Op. Cit. P. 79; e SCHEURLEER, Th. H. Lunsingh. "The Mauritshuis as Domus Cosmographica" in BOOGAART, Op. Cit. pp. 182-183.
[522] SCHEURLEER, Op. Cit. p. 143.
[523] BUVELOT, Op. Cit. p. 141.
[524] SCHEURLEER, Op. Cit. p. 144.

pelo conteúdo de sua carta, que ele comentou sobre as imagens quando tomava notas sobre a *naturalia* e a *artificialia* da coleção Brasiliana, mas são poucos os elementos para se afirmar se as pinturas e os objetos estavam arranjados em uma mesma sala.

Por um lado, as dezoito telas poderiam ser abrigadas conjuntamente à Brasiliana na *Potterzaal*. O que teria podido causar um considerável impacto em sua recepção, uma vez que o salão era a inovação arquitetônica da planta.[525] Por outro lado, elas poderiam ter sido penduradas nas paredes das câmaras laterais, que, embora sendo de menores dimensões, poderiam abrigar uma coleção geográfica, com globos, mapas e vistas topográficas. Isso seria possível especialmente se fosse o caso de considerar que ambas coleções, a de uma sala da cartografia e a de um gabinete de curiosidades, teriam por tema assuntos muito mais amplos do que os objetos relacionados ao Brasil poderiam cobrir. Nesse sentido, Scheurleer concluiu que:

> "This investigation into the original furnishing of the Mauritshuis has shown clearly that 'Brazil' was definitely represented, but that it occupied a less predominant place than one would have generally assumed on the basis of the important commissions that Johan Maurits gave to Albert Eckhout and Frans Post."[526]

Uma tal grande coleção precisaria de muito espaço na arquitetura do palácio, o que possivelmente fez com que João Maurício a dividisse nas várias câmaras. Portanto, a série composta pelas dezoito telas de Frans Post só poderia ter sido exibida ou por inteiro mas em caráter temporário na *Potterzaal*, com a *artificialia* e a *naturalia* da Brasiliana; ou permanentemente mas incompleta em câmaras menores, entre outros objetos geográficos.

Voltando a atenção para o caso de Vrijburg, se Brienen estiver correta em sugerir o salão principal, frontal e virado para o nascente, como o local para as pinturas de Eckhout,[527] então é verossímil supor que o outro salão, contíguo ao primeiro, embora orientado para o poente, poderia ter abrigado a série de Frans Post. Apesar de suas menores dimensões, esse salão teria espaço suficiente em suas paredes para distribuir as dezoito telas, num périplo visual pelas vista topográficas das localidades do Brasil holandês, o que estaria de acordo com a aplicação do princípio cosmográfico à organização da própria planta arquitetônica, como ocorreu com a Mauritshuis. Assim, as pinturas teriam sido distribuídas, da esquerda para a

[525] TERWEN, Op. Cit. pp. 64-65.
[526] SCHEURLEER, Op. Cit. 188.
[527] BRIENEN, Op. Cit.

direita, correspondendo aos lados sul e norte, respectivamente, do cômodo: do rio São Francisco ao Maranhão. Entretanto, não se sabe se esse salão foi ocupado pelo "museu" ou pelo escritório do governador. Na falta de evidência documental, cabe aqui examinar a construção da imagem em Post de forma a tentar levantar traços que denotem a uma recepção específica, a fim de afirmar se se tratava de objetos artísticos inseridos no todo de uma *Wonderkamer* ou se devemos considerar o caso de ser o tratamento artístico ao tema de uma geografia oficial.

O público de Vrijburg para aquelas telas deveria ser constituído por um pequeno grupo de indivíduos com acesso ao palácio. Como esse era a sede do governo, esse grupo deveria ser composto de líderes do Conselho Político, como Johan Gisselingh, Hendrik Schilt, os irmãos Servaes e Roland Carpentier; também por oficiais de patente da marinha e do exército, como Jan Corneliszoon Lichthart, Cornelis Jol, Mathijs van Ceulen, Sigismund von Schkoppe e Charles de Tourlon; os membros da comitiva de João Maurício para as artes e ciências, como Willem Piso, Georg Marcgraf, Albert Eckhout, e Franziscus Plante; mas também alguns portugueses da convivência do conde, como o Padre Manuel Calado, Gaspar Dias Ferreira e até mesmo João Fernandes Vieira.[528]

De acordo com sugestões colhidas numa abordagem que reinterpretou os objetos de arte através de uma história social da corte, poderíamos considerar que as telas de Post foram relacionadas a uma "politics of intimacy"[529] do Conde de Nassau-Siegen. O papel da cultura material da corte tinha implicações políticas de muita relevância para o objeto de estudo aqui nesta investigação. A cultura política holandesa do século XVII, caracterizada pelo particularismo em diversas instâncias, tais como clivagens sociais entre burguesia e nobreza; entre diferentes municipalidades; diferentes províncias; e até no nível internacional, uma vez que tratava-se de uma república mercantil inserida numa ordem europeia composta por estados monárquicos, fez com que a corte, sob o estatuderato dos Orange-Nassau, fosse construída em torno do papel de mediação, como tem sido sublinhado para o caso específico das políticas que o Príncipe Frederik Hendrik liderou, ao tempo em que fora *stadhouder* da Holanda, Zelândia e Utrecht, de 1625 a 1647.[530]

[528] MELLO. Op. Cit. p. 136.
[529] ADAMSON, John. "Introduction. The making of the Ancien-Régime Court, 1500-1700", in: ADAMSON, John (ed.) *The Princely Courts of Europe. Ritual, Politics and Culture Under the* Ancien Régime, *1500-1700*. London: Seven Dials, Cassell & Co., 2000; p. 33.
[530] MÖRKE, Olaf. "The Orange Court as a Centre of Political and Social Life during the Republic" in: KEBLUSEK, Maria & ZIJLMANS, Jori (ed.) *Princely Display. The Court of Frederik Hendrik of Orange and*

Nesse sentido, a corte que o Conde de Nassau-Siegen construiu em Vrijburg pode ser entendida no contexto político de sua congênere, a orangista na Haia. No entanto, as diferenças entre as duas cortes não foram apenas quantitativas. A corte nassoviana não era uma reprodução da corte de Orange em escala menor.

> "[...] Many of the so-called 'patriots', (republican-minded) northern Netherlanders, were anything but pro-Orange, apart from the fact that they had a firmly established own set of values. It seems quite possible that the court of Johan Maurits van Siegen Nassau (1604-1679) which he set up in Mauritsstadt (today's Recife) when he was governor of Nieuw-Holland (Brazil) from 1636 to 1644, would have appealed more than that in The Hague. Johan Maurits […] appears to have had considerable insight into the importance of creating an active trade policy and a balanced development of the region over which he governed. He seems to have been more of an all-round ruler than his relative the stadhouder Frederik Hendrik. But like him he supported an open, tolerant society. Actively interested in both arts and sciences […]".[531]

A mudança de ênfase para o caso da corte nassoviana, como sugerida na passagem acima, deve-se por conta de que às peculiaridades do caso político neerlandês, somava-se o contexto cultural da multiplicidade étnica da sociedade colonial no Brasil. Assim, a política de tolerância, defendida por João Maurício, era uma tentativa de lidar com as variadas clivagens de uma colônia neerlandesa cujos setores produtivos permaneciam nas mãos de portugueses, mas que dependiam da mão-de-obra escrava africana, e cuja segurança militar mínima implicava no emprego de tropas indígenas. Um historiador como Evaldo Cabral de Mello afirmou que essa política de tolerância era uma intervenção crucial para que o governo do Brasil holandês mantivesse o controle da colônia, e, portanto, da produção e escoamento do negócio do açúcar. Segundo ele:

> "Bem mais do que a gestão de contatos e conflitos entre europeus e não-europeus, governar o Brasil holandês era, em máxima parte administrar relações intercomunitárias, marcadas por intensas rivalidades religiosas, econômicas e nacionais entre estratos populacionais de diferentes procedências européias. Os neerlandeses não depararam apenas com culturas nativas, como na América setentrional, mas com toda uma sociedade colonial de origem lusitana consolidada há um século com base na grande propriedade, na monocultura da cana e na mão-de-obra indígena e africana. [...]
>
> Ao passar a comunidade luso-brasileira de dominadora a dominada, sua acomodação às circunstâncias criadas pelo domínio batavo e pela sociedade multinacional e multiconfessional implantada à sombra dele constituía o problema prioritário de Nassau. A política de conciliação que ele adotou e sua peça fundamental, a tolerância da religião católica, eram certamente um imperativo da

Amalia van Solms. Zwolle: Waanders Publishers, 1997; p. 58. Ver também ISRAEL, Jonathan. "The United Provinces of the Netherlands. The Courts of the House of Orange, c. 1580-1795" in: ADAMSON. Op. Cit. pp. 130 e 136.

[531] FRIJHOFF, Willem. "The Princely Court at The Hague: a National and European Perspective" in: KEBLUSEK & ZIJLMANS, Op. Cit. p. 15.

dependência em que se achava a produção de açúcar em relação aos senhores de engenho, lavradores de cana e artesãos da nação portuguesa."[532]

Nesse sentido, o desenvolvimento de uma corte, e um ambiente urbanizado a sua volta que a tornava possível, foi também uma manobra política de atrair os líderes da "comunidade luso-brasileira" para a ordem social que se construía, na medida mesma em que era uma forma amistosa de, reconhecendo-se "como um só povo", submetê-la à autoridade da WIC e dos Estados Gerais das Províncias Unidas.[533] As imagens nassovianas eram, portanto, parte de uma "politics of intimacy" que operou no amplo contexto de relações sociais em que as "liturgias de poder" adquiriram importante papel.[534]

Ao sublinhar o quão importante os veículos visuais eram para essas liturgias, Arno Wehling chamou a atenção para a iconografia da heráldica do Brasil holandês, sugerindo um apelo "aristocrático" presente nessas imagens. Então, relativizando o lugar da produção científica e artística em relação às liturgias de poder, esse autor sugeriu que as imagens de Frans Post poderiam ser um elogio visual à natureza brasileira que terminava sendo um elogio indireto ao seu governador, o próprio João Maurício, uma vez que ele era o responsável pela manutenção da terra pacificada.[535] Recentemente foi dito que se deve entender a política de tolerância não como resultante apenas de uma bondade do próprio João Maurício, mas a toda uma política da WIC para a colônia.[536] O problema é o de se saber até que ponto a forma aristocrática das liturgias de poder, interiorizadas nas paisagens de Post através da simbologia presente na heráldica, poderia ser entendida como uma identificação do corpo político da soberania com o corpo físico do "príncipe", como em imagens construídas por outros monarcas europeus no século XVII, mas que traziam uma dimensão que não interessava ao republicanismo das Províncias Unidas.[537] Assim, a presença de uma heráldica nassoviana nas

[532] MELLO, Op. Cit. pp. 87-88.
[533] Expressão que João Maurício usou na assembléia de 1640, com o fim de incluir a comunidade luso-brasileira no projeto político da formulação das leis para o Brasil holandês. Idem, P. 145.
[534] WEHLING, Arno. "A organização política do Brasil holandês e o papel das liturgias de poder no governo de Nassau" in TOSTES, Vera Lúcia Bottrel e BENCHETRIT, Sarah Fassa (orgs.) *A Presença Holandesa no Brasil: Memória e Imaginário*. Livro do Seminário Internacional. Rio de Janeiro: Livros do Museu Histórico Nacional, 2004; p. 22.
[535] IDEM, p. 24.
[536] ISRAEL, Jonathan. "Religious Toleration in Dutch Brazil (1624-1654)" in: ISRAEL, Jonathan e SCHWARTZ, Stuart B. *The Expansion of Tolerance. Religion in Dutch Brazil (1624-1654)*. Amsterdam: Amsterdam university Press, 2007; pp. 14 e 17.
[537] Para a relação entre o corpo politico e a paisagem, ver OLWIG, Kenneth Robert. *Landscape, Nature and the Body Politic. From Britain's Renaisance to America's New World*. Madison, The University of Wisconsin Press, 2002. Para o caso da refração a essa construção identitária de lugar pela cultura política holandesa, ver ADAMS,

imagens de Post, como descrita na seção anterior deste capítulo, demonstra que sua criação imagética foi marcada pela tensão cultural entre essas duas polaridades do particularismo político neerlandês, entre o republicanismo e o orangismo.

As imagens de Post eram, então, representações da "boa paz"[538] que o Conde de Nassau-Siegen introduzira no Brasil holandês, completando a conquista do território, disputado aos ibéricos nos anos da guerra de resistência, e mitigando a desconfortável relação entre vencedores e vencidos após 1637, de forma a manter a produção de açúcar, única atividade rentável o suficiente para justificar o empreendimento colonial. Aquelas telas e desenhos não eram apenas a expressão de uma política de tolerância em relação aos portugueses católicos, mas também a contrapartida visual da conquista neerlandesa sobre a terra. Nesse sentido, as imagens de Post se inserem no todo de uma produção cultural holandesa marcada pela euforia presente também numa série de panfletos, panegíricos e poemas, publicados na Holanda, de fins dos anos 1630 até meados dos 1640.[539]

Telas como *O Carro de bois*, *Forte Ceulen* e *Porto Calvo* são exemplos desse sentimento de paz conquistada. Nelas, não há traço de motivos portugueses, como os nobres de *Vista de Itamaracá.* Em *O Carro de bois*, a imagem de prosperidade e abundância, na relação oportuna com o fato de que a safra do açúcar foi considerada boa em 1638,[540] ano do quadro em questão, estava conectada tanto à evocação de uma paisagística neerlandesa para o tema da terra trabalhada e a colheita desse fruto quanto ao tratamento às condições atmosféricas do inverno na fachada atlântica do nordeste brasileiro. Nesse sentido, parece que Frans Post teve a sensibilidade de perceber que o período que vai do plantio à colheita da cana sacarina no Brasil holandês fazia coincidir a ideia de abundância em associação com inverno austral. Esse ultimo não era gelado, como o setentrional na Holanda, mas chuvoso; e era

Ann Jensen. "Competing Communities in the 'Great Bog of Europe': Identity and Seventeenth-Century Dutch Landscape Painting" *in*: MITCHELL, W. J. T. (org.). *Landscape and Power*. Chicago: The University of Chicago Press, 1994.

[538] A expressão se refere ao período da história do Brasil holandês que corresponde ao governo de João Maurício, de 1637 a 1644, e aparece em GALINDO, Marcos. "O tempo da boa paz e a guerra do açúcar" in: KREMPEL, León. *Frans Post (1612-1680). Maler des Verlorenen Paradieses*. Ausstellung und Katalog. München: Haus der Kunst, 2006. Evaldo Cabral de Mello se refere à expressão "paz nassoviana" em MELLO, Op. Cit.; p. 130, mas deixa a sugestão de que só teve efeito, de fato, a partir de 1641, com a trégua lusoholandesa nos territórios do Brasil holandês. A esse respeito e sobre a inserção dessa paz, que geralmente é contraposta aos momentos da guerra da resistência ibérica, 1630-1637, e da guerra de restauração, levada a cabo pela Insurreição Pernambucana, de 1645 a 1654, numa periodização da história do Brasil holandês, ver MELLO, Evaldo Cabral de. *Olinda Restaurada: Guerra e Açúcar no Nordeste, 1630-1654*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1998; pp. 15-16.

[539] SCHMIDT, Benjamin. *Innocence Abroad. The Dutch imagination and The New World, 1570-1670*. Cambridge: Cambridge University Press: 2001, p. 253.

[540] LAGO, Op. Cit.; p. 88.

precisamente esse regime pluvial que fertilizava a encosta leste dos degraus da Borborema, fazendo os rios descerem e fertilizarem as várzeas, onde a cana seria cultivada.[541] Em *Forte Ceulen*, o tema da Fortaleza na reação com o tratamento à paisagem de forma a sugerir tranquilidade e segurança, operava o hibridismo de justapor a exortação a uma iconografia de gravados paisagísticos como os de Esaias van den Velde,[542] ao tema da aliança com os índios Tarairiu no Rio Grande do Norte.[543] De fato, a análise de Levesque para a série de gravados de Van den Velde aponta para elementos comuns à construção da imagem em Frans Post (Ver as pranchas de número 35 e 36). Dentre esses elementos, sobretudo dois aspectos são de relevância aqui: primeiramente, que a observação empírica dos sítios poderia ser sutilmente manipulada a fim de orientar a construção de sentido para um lugar representado, no caso aqui em imagem de abundância no presente que não deve se descuidar da vigilância no futuro;[544] e, em segundo lugar, a introdução de uma localidade distante no conjunto seriado de vistas de locais próximos com o fim de sugerir ao espectador a possibilidade do trajeto virtual na experiência de olhar os gravados em série.[545] De acordo com a análise de Levesque, Van den Velde tentava fazer seu espectador ver que a paz dos arredores de Haarlem só fora possível graças à transposição da fronteira da guerra para a borda zelandesa do território da soberania. Nesse sentido, Frans Post poderia estar fazendo referência a um imaginário (contido tanto na imagem singular em meio ao repertório quanto e a um modo de ver construído pela sua cultura visual específica) com o qual seu espectador poderia primeiramente compreender os "saltos" entre as várias localidades no périplo de seu conjunto para, em segundo lugar, associar a imagem ao conteúdo mesmo dessa operação do olhar: a paz do *suikerrijk* pernambucano só era possível graças à manutenção da vigilância, ainda que em localidades tão distantes que para isso se precisasse mesmo da aliança com os nativos.

Em *Porto Calvo*, essa união com índios a fim de completar a conquista do território em Pernambuco está mais explícita. As figuras dos soldados holandeses podem descansar sob à

[541] Essa constatação não era apenas do conhecimento de Frans Post, sendo compartilhada por outros. O autor das linhas encontrada no panfleto "O machadão do Brasil" perguntava: "Quem é o idiota que ignora o fato de que no Brasil não gela, não se ferram os cavalos e que lá as mulheres não querem trabalhar na fiação?" in: MELLO, *Olinda Restaurada*, op. Cit.; pp. 326-327.
[542] Ver Esaias van den Velde, *Ten Landscapes: Walled River Town to the left of a River*, figura número 60 e capítulo quarto em LEVESQUE, Catherine. *Journey through landscape in seventeenth-century Holland: the Haarlem print series and Dutch identity*. The Pennsylvania State University, 1994.
[543] BOOGAART, Op. Cit.
[544] LEVESQUE, Op. Cit.; p. 59.
[545] Idem; p. 58.

sombra da árvore precisamente porque a tropa de índios marcha, descendo o terreno em Colinas, na direção do Forte da Povoação. As mulheres, com as crianças e os utensílios domésticos, seguindo os guerreiros são parte de um motivo com conteúdo etnográfico, sobre a maneira como os índios faziam a guerra.[546]

Entretanto, e uma vez que os índios eram considerados selvagens, essa aliança só poderia ser feita com a justificativa de civilizá-los, guiando-lhes os passos através da cristianização, como fica evidente logo do começo da leitura do texto de Barlaeus, que escreve, ainda no prólogo de seu *Rerum per octennium in Brasília*.[547]

Portanto, seguindo essa mesma visão acerca do indígena, nessa composição de Post, os guerreiros tupis e suas esposas e filhos(as) marcham em coluna, liderados por um soldado em casaca vermelha. Essa temática foi trabalhada por Frans Post a fim de relacionar a paisagem da pacificação à história, em equivalência para com o que observou Levesque acerca da relação direta, feita na iconografia holandesa da virada dos séculos XVI para o XVII, entre a formulação visual da abundância da terra com o contexto da paz que se seguiu à Trégua dos Doze Anos, assinada com a Espanha.[548] Assim, Frans Post escolhera justamente a imagem sobre Porto Calvo para abordar tal assunto, pois o próprio sítio era já a evocação da localidade que havia sido palco da batalha que resultou na conquista da fortaleza da Povoação. João Maurício, com sua guarda e à frente do exército, venceu seu rival napolitano, o Conde Bagnuolo, líder das tropas ibéricas, perseguindo-o até a expulsão para além do rio São Francisco, findando a resistência e conquistando por fim toda a capitania de Pernambuco.

Entretanto, no respectivo desenho, esse soldado aparece carregando a bandeira tricolor das Províncias Unidas, em consonância com o tratamento ao motivo na vinheta do mapa de Marcgraf, como se vê no detalhe à prancha 34.

A modificação parece evitar o mal-entendimento que poderia ocorrer, advindo da confusão entre que instâncias do corpo político deveria presidir a essa missão civilizatória do indígena. Era mais correto, politicamente falando, associar a soberania a um símbolo que a remetesse ao conjunto das províncias, como no caso do uso da bandeira no desenho e na

[546] MARCGRAF, Georg. *História Natural do Brasil*. [1648]. Tradução de Mons. Dr. José Procópio de Magalhães. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 1942; p. 272; BARLAEUS, Op. Cit.;. p. 24; e NIEUHOF, Op. Cit.; pp. 348-349.
[547] BARLAEUS, Op. Cit.; p. XII.
[548] LEVESQUE, Catherine. "Landscape, politics, and the prosperous peace" in: FALKENBURG, Reindert (ed.). *Natuur en Landschap in de Nederlandse Kunst, 1500-1850*. Zwolle: Waanders Uitgevers, 1998; p. 223.

vinheta, do que tomar essa missão responsabilidade de uma soberania como incorporada na figura do governante, como na alusão à guarda nassoviana.

Essa operação na mudança de tratamento para com o motivo estava mais de acordo com uma cultura visual que prezava pela associação política da soberania não com a de uma lealdade dinástica, mas com a comunidade, sendo essa visualizada na imagem da terra livre, trabalhada e plena de abundância agrícola e comercial.[549]

A ideia da paisagem como jardim, resultado do bom governo, se apoiava nos três *topoi* da paz: liberdade, trabalho e abundância.[550] Nesse sentido, Catherine Levesque conclui seu artigo afirmando que:

> "The images of the Dutch garden in the prints celebrating the 1609 truce, though primarily intended as political allegories, introduce several important features that appear in more naturalistic Haarlem landscapes prints: a fertile cultivated setting that includes such subjects as the diverse classes of society, an emphasis on labor, and allusions to outside dangers. The similarities between the imagery of the prosperous peace in the symbolic prints and the print series of native views produced in the teens by Visscher, Van den Velde, and Buytewech, suggest that for seventeenth-century viewers the self evident pleasures associated with such scenery might have a deeper resonance."[551]

Portanto, um dos *topoi* dessa imagem da terra pátria passa pela ênfase ao trabalho. A paz traz a oportunidade de trabalho, e é desse que resultará a abundância. É nesse quadro específico de um elogio visual à terra em associação a um contexto de paz, que propomos a compreensão do motivo de figuras humanas em trabalho nessas primeiras imagens de Frans Post. Ruud Joppien só pôde fazer sua contraposição à frequente aparição de cenas de trabalho na obra de Post em contraste com a escassez dessas mesmas na paisagística holandesa do século XVII em geral,[552] porque tomou em conta as pinturas de paisagens executadas num contexto posterior da história da Holanda do século XVII. Chegamos à conclusão diferente ao considerar a comparação iconográfica do tratamento da paisagem e das figuras humanas nos desenhos de Post aos mesmos elementos presentes nas séries de gravados paisagísticos de Haarlem das primeiras décadas do século XVII. Observe-se, por exemplo, à prancha 35, o desenho *De Mont van de Riviere van Parayba*, de 1645.[553] A alusão na composição à presença

[549] Idem; p. 228.
[550] Idem; pp. 223, 229, 249.
[551] Idem; p. 252.
[552] JOPPIEN, R. "The Dutch Vision of Brazil: Johan Maurits and his artists" in BOOGAART, E. van den (Ed.) Johan Maurits van Nassau-Siegen, 1604-1679: A Humanist Prince in Europe and Brazil, Essays on the occasion of the tercentenary of his death. The Hague: The Johan Maurits van Nassau Stichting, 1979; p. 300.
[553] "Panorama of the mouth of the River Paraíba in the district of Cabedelo, with Fort Margaret and other small forts in the captaincy of Paraíba, and showing, in the foreground, a group of fishermen pulling the net of a

do sistema defensivo da foz do rio Paraíba, dominado pelo forte Margareta, já dá a sugestão de uma paz vigilante. Levando-se em conta que essa localidade estava relacionada ao da própria Cidade Frederica, apresentada no desenho respectivo sob o brasão da capitania da Paraíba, que através dos seis pães de açúcar sugeria diretamente a abundância da produção açucareira, poderíamos remeter as duas imagens a uma visão mais ampla que relacionava as duas localidades em termos de vigilância que permitia a paz necessária ao trabalho da capitania. No desenho da foz do rio, o uso conjugado das figuras humanas pescando à beira mar era um reforço em evocar o tema do trabalho, como no detalhe à prancha 38. A associação do navio em direção ao oceano era já a contrapartida comercial dessa imagem de paz e abundância.

Portanto, o uso das figuras humanas nas telas e desenhos que Post fez para João Maurício, com intuito de assinalar remissões, alusões ou mesmo exortações a conteúdos com os quais o espectador poderia referenciar a representação paisagística de lugar, corrobora a interpretação de que houve uma mudança de tratamento em relação a esse imaginário de uma paz pátria, apesar da manutenção temática.[554] Em contraste com a preferência por motivos humanos que funcionavam como figuras alegóricas no repertório do século XVI, o tema da paisagem abundante passou a se relacionar no repertório do século XVII com figuras humanas apresentadas em suas atividades cotidianas ligadas ao comércio, ao transporte, ao cultivo agrícola, à pesca, mas que, no entanto, funcionavam como conotação aos mesmos conteúdos antes evocados pelas personificações (note-se a semelhança entre o motivo em Post e no desenho de Claes Jansz. Visscher sobre Zandvoort, tal como no detalhe à prancha 37).[555]

Esse modo de conotação simbólica através de motivos aparentemente icônicos, que Levesque demonstrou ter sido típico da construção paisagística da Holanda de princípios do século XVII, é de grande relevância aqui para o entendimento da imagem de Frans Post. Localizamos esse modo de representação mais especificamente na análise da evolução do

trawler. When the drawing was published in the book by Gaspar Barleus (no. 28), the title of its allegory was written in Latin: *Ostium fluminis Paraybae*." In: SILVA, Leonardo Dantas. *Dutch Brazil, Vol. I: Frans Post, The British Museum Drawings*. Petrópolis, Editora Index, 2000; p. 58.

[554] LEVESQUE, Op. Cit.; p. 226.

[555] "Cornelis Claesz. published the first edition of Guicciardini in the Northern Netherlands on the occasion of the Tuce (1609). In contrast to the edition of twenty years earlier this title page replaces the allegorical figures with Netherlanders whose occupations – trade, farming, and fishing – have the same connotations as the personifications in the 1582 edition. Together with the more prominent naturalistic motifs, these elements in the 1609 title page signify the locale; […]". Idem; p. 238.

tratamento às figuras humanas da tela *Forte Frederik Hendrik* para o desenho que lhe corresponde em temática topográfica: *Mauritsstadt*.[556]

No desenho, a figura feminina aparece no brasão, com óbvia função alegórica de simbolizar a capitania de Pernambuco através de recurso retórico à personificação. O mesmo motivo aparece no Selo Oficial da dita capitania (ver prancha 37). Na tela, a figura feminina não aparenta portar nenhum atributo que lhe endereçasse como personificação. Antes, ela parece ter sido tirada de uma pessoa comum, tal como observada na casualidade da vida cotidiana (ver prancha 40).

No entanto, uma análise que busque elementos com os quais se possa fazer uma aproximação à recepção desses dois motivos pelos contemporâneos, tanto numa iconografia de personificações quanto nos textos de história e de história natural do Brasil holandês, pode demonstrar que as duas figuras têm mais em comum do que se esperaria. E o desvendar dessas associações entre a observação de um mulher no cotidiano e sua conotação à personificação pode sugerir que as imagens de Post também chamam atenção para o aspecto interétnico das relações sociais na sociedade colonial.

Considerando o cesto de roupas que traz à cabeça, ela provavelmente devia estar voltando do trabalho de lavagem da roupa, sobretudo porque ela parece ter vindo do caminho desde as cacimbas de Ambrósio, vistas à distância, próximas à gameleira e defronte ao forte.[557] A maneira como ela traz o cesto à cabeça é recorrente na iconografia nassoviana do Brasil holandês, tanto em Eckhout quanto no próprio Post. Apesar disso, Eckhout representou-a como *mameluca* (ver prancha 39), enquanto Post o fez enquanto *mulata*.[558] Ambas trazem brincos pingentes, embora a primeira use também um colar, o que remetia o motivo ao tema comum as pinturas de costumes e retratos, na iconografia holandesa do período, e que remetia a um uso simbólico da imagem inserido na sua própria verossimilhança.[559] Esses adornos

[556] SILVA, Op. Cit.; p. 66.
[557] O sítio representado por Frans Post condiz perfeitamente com o do mapa *Insula Antonij Vaazij*, feita em 1637 por autor não-identificado. A tábua de convenções do mapa remete pela letra "E" a "Putei", ou "poços" exatamente para as cacimbas defronte do forte. Ver MELLO, José Antônio Gonçalves de. *A Cartografia holandesa do Recife*. Recife: IPHAN, 1976; p. 16.
[558] Sobre as observações dos holandeses acerca de uma diversidade interrétnica, ver a passagem de Marcgraf em que ele afirma: "Devido à mescla de várias nações, encontram-se cinco diferentes raças de homens, a saber: quem nasceu aqui de pai e mãe europeus, chama-se *Mozombo*; quem nasceu de pai europeu e mãe indígena, chama-se *Mameluco*; quem nasceu de pai europeu e mãe africana chama-se *Mulato*; quem nasceu de pai indígena e mãe africana, chama-se *Curiboca* e *Caboclos*; quem nasceu de pais negros, chama-se *Criolo*." In: MARCGRAF, Op. Cit.; p. 268.
[559] Ver DE JONGH, Op. Cit.; pp. 76, 80, 84, e 85.

poderiam ser associados não apenas à virtude, se relacionado à beleza e à pureza; mas também ao vício, se relacionado à vaidade e à luxúria. Daí a semelhança entre a figura do Selo e do desenho de Post e a figura humana nas personificações de Soberba, como à prancha 42, tema aliás já associado historicamente à Olinda.[560] Essa ambiguidade pode ter marcado a concepção dessas duas figuras humanas.

A *mameluca* representada por Eckhout já foi associada à figura mitológica de Flora, [561] enquanto Post, no entanto, parece ter feito outra associação para a *mulata*, por conta de um novo atributo introduzido, a nudez, ainda que na forma discreta com que deixa ver meio mamilo exposto, no seio que aparece mais à mostra no decote do vestido. A nudez poderia, no entanto, ser utilizada em relação a diversos personagens mitológicos ou associada a diversos contextos e significações, como nos quatro tipos de nudez vistas pela Igreja durante a Idade Média.[562] Especificamente falando de seios enquanto atributo de personagens mitológicos, chegamos à associação entre Diana, representada com muitos seios, e a respectiva ideia de fertilidade. No entanto, essa imagem de fertilidade, se envolta em elementos como flores, vegetais e frutos, poderia também ser associada à Mãe Natureza.[563] Falando do repertório de paisagens pátrias em relação ao imaginário da paz e sua passagem de um modo alegórico nas imagens de fins do século XVI para uma naturalista na paisagística do século XVII, sem que no entanto houvesse perda de conteúdo simbólico, Levesque afirmou que essas "abstruse symbolic personifications" podiam ser exemplificadas nas evocações a Ceres, Vênus e Baco.[564] O dito latino "*Sine Cerere et Libero friget Venus*" era uma recorrência comum a

[560] "É cousa muito certa que da abundância e afluência das cousas se originem e nasçam os vícios, [...] Disto temos um vivo e patente exemplo na vila de Olinda, cabeça da capitania de Pernambuco, nobre em moradores, famosa em templos e edifícios, próspera e rica dos bens da fortuna, venturosa em seus sucessos, opulenta com os navios que a seus portos de tantas provínicas concorriam, porém afiada e contaminada com pecados, de senhora que era, veio a ser cativa e escrava de hereges holandeses, que a puseram em mísero estado, destruindo e pondo por terra e finalmente queimando seus templos e soberbos edifícios, sem escapar do incêndio mais que uma só casa como testemunha do divino castigo." in: SANTIAGO, Diogo Lopes de. *História da Guerra de Pernambuco e feitos memoráveis do mestre de campo João Fernandes Vieira herói digno de eterna memória, primeiro aclamador da guerra*. [1661-1675] 1ª. Edição Integral segundo apógrafo da Biblioteca Municipal do Porto. Estudo introdutório e índice onomástico de José Antônio Gonsalves de Mello. Recife: FUNDARPE, 1984; p. 21. Eram por demais conhecidas as lições dos Trenos de Jeremias, onde o profeta alertava para os pecados de Jerusalém, usadas como admoestações para que se mantivesse o equilíbrio na abundância a fim de que, evitando os excessos da soberba, não caísse em pecado, sujeitando-se ao castigo divino. Nesse sentido, é possível que o brasão feito por João Maurício para a Dama da Nova Holanda, uma vez que não trazia alusão ao pavão e sua conotação de vaidade, a pusesse de frente para o espelho da prudência e não diante do espelho da soberba.

[561] WHITEHEAD e BOESEMAN, Op. Cit.; p. 73; e desenvolvido por BRIENEN, Op. Cit.; pp. 162-168.

[562] *Nuditas naturalis*, *Nuditas temporalis*, *Nuditas virtualis*, e *Nuditas criminalis*. Ver o verbete "Nudity" in HALL, James. *Dictionary of Subjects and Symbols in Art*. Bouder, CO: Westview Press, 2008; pp. 233-234.

[563] Ver verbete "Breast" in: HALL, Op. Cit.; p. 54.

[564] LEVESQUE, Op. Cit.; p. 226.

pintores de Haarlem na virada do século XVI para o XVII, como atesta o interesse de Hendrick Goltzius e de Cornelis van Haarlem sobre o tema.[565] De acordo com texto de P. van Thiel, Ceres foi identificada como deusa da agricultura.[566] Na mitologia grega, Demeter (ou Ceres, em latim) era "[…] the goddess of agriculture, especially associated with corn; she was sometimes worshiped as the earth-mother, the prime source of fertility. As the personification of the earth's abundance she wears a crown of corn and may have a corn-sheaf, or a cornucopia flowing with fruit and vegetables, […]"[567] Ceres frequentemente aparecia na iconografia da paisagística pátria holandesa, ligada ao imaginário da paz e da terra plena de riquezas, associada à ideia de abundância.[568] A personificação de Ceres na relação com a imagem paisagística parece sugerir, a partir de sua evocação à agricultura, a ideia de terra pacífica e cuja fertilidade permite o trabalho e cultivo que a tornaram fonte de plenitude e abundância. O tema era comum tanto a uma iconografia de gravados quanto a uma de elementos decorativos da cartografia, como se vê nas pranchas 43 e 44.[569] E ambas poderiam ter relações, através do tema compartilhado sobre a prosperidade da terra holandesa ao tempo da paz e de liberdade, com fontes textuais também.[570]

Mas então o tratamento que Frans Post deu ao motivo de Ceres foi radicalmente diferente. Em imagens menos comuns às personificações do repertório de fins do século XVI, mas talvez de mais interesse para Post, mais interessado em inscrever a simbologia da personificação em tipos humanos comuns na paisagem, Ceres parece ser apresentada "[...] sitting at the cottage door holding a pot, while the boy points a teasing finger at her. [...]"[571] Não parece, pois, de todo disparatado pensar que Post tenha dado um tratamento ao motivo de

[565] GOLTZIUS, Hendrick. *Sine Cerere et Libero friget Vênus.* Tela de 228 x 170 cm. St. Petersburgo: Hermitage; e HAARLEM, Cornelis van. *Vênus, Bacchus and Ceres*, Tela de 154 x 184 cm. Dresden: Staatliche Kunstsammlungen, in: LUIJTEN, Ger e SUCHTELEN (eds.) *Dawn of the Golden Age. Nothern Netherlandish Art, 1580-1620*. Amsterdam/Zwolle: Rijksmuseum/Waanders Uitgevers, 1994; p. 366-368 e 549-550, respectivamente.
[566] In: LUIJTEN e SUCHTELEN, Op. Cit.; p. 550.
[567] Ver verbete "Ceres" in HALL, Op. Cit.; p. 64.
[568] LEVESQUE, Op. Cit.; p. 227.
[569] Tal como vemos na passagem no gravado de Jan Saenredam após Hendrik Goltzius, *Homage Paid to Ceres* (1596) para o detalhe do mapa *Galliae*, feito por Jodocus Hondius em 1617. In: WELU, James A. "The Sources and Development of Cartographic Ornamentation in the Netherlands" in: WOODWARD, David. *Art and Cartography. Six Historical Essays*. Chicago: The University of Chicago Press, 1987; pp. 164 e 166, respectivamente.
[570] LEVESQUE, Op. Cit.; p. 244, se referindo a *Memorien der Belgische ofte Nederlantsche Historien van onse tijden*, de Emanuel van Meteren (1599); a *Nederlantsche Republijcke*, de Jean François Le Petit; e a *De Nassausche Oorloghen*, de Willem Baudart (1616).
[571] HALL, Op. Cit.; p. 65.

Ceres a partir de suas observações no Brasil. Nesse sentido, Post encarnou Ceres numa mulata; e ao invés de um pote, ela trazia à cabeça, como o costume local das mulheres nativas, um cesto de roupa lavada nas cacimbas de Ambrósio, defronte ao Forte das Cinco Pontas. Essa versão tropical para Ceres parece ter sido relativizada de duas maneiras: no brasão oficial do desenho de 1645, *Mauritsstadt*, ela aparece segurando não a cornucópia, atributo da abundância, mas a cana-de-açúcar, tornada símbolo da riqueza colonial do Brasil, mas sobretudo de Pernambuco. Não é à toa que esse é o único emblema heráldico a representar uma capitania através de uma personificação, pois Pernambuco era a capitania com maior número de engenhos de açúcar operantes. Nesse sentido, Ceres, a personificação da abundância agrícola, adquiriu a cor local, passando a expressar essa plenitude através da alusão à cana sacarina. E, mirando-se no espelho, fazia-se orgulhosa de sua beleza: Olinda de Pernambuco, a dama da Nova Holanda.

Em análise retrospectiva, é possível localizar essa associação no tratamento dado à mulata da tela de 1640, embora esse tenha sido feito por outros meios. Inserido numa iconicidade, o conteúdo simbólico privava-se de sua evocação alegórica, tendo que ser sugerido ao espectador da tela através de outros meios. Foi nesse sentido que Frans Post lançou mão do recurso à alusão figurativa a elementos tomados de empréstimos da história natural e da corografia que se escrevia e que se mapeava para o Brasil holandês. Ao comparar a tela de Frans Post com a tela de Albert Eckhout para tema semelhante, o *Mulato com rifle e espada*, observaremos um elemento botânico em comum: o mamoeiro (Carica papaya), posto à esquerda de ambas as imagens.

Escrevendo no *Historia naturalis Brasiliae*, Georg Marcgraf discerniu, no entanto, duas variações dessa espécie. Em suas palavras: "[...] Existem duas espécies desta planta: o macho e a fêmea. O macho se acha facilmente, por toda parte; a fêmea não é tão comum; acha-se só nos quintais. [...] O fruto do macho, quando nasce, fica pendente (inclinando-se para baixo) do pedículo longo; na figura [referência à imagem que ilustra a versão feminina do fruto, agarrado ao tronco], semelhante ao do fruto da fêmea, [...]"[572] Levando em conta a descrição da disposição do fruto em ambas as variações da espécie, de que se ocupou Marcgraf, Eckhout representou ambos, enquanto Post limitou-se a incluir apenas o feminino. Ao que parece, assim fazendo, ele tinha em mente associar o fruto à mulher. Talvez tenha sido

[572] MARCGRAF, Op. Cit.; p. 102-103.

sua tentativa de evocar o conteúdo de fertilidade ligado à figura de Ceres a partir de uma espécie nativa. Essa interpretação torna-se mais contundente se voltarmos atentamente a uma passagem anterior do verbete de Marcgraf sobre a espécie do *Carica papaya*. Marcgraf escreveu: "MAMOEIRA (termo indígena). Vulgarmente se denomina *Papay*; o fruto é chamado *Mamão* pelos portugueses, porque se assemelha a mamas, pendentes do tronco. [...]"[573] Novamente, surge outro elemento que remete à nudez parcial do seio da mulher na tela de 1640. Mas, então, ao assim montar uma relação entre o motivo etnográfico da mulher com o motivo botânico do mamoeiro, Frans Post estava usando recurso a uma imaginação corriqueira à época: a associação entre o seio feminino e o fruto que lhe era semelhante em forma. Mas para que essa associação de fertilidade tropical pudesse ser transformada em simbologia para aludir à terra faltava ainda uma associação. Achamo-la em relação à comparação entre geografia e corpo humano num comentário do próprio Barlaeus, e cujo teor corográfico é de muita relevância para esta investigação. À guisa de conclusão para suas "informações topográficas"[574] acerca da capitania de Pernambuco, e de suas vilas, escreve Barlaeus: "Pernambuco alegra-se com a sucessão de montes e vales. É feracíssimo de cana doce e de pau-brasil. Há também pastagens que nutrem copioso gado, de sorte que merece ser chamado a 'têta do Brasil', designação que outrora os italianos deram à Campânia."[575]

Não é, pois, mera coincidência que a mulher representando o tipo étnico reconhecido como *mulata*, personificando a abundância sacarina de Pernambuco, em alusão à expressão de Barlaeus através da figuração de um meio desnudo seio, aparece junto a um escravo africano e a um soldado da guarda nassoviana, figurando no centro da composição da tela. Pois ali, naquele mesmo chão, na ilha de Antonio Vaz, João Maurício planejava construir a cidade que seria sede do governo holandês no Brasil. Ali, entre o porto do Recife e a área mais rica na produção açucareira: a Várzea do rio Capibaribe. Mas a construção desse jardim urbanizado, e sua implicação imaginária de bom governo, dependia do sucesso que teria a colônia a partir das relações entre aqueles elementos étnicos. Ao lado da mulher, o soldado com a casaca vermelha de costas para o espectador parece engajado numa cena de *flirt*. É de manhã bem cedo: ela vem de suas tarefas domésticas às cacimbas; ele está provavelmente de ronda, uma vez que porta sua lança. Talvez tenham se encontrado casualmente no caminho e pararam para

[573] Idem; ibdem.
[574] A passagem compreende os trechos entre o último parágrafo da página 40 ao primeiro da página 43, onde ele qualifica o trecho todo como "informações topográficas". In: BARLAEUS, Op. Cit.; p. 43.
[575] Idem; p. 42.

conversar; quiçá já tinham marcado um encontro, ou estão para o fazer. E se era um *affair* escondido ou não, é-nos impossível dizer.

A sugestão de intimidade e sexualidade (ou de desrespeitoso abuso) está tão latente que Thierry, o copista francês de Frans Post, pôs o soldado urinando na água enquanto conversa com a mulher. A cena representada na aquarela de Thierry demonstra abertamente essa assimetria entre homem e mulher acerca da sexualidade no período colonial. A questão não ficou no âmbito do gênero apenas, mas ganhou conotação étnica também, uma vez que é o europeu que aparece no papel masculino de dominação, com seu instrumento de poder, fálico, enquanto cabe à mulata (nativa, portanto, filha que é já de europeu com africana, como observara Marcgraf) o papel passivo de objeto da conquista sexual.

A imagem em Post, porém, é mais sutil que a libertinagem de Thierry para com o tema. Ademais, na imagem de Thierry a referência ao aspecto colonial do Brasil holandês desaparece, ou ao menos perde seu contexto inicial. Na composição de Post, parece haver a prescrição ou o alerta para a implicação moral que a escolha do soldado teria. De fato, a cena mostra um ato não consumado, com a ambiguidade dos atributos da mulher simbolizando duas escolhas. A imagem parece endereçar um tema que remetia o espectador familiarizado às circunstâncias da vida social no Recife de então, com uma crescente população masculina que poderia ficar temporariamente ociosa e uma população feminina que poderia ver na prostituição uma forma de sobrevivência econômica. Herman Wätjen se referiu ao fato de que "[...] Muita mulher infiel, de soldado, metida em varas, teve de passar horas inteiras no pelourinho, exposta ao calor ardente do sol, na praça pública; [...]"[576] Uma vez que havia poucas mulheres europeias na colônia, é de se presumir fossem essas muitas mulheres infiéis as próprias nativas do lugar. Daí Charles Boxer, embora com outra ênfase, dizer que "Muitos soldados holandeses aquartelados em Pernambuco casaram-se com mulheres filhas do lugar, e, a despeito de seus hábitos sedentários (ou talvez por isso mesmo), era evidente que davam melhores esposas e mães do que as holandesas. Essas últimas (isso se dizia abertamente) eram dadas à bebida, traíam os seus maridos e desleixavam-se dos filhos. […]"[577]

---

[576] WÄTJEN, Hermann. *O Domínio Colonial Holandês no Brasil. Um capítulo da história colonial do século XVII*. Recife: CEPE, 2004, p. 396. José Antonio Gonçalves de Mello também observara esse fato na documentação que usou, ao se referir que "[...] Providências especiais foram tomadas contra as mulheres de soldados que viviam longe dos maridos que se prostituíam. [...]" in: MELLO, *Tempo dos Flamengos*. Op. Cit.; p. 125.

[577] BOXER, Charles. *Os Holandeses no Brasil.* Recife: CEPE, 2004. p. 182.

Era notório que a prostituição constituía um sério problema à vida social da colônia, sobretudo no Recife, onde a população era mais numerosa e os bordéis, os "mais vis do mundo".[578] José Antônio Gonçalves de Mello afirmou que: "[…] O terrível problema de habitação no Recife favoreceu a essa dissolução moral. […] Nada mais natural, portanto, que o Recife se tivesse transformado em um foco de disseminação da sífilis. […]"[579] Wätjen discrimina "os soldados e as meretrizes das adjacências do porto" como sendo os principais responsáveis pela propagação das doenças sexualmente transmissíveis.[580] As implicações desse problema social terminavam por se fazer sentir num aspecto peculiarmente importante para a manutenção do território: o contingente das tropas. Esse sofria muitas baixas, não só pelas doenças advindas da prostituição mas pelas próprias condições de vida da soldadesca, geralmente mal alimentados e mal vestidos.[581] A questão não passou desapercebida pelo poder público, de forma que "[…] tomou o príncipe [i.e., João Maurício] a iniciativa de prover aos cuidados da saúde pública e assistência social, até então inteiramente menosprezados. […]"[582] Esse cuidado com as tropas também passava pela prescrição de um código de conduta moral. Nesse sentido, Boxer comentava que "João Maurício zelava muito do bem-estar de seus soldados, mas, se não era um impiedoso *martinet*, nem por isso se mostrava desleixado em material de disciplina. […]"[583]

Ao construir sua imagem com motivos humanos que faziam referência a toda essa realidade social do Brasil holandês, Frans Post terminou por corroborar a política nassoviana em prol da boa conduta da soldadesca, ao fazer ver na tela toda uma gama de impulsos que deveriam ser cuidadosamente pensada antes que se tomasse o passo seguinte. Isso nos remete a essas duas figuras masculinas em volta da mulata. O escravo africano aparece já de costas, a caminho das cacimbas com outra trouxa de roupa, indicando muito provavelmente ser um escravo empregado em funções domésticas da vida urbana. Além disso, ele fuma um cachimbo, o que podia ser uma indicação de estigma, de acordo com certas convenções de pinturas holandesas de costume do século XVII. O ato de fumar podia se referir tanto à identificação do tipo humano representado enquanto um membro de uma parcela marginal no

[578] Expressão usada por missivista da época, e citada em MELLO, Op. Cit.; p. 125.
[579] Idem; p. 126.
[580] WÄTJEN, Op. Cit.; p. 394.
[581] MELLO, Op. Cit.; p. 127.
[582] WÄTJEN, Op. Cit.; p. 151.
[583] BOXER, Op. Cit.; p. 181.

todo da sociedade colonial quanto ao caso individual de sexualidade sublimada.[584] Ambas as perspectivas são condizentes com a cena representada por Post, uma vez que a questão étnica era também uma questão social no Brasil holandês. Por outro lado, então, a representação do soldado em pés descalços, durante o serviço, poderia ser uma alusão às terríveis condições a que a soldadesca paga pela WIC era sujeita, sem alimentação, vestuário e até mesmo armamentos adequados ao cumprimento de suas funções.[585] Sendo um membro da guarda nassoviana, seu comportamento devia ser exemplar, sobretudo porque a cena estava acontecendo ali, às vistas do Forte das Cinco Pontas, nomeado oficialmente Forte Frederik Hendrik, em homenagem ao Príncipe de Orange-Nassau, e *stadhouder* da Holanda e Zelândia.

Toda essa longa digressão pela realidade social das relações interétnicas do Brasil holandês foi possível pelo fato de que Frans Post montou sua imagem levando em conta o mais possível suas observações sobre essas relações. E isso não impedia que essas figuras humanas na paisagem, denotando a tipos sociais dedutíveis da experiência cotidiana, pudessem conotar outros conteúdos. Portanto, essa imagem pode ser interpretada de acordo com os seguintes termos: o governo de João Maurício, em seu trato para com a terra, era vigiado à distância pelo estado neerlandês, mas o sucesso daquele governo dependia das condições que lhe eram dadas pela WIC. Se a cena se reporta ao ano de 1637, antes que a Cidade Maurícia tivesse sido construída, a feitura mesma da tela data de 1640, ao tempo em que João Maurício já vinha enfrentando as divergências com a WIC.[586] Nesse sentido, a imagem de Post, aqui em questão, poderia ter sido uma tentativa de João Maurício para, ao evocar a figura do *stadhouder*, sutil e indiretamente, através da cena de vigilância do forte, para com a cena do *flirt*, chamar a atenção da WIC a fim de que essa cumprisse com suas prerrogativas, mantendo as tropas em ordem, de modo que João Maurício pudesse dispor dos meios para a boa governança.

Nesse sentido, poderia até ser boa a intenção de Frans Post em tomar emprestadas as formas da mulata para conferir cor local ao motivo de Ceres (e sua associação com a abundância da terra liberta), mas esbarrou na limitação que era a impossibilidade de transpor o estatuto político da metrópole ao território colonial. Em relação à Holanda, Ceres era

[584] See GASKELL, Ivan. "Tobacco, Social Deviance, and Dutch Art in the Seventeenth Century" in: FRANITS, Op. Cit. pp. 70-71.
[585] Cf. WÄTJEN, Op. Cit.; p. 150; e BOXER, Op. Cit; pp. 179-181.
[586] WÄTJEN, Op. Cit.; especificamente o capítulo I do livro II, pp. 292-341; BOXER, Op. Cit.; p. 101 e seguintes; e MELLO, Op. Cit.; pp. 55-78.

representada sendo homenageada, o que conotava a terra liberta. Na imagem de Post, Ceres aparece junto a um soldado armado, conotando a terra conquistada. A primeira vive a paz pelos méritos da própria vitória, pelo próprio trabalho de libertar-se; a segunda vive a pacificação de uma conquista. Ela poderia ser desrespeitada ou cuidada; sua abundância sugada com voluptuosidade ou com temperança; mas seria sempre objeto de uma dominação: Ceres mulata conquistada. A inovação de Post foi apenas a de relacionar à figura de Ceres o tipo étnico da mulata.[587] Mas o tratamento de Ceres, junto à figura de um soldado, em referência à terra abundante conquistada, em insinuação ambígua de posse, já devia existir, como atesta a aparição um pouco posterior do tema, no *Atlas Maior* de Joan Blaeu (ver prancha 45).[588]

Mas então, o tratamento ao tema na tela de Post apresenta uma certa fissura na superfície do dique político que segurava a imagem da "*pax* nassoviana". Não admira que, de volta à Holanda, Frans Post tivesse que modificar por completo sua vista da localidade. Ele não só descartou a cena do encontro interétnico, ao remover a figura feminina para o brasão, tal qual sugerida pela heráldica oficial, como também inseriu o sítio da ilha de Antonio Vaz como a parte no desenho que cabia a uma Cidade Maurícia já construída em 1645, e ligada ao Recife pela ponte, tendo o palácio de Vrijburg ao centro, como no panorama feito a partir de nova visada, obtida dos arrecifes. Nesse sentido, toda a relação social e política que aqui emerge, tal como nesta análise está implicada, corrobora a desconstrução de toda tentativa de considerar a recepção da imagem de Post como edênica, arcádica, pastoral, bucólica ou pitoresca. A proposta desta interpretação histórica às imagens que Frans Post criou a serviço de João Maurício é a de que os conteúdos alegóricos, que permaneceram na simbologia da heráldica nassoviana, e que porventura guardam relações com aquelas retóricas visuais do elogio à terra abundante eram motivos retirados de códigos de convenções paisagísticos que, relativizados às observações dos trópicos e reformulados como típicas e exóticas, operavam a construção simbólica de uma visão política do Brasil holandês. Em outras palavras, era a contrapartida visual da construção discursiva de uma política orangista-nassoviana para o Brasil enquanto Nova Holanda.

[587] Relacionada à colheita do trigo, Ceres era representada tendo os cabelos louros, como nos versos de Karel van Mander. A esse respeito, ver BROWN, Christopher. *Dutch Landscape: The Early Years: Haarlem and Amsterdam*, *1590-1650.* London, 1986; p. 40.

[588] Ver o detalhe das figuras decorativas do mapa VII/29 *Burgundia Comitatus, vulgo La Franche-Comté* in: BLAEU, Joan. *Atlas Maior* [1665]. Introdução e textos de Peter van den Krogt. Köln: TASCHEN, 2005; pp. 350-351.

Afirmar que essa visão orangista-nassoviana está incorporada nas composições de Post implica em afirmar que essas imagens não foram uma espécie de reprodução visual de uma suposta factualidade histórica. Já vimos, em outra parte desta dissertação, que alguns historiadores que seguiram esse pressuposto, tomaram as imagens de Post como transparência linguística, como se elas fossem meros documentos visuais, ilustrações da paz nassoviana. Ao assim proceder, estava-se apenas criando o mito de uma tal paz, que, de fato, nunca ocorreu, a não ser como um projeto político, definido na tênue linha que separava o sucesso e o fracasso dos holandeses no Brasil.

Nesse sentido, as imagens de Frans Post podem ser consideradas como fontes visuais para se estudar a história do Brasil holandês na medida em que se as concebe como portadoras dos vestígios, dos traços, que assinalam o embate dessa construção imaginária. Portanto, viemos até aqui analisando justamente as ausências e os silêncios que permitem discernir os critérios por detrás das escolhas de Post em sua seleção natural de motivos e tratamentos iconográficos. Critérios esses que apontam para as relações de poder que perpassavam seu processo criativo.

Se as imagens de Post tivessem essa transparência em revelar *a* realidade, como se houvesse uma realidade em si, então elas deveriam mostrar os conflitos militares que grassaram os anos do governo de João Maurício. Conflitos esses que tornavam uma simples caminhada pelas colinas e matas, ainda que próximo aos rios e aos caminhos, mais conhecidos e vigiados, uma aventura arriscada e perigosa. As emboscadas resultantes das táticas de guerrilhas, como praticadas pelas tropas luso-brasileiras, tornaram todo o território sob o governo holandês sujeito a constantes assaltos. Nem mesmo a proximidade às fortalezas batavas fazia com que "os soldados brasileiros se aventurassem até os muros [...] para se apossarem dos cavalos que pastavam nas redondezas."[589] Os mesmos fortes que aparecem em cenas de tranquilidade e pescaria nos desenhos de Frans Post. Nesse sentido, é importante ressaltar que a suposta "paz nassoviana", se é que existiu, poderia ser coincidida com o período de 1641 a 1644, do Tratado de Trégua com a Coroa Portuguesa até a destituição de João Maurício do governo, pela WIC, e de seu retorno à Holanda. Mas não se conhecem as telas de Post para esse período. As sete que sobreviveram remontam ao período ligeiramente anterior, de 1637 a 1640, e que se caracterizou pelo embate entre a ocupação militar holandesa

[589] MELLO, Evaldo Cabral de. *Olinda Restaurada: Guerra e Açúcar no Nordeste, 1630-1654*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1998; p. 328.

e as incursões de guerrilha pela resistência das tropas luso-brasileiras, que, lançadas desde a Bahia, atravessavam o rio São Francisco a fim de, entrando em Pernambuco, causar dano à produção açucareira como forma de minar economicamente o empreendimento holandês no Brasil.

A fissura na imagem política do Brasil holandês a que chamamos a atenção, e que apresenta-se subliminar nas telas e mitigada nos desenhos, aponta porém para uma outra dimensão: a diferença de atitudes holandesas para com a terra e os habitantes do Brasil que surge entre o projeto nassoviano e os interesses da WIC. Esse embate já o vimos na concepção da imagem para o *Suikerrijk*, tal como na tela *O carro de bois*. Ele também ocorrerá anos depois, quando Post pintava para o mercado de paisagens na Holanda da segunda metade do século XVII.

Uma vez elucidada a questão dos elementos presentes no projeto de uma política nassoviana para a Nova Holanda através dos desenhos e das pinturas de Post, explorando a evolução no tratamento a esses motivos, de dentro das especificidades contextuais de cada uma dessas mídias, cabe-nos agora retomar esta análise no mapa mural *Brasilia qua parte paret Belgis*. Isso significa abordar a relação entre a paisagística das vinhetas de Post e sua relação com a representação cartográfica do levantamento de Georg Marcgraf. É o que passaremos a fazer no próximo capítulo.

CAPÍTULO VI

A COROGRAFIA DO BRASIL HOLANDÊS, 1643-1648*

A conclusão das duas primeiras etapas da análise das imagens que Frans Post pintou no Brasil, consideradas nos capítulos quarto e quinto, tem mostrado que há diferentes pontos de vista sintetizados na composição final, de forma que é possível falar de diferentes distâncias entre o observador e os planos; e cada plano com seu objeto próprio: a faixa topográfica ao fundo, e os elementos etnográficos, zoológicos e botânicos no primeiro. A integração entre esses dois planos distintos variou de composição para composição. Quando a forma de perfil foi enfatizada, os planos tendiam à superposição; quando o panorama prevalecia, os planos tendiam à justaposição. Entretanto, essa conclusão leva à questão de se saber o porquê dessas escolhas por Post. No último capítulo, investigamos a simbologia da heráldica nassoviana e sua relação com os motivos dos primeiros planos das telas de 1637 a 1640. Neste capítulo, examinaremos a iconografia de topografia na Holanda do século XVII a fim de sondar as implicações simbólicas da inserção de símbolos tropicais em uma estrutura holandesa de faixa topográfica, tal como encontrada nos planos de fundo das composições de Post.

O problema, aqui, se levarmos em conta o fato de que Post foi o primeiro pintor de escola a representar o Novo Mundo enquanto paisagem, e tendo pintado lá mesmo,[590] é que os elementos de sua imagem se filiam a diferentes iconografias.

Por um lado, suas vistas topográficas abandonam um repertório de terra estrangeira, de forma que, aproximando-se de um repertório de terra pátria, tem antecedentes iconográficos nas vistas topográficas que compõem a cartografia holandesa, ainda que re-trabalhadas como paisagem nas séries de gravados em Haarlem das primeiras décadas do século XVII.[591]

---

* Este capítulo é uma versão ampliada do artigo "Corografia, Etnocentrismo e Geopolítica no Mapa Mural *Brasilia Qua Parte Paret Belgis*, 1643-1648", aceito para publicação nos anais do III Encontro Internacional de História Colonial: Cultura, Poderes e Sociabilidades no Mundo Atlântico (séc. XVI - XVIII), que se realizou em Recife, de 04 a 07 de setembro de 2010.

[590] LAGO, Bia Corrêa do. (Curadora). *Frans Post e o Brasil Holandês na coleção do Instituto Ricardo Brennand*. Catálogo de Exposição. Recife: Instituto Ricardo Brennand, 2003. p. 13; e CHONG, Allan. "Frans Post" in SUTTON, P. C. *et al. Masters of 17th-century Dutch Landscape Painting*. Amsterdam/Philadelphia, 1987; p. 412.

[591] Ver Hollstein's Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts ca. 1450-1700, Volumes XXXVIII / XXXIX: Claes Jansz. Visscher to Claes Claesz. Visscher II [Nicolaes Visscher II]. Compiled by Christiaan Schuckman; edited by D. De Hoop Scheffer. Koninklijke Van Poll. Roosendaal, The Netherlands, 1991;

Por outro, a iconografia do século XVI sobre a América[592] mostra que o tratamento dado ao tema da paisagem era insuficiente para que Post as usasse como fontes visuais, a não ser pelo conteúdo simbólico presente em motivos alegóricos, tal como visto no capítulo anterior. Era o caso das personificações, como as figuras humanas que aparecem nos frontispícios e nas páginas-títulos de atlas ou relatos de viajantes. Por exemplo, tal como ocorre em Abraham Ortelius, Theodore de Bry e em Jan Huygens van Linschoten.[593]

Para investigar a articulação entre um modo de representação de paisagem baseado num repertório visual (de terra pátria e figuras humanas como típicas) e sua aplicação em alusão ao Novo Mundo, o estudioso deve se voltar necessariamente para as outras imagens da iconografia nassoviana do Brasil. Pois elas também apresentam essa miscigenação de categorias; e, ademais, foram criadas com propósitos semelhantes. Estamos falando, pois, dos "retratos etnográficos" e das naturezas-mortas de Albert Eckhout, as gravuras da *Historia Naturalis Brasiliae*, de Willem Piso e Georg Marcgraf,[594] e os conjuntos de óleos e aquarelas com motivos de *naturalia* brasileira no compêndio *Theatrum rerum naturalium Brasiliae*.[595]

LEVESQUE, Catherine. *Journey through landscape in seventeenth-century Holland: the Haarlem print series and Dutch identity*. The Pennsylvania State University, 1994; e para Gerritz, ver Ver FERRÃO, Cristina e SOARES, José Paulo Monteiro (eds.) *Dutch-Brazil, Vol. 1 – Two unpublished Portuguese manuscripts about the Dutch Conquest (1624) and the Iberian Recovery (1625) of Salvador da Bahia in Brazil*. Rio de Janeiro: INDEX, 1999.

[592] Ver HONOUR, Hugh. *The New Golden Land*. New York: Pantheon Books, 1975. See specifically chapter 4: "A Land of Allegory", pp. 84-117; MIX, Miguel Rojas. *América imaginária*. Série: Palabra Imaginaria I, Quinto Centenario España 1492-1992. Barcelona: Editorial Lumen, 1992; BAUMANN, Thereza B. "Imagens do 'Outro Mundo': o problema da alteridade na iconografia cristã ocidental" *in*: VAINFAS, Ronaldo (org.). *América em tempo de conquista*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1992.; KLOOSTER, Wim. *The Dutch in Américas, 1600-1800. A narrative History with the Catalogue of na Exhibition of Rare Prints, Maps, and Illustrated Books from the John Carter Brown Library*. Providence, Rhode Island: The John Carte Library, 1997; and BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. *O Brasil dos Viajantes,* vol. 1 – O Imaginário do Novo Mundo. São Paulo: Objetiva/Metalivros, 2000.

[593] BRIENEN, Rebecca Parker. *Visions of Savage Paradise. Albert Eckhout, Court Painter in Colonial Dutch Brazil*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006; pp. 21-25. Sobre Ortelius, ver SHIRLEY, Rodney. *Courtiers and Cannibals, Angels and Amazons. The art of the decorative cartographic titlepage*. Houten: Hes & DE GRAAF Publishers BV, 2009; sobre De Bry, ver BUCHER, Bernadette. *Icon and Conquest. A Structural Analysis of the Illustrations of de Bry's GREAT VOYAGES*. Chicago: The University of Chicago Press, 1981, e VAN GROESEN, Michiel. *The Representations of the Overseas World in the De Bry Collection of Voyages (1590-1634)*. Leiden: Brill, 2008; e sobre Van Linschoten, ver BOOGAART, Ernst van den. *Civil and Corrupt Asia. Image and Text in the* Itinerario *and the* Icones *of Jan Huygen van Linschoten*. Chicago: The University of Chicago Press, 2003.

[594] Historia natvralis Brasiliae ... : In qua non tantum plantæ et animalia, sed et indigenarum morbi, ingenia et mores describuntur et iconibus supra quingentas illustrantur. Lvgdvn. Batavorum: apud Franciscum Hackium, 1648 et Amstelodami, : apud Lud. Elzevirium. Para um modelo de inventário dos elementos iconográficos de *naturalia* do Brasil Holandês, ver WHITEHEAD, P. J. P. e BOESEMAN, M. *Um Retrato do Brasil holandês do século XVII. Animais, Plantas e Gentes pelos Artistas de Johan Maurits de Nassau*. Rio de Janeiro: Kosmos, 1989.

[595] *Theatrum Rerum Naturalium Brasiliae. Brasil Holandês / Dutch Brazil*. 2 vols. Editores: Cristina Ferrão e José Paulo Monteiro Soares. Editora Index: 1993.

Nesse sentido, o mapa mural *Brasilia qua parte paret Belgis* torna-se uma fonte visual de grande relevância para esta interpretação histórica, uma vez que sintetiza elementos cartográficos, paisagísticos, heráldicos, etnográficos, naturais e textuais em uma única imagem, ainda que esta seja a resultante da justaposição de diversas imagens menores. Trata-se, portanto, de investigar aqui neste capítulo sexto a construção paisagística das vinhetas de Frans Post na relação direta com o espaço geográfico que lhe serve de moldura e articulação, tal qual na representação cartográfica de Georg Marcgraf. No entanto, antes de analisar as vinhetas, convém considerar a conexão entre o motivo da faixa topográfica em Frans Post e sua iconografia relativa à cultura visual da Holanda do século XVII. Ao fim, retomaremos o debate sobre a exotização da terra e dos habitantes do Brasil a partir da relação entre a imagem em Frans Post e as demais produções culturais nassovianas, para o período de 1646 a 1648.

A Corografia entre a Vista Topográfica e o Espaço Cartográfico

A interpretação da paisagística deve primeiramente começar por tomar as imagens de arte em um sentido mais amplo. Não há dúvida de que aquelas primeiras telas de Frans Post são parte de um amplo repertório de imagens do século XVII holandês que inclui não apenas as imagens de arte, mas as várias outras dedicadas à cartografia, à navegação e à colonização, em geral.[596] Nesse sentido, as pinturas de Post se inserem num conjunto de vistas de terras estrangeiras, com um nítido caráter geográfico. Não é coincidência que outros produtores de imagens, preocupados com a publicação de uma paisagística voltada para o formato de atlas, usaram as imagens de Post para formar suas seções sul americanas, como Johannes Vingboons, Arnoldus Montanus e Pieter van der Aa.[597]

No entanto, levantada a questão sobre que ênfase Post conferiu à paisagem nas suas composições, podemos afirmar que não foi nos aspectos militares e/ou náuticos. Por exemplo, na gravura sobre a ilha de Itamaracá que aparece na *Galerie Agreable du Monde*, de Van der

[596] Zandvliet chamou a atenção para o fato de que tanto Karel Van Mander quanto Van Hoogstraeten haviam dito que "[...] both cartography and painting have 'the art of drawing' in common.", in: ZANDVLIET. *Mapping for money*. *Maps, plans and topographic paintings and their role in Dutch overseas expansion during the 16th and 17th centuries*. Amsterdam: Batavian Lion International, 2002; p. 214.

[597] Sobre Vingboons, ver GOSSELINK, Martine. *Land in zicht. Vingboons tekent de wereld van de 17de eeuw*. Zwolle / Den Haag: Waanders Uitgevers / Nationaal Archief, 2006; e GALINDO, Marcos e MENEZES, José Luiz Mota. *Desenhos da Terra: Atlas Vingboons*. Catálogo da Exposição. Recife: Instituto Cultural Bandepe, 2003. Ver também MONTANUS, Arnoldus. *De nieuwe en onbekende weereld: of Beschryving van America en't Zuid-land : vervaetende d'oorsprong der Americaenen en Zuidlanders, gedenkwaerdige togten derwaerds* ... t'Amsterdam : by Jacob Meurs ..., 1671; AA, Pieter van der . *Atlas van Azie, Afrika en Amerika*. Leiden: chez Pierre Vander Aa, 1700.

Aa, o Forte Orange tem um papel central na composição, com seus detalhes arquitetônicos e as atividades portuárias apresentadas com cuidado. Nela, a paisagem é somente *parergon*,[598] e, portanto, não está sujeita ao cuidado e acuro destinados aos elementos arquitetônicos e logísticos ligados ao porto e ao forte. Ou seja, não importa a essa composição a descrição da situação topográfica daqueles, o que explicaria os erros geográficos de localização do forte.[599] Ao contrário, ambos o desenho de Post para o mesmo tema de Itamaracá e a gravura correspondente em prancha do livro de Gaspar Barlaeus, não se preocupam com os detalhes do porto ou mesmo do forte, mas demonstram muito interesse numa acurada descrição da situação topográfica deles.

Mas, se por um lado, podemos reconhecer essa preocupação geográfica no modo como Post constrói sua paisagística; por outro, essa escolha deliberada não parece circunscrita a limitações de interesse náutico ou militar. No seu desenho sobre o Cabo de Santo Agostinho, um acidente geográfico de extrema importância para a navegação nas costas não só de Pernambuco mas de todo o Brasil, Post representa o cabo em um perfil visto à distância e do sul, de forma que termina por privilegiar o aspecto visual da formação geológica do cabo, sem no entanto permitir uma visada que fornecesse informações úteis à navegação (ver prancha 19). Um ponto muito importante para a navegação defronte a esse sítio é a passagem estreita entre os arrecifes, apenas emersos no preamar, e a ponta rochosa do cabo, através da qual se fazia a aproximação para atracar no cais do pontal de Nazaré. Mas na composição, essa passagem aparece apenas de relance, num pequeno detalhe à direita, e, por conta do ponto de vista propositadamente baixo, quase imperceptível. Justamente o contrário do que aparece em outro desenho, à prancha 46, também sobre o Cabo de Santo Agostinho, feito por D. Loens, em 1638. Nessa composição, o arbitrário ponto de vista, mais alto e tomado do lado leste, ou seja, do mar, permitia descortinar muito mais detalhes descritivos e técnicos, incluindo vários navios em movimentos, de forma a sugerir visualmente as manobras náuticas que deveriam ser realizadas para que se abordasse em segurança aquela passagem estreita e perigosa, entre o cabo e os arrecifes, como à prancha 39.[600]

---

[598] Ver definição do termo na nota 116 à página 27 do capítulo primeiro.

[599] A gravura de Van der Aa está reproduzida em NIEUHOF, Joan. *Memorável viagem marítima e terrestre ao Brasil*. Belo Horizonte/São Paulo: Itatiaia/Edusp, 1981. p. 77.

[600] *Sea front view of Cape Saint Augustine, 1638*. D. Beeldinghe vande Caep D. Augustijn met sijn forten 1638. Drawing of Cape Saint Augustine with his forts 1638. *By D. Loens. Manuscript, pen and wash; 20.5 x 32 cm. Leiden University Library*. Reproduzido em FERRÃO e SOARES. Op. Cit. p. 89.

Se a construção da imagem em Frans Post não obedecia a critérios de navegação, tampouco constitui um exemplo de imagem com fins militares. Consideremos o exemplo da comparação entre o desenho de Frans Post sobre a Batalha de Porto Calvo, de 1637,[601] à prancha 48, com um mapa, do mesmo sítio e representando a mesma ocasião histórica, feito por Christoffel Artichovsky, à prancha 47.[602]

O mapa de Artchovsky condiz com a afirmação de Nina Serebrennikov, considerando o uso militar de mapas corográficos, de que "[…] an accurate chorographic map – one, that is, which depicts the myriad of topographic details that a commander must take into account as he deploys his troops across unfamiliar territory – will be of considerable utility in times of war, more so indeed than an accurate map of the whole of, for example, France. […]"[603] Nele, como se vê à prancha 40, o uso da perspectiva em voo de pássaro, associada ao uso de escala que permite tratar objetos geográficos ao nível da topografia, fez com que a imagem resultante permitisse uma máxima visibilidade da orografia, ou seja, do relevo do terreno. Isso permitia ao oficial do exército um conhecimento do sítio de maneira que poderia ser usado para fins de estratégia militar, como no saber onde dispor a tropa, por onde fazer passá-la para abordar de maneira mais eficaz os pontos ocupados pelo inimigo, de onde poderia se esperar um ataque, etc.

Já na imagem de Frans Post, à prancha 48, se por um lado, o relevo aparece descrito em maior acuro e precisão do que no mapa de Artichovsky, tal como nas sucessivas linhas altimétricas ao fundo; por outro, por conta da escolha em montar a vista a partir de um ponto coincidente com a de um observador no terreno, a imagem resultante ficou restrita a uma vista parcial, não fazendo ver, por exemplo, toda a estrutural da colina onde se situava a vila e o forte. De grande impacto visual sobre o ponto onde, na passagem do rio, houve a confrontação

---

[601] Frans Post. *Praelium prope Portum Calvum*, tinta, pincel com aguada sobre lápis, 1645, 33 x 51 cm, Londres: British Museum in: SILVA, Leonardo Dantas. *Dutch Brazil, Vol. I: Frans Post, The British Museum Drawings*. Petrópolis, Editora Index, 2000; p. 34; e em LAGO, Bia e Pedro Corrêa do. *Frans Post {1612-1680}. Obra Completa*. Rio de Janeiro: Capivara, 2006; p. 381.

[602] Christoffel Artichovsky, *Porto Calvo [Vogelvluchtkaart van Porto Calvo tijdens de bestorming door Graaf Johan Maurits van Nassau Februari 1637]*, Mapa manuscrito colorido, 34 x 41 cm, Leiden: Coleção Bodel Nijenhuis, COLLBN 002-12-076, in: BUVE, Raymond. "Uma seleção da cartografia neerlandesa sobre a América Latina dos séculos XVII e XVIII em posse da Biblioteca da Universidade de Leiden", in *De Nederlandse cartografie van Latijns Amerika. Kaarten uit de Collectie Van Keulen em de Collectie Bodel Nijenhuis*. Catalogus van de tentoonstelling ter gelegenheid van XV Congresso Internacional de AHILA. Leiden: Universiteitsbibliotheek, 2008; pp. 37-38.

[603] SEREBRENNIKOV, Nina Eugenia. "Plotting imperial campaigns. Hieronymus Cock's abortive foray into chorography" in: DE JONG, Jan *et al.* (Eds.) *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, Vol. 52 – Prentewerk 1500-1700. Zwolle: Waanders Uitgevers, 2001.

entre os dois exércitos, o desenho de Post não oferece elementos suficientes para que se fizessem escolhas de estratégia militar, embora seja de maior eloquência para que se imagine a cena da batalha. Em outras palavras, a imagem de Post guarda mais relação com a noção de testemunha ocular do que com a de um artefato técnico.

Portanto, pode ser dito o quão múltipla poderia ser a relação entre cartografia e paisagística na cultura visual da Holanda do século XVII. Ao que parece, várias técnicas de composição poderiam ser usadas, tomando emprestados vários elementos de um tipo de imagem ou de outro, de forma a usá-los diferentemente para cada estratégia visual específica, e de acordo com propósitos variados. Não resta dúvida de que ambas cartografia e paisagística estão imbricadas na feitura das imagens de Frans Post. A questão crucial é a de exatamente entender que formas essa relação entrecruzada adquiriu. Localizando em suas imagens os empréstimos, e investigando-os enquanto estratégias visuais que visavam a determinados propósitos, é possível proceder a uma interpretação do uso que se fez em e de sua imagem.

Assim, como Serebrennikov destacou que "Not all chorographic maps were so accurate, nor so jealousy guarded. Instead many were published, usually to illustrate the riches of the region in question.", podemos afirmar que as vistas topográficas de Frans Post, tanto as pinturas quanto os desenhos, poderiam estar relacionados a um uso específico de relação entre cartografia e paisagística: a de cenas nos mapas murais, como nos que decoravam as paredes dos escritórios da WIC.[604] De fato, Frans Post deve ter se beneficiado da intesa atividade cartográfica na filial hidrográfica da WIC no Recife.[605]

Porém, isso não nos autoriza a reconhecer nem que Frans Post tivesse sido empregado como topógrafo ou agrimensor, ou seja, o engenheiro ou técnico que faz medições para representação cartográfica. Tampouco devemos considerar que suas imagens fossem apenas meras ilustrações de mapas. O papel dessas cenas paisagísticas em relação ao todo de um mapa mural era muito mais relevante do que a mera noção de ilustração permite entrever. Sobretudo porque os mapas murais poderiam adquirir sentidos variados, a depender de onde estivessem exibidos. E isso traz evidentemente implicações para a própria feitura das composições. No caso aqui, as paredes às quais deviam estar relacionadas à produção de Post não eram exatamente as dos escritórios da WIC, mas as dos palácios de João Maurício.

[604] ZANDVLIET. Op. Cit.; pp. 210-229.
[605] Idem; pp. 171-172.

Era comum que a nobreza exibisse mapas murais com propósitos que iam da simples decoração de interiores a interesses científicos. Na maioria dos casos, esses aspectos terminavam por se confundir com um uso político do conhecimento geográfico. O próprio Frederik Hendrik, Príncipe de Oranje-Nassau, possuía vários mapas murais nos palácios que mandou construir no tempo em que foi *stadhouder* da Holanda, Zelândia e Utrecht.[606]

João Maurício também compartilhou dessa prática cultural, e dispôs as imagens de Frans Post nos interiores de seus palácios com propósitos similares. Considerando esse aspecto como crucial para a recepção dessas primeiras imagens de Post, é possível rastrear as marcas desse processo criativo, localizando em suas paisagens, todo um conjunto de intenções que conotam os elementos do imaginário holandês sobre a terra do Brasil.

As vistas topográficas já tinham, quando de sua inserção numa cultura visual holandesa do século XVII, toda uma relação com uma iconografia de figuras políticas. Elas podiam ser arranjadas em pequenas imagens, dispostas em torno de em retrato, na maioria das vezes, um nobre com funções políticas de liderança e/ou de destaque. Um exemplo, de um tal arranjo complexo de diversas imagens numa única composição, é a gravura que Claes Visscher fez, em 1625, com Christian, Duque de Brunswick, representado ao centro; enquanto a disposição de vistas topográficas de localidades reconhecíveis e identificáveis reforçavam o atributo do retratado enquanto conquistador de cidades, como à prancha 49.[607] Um outro exemplo de tal arranjo, com vistas topográficas das cidades conquistadas por Spínola, como à prancha 50, serviu de análise para a investigação do uso histórico de um repertório de paisagens com propósitos políticos no estudo de Martin Warnke.[608]

O próprio João Maurício foi retratado numa imagem que combinou duas fórmulas poderosas: o retrato equestre e a vista topográfica. Nessa gravura, como se vê à prancha 51, o perfil de Kleve aparece conscientemente enquadrado por entre as patas do cavalo, sugerindo o estatuto de sua situação política através de uma imagem de submissão ao estatuder.[609]

No entanto, se por um lado era notório o uso político do motivo da vista topográfica, por outro, era óbvio que as vistas de Post não poderiam ser organizadas dessa maneira. João

---

[606] Idem. Pp. 228-229.
[607] Hollstein's Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts ca. 1450-1700. Fig. 56.
[608] WARNKE, Martin. *Political Landscape: the Art History of Europe*. London, 1994.
[609] Hugo Allardt. *João Maurício a cavalo, tendo ao fundo a cidade de Cleve.* Gravura em Cobre, 1654 53,5 x 40,5 c. Acervo Museum Kurhaus Kleve, Sammlung Robert Engerhausen. Reproduzida em *Eu, Maurício. Os espelhos de Nassau*. Exihibition Catalogue. MONTES, Maria Lucia; MENEZES, José Luiz Mota; e GALINDO, Marcos. (eds.) Recife: Instituto Cultural Bandepe, 2004; p. 67.

Maurício era Governador-General do Brasil holandês, mas a serviço tanto da WIC quanto dos Estados Gerais das Províncias Unidas. Portanto, era já outro o estatuto da relação entre a figura do conde e o território brasileiro que deveria ser tratado na construção da imagem de Post.

E se João Maurício foi tratado por príncipe, título que ele só recebeu nos anos 1650, após sua experiência de governo no Brasil, o foi porque era comum à época tomar "governante" e "príncipe" como sinônimo.[610] E para a população sob o seu governo, era conveniente o endereçar assim. Porém, o Padre Manuel Calado do Salvador o avisou: o tratamento à pessoa do Conde como príncipe foi feito por informalidade; e não por obrigação à observação estrita da etiqueta da nobreza.[611]

O caso do sistema político neerlandês, no entanto, era outro. W. J. van Hoboken afirmou que o sistema político neerlandês estava sujeito a "[...] influence of ancient municipal and provincial particularism. [...]", destacando que esse aspecto poderia ser acentuado em casos de grandes cidades, como Amsterdã:

> "Since important decisions could be taken only by unanimous vote, it was obvious that the Province of Holland, as the wealthiest and most powerful, should have the deciding voice. The government of Holland in turn consisted of the Sates of Holland, that is, representatives of the towns and the nobility, and here again Amsterdam played the leading part." [612]

De acordo com J. L. Price, que estudou o elemento do "particularismo" na sua história social da cultura política da Holanda do século XVII,

> "The political system of Holland as it emerged from the Revolt was essentially the pre-Revolt system with the outside influence of sovereign removed. Within this system enormous power accrued to

[610] Ver ADAMSON, John (ed.) *The Princely Courts of Europe. Ritual, Politics and Culture Under the* Ancien Régime, *1500-1700*. London: Seven Dials, Cassell & Co., 2000.
[611] Perguntado por João Maurício a razão pela qual o Conde de Montalvão, governador português do Brasil em Salvador, deixou de tratá-lo por Sua Excelência, o Padre Manuel Calado explicou que Nassau era endereçado pelo título de príncipe por cortesia. Ademais, continuou Calado, de acordo com as regras de etiquetas, a autoridade de Nassau não fôra conferida por uma soberania reconhecida. Ver SALVADOR, Manuel Calado do. *O Valeroso Lucideno e triunfo da liberdade*, 2 vols. Recife: CEPE, 2004. Vol. I, pp. 225-231; e MELLO, Evaldo Cabral de. *Nassau. Governador do Brasil holandês*. São Paulo: Cia. das Letras, 2006.
[612] HOBOKEN, W. J. van. "The Dutch West India Company; the Political Background of its Rise and Decline" in: BROMLEY, J. S. & KOSSMANN, E. H. *Britain and the Netherlands. Papers delivered to the Oxford-Netherlands Historical Conference 1959.* London: Chatto & Windus, 1960; pp. 42 e 46, respectivamente. Ver também PRICE, J. L. *Holland and the Dutch republic in the seventeenth century. The politics of particularism*. Oxford: 1994; e ISRAEL, Jonathan. *The Dutch Republic. Its Rise, Greatness and Fall, 1477-1806*. Oxford: Oxford University Press, 1995.

> the towns, or at least to those which had maintained or achieved representation in the States in this period."[613]

Mais adiante no seu texto, no que concerne à relação entre o corpo político e a noção de soberania, Price definiu o "sistema" neerlandês nos seguintes termos:

> "In a living refutation of the *ancient régime* metaphor of the body politic, the head – the count – of the political system had been removed in the course of the Revolt (formally only as late as 1581), and the rest of the body left to carry on as if all that had been lost was a useless and burdensome appendage."[614]

Ann Jensen Adams observou, por exemplo, que a longa tradição senhorial na Europa havia construído a identificação de porções da terra com a figura do monarca ou senhor feudal.[615] No entanto, para ela, o caso holandês, na virada do século XVI para o XVII, constituiu uma exceção. Segundo ela:

> "[...] what could be the relationship to provincial or state identity when there was no monarch or lord, and thus no ready body in which to invest the symbols of communal identity? […] With no individual in whom to invest the symbols of national identity and when faced with the problem of the creation of a communal identity, the Dutch turned to their land.
>
> The Dutch identification of their political institutions with their land is inherent their language itself. Given its physical origins, it is no accident that the country the Dutch inhabit is called Neder-lands, descriptive not of a people, a location, another region, or a political entity but of a physical quality of land, the Low-lands. Similarly, it is not surprising that the names of four of the seven provinces that originally made up the union also refer to land: Hol-land, Gelder-land, Zee-land, Fries-land. […]"[616]

A análise de Kenneth Olwig, de que "land" se referisse a um corpo político, antes de ser concebida como porção territorial de um corpo político num dado trato de terra, como visto no capítulo terceiro, não invalida a sugestão de Adams aqui mencionada, uma vez que o que ela se referiu como "qualidade física" está contida nos adjetivos que qualificam a "terra". É por isso que se deve traduzir, como nas línguas neo-latinas, "Nederlanden" como País Baixo, ou Países Baixos, uma vez que cada "land", ou seja, país, é soberano.

Daí a ambiguidade no particularismo do sistema político neerlandês, pois, por um lado, a União de Utrecht, nas palavras de Jonathan Israel, "had envisaged a league of several

---

[613] PRICE, Op. Cit.; p. 10.
[614] Idem; p. 113.
[615] ADAMS, Ann Jensen. "Competing Communities in the 'Great Bog of Europe': Identity and Seventeenth-Century Dutch Landscape Painting" *in*: MITCHELL, W. J. T. (org.). *Landscape and Power*. Chicago: The University of Chicago Press, 1994; p. 42.
[616] Idem; p. 44.

sovereign 'provinces' [...] It was intended that this league should function not as a federal state [...] but as a confederacy of states.";[617] enquanto, por outro lado, sobretudo a partir de 1590, "the federal principle was extended to areas such as regulation of shiping, administration of conquered districts, church affairs, and promotion of colonial expansion, […]"[618] De forma que, ainda nas palavras de Israel, "The best way to describe the political entity created by the Revolt is as a cross between federal state and confederacy, with more of the confederacy in form and theory, and more of the federal state in substance and practice."[619]

A fórmula para construir uma imagem que relacionasse a identidade neerlandesa que se construía ao corpo político consistiu em usar a base municipal do sentimento de pertença, incorporada nas vistas topográficas, como no exemplo das pranchas 52 e 53, dispondo essas, no entanto, em volta não do retrato de um nobre, mas em torno de uma representação cartográfica. Nesse sentido, é importante destacar a relevância do discurso geográfico como fonte de um repertório de imagens a serviço da imaginação de uma soberania política que não estava encorporada nem mesmo no Príncipe de Orange, mas na relação que as Sete Províncias mais o Drenthe tinham entre si. A relação entre parte e todo no corpo politico passou a ser visualizada através da relação corográfica entre as vistas topográficas e sua inserção no todo de uma entidade geográfica. Daí ser comum e recorrente a relação entre cartografia e paisagística nos mapas murais representando o território formado pelas Sete Províncias Unidas; ou até mesmo no anterior território formado pelas Dezessete Províncias neerlandesas, como nesse mapa impresso por Abraham Goos em 1618, após gravura de Visscher, como se vê à prancha 54.[620]

Nesse mapa, cuja orientação mostra o Oeste no topo, apresentação aliás muito comum à cartografia holandesa da primeira metade do século XVII, figuras humanas podem ser vistas tanto no centro quanto nas bordas do topo da composição. Essas figuras não representam indivíduos, mas antes tipos sociais, como o burguês e o nobre. Entre eles, dominando o alto da composição, há vistas de perfil das principais cidades das dezessete províncias neerlandesas, sendo duas para a porção ao norte dos rios, representando a *Belgica Foederata*, ou as Províncias Unidas, e duas para a porção ao sul dos rios, representando as Províncias

[617] ISRAEL, Jonathan. *The Dutch Republic. Its Rise, Greatness and Fall, 1477-1806*. Oxford: Oxford University Press, 1995; p. 276.
[618] Idem; pp. 276-277.
[619] Idem; p. 277.
[620] Hollstein's Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts ca. 1450-1700. Fig. 221.

Obedientes à Espanha: Amsterdã e Dordrecht pelas primeiras; Antwerp e Brussels pelas segundas. No lado esquerdo, de cima para baixo, há vistas de perfil de outras cidades do norte; enquanto na direita, também de cima para baixo, os perfis são de cidades do sul. Em baixo, o tipo social aparece representando a classe trabalhadora, em sua versão masculina e feminina, em cada canto inferior. Entre elas, os dezessete brasões de cada uma das províncias.

No entanto, a cultura visual holandesa do século XVII, em seu aspecto de geografia política, poderia se tornar palco de embate da ambiguidade em torno da noção de soberania, estando esta última imiscuída entre as categorias "país" e "região", de forma a tornar as linhas que separam as definições de geografia e corografia não muito fixas. É o caso da representação cartográfica dos Países Baixos que ficou conhecida por *Leo Belgicus*,[621] urdida a partir de uma concepção que, ao levar em conta que a maioria dos brasões provinciais fazem alusão ao símbolo do leão, inscreveu a forma da superfície territorial do corpo político no corpo simbólico tirado em referência ao dito animal. Como vemos às pranchas 55 e 56, o símbolo podia ser evocado para dar corpo à imagem do conjunto das províncias, mas também para cada uma das províncias.

No entanto, é importante aqui definir o que vem a ser corografia, bem como sua relação para com a geografia e a topografia. Joan Blaeu começa a introdução à geografia de seu *Atlas Maior*, em 1665, com a diferença entre cosmografia, geografia e corografia. Nesse texto, ele define essa relação em termos de escopo disciplinar e suas subdivisões. Assim, a cosmografia, como entenderam os gregos, constitui o estudo do universo. Dessa macro disciplina, a geografia seria a parte que estuda a terra. Seguindo essa operação de subdivisão, Blaeu afirma:

> "[...] In its turn, Geography is divided into two parts, Chorography and Topography. Though these words have one and the same sense, Chorography is normally understood as describing a country such as Spain, Italy or Germany, […] Whereas Topography is the particular descriptions of all the parts of Chorography: for example, of a particular town, village, castle, tower or other small parcel of land, in which the very least things are taken into account."[622]

[621] "The Leo Belgicus provides another instance where the land – rather than the ruler – is at the center of history." In: LEVESQUE, Catherine. "Landscape, politics, and the prosperous peace" in: FALKENBURG, Reindert (ed.). *Natuur en Landschap in de Nederlandse Kunst, 1500-1850*. Zwolle: Waanders Uitgevers, 1998; p. 239.

[622] BLAEU, Joan. *Atlas Maior* [1665]. Introdução e textos de Peter van den Krogt. Köln: TASCHEN, 2005; p. 12.

A definição que Blaeu nos dá sobre a geografia e suas subdivisões foi tirada da leitura do único tratado sobre cartografia que sobreviveu da antiguidade, a *Geographia*, de Ptolomeu.[623] Porém, a passagem no texto de Blaeu se ateve apenas ao aspecto quantitativo da distinção de Ptolomeu entre geografia e corografia, aspecto esse sobretudo baseado na *Óptica* de Euclides.[624] Essa distinção quantitativa entre a geografia, mais geral, e corografia, específica de uma parte do todo geográfico, no caso da representação cartográfica, tinha implicações de escala, uma vez que se tratava literalmente de se ater a detalhes. Quando Ptolomeu afirmou que "[...] it should be the task of regional cartography to present together even the most minute features, [...]"[625] os cartógrafos o tomaram literalmente, no sentido de que um mapa regional, ou corográfico, deveria representar os objetos na precisão de minutos de graus. Daí dizer-se que o mapa corográfico é mais minucioso. Um exemplo que comprova esse argumento é a comparação do mapa de Hessel Gerritsz.,[626] com o próprio mapa de Marcgraf, à prancha 58: enquanto o primeiro traz o desenho do litoral brasileiro em precisão de graus, como se vê em detalhe à prancha 57; o segundo o faz em precisão de minutos de grau, como se vê no detalhe do mapa de Marcgraf para o trecho de Sergipe e que foi publicado no *Atlas Maior* de Joan Blaeu, tal como se vê à prancha 59.

No entanto, a definição de Ptolomeu deixa entrever mais elementos do que esse aspecto quantitativo, pois há ainda, mais adiante no seu texto, elementos qualitativos dessa distinção que são de grande relevância para esta investigação. Enquanto Ptolomeu, por um lado, fala de uma "imitação" do todo na geografia, ele se refere à corografia como a

[623] Provavelmente, Blaeu tirou sua idéia da passagem em que Ptolomeu distingue a *geographia*, ou a "world cartography", "an imitation through drawing of the entire known part of the world", da *chorographia*, ou "regional cartography", "as an independent discipline, sets out the individual localities, each one independently and by itself, registering practically everything down to the least thing therein (for example, harbours, towns, districts, branches of principal rivers, and so on)" in: BERGGREN, J. Lennart & JONES, Alexander. *Ptolemy's Geography. An annotated translation of the theoretical chapters*. Princeton: Princeton University Press, 2000; p. 57 e nota 1 à mesma página.

[624] Ptolomeu adota a geometria de Euclides no que concerne à idéia de que a percepção óptica dos objetos consegue dar conta dos objetos em detalhes apenas na razão inversa da distância. Ou seja, quanto mais longe, menos detalhes são percebidos. Apesar de adotar essa constatação óptica, Ptolomeu não parece concordar com a explicação que Euclides dá para o fenômeno, substituindo o modelo de raios pelo de um cone ocular. Ver BERGGREN, & JONES. Op. Cit. p. 57. A mesma aplicação da geometria de Euclides aparece sobre o uso de perspectiva na arte. Sobre a perspectiva, ver PANOFSKY, Erwin. *Perspective as Symbolic Form*. [1924-1925]. New York: Zone Books, 1991; WRIGHT, Lawrence. *Perspective in perspective*. London: Routledge & Kegan Paul, 1983; e ANDERSEN, Kirsti. *The Geometry of na Art. The History of the Mathematical Theory of Perspectiva from Alberti to Monge*. New York: Springer, 2007.

[625] BERGGREN & JONES, Op. Cit.; p. 58.

[626] Ver o mapa de Hessel Gerritsz. para o Brasil, publicado em LAET, Johannes de. *Beschrivinghe van West Indies*, Leiden, 1630 apud TEENSMA, Ben. *Suiker, verfhout en tabak. Het Braziliaanse handboek van Johannes de Laet, 1637*. Zutphen: Walburg Pers, 2009; pp. 40-41.

"impressão" da parte.[627] E por "imitação" Ptolomeu quer dizer a representação cartográfica das medições em analogia quantitativa para com "[...] the proportionality of distances for all things[...]".[628] Mas porque nem toda observação é medição, Ptolomeu afirma que:

> "Regional cartography deals above all with the qualities rather than the quantities of the things that it sets down; it attends everywhere to likeness, and not so much to proportional placements. […] Consequently, regional cartography requires landscape drawing, and no one but a man skilled in drawing would do regional cartography. […] For this reason, [regional cartography] has no need of mathematical method […]"[629]

No sentido qualitativo da distinção entre geografia e corografia, não é só a minúcia que conta, mas os critérios que o cartógrafo usa para definir o que é a parte e o todo na representação. No sentido quantitativo da escala que faria o racionamento entre o tamanho do objeto e o da superfície do mapa em que aquele será representado, e tomando o exemplo dado acima por Blaeu, poderíamos definir um mapa da Espanha, da Itália ou da Alemanha como sendo corográfico. Mas se tomarmos o caso da Espanha, cujo território correspondia no século XVII a uma entidade política, então um tal mapa poderia ser considerado geográfico.

Vê-se, então, que mesmo de dentro de um aspecto quantitativo como o da escala da representação cartográfica, ainda assim o qualitativo se faz presente. E a relação entre todo e parte poderia ser construída em termos muito mais qualitativos. Tal é o caso da ilustração que o agrimensor flamengo Petrus Apianus deu para fazer ver a distinção ptolemaica aqui em questão.[630] O exemplo, por demais conhecido, graças ao texto de Svetlana Alpers, conforma a seguinte relação: a representação geográfica de grandes porções da terra (senão de toda a terra) está para a cabeça, em analogia para com o corpo humano; assim como a representação corográfica de partes do todo geográfico está para um olho ou uma orelha, em analogia para com o corpo humano, tal como se vê na prancha 60. Nesse sentido, duas metonímias em analogias formam um terceiro elemento, que, no entanto, já não é metonímico, mas metafórico: o mundo como um corpo, o corpo de *Gaea*. Assim, a relação entre o todo e a parte na descrição geográfica poderia adquirir formas as mais variadas. Assim foi que em 1649, pouco após a Paz de Münster ter dado fim à Guerra dos 30 Anos, Matthäus Merian publicou

[627] BERGGREN, & JONES. Idem; p. 57.
[628] Idem; p. 58.
[629] Idem; ibdem.
[630] APIANUS, Petrus. *Cosmographia*. Paris, 1551, apud ALPERS, Svetlana. *A Arte de Descrever: A Arte Holandesa no Século XVII*. Trad. De Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Edusp, 1999; p. 264.

seu *Topographia Provinciarum Austriacaru[m]*, com descrições das províncias ocidentais da Styria, Carinthia, Carniola e Tyrol.[631]

Na página título do volume, reproduzida à prancha 61, vê-se, em baixo, duas personificações, identificadas pelas legendas que se lhe acompanham: a Paz e a Abundância. Vejamos a última, como no detalhe à prancha 62. Em consonância com a legenda, a personificação porta a cornucópia cheia de frutos, símbolo da abundância e plenitude, que, transbordando, se transforma em baú repleto de moedas, taças e baixelas que presumidamente referem-se a metal de valor. No entanto, o detalhe de sua coroa, em forma de torre amuralhada, remete o espectador a outra personificação, uma vez que é atributo de Cibele, a figura mitológica que era usada para personificar a própria geografia, como na alusão que a ela fez Joan Blaeu no seu *Atlas Maior*, e como se vê em detalhe à prancha 63. Ora, a combinação dos dois atributos, logo, das duas personificações, criou uma alegoria de geografia abundante. Mas essa geografia abundante, ou antes, para ser mais preciso, essa corografia abundante, uma vez que se tratava de parte do todo austríaco, era justamente formada pela apresentação de sua topografia. Vê-se, portanto, que mapas topográficos, representando localidades, ao serem dispostos juntos formavam um conjunto que era já corográfico ou mesmo geográfico. Para usar da metáfora cara a Apianus, juntem-se dois olhos, duas orelhas, um nariz e uma boca e tem-se um rosto. Mas então retornamos, através da metáfora do corpo, ao ponto central para a representação da terra pátria na Holanda, uma vez que a noção de corpo poderia resvalar para a de um corpo político que se visualizava enquanto o corpo do soberano; o que, na análise de Price, era justamente o que os neerlandeses não queriam.

Assim, toda essa incursão pelo aspecto cartográfico da cultura visual da Holanda do século XVII foi para demonstrar que, de dentro dos valores de uma cultura política que não coincidia a soberania do país à figura de um rei, seria mais adequado que as imagens de Post fossem concebidas de forma a concordar com as intricadas peculiaridades do modelo político neerlandês. Nesse sentido, se João Maurício fosse usar da mesma operação imaginária que observamos na cartografia acima examinada, ele teria que montar uma imagem política do Brasil holandês não em torno da figura de um soberano, mas em torno de uma representação cartográfica de terra soberana. Essa imagem foi o mapa mural publicado em 1647 por Joan

[631] SHIRLEY, Rodney. *Courtiers and Cannibals, Angels and Amazons. The art of the decorative cartographic titlepage*. Houten: Hes & DE GRAAF Publishers BV, 2009; p. 124. Vale a pena lembrar que Matthäus Merian era genro de Theodore de Bry, gravurista e editor de relevância no norte europeu e cujo trabalho era muito difundido na Holanda do século XVII.

Blaeu, contendo levantamento e desenho cartográfico que Georg Marcgraf fez em 1643, e vinhetas com cenas da terra e dos habitantes do Brasil, atribuídos a Frans Post.

Hierarquizações Étnicas e Estágios de Civilização no Espaço Cartográfico

Brasilia qua parte paret Belgis (cf. prancha 58) foi, durante muitos séculos, a mais acurada das representações cartográficas das costas do nordeste brasileiro. Para que não percamos da mente sua extraordinária medição, e portanto sua relevância cartográfica, mencionaremos a localização do Cabo de Santo Agostinho. Esse, um promontório que se projeta diretamente no Oceano Atlântico, sobressaindo-se de um entorno dominado pela planície costeira de restingas inundáveis em Pernambuco, era considerado pelos pilotos, navegadores e cartógrafos do século XVII o ponto mais oriental não só do Brasil, mas de todas as Américas, como se vê no exemplo do mapa de Hessel Gerritsz., acima citado, e à prancha 57.

No entanto, numa época em que o cálculo da longitude ainda estava longe de ser considerado acurado, Marcgraf foi contra o conhecimento cartográfico estabelecido de então, demonstrando que o Cabo de Santo Agostinho não era aquele ponto mais oriental da América. Apesar de não poder verificar com exatidão qual seria esse ponto, suas medições tornaram evidente que os pilotos e cartógrafos estavam equivocados, situando-se o cabo mais a oeste do que pelo menos os quatro pontos da costa tangenciados por um meridiano mais a leste: a praia de Pau Amarelo, na capitania de Pernambuco, um ponto na ilha de Itamaracá, e a Ponta de Pedras, na capitania de Itamaracá; e o Cabo Branco, já na capitania da Paraíba.

Tão acurada foi a medição de Marcagraf que até mesmo um historiador como Capistrano de Abreu, no começo do século XX, ainda tomou a Ponta de Pedras como esse suposto ponto mais oriental das Américas.[632] Foi preciso todo o desenvolvimento da cartografia brasileira ao longo do século XX para que se confirmasse, no entanto, que esse ponto mais oriental era um outro, sugerido também pelo próprio Marcgraf: o Cabo Branco, na Paraíba.

Porém, se o mapa mural de Marcgraf é relevante pela seu acuro cartográfico, o é também como fonte para o estudo da geografia cultural do Brasil holandês. Além de suas medições do litoral e dos cursos dos rios até uma distância aproximada de 40 km da costa,

[632] ABREU, Capistrano de. *Capítulos de História Colonial*. Rio de Janeiro: 1907.

com a localização dos acidentes geográficos e a cuidadosa anotação da toponímia (inclusive tupi, que deixou a maioria dos topônimos), o mapa de Marcgraf vem acompanhado das vinhetas com cenas da terra e dos habitantes do Brasil.

O tratamento dos motivos nas vinhetas mostra muita similaridade com o tratamento e o repertório de motivos das outras imagens de Post. Podemos aferir tal argumento através da análise da representação do motivo do engenho de açúcar, praticamente uma síntese dos elementos do desenho de Roterdã, com engenho de bois e do desenho de Bruxelas, como engenho movido à roda d'água.[633] Os motivos do carro de bois, do fidalgo montado, e do par de escravos carregando a liteira são recorrentes, como nos desenhos de Sirinhaém e do Forte Príncipe Guilherme em Afogados.[634] E se há certas diferenças na representação dos animais, como no caso da capivara, o tamanduá e a preguiça, no topo do mapa, essas podem ser explicadas por algumas sutis mudanças no resultado final do processo de gravação, provavelmente executado por outro artista. Assumimos aqui a hipótese de que o estilo no tratamento tanto da paisagem quanto das figuras humanas e motivos arquitetônicos é completamente compatível com o mesmo dos desenhos e das pinturas de Frans Post, sendo muito provável que a feitura dos desenhos são ele. As sutis diferenças de traços podem ser explicadas pelo tratamento dispensado pelo gravador no ato de transpor o desenho para o cobre.

Nas próprias palavras de Whitehead e de Boeseman:

> "[...] No todo, o mapa de Marcgraf é uma fonte iconográfica de extremo valor pelos aspectos do Brasil Holandês, especialmente pela etnografia. Como se pode ver pelas pinturas e desenhos de Frans Post, ele tinha um talento soberbo para condensar detalhes em pequenas cenas e em figuras ainda menores e seu olhar para detalhes era extraordinário. Parece muito provável que as cenas representadas, embora redesenhadas e recombinadas posteriormente, foram realmente observadas, podendo-se confiar nelas como registros autênticos da vida do negro, do tupinambá e do tapuia naquela época. Em poucas das pinturas pós-brasileiras (ver adiante), as atividades do povo contam histórias tão coerentes e tão bem coreografadas. Aliás, em nenhuma das outras obras de Post existem cenas de festas, danças, refeições e repouso entre tupinambás e tapuias. […]
>
> [...]
>
> A iconografia do Mapa de Marcgraf de 1647 tem sido discutida minuciosamente, na suposição de que as vinhetas se basearam em desenhos de Post, embora o engenho de açúcar no Mapa 3 pareça-se

[633] O primeiro desenho se refere à referência de catalogação D21, *Engenho de duas rodas movidos por bois*, em tinta marrom com aguada sépia, 22,5 x 31,2 cm, Rotterdam: Stichting Atlas van Stolk. Já o segundo se refere a D54, *Engenho com rodas movidas pela água*, tinta marrom, aguada preta sobre esboço a lápis, quadriculado, 14,3 x 28,2 cm, Bruxelas: Musée Royal de Beaux-Arts in LAGO, Beatriz Correia do e LAGO, Pedro Correia do. *Frans Post {1612-1680}. Obra Completa*. Rio de Janeiro: Capivara, 2006; pp. 379 e 388 respectivamente.

[634] Ver os desenhos *Serinhaem* e *T Fort Prins Willem* in: SILVA, Leonardo Dantas. *Dutch Brazil, Vol. I: Frans Post, The British Museum Drawings*. Petrópolis, Editora Index, 2000.

> muito com o desenho quadriculado conservado em Bruxelas. Concordamos com Sousa-Leão (1973:37) que o estilo é tipicamente postiano, mas com a ressalva de que os animais são um tanto canhestros, assim como o índio que segura o cartucho no canto inferior esquerdo, que parece negar as linhas precisas de Post. Possivelmente a culpa é do gravador. Como se observou antes, as vinhetas ampliam enormemente o campo de interesse de Post e, se são realmente de sua autoria, mostram que seu envolvimento nas atividades dos tapuias e dos tupinambás foi muito mais além do que suas pinturas sugeririam. [...]"[635]

O mapa mural de Marcgraf é também orientado com o oeste pra cima. Em cima, há três guirlandas que adquirem a função de molduras para o canto superior. A do meio, junto ao título, é feita de instrumentos e objetos etnográficos que podem ser remetidos aos retratos feitos por Albert Eckhout e até mesmo à tela de Post com vista do Forte Ceulen no Rio Grande do Norte. Dessa guirlanda, pendem três escudos: à esquerda, o leão holandês empunhando uma espada e segurando sete setas, representando as Províncias Unidas; ao meio, o brasão ostenta os símbolos das quatro capitanias do Brasil holandês sob o navio da WIC; e à direita, o brasão da família Nassau sob o símbolo heráldico da família Orange.

No canto inferior esquerdo, há a reprodução de um outro mapa, em escala menor, que serve como referência geográfica para o trecho que é objeto central, demonstrando o caráter corográfico da representação do Brasil holandês. Abaixo, em frente à linha da costa, as cenas com os navios aludem às quatro batalhas navais que ocorreram no início do ano de 1640, de Itamaracá ao Rio Grande do Norte, episódio graças ao qual a WIC pôde continuar no Brasil.

A linha da costa do Brasil holandês começa no canto esquerdo superior, e apresenta a capitania de Sergipe, evacuada pelos portugueses, e apenas intermitentemente ocupada pelos holandeses. Findando-se na borda sul do rio São Francisco, essa capitania foi usada, por ambas as forças militares, como uma área desolada com o fim de separar os dois territórios.

O rio São Francisco aparece mapeado em uma boa extensão território adentro, apesar de não sabermos ao certo o quão mais longe a expedição holandesa sob o comando de Elias Herckmans foi, para além do que está cartografado por Marcgraf. Luís da Câmara Cascudo, provavelmente se atendo às informações na representação cartográfica, apontou que não há evidência documental para ir além da constatação de que o conhecimento holandês sobre a queda de Paulo Afonso era de segunda-mão, e que os holandeses muito provavelmente não

[635] WHITEHEAD & BOESEMAN, Op. Cit. pp. 159 e 185 respectivamente.

subiram o rio acima, mais adiante do escarpamento de Xingó, 58 léguas a montante da foz do rio São Francisco.[636]

Continuando ao longo da costa atlântica, ao norte da boca do rio, entra-se no território da porção sul da capitania de Pernambuco, atualmente Estado de Alagoas. Mais adiante na direção norte, a costa norte de Pernambuco, ladeada pelo brasão que o representa simbolicamente: a dama de Olinda a segurar na mão direita uma cana-de-açúcar, e na esquerda um espelho.[637]

Seguindo norte chega-se à capitania de Itamaracá, com seu brasão: três cachos de uva. Segue-lhe a capitania da Paraíba, representada por seis pães de açúcar em seu brasão. Note-se a representação do rio Tinto, explorado por outra expedição de Elias Herckmans.[638] Seguindo já no lado direito do mapa, há o registro da costa da capitania do Rio Grande do Norte, com seu escudo: a ema, grande espécie de ave, rápida e brava, por sobre as águas. Ao longo de todo o litoral cartografado, aparecem registrados os mais importantes acidentes geográficos. Porém, na direção do interior, geralmente numa distância de 40-50 km da costa (às vezes até menos, como no trecho em que o Planalto da Borborema se aproxima mais do Oceno Atlântico, descendo mais abrupto nas serras de Alagoas), a superfície do território cartografado começa a apresentar espaços em branco. Aí foram colocadas as vinhetas.

Assim, acima dos escudos de Pernambuco, Itamaracá e Paraíba, há a cena com o complexo açucareiro: o engenho de açúcar, com moenda de três cilindros e movido à roda d'água em baixo; à esquerda, a casa-grande e a senzala. Um pouco mais à direita, e já acima de ambos brasão e território cartografado do Rio Grande do Norte, há um complexo arquitetônico que remonta a um aldeamento indígena, do tipo já organizado por ordens religiosas, a exemplo do que os jesuítas costumavam fazer. A indicação torna-se mais clara pela presença da capela em meio ao casario. Desse assentamento, os índios saíram em marcha de guerra, a seu modo de "rancho" como observou Barlaeus, ou seja, carregando mulheres, filhos e utensílios do cotidiano. Note-se que um índio, na coluna de guerreiros, carrega a

[636] CASCUDO, Lúis da Câmara. *Geografia do Brasil Holandês*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympo Editora, 1956. pp. 138-143.
[637] Para a descrição da heráldica que João Maurício criou para as capitanias e câmaras municipais do Brasil holandês, ver BARLAÉUS, Gaspar. *História dos feitos recentemente praticados durante oito anos no Brasil* (1647). Recife: Fundação Cultura Cidade do Recife, 1980; pp. 103-104; CARVALHO, Alfredo de. "Os Brazões D'Armas do Brazil Hollandez, 1638" in *Revista do Instituto Arqueológico, Histórico e Geográfico de Pernambuco*, n. 63; pp. 574-589, 1904; e GUTLICH, George Rembrandt. *Arcádia nassoviana: natureza e imaginário no Brasil holandês*. São Paulo: Annablume, 2005; pp. 129-146.
[638] CASCUDO, Op. Cit.; pp. 210 e 223-228.

bandeira tricolor com as insígnias da WIC no canto superior. O motivo dos índios em marcha ao lado da "rood-wit-blauw" é recorrente no desenho de Frans Post sobre Porto Calvo, como vimos no capítulo primeiro. Na pintura com respectivo tema, no entanto, a coluna de índios parece se dirigir ao forte não atrás da bandeira das Províncias Unidas, mas atrás de um casaca vermelha, possivelmente um soldado ou mesmo oficial da Guarda de Nassau. Essa mudança de tratamento para com o motivo parece digna de nota, tal como explorada no capítulo anterior, uma vez que demonstra como um motivo foi inicialmente pensado por Post como ligado à figura de Nassau, mas, posteriormente, a alusão à pessoa do conde foi substituída pela alusão ao símbolo nacional da bandeira, respeitando portanto mais a noção de soberania das Províncias Unidas, ancorada na terra e não em um líder.

Enquanto o espectador percorre a superfície superior do mapa, como que adentrando, na direção oeste, o vasto sertão (aqui com a acepção seiscentista de interior) do território brasileiro, uma casa de farinha pode ser vista, por entre plantações. A cena se completa com o acréscimo, mais para a esquerda e um pouco mais acima, com a representação de um extenso corpo d'água, onde alguns africanos aparecem pescando, a julgar pelo uso de canoas e de uma torre para a observação dos cardumes, tal como ocorre num dos retratos de Eckhout, que a pôs, no entanto, à beira do mar. À direita, há um acampamento de indígenas, por entre a mata. Além, as altas colinas. Ainda subindo a superfície do mapa, sertão adentro, o olhar do espectador encontra várias cenas em meio à vegetação arbustiva, não obstante a presença de palmeiras. Essas cenas parecem se ocupar de paisagens selvagens: onde a vegetação predomina e a arquitetura desaparece, os únicos sinais de presença humana sugerem cenas de guerra entre diferentes grupos indígenas, a caça a emas, e o festim canibalesco.

Temos observado que essas vinhetas de Frans Post situam as várias cenas acima descritas de uma maneira que podemos inferir uma relação estreita com a cartografia de Georg Marcgraf. O situar do engenho próximo à área que correspondia à produção açucareira, por exemplo, leva-nos a concluir que a paisagem de Post funcionou como marcos visuais na construção imagético-discursiva do espaço geográfico. Focalizemos esse aspecto.

Por exemplo, o "ciclo de pinturas" que Albert Eckhout executou para que João Maurício delas fizesse um uso político, ao exibi-las no palácio de Vrijburg, organiza a imaginação social que os holandeses faziam dos habitantes do Brasil em tipos étnicos.[639] Essas

[639] BRIENEN. Op. Cit. Pp. 168-169. Trata-se dos "retratos etnográficos" de Eckhout. Ver especialmente o capítulo VI e a conclusão.

imagens criavam um *ranking* de gradações que iam da civilização à barbárie, tendo a indumentária como atributo de (in)civilidade para cada tipo étnico.[640] No topo desse sistema classificatório, vinham primeiramente os mestiços, étnica e socialmente mais próximos dos europeus; depois, em segundo, vinham os africanos, portadores de conhecimento, e, portanto, associados à civilização, ainda como etnia(s) inferior(es) à(s) Europeia(s); em seguida, vinham os índios tupis, ou como conhecidos de então, os brasilianos, que apesar da origem selvagem, eram índios que já tinham travado contato com os europeus, sendo portanto já inseridos na sociedade colonial; e, finalmente, os índios tapuias, que, vivendo no vasto interior brasileiro, tiveram pouco ou nenhum contato com a civilização, constituindo-se, de dentro desse imaginário, em povos que viviam num estado natural de selvageria.

Ao assim proceder, Eckhout estava utilizando uma fórmula que já tinha uma antecedência iconográfica. Essa relação direta entre indumentária e grau de civilidade já tinha sido usada nas personificações como alegorias dos continentes, tal como na página título do *Theatrum Orbis Terrarum*, de Abraham Ortelius, como se vê à prancha 64. Nela, a Ásia aparece mais ricamente vestida do que a Europa, já que era o continente do "silk, pearls and jewels".[641] A Ásia não aparece no mesmo nível que a Europa, essa última apresentada no topo, coroada e com cetro à mão, pois coube a essa o domínio do mundo, como atesta o recurso ao atributo do leme.[642] Já a América jaz em posição inferior, "shamelessly naked", como afirma o texto que o próprio Abraham Ortelius escreveu para reforçar o conteúdo da imagem.[643] Esse sistema de hierarquização de tipos étnicos através do par civilidade/barbárie também pode ser verificado nas descrições dos povos asiáticos feitas por Jan Huygens van Linschoten, em seus *ícones*; e nas descrições dos povos indígenas da América do Norte pelos De Bry a partir dos desenhos de John White.[644]

---

[640] Esse modelo classificatório era baseado, entre outros critérios, na relação estabelecida entre indumentária e capacidade industrial, como destacou Ernst van den Boogaart, ao considerar o caso das descrições dos povos asiáticos feitos por Jan Huyghens van Linschoten. Sobre a indumentária como atributo de civilidade, ver HOENSELAARS, Ton. "Kleren maken de man: Mode en identiteit in het vroegmoderne Engeland" in HENDRIX, Harald & HOENSELAARS, Ton. *Vreemd Volk: Beeldvorming over buitenlanders in de vroegmoderne tijd*. Amsterdam: 1998; apud BOOGAART, Op. Cit.; pp. 10 e seguintes.

[641] Ver BOOGAART, Ernst van den. "The Empress Europe and her Three Sisters: The Symbolic Representation of Europe's Superiority Claim in the Low Countries, 1570-1655" in *America: Bride of the Sun: 500 years Latin America in the Low Countries*. Antuérpia: Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, 1992; p. 121.

[642] "Rudder. The attribute of FORTUNE and of ABUNDANCE in the Roman era, and adopted with the same meaning by the Renaissance." In: HALL, James. *Dictionary of Subjects and Symbols in Art*. Bouder, CO: Westview Press, 2008; p. 277.

[643] BOOGAART, Op. Cit.; p. 122.

[644] Sobre o primeiro, ver BOOGAART, Ernst van den. *Civil and Corrupt Asia. Image and Text in the* Itinerario *and the* Icones *of Jan Huygen van Linschoten*. Chicago: The University of Chicago Press, 2003; e sobre o

Esse mesmo padrão de associar os tipos étnicos diretamente à indumentária "típica", com implicações eurocêntricas implícitas, foi feita por Frans Post. Em suas imagens, tanto as nassovianas quanto as posteriores, vemos os tapuias de pele mais escura sempre nus, os tupis de calções ou saias, os africanos também só de calções (equivalentes aos tupis, embora distinguidos pela pele mais escura), as mamelucas de vestidos, e as mulatas e as africanas (sem distinção entre essas, a não ser pelo tratamento intermitente da pele menos escura das primeiras) com vestidos mais elaborados, com o acréscimo de corselete.

A especificidade do tratamento que Post deu a essa etnografia nas vinhetas que executou para o mapa mural de Marcgraf foi, no entanto, a de aliar o aspecto étnico desse *ranking* classificatório à organização do espaço geográfico, ao fazer a relação entre os tipos étnicos em seu vestir-se (ou não vestir-se!) e suas atividades de labor de acordo com a distribuição desse na geografia do território colonial. Assim, essa geografia humana, baseada em pressupostos europeus de graus de civilidade, orientou a construção imagético-discursiva da geografia física do Brasil holandês a partir de Pernambuco. Nessa capitania, a plantação da cana sacarina e a produção de açúcar assinalavam o zênite da civilização, nessa escala de trabalho, do Brasil holandês.

Porque o mapa está orientado para o oeste, é em sua borda inferior, no leste, que se encontra a área de mais desenvolvimento da colônia. O ponto mais oriental das Américas é o mais próximo da Europa. E desse ponto, tanto para o sul quanto para o norte, as longitudes observadas na costa se afastam radialmente rumo do oeste. E quanto mais distante no oeste, e da costa (e, consequentemente, da Europa), mais as atividades de trabalho se apresentam de forma rudimentar e os habitantes se tornam selvagens.

Foi nesse sentido que Marcos Galindo observou que:

> "O Brasil efetivamente conhecido pelos europeus até a segunda metade do século XVII era a estreita faixa costeira coberta pela floresta tropical, antigo domínio de povos falantes da língua tupi, onde se explorava a cana-de-açúcar e o pau-brasil. Ao poente desta faixa não se penetrava mais que 200 quilômetros desde que os holandeses ocuparam Pernambuco em 1630 e inibiram a expansão da pecuária."[645]

segundo, ver GAUDIO, Michael. *Engraving the Savage. The New World and Techniques of Civilization*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2008.

[645] GALINDO, Marcos. "O Governo das Almas. A expansão colonial no país dos Tapuias, 1651-1798". Dissertação de Doutorado. Leiden: Universiteit Leiden, 2004; p. 13.

Mais adiante em seu texto, Galindo afirma que os holandeses eram conhecedores dessa diferença territorial entre a fachada tropical e o interior semi-árido. Assim:

> "Os holandeses reconheceram este espaço. Roelof Baro, funcionário da Companhia das Índias Ocidentais, (WIC) foi chamado por Pierre Moreau de 'embaixador' dos neerlandeses no 'País dos Tapuias', geografia representada em algumas peças cartográficas da época como no mapa *Lê Bresil* do Atlas de N. Sanson d'Abeville publicado em 1657."[646]

A geografia imaginária desse "País dos Tapuias", mais ou menos relacionado ao território que hoje chamamos de Sertão, na Região Nordeste, e que coincide com o semi-árido do bioma da caatinga, foi construída pelos europeus dos séculos XVI e XVII, segundo Galindo, por noções conflitantes:

> "A primeira é a da *esterilidade* da terra, contraditória a uma outra de ecossistema diferenciado, capaz de atender de forma distribuída e ordenada às demandas do abastecimento humano; a segunda é a noção de *deserto*, antônima a de povoado, entendida corretamente apenas quando habitada por cristãos. Esta noção percebia o território do sertão na perspectiva patrimonialista – potencialmente produtivo ao modo ocidental – então habitado por almas pagãs, carentes de conversão."[647]

O mesmo sentido colonialista na montagem da visão dual da geografia do Brasil em terra abundante no litoral/terra estéril e deserta no interior aparece no mapa *Brasília qua parte paret Belgis*, oriunda da relação estabelecida entre o ordenamento das cenas veiculadas pelas vinhetas de Post com o espaço geográfico sugerido pela delimitação dada pela representação cartográfica de Marcgraf: a sucessão de estágios de civilidade à barbárie, dispostos do litoral ao sertão.

As medições de Marcgraf conseguiram, por um lado, demonstrar que não era o Cabo de Santo Agostinho o ponto mais a leste da costa; mas, por outro, não conseguiram demover o imaginário de que o cabo era o ponto médio da costa que compreendia o cerne do *suikerrijk* do Brasil holandês, que ia da Várzea do Capibaribe, ao norte, à Várzea do Sirinhaém, ao sul; e que esse núcleo fazia de Pernambuco o núcleo fértil de todo o território da colônia. Se não houve incentivo a ocupar o suposto vazio da terra deserta, ao contrário da prática portuguesa de interiorização, a imagem do semi-árido, ou antes, de vislumbres desse, foi usada para delimitar as fronteiras do território colonial em torno da faixa tropical açucareira.

[646] Idem; p. 14.
[647] Idem; p. 37.

Nesse sentido, na vinheta do Rio Grande do Norte, não há *casa-grande* nem seu correspondente engenho de açúcar, mas apenas a capela dos Jesuítas: desaparece a plantação da cana enquanto aparecem plantações menos rentáveis, e que exigiam menos "engenho". Aí, nessa borda da economia, nessa margem do território, para o lado norte, a complexa articulação social de senhores europeus e escravos africanos dá lugar à força de trabalho indígena. O mesmo degradê de civilização pode ser constatado rumo da borda sul, onde a produção de farinha de mandioca assinalava o último vestígio de atividade produtora. Depois dela, só o extrativismo: a pesca por africanos na área das alagoas, e, penetrando as vastas terras agrestes do interior, todo traço de agricultura desaparece. Somente a caça sobrevive como meio de subsistência. Mas essa não era capaz de sustentar assentamentos mais duradouros. Por isso, não há sinais de casas, mas apenas de grupos indígenas que dormiam e faziam as refeições em meio à vida selvagem. A julgar pelas cenas, só havia nesse ermo distante índios bárbaros que viviam matando-se em guerras e comendo-se em canibalismos. Atravessando o rio São Francisco, nem presença humana é assinalada. Há apenas as bestas selvagens, estranhas ao europeu: a onça, a anta e a capivara.

Assim, essa imagem da fronteira, ligava a noção de terra deserta em associação direta à prática do canibalismo. É nesse sentido que um dos motivos da vinheta de Post, com cena de membros de corpos humanos assando em jiraus, repete um motivo que as gravuras das *Grands Voyages* de Theodore de Bry ajudaram a disseminar pelo mundo editorial europeu:[648] o estereótipo do Brasiliano canibal, como se vê no frontispício do volume terceiro da série, dedicado ao Brasil, como na prancha 65.

Apesar de recentemente a antropofagia ter sido posta em suspeição,[649] pode-se dizer, no entanto, que as gravuras de De Bry constituem "a unique document on the manner in which cannibalism, this major taboo for our culture, may have been conceived, perceived, and portrayed at that period."[650] Mas, se as gravuras de De Bry são documentos visuais, não o são por que mostram um real testemunhado pelos viajantes, i.e., Hans Staden e Jean de Lery, que foram os autores dos textos canibalizados por De Bry; mas por dar visibilidade a um processo

[648] VAN GROESEN, Michiel. *The Representations of the Overseas World in the De Bry Collection of Voyages (1590-1634)*. Leiden: Brill, 2008; p. 182.
[649] ARENS, William. *The Man-Eating Myth: Anthropology and Anthropophagy*. Oxford: Oxford University Press, 1979 apud MASON, Peter. *Deconstructing America. Representations of the Other*. London/New York: Routledge, 1990; pp. 53-54.
[650] BUCHER, Bernadette. *Icon and Conquest. A Structural Analysis of the Illustrations of de Bry's GREAT VOYAGES*. Chicago: The University of Chicago Press, 1981; p. 48.

cultural de estruturação do Outro em torno à noção eurocêntrica de uma teoria da decadência natural, geralmente tirada de passagens bíblicas sobre a Expulsão do Paraíso, ou à danação de Cam, o filho que zombou da embriaguez e da nudez do pai, Noé.[651] Nesse sentido, Bucher sintetiza esse processo através dos seguintes termos:

> "Such is, short, the conceptual model of cannibalism governing the graphical portrayal of the Tupinambá rituals in these engravings created from imagination, using the scanty graphic and literary facts as a base. It is scarcely surprising to see cannibalism, condemned by society and thus belonging to the area of the sixteenth century as the motor of a regressive process moving against the order of the universe and dragging it toward a progressive and ineluctable destruction."[652]

A partir do debate de Arens sobre a porção de realidade e a porção de fantasia sobre a antropofagia, Peter Mason chama a atenção para "[...] the mechanisms by which self constructs its anthropophagous other. [...]"[653] Para Mason, o que os antropólogos conseguiram até então localizar foi o fenômeno cultural de que, quando perguntados sobre a antropofagia, os nativos pesquisados sempre negam haver tal prática entre eles, mas sempre se referem ao vizinhos como praticantes.[654] Em relação aos quadros do período histórico em questão, a Europa dos séculos XVI e XVII, Mason afirma que:

> "[...] there is a specific European group which was believed to have engaged repeatedly and with pleasure in anthropophagy: the witches. They are the inheritors to the title of anthropophagi in a long line of dissidents, […] This belief in a widespread group in Europe which practiced anthropophagy prepared the ground for acceptance of the belief that such practices were so typical of the native peoples of America."[655]

Para Mason, como ele colocara ainda no início do capítulo "popular culture and the internal other", que viemos até aqui mencionando, a visão do canibal era a projeção de conteúdos do Eu europeu no Ele(a) ameríndio. Ou antes, o último era assimilado como sendo uma nova edição do "outro interno" europeu. Em suas palavras:

---

[651] BUCHER, Op. Cit.; pp. 53-57.
[652] Idem; p. 63.
[653] MASON, Op. Cit.; p. 54.
[654] Idem; ibid.
[655] Idem; p. 55. O canibalismo no contexto da imaginação européia sobre as populações ameríndias deixou essa visão, marcada pelo imaginário das bruxas, de que eram as mulheres tupinanbá que eram as mais ávidas em comer carne humana, como bem anotou a análise de Bucher. BUCHER, Op. Cit. Ver, nesse mesmo sentido, como a cena do casal de canibais que tipificam os "Brasiliani" no mapa de Blaeu, citado no capítulo anterior, mostra a mulher e não o homem, embora paradoxalmente, no caldeirão, em alusão à prática de comer carne humana.

> "[...] Europe had its own internal other, and this it could project onto the New World outside the confines of Europe. The encounter with the New World thus served as the point of articulation of the demands of the European unifying *logos* with the external projection of European fantasies, fears and desires."[656]

Até então, o "internal other" nas paisagens de Frans Post havia sido os tipos do português senhor de engenho, do guerreiro tupi , e o do escravo de ascendência africana, e que poderíamos relacionar aos "nobilis" e aos "rusticus" da cartografia de Visscher, como visto no capítulo anterior. A esses tipos, foi adicionado, tal como apareceu na vinheta do mapa de Marcgraf, o canibal, e que, no entanto, não se repetiu na obra posterior de Post. Como vimos acima, o motivo do selvagem canibal foi empregado para assinalar o lugar mais distante e mais bárbaro da terra do Brasil.

Para compreender a emergência do tipo canibal nessa imagem holandesa do Brasil, é preciso, por ora, voltarmos para o tema da paisagem, para depois, no último tópico deste capítulo, fazer uma aproximação à relação entre paisagem e tipo étnico tal qual se vê nas vinhetas delimitadas pelo espaço do mapa, e sua respectiva ressonância para com as telas e os desenhos de Post no livro de Barlaeus.

As vinhetas de Frans Post criaram um efeito corográfico à descrição geográfica do Brasil holandês na cartografia de Marcgraf, mais pela cenografia do que pela topografia. Em verdade, a topografia em Post, tal como a vemos nas telas e nos desenhos, investigadas nos capítulos quarto e quinto, não aparece no mapa de Marcgraf. As cenas contidas nelas não remontam a nenhuma localidade específica, não são, no sentido etimológico da palavra, vistas topográficas. Mas articulam motivos étnicos, arquitetônicos e naturais em uma relação estreita com a geografia do território cartografado que terminam por informar o espectador sobre aspectos não mensuráveis da terra do Brasil, como demonstrado na análise acima. Ou seja, formam a contrapartida qualitativa da geografia marcgrávia.

Examinemos as dimensões do mapa de Marcgraf, comparemo-las com as dimensões dos desenhos que Frans Post preparou para servir de base às gravuras do livro de Barlaeus, e chegaremos a uma descoberta. O mapa foi publicado diversas vezes, e apesar de cópias nas dimensões de 116 x 158 cm, ou 117 x 157,5 cm, terem sobrevivido, como atestam respectivamente os exemplares existentes à Biblioteca da Universidade de Leiden[657] e no

[656] MASON, Op. Cit.; p. 41.

[657] Brasilia qua parte paret Belgis : Brasilia geographica & hydrographica tabula nova, continens praefecturas de Ciriji, cum Itapuama de Paranambuca Itamaraca Paraïba, & Potiji, vel Rio Grande / Quam ... superstruebat et

acervo do Maritiem Museum, em Rotterdam,[658] um exemplar em dimensões ligeiramente menores, em 102 x 153 cm, sobreviveu.[659] Trata-se de um exemplar da primeira edição do mapa, gravado por Blaeu em 1647, como atesta Joaquim de Sousa-Leão.[660] Como cada desenho de Post, dos que se encontram no British Museum, mede 33 x 51 cm, temos que tanto as dimensões verticais quanto as horizontais dos desenhos correspondem a um terço das dimensões horizontais e verticais do mapa de Marcgraf. Supondo que os desenhos de Post pudessem ter sido gravados nessas mesmas dimensões, então é plausível que eles pudessem ser agregados às folhas que formavam o próprio mapa. Nesse sentido, haveria três desenhos de Post para cada borda do mapa, em cima e embaixo, à esquerda e à direita; havendo a necessidade, então, para completar o conjunto de folhas, de adicionar mais quatro desenhos, um para cada ponta do conjunto, perfazendo um total de nove folhas ao centro, em referência ao mapa, e dezesseis às bordas, correspondendo a dezesseis vistas topográficas de Post, num conjunto que mediria 168 x 255 cm.

A coleção de desenhos de Frans Post, pertencente hoje ao British Museum, compreende 30 desenhos de 33 x 51, mais dois duplos, em 33 x 102 cm. Desses 32, dezoito foram relacionados aos temas das dezoito telas que Frans Post pintou ainda no Brasil.[661] Dessas dezoito composições, tal como relacionadas às gravuras, e logo, aos desenhos, pelos Corrêa do Lago, duas correspondem a territórios que não foram nem incluídos na heráldica criada por João Maurício, nem na área cartografada por Marcgraf: o Ceará e o Maranhão. As demais dezesseis (se levarmos em conta, como fizeram os Corrêa do Lago, que a composição dupla de Mauriciopolis conta como duas: Cidade Maurícia e Recife), formam exatamente um conjunto de vistas topográficas que correspondem às localidades mais importantes da Nova

---

delineabat Georgius Marggraphius Germanus Anno Christi 1643. 1 mapa em 8 folhas soltas: gravura em cobre; 116×158 cm, cujas folhas, cada, medem 39×52,5 cm. Amsterdam, impresso por Huijch Allart, 1659. Bibliotheek Universiteit Leiden, Collectie Bodel Nijenhuis, COLLBN 004-08-025/032.

[658] Cuja descrição, nos termos seguintes: "Kaart van (Nederlands-) Brazilië. Kaart in negen bladen. Derde staat van de kaart van Georg Markgraf, uitgegeven door Clement de Jonghe in 1664. Eerder in 1646-1647 gepubliceerd door Joan Blaeu als wand- en atlaskaart. In het binnenland illustraties naar tekeningen van Frans Post. Op zee is afgebeeld de zeeslag tussen Nederlanders en Portugezen in 1640. Linksboven en rechtsonder op het vaste land zijn de exposities landinwaarts van respectievelijk Markgraf en Elias Herckmans. De kaart werd vervaardigd in opdracht van Johan Maurits.", foi encontrada em referência a *Brasilia qua parte paret Belgis. Brasiliae geographica & hydrographica tabula nova ... delineabat Georgius Marggraphius Germanus anno Christi 1643*, 117 x 157,5 cm. Rotterdam, Maritiem Museum, inv. n. WAE598.

[659] Coleção Particular de Pedro e Bia Correa do Lago. Ver LAGO, Op. Cit.; p. 409.

[660] SOUSA-LEÃO, Joaquim de. *Frans Post 1612-1680*. Amsterdam/Rio de Janeiro: A. L. van Gendt & Co./Kosmos, 1973; p. 158.

[661] Idem; ver a "Tabela completa de correspondência entre as gravuras do livro de Barlaeus, os óleos conhecidos pintados no Brasil e os guaches de Thiéry" às páginas 62 e 63.

Holanda.[662] Nesse sentido, elas poderiam ter sido gravadas de forma a conferir ao mapa de Marcgraf a relação entre corografia, ao centro (a parte do Brasil que cabia às Províncias Unidas), e topografia, ao redor, tal como a iconografia cartográfica de Claes Jansz. Visscher.

O mapa de Marcgraf ao centro das dezesseis vistas topográficas de Post comporia um conjunto, uma composição, então, feita de várias composições individuais em *ensemble*, que faria com que a corografia do Brasil holandês emergisse da relação visual estabelecida entre cartografia e topografia. Os motivos que ocorrem nas vinhetas se repetem nos desenhos, de forma que é provável que eles tivessem não só uma relação de parte e todo com as composições singulares dos desenhos, mas com o todo formado pelo conjunto desses desenhos dispostos em volta da cartografia de Marcgraf.

Porém, esse arranjo não foi feito. E para compreender esse "silêncio" cartográfico, para usar uma expressão tirada da nova história da cartografia de J. B. Harley,[663] é preciso então remeter a produção desse artefato cultural que é o mapa de Marcgraf às relações sociais e de poder colonial que permeavam a visão holandesa sobre o Brasil nos últimos anos da década de 1640.

Fazer a corografia do Brasil surgir da relação entre cartografia e topografia era privilegiar uma maneira de conferir, através do cuidadoso acuro da representação, uma distinção política que João Maurício pôde ter querido e conseguiu fazer vigorar na corte de

[662] De norte a sul: o Forte Keulen no Rio Grande; Fredrikstadt e Fort Margreta, na Paraíba; Schoppstadt, em Itamaracá; Igarassu, Olinda, Recife, Mauritsstadt, Vrijburg, Boa Vista, Fort Prins Willem, Cabo de Santo Agostinho, Sirinhaém, Porto Calvo, Alagoas e Fort Maurits às margens do rio São Francisco, em Pernambuco. Podemos relacionar esse conjunto ao das jurisdições, subdivisões político-administrativas das capitanias. No caso de Pernambuco, por exemplo, em 1639, havia quatro jurisdições: Igarassu, Olinda, Sirinhaém e a compreendida pelo território conhecido como Pernambuco pars borealis (de acordo com o relatório datado da Haia 24 de setembro de 1639, pelo conselheiro político Willem Schott, *Corte Relaes ende sommierlyck descriptie van de landen steden ende fortressen van Brasil*). Já Adrian van der Dussen, em novembro do mesmo ano de 1639, relata que aquela última jurisdição fôra desmembrada em três: Porto Calvo, Alagoas e Fort Maurits. Em 1642-3, a porção sul da jurisdição de Olinda foi transformada na jurisdição do Cabo de Santo Agostinho (Dag. Notulen, 6 de maio e 26 de junho de 1642, e 24 de novembro de 1638; e Generale Missive, Recife 2 de abril de 1643) in: DUSSEN, Adrian van den. *Relatório sobre as capitanias conquistadas no Brasil pelos holandeses, 1639: suas condições econômicas e sociais*. Tradução, introdução e notas por José Antonio Gonçalves de Mello, neto. Rio de Janeiro: Instituto do Açúcar e do Álcool, 1947; p. 29, nota 7. Na heráldica oficial que João Maurício elaborara, afora os brasões das quatro capitanias, as câmaras de Igarassu, Sirinhaém, Porto Calvo e Alagoas aparecem representadas, mais o Sergipe, tal como se vê na falsa página de rosto do livro de Barlaeus e no texto explicativo para os motivos que nela aparecem. In: BARLAÉUS, Gaspar. *História dos feitos recentemente praticados durante oito anos no Brasil* (1647). Recife: Fundação Cultura Cidade do Recife, 1980.

[663] "Thus we learn that that which is absent from maps is as much a proper field for enquiry as that which is present. […] Silence can reveal as much as it conceals and, from acting as independent and intentional statements, silences on maps may sometimes become the determinate part of cartographic message. […]" in: HARLEY, J. B. "Silences and Secrecy. The Hidden Agenda of Cartography in Early Modern Europe" in HARLEY, J. B. *The New Nature of Maps. Essays in the History of Cartography*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 2001; p. 86.

Vrijburg; mas que pode não ter encontrado muitos entusiastas na Holanda, sobretudo porque seus conflitos com a WIC se agravaram após 1644.[664]

O cuidado em representar cada câmara municipal, com seu brasão, através da topografia paisagística, pode ter sido tomada como uma tentativa de representar a Nova Holanda e suas localidades em equivalência direta com o modo com que se representavam as Províncias Unidas e suas localidades, como vimos sobretudo no uso de perfis topográficos para representar a base municipal da soberania neerlandesa.

Então, a construção de uma imagem oficial da colônia em Frans Post se relacionou a uma questão que passava pelo estatuto de soberania da Nova Holanda: ou era ela para ser tratada em equivalência para com uma província, ou como conquista no além mar.

Considerando o uso da estratégia visual de representar a paisagem do Brasil ao modo da vista topográfica, como fez Frans Post com as telas e desenhos de 1637 a 1645, enquanto uma imaginação correlata ao discurso de uma política oficial de estado para a colônia da Nova Holanda, e que poderíamos relacionar ao que Peter Mason se referiu como "[... the axis of political power and geometrical plotting which seem to characterize the Herodotean *logoi* [...]",[665] podemos então concluir da análise das vinhetas do mapa *Brasília qua parte paret Belgis* que, não sendo topográficas, por falta de especificidade na localização geográfica dos motivos apresentados como típicos, as cenas veiculadas pelas vinhetas já são uma forma de fazer ver a paisagem do Brasil de uma outra maneira.

A estratégia de representar a paisagem típica sem especificidade topográfica correspondia a uma construção imaginária de lugar que operava outra visão política para o território da colônia. A simplificação no emprego dos motivos açucareiros, por exemplo, ao situá-los genericamente de Porto Calvo ao Rio Tinto, era uma forma estilizada de delimitar o perímetro do *Suikerrijk*. Ao invés de associar o costume, tido por típico, do senhor de engenho que viajava montado, à frente de sua senhora, carregada em uma liteira pelos escravos, à

[664] "João Maurício sentia que atrás das pequeninas chicanas da W. I. O., atrás das constantes resingas sobre os seus atos, pretensões e gastos, se ocultava alguma coisa mais do que o espírito mercantil dos diretores, que ele conhecia de sobejo. Queriam se descartar do "caro" Conde, que tanto custava à Companhia. O diretório não lhe havia perdoado também o seu insucesso diante da Bahia. Por outra parte, via no seu cordato tratamento dos Portugueses e Indígenas apenas o sintoma de uma condescendência doentia, ao passo que a maioria dos acionistas se achava exasperada contra o Conde por não saber ele extorquir mais dinheiro da Colônia. [...]" in: WATJEN, Hermann. *O Domínio Colonial Holandês no Brasil: um Capítulo da História Colonial do Século XVII*. Recife: Cia. Ed. de Pernambuco, 2004; p. 217.
[665] MASON, Op. Cit.; p. 170.

localidade de Sirinhaém, como no desenho de 1645, o mesmo motivo serviu na vinheta para assinalar toda a borda atlântica do Brasil holandês que estava ocupada pela produção sacarina.

No sentido desta análise, o motivo açucareiro não foi posto na vinheta para representar uma visão oficial de uma soberania sediada na jurisdição da municipalidade como parte constituinte de um corpo político; mas na caracterização genérica do que era considerado típico a uma região. Em outros termos, para fazer emergir uma descrição corográfica de dentro da estratégia visual de montar a imagem a partir do visto, como que coerente com a experiência de um observador com os pés no chão, Post precisou ampliar a abrangência geográfica do motivo do típico nas vinhetas.

Como vimos na análise das telas e desenhos de Post para o período da paz nassoviana no Brasil, como nos capítulos quarto e quinto, essa estratégia visual acima referida corresponde ao panorama encontrado na composição de *O carro de bois*, de 1638, na qual a manipulação do observado extrapolou a conformação visual do sítio de Sirinhaém a fim de fazer sugerir genericamente a paisagem do *Suikerrijk*. Vimos também que essa mesma estratégia não se repetiu ao longo da produção subsequente de Post para João Maurício. Resta-nos, então, averiguar o porquê dessa estratégia ter sido usada em 1638 e do porquê de sua recorrência nas vinhetas do mapa de 1646.

Herman Wätjen, apoiando-se em evidência documental, argumentou que, quando do debate de se saber o que viria a ser melhor para o negócio do Brasil holandês, se manter o monopólio do comércio à WIC ou se abri-lo à livre iniciativa dos particulares, entre 1637 e 1638, a decisão ocorreu sob o embate de pelo menos duas posturas divergentes. Assim, observou Wätjen: "[...] os acionistas principais de Midelburgo, que reclamava dos Altos Poderes a proibição do comércio livre no Brasil Norte, e a estrita execução do Monopólio garantido à W.I.C. pela Concessão outorgada em 1621 [...]".[666] Nesse sentido, a Câmara da Zelândia era a favor do monopólio da W.I.C.; e a Câmara de Amsterdã, ao livre comércio.[667]

Apesar de, por um lado, Wätjen ter afirmado que João Maurício fora cético em relação a esse debate;[668] por outro, Jonathan Israel sugeriu que as impressões do governador-general

[666] WÄTJEN, Op. Cit.; p. 452.
[667] Idem; pp. 452-454; e BOXER, Op. Cit.; p. 108.
[668] "João Maurício mostrou-se cético. No caso de pretender-se manter o Monopólio, opinou ele, imprescindível seria cuidar do bem-estar dos habitantes da Nova Holanda de maneira inteiramente diferente da que vinha sendo até então adotada. Quanto à gravidade da situação, parecia-lhe inadiável necessidade tratar de saber se a Companhia se achava realmente em condições de satisfazer aos novos e poderosos reclamos, e se o Brasil não poderia ser mais eficientemente favorecido exercitando a W.I.C. o comércio juntamente com os comerciantes livres com reserva para os Senhores da Companhia, de alguns ramos." In: WÄTJEN, Op. Cit.; p. 458.

terminaram por pesar a balança em favor do livre comércio.[669] Em 1638 ficou decretado que a W.I.C. retinha o monopólio sobre alguns outros produtos, mas o açúcar, o produto mais rentável da colônia, esse ficara aberto ao livre comércio.[670]

Porém, se João Maurício sublinhou os aspectos do livre comércio que trariam benefícios ao negócio do Brasil (de interesse a ambos os acionistas da WIC e os Estados Gerais), deve tê-lo feito mais pela necessidade imposta pela situação econômica da colônia do que pela convicção de uma política econômica. Detenhamo-nos neste ponto a fim de investigar as implicações políticas que se relacionavam com os dois interesses econômicos em jogo.

Ao se ater à questão histórica do debate entre uma posição monopolista e outra, liberalista, por assim dizer, em torno do comércio do açúcar do Brasil holandês, W. J. Van Hoboken afirmou que "In 1638 Amsterdam got its way for the most part; a law for free trade to Brazil was drawn which gave a good deal of leeway to private trade."[671] No entanto, cabe aqui ressaltar que Hoboken havia demonstrado que os interesses no livre comércio estavam relacionados à emergência do partido libertino, que, sendo mais ligado ao republicanismo, "[...] was marked not only by a conciliatory attitude towards the Remonstrants but also by hostility to strong power in the hands of the stadhouder."[672]

Nesse sentido, J. L. Price sublinhou que o orangismo e o republicanismo eram as duas correntes do pensamento político. Em suas palavras: "[...] Republicanism and Orangism, or support for the States of Holland, on the one side, or for the Stadhouders, on the other, were the two defining orientations of political life in the province of Holland, […]"[673] Price, no entanto, chamou a atenção para o fato de que as "tensões latentes" e os "conflitos" que, oriundos das diferenças entre aquelas duas orientações, podiam ameaçar o equilíbrio do "comportamento político"; e o fez em 1650, quando do embate entre o stadhouder e os

[669]"Johan Maurits, impressed above all by the need to find more colonists, threw his weight behind the open-trade policy." In: ISRAEL, Jonathan. *The Dutch Republic. Its Rise, Greatness and Fall, 1477-1806*. Oxford: Oxford University Press, 1995; p. 164; e "Parece que esse despacho de João Maurício terá feito pender a balança para o lado dos defensores da liberdade do comércio." In: BOXER, Op. Cit.; p. 114.
[670] ISRAEL, Op. Cit.; p. 164; BOXER, Op. Cit.; pp.114-115; e WÄTJEN, Op. Cit.; pp. 464-467.
[671] HOBOKEN, W. J. van. "The Dutch West India Company; The Political Background of its Rise and Decline" in BROMLEY, J. S. e KOSSMANN, E. H. *Britain and The Netherlands. Papers delivered to the Oxford-Netherlands Historical Conference 1959*. London: Chatto & Windus, 1960; p. 55.
[672] Idem, p. 52.
[673] PRICE, Ver Ref.; p. 154.

Estados de Holanda em 1650.[674] Ora, o episódio da tentativa de *coup d'etat*[675] de Guilherme II em 1650 foi o clímax de um impasse entre as duas posições de que falava Price; impasse esse que já vinha se agravando desde o começo das negociações que levaram à Paz de Münster, em 1648.

De fato, a confirmação da paz foi uma vitória dos Estados da Holanda sobre a Casa de Orange.[676] Sobretudo porque a nova situação, em relação à política internacional, permitiu que os Estados Gerais apoiassem a proposta de diminuição do efetivo militar da República, o que poderia ser uma forma de minar o poder do estatuder, uma vez que um dos atributos de sua posição de liderança era justamente a função de comando em guerra.[677] Essa mesma manobra, a da diminuição do efetivo das tropas, já tinha sido executada pela WIC após a saída de João Maurício do posto de Governador-General da Nova Holanda, em 1644.[678]

Foi nesse contexto político que o levantamento cartográfico de Georg Marcgraf foi gravado, por Joan Blaeu em 1647. O estatuder Frederik Hendrik adoentado, e Guilherme II ainda tentando ganhar o comando das tropas, em 1645-6, quem, de fato, "dirigia efetivamente a República" eram os irmãos Bickers de Amsterdã.[679] Nesse sentido, a feitura do mapa mural (e sua implicação cultural para o imaginário do Brasil em sua relação com a paisagem política de Frans Post), baseado na cartografia de Marcgraf, tornou-se, em 1647, uma arena de embate entre as duas posições em jogo: o republicanismo liberal dos regentes de Amsterdã e o Orangismo, estando esse último cindido em três, uma vez que à posição conciliatória de Frederik Hendrik, opunham-se os extremos de Guilherme II, mais a favor do partido da guerra, e de Amalia von Solms, mais adepta do partido da paz.[680]

Enquanto uma mescla de soberania provincial com prerrogativas de linhagem principesca, a paisagem política proposta pelo discurso orangista-nassoviano para o Brasil implicava a construção de alegorias de prosperidade em termos de vista topográfica. Ao assim

[674] Idem; p. 113.
[675] ISRAEL, Jonathan. *The Dutch Republic. Its Rise, Greatness and Fall, 1477-1806*. Oxford: Oxford University Press, 1995; p. 604 e seguintes.
[676] Idem; p. 597.
[677] PRICE, Op. Cit.; p. 117.
[678] BOXER, Op. Cit.; p. 223.
[679] "William II first emerged on to the political stage, in 1645, when his father was sick and he attempted, backed by the French ambassador, to gain command of a field army with which to fight the Spaniards. His father had refused to permit this and during his last two field campaigns (1645-6) deliberately thwarted his son's desire for military command. While relations between father and son deteriorated, the Stadhouder, increasingly frail, began co-operating with Adriaen Pauw and the Bickers, who were now effectively directing the Republic. […]" in: ISRAEL, Op. Cit.; p. 595.
[680] Idem; p. 596.

fazer, esse discurso operava em três níveis: 1) fazia do particularismo de origem municipal, tão típico da soberania neerlandesa ao século XVII, a base imaginária do corpo político; 2) removia a referência a uma cabeça desse corpo político, a fim de evitar a evocação ao estatuder como soberano, articulando então as topografias como partes de um todo político que era sugerido pela cartografia do país; e 3) ao propor a aplicação dessas categorias discursivas e imaginárias a fim de elaborar uma geografia do Brasil, incluindo para isso motivos tropicais, estava-se então procedendo a uma assimilação cultural da terra do Brasil ao corpo político neerlandês. Em outras palavras, tratava-se de um projeto colonial.

Por outro lado, enquanto proposta republicana pautada nas noções de livre comércio, a paisagem política proposta para o Brasil holandês mantinha os motivos tropicais que aludiam e/ou conotavam à alegoria de prosperidade sem, no entanto, querer precisar inseri-los numa estrutura de iconografia topográfica. Evitando as implicações de inclusão política dessa última, a imagem do Brasil holandês simplificou-se em estereotipamento generalizante que exotizou o outro, fazendo da paisagem não especificamente um corpo político, a Nova Holanda; mas um corpo a-politizado, considerado imaginariamente nos termos de um *suikerrijk*. Em outras palavras, não constituía um projeto de colonização, mas uma visão que propunha imaginar a terra do Brasil em termos de conquista a uma colônia portuguesa. Nesse sentido, o que se propunha era a manutenção de uma mínima infra-estrutura local (embora de relevância geopolítica para todo o Atlântico) que, permitindo a continuidade da produção açucareira por portugueses, permitiria também a manutenção do comércio holandês.

Ora, essa proposta republicana e liberal para a paisagem política do Brasil holandês emergiu pela primeira vez na obra de Frans Post na tela *O carro de bois*, de 1638, ano em que um regime de chuvas benfazejas trouxe uma excelente safra,[681] justamente coincidindo com a promulgação da abertura do comércio do açúcar à livre iniciativa. Num contexto tido como promissor, o imaginário da terra abundante foi associado à paisagem ficcionalizada na tela de Post.

Se, por um, lado João Maurício deixara que os interessados decidissem a sorte do debate em torno do Monopólio vs. Comércio Livre; por outro, afinado com a proposta política

[681] "[…] pode-se tratar, então, de uma alusão à excepcional colheita de cana-de-áçucar obtida em Pernambuco naquele mês [de agosto de 1638]" In: LAGO, OP. Cit.; p. 88; o que constituí uma hipótese plausível se se leva em conta as quantificações para a produção de açúcar para o ano em questão e em relação aos anos anteriores, como se vê nas tabelas reproduzidas em WÄTJEN, Op. Cit.; pp.494-506, e em MELLO, Evaldo Cabral de. *Olinda Restaurada: Guerra e Açúcar no Nordeste, 1630-1654*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1998; p. 458.

do Orangismo de Frederik Hendrik, o Governador-General não podia permitir que uma tal imagem viesse a ser a imagem oficial da Nova Holanda. Daí porque todas as telas subsequentes de Post que chegaram até hoje demonstram um retorno à estruturação imaginária da terra em vistas topográficas.

Porém, o contexto histórico mudara em 1647, e em ambas as margens do Atlântico. Se Marcgraf executara o levantamento geodésico para seu desenho cartográfico sob o governo de João Maurício, em 1643, a gravação do mapa mural foi já executada quando o último não era mais Governador-General da Nova Holanda. Ademais, com a posição do estatuder fragilizada, os Bickers de Amsterdã puderam imprimir a paisagem política para o Brasil que interessava ao republicanismo liberal nas vinhetas do mapa. O partido da paz tornara o projeto colonial de uma geografia neerlandesa para o Brasil em uma imagem corográfica, logo regional, de um Brasil cuja parte pertencia aos Países Baixos.

Nesse sentido, o território hoje referido por Brasil holandês teria sido não uma colônia, no sentido de um assentamento agrícola que transplantava um *modus vivendi* do país de origem, mas apenas uma "*bruggehoofd*".[682] Daí que, considerando a "reconfiguração" holandesa no Atlântico após as perdas coloniais da Nova Holanda e da Nova Neerlândia,[683] Benjamin Schmidt afirmou que "There was no such thing as a Dutch Atlantic".[684]

Equivalências Geográficas e a Exotização do Outro

A corografia que emergiu a partir da relação entre a paisagem das vinhetas de Post e a cartografia no mapa de Marcgraf constituiu-se assim em meio a uma tensão: a ambiguidade de

[682] Palavra usada em HEIJER, Henk der. *De geschiedenis van de WIC*. Zutphen: Walburg Pers, 2002; p. 35. Sobre a discussão filológica acerca da ecepção que a palavra "kolonie" poderia ter no século XVII, ver TEENSMA, Op. Cit.; p. 39. No entanto, para a definição de "colônia", adotamos a assepção que a historiografia brasileira faz, ao distinguir "colônia de povoamento" de "colônia de exploração", tal como proposto por MOOG, Vianna. *Bandeirantes e pioneiros : paralelo entre duas culturas*. Rio de Janeiro: Globo, 1957, que não difere da visão de um contemporâneo como o Padre Antônio Vieira, quando esse afirmou que "[...] por serem as conquistas de Portugal povoadas e defendidas pelos portugueses que as habitam e sustentadas pelas mesmas rendas de suas mesmas cidades, não têm necessidade os mercadores das nossas companhias de pagar soldos nem edificar e sustentar fortalezas, como fazem os das companhias da Holanda com excessivos gastos. De onde se segue que, sendo naquele comércio muito menores as despesas, será a ganância muito maior, como mostra a experiência." In: MELLO, Op. Cit.; p. 30.

[683] "Rather than a *decline*, one might better speak of a *reconfiguration* of the Dutch Atlantic, or a new conception of its strategic value. For if the Republic had lost control of its premiere colonies, its merchants did not lose their appetite for profitable trade otr their nose for fresh market opportunities." In: SCHMIDT, Benjamin. "The Dutch Atlantic: from Provincialism to Globalism" In: GREEN, Jack P. e MORGAN, Philip D. (eds.). *Atlantic History. A Critical Appraisal*. Oxford: Oxford University Press, 2009; p. 176.

[684] Idem; p. 163.

uma representação que, por um lado, remetendo-se a um repertório de cenas pátrias para representar o Brasil, era ao mesmo tempo a curiosidade etnográfica em busca de equivalências geográficas; e, por outro, reproduzindo os estereótipos de terra estrangeira aplicada aos trópicos, terminou por expressar a convicção de superioridade eurocêntrica que boicotava o Outro, ora assimilando-o enquanto um familiar domesticado, ora reduzindo-o ao exótico. A curiosidade etnográfica pode ser inferida tanto pelo cuidado em manter a toponímia tupi na cartografia de Marcgraf quanto no olhar atento para os detalhes das figuras humanas e seu entorno nas vinhetas de Post. Mas essa observação acurada dos elementos etnográficos e geográficos terminou transformando-os em dados *naer 't leven* para a composição de um imaginário que rearticulava esses mesmos elementos numa visão da terra e dos habitantes do Brasil completamente conveniente à justificativa política de ocupação e exploração dos recursos humanos e naturais do território colonial.

Analisando mapas ingleses sobre a Nova Inglaterra, Brian Harley concluiu que o ato de suprimir a toponímia dos grupos indígenas locais era uma política deliberada de colonização cultural.[685] Argumento semelhante foi ampliado para compreender não só os elementos de uma cartografia que impôs topônimos europeus à terra do Novo Mundo, mas a toda uma forma cultural de apreender o mundo nativo imposta através de representações que operavam por categorias europeias.[686] No caso das imagens holandesas sobre o Brasil, essa imposição política por sobreposição cultural parece ter sido relativizada, atenuada mesmo, pelo imaginário dos inocentes indígenas como aliados.[687] Assim, parece ter havido uma sutil inclusão política por justaposição cultural. Tratou-se, portanto de um modelo radicalmente diferente da colonização europeia no resto da América, aproximando-se essa experiência holandesa no Brasil das formas de contatos culturais praticadas em relação aos povos asiáticos, com o estabelecimento de alianças, feitorias e entrepostos comerciais.

---

[685] Ver páginas 99 e 100 do item "The Political and Social Discourse in Maps" no artigo "Silences and Secrecy. The Hidden Agenda of Cartography in Early Modern Europe" in HARLEY, J. B. *The New Nature of Maps. Essays in the History of Cartography*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 2001.

[686] Ver GRUZINSKY, Serge. *A Colonização do Imaginário*. São Paulo: Cia. das Letras, 2003.

[687] A idéia de aliança com o indígena, desenvolvida em BOOGAART, Ernst van den. "Infernal Allies. The Dutch West India Company and the Tarairiu, 1631-1654" in: BOOGAART, E. van den; HOETINK, H. R. e WHITEHEAD, P. J. P. (orgs.). *Johan Maurits van Nassau Siegen, 1604-1679: A Humanist prince in Europe and Brazil: Essays on the Occasion of the Tercentenary of His Death*. The Hague: Johan Maurits van Nassau Stichting, 1979; pp. 519-538, não parece ser contradita pela tese da formação da identidade holandesa na relação com uma atitude simpática à inocência indígena, contra o espanhol, inimigo comum, em SCHMIDT, Benjamin. *Innocence Abroad. The Dutch imagination and The New World, 1570-1670*. Cambridge: Cambridge University Press: 2001.

A fim de fazer avançar as investigações sobre esse aspecto do imaginário holandês sobre o Brasil, é de relevância aqui examinar o mapa mural *Brasilia qua parte paret Belgis* levando em consideração certos aspectos da recepção holandesa, se se quer entender as diferenças entre os dois discursos políticos que se insinuam na imagem.

Para que se entenda, no entanto, o escopo dessas atitudes holandesas para com a terra e os habitantes do Brasil, é preciso ter em mente o que toda a distância atlântica poderia acarretar de diferença entre uma percepção daqueles que viveram o Brasil e aqueles que com ele se relacionaram apenas estando na Holanda, sem nunca lá ter ido. Sem mencionar o caso dos que, conhecendo a realidade social do Brasil, ainda assim se aferravam às categorias europeias aplicadas não só à compreensão da terra e dos habitantes mas também como definidoras de escolhas em meios às práticas sociais. É o caso dos que se opuseram, de início, à decisão do comandante Waerdenburch em mudar de estratégia, uma vez que, diante do impasse militar dos anos 1630 e 1631 em romper o cerco que os ibéricos lhe impuseram, e ao perceber que as fórmulas da estratégia de guerra europeia não surtiam efeito, passou a usar de táticas de incursões, tiradas da guerrilha, adaptação da guerra à ocupação social do terreno no Brasil.[688]

Porém, esse tipo de relativização de conceitos, atitudes e práticas era mais difícil de ser feito por quem não tinha experimentado diretamente a necessidade de assim proceder frente a uma outra realidade. Foi nesse sentido que, em contexto posterior, não tardou muito para que os diretores e os acionistas da WIC, em urgência para com lucros em curto prazo e insatisfeitos com os custos crescentes da guerra no Brasil, começassem a acusar o Conde de Nassau-Siegen de corrupção. Essa acusação veio sobretudo na forma da ideia de que a administração do conde era muito custosa.[689] Charles Boxer aponta, no entanto, para o fato de que a base econômica desse argumento pudesse ter uma clivagem étnica e religiosa, uma vez que demonstrava não ser consensual a política de tolerância para com os portugueses.[690] De

[688] A WIC preferia o conceito de guerra de bloqueio, na suposição de que caindo a praça-forte, lhe cairia também toda a hinterlândia. Isso podia fazer sentido para a Guerra de Flandres, como era conhecido o cenário europeu dos conflitos ibero-neerlandeses, mas não numa terra mais vasta, na qual a ocupação da terra se deu de forma mais ruralizada do que na urbanização européia. Sobre as passagens sobre Waerdenburch, ver MELLO, Evaldo Cabral de. *Olinda Restaurada: Guerra e Açúcar no Nordeste, 1630-1654*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1998; pp. 54-57 e 62-63. Sobre a "ruralização" da ocupação colonial portuguesa no nordeste brasileiro, ver o último capítulo, "Marginália: os alecrins no canavial" in: MELLO, Evaldo Cabral de. *Rubro Veio: o imaginário da restauração pernambucana*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997; pp. 409-443.

[689] WATJEN, Hermann. [1938] *O Domínio Colonial Holandês no Brasil: um Capítulo da História Colonial do Século XVII*. Recife: Companhia Editora de Pernambuco, 2004; p. 217.

[690] BOXER, Charles. *Os Holandeses no Brasil, 1630-1654*. Recife: CEPE, 2004; pp. 217-219.

qualquer maneira, parece não ter fundamentação a ideia de que João Maurício tinha pretensões para a colônia que extrapolavam as da sua função de governador-general, como a que lançou recentemente Rebecca Parker Brienen, ao falar das telas de Albert Eckhout.[691] Segundo insinuações do Padre Manuel Calado, as relações de Nassau com os portugueses produtores de açúcar, mediadas por Gaspar Dias Ferreira, tinham a ver com o recebimento de certos presentes.[692] Mas é claro que isso era prática corrente durante o século XVII, e o Conde de Nassau-Siegen não era exceção, como bem relativizou o historiador Evaldo Cabral de Mello.[693] Também os funcionários da WIC no Brasil incorreram em alguma forma de corrupção.[694]

As percepções sobre o Brasil holandês variaram de acordo com os pontos de vistas definidos pelas duas margens opostas do Atlântico. Nesse sentido, a recepção das imagens de Frans Post também mudou, especialmente pela questão da referência da experiência visual para com o conhecimento ou não do território brasileiro.

No Brasil, o público de Vrijburg conhecia os sítios representados nas telas de Post. Aqueles espectadores poderiam, portanto, ter conferido referência a essas imagens a partir dos sítios empíricos. De acordo com esse aspecto, as preocupações de um pintor formado pelas práticas paisagísticas da Haarlem dos anos 1630 e 1640 poderiam ter sido conduzidas pelo princípio do *naer het leven*, uma vez que seu público "brasileiro" poderia demandar mais verossimilhança entre o lugar representado e o sítio observado.

Mas o público frequentador da Mauritshuis, mais distante da "realidade percebida", teria tido outra relação para com o aspecto *naer het leven* das imagens de Frans Post. É sensato supor que alguns espectadores poderiam ter tido conexões com o Brasil. Eles poderiam constituir o caso de investidores desejosos em saber mais sobre a terra e alguns poderiam até

---

691 "When Johan Maurits van Nassau-Siegen arrived in Brazil in January of 1637, he had, nonetheless, more than commercial or military interests in mind. The Count had ambitious plans for his governorship in Brazil and immediately began to construct a princely New World empire for himself." In: BRIENEN. Rebecca Parker Brienen. "Albert Eckhout's paintings of the '*wilde natien*' of Brazil and Africa" in: FALKENBURG, Reindert. (org.) *Nederlandsch Kunsthistorisch Jaarboek*. Dl. 48, 1997 – "Natuur en landschap in de Nederlandse kunst, 1500-1850". Zwolle: Wanders, 1998. p. 107.

692 SALVADOR, Op. Cit. P. 226.

693 MELLO, Op. Cit.; pp. 169-170.

694 "[…] A WIC tinha certamente, na metrópole novo-holandesa, um corpo de agentes a seu serviço, - mas a verdade é que nem no seu próprio pessoal podia ela confiar. Se algum comerciante livre, por exemplo, queria escapar à fiscalização do açúcar e levar secretamente para bordo de um navio prestes a partir, de regresso, para a Holanda, grande número de volumes, com lesão do fisco, encontrava logo uma centena de mãos que o auxiliassem, sôfregas de meterem no bolso o dinheiro do suborno, - dos quais o maior número pertencia a altos e baixos funcionários da Companhia. [...]" in: WÄTJEN, Op. Cit.; p. 468.

já ter estado no Brasil. Apesar da ausência de evidência com fundamentação documental que apoiasse essa suposição, é ao menos verossímil especular que esse grupo fosse uma minoria entre o público holandês de Post. Ademais, como visto ainda acima no texto, o fato de ter estado no Brasil poderia não mudar a forma com que se concebesse uma visão sobre a terra.

Seria mais seguro assumir que o público para a série de dezoito telas que Post pintou para João Maurício gravitasse em torno dos visitantes da então recém-inaugurada Mauritshuis, ou seja, na maioria grupos sociais com acesso à corte na Haia. Eles deviam ser não apenas nobres vinculados à Casa de Orange, mas também nobres de outras nações europeias. E havia também pessoas provenientes da alta *bourgeoisie* holandesa, mas com trânsito entre as pessoas do Estado, como Constantijn Huygens. Esses últimos poderiam ser pensionários, empregados do alto escalão do estado, e mesmo professores, como atesta a carta Adolph Vorstius.

Esse público, não necessariamente familiar com o Brasil, era constituído por intelectuais que deviam ter tido grande interesse nas imagens que o Conde de Nassau-Siegen trouxera de sua experiência nos Trópicos. Uma literatura recente sobre *wonder-* e *kunstkamers* tem mostrado que esses gabinetes eram espaços onde se desenvolvia um conhecimento europeu sobre os habitantes e as terras não-europeias, sendo inicialmente um fenômeno cultural da nobreza, mas que foi, pouco a pouco se difundido entre a burguesia.[695]

De dentro desse contexto, o papel das imagens de Post de acordo com os propósitos de seu uso por João Maurício adquiriu um aspecto diferente. Enquanto parte das chamas "liturgias de poder", necessárias ao governo de João Maurício no Brasil,[696] as imagens de Post mudaram leve mas decisivamente, por conta de sua inserção na rede de "politics of intimacy" do conde em meio à sociedade de corte europeia, adquirindo uma relação maior com a atividade de "self-promoting".[697] Sobre essa atividade, John Adamsom escreveu:

---

[695] Ver KEBLUSEK, Maria & ZIJLMANS, Jori (ed.) *Princely Display. The Court of Frederik Hendrik of Orange and Amalia van Solms*. Zwolle: Waanders Publishers, 1997; DASTON, Lorraine & PARK, Katharine. *Wonders and the Order of Nature, 1150-1750*. New York: Zone Books, 1998; ADAMSON, John (ed.) *The Princely Courts of Europe. Ritual, Politics and Culture Under the* Ancien Régime, *1500-1700*. London: Seven Dials, Cassell & Co., 2000; SMITH, Pamela H. & FINDLEN, Paula. *Merchants & Marvels. Commerce, Science, and Art in Early Modern Europe*. New York: Routledge, 2002; e FRANÇOZO, Mariana. " De Olinda a Olanda : Johan Maurits van Nassau e a circulação de objetos e saberes no Atlântico holandês (século XVII) ". Tese de Doutorado. Campinas: UNICAMP, 2009.

[696] Ver o uso da expressão em WEHLING, Arno. "A organização política do Brasil holandês e o papel das liturgias de poder no governo de Nassau" in: TOSTES, Vera Lúcia Bottrel e BENCHETRIT, Sarah Fassa (orgs.) *A Presença Holandesa no Brasil: Memória e Imaginário*. Livro do Seminário Internacional. Rio de Janeiro: Livros do Museu Histórico Nacional, 2004.

[697] ADAMSOM, Op. Cit.; WEHLING, Op. Cit.

> "[...] However, even great importance seems to have been attached to the task of impressing the élite audience of the court and, still more, the foreign delegations that would spread the 'fame' of the dynasty in foreign parts. For fame, too, had its place as an instrument of policy. In a system of European diplomacy, where a major determinant of the ruling house's standing in the dynastic marriage market."[698]

A relevância das etiquetas de corte era crucial para que o Conde de Nassau-Siegen pudesse divulgar uma auto-imagem de nobre capaz de grandes empreendimentos, de forma a poder obter posições junto à rede de relações entre a nobreza e o aparato de estado europeu. Era importante, então, demonstrar que sua experiência brasileira o havia tornado não só o excelente oficial das armas, mas também o distinto governante. Nesse sentido, ainda que sob outro ângulo, as imagens de Frans Post foram úteis uma vez que, ao tecer o elogio visual da terra conquistada e pacificada, constituíam também um elogio ao seu conquistador e governante, além de promotor das artes e das ciências.

Portanto, as imagens de Post devem ser entendidas como parte de uma série mais ampla de obras de arte e publicações que incluía os retratos etnográficos de Albert Eckhout, a coleção *Brasiliana* de objetos etnográficos, e também os livros *Mauricíadas*, de Franziscus Plante; *Historia Naturalis Brasiliae*, de Willem Piso e Georg Marcgraf; e *Rerum per octennium in Brasilia*, de Gaspar Barlaeus. Em relação ao último, Benjamin Schmidt se referiu como "[...] The most impressive description of Dutch Brazil and possibly the outstanding work overall of seventeenth-century Dutch geography. […]"[699]

Ao tomar, por exemplo, a questão da construção de uma visão sobre o indígena, e a implicação dessa para uma geografia humana do Brasil holandês, observamos que essa produção cultural encontra-se entrelaçada em textos e imagens diversas, de forma que nos é possível traçar paralelos entre os relatos escritos, os retratos de Eckhout, a cartografia de Marcgraf e a paisagem em Post.

Sobre os relatos dos holandeses do século XVII acerca dos índios tomados por "Tapuias",[700] Ernst van den Boogaart chama a atenção para o fato de que, enquanto os textos sobre botânica e zoologia eram escritos por pessoas de formação acadêmica, os textos de

---

[698] ADAMSON, Op. Cit. p. 35. Para a relação entre a nobreza europeia e os estados absolutistas, ver ANDERSON, Perry. *Linhagens do Estado Absolutista*. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1997.

[699] SCHMIDT, Benjamin. *Innocence Abroad. The Dutch imagination and The New World, 1570-1670*. Cambridge: Cambridge University Press: 2001; p. 255.

[700] Aqui, "tapuia" aparece entre aspas para que se chame atenção para o termo, que constitui uma tipificação simplista e reducionista do europeu para várias nações indígenas do interior brasileiro, já se utilizando de etnocentrismo tupi. A esse aspecto voltaremos no entanto no capítulo nono.

caráter etnográfico eram escritos por funcionários a serviço da WIC, deixando implícito que esses não tinham nem a mesma formação nem o mesmo intuito ao construir suas observações.[701] Isso trazia implicações etnocêntricas. Segundo esse autor, os escritos de Elias Herckmans e o de Jacob Rabe repetem as estereotipias de observações tiradas de relatos de viajantes do século XVI, como os de Hans Staden e Jean de Léry.[702] Ainda segundo Van den Boogaart, as observações do predicante Vincent Soler e as do aventureiro Zacharias Wagener sobre os "tapuias" frequentemente se transformavam em acusações morais, baseando-se em preceitos cristãos que chegavam a associar a antropofagia a rituais demoníacos.[703]

Já ao discorrer sobre o que Gaspar Barlaeus escreveu sobre o tema no *Rerum per octennium in Brasília*, Van den Boogaart afirma se tratar de outra construção textual. Nela, vêem-se os relatos colhidos pelos funcionários, como no caso dos de Rabe, usados como fontes para uma visão dos "Tapuias" já considerada desde uma formação humanista de acadêmico.[704] Van den Boogaart observa o recurso retórico em Barlaeus de fazer uma analogia entre os indígenas brasileiros e os ancestrais teutônicos dos neerlandeses.[705] O uso da analogia, assim faz crer a análise de Van den Boogaart, era a referência a uma "rudimentary theory of cultural evolution, such as that set out in José de Acosta's *Historia Natural y Moral*".[706] Nesse sentido, a leitura dos costumes "tapuias" como parte de um estágio levava a um certo relativismo, como quando considera a pedo-fagia, ao afirmar: "The mother together with another close blood relative eats the corpse of a dead child; we call this franzy, they call it devout solicitude and love."[707]

Então, a essa altura da análise de Van den Boogaart, ficaríamos quase tentados a considerar Barlaeus um relativista cultural. Mais eis que Van de Boogaart adverte:

> "Barlaeus was certainly not a cultural relativist in the sense of regarding all cultures as equal. It was in fact his defense of Dutch imperialism and his belief in the superiority of European civilization which determined his relatively mild attitude towards the 'savagery' of the Tarairiu. […] In a paean to

[701] BOOGAART, Ernst van den. "Infernal Allies. The Dutch West India Company and the Tarairiu, 1631-1654" in: BOOGAART, E. van den; HOETINK, H. R. e WHITEHEAD, P. J. P. (orgs.). *Johan Maurits van Nassau Siegen, 1604-1679: A Humanist prince in Europe and Brazil: Essays on the Occasion of the Tercentenary of His Death*. The Hague: Johan Maurits van Nassau Stichting, 1979; p. 519.
[702] Idem; p. 533.
[703] Idem; p. 534.
[704] Idem; ibid.
[705] Como no exemplo em que "Nhanduí had his wounds sucked by a medicine man just as the wounded Menelaos had been treated by Machaon." Idem; ibid.
[706] Idem; ibid.
[707] Citação à edição holandesa de Barlaeus em BOOGAART, Op. Cit.; p. 535.

> colonial expansion he stressed that the acquisition of overseas territories would not only guarantee peace at home, but that it would bring 'religion, wealth, laws, morals and civility to far-flung peoples'. A defense of imperialism on the grounds of its civilizing mission assumes a widespread potential for civilization among the colonized peoples and may lead to the view that 'savagery' is a step on the road to civility. […]"[708]

A análise de Van den Boogaart para as observações etnográficas do texto de Barlaeus são de grande validade para o estudo das fontes visuais do Brasil holandês. No entanto, não podemos concordar inteiramente com sua conclusão, sobretudo no que diz respeito à aplicação desse modelo para a interpretação da imagem em Albert Eckhout, e suas implicações para uma interpretação da imagem de Frans Post. Detenhemo-nos neste ponto.

Van den Boogaart afirmou que a construção da etnografia dos habitantes do Brasil holandês na imagem de Albert Eckhout guarda semelhança com os relatos escritos produzidos pelos funcionários da companhia, como Herckmans, Baro e Rabe; e não como o texto de Barlaeus, fundado no humanismo acadêmico.[709]

Em um texto posterior, Van den Boogaart estendeu essa afirmação, acima mencionada, também à imagem de Frans Post, equivalendo-lhe a textos técnicos. No entanto, a equivalência de sua descrição visual estaria relacionada ao relatório de Adriaen van den Dussen, que se atém a uma descrição da vida econômica e social da colônia, como vimos ao fim do capítulo primeiro.[710] De acordo com argumento desse autor, se, por um lado, à imagem de Eckhout correspondem os relatos de cunho etnográfico, por afinidade com o tema do pintor dos retratos; por outro, à paisagem em Frans Post estariam relacionados os relatos de cunho mais geográfico, pelo mesmo argumento da afinidade temática.

Indubitavelmente, há elementos na imagem de Frans Post que, remetendo-se ao acuro de suas observações, poderiam ser considerados da ordem do técnico, possibilitando uma comparação com os recursos textuais encontrados nos relatórios de funcionários da WIC e que, segundo a sugestão de Van den Boogaart, os distinguiriam de textos acadêmicos. Tomemos o exemplo do acuro na observação da topografia das dunas ao sul da foz do rio Potengi, como se pode perceber na representação que delas fez Frans Post no quadro *Forte Ceulen*, à prancha 14.

---

[708] Idem; ibid.
[709] Idem; p. 538.
[710] Ver o capítulo primeiro, sobretudo em relação à discussão do texto em BOOGAART, Ernst van den. "Realismo pictórico e Nação: as pinturas brasileiras de Frans Post" in: TOSTES, Vera Lúcia Bottrel e BENCHETRIT, Sarah Fassa (orgs.) *A Presença Holandesa no Brasil: Memória e Imaginário*. Livro do Seminário Internacional. Rio de Janeiro: Livros do Museu Histórico Nacional, 2004.

Ao tomar a visada na linha dos arrecifes, olhando na direção sul, Frans Post dispôs o forte no plano médio e as dunas ao fundo, parcialmente encobertos pelo próprio forte (efeito causado pela pouca amplidão vertical resultante do cruzamento de um ponto de vista baixo com a característica plana do relevo costeiro no local), sendo visíveis apenas à esquerda e à direita pela amplidão horizontal, ocasionada pela visão de objetos percebidos a uma maior distância. Nesse campo visual assim compreendido, o observador ficou posicionado de uma forma que o topo da muralha do forte foi alinhado ao topo das dunas ao fundo, como no detalhe à esquerda. Ora, um agrimensor com conhecimentos de medições topográficas poderia aferir a altitude da duna.[711]

No entanto, se podemos, por um lado, localizar tais elementos de medições altimétricas na obra de Frans Post; por outro, não estaríamos autorizados a afirmar que sua imagem se atém aos elementos deduzidos por técnicos, uma vez que na análise de sua imagem outros aspectos podem ser aferidos. A altimetria e a planimetria na composição da tela *Forte Ceulen* podem ser referidas como os elementos que denotam as características físicas do relevo do sítio observado.[712] Porém, para que esses elementos quantitativos da descrição pudessem ser articulados em termos de uma descrição topográfica, foi necessário a Post arranjá-los de forma que pudesse fazer ver aspectos qualitativos que terminariam por transformar a planialtimetria do sítio em construção imaginária de lugar.

A fim de trazer à luz esses elementos qualitativos, que funcionam como recurso conotativo para que Frans Post construísse simbologias com as quais os espectadores pudessem significar suas paisagens, retomemos então duas categorias que Van den Boogaart tomou da análise textual do *Rerum per octennium in Brasilia*, de Barlaeus (a descrição que denota a etnografia e a analogia dessa com uma história natural e moral do Primitivo) a fim de

[711] Tomando por *d* a distância compreendida entre o observador e o forte; *d'* pela distância entre o forte e a duna; e a medida de α relativa à altura da muralha do forte menos a altura do nível do olho do observador; e aplicando a esses elementos a segunda lei da geometria de Euclides (isto é, a regra que prevê a proporcionalidade entre os segmentos de retas que são paralelos entre si e os segmentos de retas que, sendo também paralelos entre si, são também perpendiculares aos primeiros), o agrimensor formularia o predicado de que se *d* está para *d'* assim como α está para α', então α' será o segmento de reta compreendido entre o nível do olho e o topo da duna. Ao adicionar a essa medida α' a própria altura do nível do olho, teria o agrimensor então a altitude do ponto situado no topo da duna, uma vez que o observador encontrava-se em pé e ao nível do mar. Para a terminologia de "segmento de linha", aqui referido como segmento de reta, assim como também para a Teoria da Proporção em Euclides, ver ANDERSEN, Kirsti. *The Geometry of an Art. The History of the Mathematical Theory of Perspective from Alberti to Monge*. New York: Springer, 2007; pp. xxxii-xxxiii.

[712] Tomamos os níveis de denotação e conotação na imagem a partir da passagem: "[...] a imagem não se significa ela mesma como objeto do mundo, mas baseia-se num primeiro nível de significação, a que se chamou denotativo ou referencial, para significar outra coisa num segundo nível. Barthes chamou esse segundo discurso o *discurso da conotação* [...]" in: JOLY, Martine. *A Imagem e os Signos*. Lisboa: Edições 70, 2005; p. 179.

testá-las na imagem de Frans Post. Tomemos para tanto o exemplo da tela *O rio São Francisco* para, ao fim, retornar aos motivos da composição do *Forte Ceulen*.

A etnografia em Barlaeus, aquilo que Van den Boogaart alertara para não tomarmos por relativismo cultural, constitui o que viemos considerando pelo impulso de descrever o Outro. Observamos que esse impulso de descrição do Outro aparece na composição *O rio São Francisco* em relação à descrição da terra, embora pelo emprego de motivos zoológicos e hidrográficos, e não de figuras humanas. O emprego da capivara e a própria caracterização do rio foram feitas utilizando a referência ao elemento cultural da etimologia tupi. No mapa *Ciriii vel Seregipe del Rey cum Itapuáma*, a foz do rio São Francisco aparece grafada não só pelo nome católico mas também pelo topônimo tupi, *Parapitinga*.[713] O indígena empregou a palavra *para*, em alusão ao mar, e não *ybe*, que se referia a cursos d'água de menor porte, porque o rio São Francisco era conhecidamente longo, largo e volumoso. Mas porque seu espelho d'água podia, refletindo a luz de um dia muito nublado, adquirir um aspecto acinzentado, com suas águas nem totalmente brancas nem completamente negras, delas dizia o indígena *pitinga*, como em comum com *caatinga*, referindo-se às matas que, perdendo a folhagem na estação seca, tornavam-se cinzentas. Aliás, como vimos no capítulo quinto, a vegetação xerófita que caracteriza esse bioma está intimamente relacionada ao próprio rio São Francisco. Assim, podemos traduzir o topônimo tupi *Parapitinga* por "Mar cinzento".

Frans Post pode ter representado o rio São Francisco de acordo com esse elemento cultural tupi da apreciação ao meio ambiente brasileiro. Em sua tela, o céu carregado de nuvens impede que a luz dos Trópicos saturasse as cores e/ou conferisse muito brilho à paisagem. Assim, as águas do rio tornaram-se opacas, transformando-se num espelho d'água que refletiu o tom plúmbeo das nuvens, escurecendo-se em tons de azul na direção do nascente e esbranquiçando-se na direção do poente com o cair da tarde.

Essa relação entre o motivo figurativo e o elemento cultural da toponímia foi reforçado por Post na medida em que esse também relacionou o motivo zoológico da capivara à etimologia tupi. Frans Post representou o roedor comendo plantas aquáticas, tal como o nome *capivara* sugere: caa + pii + gwara; ou aquele que come capim. Daí podemos entender o porquê de Post ter posto a capivara no alto da ribanceira do rio, e não na margem inundável, mais abaixo da ribanceira, como do costume da espécie: justamente para, em posição elevada,

[713] O mapa mencionado foi reproduzido no *Altas Maior*, de Joan Blaeu, de um dos fólios do mapa *Brasilia qua parte paret Belgis*, de Marcgraf. Ver BLAEU, Op. Cit.; pp. 564-565.

e contrastada às águas do rio, fazer ver a relação entre a terra e sua fauna na relação direta com a cultura dos ameríndios. Defendemos aqui que essa construção da paisagem correspondia à etnografia em Eckhout ou em Barlaeus.

Porém, a etnografia dos holandeses se inscrevia numa atitude europeia, mais generalizada, de transpor a observação direta em comparação etnocêntrica. O que Antonello Gerbi localizou na construção discursiva da história natural de Buffon,[714] podemos constatar nos registros holandeses acerca do Brasil no século XVII: as espécies botânicas e zoológicas do Novo Mundo eram interpretadas como variações de tipos matriciais do Velho Mundo; como equivalências do que já era conhecido. Foi nesse sentido que tanto Georg Marcgraf, na *Historia naturalis Brasiliae*, quanto Zacharias Wagener, no *Thierbuch*, se referiram à capivara como um porco fluvial.[715] Nesse sentido, o impulso "etnográfico" na observação do Outro cedeu lugar a uma outra operação, que transformou o Outro em Familiar, através de recurso à analogia, constituindo um processo cultural de assimilação que incluía a terra, fauna, flora e habitantes do Brasil por domesticação. No entanto, essa domesticação do Outro por analogia não era uma equiparação do tipo americano ao tipo europeu. Em alusão ao que Van den Boogaart chamara atenção, a domesticação do Outro em Típico era a disposição do Outro enquanto o Primitivo, a base da hierarquização de civilidade aplicada enquanto modelo evolutivo.[716]

O mesmo processo de comparação, ou antes, de redução do Outro às categorias eurocêntricas, através do recurso discursivo da analogia, pode ser aferido na análise do motivo do rio São Francisco em Frans Post. Vimos no capítulo anterior como Frans Post caracterizara o sítio do Forte Maurits (onde hoje encontra-se a cidade de Penedo), às margens do rio São Francisco, como a fronteira sul do Brasil holandês. Para que percebamos que essa construção imaginária de uma fronteira, de dentro de uma delimitação geográfica do corpo político da

[714] Ver GERBI, Antonello. *O Novo Mundo: história de uma polêmica: 1750-1900*. São Paulo: Cia. das Letras, 1996. pp. 19-27.

[715] MARCGRAF, Georg. *História Natural do Brasil*. [1648]. Tradução de Mons. Dr. José Procópio de Magalhães. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 1942; p. 230. Ver também Zacharias Wagener, *Thierbuch*, in: *Dutch Brazil,* vol. II - The "Thierbuch" and "Autobiography" of Zacharias Wagener. org.: Dante Martins Teixeira. Rio de Janeiro: Editora Index, 1997. Esse argumento foi desenvolvido por Rebecca Parker Brienen, quando de sua análise dos motivos zoológicos enquanto atributos na *Mameluca*, tela de Albert Eckhout. Nessa passagem, afirma Brienen: "[...] For European colonists, Brazilian birds were 'pheasants', wild boars were 'pigs', and guinea pigs were 'rabbits'. In his discussion of the 'different varieties of Brazilian rabbits', Marcgraf lists guinea pigs ('cavia cabaya') along with aperea, paca, and agouti. Under Marcgraf's drawing of a guinea pig in *Handbook I*, Johan Maurits writes, 'This is a rabbit, the size of the European ones'. […]" In: BRIENEN, Op. Cit.; p. 167.

[716] VAN DEN BOOGAART, Op. Cit.; p. 535. Ver também a nota 119 à página 43 deste capítulo.

Nova Holanda, foi feita por alusão à geografia política e cultura dos Países Baixos, é preciso que relacionemos os motivos da composição de Post a outras construções culturais do Brasil holandês.

Gaspar Barlaeus descreveu o rio São Francisco através de uma comparação de mesmo caráter, afirmando que: "O estuário dele [do rio São Francisco] tem quase a largura do Mosa próximo ao porto de Delft na Holanda."[717] A analogia que Barlaeus fez entre o São Francisco e o Mosa não guarda nenhuma relação com o real empírico, uma vez que os dois rios são de naturezas diferentes (em tamanho, o São Francisco teria que ser comparado não ao Mosa e nem mesmo ao Reno; mas ao Danúbio), mas isso se entende por duas razões. A primeira pelo fato de que Barlaeus escreveu o texto sem nunca ter estado no local; e, em segundo lugar, Barlaeus, ao tentar trazer a percepção e o relato do rio São Francisco para as categorias do conhecido, do familiar, estava operando uma analogia que remontava a um imaginário neerlandês do rio como fronteira.

Foi levando esse elemento em consideração que Jonathan Israel constatou a seguinte proposição:

> "The great rivers flowing across the Low Countries from east to west, especially the Maas (Meuse) and Waal, constituted such a formidable political and strategic barrier that no southern state was able to intervene military or, in a serious way, politically, north of the rivers. […]
>
> The rivers forming an effective barrier, there was little interference from Flanders or Brabant with the efforts of the Counts of Holland to achieve broad hegemony over the complex of principalities in the north. During the later Middle Ages down to the fifteenth century, the Netherlands formed two essentially separated political arenas – as, in many respects, they were to continue to do later. […]"[718]

O imaginário do rio (ou antes dos deltas combinados dos três rios: o Reno, o Mosa e o Escalda) como fronteira remontava ao tempo dos romanos, em que o Reno formava uma fronteira natural tornada política, entre o Império Romano e a Germânia, como se vê, por exemplo, no mapa de projeção cilíndrica de Ptolomeu, *Descriptio Tertia Tabula Europae*.[719] Esse imaginário poderia ser evocado politicamente em imagens que relacionavam a paisagem à alegoria de Vigilância, como no caso da gravura número 6 de Esaias van den Velde, *Walled*

[717] BARLAEUS, Op. Cit.; p. 43.
[718] ISRAEL, Op. Cit.; p. 12.
[719] Mapa reproduzido em BERGGREN, Op. Cit.; à prancha 4.

River Town to the Left of a River;[720] ou mesmo essa evocação política poderia se revestir do tema religioso, como no painel de Adriaen Pietersz. Van de Venne, *Fishing for Souls*.[721]

A comparação entre o rio São Francisco e os rios que desembocam nos Países Baixos também aparece nos cartuchos decorativos dos mapas e de frontispícios contemporâneos à produção de Post. A figura do velho de barbas longas, segurando um vaso de onde jorra água, foi usada iconograficamente de forma muito semelhante tanto em alusão ao São Francisco no frontispício da *Historia naturalis Brasiliae*, quanto no mapa sobre a bacia hidrográfica do Reno e do Mosa no *Atlas Maior*, de Joan Blaeu, como pode-se confirmar do exame das pranchas 66 e 67.

Nesse sentido, assim como os rios Reno, Mosa e Escalda eram tidos como uma fronteira cultural, política e religiosa que separava as Províncias Unidas dos Países Baixos Obedientes, o uso do mesmo imaginário por Post para representar o rio São Francisco reforça a imaginação, por analogia, desse rio como fronteira entre um Brasil holandês, com sede na Cidade Maurícia, ao norte, e um Brasil português, com sede em Salvador da Bahia, mais ao sul. Nesse sentido, tanto a composição de Post quanto o mapa de Marcgraf representam a margem sul do rio, já na capitania de Sergipe, ambas à esquerda, na relação com os motivos do cacto e da capivara (ou porco, no sistema de analogia), tendo sido acrescentado o jaguar no mapa. O cacto remetia o espectador ao imaginário de terra deserta, enquanto o "porco" e o jaguar faziam referência ao inimigo ibérico do sul.[722]

Assim, a composição de Post sobre o rio São Francisco, relacionando-se ao conteúdo veiculado por outras imagens e textos, constrói a relação entre a topografia, na representação

---

[720] LEVESQUE, Catherine. *Journey through landscape in seventeenth-century Holland: the Haarlem print series and Dutch identity*. The Pennsylvania State University, 1994; figura 60.

[721] Van de Venne não se refere às dissensões entre dissidências protestantes, mas constrói sua composição em estruturas de oposição entre protestantes, de um lado, e católicos, de outro, sendo que ambos os lados foram coincididos às duas margens separadas por um rio. Fora as óbvias conotações ao texto bíblico e ao rio como metáfora, a oposição entre protestantes e católicos bem que poderia ser também uma divisão político-cultural entre um norte e um sul. Ver, a esse respeito, LUIJTEN, Ger e SUCHTELEN (eds.) *Dawn of the Golden Age. Nothern Netherlandish Art, 1580-1620*. Amsterdam/Zwolle: Rijksmuseum/Waanders Uitgevers, 1994; pp. 536-537.

[722] O jaguar aparece como atributo da Traição, e fôra associado aos espanhóis, como na gravura de Willem Buytewech. Ver Willem Buytewech. *Merckt de Wysheyt vermaert vant Hollantsche huyshouwen en siet des luiperts aert die niet is ter vertrouwen*, página-título, 1615 *apud* LEVESQUE, Op. Cit.; fig. n. 83; enquanto o porco, em alusão indireta através da capivara, uma espécie de "porco d'água", aparece ligado a zoomorfização de tropas que devastavam a terra em tempos de guerra, como no impresso *Stop Rooting in my Garden, Spanish Pigs*, de 1572, citado em LEVESQUE, Catherine. "Landscape, politics, and the prosperous peace" in: FALKENBURG, Reindert (ed.). *Natuur en Landschap in de Nederlandse Kunst, 1500-1850*. Zwolle: Waanders Uitgevers, 1998; p. 233.

da localidade onde se encontrava o Forte Maurits, e a corografia do Brasil holandês, dedutível do conjunto de suas vistas topográficas, mas também da relação entre suas vinhetas e a cartografia de Marcgraf, de forma a sugerir o rio São Francisco como a borda sul do Brasil holandês. Assim, o que era um impulso etnográfico de olhar a paisagem a partir de categorias toponímicas tupi foi assimilado em analogia que referiu o sitio observado enquanto familiar, operando a construção de um lugar da *Nova* Holanda. Da mesma maneira, encontramos essa organização da imagem na tela *Forte Ceulen*. Nesse, ao invés da capivara, vemos os próprios índios "tapuias" formar com o forte as duas margens da fronteira norte do Brasil holandês, fronteira essa que coincidia com o rio Potengi. No caso dessa tela, o imaginário que aparece ligado no mapa de Marcgraf à ideia do interior deserto, margem da civilização, ocupado apenas pelo selvagem, ocorreu à beira do mar. Eis o ponto em que a borda do deserto da civilização toca o oceano, no lugar onde o selvagem veio ter à praia do rio. A diferença de tratamento entre o motivo do selvagem na tela e na vinheta é que na última o nativo é estereotipado em canibal, enquanto na primeira ele foi assimilado enquanto domesticado.

Entretanto, as imagens de Frans Post tinham um lugar muito específico de dentro dessa produção nassoviana sobre o Brasil, e deve ser entendida na sua especificidade de repertório paisagístico na confluência de um imaginário sobre a terra do Brasil. Viemos identificando até aqui as estruturas formais nas suas composições, de forma a demonstrar que ele inscreveu motivos tropicais com temas brasileiros em convenções holandesas de topografia pátria. O efeito dessa estratégia visual foi operado por uma ambiguidade definida por uma semelhança formal e uma dessemelhança simbólica. Se o público holandês tomou essa semelhança de estrutura formal para a topografia representada por analogia às convenções de terra pátria, como sugerira Catherine Levesque,[723] Post estava cumprindo, por um lado, com o intuito de representar as localidades do Brasil holandês enquanto lugares pátrios; a colônia como uma Nova Holanda. Mas, por outro, ao inserir nessa estrutura motivos que remetiam à representação da terra através de símbolos retirados da etnografia, zoologia e botânica (fruto das observações holandesas nos trópicos brasileiros), era por que Post também precisava sugerir o caráter de diferença que possibilitava a terra ser chamada de "Nova" Holanda; ou seja, motivos que reforçassem o apelo de terra estrangeira. Daí porque essas imagens constituíam a visualidade de uma ambiguidade cultural holandesa para com a terra e os

[723] LEVESQUE, Op. Cit.

habitantes do Brasil. Nesse sentido, a representação do ambiente dos trópicos brasileiros construiu o "Exótico" como "Típico". O resultado foi, então, uma representação estilizada do *Outro*, que, reduzido a tipos sociais inseridos na ordem social da colônia, terminaram por operar simbolicamente a domesticação do "Diferente".

O paradoxo encontra-se no fato de que foi só através dessa domesticação do *Outro* tipificado, que Frans Post pôde tornar uma imagem da terra e dos habitantes do Brasil acessível ao público holandês de meados do século XVII. E graças a essa operação imaginária, Post pôde tecer o elogio visual ao projeto nassoviano para o Brasil holandês. É apenas tendo em mente esse aspecto, da codificação em imagem fixada a partir do percebido empiricamente no Brasil, que podemos pôr em perspectiva a certa frustração de um historiador natural como Dante Martins Teixeira, quando se referiu ao fato de que a Mata Atlântica que Post observara *in loco* era mais presente no meio ambiente de então do que nas representações que Post dela fez, como na sugestão dos poucos e pequenos fragmentos de mata que aparecem, aqui e ali, nas suas telas. Nas palavras de Teixeira:

> "[…] It is believed that a considerable area of Brazil's northeast coastline was covered with Atlantic forest, seldom portrayed in the artist's paintings. In reality, the few attempts in this direction remind one more of a temperate European forest than the tropical forest of the region, as demonstrated by canvases like 'Waterfall in a wood' (1657). Post was, nevertheless, more accurate in his portrayal of areas with degraded or secondary vegetation and the remaining trees of felled forests, […]".[724]

A natureza tropical do território do Brasil holandês que aparece representada nas paisagens de Frans Post tinha seus elementos já selecionados de acordo com convenções retóricas, encontradas na cultura visual da Holanda do século XVII, e que foram organizados a serviço de uma visão política sobre o Brasil. Nesse sentido, e uma vez escolhidas as localidades que eram o centro da atividade de ocupação colonial do território, a ênfase visual de Post foi para as áreas de cultivo. A paisagem do Brasil holandês em Post não era a visão da mata virgem, mas a de terra agrícola trabalhada e frutífera. Daí que Post preferira a personificação de Ceres e não a de Flora, como fizera Eckhout, para simbolizar a terra. Essa

[724] TEIXEIRA, Dante Martins. "Nature in Frans Post's paintings of the New World" in: KREMPEL, León. *Frans Post (1612-1680). Maler des Verlorenen Paradieses*. Ausstellung und Katalog. München: Haus der Kunst, 2006; pp. 50-51.

visão de terra cultivável e cultivada se inscrevia num imaginário do jardim como realização tanto espacial quanto representacional do ideal de bom governo.[725]

Portanto, o jardim em Buytewech, a doutrina política da soberania dos Países Baixos em Grotius e a referência virgiliana na personificação de Ceres encontram-se dispostos na imagem de Post com o fim de remeter o espectador a uma visão do Brasil. Visão essa que era sobretudo a proposta colonial do discurso orangista-nassoviano. Daí que esses elementos ambientais, observados *in loco*, e reorganizados socialmente na construção da imagem de Post, guardam os limites físicos desse mesmo processo de observação, mostrando que também ele era já cultural, e não apenas o arranjo posterior em estúdio.

Assim, levando em conta os pontos de vista tomados por Post, encontramos elementos que corroboram a sugestão de Dante Martins Teixeira, de que a maioria das espécies zoológicas e botânicas foram observadas em Vrijburg, uma vez que era perigoso se afastar das localidades militarmente guarnecidas.[726] Esta análise tem demonstrado que os pontos de vistas tomados por Post para compor suas visadas (tanto os esboços no campo quanto as finalizações em estúdio) coincidem com os arredores das praças fortificadas e locais povoados, onde ele teria mais liberdade e segurança para explorar visualmente o terreno, como ele fez nos arrecifes, tanto em Recife quanto no rio Potengi, nas cercanias da Cidade da Paraíba, de Igarassu, ou na margem oposta à Vila Velha de Itamaracá. Nos locais menos povoados ou mais sujeitos aos ataques luso-brasileiros, seus pontos de vista remontam aos redutos em volta ou próximos de uma fortaleza maior, como no caso do desenho sobre o Cabedelo, o Cabo de Santo Agostinho e sobre Penedo. Em todos três, as vistas coincidem com pontos militarizados, como se deduz da cartografia que acompanha as gravuras do livro de Gaspar Barlaeus e do

[725] Esse argumento foi usado para uma aproximação à página título do panfleto de Willem Buytewech, em associação com os escritos políticos de Hugo Grotius por LEVESQUE, Op. Cit.; pp. 75-81. O imaginário do bom governo como jardim cultivado já se inscrevia num imaginário medieval da mata como o lugar do bárbaro, como se apreende da passagem: "Quand lê jeune Tristan, echappé aux marchands pirates norvégiena, aborda aux rivages de Cornouailles, 'à grand effort, il monta sur la falaise et vit qu'au-delà d'une lande vallonnée et deserte, une forêt s'étendait san fin'. [...] Lê Pay du roi Marc n'est pás une terre de légende imaginée par lê trouvère. Il est la réalité physique de 'Occident médieval. Um grand manteau de forêts et de landes troué par des clairières cultivées, plus ou moins fertiles, tel est lê visage de la Chrétienté – semblable à um negatif de l'Orient musulman, monde d'oasis au milieu des desert. Ici lê bois est rare, là il abonde, ici lês arbres sont la civilisation, là la barbárie. [...]" In: LE GOFF, Jacques. *La Civilisation de L'Ocident Medieval*. Paris: Arthaud, 1984; p. 154.

[726] Ver a nota 6 à página 91 de TEIXEIRA, Dante Martins. "A imagem do Paraíso: uma iconografia do Brasil Holandês (1624-1654) sobre a fauna e a flora do Novo Mundo" in: FERRÃO, Cristina e SOARES, José Paulo Monteiro (Editores). *Brasil - Holandês*. Rio de Janeiro: Editora Index, 1995.

mapa *Grontteyckeninge nae 't ooch gemaect*, de 1631.[727] Nesse sentido, as imagens de Frans Post tanto denotam quanto conotam a cidadela como ponto de vista.

Em sítios mais longínquos do centro de poder, Pernambuco, e cuja segurança militar era duvidosa, suas vistas foram feitas sem nem mesmo sair do barcos, como no caso dos desenhos sobre o Ceará e sobre o Maranhão. Nesses casos, o resultado foi a obtenção de imagens que mais se assemelham às vistas de terra estrangeiras, como se vêem nas aquarelas de Vingboons, afastando-se do modo de representação em analogia à pátria para as localidades do Brasil sob o brasão oficial da Nova Holanda.

[727] Na margem sergipana do rio São Francisco, muito próximo de onde Frans Post fez a visada para a tela e o desenho sobre o Forte Mauritij, há um forte assinalado no mapa *Castrum Mauritij*, no livro de Barlaeus, como *Thorax ligneus*, que Câmara Cascudo relacionou ao *houte Wambis*, do mapa de Marcgraf, e que Felisberto Freire havia referido como o "fortim de madeira, onde se pôs uma bateria sobre uma árvore com três peças de calibre seis." In: CASCUDO, Luís da Câmara. *Geografia do Brasil Holandês*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956; p. 142. No mapa *Cap S. Augustini*, em prancha do livro de Barlaeus, aparece assinalado um "Castrum Giselini", na ilha que está nomeada como Walcheren no mapa de Marcgraf, e que corresponde com o sítio de onde Frans Post fez a visada para o desenho sobre o Cabo de Santo Agostinho, vendo o Pontal de Nazaré ao centro da faixa topográfica, ao fundo. Já o ponto de onde Post fez a visada para o desenho sobre a foz do Rio Paraíba, a es-nordeste do "Castrum Margaretae", corresponde às baterias que guarneciam a ponta externa do Cabedelo. Essas não aparecem no mapa à prancha do livro de Barlaeus, mas constam no mapa *Grontteyckeninge nae 't ooch gemaect*, de 1631, disponibilizado no *Atlas of Dutch Brazil*, ao sítio eletônico http://www.atlasofdutchbrazil.org/fortification/12/po; como visitado em 27.07.2010.

PARTE III

IMAGENS DA NOVA HOLANDA PERDIDA

"Nu zijn wij dit alles quijt"

Pieter de la Court, *Interest van Holland*, 1669

"Verzuimd Brasil! O ryke velden
Wier aard'is Diamant en goud
Uw laatste rampen gaan zig melden
Nu Bankert u niet meer behoud!
Vergeeffs heeft Post Olindas Kerken
Verwoest voor onse nieuwe Werkeu
Meer Nassau wykt het wust geluk:
Do Plaats, de naamen zyn verlooren
Dis d'Overwinnaar had verkooren
In't heedendagsche Fernambucq!"

Onno Zwier van Haren, *De Genzen*, Canto II, 1772

CAPÍTULO VII

NEGOCIANDO A IMAGEM DO BRASIL NO MERCADO HOLANDÊS DE PAISAGEM, 1645-1648

Cultura Visual, Tensões Sociais e o Imaginário do Brasil na Holanda após 1645

O objeto de estudo na terceira parte desta dissertação é o imaginário do Brasil na cultura visual holandesa da segunda metade do século XVII através das pinturas de paisagens de Frans Post. Procuraremos abordar essas imagens como um espaço cultural de produção de imaginários e sentidos sobre a terra do Brasil.

Assim como vimos na segunda parte desta dissertação que as primeiras imagens de Frans Post sobre o Brasil o representaram como colônia holandesa nos Trópicos, veremos nesta terceira parte que o imaginário holandês sobre a geografia do Brasil se cinde em duas formulações: a de uma corografia topográfica em torno de um projeto colonial Nassau-Orangista, e de uma corografia de exortação poética, mais de interesse dos grupos mercantis que comercializavam açúcar brasileiro e escravos africanos.

Em relação às imagens nassovianas de antes de 1648, os estímulos da natureza tropical foram usados como motivos pictóricos inseridos numa estrutura figurativa tal qual usada por diversos artistas para representar a pátria. Ao invés de representar o Brasil como terra estrangeira, através de um "vocabulário visual da alteridade",[728] Frans Post preferiu seguir uma linguagem visual que manipulava a observação do empírico de forma a reorganizar esses estímulos na relação com as práticas sociais que delinearam a experiência holandesa de lugar, de forma a levar o espectador a reconhecer os sítios representados e, assim, construir um sentimento de pertença e de identidade.[729]

Sua diferença consistiu em usar motivos topográficos e de *naturalia* para sugerir o Trópico brasileiro. Para operar essa inserção da imagem do Brasil num "vocabulário visual"

[728] Ver SPICER, Joaneath. "A Pictorial Vocabulary of Otherness. Roelandt Saverij, Adam Willarts and the Representation of Foreign Coasts" in: FALKENBURG, Reindert (ed.) *Natuur en Landschap in de Nederlandse Kunst 1500-1850*. Zwolle: Waanders Uitgevers, 1998; pp. 23-51; e GOEDDE, Lawrence Otto. *Tempest and Shipwreck in Dutch and Flemish Art. Convention, Rhetoric, and Interpretation*. The Pennsylvania State University, 1989.

[729] Ver LEVESQUE, Catherine. *Journey through landscape in seventeenth-century Holland: the Haarlem print series and Dutch identity*. The Pennsylvania State University, 1994.

pátrio, Frans Post enquadrou a estrutura de uma iconografia de viagens a terras estrangeiras dentro de uma estrutura de vistas corográficas, tais como nos gravados de geografia pátria em Claes Jansz. Visscher. Tal uso dos motivos topográficos inseria-se, então, num programa político de visualidade, pensado pelo Conde João Maurício de Nassau-Siegen, e de acordo com um discurso orangista, para situar o Brasil dentro da ordem holandesa de expansão marítima e colonial. O que implicava toda uma inter-relação das imagens de Frans Post com as de outros artistas da comitiva de Nassau, como os retratos etnográficos e as naturezas-mortas de Albert Eckhout, o mapa mural de Georg Marcgraf, as observações de história natural de Willem Piso e de Georg Marcgraf e da própria narrativa histórica de Caspar Barlaeus.

Quanto às imagens posteriores de Frans Post, que ele executou a partir de 1645 para o mercado de pintura de paisagem, o contexto era já outro. Tem-se contraposto o caráter ficcional dessas suas imagens posteriores, sobretudo em relação ao suposto aspecto documental de suas primeiras telas e desenhos. Se, no entanto, a história da arte tem desconstruído o discurso do "realismo" na imagem, discutindo esse como efeito produzido na inter-relação entre a produção e a recepção artística através de convenções e códigos de representação, quase nada dessa problematização e desse referencial teórico tem se aplicado ao estudo de Frans Post. Sobretudo porque essa historiografia da arte desconhece a historiografia sobre o Brasil holandês. Entretanto, essa última tem se limitado a usar as imagens de Frans Post como meras ilustrações das temáticas históricas, reproduzindo aquele discurso mimético do "realismo".

Essas imagens têm sido esteticamente consideradas inferiores às pinturas feitas no Brasil. Se elas revelam a maestria do artista maduro, por um lado; se afastam, por outro, do sentido de originalidade conferida às primeiras telas, tidas como o resultado do confronto direto do artista com a natureza dos trópicos brasileiros.[730]

Já vimos que essa formulação discursiva constituiu-se em pressupostos estéticos baseados numa teoria da imagem a partir da noção da verossimilhança fotográfica contida numa interpretação "realista" da paisagística holandesa do século XVII.

Segundo essa corrente, a perda da originalidade, nestas imagens posteriores, foi formulada nos termos de um afastamento do "idioma" visual em relação à verossimilhança fotográfica. Informada por uma noção positivista da História, essa crítica considerou a

[730] SOUSA-LEÃO, Joaquim de. *Frans Post. Seus quadros brasileiros*. Recife: Governo do Estado de Pernambuco: 1937, p. 22.

produção posterior de Frans Post como não documental. Ou antes, e mais especificamente, se os motivos ainda eram tratados "realisticamente", o todo da composição passou a ganhar um sentido mais ficcional.

Assim, todo um léxico ligado à ficção, invenção e criação, foi contraposto à noção documental da realidade brasileira da primeira fase, para ser aplicado ao conjunto posterior da obra de Post e justificado pelo fato de que foi produzido longe do Brasil, tanto no espaço quanto no tempo. Do *naer 't leven* da documentação visual *in loco*, passou-se ao *uyt den gheest*, criação do espírito, inclusive através da memória.

Como argumentamos na primeira parte, essa dicotomia entre documentação e ficção na imagem de Frans Post está baseada em premissas anacrônicas. Mostramos que a relação entre "ficção"e "realidade" nas primeiras imagens de Post não é de antagonismo. Para fixar ou registrar uma observação empírica em imagem, é necessário toda uma operação figurativa que implica na edição (seleção e manipulação) dos próprios estímulos perceptivos. Em outras palavras: a construção imaginária da realidade comporta um processo ficcional, como bem afirmou Sandra Jatahy Pesavento, ao considerar as imagens holandesas do Brasil como objeto de uma história cultural.[731]

Problematizar a relação entre "ficção" e "realidade" na obra de Frans Post (abolindo a dicotomia entre as duas categorias sem, no entanto, ir ao extremo oposto de amalgamá-las; ou seja, distinguindo-as em suas especificidades ainda que concebendo-as como inter-relacionadas) é investigá-la a partir de um sistema de valores, sentidos e significados construídos no contexto específico de sua própria cultura visual.[732] Esta proposta interdisciplinar terminou, então, por extrapolar o próprio campo da História da Arte: não se trata simplesmente de estudar as imagens enquanto objetos estéticos, mas de investigar a construção social de uma imaginação holandesa sobre o Brasil em objetos históricos, produzidos nas relações de poder entre os grupos sociais contemporâneos.

Ainda que reconheçamos que não podemos "voltar" no tempo, ou seja, reconstruir integralmente o contexto interpretativo da recepção dos contemporâneos, dada toda uma

[731] PESAVENTO, Sandra Jatahy. "A Invenção do Brasil – O nascimento da paisagem brasileira sob o olhar do *Outro*" in: *Fênix – Revista de História e Estudos Culturais*. Ano I, Vol. 1, no. 1, Out-Dez 2004.
[732] MONTEIRO, Rosana Horio. "Cultura Visual: definições, escopo, debates" in: *Domínios da Imagem – Revista do Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem na História*. Londrina, Ano I, n. 2, pp. 129-134, maio 2008; e DIKOVITSKAYA, Op. Cit.

temporalidade experienciada no "depois" da obra e formadora de nosso ponto de vista hoje,[733] isso não impede que tentemos "construct an understanding of the work that conforms with what we might establish about the circunstances of its creation and initial reception".[734] Afinal, "[…] No picture can escape the tension between what is going on inside the frame and what is happening out in the world [...]".[735]

Portanto, esta terceira parte pretende tomar o debate da convencionalidade na arte holandesa do século XVII e aplicá-lo ao estudo de Frans Post, ao mesmo tempo em que procurará ampliar a noção de convencionalidade ao tomar essa última categoria como construção imagético-discursiva que se dá no interior das relações de poder. Reivindicação esta de que é possível interpretar imagens a partir de uma história que se debruce sobre o problema multifacetado da cultura.

Não se trata de reduzir o fenômeno cultural da fabricação da imagem ao determinismo das relações sócio-econômicas. Mas, por outro lado, de demostrar que aquela produção não é isenta dessas últimas; não acontece *fora* delas.

Se, por um lado, uma leitura da arte holandesa do século XVII em sua relação com a cultura e a sociedade é crucial aqui; por outro, é igualmente importante tomar cuidado com possíveis generalizações, presas fáceis do reducionismo. É preciso cuidado ao estabelecer a correspondência entre as mudanças nas relações sociais e políticas após 1650 e as mudanças de gosto, com suas nítidas implicações de tratamentos figurativos aos motivos pictóricos. Em J. L. Price vemos a ideia de que a pintura holandesa, própria da classe de artesãos que emergiu no início do século XVII, se enfraquece à medida em que a alta burguesia introduz valores neoclássicos estrangeiros.[736] Apesar da virada cultural na proposta de abordar a arte holandesa nesses termos, esse modelo explicativo concebe o autêntico e o vernáculo como intrinsecamente coincidentes com um generalizante âmbito popular e nacional.

A agenda de estudar culturalmente a arte holandesa do século XVII pôde ser relativizada e re-elaborada na abordagem de Mariët Westermann.[737] Segundo ela, na primeira metade do século, as camadas populares e a burguesia mercante se aproximam entre si e da

[733] DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adrian Hidalgo editora, 2006; p. 26.
[734] GASKELL, Ivan. *Vermeer's Wager. Speculations on Art History, Theory and Art Museums*. London: reaction Books, 2000; p. 116.
[735] BROOK, Timothy. *Vermeer's Hat. The Seventeenth Century and the Dawn of the Global World*. London: Profile Books, 2009; p. 215.
[736] Ver PRICE, J. L. *Culture and Society in the Dutch Republic During the 17th Century*. London, 1974; pp. 119-120; 131; e 141-143.

nobreza orangista, fruto de uma mesma contingência histórica para todos: a guerra de independência ao inimigo comum, o espanhol, e a subsequente tarefa de construir interna e externamente um novo estado. No entanto, depois de 1648, com o fim da guerra com a Espanha, o reconhecimento das Províncias Unidas pela comunidade de estados europeus, e o impressionante crescimento do comércio global holandês, a burguesia mercante não precisava mais se ver como *par* da nobreza ou das camadas mais pobres. Ao contrário, seu papel de liderança pós-1650, com a abolição do estatuderato da casa de Orange, tornava necessária essa diferenciação, o que exigia, porém, uma construção identitária mais específica, com a criação de uma imagem própria de seu (novo) mundo social e político.

No entanto, esse processo não foi nem de longe homogêneo e dicotômico. A "economia da dádiva", tida como "aristocrática", e a "mercantilização" da arte, supostamente "burguesa", não foram fenômenos culturais isolados e excludentes um do outro, como supôs Pamela Smith e Paula Findlen,[738] mas algo muito mais complexo. De um lado, nobres usavam seu *status*, de dentro das redes sociais, também para obter meios financeiros. Basta lembrar do objetivo pecuniário de João Maurício de Nassau-Siegen ao presentear o Eleitor de Brandeburgo, o Rei da Dinamarca e o Rei de França com itens de sua *Brasiliana* e de sua *Kunstkamer*. Por outro lado, burgueses acumulavam (e ostentavam) riquezas também como parte de uma política de auto-promoção.

É nesse sentido que devemos considerar a "aristocratização" dos gostos burgueses pós-1650, de que falava Westermann.[739] Mais ainda, é nesse quadro que devemos pensar o fenômeno da disseminação cultural do modelo das *Kunst* e *Wonderkamers*, inicialmente relativas à nobreza, às coleções particulares da burguesia mercante na Holanda da segunda metade do século XVII.

Mas também devemos sondar como essas mudanças sociais de gosto sugeriram mudanças nas expectativas desse grupo, consumidor das paisagens de Frans Post, acerca do Brasil; e de como o embate de imaginários sobre a terra do Brasil se relacionou à própria construção imagética na obra de Post. Vale lembrar ainda que, se a segunda metade do século XVII trouxe, por um lado, um novo lugar para a oligarquia urbana holandesa nas relações de

[737] Ver WESTERMANN, Mariët. *A Worldly Art. The Dutch Republic, 1585-1718*. New Haven: Yale University Press, 2007.
[738] SMITH, Pamela H. & FINDLEN, Paula. "Introduction. Commerce and the Representation of Nature in Art and Science" in: SMITH, Pamela H. & FINDLEN, Paula. *Merchants & Marvels. Commerce, Science, and Art in Early Modern Europe*. New York: Routledge, 2002; pp. 4-5.
[739] WESTERMANN, Op. cit. pp. 176-180.

poder tanto internas quanto externas; por outro, trouxe a perda colonial, sobretudo no Novo Mundo, inclusive do Brasil. Isso também possibilitou mudanças nas expectativas por esse público consumidor de paisagens de terras estrangeiras. Nesse contexto, as imagens de Frans Post se relacionaram não mais a um território sob domínio holandês, mas a um país idealizado num imaginário exoticizante sobre o Outro, especificamente não-europeu.

A hipótese aqui levantada, e que a partir daqui será defendida, é a de que esse espaço de construção cultural sobre o Brasil na Holanda da segunda metade do século XVII, heterogêneo e polissêmico, que foi a produção de Post para um mercado de arte, representou o Brasil ora como um espelho crítico da realidade de derrota colonial no Atlântico, ora como o país imaginário de deleite e desfrute de amenidades exóticas.

A criação artística de Frans Post ocorreu no contexto tanto da cultura visual quanto das tensões sociais da Holanda da segunda metade do século XVII. Se relacionarmos nossa análise do motivo da terra observada na representação de Post aos discursos holandeses sobre o Brasil, temos que há uma mudança em suas estratégias visuais, em suas composições, relacionadas a interesses econômicos da rica elite de mercadores urbanos da Holanda, especialmente depois da Paz de 1848 e do fim do estatuderato, a partir de 1650. Esse processo será alvo do capítulo sétimo. De 1649 a 1654, pintando para um valorizado mercado de paisagem, Frans Post organizou os estímulos tropicais enquanto panoramas de hipotéticas localidades, as várzeas de rios emolduradas por colinas suaves, com ênfase em aspectos topográficos e etnográficos do Brasil. Depois de 1654, quando o Brasil holandês capitulou, os panoramas de Frans Post passaram a enfatizar mais os motivos da produção açucareira, enquanto, no todo, suas composições manipularam ainda mais os aspectos geográficos da terra observada na representação. Isso será tratado no capítulo oitavo. Depois de 1661, quando o Brasil holandês foi definitivamente perdido para os portugueses, os assim chamados *capricci* de Frans Post manipularam os estímulos visuais das localidades observadas ao ponto de torná-las locações ficcionais, ou cenários, que constituíam impossibilidades topográficas. A ênfase aqui caiu então em motivos como a *naturalia* brasileira ou as "ruínas de Olinda", que enfocaremos no capítulo nono.

Embora todas essas mudanças de tratamento na representação da observação da terra do Brasil apontem para a readequação de sua produção pictórica na relação com a nova realidade colonial holandesa no Novo Mundo, ainda assim a estratégia de representar o Brasil

como localidade específica permaneceu usada, aqui e ali. O que sugere a permanência de um discurso orangista sobre o Brasil, ou mesmo a nostalgia por ele, em meio a um crescente ecleticismo internacionalizante que apontava para um processo exoticizante das visões sobre o Brasil. Daí que depois da morte de Frans Post, em 1680, suas pinturas passaram a ser consumidas (primeiramente em Amsterdã, mas depois em Londres, Paris e mesmo na Alemanha) como "exóticas" paisagens das Índias Ocidentais, sem distinção de localização.

Todo esse esforço de relacionar a produção imagética de Frans Post ao contexto histórico das relações entre a Holanda e o Brasil se faz necessário para restituir a essas imagens uma referência que a historiografia da arte posterior não pôde considerar. Muito depois do eclipse da "Idade de Ouro" holandesa, e do esquecimento do Brasil que a ele se seguiu, foi difícil considerar quão importante foi o caso brasileiro para a política externa e mesmo para a sociedade holandesa, entre os anos de 1645 a 1669. Essa importância pode ser reconstruída relacionando a evolução do tratamento do motivo "Brasil" na obra de Frans Post ao processo histórico de perda da colônia e a posterior negociação diplomática e financeira acerca dela com Portugal.

Para compreender as mudanças no tratamento formal ao longo da produção de Post, para além do argumento "realista" do *connoisseurship*, e depois situá-las no todo maior da mudança de atitudes holandesas sobre o Brasil, ocorridas no período histórico da segunda metade do século XVII, procuramos seguir a seguinte metodologia:

1) Estudar as mudanças nas estratégias visuais de composição do observado na representação pictórica através de uma análise iconográfica da recorrência de motivos nas composições de Frans Post; e

2) Relacionar esses resultados aos discursos e às expectativas do público sobre o Brasil no interior dessa cultura visual a fim de proceder a uma interpretação histórica para as mudanças iconográficas na produção das imagens de Frans Post.

Entrando para a Guilda: o Impasse da Convenção

Frans Post retornou à Holanda em 1644. Sabe-se pelas datas nas pranchas que ilustram o livro *Rerum per octennium in Brasilia*, de Gaspar Barlaeus, que durante o ano de 1645 Post continuou a serviço de João Maurício, Conde de Nassau-Siegen. Em 1646, Frans Post já

aparece nos documentos como membro da Guilda de São Lucas em Haarlem,[740] condição exigida para um pintor exercer sua profissão e o direito de vender sua produção para um mercado consumidor de arte na Holanda do século XVII.

Interessou aqui, nesta terceira parte da tese, investigar que expectativas sobre o Brasil tinha um público holandês consumidor de artes visuais na segunda metade do século XVII, e de como essas expectativas se relacionaram à produção imagética de Frans Post.

Começaremos neste capítulo sétimo pela análise dos três primeiros quadros sobreviventes que Frans Post executou na Holanda, após retornar do Brasil, pois eles podem indicar os passos da transição figurativa em sua obra (a do artista engajado numa missão presidida por um príncipe humanista, ao artista filiado à guilda e produzindo para clientes através de relações ditadas pelo mercado de arte), e sugerir as linhas de tensões entre diferentes grupos sociais em meio à imaginação holandesa sobre o Brasil. São eles os quadros *Mocambos*, de 1645; *Cachoeira de Paulo Afonso*, de 1647; e *O sacrifício de Manoá*, de 1648.

A análise que George Gordon fez de *Mocambos* (ver prancha 69), levando em conta tanto as dimensões diminutas quanto o suporte de madeira, e limitando-se às estruturas formais da composição, terminou por contrapor esse quadro às telas, maiores, da fase "brasileira" de Post, insistindo em enfatizar elementos que seriam posteriormente tomados como típicos de seu estilo pessoal para as fases subsequentes.[741] Assim, apesar de ainda reconhecer uma paleta "tonal", como na fase "brasileira", Gordon chama a atenção para duas inovações: uma linha do horizonte mais alta e o uso de *repoussoir* no primeiro plano.

Quanto às dimensões e ao suporte do quadro em questão, estamos de acordo com a ideia de que ele difere dos quadros da série nassoviana. Aliás, as dimensões diminutas, se postas na perspectiva cronológica das atividades do pintor, poderiam indicar se tratar de um quadro feito como teste. Daí as dimensões diminutas, que tornavam a feitura do quadro mais

[740] Ver LARSEN, Erik *Frans Post, Intérprete du Brésil*. Amsterdam/Rio de Janeiro: Colibris, 1962; p. 247. SOUSA-LEÃO, Joaquim de. *Frans Post, 1612-1680*. Amsterdam: A. L. van Gendt & Co., 1973; pp. 17-18; e LAGO, Pedro & Bia Corrêa do. *Frans Post {1612-1680}. Obra completa*. Rio de Janeiro: Capivara, 2006; pp. 40 e 78.
[741] GORDON, George. "Estilo e Técnica de Frans Post" in: LAGO, op. Cit. Pp. 73-74.

econômica e rápida.[742] Ademais, o tratamento dispensado aos motivos na composição parece reforçar esta hipótese. Detenhamo-nos mais aqui neste ponto.

Em 1645, ainda empregado pelo Conde de Nassau e não membro da guilda, Frans Post não podia tê-lo pintado para vender no mercado. Tampouco parece haver indício de que fora executado para o Conde, pois que se assim tivesse sido, provavelmente esse quadro em questão teria sido incluído no conjunto de outros quadros seus dados pelo próprio Conde de Nassau ao Rei de França, em 1679.

Leon Krempel sugeriu que "os arbustos do primeiro plano lembram muito, com seu desenho muito preciso, o estilo dos desenhos do acervo do British Museum de 1645."[743] Ora, essa observação nos faz suspeitar que um corte brusco entre uma fase "brasileira" e as seguintes, já de volta à Holanda, fosse muito mais uma categorização estilística feita *a posteriori* pela crítica.[744] De fato, os arbustos no primeiro plano assemelham-se muito aos do primeiro plano de *Vista de Itamaracá*, de 1637 (cf. prancha 12); e o emaranhado das raízes aéreas, possivelmente em referência à espécie *Mangle Rizhofora*, encontram similar nas congêneres representadas no primeiro plano de *Cidade Frederica na Paraíba*, de 1639 (cf. prancha 15), e também no desenho *Cabo de S^{to}. Augustinho*, de 1645 (cf. prancha 19).

A palmeira, que Sousa-Leão identificou como macaúba, *Acrocomia aculeata*,[745] e Dante Martins Teixeira como pindoba, *Attalea Oleifera*,[746] que aparece à direita, é a mesma

---

[742] Para a relação entre o tamanho da superfície do quadro e seu preço de mercado, ver BOK, Marten Jan. "Pricing the Unpriced: How Dutch Seventeenth-Century Painters determined the Selling Price of their Work" in: NORTH, Michael & ORMROD, David. *Art Markets in Europe, 1400-1800.* Aldershot: Ashgate, 1998. Sobre o Mercado de arte na Holanda do século XVII, ver: LARSEN, Erik (with collaboration of Jane P. Davidson). *Calvinistic Economy and 17th Century Dutch Art*. Lawrence: University of Kansas Publications, 1979; CHONG, Alan. "The Market for Landscape Painting in Seventeenth-Century Holland" in: SUTTON, P. C. *et al. Masters of 17th-century Dutch Landscape Painting*. Amsterdam/Philadelphia, 1987; VAN DE WOUDE, Ad. "The Volume and Value of Paintings in Holland at the Time of the Dutch Republic" in: FREEDBERG, David and DE VRIES, Jan (eds.) *Art in history / History in art: Studies in Seventeenth-Century Dutch Culture*. Santa Monica: The Getty Center for the History of Art and the Humanities, 1991; NORTH, Michael. *Art and Commerce in the Dutch Golden Age*. New Haven: Yale University Press, 1997; FALKENBURG, Reindert (ed.) *Kunst voor de Markt, 1500-1700*. Zwolle: Waanders Uitgevers, 2000; e HOCHSTRASSER, Julie Berger. *Still Life and Trade in the Dutch Golden Age*. New Haven: Yale University Press, 2007.

[743] KREMPEL, León. *Frans Post (1612-1680). Maler des Verlorenen Paradieses*. Ausstellung und Katalog. München: Haus der Kunst, 2006; p. 145.

[744] Não me refiro apenas ao artigo de Gordon, acima citado, mas também a toda uma corrente da crítica de arte que, começando por Sousa-Leão em 1937 chega até o catálogo dos Corrêa do Lago em 2006, elaborou uma divisão estilística da obra de Frans Post em fases que se afastam do "realismo" a medida que avançam na cronologia. Para a discussão das fases estilísticas e o pressuposto realista na apreciação de Frans Post, ver o capítulo primeiro.

[745] SOUSA-LEÃO, Op. Cit. p. 77.

[746] TEIXEIRA, Dante Martins. "Nature in Frans Post's paintings of the New World" in KREMPEL, Op. Cit. P. 48.

que ocorre no primeiro plano à direita de *Cidade Frederica na Paraíba*. O motivo da mata na colina ao fundo parece repetir o plano de fundo de *O carro de Bois*, de 1638, só que conseguindo melhor integrar os planos como em *Porto Calvo*, de 1639. O tom cinzento escuro da lama ribeirinha no primeiro plano, como em *Vista de Itamaracá*, desaparece e o solo torna-se mais terroso e ocre no caminho do primeiro plano em *Mocambos*.

Tudo indica, pelo esforço de síntese em organizar a experiência de observação nos trópicos em imagem fixada, que em *Mocambos*, Frans Post dava seguimento ao desenvolvimento da construção de uma imagem do Brasil holandês, tal como praticada para fins oficiais por encomenda de Nassau. Ele combinou várias estratégias de representar o observado numa imagem que, tipificando a paisagem brasileira através do uso simbólico de motivos botânicos, terminava por insinuar um jogo ambíguo: se por um lado, remetia o observador a um repertório visual de terra pátria, por outro, ao singularizar a palmeira, ele conseguia remeter mais facilmente o observador a uma iconografia contemporânea de viagens. Disposta sozinha, conferindo destaque, a palmeira, e sua disposição na borda da composição, estava de acordo com iconografia anterior sobre o Brasil, como à prancha 70, e mesmo sobre a Ásia.[747]

A questão da linha do horizonte mais alta pode ser endereçada diferentemente de como o fez Gordon. Ao invés de tomá-la, por contraposição, como abandono à fórmula desenvolvida nas telas "brasileiras", de linha do horizonte no terço interior da composição, podemos considerá-la como uma estratégia, dentre várias possíveis e utilizadas já por Post, para representar o observado nos trópicos com ênfase numa figuração topográfica acurada da terra. Isso podia sugerir ao observador determinar a localização geográfica do sítio representado.

O argumento aqui que reforça esta hipótese é o de que Frans Post optou por coincidir o ponto de vista ficcional da composição com um ponto de vista dedutível no território, ao assumi-lo baixo (como a alguém em pé, à beira do caminho) e em relação verossímil de distância para com os objetos tanto do primeiro quanto do segundo planos. Fazendo assim, ele seguia um padrão já observado na "fase" anterior.

Se esta hipótese estiver correta, poderíamos supor uma localidade situada próxima de formação salina de área inundada, nas bordas de manguezais. Em outras palavras: próxima ao

[747] Como na gravura sobre Pernambuco em *Reysboeck van het rijcke Brasilien, Rio de la Plata ende Magallanes*, 1624; ou nas pranchas números 8, 9, 13, 16, 19, 24 e 25 de BOOGAART, Ernst van den. *Civil and Corrupt Asia. Image and Text in the* Itinerario *and the* Icones *of Jan Huygen van Linschoten*. Chicago: The University of Chicago Press, 2003.

mar ou de estuário. Não em qualquer ponto do litoral, mas no ponto de onde o observador poderia ver colinas relativamente próximas. Por relação ao quadro *Paisagem com rio e índios*, de 1650, e que será analisado no próximo capítulo, podemos hipotetizar que o sítio representado em *Mocambos* corresponde à porção do território de Pernambuco, hoje, chamada de Nova Cruz. Está compreendida ao sul do Canal de Santa Cruz e a norte da praia de Maria Farinha; a oeste do rio Manicoara, afluente do Igarassu e a leste do Oceano Atlântico, como se pode ver no mapa de Georg Marcgraf.[748]

No entanto, uma diferença para com as telas anteriores deve ser destacada: o uso de figuras humanas. Consideremos aqui esse aspecto das composições de Frans Post a fim de compreender tal uso em *Mocambos*.

O *connoisseurship* da crítica sempre considerou as figuras humanas das fases seguintes em Frans Post como mera *stoffage*.[749] No entanto, uma historiografia da arte recente, preocupada em desconstruir o discurso "realista" do século XIX sobre a arte holandesa do século XVII, tem procurado reconstruir a ideia de que não havia "paisagem" sem a dimensão humana.[750] Daí a sugestão de Reindert Falkenburg para que se estude a relação entre as figuras humanas e o todo da composição nas pinturas de paisagem a fim de obter mais elementos com os quais se aproximar de uma interpretação tal qual os observadores contemporâneos deviam olhar para essas imagens[751].

Se observarmos as figuras humanas em *Mocambos*, tanto em relação ao tratamento pictórico quanto à sua relação com o todo da composição, e sobretudo ao comparar-lhes as de suas telas do período brasileiro, a primeira conclusão a que chegaríamos é a de que elas diminuem de tamanho, sendo apresentadas a maior distância do observador.

Esse fato, a diminuição da proporção do motivo humano na relação com o todo da composição, ocorreu também nos desenhos que Frans Post executara para servir de base à feitura das gravuras para as pranchas do livro de Barlaeus, e que são do mesmo ano do quadro

---

[748] Prancha número 2 de BARLAÉUS, Gaspar. *História dos feitos recentemente praticados durante oito anos no Brasil* [1647]. Recife: Fundação Cultura Cidade do Recife, 1980; p. 20; e prancha XI/18, "Praefecturae Paranambucae Pars Borealis, uma cum Praefectura de Itamaracá" in: BLAEU, Joan. *Atlas Maior* [1665]. Colônia: Taschen, 2005, pp. 566-567 e 570.

[749] SOUSA-LEÃO, Op. Cit. p. 23.

[750] GOEDDE, Lawrence O. "Convention, realism, and the interpretation of Dutch and Flemish tempest painting" in: *Simiolus*, Vol. 16, No. 2/3, 1986

[751] FALKENBURG, Reindert L. "Calvinism and the Emergence of Dutch Seventeenth-Century Landscape Art – A Critical Evaluation" in: FINNEY, Paul Corby (ed.). *Seeing beyond the Word. Visual Arts and the Calvinist Tradition*. Grans Rapids, Michigan: William B. Eerdmans Publishing Company, 1999; pp. 351-357.

Mocambos, de 1645, a despeito daqueles apresentarem composição muito semelhante às telas, embora tendo essas figuras humanas em maiores proporções.

A explicação para essa evolução como sendo mera mudança de estilo, de uma "fase" a outra, parece-nos insuficiente. Problematizando essa diferença a partir de uma concepção que considere a interação entre produção e recepção da imagem, podemos sugerir que a modificação foi introduzida porque, após 1647, com a publicação dos desenhos de Post no livro de Barlaeus, contendo a heráldica que Nassau criara em 1638, a necessidade de que os motivos humanos funcionassem como símbolos para articular paisagem e alegoria nas pinturas cessou, como vimos argumentando na parte segunda, sobretudo no capítulo quinto. Ademais, tal uso heráldico das figuras humanas estava estreitamente relacionado com a imagem oficial do Brasil como possessão da WIC e das Províncias Unidas, e nem todos os interesses em jogo advogavam essa construção de sentido, como vimos em relação ao imaginário holandês sobre o Brasil no mapa de Marcgraf, analisado no capítulo sexto, e que se verá também mais adiante, neste e nos capítulos seguintes.

Isentas da convenção oficial, as figuras humanas, agora em escala menor, deixariam mais fácil a tarefa de evitar a necessidade de Frans Post em dar mais qualidade técnica ao tratamento dos traços fisionômicos, uma vez que isso não era de seu domínio, já que sua ênfase era a imagem da terra. Assim, por exemplo, estratégias de apresentar figuras humanas de costas, cobertas com chapéus, num jogo de esconder e mostrar, foram amplamente compensadas por um olhar especialmente atento para movimento e silhueta.

Mais importante, no entanto, é observar que essa diminuição, ou antes, essa re-estruturação no papel antes conferido a conteúdos simbólicos não implicou o fim de uma tipificação dos motivos humanos. Tipificação essa que está presente nas telas do período brasileiro e que permaneceu nos quadros posteriores. A questão aqui, porém, é a de investigar que significações esses tipos humanos poderiam engatilhar na nova relação semântica, proporcionada pela produção para o mercado de pintura de paisagem na Holanda. As figuras humanas em *Mocambos*, sem a preocupação de fornecer simbologias para alegorias de uma heráldica oficial, parecem dar visibilidade a um "impulso etnográfico",[752] ainda que presa fácil de uma tipificação do Outro.

[752] BRIENEN. Rebecca Parker. *Visions of Savage Paradise. Albert Eckhout, Court Painter in Colonial Dutch Brazil*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006. Ver especificamente o capítulo 3: "Canibalizing America: From the Ethnographic Impulse to the Ethnographic Portrait", pp. 73-94.

Pedro e Bia Corrêa do Lago supuseram que as casas em *Mocambos* formassem o conjunto arquitetônico referente a uma senzala, moradia de escravos africanos que trabalhavam na lavoura canavieira, supostamente representada pela faixa verde clara que separa o vilarejo da mata no alto da colina. Daí eles usarem anacronicamente o vocábulo "mocambo" como título do quadro.[753] Apesar de uma figura de africano aparecer na composição, quase desaparecendo no caminho por entre as casas, os tipos humanos presentes apontam para tipos tupi e mestiços. Os primeiros estão vestidos só com calções e saias, desnudos da cintura para cima, enquanto as mamelucas portam já um vestido, ainda que simples, como uma bata. Todos estão descalços. Essa forma de apresentar os tipos concorda, pois, com a hierarquização de civilidade, tal qual aparece nos "retratos etnográficos"[754] de Albert Eckhout: indo do selvagem tapuia ao mestiço, que, por ter herança europeia, era o mais civilizado.[755] A hierarquização de raça e/ou civilidade não constituía novidade para o público holandês, já que essa, associada à indumentária, já tinha sido construída desde a publicação do *Itinerario* e dos *Ícones*, por Jan Huygen van Linschoten, na virada do século XVI para o XVII.[756]

Argumentamos aqui que a diferença entre a imagem em Frans Post e em Albert Eckhout reside nas ênfases conferidas dentro da relação tipo humano - imagem da terra. Se, por um lado, em Eckhout, a paisagem ao fundo e os motivos botânicos e zoológicos nos primeiros planos funcionam como atributos que reforçam, como numa teia de referências construídas, a identidade do tipo humano "retratado"; por outro, em Post os tipos humanos, bem como os motivos de *naturalia* e *artificialia*, sugerem elementos visuais com os quais o público poderia, relacionando a outros produtos culturais sobre o Brasil (livros, outros quadros, espécies em *wonderkamers*), co-partilhar de uma imagem da terra que fosse cognoscível. Em outras palavras, Frans Post inverteu a polarização de Eckhout: os motivos

[753] LAGO, Op. Cit. p. 114. A palavra "mocambo" designa um tipo de habitação que, desde fins do século XIX e princípios do XX, era tida por africana. Se, por um lado, esse tipo arquitetônico resulta de hibridização com elementos da cultura indígena que poderiam já ocorrer no século XVII, por outro, o nome não apresenta a mesma datação. Sousa-Leão preferiu se referir ao quadro como "Huts in a landscape" e Krempel como "Aldeia brasileira". Ver SOUSA-LEÃO, Op. Cit.; p. 77; e KREMPEL, OP. Cit.; p. 145.

[754] Apesar de Rebecca Parker Brienen usar a expressão "retratos etnográficos", Peter Mason havia chamado a atenção para o fato de que esses quadros não são "portrayal" mas sim "betrayal", no sentido de que os quadros não constituem "retratos", uma vez que não se referem a indivíduos retratados, constituindo de fato tipificações, o que demonstra que a etnografia do Outro, tal qual observado no Brasil, confundiu-se com uma visão etnocêntrica. Para BRIENEN, ver nota 13 acima; e para o tópico "Portrayal and Betrayal", ver MASON, Peter. *Infelicities. Representations of the Exotic*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1998; pp. 53-63.

[755]MASON, Op. Cit.; p. 59; e BRIENEN, Op. Cit.; pp. 96-99.

[756] BOOGAART, Op. Cit. pp. 14-17.

botânicos, zoológicos e etnográficos informam sobre a terra, tema central de sua imagem. Vale a pena lembrar que a feitura de *Mocambos* não é muito posterior à exibição ao vivo dos "tipos" indígenas, quando estes dançaram na Mauritshuis, já em alusão ao próprio quadro *Dança dos Tapuias*, de Eckhout.[757]

Daí Krempel ter considerado recentemente que a faixa verde-claro de paisagem no quadro *Mocambos* se referia à lavoura de mandioca, própria dos costumes alimentares e tecnológicos dos indígenas, e não da cana-de-açúcar, a qual não era cultivada por mão-de-obra indígena.[758] Apesar de constituir uma ponderação razoável e verossímil, há mais motivo para considerar a alternância de tons de verde claro e escuro, nos planos de fundo de Post, na relação direta com o que, na legenda do mapa de Marcgraf, aparece como *campi* e *silvae*, respectivamente.[759]

Correlato à etnografia em Albert Eckhout, há portanto em Frans Post o que podemos categorizar como um impulso geográfico. A ênfase de Eckhout, em relação aos tipos humanos, sugere o elemento etnográfico. Enquanto a ênfase de Post em privilegiar a terra do Brasil, usando os motivos de *naturalia* e as figuras humanas para referenciá-la, sugere o aspecto geográfico. Sem precisar mais fazer uma imagem oficial do Brasil, Frans Post guardou, no entanto, a mesma lógica visual de inserção política da terra brasileira numa geografia holandesa para o globo. O uso da tipificação para construir uma imagem da terra ocorreu através da localização geográfica.

Mocambos, em suas relativamente pequenas dimensões, 34 x 51 cm, trazia a marca da potencialidade de Frans Post para realizar o que tanto o público esperava de um pintor paisagista que viajara a um país já há muito imaginado na Europa. Quarenta e cinco anos depois do caso de Van Linschoten, também Frans Post deve ter precisado agregar o máximo

---

[757] MELLO, Evaldo Cabral de. *Nassau: governador do Brasil holandês*. São Paulo: Cia. das Letras, 2006; p. 211, fala que a Mauritshuis "foi inaugurada em fins do verão de 1644, com uma festa cujo ponto alto consistiu na encenação de danças guerreiras pelos tapuias que o [Conde de Nassau] haviam acompanhado, cuja nudez provocou a hilaridade dos convivas, embora os membros da Igreja calvinista e suas mulheres tivessem achado o espetáculo 'nada engraçado', como reportava Huygens." Sobre o mesmo episódio, escreveu Sousa-Leão, em *Maurits De Braziliaan*. Tentonstelling. Den Haag: Koninklijk Kabinet van Schilderrijen / Mauritshuis, 1953; p. 20: "op een zomeravond, kort na zijn terugkeer, zijn gasten choqueerde door hun het schouwspel voor te zetten van de wilde dansender naakte Indiaanse 'Tapuya's', waarvan Eckhout het rhytme en de vitaliteit met aangrijpend realisme heeft weergegeven. 'Ceci a causé beaucoup de raillerie et risee parmi toute sorte de gens' luidt de opmerking van een ooggetuige." Em MASON, Op. Cit. pp. 112-13, encontramos a demonstração de que o "impulso etnográfico" pôde se imiscuir, na mesma imagem, com a teatralização do Outro.

[758] KREMPEL, Op. Cit; p. 145.

[759] Para referência ao mapa de Marcgraf, ver nota número 732, à página 245, acima.

possível de observação empírica à construção retórica de sua imagem do Brasil.[760] Mas, ao mesmo tempo e por outro lado, essas observações, *naer 't leven*, teriam que ser negociadas, em sua visibilidade, com as categorias imaginárias de uma cultura visual que já praticava uma teatralização exotizante de terras estrangeiras.[761]

A representação das figuras humanas em *Mocambos*, como na sutileza de mostrar o jeito das indígenas trançar o cabelo ou a forma de levar às costas o cesto enquanto amamentam o bebê, agarrado a sua frente, parece estar de acordo com descrições dos índios, encontradas em textos contemporâneos sobre o Brasil, como na *Historia naturalis Brasiliae*, de Willem Piso e Georg Marcgraf; ou no *Gedenkweerdige Brasiliaense Zee- em Lant- Reize*, de Joan Nieuhof.[762] Não que a imagem em Frans Post fosse contrapartida visual de tais textos. Antes, ambas, imagens e textos, se inscreviam no imaginário sobre o Brasil, presente no contexto maior de uma cultural visual (imagens fixadas, imagens literárias, imagens mentais, discursos sobre o ver a imagem, etc.). No entanto, essa meticulosidade descritiva, até sensível na observação do Outro, como no caso aqui de Post e de Nieuhof, não significou, necessariamente, que o público consumidor de paisagens olhasse para o Outro, assim representado, sem as lentes da teatralização. Aqui parece que o acúmulo de informação e de

---

[760] Ver a relativização dos antagonismos entre *naer 't leven* e *uyt den gheest*, tomando o primeiro como material de observação empírica a ser trabalhado no processo de editoração que a segunda categoria implica, em BOOGAART, Op. Cit. pp. 6-9.

[761] "The word *theater* should be taken literally, for so-called anatomy lessons became grisly spectacles of both popular and learned entertainment", in: MASON, Op. Cit.; p. 110. De Bry, por exemplo, mudou o tratamento ao motivo arquitetônico das *malocas* quando em cenas de canibalismo, com o fim de "re-create the view of the the stage one might have had in London's Globe Theatre", in: BUCHER, Bernadette. *Icon and Conquest. A Structural Analysis of the Illustrations of de Bry's GREAT VOYAGES*. Chicago: The University of Chicago Press, 1981.

[762] NIEUHOF, Joan. *Memorável viagem marítima e terrestre ao Brasil*. Traduzido do inglês por Moacir N. Vasconcelos; confronto com a edição holandesa de 1682, introdução, notas, crítica bibliográfica e bibliografia por José Honório Rodrigues. Belo Horizonte / São Paulo: Ed. Itatiaia / Ed. da Universidade de São Paulo, 1981. Apesar da publicação ter ocorrido em 1682, postumamente, aliás, o texto deve ter sido escrito após seu retorno do Brasil, em 1649. Na página 348 encontramos uma passagem que sugere suas observações sobre os indígenas: "Os silvícolas do interior andam completamente nus, tanto homens como mulheres. Todavia, os do litoral, que mantêm contacto com os holandeses e portugueses, usam uma camisa de algodão ou linho. Durante o tempo em que estive no Brasil, alguns dos principais aborígines procuravam imitar os europeus na maneira de vestir. A mulher segue constantemente o marido, onde quer que vá, mesmo na guerra. Ele nada leva a não ser armas; entretanto, a pobre companheira vai carregada qual animal de carga." A descrição que se segue deve ter sido tirada, por exemplo, de MARCGRAF, Georg. *História Natural do Brasil*. [1648]. Tradução de Mons. Dr. José Procópio de Magalhães. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 1942; p. 272. Sobre os elementos arquitetônicos que aparecem em *Mocambos*, a passagem em PISO, Guilherme. *História Natural do Brasil Ilustrada*. [1648]. Tradução do Professor Alexandre Correia, seguida do texto original, da biografia do autor e de comentários sobre sua obra. Edição comemorativa do primeiro cinquecentenário do Museu Paulista.Companhia Editora Nacional, 1948; p. 8, bem que poderia servir de *Ekphrasis* para o leitor atento: "[Os índios] vivem sob o mesmo teto, leve, mui longo, construído sem pez, cal nem tijolo cozido, mas coberto de caniços e de folhas de palmeira [...]".

nitidez desse "idioma" visual podia ter sido interpretado apenas como eloquência a serviço da representação do exótico.

Quando Whitehead e Boeseman questionaram a autoria de Post para as vinhetas do mapa mural de Marcgraf, eles o fizeram por considerar a cena de caça protagonizada pelos indígenas um tema que, por não ser recorrente, não poderia ser da obra dele.[763] O que esses autores não consideraram foi a questão de saber se, sendo a vinheta da autoria de Post, por que o tema não reapareceu ao longo de sua obra. De fato, à luz de uma melhor identificação e divulgação da obra de Post, graças às publicações que desde os anos 1960 têm procurado reproduzir suas imagens, sabemos que o tema das cenas de indígenas caçando reapareceu, mas apenas esporadicamente e em cenas pouco numerosas. Poucos parecem ter sido os compradores para esse tipo de imagem. Na maioria dos casos, os tipos indígenas aparecem em meio a grandes grupos de pessoas, contando também africanos e mestiços, geralmente à beira dos caminhos.

A fim de nos aprofundarmos no assunto das figuras humanas em *Mocambos*, devemos considerar primeiramente o lugar dado a elas nas composições. Ou seja, devemos tratar do tema dos caminhos na paisagística holandesa do século XVII. Os caminhos eram uma estratégia visual frequente em tais composições.[764] Os caminhos constituíam, no interior dessas paisagens, um recurso figurativo que, operando por convenção, convidava o observador a engajar-se na imagem. Ademais, associadas às figuras humanas, conferiam dimensão humana à paisagem na medida mesma em podiam engatilhar referências ao mundo social contemporâneo.[765]

No entanto, ao apontar para o fato de que essa iconografia do motivo dos caminhos não era a mera reprodução de uma realidade cotidiana (meios de transporte que eram usados diariamente, como os *trekschuiten*, quase nunca aparecem nessas cenas), Hochstrasser demonstrou que o motivo em questão era a construção de um espaço imaginário que recriava a sociedade tanto em remissão às cenas de recreação, em alternativa a um crescente

[763] WHITEHEAD, P. J. P. e BOSEMAN, M. *Um retrato do Brasil Holandês do século XVII: animais, plantas e gente pelos artistas de Johan Maurits de Nassau*. Rio de Janeiro: Kosmos, 1989; p. 185.
[764] HOCHSTRASSER, Julie Berger. "Inroads to Seventeenth-Century Dutch Landscape Painting" in: FALKENBURG, Reindert (ed.) *Natuur en Landschap in de Nederlandse Kunst 1500-1850*. Zwolle: Waanders Uitgevers, 1998; pp. 193-196.
[765] Idem; p. 197.

congestionamento em meio à vida urbana; quanto em evocação poética a temas morais, nos quais o motivo da estrada operava como convite visual para a contemplação.[766]

Assim, pode-se conceber o tema do caminho como convenção que podia remeter o observador à reflexão sobre a Natureza, com todas as suas implicações morais. Essa convencionalidade, de acordo com as categorias encontradas nas orientações de um Karel van Mander, poderia ser o convite visual para que o observador, seguindo a trajetória do pintor, refizesse o processo que transformava as observações empíricas do mundo visível, *leven*, em imagens de *Natuur*, esta última concebida como o "segundo livro das revelações".[767] A Natureza, sendo já a imagem estruturada do mundo empírico e visível, podia incorporar sentidos que podiam remeter o espectador não só ao deleite visual, mas à reflexão contemplativa, sem que essa imagem fosse necessária e explicitamente simbólica.[768]

Essa concepção moral de Natureza podia coincidir com a evocação de sentimentos como pertença a um lugar e/ou orgulho cívico, pátrio.[769] Esse aspecto político e identitário não necessariamente seculariza a relação entre paisagem e espiritualidade. Vale a pena salientar que o processo histórico de independência das Províncias Unidas foi político e econômico na medida mesma em que o foi religioso. O programa de fundação da WIC (West Indische Compagnie), tal qual idealizado por Willem Usselincx era visivelmente econômico e político, visando tanto o estabelecimento de rotas comerciais no Atlântico quanto levar a guerra contra a Espanha no Novo Mundo. Mas a prerrogativa religiosa da missão de converter os nativos, somada aos aspectos acima referidos, torna difícil avaliar qual desses três fatores era determinante. Aliás, assim formulada, tal problematização repetiria categorias mais apropriadas para estudar o século XIX, como a emergência da ideia de povo-nação, ou mesmo a doutrina política de separação entre Estado e Igreja. Ao contrário, trata-se então de problematizar como uma imagem moral da natureza, tal qual na paisagística holandesa do século XVII, poderia engatilhar conteúdos ao mesmo tempo seculares (políticos/econômicos) e religiosos.

Nesse sentido, talvez a geografia humana visual de Frans Post,, ou antes, a paisagem, para dizer em uma palavra, como em *Mocambos*, poderia ter sido relacionada com a missão

[766] Idem; pp. 214-215.
[767] WALFORD, E. John. *Jacob van Ruisdael and the Perception of Landscape*. New Haven: Yale University Press, 1991; pp. 18-20.
[768] Idem; p. 28.
[769] HOCHSTRASSER, Op. Cit.; p. 211.

evangelizadora dos ameríndios, tal como apareceu contemporaneamente no texto de Gaspar Barlaeus. Ainda na dedicatória de sua história a João Maurício, escrevia ele: "Quando os silvícolas, pejando-se de se ver nus entre os nossos, se vestirem, agradecerão ao recato dos vossos europeus os véus com que se resguardava o primitivo pudor."[770]

No entanto, para que Post pudesse construir esse lugar da representação do indígena, seria importante fazê-lo de dentro das convenções retóricas acessíveis ao público consumidor holandês de imagens. O uso do tema dos caminhos seria então uma forma de engajar o público, tanto semanticamente quanto politicamente, possibilitando ao olhar "entrar" na paisagem brasileira e meditar sobre seus habitantes e sua Natureza. Tudo indica que Frans Post procurou proceder dessa maneira. A evolução de suas composições, durante o período em que produziu no Brasil, já atestava a transição de uma vista de perfil a um panorama mais integrado. Em *Porto Calvo*, de 1639, a estrada, sulcada pelas rodas dos carros de bois, subia e descia através das colinas, conduzindo o olhar do observador juntamente com a coluna de índios que marchavam na direção da vila.

Mas em *Mocambos*, essa abertura semântica do convite ao engajamento do observador através do recurso figurativo do caminho apresenta uma incongruência perspectiva: o *repoussoir*, composto pelas retorcidas raízes aéreas da *Mangle rizhofora*, cria uma barreira visual que, barrando a passagem, segregava a paisagem, de um lado, para o "dentro" da imagem, enquanto, do outro, deixava o observador de "fora" dela. Aqui, a sobreposição dos planos criou um efeito de cenário à paisagem, como se o *repoussoir* fosse uma divisória, ou um cortinado. O que estamos tentando hipotetizar aqui é que a intenção inicial de Frans Post (inscrever motivos tropicais na estruturação holandesa da composição paisagística) confrontou-se, nesse quadro experimental, diante de um impasse convencional: a natureza brasileira deveria ser representada como acessível à imaginação do observador, tal como nas meditações visuais das paisagens holandesas, ou como objeto de curiosidade e maravilha, tal como sobre as coisas naturais no teatro do mundo? Ou seja, deveriam as imagens da terra e dos habitantes do Brasil ser construídas em estreita relação com a identidade holandesa, ou refratar-se em repertório de terras estrangeiras, cenas teatralizadas de representações do Outro?

[770] BARLAÉUS, Gaspar. *História dos feitos recentemente praticados durante oito anos no Brasil* [1647]. Recife: Fundação Cultura Cidade do Recife, 1980; p. xii.

O que a ambivalência desse impasse parece sugerir é que para cada uma dessas retóricas paisagísticas correspondia, no interior de uma cultura visual como a holandesa do século XVII, um "idioma" visual, cada qual com estratégias de composição próprias. Assim, a difícil questão posta a Frans Post (se ele queria investir na carreira de pintor de paisagens brasileiras no mercado holandês de arte) em *Mocambos*, ou a partir desse quadro, foi exatamente a de saber que "retórica", "idioma" ou "estratégia visual" usar para editar suas observações empíricas dos trópicos, *naer 't leven*, e transformá-las em imagens da Natureza do Brasil, resultando numa mediação cultural para sua experiência, *uyt den gheest*.

Ao fim da década de 1640 e início dos anos 1650, esse impasse convencional terminara por sugerir a Frans Post dois tipos de imagens do Brasil, embora elas não fossem dicotômicas, sendo, muitas vezes, suas imagens posteriores a tentativa de conciliar essas duas diferentes atitudes. Uma é a versão mais teatralizada da Natureza, tal qual vemos no par de quadros de 1649 que hoje se encontram em Munique. A outra é a continuação de seu "impulso etnográfico", na estreita relação com a localização geográfica, tal como vemos no quadro de 1650, hoje em Nova Iorque. Porém, antes de analisar esses dois tipos de visões do Brasil, devemos considerar outros problemas enfrentados por Post, na segunda metade dos anos 1640, para inserir sua criação artística na produção de paisagens para o mercado holandês de arte. Problemas esses não apenas da ordem da convenção retórica, mas também de relação social e histórica.

Tumultos no Brasil Holandês e os Limites do *naer 't leven*

Parece-nos que Frans Post, debatendo-se quanto à questão de situar sua produção paisagística sobre o Brasil, deve ter escolhido o tema para o quadro que veio a ser, hoje, sua primeira pintura conhecida para o período em que já estava admitido como pintor profissional na Guilda de São Lucas em Haarlem, o quadro *Cachoeira de Paulo Afonso*, reproduzido à prancha 71.

No mesmo ano, outro pintor holandês, Allart van Everdingen, retornava de uma viagem à Escandinávia trazendo o tema de quedas d'água em meio a paisagens montanhosas.[771] As composições deste pintor, como no exemplo de *Mountain Landscape with Small Waterfall*, também de 1647, remontavam cenas escandinavas de acordo com os códigos

[771] SUTTON, Op. Cit. p. 308.

e convenções de representação de terras estrangeiras, apenas deslocando a grandiosidade e periculosidade dos penhascos rochosos das costas litorâneas para o interior montanhoso.[772] Quadros como o *Scandinavian Waterfall with a Watermill*, de 1650, são considerados de grande efeito formativo no próprio uso do tema das quedas d'água por Jacob van Ruisdael.[773]

O quadro *Cachoeira de Paulo Afonso* tem dimensões muito próximas das medidas do quadro de 1647 de Van Everdingen. A diferença substancial consiste no fato de que Frans Post privilegiou o formato vertical da composição. Assim procedendo, ele pôde tomar o motivo da queda d'água, como em outro quadro de 1647 de Van Everdingen, *Mountain Landscape with River Valley* (ver prancha 72), e mudar o tratamento, abordando-o em destacada frontalidade, conferindo monumentalidade à cena.

A composição vertical de Frans Post terminou por reinventar tal fórmula a ponto de sugerir-nos a hipótese de que o próprio Van Everdingen, após Post, teria introduzido uma mudança de estilo no seu tratamento ao tema. A partir de 1650, Van Everdingen passou a adotar o formato vertical para suas composições de queda d'água.[774]

Sobre a composição de Post, afirmou Sousa-Leão que "the bareness of the rocks and the profile of the falls are real, not so the wooded range of mountains".[775] Os Corrêa do Lago vão ainda mais além, neste argumento "realista" da imagem, e reproduzem uma fotografia da cachoeira Queda da Princesa, obtida em 1940 (antes portanto que o curso do rio fosse mudado, quando da construção da represa para a usina hidroelétrica de Paulo Afonso)[776] As diferenças nos detalhes entre o quadro de Post e a fotografia foram justificadas pelo argumento dos possíveis diferentes períodos de cheia do rio em cada uma das imagens, o que é bastante razoável. Daí que boa parte da análise feita por esses autores sobre essa composição recai na questão da autenticidade da observação empírica e sua reprodução fiel na imagem fixada. Detenhamo-nos, portanto, sobre esse ponto.

---

[772] Ver SPICER, Joaneath. "A Pictorial Vocabulary of Otherness. Roelandt Saverij, Adam Willarts and the Representation of Foreign Coasts" in: FALKENBURG, Reindert (ed.) *Natuur en Landschap in de Nederlandse Kunst 1500-1850*. Zwolle: Waanders Uitgevers, 1998; pp. 23-51; e GOEDDE, Lawrence Otto. *Tempest and Shipwreck in Dutch and Flemish Art. Convention, Rhetoric, and Interpretation*. The Pennsylvania State University, 1989.

[773] SUTTON, Op. Cit.; p. 309.

[774] DAVIES, Alice Ingraham. *Allart van Everdingen*. Dissertation. Harvard University, 1973. New York, 1978 *apud* SUTTON, Op. Cit.; p. 309.

[775] Campo descritivo da imagem número 7 do catálogo *raisoneé* em SOUSA-LEÃO, Joaquim de. *Frans Post, 1612-1680*. Amsterdam: A. L. van Gendt & Co., 1973.

[776] LAGO, Op. Cit.; p. 118.

O quebra-cabeça que esse quadro coloca ao estudioso da imagem deve-se ao fato de que o traço, a perspectiva, enfim, o desenho da cachoeira propriamente dita é muito verossímil para com o acidente topográfico em questão, sem que haja registros de que os holandeses ali estiveram. O ponto de vista elevado e frontal não parece ter sido arbitrariamente inventado, como é comum nas vistas de costas estrangeiras. Antes, é bem plausível que coincida com o ponto de vista tal qual obtido numa escarpa à beira do rio. Esse, após precipitar-se na queda d'água, vindo do norte, faz uma curva na direção leste, de forma que, ao sul da cachoeira, em uma das margens do meandro do rio, a encosta escarpada permite, do alto, uma visada frontal, semelhante a que ocorre na composição.

No entanto, não há evidência nem registro históricos que suportem a hipótese de que Frans Post tivesse estado ali e, *in loco*, feito o esboço. Ademais, o tratamento dado por ele aos outros motivos, como as montanhas e a vegetação, parece reforçar a ideia de que ele tenha fantasiado o lugar. Provavelmente ele tenha composto o quadro a partir de observações empíricas de outrem, uma vez que suas composições são sempre acuradas quanto ao uso dos elementos topográficos. Apesar de reconhecermos manipulação na transposição do observado em representado, Post até então sempre procurara manter suas composições dentro das molduras do que era tido por típico de uma determinada localidade.

Em relação à vegetação, por exemplo, não há referência a nenhuma espécie em específico, fosse no uso simbólico do primeiro plano, fosse no plano de fundo. Ao contrário, só se vê, ao fundo a simplificação indiscriminada entre *campi* e *silvae*, tal como vimos anteriormente. Mas até mesmo essa simplificação estava fora de lugar, pois se era possível relacioná-la ao ecossistema da floresta atlântica, nas proximidades da área ocupada pela lavoura canavieira, o mesmo não ocorria em relação ao ambiente e às espécies xerófilas da *caatinga*, própria das margens do rio São Francisco, na altura do sertão de Paulo Afonso.

Também as colinas, em suas formas arredondadas e em seu padrão enfileirado, são completamente diferentes do terreno plano, embora elevado, que constitui o *plateau*, em ambas as margens do rio. Antes, as fantasiosas colinas (ver em detalhe à prancha 75) guardam estreita semelhança iconográfica com os desenhos estilizados que representam colinas margeando o curso do rio São Francisco no mapa de Georg Marcgraf, como se vê no detalhe reproduzido à prancha 73.

Também não há uso de figuras humanas (nem mesmo indiretamente, como na alusão por motivos arquitetônicos) nem de elementos zoomórficos, o que corrobora a ideia de que Frans Post não tenha podido explorar visualmente o sítio, como é marcante em toda a sua obra. Daí os Corrêa do Lago terem enfatizado o caráter excepcional desse quadro.[777] Para além da perspectiva verossímil da cachoeira, somente a sugestão de que, a montante, o rio faz uma curva para noroeste, condiz com a situação da localidade.

Entretanto, se tudo indica que Frans Post não tenha estudado o sítio, a questão que permanece é a de se saber quem executou esboço tão acurado da cachoeira. Sabe-se que Georg Marcgraf subiu o rio em expedição cartográfica, por volta do final de 1641.[778] De acordo com o historiador Hermann Wätjen, a expedição, liderada por Elias Herckmans, não pôde avançar, "diante das barreiras impenetráveis opostas pelos cipoais de floresta virgem."[779] Krempel sugere ainda que "a cachoeira, citada nos relatórios como 'val' (neerlandês para 'queda'), distante da costa atlântica cerca de 250 km, não tinha sido alcançada."[780] Talvez a partir dessas fontes, tenha um geógrafo importante como Luís da Câmara Cascudo afirmado que os holandeses não estiveram em Paulo Afonso, hipótese que se reforça se, levando em conta o mapa de Marcgraf, observarmos que o registro cartográfico remonta os acidentes e o curso do rio, bom como a toponímia ribeirinha, até onde hoje está a cidade sergipana de Canindé do São Francisco, no pé da barragem que cobriu o cânion de Xingó, a montante 215 quilômetros da foz do rio, e a jusante 60 quilômetros ainda da cachoeira de Paulo Afonso. Mas então, como entender a menção à queda no relatório e sua ausência na representação cartográfica?

Talvez no fim do ano, com o volume de água mais baixo e em meio ao leito pedregoso, tenha sido impossível seguir de chalupa, que foi o transporte usado para subir o rio, como informou Joan Nieuhof, [781] sendo necessário continuar a pé pelo terreno íngreme das encostas do cânion, em meio à vegetação da mata ciliar. O que sugere condições péssimas para carregar e manusear o equipamento, a fim de auferir medições acuradas para o levantamento cartográfico. O que não impedia que um ajudante, ou o próprio Marcgraf (já que ele, e não qualquer guia, tinha a formação para deixar um esboço preciso) tenha conseguido, com a ajuda de nativos, chegar até a cachoeira, sem os equipamentos, porém. Embora todos esses

[777] Idem; pp. 118-119.
[778] KREMPEL, Op. Cit.; p. 146.
[779] WÄTJEN, Hermann. *O Domínio Colonial Holandês no Brasil: um Capítulo da História Colonial do Século XVII*. [1921]. Recife: Companhia Editora de Pernambuco, 2004; p. 209.
[780] KREMPEL, Op. Cit.; p. 146.
[781] NIEUHOF, Op. Cit.; p. 32.

elementos ajudassem a compreender as incongruências de tratamento do quadro em relação ao todo da obra de Post, uma tal comprovação não é possível.

Toda essa digressão sobre a expedição de Marcgraf tem aqui importância para, relacionando-a ao interesse holandês no Rio São Francisco, investigar as motivações que levaram Frans Post a escolher justo esse tema no ano de 1647. Detenhamos-nos um pouco mais no que os holandeses disseram a cerca do dito rio. Ainda em 1637, quando da campanha de Porto Calvo, que terminou por expulsar as tropas ibéricas, comandadas pelo napolitano Conde de Bagnuolo, para a Bahia, escrevia João Maurício a Frederico Henrique, Príncipe de Orange, sobre o rio São Francisco:

> "Em outra parte não se encontra um rio tão célebre e tão vantajoso, pois em certos trechos é tal a sua largura que não o atravessam uma bala de canhão de seis libras; e é tal a sua velocidade e ímpeto, que as suas águas, impelidas longe da foz até o alto mar, se conservam doces. Sua profundidade é tal que atinge 8, 12 e 15 côvados. [...] No regime difere este rio dos demais. Durante o inverno, quando as chuvas contínuas transbordam os outros, ele não sai do seu álveo; durante o estio, baixando as águas dos outros, inunda as adjacências. Perguntando a causa disto a portugueses, soube que no sertão, a 6 ou 7 léguas do mar, acumula-se grande massa de neves e de gelo, a qual fundindo-se com o calor estio, intumesce os cursos d'água."[782]

Essa explicação para o regime das cheias do rio São Francisco durante o verão será repetida no livro *Historia naturalis Brasiliae*, de Piso e Marcgraf.[783] Desse e do próprio texto de Barlaeus parece que Nieuhof tirou informações para seu relato.[784] Mas enquanto Piso fala de "montanhas não distantes do litoral", fazendo apenas comparação, por semelhança de exemplo, aos Andes no Peru, o texto de Marcgraf já supõe a conclusão de serem as mesmas montanhas, isto é, os Andes, as causadoras do degelo e aumento do volume de água dos rios que desceriam rumo oeste para o Peru e rumo leste para o Brasil.

Assim, os holandeses parecem ter dado crédito à versão portuguesa do imaginário ibérico acerca do *El Dorado*. Para o historiador Sérgio Buarque de Holanda, à maneira de Potosí e sua imagem, como uma montanha inteira de prata, surge, no imaginário português o mito de "Sabarabuçu". O termo tupi "itaberaba", que significa literalmente "pedra reluzente", e que Sérgio Buarque, já reproduzindo os cronistas do período colonial, tomou como "serra resplendente", aparece justamente no mapa de Marcgraf na relação direta com o entorno do rio São Francisco, como se vê no detalhe à prancha 74. Do termo acima citado, têm-se, por

[782] BARLAEUS, Op. Cit.; pp. 44-45.
[783] PISO, Op. Cit.; pp. 4-5.
[784] NIEUHOF, Op. Cit.; pp. 32-33.

aumentativo, "itaberabaoçu"; e por corruptela, tem-se as formas "taberabuçu" ou, finalmente, "sabarabuçu".[785] Associado à figura do Sabarabuçu, surge a de "paraupava", do tupi "para", "mar"; e "upaua", "lagoa", designando um lago de proporções comparáveis ao mar.[786]

De acordo com o mito do *El Dorado*, essa lagoa-mar receberia o degelo das montanhas reluzentes (de ouro e/ou de prata) e daria origem aos quatro rios do que Cristóvão Colombo considerou fosse o Paraíso Terreal.[787] As delimitações dessa cartografia fantástica poderiam se mexer de acordo com os interesses em jogo. Assim, os espanhóis consideravam esses quatro rios edênicos como sendo o Magdalena, o Orenoco, o Amazonas e o da Prata. Já os portugueses trocaram o Magdalena pelo São Francisco.[788]

O imaginário holandês sobre o rio São Francisco estava em volta com essa formulação ibérica de uma cartografia fantástica em torno do *El Dorado*. Johannes de Laet, ao editar o material coletado por Georg Marcgraf para a *Historia naturalis Brasiliae*, antes de incluir a transcrição do relato de viagem de um certo Guilherme Glimmer, introduz a descrição geográfica dos rios, tal como se lê:

> "O Rio S. Francisco, agora fechando o limite entre a capitania de Pernambuco e a Baía de Todos os Santos, é particularmente célebre; acredita-se, porém, originar-se da parte íntima deste continente, e com efeito naquele lago celebrado pelos discursos de muitos, que recebe todos os rios e correntes das altíssimas montanhas do Peru, lançados em direção do oriente, e deságua por meio de rios enormes no oceano, em primeiro lugar o *Rio de la Plata*, sobre o qual já não se duvida, agora dos nossos *Marahaon*. Pois embora a nascente ou origem deste rio ainda não tenha sido examinada por ninguém, contudo uma razão evidente parece claramente demonstrar isto, pois que pelo contrário os outros rios que nesta extremidade do Brasil desembocam no oceano nos meses estivais, nos quais aqui as chuvas muito raras e escassas tanta abundância de ondas apresenta, que suas águas algumas milhas no mar ainda são relativamente doces. Os nossos ultimamente, em anos anteriores, subiram este rio rapidamente até quase quarenta milhas onde era ainda bastante largo e profundo. Segundo outro testemunho dos indígenas e dos lusitanos, dizem existir cerca de cincoenta milhas do mar e lançar-se precipitadamente o mesmo de altíssimos penhascos ou cataratas, *Cacoeras* chamam, e desta maneira os que vem do mar não podem subir até eles na parte mais elevada. Acima das cataratas o leito do rio se dirige em seguida ao vento Noroeste, algumas milhas, depois segue um grande lago, no qual estão esparsas muitas ilhas ameníssimas, que são habitadas pelos bárbaros, assim como as margens de todo o lago. Ora, no mesmo lago são recolhidas areias auríferas, e na verdade, os habitantes possuem grande quantidade de ouro, mas vilmente avaliam. [...]"[789]

---

[785] HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Visão do Paraíso. Os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil*. 6ª. Ed. São Paulo: Brasiliense, 1996; p. 38.
[786] Idem; p. 40.
[787] Ver a esse respeito O'GORMAN, Edmundo. *A Invenção da América*. São Paulo: UNESP, 1992; e TODOROV, Tzvetan. *A Conquista da América: a questão do outro*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
[788] HOLANDA, Op. Cit.; pp. 60-65.
[789] MARCGRAF, Op. Cit.; p. 263.

Esse mito, além de explicar o fato do regime de cheias do rio São Francisco ocorrer no verão, tinha ainda a sedução de oferecer um caminho para as minas de prata e de ouro. Assim o atesta, mesmo sem corresponder a expedições ou medições de qualquer natureza, todo um interesse pelo tema por parte de uma produção cartográfica sobre o continente sul-americano, levada a cabo em Amsterdã durante o século XVII.[790]

Nada disso, no entanto, se confirmou ao longo dos séculos de exploração europeia na América do Sul. Antes, tal crença mítica no Sabarabuçu e no Paraupava demonstra apenas o desconhecimento do sertão brasileiro pelos europeus do século XVII. Desconheciam eles que o regime de cheias dos rios da fachada atlântica no então Brasil holandês ocorria pelo fato dos contrafortes do Planalto da Borborema reter a umidade das frentes frias, vindas do oceano no inverno austral, de abril a agosto; enquanto a bacia hidrográfica do São Francisco se alimenta de afluentes que, no interior semi-árido, enchiam-se apenas temporariamente por ocasião das chuvas de verão, em janeiro. Porém, esse conhecimento só ocorreria com a lenta conquista e ocupação do sertão caatingueiro. A expedição de Marcgraf, por exemplo, marcada pela experiência visual do périplo, assinalou as colinas apenas à beira do rio. Superfície do mapa, território adentro, ficando vazia, sem dar a ideia de que, de fato, era todo o terreno que subia, e não apenas a "calha" do rio.

Assim como o rio São Francisco foi a fronteira última do conhecimento holandês sobre o território do Brasil, o quadro *Cachoeira de Paulo Afonso* assinalou o limite das observações empíricas de que Frans Post pudesse se servir para criar, *naer 't leven*, paisagens brasileiras. Daí porque constitui um tema que não voltou a ser abordado em sua obra. De sua composição, apenas um elemento provaria ter tido sucesso para ser repetido em diversas outras composições, sobretudo nos anos 1660: o azul do céu. Não sabemos se seria uma referência ao azul celeste de certo metal que, segundo relata Willem Glimmer, teria sido extraído dos montes *Sabaroason*, e que passaria por pura prata (o relato de Glimmer foi adicionado postumamente ao texto de Marcgraf por Johannes de Laet, que editou os escritos do alemão após seu falecimento na África). Glimmer relata que a pedra teria sido dada por um brasileiro,

[790] Comportando variações sobre a localização do lago, das montanhas e dos cursos dos rios, todos esses elementos encontram-se, porém, em HONDIUS, Jodocus. *América*. 1606, 37,5 x 50 cm; BLAEU, Johannes. *Brasília*. 1640, 38 x 49,5 cm; JANSSON, Jan. *mar de Aethiopia vulgo Oceanus Aethiopicus*. 1650, 43,7 x 56 cm; KIRCHER, Athanasius. *Mappa Fluxus et Refluxus Rationes in Isthmo América no Freto Magellanico, Caeteris que Americae Littoribus Exhibens*. 1660, 34,5 x 41,5 cm; e VISSCHER, Nicolas. *Orbis Terrarum Tabula Recens Emendata et in Luces Edita per N. Visscher*. 1679, 31,5 x 47,5 cm *apud O Tesouro dos Mapas: a Cartografia na Formação do Brasil*. Exposição da Coleção Cartográfica do instituto Cultural Banco Santos. São Paulo, 2002; pp. 47, 49, 57, 95 e 59, respectivamente.

isto é, um índio, a um português chamado Francisco de Souza, quando esse foi da Bahia a São Vicente.[791]

Para concluir, resumamos aqui a hipótese levantada: procurando um tema que pudesse ser tratado convencionalmente de forma a inserir sua imagem do Brasil no mercado holandês de paisagem, Frans Post deve tê-lo encontrado no motivo da queda d'água em meio a montanhas, tal como sugerido por Van Everdingen como repertório visual de terras estrangeiras. Assim procedendo, Frans Post fundia, oportunamente, o assunto do rio São Francisco no Brasil holandês a uma iconografia marcada por uma cultura visual que considerava o motivo da queda d'água capaz de, evocando a imaginação do curso da vida em meio aos tumultos, suscitar reflexão e contemplação da natureza.[792] A imagem de Post podia, no entanto, e para além de uma evocação pessoal a preceitos morais, terminar por possibilitar associações, muito mais de caráter coletivo, acerca do próprio momento histórico do Brasil holandês.

Depois que João Maurício, Conde de Nassau-Siegen, deixou o governo do Brasil holandês, em maio de 1644, o conselho político passou a cobrar mais enfaticamente o pagamento das dívidas contraídas pelos portugueses produtores de açúcar. Estes, descontentes já havia muito, e inflamados pela recém conquistada independência do Reino de Portugal, decidiram em junho de 1645 se levantar em armas contra as autoridades holandesas. Lideradas por João Fernandes Vieira, a Insurreição Pernambucana, como ficou conhecido na historiografia o movimento, fez os holandeses recuar para as praças fortes do litoral, perdendo assim todo o interior canavieiro.[793] A Cidade Maurícia fora evacuada e toda a população concentrada no istmo do Recife.[794]

Enquanto Frans Post preparava as imagens da *Pax Nassoviana*, para as pranchas do livro de Barlaeus, o domínio holandês no Brasil era cercado por terra pelos insurretos. As

[791] MARCGRAF, Op. Cit.; p.263; e HOLANDA, Op. Cit.; p. 61 e notas 57 e 58.
[792] WALFORD, Op. Cit. p. 143.
[793] Ver SANTIAGO, Diogo Lopes de. *História da Guerra de Pernambuco*. [fins dos anos 1660] Recife: FUNDARPE, 1984; e MELLO, Evaldo Cabral de. *Olinda Restaurada: Guerra e Açúcar no Nordeste, 1630-1654*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1998.
[794] WÄTJEN, Op. Cit.; p. 241; e BOXER, Charles. *Os Holandeses no Brasil(1624-1654)*. [1957]. Recife: Companhia Editora de Pernambuco, 2004; p. 241, afirmou que: "ao terminar o ano de 1645, estavam os holandeses completamente sitiados em Recife, e em mãos dos adversários a maior parte do Brasil neerlandês. Não falando da capital e nos fortes que a rodeavam e protegiam, permaneciam em poder dos flamengos só as ilhas de Itamaracá e Fernando de Noronha, e também os fortes costeiros de Cabedelo (Paraíba) e Ceulen (Rio Grande do Norte). Em comparação porém com a perda da *Várzea* e das capitanias do sul, essas praças eram de pequena importância."

notícias que chegaram à Holanda, em setembro de 1645 (pouco após a derrota da Batalha do Monte das Tabocas, em 3 de agosto; a rendição do Cabo de Santo Agostinho por suborno, em 13 de agosto; e novamente a derrota na Batalha da Casa Forte, em 17 de agosto), geraram revolta generalizada, a ponto da turba na Haia ter quase atacado e saqueado a embaixada portuguesa, não fosse a intervenção do regimento de guardas do Príncipe de Orange.[795]

1647, ano em que Frans post pintou o quadro *Cachoeira de Paulo Afonso*, foi o ano em que a "guerra de panfletos" mais se agudizou.[796] De um lado, o embaixador português financiando panfletos que, descrevendo as práticas intolerantes do Alto Conselho do Recife contra os moradores portugueses no Brasil, terminava por inverter os papéis no interior do tropo identificado por Benjamin Schmidt como o da tirania: herdeiros ibéricos da *leyenda negra*, os portugueses eram transformados em vítimas; enquanto que os holandeses, antes identificados com a inocência dos ameríndios, protagonizavam as atrocidades da tirania.[797] Do outro lado, panfletos que tentaram reabilitar a WIC e acusavam os portugueses em Pernambuco de traidores que não queriam cumprir com o pagamento das dívidas.[798]

Traição portuguesa na Várzea ou desmando holandês no Recife, o fato é que o "negócio do Brasil" passara de problema da WIC, em 1645, à questão de Estado, em 1648. O que demonstra que, como afirmou o historiador político Evaldo Cabral de Mello, "na agenda internacional dos Países Baixos, o negócio do Brasil só perdia em importância para o *Grote Zaak*, a paz com a Espanha, e para o conflito com a Dinamarca sobre a navegação no estreito do Zonte."[799]

Nesse sentido, não devia ser coincidência que, com essa pauta de relações internacionais, cenas de cachoeiras escandinavas e brasileiras ironizassem ruidosamente a

---

[795] MELLO, Evaldo Cabral de. *O Negócio do Brasil. Portugal, os Países Baixos e o Nordeste, 1641-1669*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2003; pp. 76-77.

[796] Ver ASHER, G. M. *A Bibliographical and Historical Essay on the Dutch Books and Pamphlets relating to New-Netherland and to the Dutch West-India Company and to its possessions in Brazil, Angola, etc.*[1854-1867]. Amsterdam: N. Israel Publishing Department, 1960; WÄTJEN, Op. Cit.; p. 259; BOXER, Op. Cit.; pp. 250-251; e MELLO, Op. Cit.; 179.

[797] SCHMIDT, Benjamin. *Innocence Abroad: The Dutch Imagination and the New World, 1570-1670*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001; pp. 283-284.

[798] Os dois lados da questão aparecem no texto de Joan Nieuhof. Por um lado, falando da reconstrução do parque produtor açucareiro e da conseqüente retomada do lucro com o Brasil, Nieuhof diz que: "Realmente assim sucederia em pouco tempo, se, pela traição dos portugueses, tais esperanças não tivessem malogrado."; por outro, ao tentar compreender os motivos do levante português, ele admitia: "Entretanto, se buscarmos a verdadeira explicação desse desastre, encontrá-la-emos nos desmandos dos nossos oficiais que, por seus abusos e arbitrariedades, forçaram os moradores da região a reagir contra as injúrias recebidas." In: NIEUHOF, Op. Cit.; pp. 108 e 94, respectivamente.

[799] MELLO, Op. Cit.; pp. 109 e 120.

sugestão que Van Mander fizera, anos atrás, desafiando os pintores a pintar quadros de quedas d'água que evocassem seu ruído em imagens vívidas.[800] Que queria Post, então, com essa composição, além de conquistar uma fatia do mercado de paisagem? Talvez sugerir a evocação imagética do Sabarabuçu/Paraupava como propaganda de lendárias riquezas por descobrir, na tentativa de exortar os holandeses a continuar investindo no Brasil, até mesmo no caso de arcar com os custos de uma guerra. Talvez no curso dos acontecimentos históricos do Brasil holandês, a montante dos tumultos da Insurreição Pernambucana, houvesse riquezas capazes de fazer os holandeses conquistar definitivamente aquela terra. Se assim o foi, devemos, então, para além de questões "realistas", investigar a ambiguidade da imagem de Post em relação às convenções holandesas de terra estrangeira na perspectiva da relação entre paisagem e história.

Alegorias Bíblicas de Canaã na Paisagem Brasileira

> "Tomou, pois, Manoá um cabrito e uma oferta de manjares e os apresentou sobre uma rocha ao Senhor; e o anjo do Senhor se houve maravilhosamente. Manoá e sua mulher estavam observando. Sucedeu que, subindo para o céu a chama que saiu do altar, o Anjo do Senhor subiu nela; o que vendo Manoá e sua mulher, caíram com o rosto em terra."[801]

Eis o tema bíblico que Frans Post evocou através das figuras humanas e do anjo no primeiro plano desse imenso quadro com paisagem brasileira, que é uma composição *sui generis* em sua obra tanto pela evocação explícita a uma passagem bíblica quanto pela parceria com pintores de figuras históricas. A crítica tem considerado que essas figuras foram executadas por Ferdinand Bol.[802] Enquanto *Mocambos* e *Cachoeira de Paulo Afonso* são quadros relativamente pequenos, o *Sacrifício de Manoá* é de grande dimensões. Trata-se provavelmente de quadro encomendado para decorar a casa de um mercador abastado, possivelmente com interesses no Brasil. As dimensões conferem à cena uma grandiosidade épica, sugerida ao observador na relação entre as figuras e a paisagem ao fundo.

O *Sacrifício de Manoá* apresenta ao fundo, como se vê na prancha 76, montanhas que se debruçam sobre a costa. Construções sugerem uma cidade portuária. Não fossem alguns coqueiros e a diminuta figura de um negro, caminhando próximo a uma edificação, e não

[800] WALFORD, Op. Cit.; p. 141
[801] Livro dos Juízes, capítulo 13, versículos 19 e 20.
[802] LAGO, Op. Cit.; p. 120.

saberíamos se tratar de terras tropicais, quem diria do Brasil. Aliás, a topografia sugere que Frans Post tenha pintado a paisagem não em consonância com o que ele observara do litoral pernambucano, plano, mas como idealização tal como no estilo flamengo de fins do século XVI, utilizado aqui como convenção paisagística para cenas históricas. Se é que ele realmente pintou todo o cenário idealizado ao fundo, ao invés de limitar-se a pintar apenas a *naturalia* brasileira do *repoussoir*, que como um cortinado, caísse do alto à esquerda e se espalhasse, em baixo, até o centro da composição, conferindo teatralidade à cena do primeiro plano. No *repoussoir* vemos a mão delicada e o olhar atento aos detalhes de variada vegetação brasileira. Ao contrário da topografia, a vegetação indica não só o que se via no Brasil, mas espécies arbustivas que reaparecem na compilação do *Theatrum rerum naturalium Brasiliae*.[803]

O uso de diversos "idiomas" visuais numa única composição sugere, ao estudioso hoje, a ideia de quão complexas podiam ser as imagens do século XVII holandês. Por um lado, a idealização na paisagem ao fundo, com as pinceladas de "cor local" dos coqueiros e do escravo, reforçam a convencionalidade do motivo histórico do primeiro plano. Por outro, a acurada representação da vegetação, cedendo espaço apenas ao motivo do tatu (em associação à alegoria da América), funcionando como informação que situa a cena do primeiro plano num lugar reconhecível do globo: o Brasil. Mas, então, o que Manoá estava fazendo, com sua esposa, ao oferecer sacrifício exatamente na terra do Brasil?

Como vimos em *Cachoeira de Paulo Afonso*, o tema edênico ligado ao Brasil não era novidade para portugueses nem para holandeses. Mas num quadro apenas de paisagem, sem nenhuma referência extra, por conta dos limites das observações empíricas do sítio, Frans Post apenas sugerira o tema indiretamente. No entanto, se se queria discutir mais enfaticamente, ou ao menos mais eloquentemente, a situação política do Brasil holandês, Frans Post precisaria usar outros recursos visuais e outras convenções paisagísticas, o que implicava mostrar a história através de alegorias bíblicas. Era comum ao gênero de pinturas históricas usar

[803] Fora uma espécie frutífera não-dentificada, a cabaça, o mandacaru, o mamoeiro e a bananeira, Frans Post representou também o Nhambu-guaçu e o Pino. Ver o 2º. Volume de *Theatrum Rerum Naturalium Brasiliae. Brasil Holandês / Dutch Brazil*. 2 vols. Editores: Cristina Ferrão e José Paulo Monteiro Soares. Editora Index: 1993; pp. 101 e 222, respectivamente. Quanto ao Nhambu-guaçu, a representação das folhas está de acordo com a prancha da página 101, mas os frutos se assemelham mais aos da prancha à página 141, representando a Ambaibuna. Mais difícil é identificar os pássaros, como é o caso do que está pousado no galho do mamoeiro, que não parece ter equivalente no *Theatrum*. O pássaro que voa próximo à bananeira pode ser um Guainumbiguaçu, um Guirapitinga ou um Sabiâ. Já o pássaro pousado no ramo retorcido, por estar representado de costas, pode ser o Tangara, o Tijêacangpirânga, ou o Guiratirica. Ver o 1º. Vol.; pp. 129, 139, 144, 135, 136 e 137, respectivamente.

alegorias não só oriundas da mitologia greco-romana, como também do imaginário judaico-cristão, presente na Bíblia. Ademais, a relação entre história e paisagem era crucial para essa cultura visual, como atestam não só os escritos como também os quadros executados por Karel van Mander. Segundo esse, "as impressões óticas geradas pela paisagem eram componentes essenciais da história bem ordenada".[804] Todos os elementos que Van Mander sugeriu ao pintor para melhor efetivar e reforçar a relação visual entre paisagem e história estão presentes neste quadro de Post: do cenário distante às figuras humanas mais próximas, passando pela adição de *naturalia*. Tudo na composição permitia ao observador se engajar na imagem, através das operações ópticas do *insien* e do *doorsien*, que articulando as distâncias (*verschieten*), proporcionavam a variedade (*verschheydenheyts*) que eram próprias à narrativa e à história.[805]

Porém, Frans Post foi ainda mais específico no uso alegórico do motivo edênico. Esse tema já havia sido pintado pelo próprio Van Mander, quando sugeriu o tema do pecado na relação com a paisagem através da evocação à passagem bíblica sobre o bezerro de ouro.[806] Frans Post, por sua vez, ao caracterizar a terra prometida com atributos brasileiros, instaurava uma tripla articulação: o Brasil como uma (nova) terra prometida ou dádiva; os holandeses como um (novo) povo eleito; e, por fim, a sugestão de que esses cometeram pecado ao se misturar com os povos da terra.

Para melhor compreender a relação dessa trama bíblica com o cenário brasileiro, resumamos aqui os episódios dos atores históricos para ver se procedem aos papéis bíblicos que Post a eles conferiu nessa narrativa paisagística.

Alegando perseguição religiosa através de atos tirânicos, os holandeses se rebelaram contra os espanhóis. Fundaram uma república com mais outras seis províncias, proclamando sua independência, apesar da guerra contra os espanhóis ter perdurado por oitenta anos.. Nesse contexto bélico, os holandeses fundam as companhias de comércio, a fim de conquistar colônias ibéricas na Ásia, África e Américas. No Brasil, entretanto, encontram uma colônia portuguesa que, por oferecer resistência, precisa ser mantida à força. Os portugueses então, alegando o tratamento tirânico a eles dado pelos holandeses, se rebelam. Longe de ser

[804] MELION, Walter S. *Shaping the Netherlandish Canon. Karel van Mander's* Schilder-Boeck. Chicago: The University of Chicago Press, 1991; p. 7.
[805] Idem; pp. 7-11.
[806] Idem; p. 4.

oportunismo anacrônico de um estudioso de fins do século XX e inícios do XXI,[807] esse tropo da tirania dos holandeses sobre os portugueses, e o subsequente tema do castigo divino contra os primeiros aparece nos textos dos panfletos de 1649, logo após o desastre que foram para os holandeses as duas Batalhas dos Montes Guararapes.[808]

Quanto aos "papéis" bíblicos, observamos que os israelitas, escravizados pelos egípcios, foram conduzidos pelo profeta Moisés à libertação e à Terra Prometida de Canaã. No entanto, uma vez em Canaã, os israelitas, adotando os costumes cananeus, caem em pecado, fazendo com que Deus os punisse, por intermédio da dominação que os filisteus exerceram sobre os israelitas.

Todas essas associações passaram de uma cultura bíblica para o imaginário de uma cultura política acerca do Brasil, com a diferença de que, enquanto os panfletos de 1649 já suspeitavam da caracterização dos holandeses como "povo eleito", colocando-os como egípcios a escravizar os portugueses, esses sim dignos do manto israelita; em 1647, Frans Post usara a mesma evocação bíblica, mas escolhendo o tema do nascimento de Sansão, passagem que melhor convinha à imagem que ele queria pintar do Brasil. Tiranizados pelos filisteus, os israelitas se arrependeram dos pecados e clamaram a Yahweh. Este lhes envia um anjo à mulher de Manoá, dizendo que ela dará à luz um menino que salvará os israelitas do julgo filisteu. Portanto, sua vida deveria ser dedicada ao Senhor. Manoá, em agradecimento, lhe oferece sacrifício, cena que é justamente a que aparece na representação de Post. Ora, Frans Post, em princípios do ano de 1648, provavelmente por encomenda, pintou a cena em referência ao momento histórico preciso do Brasil holandês: cercado o Recife pelas tropas luso-brasileiras, e praticamente falida a WIC, os Estados Gerais aprontam uma frota que, comandada por Witte Cornelisz. de With, levaria um exército no intuito de pôr fim ao cerco e subjugar novamente os portugueses.

O resultado da campanha, porém, não repetiu o que era de se esperar da alegoria bíblica, daí os panfletos de 1649 lhe inverterem radicalmente o sentido: se os holandeses não obtiveram sucesso nas Batalhas dos Guararapes, então é porque suas preces não foram ouvidas, ou não tinham de fato, se arrependido do pecado. Qualquer das opções levava à suspeição da ideia de "povo eleito". Um exemplo disso pode ser encontrado na passagem seguinte:

[807] SCHMIDT, Op. Cit.; pp. 282-284.
[808] Idem; pp. 285-287; e MELLO, Op. Cit; pp. 129-131 e 179-182.

> "Naer dat wy 't selve lant korten tijt hebben beseten, hebben wy de Portegysen in alle sonden verde te boven ghegaen, en in plaats van dat wy de Heydenen door een goedt leven souden bekeren, soo hebben onse Overheden, niet alleen Rijckdom, voor Godtalicheyt gheprefereert, maer de gantsche menichte, heeft het Heyden leven, in plaats vant Christenen, nae ghevolcht, levende in alle wellusten hares herten, niet wetende hoe sy haer selven sullen versaden, soo dat het schijnt dat het Godt verdriet… ter rechter tijt wort den straffer nu ghestraft van Godt."[809]

Ainda era cedo para, pelo menos em relação a Frans Post, pensar na representação da terra do Brasil em termos de convenção de *vanita*. O que fica, no entanto, é que depois de fevereiro de 1649 (ano tomado como o da virada em relação a um crescente desinteresse holandês pela colônia no Brasil),[810] Frans Post teria que lidar com a seguinte questão: a de como vender imagens do Brasil depois que este havia sido perdido, ou estava em vias de o ser. Mas isso foi a partir de 1649 e sobretudo após 1654 e mesmo 1661. No momento em que Frans Post pintava o *Sacrifício de Manoá*, a história que hoje sabemos ter acontecido ainda estava se desenrolando. O sacrifício dos Estados Gerais em enviar seu filho para os mares brasileiros e derrotar o filistinismo dos portugueses mazombos de Pernambuco era o desejo estampado na alegoria bíblica em meio aos tatus, coqueiros e mamoeiros do Brasil.

[809] *Zeeusche verre-kyker*. Vlissingen, 1648 apud SCHMIDT, Op. Cit.; p. 287 e nota 79 à página 394.
[810] MELLO, Op. Cit.; p. 182.

CAPÍTULO VIII

DA LOCALIZAÇÃO GEOGRÁFICA NO BRASIL HOLANDÊS À LOCAÇÃO CÊNICA DO *SUIKERRIJK*, 1649-1658

O ano de 1649 pode ser tomado como o ano crucial para entender a mudança de atitudes holandesas acera do Brasil holandês.[811] Apesar de todo o clima de revolta, desencadeado pelas notícias sobre as derrotas nos Montes Guararapes, aparentemente só a Zelândia, junto com Groningen, insistiam junto aos Estados Gerais para que estes interviessem diretamente em relação à questão militar no Brasil holandês. Por sua vez, a Holanda se dividia: se, por um lado, Leiden e Haarlem, notoriamente orangistas,[812] eram a favor da pauta zelandesa e do partido da guerra; por outro, Amsterdã, controlada pelo capital dos grandes mercadores e financistas, inimigos até da WIC,[813] tornara-se mais renitente quanto a investir financeiramente numa situação militar já então considerada dificílima de ser revertida. O que ficaria claro, alguns anos mais tarde, é que o partido da paz e seus interesses comerciais sobre os mercados ibéricos (como o sal de Setúbal e o tráfico de escravos africanos para o Caribe), terminaram por fazer Amsterdã pender a balança, desinteressando-se gradativamente pelo território ocupado pela WIC no litoral nordeste do Brasil.[814]

Nesse mesmo ano de 1649, Frans Post executou dois quadros, de dimensões idênticas, e de composições que se relacionavam simetricamente entre si, nas quais aparece um panorama de várzea. No ano seguinte, 1650, outra composição, apresentando o mesmo tema

[811] MELLO, Evaldo Cabral de. *O Negócio do Brasil. Portugal, os Países Baixos e o Nordeste, 1641-1669*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2003; p. 195.
[812] PRICE, J. L. *Holland and the Dutch republic in the seventeenth century. The politics of particularism*. Oxford: 1994; pp. 66-67; ISRAEL, Jonathan. *The Dutch Republic. Its Rise, Greatness and Fall, 1477-1806*. Oxford: Oxford University Press, 1995; p. 601; e MELLO, Op. Cit.; p. 67.
[813] BOXER, Charles. *Os Holandeses no Brasil(1624-1654)*. [1957]. Recife: Companhia Editora de Pernambuco, 2004; p. 363. O argumento de que a mudança "political constellation" em Amsterdam influíra nos insucessos da WIC no Brasil foi retomado por HOBOKEN, W. J. van. "The Dutch West India Company; The Political Background of its Rise and Decline" in BROMLEY, J. S. e KOSSMANN, E. H. *Britain and The Netherlands. Papers delivered to the Oxford-Netherlands Historical Conference 1959*. London: Chatto & Windus, 1960; pp. 46 e segs.
[814] BOXER, Op. Cit.; pp. 360-365; MELLO, Op. Cit.; pp. 185, 188 e 195. "Was their own [Dutch] Brazilian sugar worth the removal of Portugal and therewith a possible ban revoking their privilege to haul salt in Setúbal? Salt won out; the Brazilian colony was abandoned, while about a hundred Dutch ships were loaded with salt in Setúbal every year through the 1680s." in: HOCHSTRASSER, Julie Berger. *Still Life and Trade in the Dutch Golden Age*. New Haven: Yale University Press, 2007; p. 168.

da vista panorâmica de várzea através de diferente tratamento ao tema, sugere um outro tipo de imagem ou uma outra forma de imaginar e visualizar a terra do Brasil. Se compararmos o par de 1649 com o quadro de 1650, poderemos concordar com Ruud Joppien, quando, falando das paisagens de Frans Post, sugerira a tentativa consciente (e portanto não-acidental ou arbitrária) daquele em "expressing in fact different forms of landscape by contrasting a bucolic or arcadian type with a more serious historic vision".[815]

Para usar as categorias de Joppien, diríamos então que, enquanto o par de 1649 representa a paisagem brasileira através da idealização, já o quadro de 1650 retoma uma imagem mais descritiva da geografia e etnografia do Brasil. A questão que aqui levantamos é a de saber se essas duas formas de representar, na pintura, as observações empíricas da terra do Brasil, correspondiam a diferentes maneiras de imaginar o Brasil. Ou, dito de outro jeito, trata-se aqui de investigar se a cada estratégia visual correspondia um discurso acerca do Brasil.[816]

A fim de poder proceder com essa investigação, foi necessário primeiramente uma análise formal do par de 1649 e do quadro de 1650 para estudar os motivos e os tratamentos de forma a investigar a hipótese de que se tratou de duas estratégias visuais distintas. Assim procedido, cumpriu, em segundo lugar, averiguar a evolução de tais motivos e tratamentos (de dentro da recorrência de temas ou mesmo na emergência de novos temas) ao longo dos anos 1650, com o objetivo de agrupar suas imagens nessas duas categorias de estratégias visuais. Só depois desses passos é que pudemos relacionar tal produção imagética de Post aos quadros culturais de uma imaginação holandesa sobre o Brasil em meio às duas grandes correntes ideológicas do orangismo e do republicanismo na segunda metade do século XVII.

Localização Geográfica e Locação Cênica

Comecemos pelo quadro de 1650. A antecipação cronológica pode ser justificada por se tratar de recorrência a uma primeira forma de construir uma imagem do Brasil. Examinemos, agora, os elementos que compõem essa estratégia visual para, mais adiante, considerar sua recorrência.

---

[815] JOPPIEN, R. "The Dutch Vision of Brazil: Johan Maurits and his artists" in BOOGAART, E. van den (Ed.) *Johan Maurits van Nassau-Siegen, 1604-1679: A Humanist Prince in Europe and Brazil, Essays on the occasion of the tercentenary of his death*. The Hague: The Johan Maurits van Nassau Stichting, 1979; p. 336.

[816] Para a conceituação de estratégia visual aqui adotada, ver o capítulo quarto; e para a definição de discurso, ver a discussão teórica, metodológica e terminológica no capítulo terceiro.

Os motivos em *Paisagem com rio e índios* (prancha 77) guardam muita semelhança com os de *Mocambos*, quadro de cinco anos antes (ver prancha 69). Mas, ao contrário desse último, naquele os elementos arquitetônicos foram diminuídos e recuados na distância, como no exemplo dos telhados, sugerindo casas de taipa em meio à mata, no plano médio e à esquerda. A abrangência panorâmica do território ganha mais destaque tanto quantitativamente, nas dimensões que ocupa na superfície do painel; quanto qualitativamente, pela centralidade do tema no todo da figuração.

Há um grupo de indígenas situado à beira de um caminho, na encosta de uma colina. Guerreiros tupi, eles aparecem com suas lanças, parcialmente escondidos, por trás dos arbustos que formam o *repoussoir*, à direita da composição. O detalhamento das roupas e utensílios, bem como a maneira de carregar os bebês e os cestos, apontam para mesma exploração do impulso etnográfico tal qual em *Mocambos*. O elemento descritivo dessa etnografia, no entanto, não significa que se tratasse da apresentação imparcial do Outro: a representação das figuras humanas, e a disposição de seus corpos, sugerem uma relação iconográfica com os "retratos" feitos por Albert Eckhout. Antes, essa semelhança aponta para um tratamento específico: a pose, sobretudo a pose frontal da índia à direita e a da mameluca, à esquerda. Entre elas, as mulheres e as crianças do grupo. Já a disposição dos guerreiros, enfileirados uns ao lado dos outros, parece evocar o motivo central de *Dança dos Tapuias*, outro quadro que Albert Eckhout compusera no tempo em que João Maurício tinha sido Governardor-General do Brasil holandês.

O recurso à pose denuncia que a representação das figuras humanas não se referia a indivíduos, cada uma correspondendo a uma pessoa singular. A ênfase recai no grupo, sugerindo que as figuras correspondem antes a tipos. Assim, ao invés de mera descrição etnográfica, a representação do grupo é uma tipificação etnocêntrica, tirada das referências a uma hierarquização eurocêntrica do não-europeu. O impulso etnográfico na descrição holandesa do tupi se conformou a uma estruturação do Outro através de acomodações que o tornavam familiar. Podemos afirmar que esse processo foi a construção do típico, a partir da instituição de atributos, a fim de operar a assimilação cultural do tupi à ordem social que os holandeses criavam no Brasil colonial. A inclusão de objetos etnográficos observados empiricamente corroborava a naturalidade do ato de tomar o tupi como um tipo, numa atitude que, independentemente de consciência ou não, era já o enquadrar do Outro em categorias

europeias. Nesse sentido, a descrição quer-se isenta de juízo de valor, mas, na verdade, estava longe disso.[817]

Ao fundo, o olhar do observador, descendo as colinas, se depara com os meandros de um curso d'água. Na outra margem, o terreno volta a se elevar. No centro da composição, silhuetados contra o céu cinza, uma fileira de coqueiros se sobressai em meio à vegetação e à topografia. À esquerda, o terreno perde altitude, parecendo se aplainar em várzea ou restinga, para voltar a se erguer em colinas só bem próximo à linha do horizonte, e ainda assim, apenas numa tênue sugestão.

Três aspectos dessa composição sugerem uma continuidade no uso da estratégia visual de representar o território observado tal como nas imagens nassovianas do Brasil holandês. O primeiro deles se refere às dimensões do quadro, que apesar do suporte de madeira, são muito próximas das telas conhecidas do período de 1637 a 1640. Isto pode indicar o fato de que o comprador do quadro podia ser familiarizado com os quadros da série nassoviana. Não há evidências, porém, de que se trata de alguém que os viu em Vrijburg, na Cidade Maurícia, uma vez que a série, ou parte dela, deve ter sido exibida , ao menos temporariamente, na própria Mauritshuis, como sugerido quando da discussão da recepção às telas "brasileiras" no capítulo sexto.

O segundo e terceiro aspectos se relacionam com o tratamento dado ao tema e reforçam a hipótese aqui de que se trata de uma visão do Brasil em consonância com as imagens nassovianas. Primeiramente, o céu. Após quatro quadros em que Frans Post experimentou novos tons de azuis, em *Paisagem com rio e índios* (prancha 77), o céu volta a ser representado em cinza, sugerindo o ar carregado e úmido de um dia nublado de inverno, tal como nos quadros pintados no Brasil. Porém, finalmente, o aspecto mais contundente dessa estratégia visual consiste no uso de marcos paisagísticos, reconhecíveis à distância, e identificadores de localidades do Brasil holandês. No caso aqui, os coqueiros na linha do horizonte. Por comparação ao plano de fundo de *Vista de Itamaracá* (prancha 12), é possível reconhecer os coqueiros do terreiro que está situado no alto da colina onde se assenta a vila de Nossa Senhora da Conceição, conhecida no Brasil holandês por Schkoppestadt, na margem norte do Canal de Santa Cruz, já na ilha de Itamaracá (ver os detalhes às pranchas 78 e 79) .

[817] Por conseguinte, quando quisermos nos referir ao aspecto da observação empírica da descrição, utilizaremos a expressão descrição etnográfica; e quando for o caso de sublinhar, no interior dessa, o aspecto qualitativo implicado, referir- nos-mos à tipificação etnocêntrica.

Frans Post já havia representado os tais coqueiros de Vila Velha (como hoje se chama a localidade), na distância, no desenho sobre Igarassu, com o objetivo de relacionar as duas localidades na relação com a cartografia do Brasil holandês. Nunca é tarde para relembrar que, no livro de Barlaeus, a cada prancha contendo uma vista de perfil, correspondia um mapa local. Ao observador ciente de que os coqueiros assinalavam o lugar de Vila Velha, ao olhar a gravura de Igarassu, podia-se aferir que esta ficava a sudoeste daquela.

Tal operação visual não era novidade para o público holandês, familiarizado tanto com impressos contendo vistas topográficas quanto com mapas. As gravuras de Esaias van den Velde com motivos tirados dos arredores de Haarlem da década de 1610, por exemplo, parecem sugerir, ao observador, pistas visuais para a localização do sítio representado. Spaarnwoude, por exemplo, é uma localidade próxima à cidade de Haarlem, e que, tendo sido palco de manobras militares durante o cerco espanhol na última em 1573, tornou-se um tema que articulava paisagem e história nas gravuras de Esaias van den Velde nos anos 1615 e 1616. Em uma das gravuras de Van den Velde, se vê à distância e à esquerda, a Grote Kerk de Haarlem (prancha 81). Em outra imagem da mesma série, de um canal congelado, o ponto de vista é remontado agora na relação com a própria torre da igreja de Spaarnwoude que, alta e estreita, se vê à distância (prancha 80).[818] Essas triangulações, possibilitadas pela inclusão dos mesmos marcos de referências em duas ou mais gravuras numa mesma série, permitiam ao espectador que construísse uma imagem mental das localidades e de suas relações espaciais a fim de, constituindo-as em lugares históricos, dar sentido à paisagem.

Assim, os coqueiros de *Paisagem com rio e índios* (pranchas 77 e 78) funcionam como marcos que orientam as direções geográficas de forma a sugerir ao observador dois aspectos importantes. Primeiramente, que havia uma continuidade entre o sítio representado e o sítio observado. Apesar da manipulação da observação, que conferiu visibilidade aos coqueiros, ao "trazê-los" mais para o centro, "tirando-os" de detrás da colina, posição que, embora fosse mais condizente com o ponto de vista construído pela imagem, inviabilizaria o uso do marco

[818] Esaias van den Velde. *Skaters near the windmill on the Penningcksveer* in*:* GROOT, Irene de. *Landscape Etchings by the Dutch masters of the seventeenth century*. The Hague: Lummus Nederland B.V., 1954-1979; figuras 56 e 57. Para a relação entre essas gravuras e o sentido identitário de pertença na Holanda do século XVII, ver LEVESQUE, Catherine. *Journey through landscape in seventeenth-century Holland: the Haarlem print series and Dutch identity*. The Pennsylvania State University, 1994. Sobre o mesmo tema aplicado aos desenhos que Rembrandt van Rijn fez dos arredores de Amsterdam, ver BAKKER, Boudewijn. "Nature or Art? Rembrandt's Aesthetics and the Netherlandish Tradition" in: VOGELAAR, Christiaan and WEBER, Gregor J. M. (Chief-Curators) *Rembrandt's Landscapes*. Zwolle/Leiden: Waanders Publishers/Stedelijk Museum de Lakenhal, 2006.

paisagístico. Em segundo lugar, essa *descriptio* geográfica era a contrapartida da descrição etnográfica dada ao motivo das figuras humanas: descrição dos tupi e localização do Brasil no imaginário holandês. Frans Post quis situar a cena em algum lugar a sudeste de Vila Velha, mas fazendo alusão direta a ela e aos filhos da terra. Dessa forma, o que era só um rio em curva, torna-se de fato em sua imagem a foz do rio Igarassu, no seu encontro com o Canal de Santa Cruz.

É importante deixar claro, entretanto, que não estamos sugerindo aqui que o uso dessa estratégia (de associar o representado à referência de uma localidade específica) fosse simplesmente o utilitarismo cartográfico. Não se trata de reduzir a paisagística a uma característica "map alike". O ponto central aqui nesta análise é o de demonstrar que uma tal imagem da terra do Brasil foi construída com empréstimos de uma *descriptio* geográfica que, ao incluir o Brasil numa cosmografia holandesa do globo, poderia provocar no observador um orgulho pátrio. Embora isso se desse por inversão colonial: não o sentimento identitário de pertença a Haarlem ou à Holanda; mas o orgulho de ver aquele pedaço específico de uma terra longínqua como o Brasil enquanto parte integrante das possessões ultramarinas das Províncias Unidas.

Porém, antes de avançar nessas implicações de política colonial, devemos voltar ao ano de 1649, quando Frans Post executou o par *Paisagem com rio e tatu* e *Paisagem com rio e tamanduá*, às pranchas 82 e 83, respectivamente.

Em ambos os quadros podemos reconhecer diversos motivos e tratamentos que Post vinha testando em seus primeiros anos de atividade na Holanda. A começar pelo céu, mais azul. Repetido de *Cachoeira de Paulo Afonso* no par de 1649, o céu azul confere à paisagem brasileira um aspecto mais radiante do que nos tons invernais das telas anteriores a 1644. Mas também no uso de espécies botânicas e zoológicas em tratamento pormenorizado que compõem um *repoussoir* do alto à esquerda a toda parte inferior do primeiro plano do primeiro quadro, completando-se da parte inferior de todo o primeiro plano até o alto à direita do segundo quadro. Ampliando o uso da fórmula desenvolvida no *Sacrifício de Manoá*, Frans Post compôs essa paisagem em dois fólios, por assim dizer, fechando o "cortinado". Mamoeiro, mandacaru, nhambu-guaçu, pino e caraguatá acompanham o tatu; enquanto o ananás, pino, cabaça, bananeira e pindoba se somam ao tamanduá.[819] Comparando esses

[819] Ver *Theatrum Rerum Naturalium Brasiliae. Brasil Holandês / Dutch Brazil*. 2 vols. Editores: Cristina Ferrão e José Paulo Monteiro Soares. Editora Index: 1993.

elementos com o *repoussoir* de *Sacrifício de Manoá*, vemos que Post separou as espécie maiores (mandacaru e mamoeiro à esquerda e a bananeira à direita, reforçada em seu efeito de "panorama wing" pela pindoba) e situou as bromeliáceas estrategicamente em justaposição ao plano médio, como o caraguatá na brecha por entre a vegetação da mata, enquanto o tom do amarelo do ananás foi realçado contra o azul prata do céu refletido na superfície da água. Eis o "cortinado" dessa paisagem teatralizada, fiado com as tramas da *naturalia* brasiliana.

No quadro à prancha 82, um grupo, composto por índios tupi, e relativamente numeroso, percorre o caminho. Mais à distância, uma mucama segue à frente de outros escravos, que levam a senhora em uma liteira. Provavelmente chegaram na chalupa que subiu o rio e estão se dirigindo às edificações que sugerem uma povoação formada em torno de um ou dois engenhos de açúcar. A margem oposta, depois da curva do rio, apresenta uma colina tomada pela vegetação da mata atlântica. Ao fundo, o rio serpenteia pela várzea, em meio à mata ciliar e aos campos, na direção do oceano.

No seu *pendant*, à prancha 83, as figuras humanas são menos numerosas, mas estão representadas em proporções e dimensões idênticas às do primeiro quadro. Aqui não há barcos. O transporte é feito pela estrada: o senhor, montado num cavalo, à frente, os escravos trazendo a senhora na liteira,[820] e uma mucama atrás, trazendo cesto à cabeça. O pequeno grupo parece margear o rio na direção da casa-grande. Menos povoado, o lugar apresenta apenas dois engenhos: um de baixo, próximo à margem do rio; outro de cima, no alto da colina.

Analisemos essa estrutura de composição comparando-a com o quadro de 1650 (prancha 77) a partir de dois motivos na paisagem: as figuras humanas e a topografia do território.

Já vimos que a manipulação do observado no quadro de 1650 serviu para Post construir uma imagem do Brasil que estava relacionada ao discurso geográfico e etnográfico. Já as figuras humanas do par de 1649 não trazem esse mesmo tratamento. Elas não posam, nem estão posicionadas mais de perto, como que se deixando ser observadas. Antes, sua

[820] O motivo da dama carregada por escravos em uma liteira, ou palanquim, já ocorrera no desenho do Forte Príncipe Guilherme, em Afogados, de 1645, que Post fizera para as pranchas do livro de Gaspar Barlaeus e em uma das vignetas do mapa mural de Georg Marcgraf. Ele parece ter sido uma fórmula de descrição de costumes portugueses bem presente na cultura visual holandesa desde, pelo menos os *Ícones* de Jan Huygen van Linschoten. Ver as pranchas 5, 9, 12, 13 e 18 de BOOGAART, Ernst van den. *Civil and Corrupt Asia. Image and Text in the* Itinerario *and the* Icones *of Jan Huygen van Linschoten*. Chicago: The University of Chicago Press, 2003. Mas o motivo já tinho sido transposto do contexto de Goa para Pernambuco, como vemos na gravura do *Reysboeck van het rijcke Brasilien, Rio de la Plata ende Magallanes*, 1624.

aparência ao natural não se limita ao próprio motivo, mas expande sua relação com entorno da paisagem. Aqui o realismo anacrônico da crítica contraporia o "retrato" ao "instantâneo", para ficar na reprodução de um discurso mimético sobre a fotografia tornado teoria da imagem. Se elas, essas figuras humanas nos quadros de 1649, dando as costas ao observador, parecem naturalmente inseridas na paisagem "real", é porque elas estão imersas numa "realidade" que é a delas. Elas agem como personagens num cenário; elas representam num mundo cuja natureza é a própria representação, como no desenrolar de um drama em um palco.

É evidente que a suposta "descrição" etnográfica e geográfica do quadro de 1650 é também uma representação, no modo das imagens usadas como símbolos e convenções em mapas: se reportam metonimicamente a um outro objeto, tido como a "realidade".[821] Mas as figuras dos quadros de 1649 são parte de um tipo de imagem diferente: não uma representação que precise se remeter metonimicamente a um "algo", exterior, *a priori*; mas uma representação cuja realidade é a própria ontologia de sua trama ficcional. E essa teatralidade era a simulação que punha em movimento as peças da *wonderkamer*. Sugestão essa de movimento que instaurava uma temporalidade narrativa entre as figuras humanas e a paisagem. Ali vão, o senhor montado e sua senhora, carregada na liteira pelos dois escravos, visitar parentes ou amigos. Ou voltam à casa-grande de seu engenho, vindos da cidade, onde o senhor fora cuidar de seus negócios. Essa narratividade engaja o observador nesse processo de simular o movimento dos atores em cena, mas ao teatralizar essa representação, termina por segregar o próprio observador para o fora do cortinado. Como espectador, ele vê o mundo dos trópicos como um *voyeur*, à distância.

Portanto, podemos afirmar que o par de 1649 e o quadro de 1650 são ambos realistas e ficcionais, embora cada um a sua maneira. Tanto os primeiros quanto o segundo são ficcionais na medida em que selecionam e editam as observações empíricas de forma a representarem-nas enquanto realidade. Em ambas encontramos uma manipulação do observado. A diferença

[821] É preciso percorrer os dois caminhos dessa relação de mão dupla entre arte e cartografia. Se em ALPERS, Svetlana. "The Mapping Impulse in Dutch Art", há uma investigação sobre o papel do modo cartográfico de pensar opticamente o mundo no interior de práticas e representações artísticas; em WELU, James A. "The Sources and Development of Cartographic Ornamentation in the Netherlands" vemos a tentativa de mapear a interconexão do pensamento empírico cartográfico com o uso metafórico, simbólico ou alegórico das imagens que a iconografia podia por a serviço da feitura de mapas. Ambos os texto em WOODWARD, David. *Art and Cartography. Six Historical Essays*. Chicago: The University of Chicago Press, 1987. Sobre o mesmo tema dos motivos decorativos em mapas, ver SHIRLEY, Rodney. *Courtiers and cannibals, angels and amazons : the art of the decorative cartographic titlepage*. Houten : Hes & De Graaf, 2009.

entre elas reside, no entanto, nas diferentes estratégias visuais escolhidas por Post de acordo com distintas convenções, de forma a enfatizar variadas atitudes em relação à terra do Brasil.

Não cabe aqui perguntar se a paisagem em Frans Post corresponde a esta ou àquela estratégia visual. Mais relevante é reconhecer a ambiguidade conceitual da imagem paisagística. A *landschap,*[822] entendida como imagem espacial de dentro de convenções e códigos de representações, podia ser usada para provocar diversas respostas do observador, a depender do que se queria com a imagem: ou remetê-la à descrição etnográfica e geográfica; ou associá-la à locação de uma cena narrativa.

Catherine Levesque chamou atenção para o que ela qualificou como "[...] the only instance where [Karel] Van Mander specifically suggests particular places as subject matter, rather than as part of a poetic exhortation [...]".[823] Nessa passagem, Van Mander afirma que:

> "Men may also depict towns and lands as Parasias did in former days / who with learned hands had undertaken to paint an image of Athens / there such understanding of clever depictions appears / That men saw there the manners / conditions, the old ways of Athens / Their morals, character and common rules / Rome the world's capital is depicted helmeted with palaces / around her valiance / sitting armed on a parcel of arms / And other things which befit combat / in her right hand a spear or lance / in her left a small Victory-image / also with the wreath of laurel and palm branch / after more noble custom".[824]

Por outro lado, no capítulo oitavo de seu tratado sobre a arte da pintura, dedicado ao tema da paisagem, Van Mander sugere a inclusão de figuras humanas na paisagem a fim de remeter o espectador a uma exortação poética, como nas estrofes 41-45:

> "It is useful to know beforehand the narrative, whatever you may choose from Biblical stories or subjects from the poets, in order to adapt your landscape accordingly. However, you must not forget, under any circumstance, to place small figures next to huge trees. Show them either ploughing or moving, or loading up a chart further away. Elsewhere you may show them in the act of fishing, sailing, catching birds or hunting.
>
> Show how those farm girls beside the green banks ease out fountains of milk with their hands, Show how Tityrus, with his flute, entertains Amaryllis, his beloved among women, resting beneath an

[822] SCHAMA, Simon. *Paisagem e Memória*. São Paulo: Cia. das Letras, 1995; pp. 20-21. "That the category *landschap* could apply to pictures, maps, and sites by the mid-sixteenth century has been demonstrated by Müller Hofstede, who has indicated as well Ortelius's familiarity with classical texts by Cicero, Livy, and Pliny the Younger, which record the experience of gazing from high deep into the countryside." In: MELION, Walter S. *Shaping the Netherlandish Canon. Karel van Mander's* Schilder-Boeck. Chicago: The University of Chicago Press, 1991; p. 175.

[823] LEVESQUE, Catherine. *Journey through landscape in seventeenth-century Holland: the Haarlem print series and Dutch identity*. The Pennsylvania State University, 1994; p. 3.

[824] VAN MANDER, Karel. "Van ordynancy em invency de Historien" in *Den Grondt der edel vry schilder-const*, Haarlem, 1604, opp. fol. 23 apud LEVESQUE, Op. Cit.; p. 3.

> oak tree, while even his flock enjoys the pleasant sound. Show the countryside, town and water filled with activity, and make your houses look inhabited and your roads walked on.
>
> It is appropriate to tell you here about Ludius. He lived during the reign of the Emperor Augustus and was the first to discover how to paint on outside walls or in rooms in a skilled and beautiful way. His competent hands were able to paint anything you asked for, including farm houses, homesteads, vineyards, country roads, dense woods, high hills, ponds, streams, rivers, harbours and beaches.
>
> Within the landscape he placed people who were enjoying themselves by going for a walk. Others would pass their time pleasantly on the water. In landscapes without water he would paint fully laden carts and asses in the fields and paths, near the houses and farmyards, and other agricultural implements.
>
> On some occasions he would show people catching fish with fishing rods and deceiving bait; or others who found pleasure in catching birds or hunting fast-running hare or deer and boar; or those picking grapes. It achieved his purpose to paint with a steady hand, these things in the countryside. An artistic gift enables us to do remarkable things."[825]

Antes de confinada entre duas polaridades antagônicas, a paisagem era a possibilidade do interregno. Cartografia de convenções e códigos de representação; mas também narrativa teatral que se apoiava numa densidade discursiva/imagética que só a observação empírica podia fornecer. Porém, exortação poética e localização na representação de lugares poderiam ser coincididas numa mesma imagem, como vimos no exemplo do uso que Van Mander fez da figura da personificação ao descrever Roma, aludindo a seus palácios como elmos, fazendo a descrição remeter a conteúdos simbólicos. Walter Melion reconhece esse elemento de fusão ao analisar o texto de Van Mander, quando afirma que:

> "Van Mander's 'Life of Bruegel', devoted to the theme of his natural art, opens by collapsing *natura* into *ars*; gifted by nature, Bruegel gifts nature by imagining her: "Nature, astonished at having met her match, found her man, as he found her; selecting the spirited and ingenious Bruegel from among the peasants of an unknown Brabantine village, she impelled him to take up the brush, to the everlasting fame of our Netherlands." This preamble inverts a commonplace of sixteenth-century criticism: instead of selecting the best parts of nature, Bruegel is selected by her."[826]

Nesse sentido, Frans Post, harmonizando dois tipos de imagens sobre o Brasil, pôde fazer uma dupla operação: primeiramente, ao inserir figuras humanas consideradas típicas juntamente com marcos paisagísticos em suas cenas, ele forneceu elementos de exortação poética a partir de representações de lugares do Brasil holandês; e em segundo lugar, retirando os marcos paisagísticos e aumentando a manipulação do sítio observado, mas sem substituir as

[825] VAN MANDER, Karel. *Den Grondt der edel vry schilder-const* apud BROWN, Christopher. *Dutch Landscape: The Early Years: Haarlem and Amsterdam, 1590-1650.* London, 1986; p. 42.
[826] MELION, Op. Cit.; p. 180.

figuras típicas do Brasil por figuras que aludissem a passagens clássicas ou bíblicas, estava ele circunscrevendo uma paisagem de amenidades aos quadros da geografia brasileira.

Assim, a índia à esquerda e os coqueiros distantes, no centro, funcionam, no quadro de 1650 (prancha 77), como convenção etnográfica e marco paisagístico, respectivamente, de modo a relacionar geograficamente a paisagem à experiência visual de alguém que estivesse nas colinas a leste do ponto em que o rio Igarassu deságua no Canal de Santa Cruz, defronte aos coqueiros de Vila Velha. Não em qualquer outra coordenada do globo, mas só e somente naquele ponto singular.

Por outro lado, o cenário dos quadros de 1649 (pranchas 82 e 83) trazem muita densidade de informação visual sobre a experiência de lugar, ainda que não remetesse a nenhuma coordenada específica. Era Frans Post adequando seu repertório de observações a serviço de uma outra imagem. Uma imagem que modificava seu próprio objeto: não a vista de Vila Velha, mas a visualização de um lugar imaginado, embora essa imaginação apresentasse muita densidade descritiva para um observador familiarizado com os lugares do Brasil holandês. Assim, essa imagem não era de todo inverossímil. Se não se referia a uma localidade específica, tampouco era uma impossibilidade; antes, era um lugar hipoteticamente localizável. Tanto que podemos relacionar os elementos da descrição topográfica, reunidos ainda que de forma idealizada no todo da composição, à zona de transição, que são as várzeas dos rios da Zona da Mata pernambucana, entre as restingas do litoral e os morros de massapê, contrafortes mais ao leste e primeiros degraus que são, suaves ainda, do Planalto da Borborema.

Mais especificamente ainda, podemos aferir, pela forma arredondada dos morros, se tratar da Zona da Mata Sul. Ao norte da várzea do Capibaribe, o terreno, que a mais ou menos dez quilômetros da costa se eleva a 100 metros de altitude, conforma-se nos chamados "tabuleiros", *plateaux* de baixa altitude. Porém, ao sul do Capibaribe, a topografia se ergue na forma de morros sucessivos e arredondados, tal como vemos nos municípios do Cabo de Santo Agostinho, Ipojuca e Sirinhaém. Todas localidades visitadas por Frans Post e que, juntamente com a várzea do Capibaribe, constituíam o cerne da lavoura canavieira do Brasil holandês.[827]

[827] Após a Insurreição Pernambucana de 1645, os luso-brasileiros abandonaram os assentamentos ao norte de Pernambuco, e das capitanias de Itamaracá, Paraíba e Rio Grande do Norte, para se fixar na Zona da Mata sul-pernambucana, da Várzea do Capibaribe a Porto Calvo. Essa manobra militar limitava o perímetro a ser defendido mas também demonstrava a escolha em permanecer no setor mais produtivo do açúcar. Os holandeses também deviam reconhecer esse fato, pois em 1654 rechaçaram a proposta do embaixador português na Haia, que propunha devolver o território ao norte do Capibaribe a WIC, por deixá-los sem o coração da *suikerland*. Ver

Isso porque a fertilidade do solo e a topografia tornavam essas várzeas as mais produtivas, tal como no texto de Nieuhof:

> "Todo o litoral brasileiro está literalmente tarjado de pequenos cursos d'água que se vêm lançar ao mar após terem banhado extensos vales. Por isso os engenhos de cana erigidos nas regiões ribeirinhas desfrutam grande economia tanto no transporte como na mão de obra. Além de moverem, esses rios, os engenhos instalados em suas margens, servem eles para o transporte do açúcar e constituem via fácil para o abastecimento das usinas. Condições assim tão vantajosas, não se encontram em nenhum outro país das Índias Ocidentais, e, por isso, neles não se poderia cuidar com lucro da cultura da cana."[828]

Da mesma maneira como podemos apreender, na passagem de Nieuhof, a preocupação em valorizar essa área para não perdê-la (lembremos que em 1649 não fazia muito tempo que os insucessos dos Guararapes tornaram o Brasil holandês um investimento duvidoso), é possível relacionar a organização visual nesse par de quadros de Post ao clima de interesses econômicos e decisões políticas sobre a manutenção da ocupação do Brasil e dos interesses açucareiros.

O texto de Nieuhof demonstra que a descrição geográfica podia ter o cunho utilitarista da propaganda econômica. Essa geografia pragmática não precisava, por exemplo, operar por referência específica ou por localização. Usar o conhecimento de que o vale e a várzea do rio Sirinhaém eram fecundos a fim de afirmar que a terra do Brasil era a mais indicada para a instalação da lavoura canavieira e dos engenhos de açúcar não é a mesma coisa de singularizar Sirinhaém em heráldica oficial, conferindo ao lugar uma importância política dentro do quadros das possessões dos Estados Gerais das Províncias Unidas. Da mesma maneira, o modo de topografia oficial de localidades, reconhecíveis pelos brasões, mas também visíveis na inscrição de marcos paisagísticos, e com implicações para uma visão corográfica do Brasil holandês, foi abandonado por Frans Post quando esse tratou de compor imagens da atividade açucareira no Brasil holandês.

Assim, toda a gama de observações dele foi canalizada para compor um todo que era idealizado, embora com elementos visualmente convincentes. O par de quadros de 1649, somadas suas dimensões horizontais ao compor um todo, era a eloquência visual de um panorama de 180 graus que, situando o observador num ponto hipotético (a curva de nível que

MELLO, Op. Cit.; pp. 121 e 206.

[828] NIEUHOF, Joan. *Memorável viagem marítima e terrestre ao Brasil*. Traduzido do inglês por Moacir N. Vasconcelos; confronto com a edição holandesa de 1682, introdução, notas, crítica bibliográfica e bibliografia por José Honório Rodrigues. Belo Horizonte / São Paulo: Ed. Itatiaia / Ed. da Universidade de São Paulo, 1981; p. 95.

era a linha de inflexão entre a várzea e os morros), sugeria idealisticamente toda a *suikerrijk*: ao centro, a baixada do rio em direção ao mar; à esquerda, na direção norte, a margem do rio Capibaribe e, para além dela, a "matam do Brasil" (em alusão à mata atlântica); e à direita, na direção sul, os morros ficando cada vez mais altos depois do rio Ipojuca, na direção dos Palmares. Nos anos 1640, em que Phillips Koninck pintava extensos panoramas, Post pode ter usado tal fórmula como referência convencional para montar sua cena: uma topografia nos moldes da paisagem holandesa, apenas mais arredondada nas formas brasileiras, como na sugestão de Ruud Joppien.[829] Para esse autor, essa resultante na imagem de Frans Post era a adaptação de sua imagem de fertilidade da terra do Brasil, só que de dentro dos códigos de representação de terra estrangeira.[830]

Podemos ainda remontar a potência de tal imagem em seduzir o público holandês desejoso de imagens do Brasil, se levarmos em conta um aspecto duplo, que perpassou sua produção na inter-relação com sua recepção. Primeiramente, a simplificação e idealização, ainda que usando o típico como simbologia tropical inscrita na convenção paisagística holandesa (o tatu enquanto alegoria da América, a palmeira em alusão aos trópicos, etc.), contornavam o problema da referência distante. Para um público que mal sabia que a cachoeira de Paulo Afonso era o ponto extremo de um território cujo centro de gravidade era o Recife, Frans Post deve ter precisado rever a forma de organizar e editar visualmente suas observações. Seria inútil insistir na distinção visual entre a várzea do Ipojuca e a do Sirinhaém, pois isso não devia importar para seu público consumidor. A não ser para aqueles defensores de uma imagem nassoviana do Brasil, em relação estreita com o orangismo do partido da guerra. Mas o que devia importar nessas imagens idealizadas, tendendo a indiscriminação dos lugares coloniais, devia ser a referência ao açúcar e a sugestão de riqueza que dele se evocava. O público consumidor de tais cenas, supostamente brasileiras, devia estar mais relacionado ao republicanismo dos regentes de Amsterdã, e, portanto, mais interessados nos lucros advindos do livre comércio com os Trópicos do que dispostos a financiar uma guerra de altos custos para a ocupação de um território colonial distante, ainda que numa posição geopolítica estratégica para todo o Atlântico.

No entanto, se essa fórmula, síntese resultante do embate entre o *naer 't leven* das observações de Frans Post nos trópicos brasileiros e os códigos e convenções de representação

[829] JOPPIEN, Op. Cit.; p. 335.
[830] Idem; p. 336.

de terra estrangeira na paisagística holandesa, fez tanto sucesso, a ponto de se repetir numerosamente ao longo da sua promissora carreira profissional,[831] resta-nos a questão de se saber o porquê do retorno à fórmula corográfica de uma imagem etnográfica e geográfica como a do quadro de 1650, uma vez que a sabemos diretamente relacionada ao uso oficial e ao discurso orangista-nassoviano para o Brasil.

A crítica tem sugerido a hipótese de que essas imagens, mais "realistas", eram para um público que Post conhecera ainda no Brasil e, que de volta à Holanda, tornaram-se seus prováveis compradores. Por outro lado, as outras imagens, mais "fictícias", seriam a conquista de um público mais amplo, à medida em que ele se estabelecia no mercado de paisagens como pintor do Brasil.[832] O que é uma hipótese plausível. A força sugestiva de tal argumento reside na proposta de decifrar o problema da "referência distante". Mas o problema não é tão simples assim. Relativizemos um pouco a questão dos conhecimentos geográficos prévios de Post como elementos enriquecedores do exercício de ver suas imagens. Um comerciante holandês sediado no Recife não necessariamente podia discernir a diferença no aspecto visual de São Miguel de Ipojuca, de um lado, e São Roque de Sirinhaém, do outro. Uma vez que a produção açucareira permanecera uma atividade de portugueses e mazombos (portugueses filhos da terra do Brasil), e o comércio podia ser controlado desde a alfândega no Porto do Recife, os mais prováveis candidatos a tal conhecimento geográfico eram porventura oficiais do exército e funcionários da administração. Por outro lado, na Holanda, era possível a um público que não tinha estado no Brasil, mas familiarizado com a cartografia, a literatura de viagens e à produção nassoviana sobre o Brasil, isto é, o *Historia naturalis Brasiliae*, o *Rerum per ocnennium in Brasiliae*, o *Mauriciada*, etc., obter um mínimo de referências com as quais poderiam se engajar na corografia oficial.

Portanto, o conhecimento geográfico sobre o Brasil, ou a falta dele, na relação direta com a referência distante ao objeto da produção de Post não era necessariamente um critério para apreender o(s) seu(s) possível(eis) público(s) consumidor(es). Antes, levantamos a hipótese, aqui, de que mais importante teriam sido os interesses comerciais e políticos, no interior dos particularismos holandeses, e que possibilitavam os quadros sociais nos quais se inscreveram as expectativas e atitudes culturais sobre o Brasil. Enquanto, por um lado,

[831] LAGO, Pedro & Bia Corrêa do. *Frans Post {1612-1680}. Obra completa*. Rio de Janeiro: Capivara, 2006; p. 124.
[832] Idem, ibid. Mas também à p. 41.

imagens mais idealizadas da várzea açucareira poderiam encontrar compradores que se interessavam pelo livre comércio do açúcar; por outro, imagens que operavam pela localização geográfica podiam achar seu caminho a um público que, sendo investidores da WIC mas sem capital suficiente para vencer a livre-concorrência, dependiam dos Estados Gerais para, mantendo a possessão brasileira, ter acesso a seus produtos, como era notório em relação aos grupos zelandeses.

É possível, portanto, que Frans Post tivesse clientes ligados à Câmara de Amsterdã e à Câmara da Zelândia, sendo Haarlem, sua cidade natal, um microcosmo desse embate entre republicanismo liberal e intervencionismo orangista, oferecendo a Frans Post uma clientela dividida entre esses dois públicos.

Parte do capital investido na WIC pela câmara de Amsterdã vinha de fora, inclusive de Haarlem, o que pode ser um indício de um público local mais interessado no comércio açucareiro.[833] Dos 2.846.520 milhões de florins computados como o capital inicial levantado pela Câmara de Amsterdã à WIC, 134.150 florins foram da responsabilidade de Haarlem.[834] Isso fazia com que Haarlem tivesse direito a representação na Câmara de Amsterdã.[835] No entanto, supomos que parte desse capital fosse oriundo de outras atividades econômicas em Haarlem, e não necessariamente todo originário do capital ligado ao comércio e refino do açúcar.

Se assim foi, então faz sentido levantar a hipótese de que esses grupos poderiam ter, vendo nos mercadores de Amsterdã adversários de finanças, apoiado a causa de Orange, que procurava apoio justamente entre outras partes para contrapor-se a Amsterdã nos Estados da Holanda, como sugeriu J. L. Price.[836] Para esse autor, "[...]Leiden and Haarlem gained, and largely deserved, a reputation for staunch orangism which lasted for most of after the rest of the century after their governments had been changed in the *wetsverzettingen* of 1618. […]"[837]

[833] In: EMMER, Pieter. "The West Índia Company, 1621-1791: Dutch or Atlantic?" in EMMER, Pieter. *The Dutch in the Atlantic Economy, 1580-1880: Trade, Slavery and Emancipation*. Ashgate, 1998; p. 67.
[834] ISRAEL, Jonathan. I. *Dutch Primacy in World Trade, 1585-1740*. Oxford: Oxford University Press, 1989; p. 159.
[835] "[…] Towns and regions without a chamber could still get representation if they invested f100,000, which gave them one director in the respective chamber. These so-called *buytenheeren* hardly ever attended chamber meetings and therefore played no role in the management of the company. […]" In: DEN HEIJER, Henk. "The Dutch West India Company, 1621-1791" in: POSTMA, Johannes e ENTHOVEN, Victor (eds.) *Riches from Atlantic Commerce. Dutch Transatlantic Trade and Shipping, 1585-1817*. Leiden / Boston: Brill, 2003; p. 82.
[836] Sobre o embate entre o Orangismo do estatuder e o republicanismo de Amsterdam por volta de meados do século XVII, ver discussão no capítulo sexto, em referência a PRICE, J. L. *Holland and the Dutch republic in the seventeenth century. The politics of particularism*. Oxford: 1994; p. 154.
[837] Idem; p. 160.

Ademais, essa posição orangista de Haarlem era reforçada pelos interesses econômicos específicos dessa, sendo ela uma cidade produtora, o que a colocava como antagonista de Amsterdã, cuja ênfase econômica estava no comércio, fazendo com que a primeira voltasse seus objetivos políticos para a direção do estatuder. Nas palavras desse autor, "[…] An alternative, or complementary explanation, would start with the specifically different economic interests of Haarlem and Leiden: they were faced in the States of Holland with a large and permanent majority for the ports and trading towns, led moreover by the powerful Amsterdam; in such circumstances, it may well be that the textile towns turned to the stadholders as a counterbalance to the influence of the trading towns. They may have hoped to win the support of the stadholder for their economic interests in return for steady political support. […]"[838]

Esse vínculo orangista pode ser verificado não só no plano municipal, mas também na própria biografia de Frans Post, uma vez que seu irmão (e provável mentor intelectual), Pieter Post, era "architect in ordinary of the Oranges".[839] No entanto, pintando para o mercado e não mais para um nobre ligado diretamente à Casa de Orange, Frans Post deve ter precisado matizar sua criação paisagística de acordo com as duas posições encontradas em sua cidade natal, e mesmo estendidas à Zelândia, de um lado, e a Amsterdã, de outro: de um lado, a posição orangista-nassoviana do partido da guerra, defensora da manutenção do Brasil; e, de outro, o republicanismo do partido da paz, interessado no restabelecimento do livre comércio com os ibéricos.

A hipótese aqui é a de que, enquanto um discurso mercantil encontrava visibilidade nas cenas de paisagens indiscriminadas, onde a ênfase era mais no açúcar do que no território brasileiro; um outro, orangista, tinha sua visibilidade numa imagem cuja especificidade estava relacionada ao projeto colonial, apoiado numa geografia do Brasil, para propor a manutenção do território. A fim de comprovar esta hipótese, cumpre investigar a produção de Frans Post que se seguiu ao longo da primeira metade dos anos 1650 na relação direta com o contexto histórico da gradativa desarticulação do Brasil holandês.

[838] Idem; p. 180.
[839] SOUSA-LEÃO, Joaquim de. *Frans Post 1612-1680*. Amsterdam/Rio de Janeiro: A. L. van Gendt & Co./Kosmos, 1973; p. 19.

Descrição de Costumes e Panoramas Fantasiosos nas Paisagens Brasileiras

Se fôssemos agrupar as composições de Frans Post ao longo dos anos 1650 em duas categorias de imagens, distintas entre si, teríamos que, de 1651 a 1655, predominam temas com interesse etnográfico (arquitetura e cenas de costumes) em detrimento do tema paisagístico e sua abrangência panorâmica em relação ao todo da composição. Ao passo que, de 1656 a 1660, a ocorrência desses temas se inverte: passam a predominar os panoramas de várzea enquanto escasseiam ou perdem primazia as cenas de costumes.

No entanto, não devemos exagerar essa distinção. Ao invés da mudança de meados da década marcar a fronteira entre temas que se excluíssem um ao outro, devemos tomar esse recorte temático (em sua dimensão temporal até) como um sinal de uma sutil modificação de ênfase na escolha e tratamento dado às composições. Em ambos os tipos de imagens os temas do "panorama" e das "figuras humanas" estão sempre relacionados. O que variava era justamente a ênfase na relação entre essas duas instâncias. Assim, na primeira metade da década de 1650, o motivo do "panorama" é secundário nas seis primeiras pinturas, três das quais datadas de 1651 e outras três de 1652. Detalhemos esse aspecto. Para facilitar a leitura do texto, procuramos identificar os quadros de acordo com a numeração que se segue, tirada do catálogo *raisonné* de Pedro e Bia Corrêa do Lago.[840] Enquanto no no. 14 o panorama ao fundo apresenta largo espaço na superfície do painel, no no. 15 ele vira um detalhe ao fundo e à direita. No no. 16, a abrangência panorâmica desaparece para retornar como detalhe à esquerda na composição do no. 17. Daí volta a desaparecer do quadro no. 18 para, depois, ocorrer novamente no no. 19, dominando todo o centro do plano de fundo. Ademais, das quatro composições em que aparece, o panorama está submetido aos temas centrais.

Após essas, as quatro imagens seguintes invertem essa relação, tornando o panorama mais integrado ao todo da composição e mesmo com a função central de articular os demais motivos, embora através de tratamentos diversos. Enquanto o quadro no. 20, de fins de 1652, equilibra o uso de motivos arquitetônicos com o panorama (tudo emoldurado pela *naturalia* do *repoussoir* nesse que constitui o quadro conhecido de maior dimensão em toda a obra de Frans Post), o no. 21, já de 1653, é a repetição da manipulação da paisagem observada tal qual ocorre na tela sobre Sirinhaém, de 1638. Já o no. 22, também de 1653, é a vista panorâmica da Cidade Maurícia e do Recife, com Olinda ao fundo. O no. 23, já de 1654, é a repetição do

[840] LAGO, Op. Cit.

panorama de várzea do quadro de 1650, só que sem o marco paisagístico dos coqueiros de Vila Velha e com uso simplificado e mais estilizado das figuras humanas.

A partir dos quadros subsequentes (do no. 24, de 1654, ao no. 31, de 1656), os motivos arquitetônicos voltam a se sobressair, submetendo o tema do panorama. Este só voltou a ser o centro da composição a partir do no. 33, de 1657. Daí em diante, predominou até o fim da "segunda fase" da obra de Post, em 1660.

No entanto, essas mudanças assinaladas, ocorridas no interior de sua produção ao longo da década de 1650 não se limitaram à questão quantitativa do espaço de superfície ocupada por esse ou aquele motivo, ou mesmo à questão de se saber qual motivo era central ou periférico. Para um melhor entendimento sobre a construção de uma imagem do Brasil, a partir desses quadros, convém investigar qualitativamente como os motivos "etnográficos" e "panorâmicos" se relacionaram entre si nas diferentes composições observadas ao longo da década aqui em questão. Tomemos aqui, na impossibilidade de considerar toda a produção relativa a esse período, quatro imagens, a saber: o no. 14, de 1651; o no. 20, de 1652; o no. 22, de 1653; e o no. 33, de 1657. A escolha dessas composições se justifica primeiramente pelo fato de que, nas suas singulares operações visuais (ao relacionar o panorama à figuras humanas), elas assinalam a mudança de ênfase que ocorreu; e, em segundo lugar, porque a partir delas, podemos também analisar, por semelhança de motivos, as outras imagens do período.

O primeiro quadro em questão, *Engenho*, às pranchas 84 e 85, foi referido por Corrêa do Lago como o primeiro engenho de açúcar pintado como tema central na obra de Post.[841] No entanto, trata-se de equívoco, pois a construção em questão se refere a uma casa de farinha. O primeiro engenho de açúcar a ser tratado com mais atenção, no plano médio, é o que ocorre no quadro do ano seguinte (no. 17). Neste, a capela domina o topo da colina e a casa-grande, vista frontalmente, mais abaixo, se junta à edificação onde está instalado o engenho de açúcar, movido por força hídrica, tal como na sugestão do riacho que, descendo, encontra-se com as figuras humanas no primeiro plano. O engenho no quadro de 1652 faz parte de um amplo interesse de Post por vários tipos de edificações no Brasil, a partir do qual ele explorou casas-grandes sozinhas, acompanhadas de capelas, engenhos e senzalas, ou até inseridas no conjunto maior de "arruados", pequenas povoações formadas pelo ajuntamento de casas de

[841] LAGO, Op. Cit.; 128.

trabalhadores em torno da produção canavieira. Parece que o motivo da casa de farinha foi parte integrante desse repertório de observações sobre a arquitetura no Brasil. Daí sua ocorrência no quadro de número 14, "*Engenho*", à prancha 84. Detenhamo-nos na análise dos elementos arquitetônicos, técnicos e das figuras humanas para apoiar a interpretação de que ele se refere a uma casa de farinha e não a um engenho de açúcar.

Duas razões apontam para o fato de que se trata de uma casa de farinha. Primeiramente, pela semelhança iconográfica para com o motivo que Post tratou nas vinhetas do mapa mural de Marcgraf. Nesse, vê-se mais acima da casa-grande e do engenho de açúcar, uma edificação com certo maquinário. Porém, se ficássemos apenas nessa comparação, poderíamos supor tratar-se de outro tipo de engenho de açúcar. Mas é no próprio texto do *Historia naturalis Brasiliae*, bem como em certa passagem do texto de Nieuhof, que encontramos a descrição do fabrico da farinha de mandioca. A análise comparada do motivo pictórico em Post e da passagem textual em Marcgraf e em Nieuhof nos é importante por conta de três conclusões:

1) O maquinário, e as etapas de produção, descritos no texto confirmam que Post pintou um escravo girando a roda de madeira à qual foi sobreposta uma malha metálica farpada, cujo atrito com a raiz da mandioca, que o outro escravo contra aquela pressionava, produzia o efeito de ralar a dita raiz. A mandioca ralada era transportada, em uma peneira de palha trançada, para a prensa, pintada no centro, que, comprimindo aquela, fazia retirar-lhe a *manipueira*, o caldo com o cianeto, substância tóxica. Após retirado este líquido, o material ia para um forno para ser assado, sempre em movimento, com uma pá de madeira, como a que vemos o outro escravo mexer, sob às vistas do português ao seu lado. Ao término dessas etapas, cumpria estocar a farinha em sacos para melhor preservá-la.[842] Vale a pena notar, como se vê no detalhe à prancha 85, que Frans Post montou a imagem, da esquerda para a direita, seguindo a sequencia descritiva dos textos: ralador, prensa, forno e ensacamento; tendo até o divertimento de pôr um tamanduá correndo atrás da escrava que carregava a peneira. De acordo com os textos, os animais apreciavam a farinha de mandioca. Todos esses elementos apontam, então, para as outras duas conclusões;

[842] MARCGRAF, Georg. *História Natural do Brasil*. [1648]. Tradução de Mons. Dr. José Procópio de Magalhães. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 1942; pp. 65-68; e NIEUHOF, Joan. *Memorável viagem marítima e terrestre ao Brasil*. Traduzido do inglês por Moacir N. Vasconcelos; confronto com a edição holandesa de 1682, introdução, notas, crítica bibliográfica e bibliografia por José Honório Rodrigues. Belo Horizonte / São Paulo: Ed. Itatiaia / Ed. da Universidade de São Paulo, 1981; pp. 318-326.

2) As observações empíricas que, sem dúvida, deviam formar a matéria visual para Post davam densidade visual a sua descrição do costume de fazer a farinha de mandioca na medida em que eram organizadas indiretamente por outros produtos culturais. Aqui, no caso, na relação com o texto de Marcgraf e que se repete em Nieuhof. Essa seletividade na escolha e tratamento de seus motivos poderia ter relação com outras imagens também, como na paisagística ou na cartografia. Porém, nunca era a "fixação" direta de algo visto, como quer o "realismo" da crítica positivista; e

3) A escolha de um tema como este, híbrido de tecnologia portuguesa para aumentar a produtividade de um alimento indígena a serviço de um hábito alimentar importante para a sociedade colonial que se implantava, denotava a atenção ao que hoje chamaríamos de etnografia, e a um certo interesse, por parte de seu público, pelo que seria mais apropriado chamar de descrição de costumes, no caso aqui aplicado ao Outro.

Ora, esse tratamento etnográfico, por assim dizer, para com o tema corresponde a um tratamento geográfico para com a vista panorâmica, ao fundo. Se aqui não há o uso de marcos paisagísticos, o coqueiro à esquerda cria o efeito de referência não só ao intercalado convencional de *campi* e *silvae* visto à distância, mas também a uma iconografia nassoviana do Brasil: dos coqueiros de Vila Velha à forma de dispor o fruto aberto, no chão, como nas naturezas-mortas de Albert Eckhout. Assim, se o panorama não situa a vista em referência a nenhum lugar específico, ele consegue ao menos "evocar" a paisagem pernambucana. Operação semelhante ao que Phillips Koninck fazia com suas paisagem, em relação à Guéldria.[843]

Seguramente, na próxima imagem aqui analisada, a de no. 20, datada de 22 de dezembro de 1652, reproduzida à prancha 86, o tratamento dado à vista panorâmica também sugeria a paisagem pernambucana. Porém, um outro elemento traía a imagem, uma vez que fazia de uma localidade hipotética uma impossibilidade inverossímil para com o mundo visível, fazendo sentido apenas na relação ao mundo criado no interior da própria cena, coerente em suas convenções paisagísticas. O quadro em questão, *Paisagem de várzea com engenho*, à prancha 86, sintetiza em uma composição apenas o que Frans Post fizera em duas, no par dos quadros de 1649, anteriormente analisados. Tudo na composição desse quadro reproduz essa noção teatralizada da paisagem brasileira, a despeito do truque da janela,

[843] SUTTON, P. C. *et al. Masters of 17th-century Dutch Landscape Painting*. Amsterdam/Philadelphia, 1987; pp. 66-370.

inclusive com o efeito *trompe l'oeil* do pássaro pousado no parapeito do que seria uma janela terminando em arco superior.

A representação cuidadosa das espécies vegetais, repetidos o mandacaru, mamoeiro, ananás e bananeira do par de 1649, funciona como *repoussoir* que, distinguindo os planos pela distância, segrega o observador. No plano médio e de fundo, dadas as proporções da imagem, os motivos arquitetônicos e as figuras humanas ainda atraem o olhar do espectador. Variedade de elementos naturais e distanciamentos diversos apontam para um uso mais convencional da paisagem, referindo o observador aos códigos paisagísticos canonizados por Karel van Mander. E nesse mundo à parte, que pode ser a representação teatral e cênica da paisagem, a coerência de seus elementos internos perde a relação de necessidade com os objetos do mundo que lhe é "externo", e que lhe serviriam, por metonímia, como referência para engajar o observador na imagem. Portanto, a representação dos tipos humanos se afasta de uma "etnografia", para repetir, em simplificação, a fórmula do senhor montado e a senhora carregada na liteira pelos escravos. Do mesmo modo, a paisagem se idealizava: um convento franciscano foi posicionado na vizinhança do complexo fundiário açucareiro. No entanto, sabemos que os conventos franciscanos que se situavam no território dominado pelos holandeses estavam na Paraíba, em Igarassu, em Olinda, na Ilha de Antônio Vaz, em Ipojuca e em Sirinhaém.[844] E o sítio remontado na vista panorâmica desse quadro não coincide com nenhuma das localidades acima mencionadas. A impossibilidade de localização do cenário assinala a ruptura com um uso geográfico da paisagística na obra de Frans Post. A narratividade da cena se enclausura na própria convencionalidade, afastando-se da geografia e da história do Brasil holandês. É importante salientar que esse quadro foi feito para decorar a casa de um rico mercador holandês que estivera no Brasil,[845] mostrando que a hipótese que relaciona "realismo" e "fidelidade" à paisagem brasileira ao um público que estiver no Brasil nem sempre tem validade.

Ao invés de dicotomizar as imagens de Post em "realistas" para a primeira fase e "ficcionais" para a segunda e a terceira fases (na associação de que as primeiras estavam para

[844] DUSSEN, Adrian van den. *Relatório sobre as capitanias conquistadas no Brasil pelos holandeses, 1639: suas condições econômicas e sociais*. Tradução, introdução e notas por José Antonio Gonçalves de Mello, neto. Rio de Janeiro: Instituto do Açúcar e do Álcool, 1947; p. 106. O texto de van de Dussen também foi reproduzido por BARLAÉUS, Gaspar. *História dos feitos recentemente praticados durante oito anos no Brasil* [1647]. Recife: Fundação Cultura Cidade do Recife, 1980, p. 136.

[845] SOUSA-LEÃO, Joaquim de. *Frans Post, 1612-1680*. Amsterdam: A. L. van Gendt & Co., 1973; número 18 do catálogo *raisoneé*; e LAGO, Op. Cit.; p. 139.

um público conhecedor *in loco* do Brasil enquanto as segundas estavam para um público que no Brasil nunca estivera), trata-se de pensar esses dois tipos de imagens (cada uma articulando diferentemente observação empírica e manipulação convencional) na relação com duas posturas político-econômicas distintas, cada qual com um atitude cultural holandesa diferente sobre o Brasil: uma imagem teatralizada do Brasil para interesses econômicos e uma outra, geográfica, para reivindicações políticas. Isso é o que se sobressai quando comparamos o uso da imagem do Brasil, na relação entre panorama e figuras humanas, entre esse quadro e um outro, da mesma época, *Vista da Cidade Maurícia e do Recife*, à prancha 87.

Na mesma época que Jan van Goyen pintou várias figuras humanas na praia em Egmond op Zee,[846] à prancha 88, Frans Post parecia sugerir a mesma relação entre figuras humanas dispostas numa paisagem reconhecidamente associada a uma localidade. Mas, no caso de Post, o lugar referido era a Cidade Maurícia, onde estava a sede do governo do Brasil holandês.

É notável a ênfase na verossimilhança entre a topografia representada e a topografia observada, dado o esmero e a precisão do traço perspectivo. Num quadro cuja horizontalidade é traço marcante, a abrangência panorâmica da vista de Post pôde articular as categorias de Van Mander, variedade de motivos naturais e diferenciação de distâncias para o olho explorar, integrando-as e submetendo-as mesmo à relação com o mundo visível.

O olhar do observador tinha diante de si uma miríade de tipos humanos, nas mais variadas atividades que a praça central de uma cidade colonial no Novo Mundo podia oferecer. O *Grote Markt*, ou Terreiro dos Coqueiros, como era conhecido em língua portuguesa, tinha o aspecto de uma feira ou de uma quermesse: africanos, tupis, tapuias, portugueses, mulatas, mamelucas, holandeses, todos presentes na praça, em meio aos frontões escalonados das fachadas em estilo holandês ou das sacadas mouriscas das casas portuguesas. Ao olhar na direção da porta de Santo Antônio, o observador era levado a atravessar, como numa balsa, o estuário dos rios Capibaribe e Beberibe conjugados, até chegar do outro lado, no Recife, àquela faixa estreita de terra, diante dos arrecifes naturais, e onde a demanda por habitação erguera tanto as casas, de mais de quatro pavimentos, quanto os preços relativos aos seus aluguéis.[847] Dali, o observador, seguindo o istmo, entre o rio e o mar, na direção nor-noroeste, poderia enxergar, na distância, como se vê no detalhe à prancha 90, a colina onde resistiam as

[846] SUTTON, Op. Cit.; pp. 331-332.
[847] MELLO, José Antônio Gonçalves de. *Tempo dos Flamengos*. Recife: Massangana, 1987; pp. 49-58.

ruínas da vila de Olinda, antiga capital portuguesa. E apesar de pequenina na distância, lá está a ladeira do Varadouro, que após a subida, levava ao mosteiro de São Bento, à direita, e ao Palácio do Governo, à esquerda. Seguindo esse caminho, e fazendo a curva da Ribeira, o olhar descia aos Quatro Cantos para voltar a subir, na íngreme ladeira da Misericórdia, para, fazendo a curva da então rua Nova, chegar até a Igreja da Sé, ao seu lado o edifício dos jesuítas. Para daí descer na direção do mar pela ladeira que conduzia ao convento carmelita, ou pela travessa do convento franciscano. Acima da colina onde se assenta toda a vila, o céu sugerindo um entardecer que, silhuetando os coqueiros, faria o observador voltar, por entre os telhados da Cidade Maurícia, ao cenário da praça.

Essa precisão, porém, ao construir a imagem na relação intrínseca com o observado não impedia o uso de manipulações, presente na representação do sítio. É o caso de examinarmos o Terreiro dos Coqueiros.

Ao lado do rio e da frente para as casas, visíveis no plano médio, Frans Post só poderia ter obtido tal vista do alto do torreão que João Maurício mandara erguer acima da casa que foi por ele ocupada para residência oficial e sede do governo antes que o palácio de Vrijburg fosse construído. A casa e o torreão, que aparecem num desenho aquarelado, atribuído a Zacharias Wagener, permitiam tal visada, de quase 160 graus, indo do Forte Waerdenburgh, ou das Três Pontas, à sua esquerda, até depois do Recife, à sua frente mas já à direita. Assim se pode confirmar, usando os mapas de Adriaen van der Dussen e de Cornelis Golijath como fontes visuais.[848]

Mas o problema é que desse ponto de vista, o Mercado dos Coqueiros apareceria bem mais à esquerda do que ocorre na composição (ver a planta da Cidade Maurícia à prancha 89). De fato, a largura da rua que, vinda da Porta ao Mercado, separando as casas visíveis no plano médio e a própria em que Post fizera a visada (e omitira da representação), era bem mais estreita do que a largura representada na imagem. A explicação para isso é que Frans Post coincidira o "terreiro" com a "rua". Ou seja, ele "trouxe" o Terreiro dos Coqueiros mais para a direita, de forma a poder ser visualizado no centro da visada que ele quis representar, a fim de incluí-lo na relação com o Recife e Olinda. Essa simplificação da disposição urbana da Cidade

[848] Ver MELLO, José Antônio Gonçalves de. *A Cartografia holandesa do Recife*. Recife: IPHAN, 1976; e *Atlas histórico-cartográfico do Recife*. Organização de José Luiz Mota Menezes. Recife, Ed. Massangana. 1988. Para a reconstrução cartográfica do Recife do período holandês, ver MENEZES, José Luiz Mota. "O Recife espelho de Maurício" in: *Eu, Maurício. Os espelhos de Nassau*. Exihibition Catalogue. MONTES, Maria Lucia; MENEZES, José Luiz Mota; e GALINDO, Marcos. (eds.) Recife: Instituto Cultural Bandepe, 2004.

Maurícia se deu pela importância simbólica do Terreiro dos Coqueiro, uma vez que era o lugar central na visibilidade da cidade. Assim, podemos entender a manipulação como uma ficcionalização, ou dramatização, da topografia observada, de forma a conferir mais destaque ao tema do Terreiro como o lugar das relações históricas do Recife holandês. A esse "arranjo" consciente da topografia correspondia, por sua vez, um posicionamento meticulosamente estudado para as figuras humanas.

Quadro em que as figuras humanas são mais numerosas do que em qualquer outro da obra de Post, *Vista da Cidade Maurícia e do Recife* está relacionado a outros, do período de 1650 a 1657, em que ele chamara a atenção sobre a descrição dos habitantes da terra do Brasil. O mesmo tema do terreiro, com várias pessoas, em meio a vilarejos, ou próximas às casas-grandes, aparece sugerindo figuras humanas em situações festivas: índios dançando nus, africanos dançando e tocando instrumentos, portugueses indo à igreja em tempo de festas juninas, como sugerem as fogueiras do quadro de 1652. No entanto, toda essa descrição de uma sociedade multi-étnica surge em *Vista da Cidade Maurícia e do Recife* não só quantitativamente ampliada pelo número muito maior de figuras humanas, mas também qualitativamente, ao submeter essa "ordem colonial" ao próprio João Maurício, Conde de Nassau-Siegen. Esse aparece sendo cumprimentado com deferência por um morador, e protegido pelos soldados de sua Guarda, como sugerem os casacas-vermelhas à sua volta (cf. prancha 91). Aqui, esses estão bem fardados e até calçando botas, diferentemente do soldado que fazia a ronda descalço, com os pés na água da camboa, em *Forte Frederik Hendrik*, de 1640 (prancha 18).

Tudo indica se tratar de data importante no calendário da Cidade Maurícia, pelo menos é o que supõem os Corrêa do Lago, quando esses afirmaram que:

> "o quadro deve necessariamente representar algum evento numa data especial, anterior a 1641. Senão, como explicar que Post omita a ponte entre a ilha de Antônio Vaz e o Recife (que deveria ser claramente visível no centro da composição unindo as cidades), assim como o palácio de Friburgo, cuja construção já estava terminada quando o artista deixou o nordeste?"[849]

A ponderação desses autores é verossímil, pois fornece uma explicação para a questão das datas: Post pintando em 1653 o Recife não como ele devia estar naquele ano mesmo, cercado pelas tropas luso-brasileiras, com sua população morrendo de fome, mas o Recife de

[849] LAGO, Op. Cit.; p. 144.

antes de 1640, estava de fato pintando o Recife da *Pax Nassoviana*. As diferenças sutis entre a pintura e um desenho com o mesmo tema reforçam esse argumento.

É plausível a hipótese de encomenda por comprador familiarizado com o Brasil holandês, mas isso não nos autoriza a tomar essa imagem de Post como uma "proto-fotografia", como se fora um instantâneo obtido "200 anos antes da invenção da fotografia".[850] A análise do tratamento dado na composição à topografia observada nos mostra que estamos diante de outra forma de obter e fixar a imagem. Ademais, a manipulação topográfica e a disposição dos tipos humanos apontam para a dupla operação de relacionar os motivos a um lugar específico; isto é, a sede do governo holandês no Brasil; e a uma pessoa específica: João Maurício. De dentro dessas referências, a eloquência visual da perspectiva parece contribuir com o efeito de realidade ao conferir mais *naer 't leven* à descrição do lugar representado.

A desconstrução desse realismo só se completará, porém, quando pudermos reconstruir o contexto histórico tanto da produção quanto da recepção desse quadro, no ano de 1653. Para o estudioso hoje, 1653 e 1637 são anos tão próximos entre si e tão distantes do presente que se tende a homogeneizá-los num mesmo passado. Mas os acontecimentos históricos de uma data para a outra evoluíram assaz rapidamente.

Em 1653, as Províncias Unidas enfrentavam uma guerra contra a Inglaterra nas águas do Mar do Norte. Concentrada a frota neerlandesa nesse contexto, o Recife e as demais fortificações no litoral brasileiro ainda sob domínio batavo, agonizavam num cerco de já oito anos. A Cidade Maurícia evacuada e Vrijburg servindo de quartel militar, reforçando a linha de defesa contra o exército luso-brasileiro que assaltava a cidade, vindo do continente, a população do que restava do Brasil holandês se amontoava na exígua faixa de terra que era o Recife. Os preços inflacionaram o custo de vida, mais agravado pela falta de abastecimento de víveres, vindos da Holanda. Nada dessa situação aparece no quadro de Post, embora disso se tivesse notícia.[851]

Para a população do Recife holandês no difícil ano de 1653, a Cidade Maurícia de 1637 parecia já ser um passado distante. Em 1637 chegava João Maurício ao Brasil e, consolidando a vitória militar contra as tropas ibéricas em Porto Calvo, pôde ele ordenar a administração do território sob o domínio holandês, organizando o fisco que permitiu a

[850] Idem; p. 148.
[851] WÄTJEN, Hermann. *O Domínio Colonial Holandês no Brasil: um Capítulo da História Colonial do Século XVII*. [1921]. Recife: Companhia Editora de Pernambuco, 2004; pp. 277-280; e BOXER, Op. Cit.; pp. 335-346.

retomada da produção açucareira na tripla relação entre a produção portuguesa, o financiamento judeu sefardita e o comércio neerlandês. Em outras palavras, a composição de Post evocava a imagem nassoviana de um projeto colonial multi-étnico e de tolerância religiosa. Daí a profusão de figuras humanas no Terreiro dos Coqueiros: africanas vendendo frutas, portugueses passeando, holandeses em volta do Conde, índios por toda a parte: tupis de calções e tapuias completamente nus. Não devemos ver essas figuras como captadas num instantâneo, mas como tipos étnicos que eram representados de acordo com uma classificação que os hierarquizava em níveis de civilidade e que, assim instituídos, funcionavam como representantes étnicos de uma sociedade colonial ordenada, pacificada e próspera. A escrava africana, na extrema direita do primeiro plano, isolada das demais figuras e em pose frontal, parece repetir a fórmula do quadro de 1650, servindo como motivo para sugerir um modo de ver a cena, de interpretar as outras figuras humanas e sua relação com o lugar que a perspectiva topográfica acurada evocava. A pose da mulher denota a imagem enquanto "retrato etnográfico", como numa convenção tirada de figura decorativa dos mapas ou dos frontispícios.

Nesse sentido, é inútil hipotetizar se a figura ao cavalete, próximo à parede da casa da esquina, era ou não Albert Eckhout esboçando a mameluca que levava um cesto à cabeça, já quase chegando ao Arco de Santo Antônio. Isso porque as figuras humanas não representam indivíduos, mas só tipos. No máximo, personificações, como era o caso do artista ao cavalete: indicação de que também a arte florescia e tinha seu lugar na Cidade Maurícia. Até o único indivíduo dedutível, o próprio Conde, tornara-se uma personificação: a personificação da cidade, em sua imagem de ordem colonial no Brasil holandês. Podemos comparar iconograficamente a *Vista da Cidade Maurícia e do Recife* com a cena representando o mercado central de Goa, com suas atividades e pessoas diversas, tal como nos *Ícones* de Van Linschoten.[852] Sabendo que a publicação do *Itinerario* de Jan Huygen van Linschoten teve o poder de lançar mil navios na direção da Ásia,[853] talvez Frans Post quisesse com essa imagem enviar senão alguns para salvar o Recife holandês da capitulação e re-editar o sonho do projeto nassoviano.

[852] BOOGAART, Op. Cit.; "A clear record of the market of Goa, with its shops, wares, and daily traders", prancha no. 5 às páginas 64 e 65.
[853] Idem, p. 1.

Mas, se em 1637, a *Pax Nassoviana* era um futuro projetado, em 1653 ela parecia já um futuro não realizado: um futuro do passado. No ano seguinte, 1654, o Recife holandês capitulava. Nesse ano, o mesmo motivo dos tipos humanos em festa no terreiro do povoado retornava a uma composição de Frans Post. Mas nesse caso, sem alusão ao período holandês. Ao contrário, enquanto dançavam índios e africanos e iam os portugueses à igreja, Frans Post pintava, pela primeira vez em sua obra, o símbolo católico da cruz na paisagem brasileira. Aludindo à designação antiga dos portugueses ao Brasil, conhecida dos holandeses,[854] Frans Post fazia ver que o Brasil, em 1654, após a capitulação do Recife, voltara a ser a Terra de Santa Cruz.

De 1654 a 1656, os motivos arquitetônicos recuam gradativamente do plano médio ao plano de fundo, diminuindo de tamanho. As figuras humanas tornam-se também mais distantes e menos numerosas. As casas de plantadores, em 1655 (nos. 26 e 27), que ocupavam, em destaque, metade da superfície da área ocupada pelo plano médio, se distanciam e são engolfadas por um primeiro plano, com vegetação, formando um *repoussoir*, e por um plano de fundo totalmente dedicado a vistas panorâmicas, como nas paisagens com engenho ou casa-grande, tal como nos quadros de 1656 (nos. 30 e 31).

Após uma composição com o motivo da cachoeira em meio à mata, com poucos índios e negros na margem e uma pequena brecha, como num *doorkijkje*, por onde se vê a paisagem ao fundo, a partir de 1657 as composições apresentam panoramas cada vez mais extensos e que, dominando o tema central das composições, submetem cada vez mais os motivos arquitetônicos e etnográficos, diminuindo-os de tamanho, escasseando-os e, por fim, simplificando-os em fórmulas.

Apesar da centralidade do tema panorâmico, a paisagem perdeu o acuro geográfico, correspondendo ao desinteresse etnográfico. Aspectos panorâmicos reproduzem elementos de imagens como as de Sirinhaém e de Vila Velha, mas sem alusão, por marcos paisagísticos, àquelas localidades, como no exemplo do quadro no. 35, de 1658. Neles, a impossibilidade de localização por referência geográfica tornou-se ainda maior pelo crescente grau de manipulação da topografia observada. Se fôssemos quantificar esses graus de manipulação, teríamos então os quatro estágios que se seguem, em ordem crescente: 1) referência direta à

[854] NIEUHOF, Op. Cit.; p. 31, tirado do texto latino de Marcgraf: "Haec regio primo Lusitanis appellat afuit Santa Cruz, quod nomem postea mutarunt in Terra do Brasil, ...", reproduzido na versão em português em MARCGRAF, Op. Cit.; p. 260.

localidade específica, como nas telas "brasileiras" de 1637 a 1644; 2) simplificação topográfica em sítios hipotéticos, como no par de 1649; 3) introdução de elementos improváveis em localização hipotética, como no quadro de 1652; até 4) impossibilidade geográfica, como no quadro no. 33, de 1657.

Nesse último, *Paisagem de várzea*, à prancha 92, o rio, partindo do plano médio, serpenteia pelo lado direito do quadro, margeando colinas, tal como no motivo topográfico do rio Igarassu próximo ao Canal de Santa Cruz e às colinas de Vila Velha. Mas se observarmos o plano de fundo à esquerda, reconheceremos o motivo topográfico da colina em Sirinhaém. Ainda que considerássemos a hipótese de se tratar de um panorama simplificado que, da esquerda para a direita, remontasse uma visada de 180 graus, contendo um aspecto geográfico de sul a norte, teríamos que descartá-la, pois uma tal vista geral exigiria um ponto de vista a leste, do litoral, olhando para o oeste com as colinas subindo em altitude, o que não ocorre. Ao invés, observamos a planície, no centro, sugerindo a ampliação de várzea na direção do estuário e, portanto, do mar. A sugestão de norte à esquerda e sul à direita, que tornara a paisagem do par de 1649 um 180 graus de localidade simplificada e hipotética, aqui nesse quadro de 1657 foi invertida, de forma a impossibilitar uma visão geográfica da terra. Tratava-se já de exploração por uma topografia imaginada. Imaginação que se nutria de observação, mas que não se limitava à dimensão metonímica dessa última.

Em 1657, ano em que Lisboa fora bloqueada pela frota neerlandesa, embora as negociações diplomáticas já apontassem para a indenização financeira ao invés de devolução do território brasileiro, parece que até mesmo a simplificação geográfica do Brasil tornado em *Suikerrijk* perdera todo o sentido.

CAPÍTULO IX

ENGENHOS DE AÇÚCAR E RUÍNAS DO "VERZUIMD BRASIL", 1658-1669

Por volta do fim dos anos 1650, ficara claro que o partido da guerra e o orangismo zelandês perdera espaço para as negociações de paz com Portugal, que se concluiriam em 1661. Os interesses econômicos em torno do livre comércio com os ibéricos, defendidos pela maioria dos mercadores de Amsterdã com relação ao Atlântico, saíram vencedores.

Para esse público, possível e provável comprador da produção de Frans Post, os temas brasileiros não precisavam estar diretamente relacionados à terra do Brasil, entendendo essa nos moldes de uma possessão neerlandesa nos trópicos. Perdido o território, a relação entre o público consumidor de Post e as expectativas sobre o Brasil mudavam, a ponto dele poder retornar àquela estratégia visual de compor suas paisagens brasileiras sem a necessidade de verossimilhança com o sítio observado, ao modo do *Carro de Bois*, de 1638 (prancha 13).

Esse deslocamento de sentido em relação à imaginação do Brasil se deu, no interior da imagem de Post, na supressão de marcos paisagísticos e numa maior ficcionalização da topografia observada, a ponto dele abolir a relação geográfica de suas composições. As várzeas de rios tornaram-se estilizadas e estereotipadas naquilo que a crítica tem concebido como os *capricci*, típicos da "terceira fase" do artista, isto é, de sua produção para o mercado holandês de pintura de paisagem ao longo dos anos 1660.

No entanto, esse recurso visual do panorama de várzea sofreu uma ligeira modificação no fim dos anos 1650. De tema central e aglutinante nos anos de 1656 a 1658, ele recuaria para o fundo da composição, a partir de 1659, completando sua metamorfose, de vista topográfica a cenário de fundo. Porém, tornando o panorama uma cena de fundo, Frans Post precisou de temas que, dispensados no plano médio ou mesmo no primeiro plano, dominassem a temática central da composição.

Observamos então, nesta análise, que, em 1659, Frans Post pintou um par de quadros, de mesmas dimensões e tratamento, que sugerem se tratar de *pendant* um do outro. Os temas de cada um variavam, mas se completavam. E, ademais, eram oriundos do repertório

arquitetônico, presente na produção de Post ao longo dos anos 1650, e relativo ao tema das figuras humanas em meio a vilarejos.

Em *Engenho com cachoeira* (óleo sobre madeira, 40 x 60,9 cm, assinado e datado: "F. Post 1659", São Petersburgo: Hermitage), à prancha 93, podemos ver o tema da vila disposto enquanto um hipotético complexo canavieiro: no plano médio, o engenho de açúcar, movido por força hídrica, como sugerido pela cachoeira ao seu lado, e uma casa de purgar. Acima dessa, a casa-gande. Mais ao centro da composição, à direita da última, uma capela, no alto de uma colina. Ao fundo, a várzea do rio. Enquanto isso, no primeiro plano, escravos africanos cantam e dançam. No plano médio, vê-se o senhor e a senhora conversando com um monge.

O repertório dos motivos iconográficos é nitidamente tirado dos quadros com interesse "etnográfico" dos anos 1650. O edifício do engenho e o da casa-grande são idênticos aos do quadro de 1652, em que o tema foi tratado pela primeira vez.

Já no segundo quadro, *Igreja de Cosme e Damião em Igarassu* (óleo sobre madeira, 40 x 61 cm, assinado e datado: "F. Post 1659", Amsterdã: Rijksmuseum), à prancha 94, o tema do vilarejo foi tratado por Post na relação direta à gravura do livro de Barlaeus sobre Igarassu. Apesar da retirada dos marcos paisagísticos, como a referência à colina de Nova Cruz e os coqueiros de Vila Velha, podemos identificar a igreja de São Cosme e São Damião, no plano médio, bem como o convento franciscano, mais ao fundo. Aqui novamente as figuras humanas sugerem africanos em cenas de ócio e portugueses se dirigindo à missa. Ao fundo, o panorama de várzea a se perder no horizonte.

Trata-se do primeiro quadro conhecido de Frans Post a sugerir mais diretamente o tema das ruínas, tal como aparece no resquício de parede que, resistindo em pé, foi banhada em luz e contrastada com a vegetação e o primeiro plano escuro. Na extrema direita, outra construção destruída e abandonada permanece em meio à vegetação, o mamoeiro em destaque.

Nossa hipótese aqui é a de que os dois temas, trazido aos planos médios em cada imagem desse par, tornaram-se os temas centrais da produção de Post, ao longo dos anos 1660: o engenho de açúcar e a ruína de edifícios portugueses. No entanto, a aparente simetria na distribuição dos motivos e a integração dos planos na composição em ambos os quadros não devem fazer com que observemos uma diferença crucial: ao tema da ruína correspondeu a especificidade topográfica, enquanto o tema do engenho foi situado num cenário indiferenciadamente qualquer.

Foi nesse tipo de panorama com topografia inventada, puramente ficcional, que no entanto, o motivo do engenho de açúcar retornou às composições de Post. A hipótese, aqui, é a de que esse motivo ganhou outro sentido: de parte integrante de um repertório arquitetônico de cunho etnográfico, as cenas de engenho passaram a se relacionar com interesses econômicos no açúcar e no "trato dos viventes", o tráfico de africanos escravizados para trabalhar na lavoura canavieira, parte do programa de re-estruturação do comércio atlântico da WIC em face das perdas coloniais. Nesse contexto, as imagens do Brasil deixaram de ser a geografia simplificada da *Suikerland* para virar cenário e pano de fundo para o espetáculo do fabrico do açúcar.

Apesar de diferentes arranjos na evolução das composições de ambos os temas ao longo dos anos 1660, procuraremos aqui demonstrar que, enquanto o motivo do engenho em paisagens estilizadas era a expressão visual de interesses mercantis pelo açúcar e pelo tráfico "negreiro", o motivo das ruínas, associado a um uso geográfico da paisagem, mais vinculado ainda às imagens nassovianas, estava relacionado a um discurso que, lamentando a perda do território brasileiro, criticava o republicanismo mercantil de Amsterdã.

Engenhos de Açúcar e Escravos d'África

Quando Charles Boxer escreveu uma descrição do fabrico do açúcar nos engenhos das então capitanias de Pernambuco, Itamaracá e Paraíba, no clássico *Os holandeses no Brasil*, ele terminou evocando as imagens de Frans Post, afirmando que, graças a elas, pudemos nos familiarizar com todo o complexo fundiário composto pela casa-grande, senzala, capela, engenho e casa de purgar.[855]

Essa atitude acadêmica de associar as imagens de Post à vida cotidiana do Brasil holandês têm reproduzido a ideia mecânica de que a produção de Post pudesse ser reduzida a mera ilustração de documentos escritos; ou até mesmo que fossem cópias visuais, fidedignas de cenas presenciadas. No entanto, o problema do "realismo" dessas imagens tem que ser colocado em perspectiva. Não se trata de levar a cabo um estudo sobre o açúcar e a escravidão no Brasil holandês, mas sim fazer o esforço de relacionar sistematicamente os resultados de pesquisas sobre o tema à produção da imagem em Frans Post.

[855] BOXER, Charles. *Os holandeses no Brasil, 1624-1654*. [1957] Recife: Companhia Editora de Pernambuco, 2004; pp. 197-200.

Analisando a recorrência do motivo do trabalho escravo na imagem de Post, Ruud Joppien chegou à conclusão de que, por repetição, o tema do trabalho é muito mais central na obra daquele do que o é, em geral, na paisagística holandesas do século XVII.[856] Segundo tal autor, essas imagens do trabalho escravo, associado à produção açucareira, podem ser entendidas como o resultado de um interesse numa espécie de "descrição social da colônia".[857]

Joppien estava falando do interesse do próprio artista pelo tema. Mas é claro que hoje, à luz dos estudos sobre recepção de imagens, devemos considerar que esses "interesses" também estivessem relacionados às expectativas de seu público consumidor. É na esteira do pensamento de Joppien que Van den Boogaart procurou relacionar as imagens nassovianas de Post ao relatório de Adriaen van der Dussen.[858] Escrito em 1639, e portanto, contemporâneo à feitura das telas de Post para Nassau, o relatório de Van der Dussen sobre as capitanias brasileiras sob domínio holandês tinha como preocupação principal a descrição (e avaliação do potencial do) parque açucareiro, recentemente leiloado por Nassau e posto a funcionar pela sua política de tolerância religiosa e fiscal para com os plantadores portugueses.[859] Assim, as imagens de Post, somadas aos escritos de Van der Dussen, perfariam um conjunto, comportando uma "descrição social da colônia", referente ao Brasil, e nos moldes em que Jan Huygen van Linschoten havia estabelecido, a partir do seu *Itinerario* e de seus *Icones*, sobre as possessões portuguesas na Ásia, de fins do século XVI e início do XVII.[860]

---

[856] JOPPIEN, R. "The Dutch Vision of Brazil: Johan Maurits and his artists" in BOOGAART, E. van den (Ed.) *Johan Maurits van Nassau-Siegen, 1604-1679: A Humanist Prince in Europe and Brazil, Essays on the occasion of the tercentenary of his death*. The Hague: The Johan Maurits van Nassau Stichting, 1979; p. 300.

[857] Idem, ibid.

[858] BOOGAART, Ernst van den. "Realismo pictórico e Nação: as pinturas brasileiras de Frans Post" in: TOSTES, Vera Lúcia Bottrel e BENCHETRIT, Sarah Fassa (orgs.) *A Presença Holandesa no Brasil: Memória e Imaginário*. Livro do Seminário Internacional. Rio de Janeiro: Livros do Museu Histórico Nacional, 2004; pp. 309-311.

[859] BOXER, Op. Cit.; pp. 192-193. Sobre a importância econômica do açúcar para o Brasil holandês, ver: DUSSEN, Adrian van den. *Relatório sobre as capitanias conquistadas no Brasil pelos holandeses, 1639: suas condições econômicas e sociais*. Tradução, introdução e notas por José Antonio Gonçalves de Mello, neto. Rio de Janeiro: Instituto do Açúcar e do Álcool, 1947; BARLAÉUS, Gaspar. *História dos feitos recentemente praticados durante oito anos no Brasil* [1647]. Recife: Fundação Cultura Cidade do Recife, 1980; WÄTJEN, Hermann. *O Domínio Colonial Holandês no Brasil: um Capítulo da História Colonial do Século XVII*. [1921]. Recife: Companhia Editora de Pernambuco, 2004; e MELLO, Evaldo Cabral de. *Olinda Restaurada. Guerra e Açúcar no Nordeste, 1630-1654*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1998. Sobre a política de tolerância de João Maurício, Conde de Nassau-Siegen, ver: MELLO, Evaldo Cabral de. *Nassau: governador do Brasil holandês*. São Paulo: Cia. das Letras, 2006; e ISRAEL, Jonathan & SCHWARTZ, Stuart B. *The Expansion of Tolerance. Religion in Dutch Brazil (1624-1654)*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2007.

[860] BOOGAART, Ernst van den. *Civil and Corrupt Asia. Image and Text in the* Itinerario *and the* Icones *of Jan Huygen van Linschoten*. Chicago: The University of Chicago Press, 2003.

Poderíamos concordar com tal interpretação, somente com a ressalva de que as imagens de Post, diferindo das de Van Linschoten, operaram essa descrição social de dentro dos quadros de uma imagem oficial do Brasil, tal como Nassau coordenara. Mas reconhecer isso é apenas percorrer metade do caminho dessa interpretação. De fato, as cenas dos africanos trabalhando nos engenhos remetem o observador a uma descrição precisa não só das técnicas usadas para operar o maquinário como a própria divisão social do trabalho que permitia o feitio, através de todas as etapas produtivas, do açúcar. Quem, no século XVII holandês, lesse Piso, Marcgraf, Barlaeus ou Nieuhof, encontraria passagens inteiras para relacionar ecfraticamente as imagens de Frans Post.[861]

Reconhecer esse caráter "descritivo" no tratamento de Post ao tema do trabalho escravo africano na produção açucareira do Brasil não implica, porém, em reduzir sua imagem ao mimetismo de um discurso sobre o fotográfico, mas sim reconhecer o lugar de destaque para o observado no todo da composição, ou antes, à parte do observado que restou dentro das molduras da imagem. Nesse sentido, atém-se mesmo às cenas de ócio, em que os africanos parecem representados em festas, dançando e tocando instrumentos percussivos, como poderiam ser confirmadas por uma produção acadêmica posterior, seja numa antropologia cultural de tipo Freyriana da primeira metade do século XX, seja numa historiografia da segunda metade do século XX.[862]

Mais importante do que se perguntar o que é "real" na pintura de Post é se perguntar o que desse "real" não está na imagem do Brasil que ele criou. Eis o problema de colocar o "realismo" de Post em perspectiva histórica. Mesmo os registros escritos, contemporâneos a Post, deixam entrever alguns rasgos do "dark side" da escravidão: a sugestão da necessidade de que os escravos trabalhassem "sob à vistas dos feitores",[863] uma vez que os holandeses precisavam "admitir a necessidade de mantê-los em rigorosa disciplina, pois são vadios, supersticiosos e macumbeiros ao extremo."[864] Os casos de rebeldia eram punidos com

[861] MARCGRAF, Georg. *História Natural do Brasil*. [1648]. Tradução de Mons. Dr. José Procópio de Magalhães. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 1942; pp. 83-85; NIEUHOF, Joan. *Memorável viagem marítima e terrestre ao Brasil*. Traduzido do inglês por Moacir N. Vasconcelos; confronto com a edição holandesa de 1682, introdução, notas, crítica bibliográfica e bibliografia por José Honório Rodrigues. Belo Horizonte / São Paulo: Ed. Itatiaia / Ed. da Universidade de São Paulo, 1981; p. 330; e BARLAEUS, Op. Cit.; pp. 74-75.
[862] FREYRE, Gilberto. *Casa Grande & Senzala*. [1936] Rio de Janeiro: Ed. Record, 2000.
[863] NIEUHOF, Op. Cit.; p. 330.
[864] Idem, p. 346.

violência e repressão.[865] Mesmo as fugas de escravos para os quilombos[866], tornados "boschnegers", eram no entanto tidas por desvios de conduta.

Porém, se por um lado, Barlaeus, Nieuhof ou os conselheiros da WIC no Recife, conhecedores desses atos de rebeldia e insubordinações, não puderam interpretar criticamente tais reações como resistências à opressão,[867] por outro, tal consciência não parece ocorrer nas imagens de Post, uma vez que esse tipo de cena não ocorre sequer uma única vez em toda a sua obra! Parece-nos, portanto, que o teste de realidade tem cada vez mais nos levado a desconfiar do suposto "realismo" da imagem de Post. Ou antes, devemos procurar entender por "realidade", na sua imagem, não todo o mundo social da produção açucareira no Brasil ali tornado visível, mas certos elementos, *naer 't leven*, é verdade, que, por seletividade, eram necessariamente suficientes por si só para figurarem em representações de produção de açúcar para um público holandês da década de 1660.

Essa realidade, representada nas cenas de engenhos pintadas por Post, foram o "purgar" e o "refinar" dos elementos observados e selecionados numa visibilidade conveniente. Nessa, há uma ausência completa de referência a sofrimento nas duras condições de trabalho no plantio, corte e moenda da cana para o fabrico de açúcar. Essa ausência ocorre tanto na obra de Post como nos escritos reunidos na *Historia naturalis Brasiliae*, de Piso e Marcgraf.[868] Apesar do longo texto descrevendo as engrenagens e o funcionamento do engenho de açúcar, Marcgraf só menciona os africanos como necessários, em pares, para passar os feixes de cana pelos cilindros da moenda, e outro, sozinho, para do outro lado, recolher o bagaço. Os africanos apareciam, nesses documentos históricos que são os relatos textuais e visuais holandeses sobre o Brasil, como peças, ainda que semoventes, da mesma engrenagem do engenho.[869]

A representação dos africanos em cenas de disciplina no trabalho e de jovialidade no ócio era portanto reforçada pela ausência de cenas de insubordinação ou mesmo de sofrimento. Daí a desindividualização dos africanos representados e sua naturalização na

[865] Idem; ibdem; e MELLO, José Antônio Gonçalves de. *Tempo dos Flamengos*. [1947] Recife: Massangana, 1987; p. 186.
[866] BARLAEUS, Op. Cit.; pp. 253-254; e MELLO, Op. Cit.; p. 178.
[867] HERKENHOFF, Paulo. "Representação do Negro nas Índias Ocidentais, Barléu, Post e Eckhout" in: HERKENHOFF, Paulo (org.). *O Brasil e os Holandeses, 1630-1654*. Rio de Janeiro: Sextante Artes, 1999; p. 133.
[868] HOCHSTRASSER, Julie Berger. *Still Life and Trade in the Dutch Golden Age*. New Haven: Yale University Press, 2007; pp. 193-196.
[869] HERKENHOFF, Op. Cit.; p. 135.

paisagem brasileira.[870] Essa etnografia fracassada era a imagem por excelência do lugar social dos africanos, enquanto mecanismo de reprodução da ordem colonial.[871] É claro que essa metáfora do mecanismo é simples demais para dar conta da complexidade das relações sociais e multi-étnicas presentes no Brasil holandês. Mas aqui não estamos falando de toda a "realidade" daquele mundo social, mas, sim, de certos aspectos oportunisticamente selecionados daquela. Nesse imaginário, o paralelo entre os escravos africanos e as peças do engenho são a resultante simplificadora da realidade; ou antes, a mitigação do mal-estar colonial. Harmonizadas em suas cenas, positivadas mesmo pelo caráter de observações diretas, a produção açucareira e o comércio de escravos africanos podiam fazer a felicidade dos interesses econômico holandeses, que incorporavam a síntese quinhentista portuguesa de capital europeu + terra americana + trabalho escravo africano.[872]

No entanto, é importante aqui ressaltar uma importante mudança de sentido pelas quais essas imagens passaram após a derrota no Brasil. Os motivos de escravos trabalhando nos engenhos ou festejando no terreiro já apareciam nas imagens nassovianas: o mesmo detalhe da vinheta do mapa mural de Marcgraf será reproduzida tanto em 1647, no *Reurm per octennium in Brasilia*, de Barlaeus, quanto em 1662, no *Atlas Maior*, de Joan Blaeu. Quando do feitio dessas imagens, os motivos funcionavam como temas de ordenamento colonial (ainda que mais num projeto político do que numa experiência histórica efetivamente vivida) que se relacionavam com uma geografia política, todo um esforço nassoviano em conectar a conquista do Brasil aos Estados Gerais das Províncias Unidas, ao usar uma corografia heráldica orangista-nassoviana.

Ao contrário, no contexto da perda do Brasil, em 1654, quando os motivos açucareiros de trabalho escravo africano reaparecem, a partir do fim da década, já estão relacionados a panoramas simplificados e estilizados do Brasil. Nessas imagens, o aumento de detalhamento da informação concentra-se no maquinário dos engenhos e das figuras humanas que o operam, contrastando com a inversa operação: diminuição de informação visual acerca da topografia. Aqui houve um deslocamento de sentido para a mesma evocação de ordenamento colonial: a ausência de localização geográfica alterou a relação paisagem/figuras humanas, de forma a

[870] BRIENEN. Rebecca Parker. *Visions of Savage Paradise. Albert Eckhout, Court Painter in Colonial Dutch Brazil*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006; pp. 136-139.
[871] Idem; ibdem; e HERKENHOFF, Op. Cit.; pp. 136 e 140.
[872] ALENCASTRO, Luiz Felipe de. *O Trato dos Viventes: formação do Brasil no Atlântico Sul*. São Paulo: Cia. das Letras, 2000; p. 211.

chamar mais atenção para o motivo do trabalho africano do que na terra do Brasil. Essas imagens, ao longo dos anos 1660, perdem a relação direta com o Brasil, deixando de visualizar um outrora território conquistado, possessão holandesa, para adquirir o sentido de cenas de atividades no ultramar e que traziam lucratividade para a pátria. Não eram mais imagens do Brasil, mas imagens da pujança e riqueza do comércio holandês na economia global do século XVII.[873] Nesse sentido, não é que essas imagens não fossem coloniais; elas só não eram mais da colônia do Brasil. Mas a montagem dessa economia global criou uma condição colonial que, independente de onde ocorresse, passou a ser visível nas cenas de um Frans Post, por exemplo. Derrotados na corrida colonial, os holandeses passaram a vender imagens coloniais para outras potências colonizadoras.[874] Daí a conveniência de abolir os marcos paisagísticos que denotavam o Brasil. Tidas como paisagens das Índias Ocidentais, as imagens de Post puderam ser vendidas em Amsterdã, e daí se espalharem no século XVIII nos mercados de arte de Paris, Londres, ou de cidades alemãs, como observado no levantamento cruzado que fizemos sobre locais de venda e locais de atribuição às cenas nos inventários divulgados pelo Banco de Dados do Getty Museum (cf. as tabelas 3 e 4 no segundo volume).

Porém, apesar da perda territorial do interior açucareiro, a partir de 1645, e das praças-fortes do litoral em 1654, o mercado nacional interno da Holanda continuou interessado em consumir cenas brasileiras agora vendidas como indiscriminadas cenas de *exotera Europae*, graças ao fato de que o "trato dos viventes" continuou sendo um elemento importante para a WIC, de 1638, quando se tornou monopólio da companhia, até 1674, quando passou a ser a principal fonte de lucro para a reorganização pós-falência.[875] Em relação ao açúcar brasileiro, este continuou a chegar às refinarias de Amsterdã, de um jeito ou de outro. Durante a guerra da Insurreição Pernambucana, de 1645 a 1654, o corso zelandês, por exemplo, procurou compensar a perda do interior canavieiro com o apresamento dos navios que, partindo de Salvador ou do Cabo de Santo Agostinho, levariam o açúcar brasileiro para Lisboa.[876] Mesmo

[873] Para a aplicação de um conceito como o de economia global, ver BROOK, Timothy. *Vermeer's Hat. The Seventeenth Century and the Dawn of the Global World*. London: Profile Books, 2009.
[874] SCHMIDT, Benjamin. "Inventing Exoticism: The Project of Dutch Geography and the Marketing of the World, circa 1700" in: SMITH, Pamela H. & FINDLEN, Paula. *Merchants & Marvels. Commerce, Science, and Art in Early Modern Europe*. New York: Routledge, 2002; pp. 349, 356 e 362.
[875] WÄTJEN, Op. Cit.; pp. 452-454; e DE VRIES, Jan & VAN DER WOUDE, Ad. *The First Modern Economy. Success, failure, and perseverance of the Dutch economy, 1500-1815*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997. pp. 401-402 e 464-467.
[876] MELLO, Evaldo Cabral de. *O Negócio do Brasil. Portugal, os Países Baixos e o Nordeste, 1641-1669*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2003; pp. 84-85 e 131.

no cenário europeu do conflito neerlandês-português, isso continuou a ocorrer. Se o bloqueio naval do Tejo em 1657 não resultou na invasão a Lisboa ou mesmo na entrega de volta do antigo território do Brasil holandês, pelo menos permitiu a captura de alguns navios chegados em comboio, carregados de açúcar brasileiro. O número de apresamentos só não fora maior por conta do forte nevoeiro.[877]

Após 1661, ano de firma e ratificação do Tratado de Paz com Portugal, o abastecimento de açúcar brasileiro para as refinarias de Amsterdã tornou-se ainda mais frequente. Derrotados os interesses zelandeses e de Groningen na devolução do território brasileiro, os mercadores de Amsterdã saíram vitoriosos ao imporem a cláusula do livre comércio com Lisboa e o Brasil como condição *sine qua non* para a assinatura do tratado.[878] Isso fez com que o suprimento de açúcar em Amsterdã mantivesse os níveis do período brasileiro até pelo menos 1664.[879]

Daí que a atividade do refino do açúcar (e sua consequente distribuição para os mercados consumidores europeus) em Amsterdã, crescente no fim dos anos 1650, atingiu seu pico em 1661.[880] Nesse ano, das 66 refinarias de açúcar espalhadas por todo o país, Amsterdã concentrava 50 delas.[881] Não deve ter sido coincidência que data justamente desses anos o reaparecimento do tema do engenho de açúcar na obra de Frans Post.

Após o relativamente pequeno quadro de 1659, em 1660 o tema é logo repetido em dimensões muito maiores. Em *Engenho* (óleo sobre tela, 87 x 113 cm, assinado e datado: "F. Post / 1660". Copenhague: Staten Museum for Kunst), à prancha 95, os escravos aparecem detalhadamente em cenas de trabalho. No plano médio, uns põem o bagaço para alimentar as fornalhas, outros aparecem moendo a cana; mais adiante, outros trazem os "pães de açúcar" da casa de purgar defronte onde outros escravos espalhavam o açúcar para secar ao tablado, no terreiro; enquanto outros o recolhiam às caixas de madeira que, sendo encaminhadas para as balsas, na ribeira, desceriam o rio até o porto no litoral, de onde viriam embarcadas para a Europa. Acima do engenho, dominando a encosta e toda a produção, a casa-grande e a capela.

Todo esse detalhamento, distribuído no plano médio de um relativamente grande quadro, deve ter sido o uso do repertório de cenas observadas por Frans Post no Brasil (os

[877] MELLO, Op. Cit.; pp. 234-235.
[878] MELLO, Op. Cit.; pp. 256-258, 271; e 302-303; e ISRAEL, Jonathan. *The Dutch Republic. Its Rise, Greatness and Fall, 1477-1806*. Oxford: Oxford University Press, 1995; pp. 753 e 758.
[879] VRIES & WOUDE, Op. Cit.; pp. 465-466.
[880] ISRAEL, Op. Cit.; pp. 264-265.
[881] VRIES & WOUDE, Op. Cit.; pp. 326-327.

desenhos de engenho de bois e de engenhos d'água que sobreviveram até hoje o atestam) de forma a canalizar o "impulso etnográfico" em prol da visibilidade de atividades lucrativas e de interesse por parte de quem ganhava com elas. Não mais o capital que investia no Brasil, mas o capital que lucrava com o açúcar brasileiro e com o escravo africano. Essas imagens de Post eram a expressão visual das expectativas desse grupo, majoritariamente sediado em Amsterdã, mas que tinha conexões com parcela de investidores de Haarlem; era já uma etnografia filtrada por interesses econômicos para elaborar uma imagem do comércio ultramarino rendoso, e que reforçava a identidade de grupos mercantis holandeses. Não é de admirar que outros motivos "etnográficos" não se repetissem mais na obra de Frans Post, como, por exemplo, o fabrico de farinha de mandioca, com seu maquinário peculiar. Mas farinha de mandioca não dava dinheiro na bolsa de Amsterdã. Logo, não financiava obra de arte.

Porém, essa lógica de mercado a urdir a feitura das imagens de Post como paisagens exotizantes das Índias Ocidentais, interessada na visibilidade do comércio açucareiro e "negreiro", não era o único conjunto de atitudes sobre a escravidão na Holanda do século XVII. Talvez fosse o mais hegemônico, sobretudo a partir dos anos 1630, quando a experiência colonial brasileira demonstrou que só a mão-de-obra escrava africana podia mover a máquina do latifúndio monocultor açucareiro. Quando João Maurício de Nassau-Siegen, recém chegado ao Brasil, comentou em carta que o país carecia apenas de colonos, tinha ele em mente colonos brancos.[882] Mas logo cedo mudara de ideia, e, conferindo importância ao "trato dos viventes", consentiu na tomada de São Jorge da Mina e São Paulo de Loanda, mercados exportadores de escravos africanos para as plantações brasileiras.[883]

A mesma atitude, de impasse e pudor inicial que se deixa vencer pelo argumento da lucratividade comercial, pode ser constatada em Willem Usselincx, *auctor intelectualis* da WIC. Se em 1608 ele se opôs à escravidão até mesmo em termos econômicos,[884] a partir dos anos 1620 ele já justificava a escravidão nos seguintes termos: "Some people were so vile and slavish by nature that they were of no use either to themselves or to others and had to be kept in servitude with all hardness."[885]

[882] BARLAEUS, Op. Cit.; p. 45.
[883] ALENCASTRO, Op. Cit.; pp. 210-212 e seguintes.
[884] EMMER, Pieter. & BOOGAART, Ernst van den. "The Dutch Participation in the Atlantic Slave Trade, 1596-1650" in: EMMER, Pieter. *The Dutch in the Atlantic Economy, 1580-1880: Trade, Slavery and Emancipation*. Ashgate, 1998; p. 35.
[885] Idem; pp. 36-37.

Ainda que hegemônica, essa não devia ser a única atitude frente à escravidão, uma vez que o assunto trazia implicações teológicas para uma cultura demasiado fundada no cristianismo, como a cultura holandesa do século XVII. Ainda no início do século, em 1617, no contexto do comércio holandês com o açúcar brasileiro ao tempo da Trégua dos 12 Anos, e portanto, antes ainda da fundação da WIC e da invasão a Olinda, o escritor Bredero colocou a seguinte frase na boca de um jovem, personagem de sua peça *Moortje*: "Onmenschelyck Ghebruyck! Godloose schelmery! Dat de menschen vent tot paartsche slavernij! Hier zynder oock in stadt, die sulcken handel dryven in Farnbock: maar 't sal Godt niet verhoolen blyven."[886]

Por um lado, concordamos com Pieter Emmer quando esse critica Ratelband e Goslinga de inferir, a partir dos versos de Bredero, que havia uma "forte oposição popular" ao comércio negreiro e à escravidão.[887] Mas, por outro lado, ainda que reconhecendo a pouca popularidade desse discurso anti-escravidão (bem menos disseminado e menos influente do que os escritos de Van Linschoten, que parecem não criar caso com a questão da escravidão), isso não nos autoriza a minimizá-lo. O fato de que há pouca "evidência" sobre tal atitude pode ser um sinal de que nem sempre metodologias quantitativas, apoiadas em estatísticas de fundo sócio-econômico, devem ser utilizadas para todo e qualquer objeto das humanidades. Ou então corre-se o risco de reproduzir simplesmente a documentação. Ao falar do "tratamento" dado aos africanos, se ficarmos só nos registros desse comércio, podemos hoje correr o risco de reproduzir a linguagem que reificava os indivíduos.[888] Tomemos a imagem, por exemplo: a produção de Frans Post sobre o par açúcar/escravidão forma um conjunto visual de registros históricos que permitem ao estudioso, hoje, se debruçar sobre esse problema, mas desde que se problematize o uso de imagens enquanto fontes para o saber histórico, trabalhando uma metodologia qualitativa e interdisciplinar. Em Post, há uma invisibilidade dos aspectos "negativos" da escravidão, de modo que só através de um aporte teórico como o da presença ausente pode ajudar o historiador a estudar o que havia sido preterido quando da feitura/urdidura do registro.[889]

[886] G. A. Bredero. *Moortje*. Amsterdam: Van Raven, 1617 *apud* SPRUIT, Ruud. *Zout en Slaven. De Geschiedenis van de Westindische Compagnie*. Houten: De Haan, 1988; p. 61; e HOCHSTRASSER, Op. Cit.; p. 216 e nota 243 à p. 365.
[887] EMMER, Op. Cit.; p. 35.
[888] Ver o capítulo 10: "The slaves: their treatment and mortality" in: POSTMA, Johannes Menne. *The Dutch in the Atlantic Slave Trade*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.
[889] Sobre o conceito de "present absence", ver LEPPERT, Richard. "Music, Domestic Life and Cultural Chauvinism: images of British Subjects at Home in Índia" in: LEPPERT, Richard & McClary (ed.). *Music and*

Assim, tentando não conceber o embate entre os discursos como uma questão que supusesse um consenso, percebemos que a atitude anti-escravidão poderia ter sido uma "formação" discursiva que submergiu em época de euforia comercial e republicana pós 1648, apenas eventualmente vindo à tona, aqui e ali, em passagens textuais pontuais, mas não menos indicativas de presença.

Ainda no seu livro-elogio a João Maurício, Barlaeus, ao tecer comentários de direito natural e gentílico sobre a escravidão, terminou por deixar escapar uma rápida (mas nem de longe irrelevante) admoestação moral, de profunda implicação teológica:

> "Depois que a avidez do ganho medrou ainda mesmo entre os cristãos, que abraçaram fé mais pura e mudada para melhor abrindo caminho com a guerra e com as armas, também os holandeses voltámos ao costume de comprar e vender um homem, apesar de ser ele imagem de Deus, resgatado pelo sangue de Cristo e Senhor do Universo, escravo apenas por vício da natureza e do engenho."[890]

As implicações para uma moral cristã que a questão da escravidão gerava não deviam passar despercebidas, como se deduz dos motivos presentes no frontispício do volume dedicado à América no *Atlas Maior*, de Blaeu. Nele, a atividade de busca do metal precioso parece ser justificado apenas pela missão evangelizadora do nativo, como vemos na prancha 68.

Daí que um dos argumentos mais comuns para justificar a escravidão fosse a sugestão de que só em contato com os cristãos, ainda que através da condição de escravos, os africanos poderiam ter a chance de alcançar Graça Divina, através de ações missionárias e evangelizadoras.[891] Durante o governo holandês em Recife, várias vezes foram tentadas iniciativas de evangelizar os africanos, apesar dos frequentes e continuados insucessos.[892] Em 1648, após os infortúnios da derrota na Batalha dos Guararapes, um alto conselheiro do Recife escrevia aos Senhores 19, diretores da WIC nos Países Baixos, advertindo que a derrota militar tinha sido castigo divino pela falta de zelo para com a missão evangelizadora e, por conseguinte, civilizadora dos africanos no Brasil.[893] Esse mesmo argumento, o da perda do

Society: The Politics of Composition, Performace and Reception. Cambridge: Cambridge University Press, 1987 *apud* HOCHSTRASSER, Op. Cit.; p. 255.
[890] BARLAEUS, Op. Cit.; p. 193.
[891] EMMER, Op. Cit.; p. 36.
[892] MELLO, Op. Cit. pp. 193-194.
[893] Idem; p. 193.

Brasil por castigo divino ao não cumprimento da evangelização dos escravos africanos retornou,[894] em 1659, no discurso de Van de Velde, em seu panfleto *Biddaghs-Meditatie*.[895]

Isso aponta para o fato de que o mal estar com a escravidão perpassou as décadas seguintes à perda colonial no Brasil. Se havia um grupo social que comprasse quadros de Frans Post sobre escravos trabalhando e festejando ordeiramente, é possível que houvesse também um outro, que preferisse repensar sua própria sociedade através do espelho invertido que se tornara a imagem do Brasil. Criticando a escravidão, tal discurso fazia uma advertência moral a um tipo de interesse mercantil que caíra no excesso ganancioso do lucro. Naturalmente que uma imagem do Brasil construída para tais fins, na obra de Frans Post, teria que articular o panorama e os motivos humanos através da ênfase em outros conteúdos.

Porém, para sondarmos tal possibilidade, temos que voltar nossa análise para o outro quadro desse mesmo ano em que Van den Velde publicava suas meditações sobre a perda do Brasil: o quadro das ruínas de Igarassu.

Ruínas na Paisagem Tropical

O quadro de 1659 (prancha 94) lançou definitivamente a fórmula que daria certo nos anos de 1660: a das ruínas de igrejas em meio à paisagem tropical. Porém, os quadros que se lhe seguiram são radicalmente diferentes na relação estabelecida entre o motivo da ruína e o tratamento dado à topografia, conferindo, por conseguinte, um outro sentido à relação entre as figuras humanas e o todo da composição. Como expusemos acima, as ruínas no quadro de 1659 remontam os aspectos arquitetônicos e sua relação com a topografia de forma a sugerir a localização da vila de Igarassu. Por outro lado, as ruínas de igrejas nos *capricci* dos anos 1660 situam-se em topografias inventadas, tal como nos panoramas a partir de 1657 e sobretudo nas cenas de engenho pós-1660. Que implicações havia nos diversos usos do motivo das ruínas? Ou antes, que diferentes associações podiam ser engatilhadas nessas diferentes situações, a saber, ruínas em paisagens teatralizadas ou ruínas em paisagens aludindo a lugares específicos? Investigar tais metamorfoses no uso das ruínas foi importante para, compreendendo a retomada do primeiro uso em meados da década de 1660, re-historicizar as diversas atitudes holandesas na relação direta com um imaginário sobre o Brasil.

[894] ISRAEL, Op. Cit.; p. 598.
[895] VELDE, Abraham van de. *Biddaghs-Meditatie en Na-trachtinge*. Utrecht, 1659 *apud* ISRAEL, Op. Cit.; p. 691.

Em 1659, Frans Post re-editava uma imagem nassoviana do Brasil, e toda uma atitude de projeto colonial: a descrição dos elementos humanos ordenados e naturalizados num território que, conquistado, fora incorporado à rede não só comercial mas também de infra-estrutura da presença holandesa no Atlântico. Capturada na guerra de conquista (1630-1637), Igarassu aparece, numa gravura do livro de Barlaeus, como no detalhe da prancha 96, numa tranquila cena de domingo, com os portugueses frequentando igrejas católicas, e que seria repetida várias vezes, podendo adquirir diferentes sentidos ao ser observada em diferentes contextos históricos. Em Barlaeus, a cena se reportava ao período do governo de João Maurício, e a sugestão ao culto católico era a construção política de uma imagem de tolerância religiosa levada a cabo pelo governador-general para que se harmonizassem as tensões sociais e étnicas e, por conseguinte, se mantivesse a produção açucareira. Mas não nos enganemos: se por um lado a igreja católica pôde ficar de pé, por outro, a ruína em meio à vegetação, no canto direito, era uma clara alusão ao abandono e desuso da câmara municipal em Igarassu. Assim, não sem uma certa surpresa, recobramos que a primeira ruína (desenhada e gravada em 1645, mas pintada em 1659) foi a imagem de uma edificação da administração colonial portuguesa. No mesmo livro de Barlaeus, outra gravura toma o motivo da ruína como central. Em *Olinda*, veem-se o edifício dos jesuítas, a Basílica, e os conventos franciscano e carmelita, todos arruinados. Na cidade abandonada, onde o gado pastava solto, só os escravos africanos a trabalho davam um tom menos fantasmático à cena.

Igarassu fora a primeira vila edificada pelos portugueses em Pernambuco.[896] Mas Olinda apresentava uma situação topográfica que sugeria maior dramaticidade ao tema das ruínas. Ao invés da acanhada vila descendo a várzea do rio, como em Igarassu, vemos do nível do solo, na praia, a colina defronte, e sobre ela, Olinda. O ângulo favorecia a singularização dos edifícios católicos, em silhueta, de forma a conferir um caráter quase heroico a sua

[896] José Antônio Gonçalves de Mello anotou, na passagem em que Adrian van den Dussen se reportava às jurisdições de pernambuco, que Igarassu fora grafada como "Vila Antiqua de Igaraçu" e que os moradores da dita vila se orgulhavam dessa "primeiridade", fazendo sempre menção ao fato nas missivas. DUSSEN, Adrian van den. *Relatório sobre as capitanias conquistadas no Brasil pelos holandeses, 1639: suas condições econômicas e sociais*. Tradução, introdução e notas por José Antonio Gonçalves de Mello, Neto. Rio de Janeiro: Instituto do Açúcar e do Álcool, 1947; p. 30, nota 8. É possível que, levando esse fato em consideração, Frans Post tenha escolhido Igarassu para situar o motivo da ruína. Se assim o foi, então podemos afirmar que Frans Post construiu a imagem de Igarassu e sua relação com as demais localidades do Brasil holandês em equivalência pátria à posição de Haarlem na História das Províncias Unidas. A antiguidade dessa última, associada aos antigos *caninefaters*, e reforçada pelo tema das ruínas, como no caso da *Huis ter Kleef*, constitui um exemplo da relação entre as dimensões da topografia e da história no imaginário paisagístico e sua implicação de identidade política, tal como se encontra sugerida em LEVESQUE, Catherine. *Journey through landscape in seventeenth-century Holland: the Haarlem print series and Dutch identity*. The Pennsylvania State University, 1994; p. 51.

sobrevivência. Nesse sentido, as ruínas tinham o poder de sugerir a sobrevivência do passado. Em sua decrepitude presente, elas, as ruínas em Olinda, testemunhavam a passagem do tempo.

Porém, essa imagem das ruínas como testemunhas de um outro estado do Tempo era também a imagem de um outro tempo do Estado. Na medida mesma em que as ruínas de Olinda sugeriam o tempo passado, terminavam por vislumbrar, indiretamente e por alteridade, a dominação holandesa. Elas não eram mera "cenografia", mas sim marcos paisagísticos de um território conquistado aos portugueses. O motivo religioso das igrejas, na fronteira da identidade cultural, resvalava para o campo da política. Pelo menos no desenho de 1645.

No entanto, em 1659, o contexto havia mudado. Também mudou a forma de relacionar os tipos humanos na paisagem. No desenho de 1645 sobre Igarassu (prancha 96), os tipos humanos, predominantemente europeus, povoam a composição gradativa e homogeneamente do primeiro plano ao plano médio. Enquanto, por um lado, um "não-europeu", índio ou negro, de calção, aparece engajado na ação cristã de tocar o sino para chamar os fiéis ao culto; por outro, na pintura de 1659 há um vazio entre esses planos, desabitado de figuras humanas, separando os portugueses que entravam na igreja dos africanos em suas festas, à beira da estrada, como se vê no detalhe à prancha 97. Nessa cena, dual, Frans Post pode ter evocado uma assertiva que fora comum aos holandeses que no Brasil estiveram: a de que os africanos preferiam trabalhar para os portugueses, pois esses tinham os seus muitos dias santos, em que não se trabalhava.[897] Ademais, o proselitismo católico parecia permitir mais a manutenção de rituais africanos, ainda que sincretizados e hibridizados, do que a ortodoxia protestante. Entretanto, e aqui é importante sublinhar, Frans Post devia usar essa assertiva de forma a não concordar com ela, mas sim de usá-la para, no contexto de negociação diplomática com Portugal sobre o Brasil, chamar a atenção para a responsabilidade religiosa do empreendimento colonial.

Assim, o par de quadros de 1659 era já a confrontação de duas atitudes holandesas sobre o Brasil, e que ganhavam visibilidade através da imagem do engenho e das ruínas: interesse mercantil no açúcar e evocação da missão civilizatória da WIC, respectivamente. Mas essas formações discursivas podiam interferir na construção da imagem uma das outras. A evocação das ruínas poderia ser mitigada em paisagens teatralizadas, aspecto cênico de pura

[897] MELLO, Op. Cit.; p. 188.

fórmula convencional. Por outro lado, motivos oriundos de uma iconografia de *vanita* foram introduzidos nas cenas açucareiras de trabalho escravo africano. Vejamos isso mais de perto.

Após 1661, quando o Tratado de Paz com Portugal foi assinado, o motivo das ruínas como evocação política da prerrogativa da WIC tornava-se redundante. Nesse contexto, o motivo das ruínas pôde ser tratado de forma diversa, sofrendo um deslocamento de sentido; e seu conteúdo despolitizado.

Frans Post começara pintando o Brasil através do espelho pátrio invertido: capivaras, mandacarus, cajueiros, índios tapuias, africanos e mestiças como motivos "tropicais" inseridos numa iconografia de vistas topográficas, readequada para as composições em telas das imagens nassovianas; uma *Nieuw Holland* nos Trópicos. Porém, se após sua chegada e ao longo dos anos 1650, sua produção vinha mudando de ênfase figurativa, depois de 1661 isso tornara-se mais que inviável. Já estabelecido no mercado de arte como pintor de paisagens brasileiras, Frans Post deve ter compreendido que aquela ênfase figurativa sobre o Brasil haveria de ser mudada completamente. Tratou-se de uma complexa operação de inversão dos espelhos, passando a projetar desejos, expectativas, conteúdos, enfim, de uma nova imagem identitária holandesa, mercantil e republicana, após 1648, mas através de formas paisagísticas brasileiras. Não mais a versão tropical da pátria, mas a imagem de uma terra longínqua trazida em imagem e que, como um troféu, ou como numa cornucópia (elemento, aliás, muito comum nas alegorias dos continentes aos pés da Dama da Holanda), funcionassem como elogio de um patriciado mercantil e a celebração de seu novo lugar na ordem da economia global do século XVII.

Foi nesse sentido que uma imagem como *Vista da Sé de Olinda* (óleo sobre tela, 107,5 x 172,5 cm, assinado e datado: "F. Post / 1662", Amsterdã: Rijksmuseum), à prancha 98, foi concebida. Aqui, o motivo da ruína foi paradoxalmente desenvolvido, por um lado, em sua visualidade; e, por outro, despolitizado no momento mesmo em que o tratamento dado ao tema esvaziou suas potencialidades. Sem a dupla evocação de estado do Tempo / tempo do Estado, o motivo da ruína caiu numa visibilidade meramente cênica. A ruína é o "tropo" da composição, mas apenas como forma esvaziada de conteúdo. A proximidade com que ele dispôs a igreja nos permite vislumbrar os detalhes arquitetônicos da fachada e até mesmo entrever as cenas pintadas no tríptico do altar, uma vez que o telhado destruído expunha o interior do templo às vistas. E apesar disso, o culto católico é mantido, à sugestão das figuras

humanas: monges à porta recebem moradores portugueses. Mas a "plasticidade" da cena se dá através de uma inviabilidade topográfica: o terreno depois da igreja continua a se elevar em colinas, quando, daquele ponto de vista, devia descer quase que abruptamente, deixando ver o Oceano Atlântico em toda a sua extensão, até a linha do horizonte. Também à direita, do plano médio ao plano de fundo, não se veria o convento de São Francisco, mas o encontro do rio Beberibe com o Capibaribe, toda a várzea deste lhe sendo adjacente.

Parece-nos, então, que nesse quadro, Frans Post levou ao extremo a tendência, da segunda metade dos anos 1650, de ficcionalizar a paisagem ao ponto de torná-la quimericamente inverossímil. Poderíamos investigar essa forma de manipular a natureza a ponto de, recombinando suas partes, produzir um artefacto tão digno de interesse quanto as várias formas supostamente esdrúxulas que a própria natureza assume. De fato, esse paralelo entre *artificialia* inventada enquanto potencialidade de *naturalia* era bem presente nas *wonderkamers* do século XVII,[898] de tal maneira que um basilisco embalsamado chegava a custar uma fortuna nesse mercado de curiosidades.[899] Para usar uma metáfora, poderíamos afirmar tratar-se a *Vista da Sé de Olinda* não uma paisagem "brasílica", mas "basilisca". Ou seja, um objeto, uma enteléquia, uma quimera, feita com porções de observações feitas em contextos diversos para ser em seguida descontextualizadas e reunidas arbitrariamente num todo que, se não deixava de ser interessante visualmente, era a negação de toda uma tentativa de, por alusão ao discurso e iconografia geográficos, vincular uma imagem da terra do Brasil em relação estreita com as possessões holandesas em sua expansão comercial.

Aliás, falando de comércio de maravilhas, seja em objetos seja em imagens, tais como nas *wonderkamers*, observamos a mesma lógica descontextualizante na multiplicação das espécies botânicas e zoológicas no *repoussoir* de *Vista da Sé de Olinda*. Aqui, mamoeiro, pindoba, coqueiro, cactus, cabaças, ananás, pino e Nhambu-guaçu se misturam a anfíbios, lagartos, tamanduás, preguiças, tatus e até uma fêmea guariba, com seu filhote. Todos justapostos, uns do lado dos outros, conferindo à cena mais o caráter indiscriminado e entulhado das *wonderkamers* do que o uso anterior de dispor poucos elementos zoo-botânicos como atributos tipificadores da paisagem ao fundo, não só como nas imagens nassovianas mas até mesmo nas ficcionalizações de fins dos anos 1640, já de volta à Holanda. Essa

[898] Ver DASTON, Lorraine & PARK, Katharine. *Wonders and the Order of Nature, 1150-1750*. New York: Zone Books, 1998.
[899] FINDLEN, Paula. "Inventing Nature. Commerce, Art and Science in the Early Modern Cabinet of Curiosities" in: SMITH & FINDLEN, Op. Cit.; 2002; p. 307 e seguintes.

multiplicação dos motivos no primeiro plano está, no entanto, de acordo com a ficcionalização indiscriminada na paisagem ao fundo. Tudo aqui aponta para o abandono de um uso dos motivos enquanto tipificação de alteridade inserida nos quadros de um repertório visual de identidade. Ao contrário, temos o interesse por uma cena amena em que o acúmulo visual de espécies zoológicas e botânicas parece mais importante do que qualquer relação que essas poderiam sugerir em suas relações singulares com sua paisagem típica!

Esse interesse pelas "coisas" do Brasil, à moda das *wonderkamers*, só é importante aqui para este trabalho por assinalar uma ruptura importante: não se trata mais de uma imagem da terra do Brasil, mas da imaginação de uma cena idealizada que se monta com elementos culturais e naturais descontextualizados. Ou, em outras palavras: uma imagem indiscriminada (e, paradoxalmente, na mesma medida em que torna-se descriminatória) de *exotera Europa*. Esse processo de descontextualização do Outro, e que leva a uma exotização reificante daquele, será, no entanto, retomada ao final deste capítulo.

Aqui, vale a pena salientar um elemento novo introduzido nesse tipo de imagem que foram as ruínas do início da década de 1660: o motivo da serpente, como no detalhe à prancha 101. A cultura visual na Holanda do século XVII associava a figura da serpente à passagem bíblica do Gênesis em que Satanás tentava Adão e Eva no Paraíso. Em *A Alegoria da Fé*, vemos, por exemplo, que Johannes Vermeer usou o motivo da serpente para construir sua imagem alegórica. O motivo da mulher em pose devocional, ao centro, tirada das fórmulas de Cesare Ripa, foi relacionado à cena bíblica da crucificação de Jesus, num quadro ao fundo, e a uma serpente, cuja cabeça foi esmagada, no tapete a sua frente, como no detalhe à prancha 99.[900]

Trata-se de uma imagem sobre a crença no Evangelho como vitória sobre o pecado. Embora neste quadro a imagem ao fundo denote um uso católico, o motivo da serpente em associação à ideia de pecado podia ser evocada em imagens protestantes. E foi, como no caso

[900] VERMEER, Jan. *A Alegoria da Fé*, óleo sobre tela, 114,3 x 88,9 cm, 1671-1674, Nova Iorque: The Metropolitan Museum of Art, de acordo com o texto: "A Fé é representada através de uma mulher sentada, segurando reverentemente um cálice na mão direita e apoiando a esquerda sobre um livro pousado numa sólida pedra angular que representa Cristo. Aos seus pés, tem o mundo. Está vestida de azul-celeste, com um manto carmim. Por trás da pedra angular, jaz uma serpente esmagada, e a Morte, com suas flechas quebradas. Perto, está uma maçã, a origem do pecado. Por trás dela, pende de um prego uma coroa de espinhos." In: RIPA, César. *Iconologia*. 1644; *apud* SCHNEIDER, Norbert. *Vermeer, 1632-1675: Emoções Veladas*. Colônia: Taschen, 2001; p. 79.

do retrato "etnográfico" de Eckhout sobre o índio tapuia. Aos pés desse, como observamos no detalhe à prancha 100, uma serpente aparece com a cabeça esmagada.[901]

Mas nesse caso, a sugestão de vitória sobre o pecado está do outro lado da trincheira do conflito religioso do século XVII. Os índios tarairiu, do sertão do Rio Grande do Norte, tidos como tapuias, eram inimigos dos potiguares, grupo tupi que habitava o litoral da mesma capitania. E como esses últimos eram aliados dos portugueses, os tarairiu terminaram por se aliar aos inimigos desses: os holandeses. Do interior dessa trama de alianças entre europeus e ameríndios pela posse do território emergiu um sentido religioso para o motivo da serpente esmagada aos pés do "selvagem"; um sentido que duplicava a justificativa religiosa da ocupação batava: combatendo o português católico, o holandês ainda tinha a chance de evangelizar o "selvagem", esmagando o pecado em terras que de outra maneira estariam condenadas à idolatria ou à "selvageria".

A mesma relação entre pecado e culto católico aparece em *Vista da Sé de Olinda*, de Frans Post, embora em um contexto diferente. Ao invés da construção de política colonial da salvação do indígena, tal como na imagem nassoviana de Eckhout, a composição de Post tinha que ser organizada de acordo com os novos quadros da relação imaginária com o Brasil, isto é, no contexto da perda colonial. Daí que a cena mostra os portugueses se dirigindo à igreja, na direção ao culto às imagens, como se vê através do telhado arruinado. Enquanto isso, a natureza inocente no primeiro plano nem imaginava, como no sono tranquilo da guariba e seu filhote, a morte que chegava, à espreita, enroscando-se pelo tronco do mamoeiro, na direção do solo, onde todos os animais lhe seriam presas fáceis.

Post usou, portanto, em sua imagem, o motivo da serpente para sugerir o pecado que se introduzia na cena. Ao invés de aparecer morta, a sepente foi representada ativa, sugerindo que o pecado não fôra vencido. Ao contrário, ele era uma ameaça iminente: os portugueses em sua idolatria, davam às costas à missão evangelizadora da América. Parece evidente que Frans Post usou as próprias convenções da época para inserir um elemento de *vanita* nessa visão edênica/idílica de amenidades exóticas que a elite mercantil holandesa queria com essa paisagem "basilisca". Mas então, a crítica à idolatria católica dos portugueses era também uma crítica à negligência protestante dos holandeses, que, abandonando o projeto de ocupação do Brasil, abandonava os seus habitantes ao pecado. Se Eckhout, nos anos 1640, construiu sua

[901] Detalhe de ECKHOUT, Albert. *Tapuya Indian with spears, throwing board and club*, óleo sobre tela, 272 x 161 cm, 1641, Copenhague: Nationalmuseet.

imagem enquanto um elogio nassoviano à vitória batava, Post usou o motivo da ruína, associado à evocação da serpente enquanto convenção de *vanita* de forma a chamar atenção para um lembrete visual de fracasso colonial. Executada um ano depois do Tratado de Paz com Portugal, uma imagem como *Vista da Sé de Olinda* pode ter sido relacionada com as dissensões internas no descontentamento com o regime civil após o fim do estatuderato, em 1650. Uma imagem como essa poderia estar relacionada a um discurso de crítica à avidez de lucro e à decadência moral dos regentes mercadores.

O motivo da serpente como associação à ideia de pecado e usado como convenção de *vanita* na paisagem brasileira com o fim de advertência moral virou uma fórmula que Frans Post passou a usar ao longo da década de 1660, até em outros tipos de composições. Uma corrente da crítica tem interpretado o uso de *vanita*, nesse período da obra de Post, como alusão aos momentos conturbados de sua vida pessoal, uma vez que sabe-se que em meados dessa década, Frans Post sofreu com a perda da esposa e de filhos, resultado de uma epidemia que assolou a Holanda.[902] Apesar de considerar tais ponderações pertinentes, não cabe aqui neste trabalho uma investigação psicanalítica da produção imagética de Post. É possível, no entanto, que infortúnios pessoais pudessem ter dado mais gravidade à percepção que Post pode ter tido dos sintomas de uma crise na hegemonia comercial holandesa, os quais poderiam ter sido interpretados de dentro de um quadro de referências bíblicas. Enquanto quadros e gravuras eram feitos em louvor à dama de Amsterdã, cuja cornucópia se enchia com produtos dos quatro continentes, a perda do Brasil nos anos 1650 e a crise no negócio do açúcar na segunda metade da década de 1660[903] bem que poderiam ter sido entendidos como sinais, previsões inclusive, de que a euforia pós-1648 poderia terminar em desastre, como de fato assinalou, muito mais tarde, o ano do desastre, *rampjaar*, em 1672.

A análise da evolução do uso de *vanita* na obra de Post ao longo dos anos 1660 parece corroborar essa hipótese. De fórmula estabelecida nas composições com tema de ruínas, o motivo da serpente terminou por se difundir também nas cenas de engenhos de açúcar. Em *Engenho* (óleo sobre tela, 71,5 x 91,5 cm, assinado sem data: "F. Post", Rotterdam: Museum Boijmans van Beuningen), de meados da década, à prancha 102, a mesma descrição do complexo açucareiro (das etapas do trabalho à naturalização reificante dos africanos; da

[902] LAGO, Pedro & Bia Corrêa do. *Frans Post {1612-1680}. Obra completa*. Rio de Janeiro: Capivara, 2006; p. 78.
[903] VRIES & WOUDE, Op. Cit.; p. 327.

arquitetura da casa-grande/engenho capela ao panorama da várzea do rio que escoava o açúcar) aparece agora convivendo com o *repoussoir* de curiosidades e maravilhas zoológicas e botânicas. De dentro delas, como na fórmula estabelecida, uma serpente sai da vegetação para capturar sua presa. A sutileza aqui foi dupla: Post transpôs a convenção iconográfica bíblica para os Trópicos na medida mesma em que deu uma forma tropical à zoo-morfização de Satanás. A serpente não era qualquer serpente mas uma jiboia, espécie de *Boa constrictor* que os holandeses acharam no Brasil.[904]

Aqui, na imagem de Frans Post, a jiboia aparece devorando um pequeno marsupial, chamado timbu (uma variação da espécie *Didelfis albiventris*, que ocorre na Mata Atlântica brasileira). Parece que, de dentro das convenções e expectativas de seu público consumidor, grupo social interessado em imagens do açúcar e de curiosidades exóticas, Frans Post introduziu sub-repticiamente um motivo de *vanita*, criando o efeito novo de relacionar o tema do pecado ao tema do fabrico do açúcar. Possivelmente tratou-se de uma advertência moral sobre o ato de lucrar com o açúcar brasileiro sem a correspondente responsabilidade evangelizadora/civilizadora que o projeto nassoviano, em consonância com o orangismo, propunha para o Brasil holandês. A ordem colonial, antes sob os brasões de Orange e Nassau, abandonada aos portugueses, fora abandonada ao pecado. A introdução do motivo da serpente deslocou, portanto, o sentido da imagem colonial do Brasil. Após 1661, as composições de Frans Post parecem reforçar a ideia da construção de uma imagem do "Verzuimd Brasil". Porém, ainda que presente, esse uso crítico da convenção de *vanita* estava ainda limitado aos quadros cuja superfície da composição estava dominada por cenas de fabrico do açúcar em meio à paisagens idealizadas. Para que o tema do "Verzuimd Brasil" ganhasse mais centralidade em suas composições, era necessário dar um outro tratamento à paisagem brasileira; era preciso retornar à representação da terra do Brasil.

Foi então que em meados dos anos 1660, Frans Post retornou à estratégia visual de representar a topografia em suas paisagens na relação verossímil com a topografia observada no Brasil holandês. A crítica sempre se referiu a essas imagens "realistas" como o resultado direto de esboços que teriam sobrevivido. À falta desses, a memória se equivocaria e o

[904] MARCGRAF, Georg. *História Natural do Brasil*. [1648]. Tradução de Mons. Dr. José Procópio de Magalhães. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 1942, p. 238; e NIEUHOF, Joan. *Memorável viagem marítima e terrestre ao Brasil*. Traduzido do inglês por Moacir N. Vasconcelos; confronto com a edição holandesa de 1682, introdução, notas, crítica bibliográfica e bibliografia por José Honório Rodrigues. Belo Horizonte / São Paulo: Ed. Itatiaia / Ed. da Universidade de São Paulo, 1981; pp. 54-55.

resultado era uma imagem tal como em um *capriccio*. No entanto, viemos até aqui argumentando que essa dicotomia, estendida à questão da memória de Post, é insuficiente para dar conta de sua imagem. Claro que eventuais esboços ajudavam, mas Post tinha conhecimento e treino de desenho topográfico suficiente para, por exemplo, situar o palácio de Vrijburg na perspectiva de uma visada tal qual obtida do alto de Olinda, usando para isso a gravura de Vrijburg em Barlaeus e o mapa de Golijath para cruzar com a memória de sua experiência visual. Uma tal vista seria muito próxima da que Gillis Peeters fez nos anos 1640, só que Post evitaria a dramatização de montes idealizados ao fundo, e, baixando o ângulo da visada em relação à linha do horizonte, ajustaria o voo de pássaro para uma vista próxima da experiência visual de alguém em pé no terreno. E isso não seria por uma mera questão de diferença estilística de um artista para outro, mas, como vimos na segunda parte desta tese, uma diferença de estratégia visual que mostra Peeters destacando a posse de uma terra estrangeira e Post representando o Recife nos moldes de uma iconografia de cidades pátrias.

Portanto, para o desenvolvimento do problema do "realismo", na perspectiva do debate sobre a memória, é importante ressaltar que em 1664 o retorno a uma tal estratégia visual pode ser interpretada como um exercício de imaginação topográfica, da parte de Post, a serviço de um público consumidor que queria uma imagem do Brasil nos moldes de uma *descriptio geographica*.

Assim, a manipulação do observado na representação submeteu a "teatralidade" da cena à sugestão de um lugar preciso. Ao invés de imagens generalizantes, nas quais cenas com *naturalia* tropical podiam acontecer em qualquer ilha caribenha, Frans Post passou a representar o tema das ruínas a partir da vila de Olinda. Não uma igreja apenas, e qualquer, mas a vista da própria vila, com suas edificações arruinadas, situada em seu entorno, na verossimilhança e por analogia a tal como o sítio é. A força do motivo das ruínas combinado à visualidade geográfica de Olinda, com o Recife e as duas torres de Vrijburg em Cidade Maurícia, ao fundo, conferiu um outro sentido ao tema das ruínas. A visualização geográfica tinha o poder de retomar as categorias paisagísticas de Van Mander na relação não com qualquer narrativa, mas com a própria História.

No entanto, se compararmos tal uso da imagem na relação com a localização geográfica entre *Vista panorâmica de Olinda* (óleo sobre tela, 77 x 110 cm, assinado sem data: "F. Post", Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes), de meados da década de 1660,

reproduzida à prancha 103, e *Vista de Cidade Maurícia e Recife* (prancha 87), de 1653, discutida no capítulo anterior, perceberemos a extensão da operação imaginária que foi a inversão de espelhos identitários na produção de Post.

Em 1653, *Vista de Cidade Maurícia e Recife* era uma evocação nassoviana desesperada no tempo em que o Recife holandês agonizava moribundo. Nela, as ruínas de Olinda, distantes na linha do horizonte, eram o passado português deixado para trás, enquanto no primeiro plano a cena narrava os acontecimentos do tempo presente nassoviano de tolerância religiosa, étnica e fiscal. Era a operação de representar a paisagem brasileira, por alusão a uma geografia política, através do espelho pátrio. Era a planura da várzea do Capibaribe, dadivosamente protegida pelos arrecifes, tornada em imagem tropical da *Nieuw Holland*.

Já em *Vista panorâmica de Olinda*, a própria vila de Olinda, em ruínas, deixa de ser apenas o tema central da imagem para ser a própria moldura paisagística do que se vê ao fundo: o porto do Recife, as torres de Vrijburg e a várzea do Capibaribe, tão de acordo com a descrição feita por Nieuhof.[905] Mas aqui houve uma tripla inversão na imagem, todas engatilhando níveis múltiplos de significação a partir do uso da topografia: 1) na perspectiva da vista, com o Recife ao fundo; 2) na temporalidade, pois se a imagem era construída a partir do ponto de vista do passado, esse corporificado nas ruínas de Olinda, então o Recife não era mais um tempo presente, mas um futuro não realizado, um futuro do passado; e 3) e na identificação, ou seja, enquanto imagem melancólica de um futuro do passado, ao menos que servisse de lição para, como num espelho invertido e indireto, advertisse de forma menos traumática a própria sociedade sobre a punição divina. A lamentação de um Piso, ao se referir aos arrecifes na segunda edição de seus livros da *Historia naturalis Brasiliae*, de 1657, deixa entrever esse tropo de perda do paraíso,[906] também presente nessas cenas de Post.

[905] "Da parte mais alta da cidade tinha-se uma linda vista, tanto para o sul como para o norte, quer para o lado do mar como para o da terra, em virtude da vegetação que circundava a cidade e que se mantinha sempre verde através das estações." In: NIEUHOF, Op. Cit.; p. 46.

[906] Compara-se o que Barlaeus escreveu em 1647 com o que Piso escreveu dez anos depois, já perdido o Brasil holandês. Enquanto o primeiro disse: "De Olinda estende-se para o sul, entre o rio Beberibe e o Oceano, um istmo, de cerca de uma légua, assaz estreito e arenoso, semelhante a uma costela ou linguazinha. Com noutros lugares, colocou-o a Providência Divina fronteiro a esta costa contra os assaltos do mar. Na sua extremidade existiu uma povoação chamada 'Recife' ou 'Abrigo', talvez porque dentro deste e de uma outra língua de terra a ele semelhante, chamado Recife de Pedra, podem e costumam as naus abrigar-se para receberam e despejarem os carregamentos." In BARLAEUS, Op. Cit.; p. 41; o segundo afirmou: "Embora ao longo das praias o mar se encapele com forte maré, não invade os campos nem inunda as terras baixas vizinhas, mas com grande frêmito açoita e com grandíssimo ímpeto fustiga uma rocha ou banco de rochedos do mar, denominados pelos lusitanos Reçiffo [sic]. Quantos o viram, são obrigados a confessar que eles foram ali colocados por sumo milagre e favor

O orgulho dos anos 1640, como na passagem em que Barlaeus evocava a imagem literária: "Confronte-se o aspecto de Olinda caindo e de Mauriciópolis surgindo em vossa honra",[907] transformara-se, nas imagens do Post dos anos 1660, em melancolia.

A natureza dessa construção imagética, relacionando o tema bíblico ao tratamento geográfico da paisagem brasileira, foi, no entanto, reforçado pelo uso simbólico de motivos zoológicos na relação direta com a evocação de convenções de *vanita*. Daí a recorrência ao motivo da serpente. Post foi ainda mais explícito nessa imagem ao representar a jiboia devorando um tatu, animal comum numa iconografia sobre a personificação da América.

No frontispício do livro de Johannes de Laet,[908] por exemplo, à prancha 104, vemos a dama da Bélgica Federada, sentada no trono, e recebendo as oferendas que a América trazia, montada em um tatu.

Desde cedo o tatu aparece como zoo-morfização de atributos com os quais se qualificava a personificação da América, tal qual inserida numa iconografia das alegorias dos continentes, sistema de representação que hierarquizava os continentes, tornando Ásia, África e América subservientes à Europa.[909]

Assim, mais importante do que suspeitar da capacidade de Frans Post em desenhar "fidedignamente" determinado animal, preocupação mais pertinente a um ponto de vista da história natural,[910] trata-se de perguntar por que ele usou e/ou preteriu este ou aquele animal como motivo no interior das composições de paisagens brasileiras. Nossa hipótese aqui reside na ideia de que Post selecionou seus motivos a partir de dois critérios: primeiramente, em continuidade ao uso simbólico para tipificar a paisagem, como na capivara do rio São Francisco; e em segundo lugar, diferentemente de uma iconografia nassoviana, de acordo com os estereótipos que a cultura visual holandesa de então já havia associado à América. Nesse

da natureza, pois o molhe dos rochedos, estendendo-se em longo trecho, como muralha, opõe-se à violência do bárbaro e furioso elemento, e oferece às naves porto e ancoradouro fiéis e seguros." In: PISO, Guilherme. *História Natural e Médica da Índia Ocidental*. [1657]. Traduzida e anotada por Mário Lôbo Leal. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1957; p.37.

[907] BARLAEUS, Op. Cit.; p. XII.

[908] Detalhe do frontispício do livro de Ioannis de Laet, *Nieuwe Wereldt ofte Beschrijvinghe van West-Indien*. Ed. Elzeviers, Leiden, 1630.

[909] BOOGAART, Ernst van den. "The Empress Europe and her Three Sisters: The Symbolic Representation of Europe's Superiority Claim in the Low Countries, 1570-1655" in *America: Bride of the Sun: 500 years Latin America in the Low Countries*. Antuérpia: Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, 1992.

[910] "[…] the representations of flora and fauna by Frans Post are often over-stylised, revealing errors in colour, size or proportion. Nor does the artist offer very realistic compositions in respect of the actual habitats of the species portrayed, […]" in: TEIXEIRA, Dante Martins. "Nature in Frans Post's paintings of the New World" in: KREMPEL, León. *Frans Post (1612-1680). Maler des Verlorenen Paradieses*. Ausstellung und Katalog. München: Haus der Kunst, 2006; p. 49.

sentido, os animais observados por Post no Brasil podem ser agrupados em três conjuntos: 1) motivos familiares, tidos como positivos, como o tatu; 2) motivos não conhecidos, tidos como ambíguos, como a preguiça e o guariba; e 3) motivos familiares, tidos por negativos, como no caso do jaguar. Examinemos com mais detalhes a relação desses motivos com as composições de Post; e em relação à cultura visual holandesa do século XVII.

O tatu era um motivo frequente na iconografia provavelmente por ter se tornado um estereótipo do exótico domesticado, tendo sido atribuído a sua forma significante uma série de significados sobre a América. A ideia inicial, de que se tratava de uma espécie de rinoceronte em pequenas proporções,[911] podia ser a ponta de um iceberg discursivo que ganharia mais dizibilidade com as teses de Buffon sobre a inferioridade americana em comparação aos modelos encontrados no Velho Mundo.[912] Por outro lado, essa domesticação do "bizarro" podia tornar-se positiva quando, no contexto colonial, se reconhecia que o tatu podia oferecer uma carne suculenta e saborosa.[913] Ademais, como grafou Nieuhof, o nome dado ao animal, *schild-varken*, ou antes, porco-escudo, em alusão às placas ósseas exógenas, pode não ter passado despercebido pelos artistas visuais e gráficos. Assim, de ferocidade diminuída, gostoso e com apelo visual, o tatu deve ter despontado como síntese simbólica para se referir ao Novo Mundo enquanto atributo: a América domada em estereótipo de terra sedutora e proveitosa. Não é difícil entender porque o tatu se multiplicou mais na iconografia do que no território ocupado. Também não foi à toa que, de longe, foi o animal que mais apareceu na obra de Post e um bom número dessas aparições o representa sendo engolido pela jiboia. No quadro das ruínas de Olinda, em 1665, o Brasil holandês perdido, os africanos e indígenas

[911] "seemeth to be barred over with small plates somewhat like to a rhinoceros", frase atribuída a Walter Raleigh. In: HONOUR, Hugh. *The New Golden Land*. New York: Pantheon Books, 1975; p. 40. O desconhecimento da América podia levar à má interpretação de objetos de arte. Por ausência de referência à escala no desenho do rinoceronte, feito por Albert Dürer, Sir Raleigh pode ter tomad-o equivocadamente e associado diretamente a relatos sobre o tatu. Um das primeiras referências visuais ao tatu nos Países Baixos data ainda do terceiro quarto do século XVI, em desenhos reunidos num álbum por Carlos V, *LIBRO de diversos animales, aves, peces y reptiles, que el emperador Carlos V mando dibujar a su pintor Lamberto Lombardo em Bruxelas ANO MDXLII*. O tatu aparece em desenho que Nicolas Monardes fez, baseado no espécime encontrado no museu Argote de Molina, incluído no livro *Auctarium ad Exoticorum libros*, de 1605; e Marten de Vos, por volta de 1600, usou o motivo do tatu para compor sua alegoria da América.

[912] Para Buffon, o mundo americano é úmido e por isso os insetos e os répteis são desproporcionalmente grandes. Enquanto os mamíferos são inferiormente incompletos: as antas não passam de elefantúnculos e os leões são menores, imberbes, furtivos e covardes, exatamente como os humanos. Ver GERBI, Antonello. *O Novo Mundo: história de uma polêmica: 1750-1900*. São Paulo: Cia. das Letras, 1996. pp. 19-27.

[913] PISO, Guilherme. *História Natural do Brasil Ilustrada*. [1648]. Tradução do Professor Alexandre Correia, seguida do texto original, da biografia do autor e de comentários sobre sua obra. Edição comemorativa do primeiro cinquecentenário do Museu Paulista.Companhia Editora Nacional, 1948; p. 12; MARCGRAF, Op. Cit.; p. 232; e NIEUHOF, Op. Cit.; pp. 63-64.

abandonados à idolatria, o tatu é a própria zoo-morfização da América engolida pelo pecado (cf. prancha 105).

No entanto, outros animais não foram tão representados por aludirem a conteúdos ambíguos ou negativos. Animais cuja natureza era percebida como ambígua, como a preguiça e o guariba, aparecem não mais do que em três ou quatro vezes na obra conhecida de Frans Post. A preguiça, em referência a *Bradypus torquato*, que ocorre na Mata Atlântica brasileira, ou talvez a *Bradypus variegatus*, que ocorre nas florestas de todo o continente americano, não poderia ter sido usada como atributo simbólico da América, apesar de sua abrangência natural em todo o continente a habilitar ao "típico".[914] As compleições antropoides do animal e a descrição de seus hábitos por associação à preguiça tornavam essa espécie um motivo que podia gravitar na ambiguidade que ia do animal ao humano e vice-versa. Essa ambivalência era também associada ao macaco guariba. Macaco barbado (daí seu nome popular em língua portuguesa) ou homem-macaco, o guariba podia facilmente, a partir da iconografia pré-nassoviana do Brasil e da América, se colar a um imaginário europeu sobre monstruosidades americanas, como no mito dos homens de rabo, com nítidas implicações ontológicas para a concepção europeia das populações ameríndias.[915] Se analisarmos a aparição do guariba no frontispício da *Historia naturalis Brasiliae* (como vemos no detalhe à prancha 106) a partir dessa ambiguidade, então é possível entender por que Frans Post procurou evitar o animal como motivo de fauna tropical. Ainda que Frans Post não duvidasse da humanidade dos indígenas, o uso do motivo não agregaria uma simbologia apropriada para sua visão do Brasil. A discrepância do tratamento dado ao guariba de *Vista da Sé de Olinda* (prancha 107) a *Engenho* (prancha 108), demonstra a crescente pressão em enquadrar suas observações de acordo com uma iconografia do fantástico, tal qual chegada ao seu público através de

[914] Havia espécimes nas *wonderkamers* de Amsterdã. In: MASON, Peter. *Infelicities. Representations of the Exotic*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1998; pp. 80-84; mas Post deve ter observado exemplares no zoológico de Vrijburg, uma vez que "não havia coisa curiosa que ali não tivesse", de acordo com SALVADOR, Manuel Calado do. *O Valeroso Lucideno e triunfo da liberdade* [1648] 2 vols. Recife: Companhia Editora de Pernambuco, 2004; pp. 111-112 do primeiro volume; MELLO, Evaldo Cabral de. *Nassau: governador do Brasil holandês*. São Paulo: Cia. das Letras, 2006; pp. 96-98; TEIXEIRA, Dante Martins. "A imagem do Paraíso: uma iconografia do Brasil Holandês (1624-1654) sobre a fauna e a flora do Novo Mundo" in: FERRÃO, Cristina e SOARES, José Paulo Monteiro (Editores). *Brasil - Holandês*. Rio de Janeiro: Editora Index, 1995; pp. 90-91; e uma vez que Marcgraf relata que fez uma autopsia em uma fêmea grávida, in: MARCGRAF, Op. Cit.; pp. 221-222.

[915] MIX, Miguel Rojas. *América imaginária*. Série: Palabra Imaginaria I, Quinto Centenario España 1492-1992. Barcelona: Editorial Lumen, 1992; pp. 18-39.

referências textuais e imagéticas das Viagens de Theodore De Bry, tiradas de Jean de Lery ou de André Thevet.[916]

O terceiro caso, finalmente, seria o do jaguar. A onça pintada, nome em língua portuguesa para a nomenclatura científica da espécie *Panthera onca*, e que ocorre no continente americano do sul dos Estados Unidos ao norte da Argentina. Nieuhof já a associava à "matam do Brasil", como ele se referiu à Mata Atlântica em Pernambuco, e afirmava ser o animal muito comum a toda a região.[917] Também o padre Manuel Calado, frequentador da corte de João Maurício, afirmou que havia desse animal no zoológico de Vrijburg.[918] No entanto, em toda a obra sobrevivente de Frans Post, não se encontra nenhuma representação dessa espécie. Como entender a ausência de tal animal na obra de Post, uma vez que o suposto "realismo" de sua imagem teria "documentado" um animal assim tão presente no território? Só uma digressão à incorporação iconográfica do jaguar na cultura visual holandesa do século XVII nos permite responder a essa pergunta, explicando a ausência desse motivo nas composições de Post.

Os índios no Peru e Bolívia do pós-conquista, logo associaram a figura do jaguar aos funcionários espanhóis, criando uma antropomorfização do jaguar que o qualificou como não-confiável, traiçoeiro e cruel.[919] Tal imagem, incorporada ao conjunto de apreciações acerca do espanhol, provavelmente relacionadas depois à *Leyenda Negra*, deve ter chegado aos Países Baixos ainda no século XVI.[920] Em guerra com os espanhóis pela própria independência, os holandeses mantiveram essa associação na primeira metade do século XVII.

---

[916] No livro de Arnoldus Montanus, *De Nieuwe em Onbekende Wereld*, de 1671, se vê a figura de um animal quadrúpede com rosto humano; *apud* HONOUR, Op. Cit.; p. 42. A mesma figura aparece numa gravura do livro de Jean de Lery, *Viagem à Terra do Brasil* [1577]. Belo Horizonte / São Paulo: Itatiaia / EdUSP, 1980; p. 197. Essa figura se parece muito com o animal presente no primeiro plano de *Engenho*, composição que Frans Post provavelmente fizera em meados da década de 1660 (número 54 do catálogo *raisoneé* de LAGO, Op. Cit.), mas cujo tratamento diverge completamente da espécie de *Alouata guariba guariba* (ou menos provavelmente de *Alouata guariba clamitans*), representado no primeiro plano de *Vista da Sé de Olinda*, de 1662. Essa ambigüidade na atitude frente ao macaco barbado, podia ser acentuada por conta da etimologia tupi, "guará", comedor, indivíduo; + "iba", mal. A imagem reproduzida acima é um detalhe do frontispício da *Historia naturalis Brasiliae*.

[917] NIEUHOF; Op. Cit.; p. 71.

[918] Ver CALADO; Op. Cit.; p. 112.

[919] Ver GUAMAN POMA DE AYALA, Felipe. [ca. 1615] *Nueva corónica y buen gobierno* (Codex péruvien illustré). Ed. Paul Rivet. Travaux et Mémoires de l'Institut d'Ethnologie 23. Paris: Université de Paris, 1936: 694 [708].

[920] As imagens do massacre de Naarden, por exemplo, foram tiradas de uma iconografia das atrocidades cometidas pelos espanhóis contra os ameríndios. Ver SCHMIDT, Benjamin. *Innocence Abroad: The Dutch Imagination and the New World, 1570-1670*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001; pp. 111-122.

Em Willem Buytewech, encontramos uma gravura que representava a Holanda como um jardim, delimitado por cerca, cultivado, organizado e próspero.[921] Nele, a dama da Holanda, em seu trono, e a árvore de Orange que desabrochava eram defendidas pelo leão belga (representação das Províncias Unidas por heráldica que zoomorfizou a bravura e a lealdade) contra os espanhóis que, em suas armaduras e lanças, investiam traiçoeiramente na companhia de um jaguar, como vemos à prancha 109.

Portanto, o uso de um motivo como o jaguar poderia ter engatilhado associações, por parte de seu público consumidor, de imagens de desconfiança e traição à terra do Brasil. Essa associação terminou por ser feita, nos anos 1670, em uma outra gravura (prancha 110), já num contexto após as perdas coloniais da Nova Holanda (Pernambuco) e Nova Amsterdã (Nova Iorque).[922]

Nessa imagem, personificações da Europa, Ásia e África vêm depositar suas riquezas aos pés da Dama de Amsterdã (a essa altura do republicanismo mercantil, a heráldica de Amsterdã e os navios das companhias já ganhavam hegemonia na simbologia pátria) enquanto a personificação da América, segregada das suas "irmãs", encolhida num canto esquerdo inferior, não traz nada a não ser a companhia de um jaguar.

O ressentimento pela derrota colonial no Novo Mundo, presente nesse tipo de imagem, terminou por naturalizar qualificações negativas à América, repaginando o tropo da tirania em termos de crueldade, geralmente associado à suposta condição "selvagem" do indígena, como na analogia feita ao episódio da turba, na Haia, desmembrando os irmãos De Witt, em referência a um "Tapuyan meat market".[923]

Esse uso negativo do espelho da alteridade, entretanto, se afastava da melancolia visual de Post. Isso porque, para esse último, não se tratava de demonizar a terra do Brasil em imagens negativas. Ao contrário: para que a advertência moral tivesse o respaldo da evocação bíblica de uma expulsão do paraíso era fundamental que Post mantivesse o tratamento à paisagem brasileira nos moldes do elogio visual nassoviano à terra. Se podemos associar o "exótico" às imagens que Post fez do Brasil, não o é por alusão à selvageria, mas justamente

[921] Willem Buytewech. *Merckt de Wysheyt vermaert vant Hollantsche huyshouwen en siet des luiperts aert die niet is ter vertrouwen*, página-título, 1615 *apud* LEVESQUE, Catherine. *Journey through landscape in seventeenth-century Holland: the Haarlem print series and Dutch identity*. The Pennsylvania State University, 1994; fig. n. 83.
[922] MEURS, Iacob van. *Historische Beschrijvinghe van Amsterdam*. Amsterdam, 1665.
[923] *'t Zwaart toneel-gordyn, opgeschoven voor de Heeren Gebroederen Cornelis en Joan De Witt* apud MASON, Op. Cit.; p. 63.

pelo contrário: pela domesticação da terra e dos habitantes do Brasil, naturalizados numa ordem social que era a expressão de um projeto colonial, realizado ou não.

Exotizando Frans Post

Benjamin Schmidt menciona Frans Post como um dos pintores holandeses que, produzindo para o mercado de arte, contribuiu com cenas do mundo não-europeu, contraparte visual de um "projeto geográfico" holandês do século XVII que culminou com a emergência do exótico, por volta de 1700.[924] A partir dessa sugestão, devemos ponderar sobre a relação entre a imagem em Frans Post e a questão do exótico.

A emergência do exótico deve ser entendida nos moldes da emergência de um "gênero" do Exótico. Mas, se por um lado, esse gênero só se tornou visível/dizível no fim do século XVII; por outro, isso não implica que não houvesse antes um conjunto de práticas culturais permeando atitudes exotizantes sobre o não-europeu.[925] É preciso que se leve em conta que esse processo de exotização foi cada vez mais crescente, ao longo do século, de forma a marcar a produção de Post com mais intensidade da década de 1660 em diante.

Porém, se as paisagens brasileiras de Post inseriam-se num movimento mais amplo (o da construção de imagens exotizantes da América a partir de motivos brasileiros)[926] ainda assim falta uma compreensão de sua especificidade. Se a estruturação do exótico foi operada a partir da descontextualização do Outro,[927] como isso se deu em relação à de Frans Post? Comparemos, por exemplo, sua produção dos anos 1660 com o conjunto de imagens alegóricas da América tal como em Jan van Kassel. Nesse, como observamos à prancha 111, vemos que a descontextualização ocorre não só em relação à localização geográfica, mas também em relação à própria iconografia: a miscelânea no uso de imagens retiradas de fontes iconográficas diversas (de Van Linschoten, de Eckhout e do próprio Post) corrobora a exotização da América através de um "ecletismo etnográfico",[928] ou um "internacionalismo",[929] que culminou numa indiscriminação, resultante da homogeneização simplificadora do não-europeu, como numa Babilônia de signos, ao colocar unicórnios em

[924] SCHMIDT, Benjamin. "Inventing Exoticism: The Project of Dutch Geography and the Marketing of the World, circa 1700" in: SMITH, Pamela H. & FINDLEN, Paula. *Merchants & Marvels. Commerce, Science, and Art in Early Modern Europe*. New York: Routledge, 2002; pp. 348-352.
[925] MASON, Op. Cit.; pp. 20 e 31-32.
[926] Idem; pp. 86-88.
[927] Idem; pp. 3, 20 e 159.
[928] Idem; pp. 23-24.
[929] SCHMIDT, Op. Cit.; p. 361.

Buenos Aires, elefantes em Vera Cruz ou tigres em Porto Seguro. Frans Post, por sua vez, mesmo numa imagem como a *Vista da Sé de Olinda*, evita usar motivos que fossem estranhos ao Brasil.

Não se trata de concluir, apressadamente, que a imagem em Van Kassel é exótica e a de Post, não. Para melhor compreender a relação do exótico com as imagens do último, é preciso transpor uma teoria do signo numa teoria da significação, capaz de articular a "abertura semântica" dessas imagens ao "terceiro espaço" da enunciação, no interior da relação dialética entre produção e recepção culturais.[930] Assim, o exótico é uma produção de sentido sobre o Outro que, em sua dimensão discursiva e imaginária da cultura, em meio às relações de poder, deixa mais ou menos marcas na produção da imagem fixada. Podemos afirmar que Van Kassel incorporou mais um imaginário exotizante a ponto de organizar sua composição em consonância com um ecleticismo internacionalista. Enquanto Post parece ter sido refratário às expectativas "ecléticas" de seu público consumidor, procurando fazer com que a descontextualização dos elementos tropicais em suas composições nunca ultrapassassem as fronteiras do típico. E se reconhecemos uma diferença entre sua produção no Brasil dos anos 1630 para a que fez na Holanda da década de 1660, é porque sua imagem guardou as marcas desse embate: a crescente exotização dos Trópicos no imaginário holandês não fez com que Post abandonasse a tipificação na construção de sua imagem, mas resultou na multiplicação de tipos, motivos tropicais, nas composições.

Assim, não faz sentido perguntar se a imagem em Post é da ordem do típico ou do exótico; antes, sua imagem foi construída na tensão em meio a essas duas polaridades. Tensão essa marcada pelo embate entre duas formas diferentes de imaginar a terra e os habitantes do Brasil, e que podemos relacionar aos dois "eixos" discursivos sobre a América de que falava Peter Mason: o primeiro dos quais está ligado ao poder político e à localização geométrica; o segundo, uma indiscriminação geográfica pautada numa economia erotizante do Outro em corpo feminino.[931] São precisamente as marcas desse embate que permitem ao historiador cultural, hoje, desconstruir o discurso realista colado a essas imagens e a propor uma re-historicização da imagem paisagística holandesa sobre o Brasil, tal qual em Frans Post.

[930] BHABHA, Homi K. *The Location of Culture*. London: Routledge, 1994; p. 53.
[931] MASON, *Deconstructing America*, pp. 169-170.

Reconhecer, no entanto, que a "intenção"[932] de Post era de tipificar e não de descontextualizar a terra do Brasil não isenta sua imagem da relação com o exótico. Apenas remete-a a uma outra forma de estruturar o Outro em exótico. Peter Mason considerou que também a "tipificação", tropo que identificamos na organização visual de Frans Post, é uma operação discursiva (imaginária e, por conseguinte, política) que implica em etnocentrismo.[933] O que ele não considerou foi que os traços, deixados na imagem, de exotização por tipificação são como filigranas, mais intersticiais do que são os por indiscriminação eclética. A descrição, em Frans Post, o levou a montar sua imagem de forma a procurar não deixar os rastros de sua própria operação imaginária. Ou seja, para que seu elogio visual à terra do Brasil adquirisse consistência, era necessário apresentar ao observador uma imagem do Brasil o mais próximo possível do que hoje entendemos através da ideia de um efeito de realidade. Como se ao usar uma "linguagem visual" que privilegiasse a visualidade metonímica, ele estivesse produzindo "enunciados" visuais que depois foram interpretados como "realistas" ou "científicos".

Portanto, devemos considerar aqui que a tipificação, a seu modo e diferentemente da indiscriminação, também exotiza, uma vez que também opera por estereotipia. Mas o estereótipo é uma estratégia discursiva, e imagética, de dominação colonial.[934] Assim, apesar de toda a tentativa de Frans Post em figurar/imaginar o Brasil como Nova Holanda (motivos tropicais em estruturas composicionais, linguagem visual e convenções de repertório imagético de terra pátria), o problema do etnocentrismo persiste justamente na impossibilidade de abolir seu próprio lugar de produção, eurocêntrico, tal como na respectiva persistência do adjetivo "Novo" que qualificava o Brasil em relação ao *centrum* cultural de sua visão.

Comparemos sua imagem (qualquer que seja, ou dos anos 1630 ou dos 1660) com a de Jacob van Ruisdael, por exemplo, para que possamos vislumbrar os rasgos dos rastros coloniais deixados em sua imagem. Em *Mill at Duurstede*, prancha 112, há uma relação intrínseca, telúrica até, entre as categorias "terra" e "homem" na paisagem. Ainda que considerássemos a imagem como um dispositivo-para-que-o-olho-a-explore, ainda assim seria possível associar sua potencialidade narrativa e ecfrástica à construção de uma identificação do "homem" com a "terra". E a dramatização do observado nela não se opõe a uma tal interpretação política. Ao contrário, amplifica-a, como na operação de substituir a *Vrouwen*

[932] Para usar um jargão oriundo de categorização em BAXANDALL, Michael. *Patterns of Intention: On the Historical Explanation of Pictures*. New Haven: Yale University Press, 1985.
[933] MASON, *Infelicities*; pp. 51-52.
[934] BHABHA, Op. Cit.; pp. 100-101.

Poort de Duurstede pelas três mulheres a esperar pelos homens (maridos, talvez?) que, voltando em seus barcos ao cais, procuravam se antecipar à tempestade iminente. Toda a tensão presente na cena pode ser sintetizada na heroica postura do moinho.[935] Esse último motivo, funcionando como símbolo de persistência em meio à adversidade atmosférica e ecológica, podia engatilhar "respostas" no observador que, sugerindo e advertindo a partir de condutas sociais e morais, reafirmavam a relação identitária de lugar ao "eu" da enunciação.

Na imagem de Frans Post, por sua vez, há não só uma generalização e reducionismo na representação da categoria geográfica "homem",[936] como também há uma cisão na relação entre aquela e a categoria geográfica "terra", tal qual podemos entrever no próprio texto de Barlaeus, quando esse afirma: "Por isso é mais para admirar que, sendo-lhe tão fecundos os campos e tão salubre o clima [da terra do Brasil], tenha a sua gente caráter cruel e fero."[937] Todo o elogio visual nele é, no máximo, a apreciação positiva de uma dádiva. O que, por si só, já deslocava o sentido da relação entre categorias e, ademais, mitigava o caráter de conquista na relação entre a presença holandesa e a terra do Brasil. Recebida ou conquistada, essa terra não é mais a terra de seu filho. Ou antes, o indígena (ou mesmo o africano e o português) se relaciona à terra não mais de dentro daquela relação identitária do "eu" da enunciação que define as margens de sentido para a expressão "minha terra". O indígena em Frans Post é já uma terceira pessoa. E não enuncia sobre seu próprio lugar; mas é enunciado num lugar para o qual ele deve ser conformado/normatizado. Portanto, a cisão que estabeleceu o "ele" e a "minha (nova) terra" só pode ser substituída por um lugar que o novo "eu" constituiu para o "ele" nessa terra. É o que se vê nas cenas em que o indígena aparece: guerreiros marchando com mulheres e filhos, seguindo atrás da bandeira do "rood-wit-blauw" pelas colinas da paisagem do Brasil, nas imagens nassovianas; ou como curiosidade etnográfica nas imagens

[935] SUTTON, P. C. *et al. Masters of 17th-century Dutch Landscape Painting*. Amsterdam/Philadelphia, 1987.; p. 459.
[936] A generalização de todas as nações indígenas que habitavam o litoral em torno da designação "tupi" não estava errada, mas enfatizada em demasia, através de fórmulas iconográficas simplificadas, denota a um reducionismo. O caso dos "tapuias" é mais problemático ainda, evidenciando que o "portrayal" podia facilmente se tornar um "betrayal", como afirmou Peter Mason: "The word *Tapuya* itself is a Tupi term, which is supposed to mean 'Westerners' or 'enemies', according to Martius. It is thus not a self-ascription, but a label attached by one group (the Tupi) to refer to those who are definitely beyond the pale in their (tupi) eye. That is to say, *Tapuya* means simply 'no-Tupi' [...] In other words, there is no 'Tapuya' culture. The term has no place in scientific usage, it should only be written between single quotation marks, and its use should be confined to citations from writes of previous centuries. We are thus not dealing with self-ascriptions, but with a Tupi term that has been incorporated into European nomenclature and subsequently imposed on non-European regions in accordance with European preoccupations." In: MASON, Op. Cit.; pp. 51-52.
[937] BARLAEUS, Op. Cit. p. 22.

posteriores. Restava ao indígena ser incorporado à reorganização do território conquistado. Esse novo lugar para o indígena é o Colonial. Mas o Colonial, uma vez naturalizado (e a imagem paisagística serve convenientemente a essa naturalização de procedimentos que as relações assimétricas de poder operam, através de um discurso hierarquizador e definidor do lugar do Outro), procura apagar os traços dessa mesma naturalização. Isso é mais óbvio em relação aos escravos africanos. Era notória sua introdução na terra do Brasil, mas esses foram representados tão integrados àquela que, literalmente naturalizados, reforçavam perversamente a representação que mitigava o Colonial em Natural.

Poder-se-ia objetar, no entanto, que, enquanto imagens históricas dos holandeses no Brasil, elas não poderiam ser coloniais, uma vez que os holandeses não colonizaram o Brasil. Sim, a curta experiência histórica dos holandeses no Brasil não deitou raízes a ponto de falarmos numa colonização holandesa do Brasil. Mas isso não foi possível por conta do modelo mercantil do republicanismo de Amsterdã. O modelo nassoviano para o Brasil, nos moldes do orangismo referente ao cenário político neerlandês, era um projeto colonial. E se esse projeto não se realizou, inclusive pela derrota militar, ele pôde sobreviver na construção da imagem do Brasil em Frans Post, em defesa da posição orangista. E se depois da assinatura da Paz com Portugal, não fazia mais sentido conceber essa imagem como uma forma de guerra no ultramar, restava concebê-la como matéria-prima de imaginação americana para vender nos mercados de Amsterdã, Paris ou Londres como paisagens açucareiras do Caribe; ou então adaptá-las numa crítica ao republicanismo. Ao final dos anos 1660, privados dos mercados europeus consumidores de açucar pelas políticas protecionistas de ingleses e franceses, a crise das redes de refino de açúcar, com seu comércio e distribuição centrada em Amsterdã, já apontavam para o problema de manter a doutrina do livre-comércio em meio a uma ordem europeia cada vez mais absolutista de economias controladas. Na reformulação de seus *Interests of Holland*, em 1669, Pieter de la Court parecia já estar pressentindo ficar para trás na corrida colonial, naquilo que Van der Haar colocou em termos de "perder o ônibus da História", ao se referir às políticas internacionais da Inglaterra em relação a Portugal e suas colônias, inclusive o Brasil.[938]

[938] Sobre comentário acerca da revisão crítica que Pieter de la Court fez de seu livro em 1669, na relação com as perdas coloniais e a crise iminente, ver: DE VRIES, Jan & VAN DER WOUDE, Ad. *The First Modern Economy. Success, failure, and perseverance of the Dutch economy, 1500-1815*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997; p. 675; sobre o "bonde da História", ver MELLO, Evaldo Cabral de. *O Negócio do Brasil. Portugal, os Países Baixos e o Nordeste, 1641-1669*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2003; p. 197.

Assim, para concluir, não se trata, com esta problematização da representação do outro, de desvalorizar o olhar de Frans Post, mas antes o de destacar a importância histórica de sua produção. Não é que ele não tivesse empatizado com a terra e os habitantes do Brasil, uma vez que ele o fez,[939] embora o tenha feito de dentro dos quadros das atitudes holandesas sobre o Brasil no século XVII. Mas, ao contrário, reconhecer a ambiguidade de sua produção, visível apenas intersticialmente através dos traços deixados em sua imagem, pela hibridez própria ao Colonial, é condição para propor a ampliação do sentido de "documento" histórico, de forma a poder incluir a imagem num tal estudo das relações humanas no tempo. Tempo histórico que devemos tentar sempre relembrar que não se esgota na narratividade historiográfica. Tempo histórico vivido na precária contingência do presente. Nesse sentido, a urgência em "ordenar" os elementos da experiência brasileira era o desejo e a tensão de construir uma identidade holandesa no século XVII, processo sempre heterogêneo e múltiplo. Mas foi esse processo que legou, à posteridade, os estereótipos sobre uma terra, chamada Brasil, e com os quais outros sujeitos históricos tiveram que lidar, séculos depois, em outro processo de construção identitária: a elaboração discursiva e imagética do povo brasileiro em princípios do século XX.

[939] MEERKERK, Hannedea C. van Nederveen. "De architetuur bij Frans Post in cultuurhistorisch perspectief" in: KREMPEL, Op. Cit.; p. 43.

CONCLUSÃO

A maior parte da bibliografia existente sobre Frans Post examinada aqui é perpassada por um discurso que, relacionado à prática do *connoisseurship*, filia-se mais a uma abordagem formal, tal como na tradição urdida a partir de fins do século XIX. Essa tradição acadêmica concebe a imagem como uma cópia do real, e reproduziu uma leitura mimética da paisagem, restringindo-se, na investigação da obra de Frans Post, a permanecer na superfície da evocação seiscentista de motivos edênicos e/ou arcádicos.

No entanto, quando da revisão bibliográfica, encontramos lacunas na historiografia da arte sobre Frans Post que apontavam para investigações que sugeriam que a imagem artística fosse relacionada aos aspectos científicos e comerciais dos holandeses no Brasil do século XVII, bem como de uma descrição da vida social na colônia. Portanto, das lacunas e dos aspectos negligenciados por esse discurso "realista", e atravessando o escopo de investigações apenas sugeridas, pudemos então justificar um estudo da imagem em Frans Post enquanto documento iconográfico, ou fonte visual, para a investigação cultural da concepção de uma paisagem política e de como foi possível sua construção imaginária em relação à história do Brasil holandês.

Para tanto, procedemos à desconstrução da leitura mimética da imagem, tal como aplicada à obra de Frans Post no catálogo de Joaquim Sousa-Leão, publicado em 1937 e que, pelas várias re-edições ao longo do século XX, tornou-se uma referência com a qual os pesquisadores passaram a se aproximar da obra de Post. Tratou-se, portanto, de re-historicizar a produção de seu catálogo no contexto da cultura visual de Pernambuco dos anos 1920 e 1930, bem como da relação dessa para com a questão do regionalismo e da identidade nacional.

O processo cultural de releitura das imagens seiscentistas de Frans Post e seu uso enquanto imagens espaciais do Nordeste açucareiro só foi possível culturalmente através da articulação entre o mimetismo da interpretação fotográfica da imagem e a emergência de um discurso geográfico sobre a paisagem enquanto realidade empírica. Isso nos levou à pauta de investigar a "paisagem", e aqui uma noção se sobressaiu: para que a paisagem, articulando-se com a cultura visual, pudesse ser usada naquele processo de re-significação, seria

imprescindível que ela fosse de outra natureza que não apenas da ordem da imagem fixada. Para que a paisagem pudesse ser referida tanto à imagem quanto ao espaço, ela precisaria ser uma concepção, uma ideia e/ou uma imagem mental. Então, a partir de uma abordagem interdisciplinar, a paisagem foi aqui definida como um conceito que articula esse triplo processo: 1) a transformação de espaço em lugar; 2) a construção da imagem fixada como o processo de criação de significações imaginárias e sociais no interior de uma cultura visual; e 3) a construção imaginária de lugar como sentimento identitário de pertença a um corpo político.

Como o debate sobre as identidades pode seguir diversos caminhos, todos sugeridos pelo termo, preferimos ater-nos ao aspecto coletivo, procurando relacionar o imaginário de paisagem à construção cultural de uma identificação coletiva de pertença a um território comum. No entanto, porque essa construção cultural da paisagem está perpassada pelas relações de poder, a definimos então como uma paisagem política. Nesse sentido, foi então importante rastrear os interesses dos grupos sociais holandeses sobre o Brasil, tal como se pode fazê-lo a partir do estudo dos vestígios deixados por essa construção imagética e imaginária em Frans Post, não sem antes problematizar a relação desse imaginário holandês sobre o Brasil com a questão da colonização em meio à expansão atlântica.

Assim, a tese central desta dissertação é a de que a imagem em Frans Post foi a construção de uma visão holandesa sobre o Brasil no século XVII, perpassada entretanto pela tensão social entre duas polaridades: uma que guardava relação com a atitude política de colonização do território sob a posse da WIC no Brasil; e outra, ligada à atitude predominantemente econômica de interesse apenas na manutenção de uma mínima infra-estrutura de relevância geopolítica atlântica e que permitiria o acesso à produção de artigos tropicais que seriam comercializados nos mercados consumidores europeus.

A primeira dessas atitudes estava em consonância com o discurso orangista-nassoviano que, tendo como proponentes o *stadhouder* da Holanda, Zelândia e Utrecht, Frederik Hendrik, Príncipe de Orange-Nassau, e o goverador-general da Nova Holanda, João Maurício, Conde de Nassau-Siegen, era uma proposta de definição da relação entre o estado e a sociedade neerlandeses, com implicação direta para a inclusão de sua contra-parte colonial em ambas as Índias, o que incluia o caso do Brasil.

A segunda atitude era encampada por grandes mercadores que, sediados em Amsterdã, tinham investido na WIC, mas que após 1638 preferiram defender a posição econômica do livre comércio e a pauta política do republicanismo civil. Esse grupo passou a ser hegemônico depois da Paz de Münster, em 1648 e, sobretudo depois da morte prematura de Willem II, em 1650. A instituição dessa posição republicana, civil e defensora do livre comércio, trouxe implicações para as relações entre o corpo político das Províncias Unidas e a inclusão ou não do território e sociedade coloniais no Brasil naquele mesmo corpo político. Essas implicações sociais estão imbricadas com a mudança do imaginário holandês sobre o Brasil e com a construção cultural de uma visão paisagística do Brasil em Frans Post.

Primeiramente, as chamadas telas brasileiras, comissionadas por João Maurício, deixaram para trás uma iconografia de litorais de terras estrangeiras para representar sítios brasileiros específicos de acordo com um repertório de paisagens pátrias através da convenção de acurados perfis topográficos. Evitando um repertório visual de terra estrangeira e tentando coincidir o ponto de vista da composição com um ponto de vista dedutível no território, Frans Post estava representando o Brasil enquanto uma *Nieuw Holland* nos Trópicos. Essa estratégia visual era parte integrante do projeto colonial orangista-nassoviano para o Brasil.

Nesse sentido, as primeiras telas, bem como os desenhos destinados à feitura das gravuras para o livro de Barlaeus, estruturam a paisagem do Brasil de dentro da convenção geográfica de vistas topográficas, um tipo de imagem que estava relacionada à paisagem política. Ou seja, articulava uma estratégia visual para representar a paisagem através da alusão direta a uma localidade específica, cuja relevância histórica era central para que essa imagem desse visibilidade a um sentimento de pertença ao lugar, operando a mediação simbólica que transformava um dado território em pátria. Esse imaginário da topografia pátria já vinha sendo usado na Holanda desde pelo menos a década de 1610.

A mudança, no entanto, de tratamento e estruturação das composições de Post, posteriores a 1645, sugere, na maioria dos casos, um abandono da estratégia visual de representar a paisagem no Brasil na relação direta com localidades específicas, passando a operar uma outra construção imaginária, na qual as imagens criavam uma relação entre o território e a noção de cenário. Nessas, a topografia era dramatizada e, sem fazer alusão a localidades específicas, era remetida a uma ideia estereotipada do Brasil, onde mais importante do que o estabelecimento de uma paisagem política para a Nova Holanda era a

criação de uma visão do *Suikerrijk*. Ao dar visibilidade ao cenário dos montes e vales da Zona da Mata Sul pernambucana, e situando os motivos arquitetônicos dos engenhos, essas composições eram a imaginação holandesa sobre a produção açucareira. Elas eram a manutenção de uma paisagem do Brasil nos moldes de uma Alegoria da Abundância, mas sem fazer alusão ao lugar dessa colônia no corpo político neerlandês. Essas imagens eram a contrapartida visual de uma relação político-econômica que grupos de investidores no comércio e refino do açúcar em Amsterdã tinham com o Brasil.

Assim, as pinturas posteriores, executadas num contexto histórico de derrota colonial para outras metrópoles europeias no Atlântico, estavam relacionadas ao mercado do exótico. Nesse sentido, esses grupos de grandes mercadores esperavam que a produção pictórica de Frans Post desse visibilidade a uma exotização do Brasil, através de códigos de convenções retóricas que, operando por ecleticismo, indiscriminação geográfica e etnocentrismo, eram a emergência discursiva e imaginária de um gênero do exótico, como se verificou a partir do fim do século XVII. Prova disso foi que datou justamente desse período o início da transferência, via Amsterdã, dos quadros e telas de Post para mercados de arte na França, Inglaterra e Alemanha. Essa conquista de novos mercados consumidores, no entanto, se deu precisamente porque os chamados *capricci* traziam diminutas referências a uma paisagem política da Nova Holanda, permitindo que motivos brasileiros pudessem ser re-significados como constituintes de uma visão paisagística das Índias Ocidentais, ou da América, assim geralmente definidas. É possível que esse processo de conquista dos mercados de arte em Paris e em Londres tivesse relação com a implantação de um parque produtor açucareiro pela França e pela Inglaterra nas ilhas do Caribe; daí o poder dessa transferência simbólica de motivos brasileiros em cenários estereotipados que podiam servir a generalizações geográficas, tais como as "Índias Ocidentais".

No entanto, nossa investigação encontrou vestígios na criação cultural da imagem em Frans Post que permitem enunciar que essa mudança de tratamento e estrutura, de uma topografia política a um cenário mercantil supostamente despolitizado, visível após 1650, não foi monolítica nem tampouco homogênea. Se, por um lado, as imagens nassovianas do Brasil estão mais integradas em um único e estruturado discurso colonial; por outro, essas imagens posteriores deixam ver uma fissura que revela pelo menos duas distintas atitudes e visões holandesas sobre o Brasil: os *capricci*, na relação com uma visão estereotipada do Brasil por

interesse mercantil; e a manutenção de uma visão orangista-nassoviana do Brasil como paisagem política da Nova Holanda.

Ao longo do período em que o estereotipamento da paisagem aumentou, em consonância com os eventos históricos da capitulação do Brasil holandês em 1654, a assinatura e retificação do tratado de paz com a coroa portuguesa, em 1661 e 1669, respectivamente, algumas composições de Post, no entanto, testemunham pelo menos duas estratégias contrárias a esse estereotipamento do Brasil que servia aos mercadores de açúcar em Amsterdã.

Primeiramente, verificamos um conjunto de estratégias, por parte de Post, no sentido de que, mesmo de dentro das convenções de *capriccio*, era possível fazer a inserção de elementos que poderiam ser tomados, ainda que sutilmente relacionados, como uma crítica a essa visão mercantil do *Suikerrijk*. Somada à recusa de Post em (evitando a importação de motivos estrangeiros ao Brasil na estrutura de suas composições) abandonar a característica do típico na paisagem, há a introdução de elementos oriundos de convenções retóricas de *vanitas*.

Assim, motivos como o da serpente, conotando as ideias de pecado no imaginário cristão, foram enxertados em cenas que de outra forma seriam apenas representações de *naturalia*, tais como num *Kunst- en Wonderkamer*. Ou então, ao invés do complexo arquitetônico açucareiro, Post passou a privilegiar, em algumas imagens, o tema das ruínas. Nesse sentido, esses elementos de *vanitas*, articulados conjuntamente com a disposição das figuras humanas nas composições de forma a remetê-las a práticas religiosas consideradas desviantes (africanos em danças no terreiro enquanto os católicos portugueses, dando-lhes as costas, se dirigiam às igrejas, onde iriam adorar suas imagens. Assim as vemos por conta dos trípticos acima dos altares, entre-vistos pelas paredes e telhados arruinados dos templos), sugeriam o tema de *memento mori* que, admoestando contra a soberba da posse de uma terra descrita pela imaginação de *Amoenitates exoticae*, fazia ver a própria ruína e fracasso da experiência colonial, em consonância com o teor discursivo de panfletos contemporâneos que apontavam a derrota militar no Brasil como castigo divino pela não observação, por parte dos neerlandeses, para com a evangelização do "selvagem" indígena e do "bárbaro" africano.

A conversão retórica ocorrida nessas paisagens de Post, de Alegoria da Abundância das *Amoenitates exoticae* em *memento mori* do fracasso colonial, expresso na frase *Verzuimd Brasil*, tinha portanto uma implicação política que não passa despercebida ao historiador que

se perguntar sobre o implícito "quem" da ação que resultou na adjetivação do Brasil como "negligenciado". Ora, ao por em perspectiva histórica essa questão, observamos que a crítica fora endereçada aos proponentes do regime civil pós-1650, e que, interessados no lucro comercial, negligenciaram a vida social na colônia. Porém, a questão resvala para uma outra; a saber, a de quem enunciava essa crítica.

É neste ponto da análise das imagens de Frans Post, portanto, que podemos relacionar a um grupo social, ainda que heterogêneo, filiado aos quadros ideológicos do discurso orangista-nassoviano, a sobrevivência, mesmo ao longo dos anos 1660, de um imaginário holandês sobre o Brasil ainda vinculado à retórica visual da topografia como imagem de um corpo político. Assim, em meio a cenas de orografias fantásticas, em meados da década em que o negócio do Brasil estava em vias de ser fechado, embora ainda houvesse espaço para a proposta de retornar o território à soberania dos Estados Gerais, a topografia do Recife, tal como vista das ladeiras arruinadas de Olinda, voltou a ser objeto do característico acuro visual de Frans Post. Nessas composições, a verossimilhança entre o representado e o visto era o retorno a uma estratégia visual de remontar o imaginário da terra do Brasil como paisagem política da Nova Holanda, ao vincular-se à noção de localidade e não de locação cênica.

O retorno à precisão topográfica não era de todo a melancolia do futuro que não fora. Se colocarmos em perspectiva histórica a relação entre a fabricação dessa visão e o desenrolar das negociações com Portugal sobre o Brasil que eram levadas a cabo pelo republicanismo de Amsterdã, então é possível conceber a criação dessas composições como a instituição de um lugar cultural privilegiado para fazer ver essa visão de um Brasil holandês como paisagem política ao usar o acuro topográfico de localidades específicas à Nova Holanda.

Ademais, essa construção de sentido histórico para o vivido encontra-se não só na criação paisagística de Post mas também em outras produções culturais, evidenciando assim a manutenção de um imaginário orangista-nassoviano sobre o Brasil no interior das relações de poder que instituíam uma ou mais culturas visuais holandesas na segunda metade do século XVII. É o caso da reimpressão do mapa de Georg Marcgraf em 1664, cujo título, *Brasilia qua parte paret Belgis*, não poderia ser mantido não fosse por essa atmosfera de debate político, haja visto toda uma implicação nos seus elementos, inclusive na alusão às armas de Orange-Nassau.

Assim também ocorreu em relação à publicação do *Atlas Maior*, de Joan Blaeu, na edição de 1665. Apesar da discrição em reproduzir as folhas do mapa de Marcgraf, sem no entanto, mencionar seu título (dando a cada folha um título que, atendo-se a jurisdições locais, como "Pernambuco pars borealis", evitava a implicação política na delicada questão da nomeação corográfica ou mesmo geográfica do Brasil), Joan Blaeu incluiu, ainda que de forma sutil, no frontispício do livro dedicado a América, o motivo da evangelização do indígena, sugerindo visualmente que, sem esse, a alegoria da América como fonte de riquezas (iconograficamente presente na outra vinheta do mesmo frontispício, contendo cena de mineração do ouro e/ou da prata) não estaria justificada. Ora, se, por um lado, Blaeu não explicitou politicamente a questão, pela omissão ao título que vinculava as folhas sobre o Brasil como a parte que pertencia à Bélgica [Federada]; por outro, ele não deixou de fazer ver o argumento cultural que era apontado, através do conteúdo religioso nos panfletos de então, como o cerne do debate político.

No entanto, após 1669 não havia mais motivo para que se mantivesse a produção de imagens sobre o Brasil como arena cultural para o debate político em torno da inclusão ou não da Nova Holanda ao corpo político das Províncias Unidas. Após a retificação do tratado de paz com a coroa portuguesa, que definiu a reintegração do território produtor de açúcar ao norte do rio São Francisco como posse da coroa mediante o pagamento, em compensação financeira a WIC, com sal de Setúbal, a partir de 1669 a Nova Holanda deixava de ter existência legal. A partir desse ano, Frans Post deixou de datar suas pinturas. Ademais, a estratégia visual de alusão à paisagem política pelo acuro topográfico foi abandonada.

Nesse sentido, as imagens de sua produção posterior, diminuídas em suas dimensões, voltadas para um público holandês menor (oriundo da re-estruturação do mercado consumidor de arte após o *rampjaar*, o ano do desastre, em 1672) e reveladoras das dificuldades pessoais do artista em sua velhice, não foram aqui consideradas, ficando de fora do *corpus* desta investigação.

A fim de concluir este trabalho, é de relevância que façamos uma ressalva. Escolhemos a disciplina histórica para abordar suas imagens por conta da natureza mesma do nosso objeto de estudo: o imaginário do Brasil na cultura visual holandesa do século XVII. Ademais, nesse sentido, acreditamos poder ampliar uma interface de estudos em duas áreas: a da imagem e a

da história. Assim, tratamos de demonstrar que há elementos presentes na imagem de Post que são sociais, oriundos do fazer histórico. O privilegiar desse viés não implica, por um lado, no fato de que se deve abandonar outras acepções que a imagem permite sondar; mas, por outro, demonstra que é possível localizar aqueles elementos do fazer histórico, através do exame dos vestígios deixados pelo processo social de fabricação da própria imagem. Longe de querer explicar a imagem unicamente pelo contexto histórico, propomos apenas que esse é uma instância que, sendo localizada na imagem, faz dessa um objeto de estudos das ciências humanas. Neste sentido, ao conceber a imagem de Frans Post como documento iconográfico, portador de vestígios visuais que apontam para imaginários sociais contemporâneos a sua própria construção cultural, estamos sugerindo que é possível que se proceda uma investigação histórica a partir do uso de imagens. Ao considerar a construção cultural de sua imagem, e relacioná-la ao exame crítico de outros documentos, sejam eles visuais e/ou textuais, é possível tomá-la como campo de investigações para problematizações sobre a história do Brasil holandês.

BIBLIOGRAFIA

Fontes Primárias

Impressos e Iconografia do Século XVII; Outros

A Bolsa do Brazil. [1647] In: *Revista do Instituto Archeologico e Geographico Pernambucano*. Tomo Quarto. Janeiro e Março de 1883. N. 28-29. Recife: Typographia Industrial, 1883.

BARLAEUS, Gaspar. *História dos feitos recentemente praticados durante oito anos no Brasil* [1647]. Recife: Fundação Cultura Cidade do Recife, 1980.

BLAEU, Joan. *Atlas Maior* [1665]. Introdução e textos de Peter van den Krogt. Köln: TASCHEN, 2005.

Civitates orbis terrarum. [1572-1617] / Georg Braun and Franz Hogenberg ; ed. by Stephan Füssel ; dir. and prod. by Benedikt Taschen. Hong Kong: Taschen, 2008.

DE LAET, Joannes. *Historia ou Annaes dos Feitos da Companhia Privilegiada das Índias Occidentaes desde o seu começo até ao fim do anno de 1636 por Joannes de Laet, Director da mesma Companhia.* [1644]. Tradução dos Drs. José Hygino Duarte Pereira e Pedro Souto Maior. *Annaes da Bibliotheca Nacional do Rio de Janeiro*, 1908, volume n° XXX, Livros I-IV. Rio de Janeiro. Officinas Graphicas da Bibliotheca Nacional, 1912.

Diálogo das Grandezas do Brasil. [1618] 1ª. Edição integral, segundo o apógrafo de Leiden por José Antonio Gonsalves de Mello. Recife: Imprensa Universitária, 1962.

DUSSEN, Adrian van den. *Relatório sobre as capitanias conquistadas no Brasil pelos holandeses, 1639: suas condições econômicas e sociais*. Tradução, introdução e notas por José Antonio Gonçalves de Mello, Neto. Rio de Janeiro: Instituto do Açúcar e do Álcool, 1947.

Dutch Brazil / [Cristina Ferrão and José Paulo Monteiro Soares (eds); Dante Martins Teixeira (org.); Tradução dos manuscritos originais por Álvaro Alfredo Bragança Júnior e B. N.

Teensma]. 3 vols. Volume I – Documents in the Leiden University Library. Rio de Janeiro: Index, 1997.

Dutch Brazil, Vol. I: Frans Post, The British Museum Drawings. [SILVA, Leonardo Dantas (ed.)] Petrópolis, Editora Index, 2000.

FERRÃO, Cristina e SOARES, José Paulo Monteiro (eds.) *Dutch-Brazil, Vol. 1 – Two unpublished Portuguese manuscripts about the Dutch Conquest (1624) and the Iberian Recovery (1625) of Salvador da Bahia in Brazil*. Rio de Janeiro: INDEX, 1999.

GUAMAN POMA DE AYALA, Felipe. [ca. 1615] *Nueva corónica y buen gobierno* (Codex péruvien illustré). Ed. Paul Rivet. Travaux et Mémoires de l'Institut d'Ethnologie 23. Paris: Université de Paris, 1936.

Kabinet van Nederlandsche Outheden en Gezichten: Vervat in 300 konstplaaten, verzamelt, getekent en in 't koper gebragt door den Konst-ryken Abraham Rademaker, met eene kort Beschryving der zelve in het Duitsch, Fransch en Engelsch. Te Amsterdam, By Willem Barents, ... 1725. Zaltbommel: Europese Bibliotheek, 1966.

LAGO, Bia e Pedro Corrêa do. *Frans Post {1612-1680}. Obra Completa*. Catalogue Raisonné. Rio de Janeiro: Capivara, 2006.

LARSEN, Erik. *Frans Post, Intérprete du Brésil*. Catalogue Raisonné. Amsterdam/Rio de Janeiro: Colibris, 1962.

LÉRY, Jean de. *Viagem à Terra do Brasil* [1577]. Belo Horizonte / São Paulo: Itatiaia / EdUSP, 1980.

MARCGRAF, Georg. "Brasilia qua parte paret Belgis : Brasilia geographica & hydrographica tabula nova, continens praefecturas de Ciriji, cum Itapuama de Paranambuca Itamaraca Paraïba, & Potiji, vel Rio Grande / Quam ... superstruebat et delineabat Georgius Marggraphius Germanus Anno Christi 1643", impresso por Huijch Allart, Amsterdam, 1659.

_____ . *História Natural do Brasil*. [1648]. Tradução de Mons. Dr. José Procópio de Magalhães. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 1942.

NIEUHOF, Joan. *Memorável viagem marítima e terrestre ao Brasil*. [1682] Traduzido do inglês por Moacir N. Vasconcelos; confronto com a edição holandesa de 1682, introdução, notas, crítica bibliográfica e bibliografia por José Honório Rodrigues. Belo Horizonte / São Paulo: Ed. Itatiaia / Ed. da Universidade de São Paulo, 1981.

O Machadão do Brasil. [1647] In: *revista do Instituto Archeologico e Geographico Pernambucano*, Volume XIII. Recife: Typographia do 'Jornal do Recife', 1908.

PISO, Guilherme. *História Natural do Brasil Ilustrada*. [1648]. Tradução do Professor Alexandre Correia, seguida do texto original, da biografia do autor e de comentários sobre sua obra. Edição comemorativa do primeiro cinquecentenário do Museu Paulista. Companhia Editora Nacional, 1948.

_____ . *História Natural e Médica da Índia Ocidental*. [1657]. Traduzida e anotada por Mário Lôbo Leal. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1957.

SALVADOR, Frei Vicente do. *História do Brasil* [1627]. Nota preliminar de Capistrano de Abreu. Belo Horizonte: Itatiaia, 1982.

SALVADOR, Manuel Calado do. *O Valeroso Lucideno e triunfo da liberdade*, 2 vols. [1648] Recife: CEPE - Companhia Editora de Pernambuco, 2004.

SANTIAGO, Diogo Lopes de. *História da Guerra de Pernambuco e feitos memoráveis do mestre de campo João Fernandes Vieira herói digno de eterna memória, primeiro aclamador da guerra*. [1661-1675] 1ª. Edição Integral segundo apógrafo da Biblioteca Municipal do Porto. Estudo introdutório e índice onomástico de José Antônio Gonsalves de Mello. Recife: FUNDARPE, 1984.

SCHMALKALDEN, Caspar. *Brasil holandês, 2 vols. – The Voyage of Caspar Schmalkalden from Amsterdam to Pernambuco in Brazil*. [FERRÃO, Cristina e SOARES, José Paulo Monteiro Soares. (Eds.)] Rio de Janeiro: Editora Index, 1998.

SOUSA-LEÃO, Joaquim de. *Frans Post 1612-1680*. Catalogue Raisonné. Amsterdam/Rio de Janeiro: A. L. van Gendt & Co./Kosmos, 1973.

STADEN, Hans. *Duas Viagens ao Brasil. Arrojadas Aventuras no Século XVI Entre os Antropófagos do Novo Mundo*. [1547-1549] São Paulo, 1942.

TÁCITO. "Germânia" in: TÁCITO, *Obras Menores*. Tradução e notas prévias de Agostinho da Silva. Lisboa: Livros Horizontes, 1974.

TEENSMA, Ben. *Suiker, verfhout en tabak. Het Braziliaanse handboek van Johannes de Laet, 1637*. Zutphen: Walburg Pers, 2009.

TEIXEIRA, Dante Martins. *The "Allegory of the Continents" by Jan van Kessel "The Elder" (1626-1679). A seventeenth century view of the fauna in the four corners of the earth*. Petrópolis: Index, 2002.

Theatrum Rerum Naturalium Brasiliae. Brasil Holandês / Dutch Brazil. 2 vols. [Cristina Ferrão e José Paulo Monteiro Soares (eds)]. Petrópolis: Editora Index, 1993.

Thierbuch, in: *Dutch Brazil,* vol. II - The "Thierbuch" and "Autobiography" of Zacharias Wagener. org.: Dante Martins Teixeira. Rio de Janeiro: Editora Index, 1997.

Periódicos (Pernambuco, anos 1920 e 1930)

Diario de Pernambuco - 1922, 1923, 1924, 1925, 1926.

Jornal do Commercio - 1924, 1926.

Jornal do Recife - 1924, 1926.

A Provincia - 1924, 1926.

A Pilheria - 1923, 1924, 1925, 1926.

Revista de Pernambuco - 1924, 1925, 1926.

Revista do Norte - 1923, 1924, 1925, 1926.

Revista da Cidade - 1926.

Album de Pernambuco - 1933.

Porto do Recife - 1933.

Guia da Cidade do Recife - 1935.

Annuario de Pernambuco - 1936.

Annuario do Nordeste - 1937.

Pernambuco - 1937.

Mauricéa - 1937.

Fronteiras - 1937.

Fontes Secundárias

Inventários de Fontes, Catálogos de Exposições e Dicionários

AGUILAR, Nelson. *O Olhar Distante, Mostra do Redescobrimento*. Catálogo de Exposição. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2000.

ASHER, G. M. *A Bibliographical and Historical Essay on the Dutch Books and Pamphlets relating to New-Netherland and to the Dutch West-India Company and to its possessions in Brazil, Angola, etc.*[1854-1867]. Amsterdam: N. Israel Publishing Department, 1960.

BROWN, Christopher. *Dutch Landscape: The Early Years: Haarlem and Amsterdam*, *1590-1650*. London, 1986.

BUIJSEN, Edwin (org.) *Between fantasy and reality. 17th Century Dutch Landscape Painting*. Baarn: De Prom, 1993.

BUVELOT, Quentin (ed.) *Albert Eckhout. A Dutch artist in Brazil*. Exhibition Catalogue. The Hague / Zwolle: Royal Cabinet of Paintings Mauritshuis / Waanders Publishers, 2004.

Catalogus Librorum tam impressorum quam Manuscriptorum Bibliothecae Universitatis Lugduno-Batavae ... 1746.

COOLHAAS, W. Ph. *A Critical Survey of Studies on Dutch Colonial History*. The Hague: Martinus Nijhoff, 1980.

DAVIES, D. W. *A Primer of Dutch Seventeenth Century Overseas Trade*. The Hague: Martinus Nijhoff, 1961.

De Nederlandse cartografie van Latijns Amerika. Kaarten uit de Collectie Van Keulen em de Collectie Bodel Nijenhuis. Catalogus van de tentoonstelling ter gelegenheid van XV Congresso Internacional de AHILA. Leiden: Universiteitsbibliotheek, 2008.

DE VRIES, Elly (org.). *Albert Eckhout: Volta ao Brasil, 1644-2002*. Simpósio Internacional de Especialistas. Recife, 13 e 14 de setembro de 2002.

Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

Eu, Maurício. Os espelhos de Nassau. Catálogo de Exibição. [MONTES, Maria Lucia; MENEZES, José Luiz Mota; e GALINDO, Marcos. (eds.)] Recife: Instituto Cultural Bandepe, 2004.

Frans Post. Catálogo de Exposição. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde/Museu Nacional de Belas Artes, 1942.

Frans Post e o Brasil Holandês na Coleção do Instituto Ricardo Brennand. Catálogo de Exposição. [LAGO, Beatriz Corrêa do (org.)]. Recife: Instituto Ricardo Brennand, 2003.

GALINDO, Marcos. *Guia de fontes para a história do Brasil holandês: acervos de manuscritos em arquivos holandeses*. Recife: Ed. Massangana, 2001.

_____ e MENEZES, José Luiz Mota. *Desenhos da Terra: Atlas Vingboons*. Catálogo da Exposição. Recife: Instituto Cultural Bandepe, 2003.

GOSSELINK, Martine. *Land in zicht. Vingboons tekent de wereld van de 17de eeuw*. Zwolle / Den Haag: Waanders Uitgevers / Nationaal Archief, 2006.

HALL, James. *Dictionary of Subjects and Symbols in Art*. Bouder, CO: Westview Press, 2008.

Hollstein's Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts ca. 1450-1700, Volumes XXXVIII / XXXIX: Claes Jansz. Visscher to Claes Claesz. Visscher II [Nicolaes Visscher II]. Compiled by Christiaan Schuckman; edited by D. De Hoop Scheffer. Koninklijke Van Poll. Roosendaal, The Netherlands, 1991.

KLOOSTER, Wim. *The Dutch in Americas, 1600-1800. A narrative History with the Catalogue of an Exhibition of Rare Prints, Maps, and Illustrated Books from the John Carter Brown Library*. Providence, Rhode Island: The John Carte Library, 1997.

KOEMAN, C. *Collections of Maps and Atlases in the Netherlands. Their History and Present State*. Leiden: E. J. Brill, 1961.

KREMPEL, León. (ed.) *Frans Post (1612-1680). Maler des Verlorenen Paradieses*. Ausstellung und Katalog. München: Haus der Kunst, 2006.

LAGO, Pedro Corrêa do e DUCOS, Blaise. *Frans Post. Le Brésil à la cour de Louis XIV*. Catálogo de Exposição. Paris/Milan: Louvre/5 Continents Editions, 2005.

LUIJTEN, Ger e SUCHTELEN (eds.) *Dawn of the Golden Age. Northern Netherlandish Art, 1580-1620*. Amsterdam/Zwolle: Rijksmuseum/Waanders Uitgevers, 1994.

Maurits De Braziliaan. Tentonstelling. Den Haag: Koninklijk Kabinet van Schilderrijen / Mauritshuis, 1953.

Novo Dicionário da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, s/d.

O Tesouro dos Mapas: a Cartografia na Formação do Brasil. Exposição da Coleção Cartográfica do Instituto Cultural Banco Santos. São Paulo, 2002.

Os Pintores de Maurício de Nassau. Catálago de Exposição. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna, 21 d de Maio a 7 de Julho de 1968.

Oxford Advanced Learner's Dictionary, Third Edition, Tenth Impression. Oxford: Oxford University Press, 1994.

Repertorium van nederlandse Kaartmakers 1500-1900. Samengesteld door marijke Donkersloot-de Vrij. Utrecht, 2003.

SOUSA-LEÃO, Joaquim de. *Frans Post. Seus quadros brasileiros*. Recife: Governo do Estado de Pernambuco, 1937.

SUTTON, P. C. *et al. Masters of 17th-century Dutch Landscape Painting*. Amsterdam/Philadelphia, 1987.

The Dictionary of Art, vo. 25. London/New York, 1996.

TIELE, P. A. *Nederlandsche Bibliographie van Land- en Volkenkunde*. Amsterdam: Frederik Muller en Comp., 1884.

VOGELAAR, Christiaan and WEBER, Gregor J. M. (chief-curators) *Rembrandt's Landscapes*. Exh. Cat. Stedelijk Museum de Lakenhal (Leiden)/ Staatliche Museen (Kassel). Zwolle-Leiden: Waanders Publishers/ Stedelijk Museum de Lakenhal, 2006.

WIESEBRON, Marianne L. (ed.) *O Brasil em Arquivos neerlandeses (1624-1654). A Primeira Companhia das Índias Ocidentais Neerlandesa; Cartas e Papéis vindos do Brasil e de Curaçao*. Série Mauritiana, Vol. 2. Leiden: Research School CNWS, 2005.

_____ . (ed.) *Brazilië in de Nederlandse Archieven (1624-1654): Documenten in het Koninklijk Huisarchief en in het Archief van de Staten-General / O Brasil em Arquivos Neerlandeses (1624-1654): Documentos no Arquivo da Casa real e no Arquivo dos Estados Gerais*. Série Mauritiana, Vol. 3. Leiden: Research School CNWS, 2008.

Dissertações de Mestrado e Teses de Doutorado

BARRETO, Ângela Maria Maranhão. "O Recife através dos tempos: formação da sua paisagem". Dissertação de Mestrado em Geografia. Recife: UFPE, 1990.

BRIENEN. Rebecca Parker. “Art and Natural History at a Colonial Court: Albert Eckhout and Georg Marcgrave en 17th-century Dutch Brazil”. Tese de Doutorado em História da Arte. Evanston, Illinois: Northwestern University, 2002.

CHIU, Hsin-hui. “The Colonial ‘Civilizing Process’ in Dutch Formosa, 1624-1662”. Tese de Doutorado em Letras. Leiden: Universiteit Leiden, 2007.

FRANÇOZO, Mariana. " De Olinda a Olanda : Johan Maurits van Nassau e a circulação de objetos e saberes no Atlântico holandês (século XVII) ". Tese de Doutorado em Ciências Sociais. Campinas: UNICAMP, 2009.

GALINDO, Marcos. “O Governo das Almas. A expansão colonial no país dos Tapuias, 1651-1798”. Tese de Doutorado em Letras. Leiden: Universiteit Leiden, 2004.

MADI, Sumaia. “O uso politico do mito holandês no governo de Carlos de Lima Cavalcanti”. Dissertação de Mestrado em História. Recife: UFPE, 2002.

MEUWESE, Marcus P. “ ‘For the Peace and Well-Being of the Country’: Intercultural Mediators and Dutch-Indian Relations in New Netherlands and Dutch Brazil, 1600-1664”. Tese de Doutorado em História. Notre Dame, Indiana: University of Notre Dame, 2003.

MIRANDA, Bruno Romero Ferreira. “Fortes, paliçadas e redutos enquanto estratégia da política de defesa portuguesa (o caso da Capitania de Pernambuco – 1654-1701)”. Dissertação de Mestrado em História. Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 2006.

NASCIMENTO, Rômulo Luiz Xavier do. “ ‘Pelo Lucro da Companhia’: Aspectos da Administração no Brasil Holandês, 1630-1639”. Dissertação de Mestrado em História. Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 2004.

_____ . “O Desconforto da Governabilidade: aspectos da administração no Brasil holandês (1630-1644)”. Tese de Doutorado em História. Rio de Janeiro: Universidade Federal Fluminense, 2008.

PEREIRA, Sidclay Cordeiro. “Caminhos da Resistência – O Espaço do recife Durante a Ocupação Neerlandesa (1630-1637) em Pernambuco (Brasil)”. Dissertação de Mestrado em Geografia. Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 2006.

RODRÍGUEZ-CARRANZA, Luz. "Un Teatro de la Memoria. Análisis semiótico de *TERRA NOSTRA* de Carlos Fuentes". Tese de Doutorado em Letras Romanas. Leuven: Katholieke Universiteit Leuven, 1985.

SINKEVISQUE, Eduardo. "Doutrina seiscentista da arte histórica: discurso e pintura das guerras holandesas (1624-1654)". Tese de Doutorado em Literatura. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2005.

VIEIRA, Daniel. "Paisagens da cidade: os olhares sobre o Recife dos anos 1920". Dissertação de Mestrado em História. Recife: UFPE, 2003.

Demais Produções Acadêmicas

ABREU, Capistrano de. *Capítulos de História Colonial*. Rio de Janeiro: 1907.

ADAMS, Ann Jensen. "Competing Communities in the 'Great Bog of Europe': Identity and Seventeenth-Century Dutch Landscape Painting" *in*: MITCHELL, W. J. T. (org.). *Landscape and Power*. Chicago: The University of Chicago Press, 1994.

ADAMSON, John (ed.) *The Princely Courts of Europe. Ritual, Politics and Culture Under the* Ancien Régime, *1500-1700*. London: Seven Dials, Cassell & Co., 2000.

ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz. *A invenção do Nordeste e outras artes*. Recife/São Paulo: Massangana/Cortez, 1999.

ALENCASTRO, Luiz Felipe de. *O Trato dos Viventes: formação do Brasil no Atlântico Sul*. São Paulo: Cia. das Letras, 2000.

ALPERS, Svetlana. *A Arte de Descrever: A Arte Holandesa no Século XVII*. Trad. De Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Edusp, 1999.

_____. "Picturing Dutch Culture" in: FRANITS, Wayne. *Looking at seventeenth-century Dutch art. Realism reconsidered*. Cambridge (Mass.), 1997.

_____ . "A Arte de Descrever de Albert Eckhout" in: DE VRIES, Elly (org.). *Albert Eckhout: Volta ao Brasil, 1644-2002*. Simpósio Internacional de Especialistas. Recife, 13 e 14 de setembro de 2002; pp. 159-163.

ANDERSEN, Kirsti. *The Geometry of an Art. The History of the Mathematical Theory of Perspectiva from Alberti to Monge*. New York: Springer, 2007.

ANDERSON, Perry. *Linhagens do Estado Absolutista*. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1997.

ANDREWS, Malcolm. *Landscape and Western Art*. Oxford: Oxford University Press, 1999.

_____ . "Landscape Conversation" In: DeLUE, Rachael Ziady & ELKINS, James (Eds.) *The Art Seminar, vol. 6: Landscape Theory*. New York: Routledge, 2008.

ANTELO, Raúl. *Potências da Imagem*. Chapecó: Argos, 2004.

AUMONT, Jacques. *A Imagem*. Campinas: Papirus editora, 1993.

AZEVEDO, Neroaldo Pontes de. *Modernismo e regionlismo: (os anos 20 em Pernambuco)*. João Pessoa/Recife: UFPB/UFPE, 1996.

BACHELARD, Gaston. *Poética do Espaço* In: Coleção Os Pensadores. São Paulo: Ed. Abril, 1974.

BAKKER, Boudewijn. et al. *Landscapes of Rembrandt. His favourite walks around Amsterdam*. Bussum/Amsterdam: THOTH Publishers/Gemeentearchief Amsterdam, 1998.

_____ ."Nature or art? Rembrandt's aesthetics and the Dutch tradition" in: VOGELAAR, Christiaan and WEBER, Gregor J. M. (chief-curators) *Rembrandt's Landscapes*. Exh. Cat. Stedelijk Museum de Lakenhal (Leiden)/ Staatliche Museen (Kassel). Zwolle-Leiden: Waanders Publishers/ Stedelijk Museum de Lakenhal, 2006.

BARRELL, John. *The Dark Side of Landscape: The Rural Poor in English Painting 1730-1840*. Cambridge: CUP, 1980.

BARROS, Souza. *A década 20 em Pernambuco. Uma interpretação*. Recife: Fundação de Cultura da Cidade do Recife, 1985.

BARTHES, Roland. *The Rustle of Language*. Trad. Richard Howard. Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 1989.

_____ . *A Câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1984.

BAUMANN, Thereza B. "Imagens do 'Outro Mundo': o problema da alteridade na iconografia cristã ocidental" *in*: VAINFAS, Ronaldo (org.). *América em tempo de conquista*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1992.

BAXANDALL, Michael. *Patterns of Intention: On the Historical Explanation of Pictures*. New Haven: Yale University Press, 1985.

BEGEMANN, Egbert Haverkamp and CHONG, Alan. "Dutch landscape and its associations" in: HOETINK, H. R. (ed.) *The Royal Picture Gallery Mauritshuis*. Amsterdam/New York/The Hague: Meulenhoff/Landshoff/Harry N. Abrams, Inc./Mauritshuis, 1985.

BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. *O Brasil dos Viajantes,* 3 vols. São Paulo: Objetiva/Metalivros, 2000.

BENGTSSON, Ake. *Studies on the rise of realistic landscape painting in Holland 1610-1625*. Uppsala: Almqvist & Wiksell, 1952.

BERGGREN, J. Lennart & JONES, Alexander. *Ptolemy's Geography. An annotated translation of the theoretical chapters*. Princeton: Princeton University Press, 2000.

BHABHA, Homi. *The Location of Culture*. New York: Routledge, 1994.

BLOK, F. F. *Caspar Barlaeus. From the correspondence of a melancholic*. Assem/Amsterdam: Van Gorcum, 1976.

BOERS, M. E. W. "Een nieuwe markt voor kunst. De expansie van de Haarlemse schilderijenmarkt in de eerst helft va de zeventiende eeuw" in: FALKENBURG, Reindert L. (ed.) *Kunst voor de Markt, 1500-1700*. Zwolle: Waanders Uitgevers, 2000; pp. 195-219.

BOK, Marten Jan. "Pricing the Unpriced: How Dutch Seventeenth-Century Painters determined the Selling Price of their Work" in: NORTH, Michael & ORMROD, David. *Art Markets in Europe, 1400-1800.* Aldershot: Ashgate, 1998.

BOOGAART, Ernst van den. "Infernal Allies. The Dutch West India Company and the Tarairiu, 1631-1654" in: BOOGAART, E. van den; HOETINK, H. R. e WHITEHEAD, P. J. P. (orgs.). *Johan Maurits van Nassau Siegen, 1604-1679: A Humanist prince in Europe and Brazil: Essays on the Occasion of the Tercentenary of His Death*. The Hague: Johan Maurits van Nassau Stichting, 1979; pp. 519-538.

_____ . "The Empress Europe and her Three Sisters: The Symbolic Representation of Europe's Superiority Claim in the Low Countries, 1570-1655" in *America: Bride of the Sun: 500 years Latin America in the Low Countries*. Antuérpia: Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, 1992.

_____ . "A 'Dança dos Tapuias' de Eckhout: a humanidade de aliados infernais" in: DE VRIES, Elly (org.). *Albert Eckhout: Volta ao Brasil, 1644-2002*. Simpósio Internacional de Especialistas. Recife, 13 e 14 de setembro de 2002; pp. 33-39.

_____ . *Civil and Corrupt Asia. Image and Text in the* Itinerario *and the* Icones *of Jan Huygen van Linschoten*. Chicago: The University of Chicago Press, 2003.

_____ . "Realismo pictórico e Nação: as pinturas brasileiras de Frans Post" in: TOSTES, Vera Lúcia Bottrel e BENCHETRIT, Sarah Fassa (orgs.) *A Presença Holandesa no Brasil: Memória e Imaginário*. Livro do Seminário Internacional. Rio de Janeiro: Livros do Museu Histórico Nacional, 2004.

BOOMGAARD, J. E. A. *Holland in Kaart en Prent*. Tielt: Lannoo, 1984.

BORBA, Manoel. *Sérgio Loreto e seu governo em Pernambuco: história de um quatriênio calamitoso (1922-1926)*. Rio de Janeiro: Typographia dos Annaes, 1926.

BOXER, Charles. *Os Holandeses no Brasil, 1630-1654*. [1957] Recife: CEPE - Companhia. Editora de Pernambuco, 2004.

_____ . *The Dutch Seaborne Empire: 1600-1800*. New York: Alfred A. Knopf, 1965.

BRIENEN. Rebecca Parker. "Albert Eckhout's paintings of the '*wilde natien*' of Brazil and Africa" in: FALKENBURG, Reindert. (org.) *Nederlandsch Kunsthistorisch Jaarboek*. Dl. 48, 1997 – "Natuur en landschap in de Nederlandse kunst, 1500-1850". Zwolle: Wanders, 1998.

_____ . "As Naturezas-Mortas de Albert Eckhout e o Ciclo de Pinturas para o Palácio de 'Vrijburg'" in: DE VRIES, Elly (org.). *Albert Eckhout: Volta ao Brasil, 1644-2002*. Simpósio Internacional de Especialistas. Recife, 13 e 14 de setembro de 2002; pp. 53-58.

_____. *Visions of Savage Paradise. Albert Eckhout, Court Painter in Colonial Dutch Brazil*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006.

BROOK, Timothy. *Vermeer's Hat. The Seventeenth Century and the Dawn of the Global World*. London: Profile Books, 2009.

BRUYN, Josua. "Toward a Scriptural Reading of Seventeenth-Century Dutch Landscape Paintings" in: SUTTON, P. C. *et al. Masters of 17th-century Dutch Landscape Painting*. Amsterdam/Philadelphia, 1987.

BUCHER, Bernadette. *Icon and Conquest. A Structural Analysis of the Illustrations of de Bry's GREAT VOYAGES*. Chicago: The University of Chicago Press, 1981.

BURKE, Peter. *Venice and Amsterdam: A Study of Seventeenth Century Elites*. London: Temple Smith, 1974.

_____. *Variedades de história cultural*. Rio de Janeiro: Civ. Brasileira, 2000.

_____ . *Eyewitnessing. The Uses of Images as Historical Evidence*. Ithaca, New York: Cornell University Press: 2001.

BUVE, Raymond. "Uma seleção da cartografia neerlandesa sobre a América Latina dos séculos XVII e XVIII em posse da Biblioteca da Universidade de Leiden", in *De Nederlandse cartografie van Latijns Amerika. Kaarten uit de Collectie Van Keulen em de Collectie Bodel Nijenhuis*. Catalogus van de tentoonstelling ter gelegenheid van XV Congresso Internacional de AHILA. Leiden: Universiteitsbibliotheek, 2008.

CÂMARA, João. "Albert Eckhout ou a conquista óptica" in: DE VRIES, Elly e DOURADO, Guilherme Mazza (orgs.). *Albert Eckhout volta ao Brasil, 1644-2002*. Catálogo de Exposição. Kobnhavn: National Museum of Denmark, 2002.

CAMARGO, Aspásia. "A revolução das elites: conflitos regionais e centralização política" in: *A REVOLUÇÃO de 30: seminário internacional realizado pelo Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea da Fundação Getúlio Vargas*. Brasília: Ed. UnB, 1982.

CANCLINI, Néstor García. *Culturas Híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Paidós, 2001.

CARDOSO, Ciro Flamarion e VAINFAS, Ronaldo (orgs.) *Domínios da História: ensaios de Teoria e Metodologia*. Rio de Janeiro, Campus. 1997.

CARDOSO, Sérgio. "O olhar dos viajantes" *in*: NOVAES, Adauto *et al. O Olhar*. São Paulo: Cia. das Letras, 1988.

CARVALHO, Alfredo de. *A Paizagem Pernambucana* [1907]. Recife: Secretaria de Educação e Cultura, 1978.

_____ . "Os Brazões D'Armas do Brazil Hollandez, 1638" in *Revista do Instituto Arqueológico, Histórico e Geográfico de Pernambuco*, n. 63; pp. 574-589.

CARVALHO, Vânia Carneiro. "A Representação da Natureza na Pintura e na Fotografia Brasileira do séc. XIX". *In:* FABRIS, Annateresa (org.). *Fotografia: usos e funções no séc. XIX*. São Paulo: Edusp, 1988.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Geografia do Brasil Holandês*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.

CASEY, Edward S. *Representing Place. Landscape Painting & Maps*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002.

CASTORIADIS, Cornelius. *A Instituição imaginária da sociedade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

CHACON, Vamireh. *Gilberto Freyre; uma biografia intelectual*. Recife/São Paulo: Massangana/Ed. Nacional, 1993.

CHARNEY, Leo and SCHWARTZ, Vanessa (orgs.). *O Cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

CHAUI, Marilena. "Janela da alma, espelho do mundo" *in*: NOVAES, Adauto *et al. O Olhar*. São Paulo: Cia. das Letras, 1988.

CHONG, Alan. "The Market for Landscape Painting in Seventeenth-Century Holland" in: SUTTON, P. C. *et al. Masters of 17th-century Dutch Landscape Painting*. Amsterdam/Philadelphia, 1987.

CHU, Petra ten Doesschate. *French realism and the Dutch Masters. The Influence of Dutch Seventeenth-Century Painting on the Development of French Painting between 1830 and 1870*. Utrecht: Haentjens Dekker & Gumbert, 1974.

CLARK, Kenneth. *Landscape into Art*. London: Harper & Row, Publishers, 1976.

CORBIN, Alain. *O Território do Vazio. A praia e o imaginário ocidental*. São Paulo: Cia. das Letras, 1989.

_____ . *L'homme dans le paysage*. Paris, Les editions Textuel, 2001.

COSGROVE, Denis. *Social Formation and Symbolic Landscape*. [1984] Wisconsin, 1998.

_____ . *Geography & Vision. Seeing, imagining and representing the world*. London/New York: I. B. Tauris, 2008.

_____ . e DANIELS, Stephen. *Iconography of Landscape*. Cambridge, 1988.

COUTO, Ribeiro. "Frans Post e o mistério da nacionalidade" in: *Frans Post*. Catálogo de Exposição. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde/Museu Nacional de Belas Artes, 1942.

CUNHA, Euclides da. *Os Sertões*. [1902]. São Paulo: Editora Nova Cultural Ltda., 2003.

DARNTON, Robert. *O beijo de Lamourette*. São Paulo: Cia. das Letras, 1990.

DASTON, Lorraine & PARK, Katharine. *Wonders and the Order of Nature, 1150-1750*. New York: Zone Books, 1998.

DE JONGH, Eddy. “Grape Symbolism in Paintings of the 16th e 17th Centuries”, *in*: *Simiolus*, no. 7, 1974.

_____ . “Pearls of virtue and pearls of vice” in: *Simiolus*. Vol. 8, No. 2, 1975-76.

_____ . “Some Notes on Interpretation” in FREEDBERG, David and DE VRIES, Jan (eds.) *Art in history / History in art: Studies in Seventeenth-Century Dutch Culture*. Santa Monica: The Getty Center for the History of Art and the Humanities, 1991.

_____. “Realism and Seeming Realism in Seventeenth-Century Dutch Painting” in: FRANITS, Wayne. *Looking at seventeenth-century Dutch art. Realism reconsidered*. Cambridge (Mass.), 1997.

_____ . “Mountains in the Low Lands” in: DE JONGH, Eddy. *Questions of meaning. Theme and motif in Dutch seventeenth-century painting*. Leiden: Primavera Pers, 2000.

DE VRIES, Lyckle. “The Changing Face or Realism” in FREEDBERG, David and DE VRIES, Jan (eds.) *Art in history / History in art: Studies in Seventeenth-Century Dutch Culture*. Santa Monica: The Getty Center for the History of Art and the Humanities, 1991.

DE VRIES, Jan & VAN DER WOUDE, Ad. *The First Modern Economy. Success, failure, and perseverance of the Dutch economy, 1500-1815*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

DEAN, Warren. *A ferro e fogo: a história e a devastação da Mata Atlântica*. São Paulo: Cia. das Letras, 1996.

DEBRAY, Régis. *Vida e Morte da Imagem. Uma história do olhar no Ocidente*. Petrópolis: Ed. Vozes, 1993.

DELEUZE, Gilles. *El pliegue. Leibniz y el Barroco*. Buenos Aires: Paidós, 1989.

_____ . *Crítica e clínica*. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1997.

_____. *Espinosa: filosofia prática*. São Paulo: Escuta, 2002.

DeLUE, Rachael Ziady & ELKINS, James (Eds.) *The Art Seminar, vol. 6: Landscape Theory*. New York: Routledge, 2008.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2006.

DIKOVITSKAYA, Margaret. *Visual Culture. The Study of the Visual after the Cultural Turn*. Cambridge, MA, The MIT Press, 2006.

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas: Papirus, 1993.

DUPARC, F. J. Verbetes "Post"; "(1)Pieter (Jansz.) Post"; "(2)Frans (Jansz.) Post" e "(3)Maurits Post", in: *The Dictionary of Art*, vo. 25. London/New York, 1996.

_____ . "Frans Post na Pintura Holandesa do Século XVII" in LAGO, Pedro e Bia Correia do. *Frans Post {1612-1680}. Obra Completa*. Rio de Janeiro: Capivara, 2006.

EBERT, Christopher. *Between Empires: Brazilian Sugar in the Early Atlantic Economy, 1550-1630*. Leiden / Boston: Brill, 2008.

EMMER, Pieter. "Los holandeses y el reto atlántico em el siglo XVII" in PÉREZ, José Manuel Santos & SOUZA, George F. Cabral de. *El Desafío holandés al domínio ibérico em Brasil em siglo XVII*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2006; pp. 17-31.

_____ . & BOOGAART, Ernst van den. "The Dutch Participation in the Atlantic Slave Trade, 1596-1650" in: EMMER, Pieter. *The Dutch in the Atlantic Economy, 1580-1880: Trade, Slavery and Emancipation*. Ashgate, 1998.

FALKENBURG, Reindert L. *Joachim Patinir. Landscape as an Image of the Pilgrimage of Life*. John Benjamins Publishing Company, 1988.

_____ . "Onweer bij Jan van Goyen. Artistieke wedijver en de markt voor het Hollandse landschap in de 17de eeuw" in: FALKENBURG, Reindert (ed.). *Natuur en Landschap in de Nederlandse Kunst, 1500-1850*. Zwolle: Waanders Uitgevers, 1998; pp. 117-161.

_____ . "Calvinism and the Emergence of Dutch Seventeenth-Century Landscape Art – A Critical Evaluation" in: FINNEY, Paul Corby (ed.). *Seeing beyond the Word. Visual Arts and the Calvinist Tradition*. Grans Rapids, Michigan: William B. Eerdmans Publishing Company, 1999.

FERRÃO, José E. Mendes. *A aventura das plantas e os Descobrimentos Portugueses*. Lisboa: Instituto de Investigação Científica Tropical, 1993.

FINDLEN, Paula. "Inventing Nature. Commerce, Art and Science in the Early Modern Cabinet of Curiosities" in SMITH, Pamela H. & FINDLEN, Paula. *Merchants & Marvels. Commerce, Science, and Art in Early Modern Europe*. New York: Routledge, 2002.

FOUCAULT, Michel. *As Palavras e as Coisas: uma arqueologia das Ciências Humanas*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

_____ . *A Arqueologia do Saber*. 7ª. Edição. Tradução de Luiz felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

FRANCASTEL, Pierre. *Imagem, Visão e Imaginação*. Lisboa: Ed. 70, 1983.

_____ . *A Realidade Figurativa*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

FREEDBERG, David. *Dutch landscape prints of the Seventeenth Century*. London: Colonnade Book / British Museum Publications Ltd., 1980.

_____. *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response*. Chicago: The University of Chicago Press, 1989.

_____. "Ciência, Comércio e Arte" *in*: HERKENHOFF, Paulo (org.). *O Brasil e os Holandeses, 1630-1654*. Rio de Janeiro: Sextante Artes, 1999.

_____ . e DE VRIES, Jan (eds.) *Art in history / History in art: Studies in Seventeenth-Century Dutch Culture*. Santa Monica: The Getty Center for the History of Art and the Humanities, 1991.

FREYRE, Gilberto. "Vida Social no Nordeste" in: *Livro do Nordeste*. *Comemorativo do primeiro centenário do Diario de Pernambuco*. [1925]. Introdução de Mauro Mota; Prefácio de Gilberto Freyre. Recife: Arquivo Público Estadual, 1979.

_____ . "A Pintura no Nordeste" in: *Livro do Nordeste*. *Comemorativo do primeiro centenário do Diario de Pernambuco*. [1925]. Introdução de Mauro Mota; Prefácio de Gilberto Freyre. Recife: Arquivo Público Estadual, 1979.

_____ . *Casa Grande & Senzala*. [1933] Rio de Janeiro: Ed. Record, 2000.

_____ . *Nordeste. Aspectos da influência da Cana sobre a Vida e a Paisagem do Nordeste do Brasil*. [1937] Rio de Janeiro/Recife: José Olympio Editora/FUNDARPE, 1985.

FRIJHOFF, Willem. "The Princely Court at The Hague: a National and European Perspective" in: KEBLUSEK, Maria & ZIJLMANS, Jori (ed.) *Princely Display. The Court of Frederik Hendrik of Orange and Amalia van Solms*. Zwolle: Waanders Publishers, 1997.

FURTADO, Celso. *Formação econômica do Brasil*. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1985.

GALINDO, Marcos. (org.). *Viver e Morrer no Brasil Holandês*. Recife: Ed. Massangana, 2005.

_____ . "O tempo da boa paz e a guerra do açúcar" in: KREMPEL, León. (ed.) *Frans Post (1612-1680). Maler des Verlorenen Paradieses*. Ausstellung und Katalog. München: Haus der Kunst, 2006.

GASKELL, Ivan. "História das Imagens" *in*: BURKE, Peter (org.). *A Escrita da História - novas perspectivas*. São Paulo: Ed. da UNESP, 1992.

_____. "Tobacco, Social Deviance, and Dutch Art in the Seventeenth Century" in: FRANITS, Wayne. *Looking at seventeenth-century Dutch art. Realism reconsidered*. Cambridge (Mass.), 1997.

_____ . *Vermeer's Wager. Speculations on Art History, Theory and Art Museums*. London: reaction Books, 2000.

GAUDIO, Michael. *Engraving the Savage. The New World and Techniques of Civilization*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2008.

GEERTZ, Clifford. *A Interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1978.

GERBI, Antonello. *O Novo Mundo: história de uma polêmica: 1750-1900*. São Paulo: Cia. das Letras, 1996.

GIBSON, Walter. *Pleasant places: the rustic landscape from Bruegel to Ruisdael*. Berkeley: University of California Press, 2000.

GIFFORD, E. Melanie. "Evocation and representation: Rembrandt's landscape painting technique" in: VOGELAAR, Christiaan and WEBER, Gregor J. M. (chief-curators) *Rembrandt's Landscapes*. Exh. Cat. Stedelijk Museum de Lakenhal (Leiden)/ Staatliche Museen (Kassel). Zwolle-Leiden: Waanders Publishers/ Stedelijk Museum de Lakenhal, 2006.

GINZBURG, Carlo. "De A. Warburg a E. H. Gombrich: notas sobre um problema de método" *in*: GINZBURG, Carlo. *Mitos, Emblemas, Sinais*. São Paulo: Cia. das Letras, 1989.

GOEDDE, Lawrence O. "Convention, realism, and the interpretation of Dutch and Flemish tempest painting" in: *Simiolus*, Vol. 16, No. 2/3, 1986

_____. *Tempest and Shipwreck in Dutch and Flemish Art. Convention, Rhetoric, and Interpretation*. The Pennsylvania State University, 1989.

_____. "Naturalism as convention: subject, style and artistic self-conciousness in Dutch Landscape" in FRANITS, Wayne. *Looking at seventeenth-century Dutch art. Realism reconsidered*. Cambridge (Mass.), 1997.

GOMBRICH, E. H. "A Teoria Renascentista da Arte e a Ascensão da Paisagem" *in*: GOMBRICH, E. H. *Norma e Forma: estudos sobre a arte da renascença*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

_____ . *The Story of Art*. London: Phaidon Press, 2006.

GOMES, Edvânia Tôrres Aguiar. *Recortes de paisagens na cidade do Recife: uma abordagem geográfica*. Recife: Ed. Massangana, 2007.

GORDON, George. "Estilo e Técnica de Frans Post" in: LAGO, Bia e Pedro Corrêa do. *Frans Post {1612-1680}. Obra Completa*. Rio de Janeiro: Capivara, 2006.

GROOT, Irene de. *Landscape Etchings by the Dutch masters of the seventeenth century*. The Hague: Lummus Nederland B.V., 1954-1979.

GRUZINSKY, Serge. *A Colonização do Imaginário*. São Paulo: Cia. das Letras, 2003.

GUEDES, Max Justo. "A Cartografia Holandesa do Brasil" in: HERKENHOFF, Paulo (org.). *O Brasil e os Holandeses, 1630-1654*. Rio de Janeiro: Sextante Artes, 1999.

GUIMARÃES, Argeu. "Na Holanda com Frans Post", in: *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, Rio de Janeiro, no. 235, p. 85-296, abr/jun, 1957.

GUTLICH, George Rembrandt. *Arcádia nassoviana: natureza e imaginário no Brasil holandês*. São Paulo: Annablume, 2005.

HAAK, Bob. *The Golden Age: Dutch Painters of the Seventeenth Century*. New York, 1984.

HARLEY, J. B. *The New Nature of Maps. Essays in the History of Cartography*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 2001.

HASKELL, Francis. *History and its Images*. New Haven & London: Yale University Press, 1993.

HECHT, Peter. "The debate on symbol and meaning in Dutch seventeenth-century art: an appeal to common sense" in: *Simiolus*, Vol. 16, No. 2/3, 1986.

HEIJER, Henk der. *De geschiedenis van de WIC*. Zutphen: Walburg Pers, 2002.

_____ . "The Dutch West India Company, 1621-1791" in: POSTMA, Johannes e ENTHOVEN, Victor (eds.) *Riches from Atlantic Commerce. Dutch Transatlantic Trade and Shipping, 1585-1817*. Leiden / Boston: Brill, 2003.

HERKENHOFF, Paulo. "Representação do Negro nas Índias Ocidentais, Barléu, Post e Eckhout" in: HERKENHOFF, Paulo (org.). *O Brasil e os Holandeses, 1630-1654*. Rio de Janeiro: Sextante Artes, 1999.

HIRSCH, Eric e O'HANLON, Michael, eds. *The Antropology of Landscape. Perspectives on space and place*. Oxford: Clarendon Press, 1995.

HOBOKEN, W. J. van. "The Dutch West India Company; The Political Background of its Rise and Decline" in BROMLEY, J. S. e KOSSMANN, E. H. *Britain and The Netherlands. Papers delivered to the Oxford-Netherlands Historical Conference 1959*. London: Chatto & Windus, 1960.

HOCHSTRASSER, Julie Berger. "Inroads to Seventeenth-Century Dutch Landscape Painting" in: FALKENBURG, Reindert (ed.) *Natuur en Landschap in de Nederlandse Kunst 1500-1850*. Zwolle: Waanders Uitgevers, 1998.

_____ . *Still Life and Trade in the Dutch Golden Age*. New Haven: Yale University Press, 2007.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Visão do Paraíso. Os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil*. 6ª. Ed. São Paulo: Brasiliense, 1996.

HONOUR, Hugh. *The New Golden Land*. New York: Pantheon Books, 1975.

_____ . "Science and Exoticism. The European Artist and the Non-European World before Johan Maurits" in: BOOGAART, E. van den; HOETINK, H. R. e WHITEHEAD, P. J. P. (orgs.). *Johan Maurits van Nassau Siegen, 1604-1679: A Humanist prince in Europe and Brazil: Essays on the Occasion of the Tercentenary of His Death*. The Hague: Johan Maurits van Nassau Stichting, 1979; pp. 269-296.

HUIZINGA, Johan. *Dutch Civilization in the 17th century*. London/New York, 1968.

HUNT, Lynn (Org.). *A nova história cultural*. São Paulo, Ed. Martins Fontes. 1992.

ISRAEL, Jonathan. I. *Dutch Primacy in World Trade, 1585-1740*. Oxford: Oxford University Press, 1989.

_____ . *The Dutch Republic. Its Rise, Greatness and Fall, 1477-1806*. Oxford: Oxford University Press, 1995.

_____. "The United Provinces of the Netherlands. The Courts of the House of Orange, c. 1580-1795" in: ADAMSON, John (ed.) *The Princely Courts of Europe. Ritual, Politics and Culture Under the* Ancien Régime, *1500-1700*. London: Seven Dials, Cassell & Co., 2000.

_____ . e SCHWARTZ, Stuart B. *The Expansion of Tolerance. Religion in Dutch Brazil (1624-1654)*. Amsterdam: Amsterdam university Press, 2007.

JACKSON, John Brinckerhoff. *Discovering the vernacular landscape*. New Haven: Yale University Press, 1984.

JAY, Martin. *Campos de Fuerza. Entre la historia intelectual y la crítica cultural*. Buenos Aires: Paidós, 2003.

JOLY, Martine. *A Imagem e os Signos*. Lisboa: Edições 70, 2005.

JOPPIEN, R. "The Dutch Vision of Brazil: Johan Maurits and his artists" in BOOGAART, E. van den (Ed.) *Johan Maurits van Nassau-Siegen, 1604-1679: A Humanist Prince in Europe and Brazil, Essays on the occasion of the tercentenary of his death.* The Hague: The Johan Maurits van Nassau Stichting, 1979.

JUREMA, Aderbal. *O sobrado na paisagem recifense*. Recife: Livraria Universitária, 1971.

KEBLUSEK, Maria & ZIJLMANS, Jori (ed.) *Princely Display. The Court of Frederik Hendrik of Orange and Amalia van Solms*. Zwolle: Waanders Publishers, 1997.

KEMAL, Salim e GASKELL, Ivan: "Nature, fine arts, and aesthetics" in: KEMAL, Salim e GASKELL, Ivan (orgs.). *Landscape, natural beauty and the arts*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

KEMP, Wolfgang. "The Work of Art and Its Beholder: The Methodology of the Aesthetic of Reception" in CHEETHAM, Mark A., HOLLY, Michael Ann & MOXEY, Keith (eds.) *The Subjects of Art History. Historical Objects in Contemporary Perspective*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998; pp. 180-196.

KOSSMANN, E. H. "The Development of Dutch Political Theory in the Seventeenth Century" in: BROMLEY, J. S. e KOSSMANN, E. H. *Britain and The Netherlands. Papers delivered to the Oxford-Netherlands Historical Conference 1959*. London: Chatto & Windus, 1960.

KOSSOY, Boris. *Realidades e Ficções na Trama Fotográfica*. Cotia: Ateliê Editorial, 2002.

KREMPEL, León. "Biographische und stilistische Notizen zu Frans Post" in: KREMPEL, León. (ed.) *Frans Post (1612-1680). Maler des Verlorenen Paradieses*. Ausstellung und Katalog. München: Haus der Kunst, 2006.

LAGO, Bia e Pedro Corrêa do. "Os Quadros de Post Pintados no Brasil" *in*: HERKENHOFF, Paulo (org.). *O Brasil e os Holandeses, 1630-1654*. Rio de Janeiro: Sextante Artes, 1999.

LARSEN, Erik. *Calvinistic Economy and 17th Century Dutch Art*. Lawrence: University of Kansas Publications, 1979.

LE GOFF, Jacques. [1978] *A Nova História*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____ . *La Civilisation de L'Ocident Medieval*. Paris: Arthaud, 1984

_____ . *História e Memória*. Campinas: Ed. UNICAMP, 1990

_____ . *O Imaginário Medieval*. Lisboa: Estampa, 1994.

LEITE, J. R. Teixeira. *A Pintura no Brasil Holandês*. Rio de Janeiro: G. R. D., 1967.

_____ . "Os Pintores de Nassau" in: ZANINI, W. (org.). *História Geral da Arte no Brasil*. 2 vols. São Paulo: Intituto Walter Salles, 1983.

_____ . "Frans Janszoon Post, 1612-1680" in: *Iconografia e Paisagem – Coleção Cultura Inglesa*. Rio de Janeiro: Edições Pinakotheke, 1994.

LEVESQUE, Catherine. *Journey through landscape in seventeenth-century Holland: the Haarlem print series and Dutch identity*. The Pennsylvania State University, 1994.

_____ . "Landscape, politics, and the prosperous peace" in: FALKENBURG, Reindert (ed.). *Natuur en Landschap in de Nederlandse Kunst, 1500-1850*. Zwolle: Waanders Uitgevers, 1998; pp. 223-257.

LIMA, Nísia Trindade. *Um sertão chamado Brasil: intelectuais e representação geográfica da identidade nacional*. Rio de Janeiro/Revan: IUPERJ/UCAM, 1999.

LUBAMBO, Manoel. "Uma Notícia sobre Vicente do Rego Monteiro". *Fronteiras*. Ano V. n. 15, pp. 1-3, julho 1936.

_____ . "Contra Nassau". *Fronteiras*. Ano V. n. 14, p. 9, julho 1936.

_____ . "Os Painéis das Batalhas dos Guararapes", in: *Fronteiras*, jan. 1937.

MAIA, João Marcelo Ehlert. *A terra como invenção: o espaço no pensamento social brasileiro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

MASON, Peter. *Deconstructing America. Representations of the Other*. London/New York: Routledge, 1990

_____ . *Infelicities. Representations of the Exotic*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1998.

_____ . "Albert Eckhout no Brasil e na Europa: a construção e a desconstrução de um retratista 'etnográfico'" in: DE VRIES, Elly (org.). *Albert Eckhout: Volta ao Brasil,*

1644-2002. Simpósio Internacional de Especialistas. Recife, 13 e 14 de setembro de 2002; pp. 47-52.

MEERKERK, Hannedea C. van Nederveen. *Recife : the rise of a 17th-century trade city from a cultural-historical perspective*. Assen: Van Gorcum, 1989.

_____ . "De architetuur bij Frans Post in cultuurhistorisch perspectief" in KREMPEL, León. (ed.) *Frans Post (1612-1680). Maler des Verlorenen Paradieses*. Ausstellung und Katalog. München: Haus der Kunst, 2006.

MELIKIAN, Souren. "Startling originality of a Dutch Painter" in: *International Herald Tribune*, 12 dez. 2005.

MELION, Walter S. *Shaping the Netherlandish Canon. Karel van Mander's* Schilder-Boeck. Chicago: The University of Chicago Press, 1991.

MELLO, Evaldo Cabral de. *Olinda Restaurada: Guerra e Açúcar no Nordeste, 1630-1654*. [1974] Rio de Janeiro: Topbooks, 1998.

_____ . *Rubro Veio: o imaginário da restauração pernambucana*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997.

_____ . *O Negócio do Brasil. Portugal, os Países Baixos e o Nordeste, 1641-1669*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2003.

_____ . *Nassau: governador do Brasil holandês*. São Paulo: Cia. das Letras, 2006.

MELLO, José Antônio Gonçalves de. *Tempo dos Flamengos. Influência da ocupação holandesa na vida e na cultura do norte do Brasil*. [1947] Terceira Edição Aumentada. Prefácio de Gilberto Freyre. Recife: Massangana, 1987.

_____ . "Frans Post" in: *Diario de Pernambuco*. Recife, 19 nov., 1950.

_____ . *A Cartografia holandesa do Recife*. Recife: IPHAN, 1976.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. "A Paisagem como Fato Cultural" *in*: YÁZIGI, Eduardo (org.). *Turismo e Paisagem*. São Paulo, Contexto. 2000.

MENEZES, José Luiz Mota. *Atlas histórico-cartográfico do Recife*. Recife: Ed. Massangana, 1988.

_____ . "O Recife espelho de Maurício" in: *Eu, Maurício. Os espelhos de Nassau*. Exihibition Catalogue. MONTES, Maria Lucia; MENEZES, José Luiz Mota; e GALINDO, Marcos. (eds.) Recife: Instituto Cultural Bandepe, 2004.

MITCHELL, W. J. T. *Iconology. Image, Text, Ideology*. Chicago: The University of Chicago Press, 1986.

_____ . "Imperial Landscape" *in*: MITCHELL, W. J. T. (org.). *Landscape and Power*. Chicago: The University of Chicago Press, 1994.

MIX, Miguel Rojas. *América imaginária*. Série: Palabra Imaginaria I, Quinto Centenario España 1492-1992. Barcelona: Editorial Lumen, 1992.

MONMONIER, Mark S. *Rhumb lines and map wars: a social history of the Mercator projection*. Chicago: The University of Chicago Press, 2004.

MONTEIRO, Rosana Horio. "Cultura Visual: definições, escopo, debates" in: *Domínios da Imagem – Revista do Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem na História*. Londrina, Ano I, n. 2, pp. 129-134, maio 2008.

MONTIAS, J. M. *Artists and Artisans in Delft in the Seventeenth-Century: A Socio-Economic Analysis*. Princeton University Press, 1982.

MÖRKE, Olaf. "The Orange Court as a Centre of Political and Social Life during the Republic" in: KEBLUSEK, Maria & ZIJLMANS, Jori (ed.) *Princely Display. The Court of Frederik Hendrik of Orange and Amalia van Solms*. Zwolle: Waanders Publishers, 1997

NASCIMENTO, Luiz do. *História da Imprensa de Pernambuco (1821-1954)*. Recife: Arquivo Público; Universitária, 1962-1982.

NEME, Mário. *Fórmulas Políticas no Brasil Holandês*. São Paulo: Difusão Européia do Livro / Editora da Universidade de São paulo, 1971.

NORTH, Michael. *Art and Commerce in the Dutch Golden Age*. New Haven: Yale University Press, 1997.

O'GORMAN, Edmundo. *A Invenção da América*. São Paulo: UNESP, 1992.

OLIVEIRA, Carla Mary S. "O Brasil seiscentista nas pinturas de Albert Eckhout e Frans Janszoon Post: Documento ou invenção do Novo Mundo?" in: *Portuguese Studies Review*, 14 (1) (2006), pp. 115-138.

OLWIG, Kenneth Robert. *Landscape, Nature and the Body Politic. From Britain's Renaisance to America's New World*. Madison, The University of Wisconsin Press, 2002.

_____ . "The '*Actual Landscape'*, or *Actual Landscapes*?" in: DeLUE, Rachael Ziady & ELKINS, James (Eds.) *The Art Seminar, vol. 6: Landscape Theory*. New York: Routledge, 2008.

ORAMAS, Luis Pérez. "Frans Post: invenção e 'aura' da paisagem" in: HERKENHOFF, Paulo (org.). *O Brasil e os Holandeses, 1630-1654*. Rio de Janeiro: Sextante Artes, 1999.

ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

PAIVA, Eduardo França. "Onde Está o Outro? A Presença Invisível, o Etnocentrismo e a Construção de Imagens" in: RAMOS, Alcide Freire; PATRIOTA, Rosângela e PESAVENTO, Sandra Jatahy (Orgs.) *Imagens na História*. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

PANDOLFI, Dulce Chaves. "A Trajetória do Norte: uma tentativa de ascenso político" in: GOMES, Ângela de Castro *et al*. *Regionalismo e centralização política: partidos e constituinte nos anos 30*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

PANOFSKY, Erwin. *Perspective as Symbolic Form*. [1924-1925]. New York: Zone Books, 1991.

_____ . *Significado nas Artes Visuais*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

PEIXOTO, Nelson Brissac. "O olhar do estrangeiro" *in*: NOVAES, Adauto *et al. O Olhar*. São Paulo: Cia. das Letras, 1988.

_____ . *Paisagens Urbanas*. São Paulo: Ed. SENAC São Paulo / Ed. Marca D'Água, 1996.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. "A Invenção do Brasil – O nascimento da paisagem brasileira sob o olhar do *Outro*" in: *Fênix – Revista de História e Estudos Culturais*. Ano I, Vol. 1, no. 1, Out-Dez 2004.

PINTO, Estevão. "A propósito do tricentenário de Nassau". In: *Annuario de Pernambuco para 1936*. Recife, 1936.

POSTMA, Johannes Menne. *The Dutch in the Atlantic Slave Trade*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

PRICE, J. L. *Culture and Society in the Dutch Republic During the 17th Century*. London, 1974.

____. *Holland and the Dutch republic in the seventeenth century. The politics of particularism*. Oxford: 1994.

QUINTAS, Fátima (org.) *Gilberto Freyre – Manifesto Regionalista*. Recife: Massangana, 1996.

RAMINELLI, Ronald. "Habitus Canibal" *in*: HERKENHOFF, Paulo (Org.). *O Brasil e os Holandeses, 1630-1654*. Rio de Janeiro: Sextante Artes, 1999.

REGIN, Deric. *Traders, Artists, Burghers: A Cultural History of Amsterdam in the 17th Century*. Assen, 1976.

REIS, José Carlos. *As identidades do Brasil: de Varnhagen a FHC*. Rio de Janeiro: FGV, 2001.

REVIGLIO, Laura. "Post, o primeiro paisagista do Brasil", in: Separata da *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, no. 13, 1972; pp. 7-33.

REZENDE, Antonio Paulo. *(Des) encantos modernos: histórias da cidade do Recife na década de vinte*. Recife: FUNDARPE, 1997.

RODRÍGUEZ-CARRANZA, Luz. "Vidas sin Historias" in: A.B.R.A.L.I.C. Rio de Janeiro, 2006.

ROGER, Alain. *Court traité du paysage*. Paris: Gallimard, 1997.

ROUGERIE, Gabriel. *Geografia das Paisagens*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1971.

ROWEN, Herbert H. *The Princes of Orange. The stathouders in the Dutch republic*. Cambridge: 1988

SAHLINS, Marshall. *Ilhas de História*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.

SCHAMA, Simon. "Dutch Landscapes: Culture as Foreground" in: SUTTON, P. C. *et al. Masters of 17th-century Dutch Landscape Painting*. Amsterdam/Philadelphia, 1987.

_____ . *O desconforto na riqueza: A cultura holandesa na época de ouro, uma interpretação*. São Paulo: Cia. das Letras, 1992.

_____ . *Paisagem e Memória*. São Paulo: Cia. das Letras, 1995.

_____ . *Rembrandt's Eyes*. London: Penguins Books, 1999.

SCHEIDER, Cynthia. "Rembrandt's Landscapes: The exception that proves the rule" in VOGELAAR, Christiaan and WEBER, Gregor J. M. (chief-curators) *Rembrandt's Landscapes*. Exh. Cat. Stedelijk Museum de Lakenhal (Leiden)/ Staatliche Museen (Kassel). Zwolle-Leiden: Waanders Publishers/ Stedelijk Museum de Lakenhal, 2006.

SCHEURLEER, Th. H. Lunsingh. "The Mauritshuis as Domus Cosmographica", in: BOOGAART, E. van der. (ed.) *Johan Maurits van Nassau-Siegen, 1604-1679*. The Hague: 1979.

SCHMIDT, Benjamin. *Innocence Abroad. The Dutch imagination and The New World, 1570-1670*. Cambridge: Cambridge University Press: 2001.

_____ . "Inventing Exoticism: The Project of Dutch Geography and the Marketing of the World, circa 1700" in: SMITH, Pamela H. & FINDLEN, Paula. *Merchants & Marvels. Commerce, Science, and Art in Early Modern Europe*. New York: Routledge, 2002.

_____ . "The Dutch Atlantic: from Provincialism to Globalism" In: GREEN, Jack P. e MORGAN, Philip D. (eds.). *Atlantic History. A Critical Appraisal*. Oxford: Oxford University Press, 2009

SCHNEIDER, Norbert. *Vermeer, Emoções Veladas*. Köln: Taschen, 2001.

SCHWARTZ, Stuart B. *Sugar Plantations in the formation of Brazilian society. Bahia, 1550-1835*. Cambridge, 1985.

_____ . "A Commonwealth within Itself. The early Brazilian Sugar industry, 1550-1670" in: SCHWARTZ, Stuart B. (ed.) *Tropical Babylons. Sugar and the Making of the Atlantic World, 1450-1680*. Chapel Hill & London: The University of North Carolina Press, 2004.

SEREBENNIKOV, Nina Eugenia. "Plotting imperial campaigns. Hieronymus Cock's abortive foray into chorography" in: DE JONG, Jan *et al.* (Eds.) *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, Vol. 52 – Prentewerk 1500-1700. Zwolle: Waanders Uitgevers, 2001.

SHIRLEY, Rodney. *Courtiers and Cannibals, Angels and Amazons. The art of the decorative cartographic titlepage*. Houten: Hes & DE GRAAF Publishers BV, 2009.

SILVA, Ivany Barros e. Quem fez mais para Pernambuco – os hollandezes ou os portuguezes? *Pernambuco*, Ano I, ns. XII e XIII, s/p, julho 1937.

SILVA, Francisco Carlos Teixeira da Silva. "História das Paisagens". In: CARDOSO, Ciro Flamarion and VAINFAS, Ronaldo (orgs.) *Domínios da História*: ensaios de teoria e metodologia. Rio de Janeiro: Campus, 1997.

SILVA, Maria Angélica da. "João Maurício e suas plantas. O jardim como teatro do mundo" in: TOSTES, Vera Lúcia Bottrel e BENCHETRIT, Sarah Fassa (orgs.) *A Presença*

Holandesa no Brasil: Memória e Imaginário. Livro do Seminário Internacional. Rio de Janeiro: Livros do Museu Histórico Nacional, 2004.

SINT NICOLAAS, Eveline. "Vrijburg. Getekend en Gesneden" in *Rijksbulletin*, jaargang 56, nummer 1-2. Amsterdam/Zwolle: Rijksmuseum Amsterdam/Waanders Uitgevers, 2008; pp. 202-213.

SLIVE, Seymour. *Pintura Holandesa 1600-1800*. [1966] São Paulo: Casac&Naify, 1998.

SMITH, Pamela H. & FINDLEN, Paula. "Introduction. Commerce and the Representation of Nature in Art and Science" in: SMITH, Pamela H. & FINDLEN, Paula. *Merchants & Marvels. Commerce, Science, and Art in Early Modern Europe*. New York: Routledge, 2002.

SNYDER, Joel. "Territorial Photography" in: MITCHELL, W. J. T. (org.). *Landscape and Power*. Chicago: The University of Chicago Press, 1994.

SOUTO MAIOR, Pedro. *Fastos Pernambucanos*. Separata da Parte 1ª. do Tomo LXXXV da *Revista do Instituto Histórico e Geographico Brasileiro*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1913.

_____ . "A Arte hollandeza no Brasil" in: *Revista do Instituto Histórico e Geographico Brasileiro*. Tomo 83, Anno 1918. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1919.

SOUZA, Laura de Mello e. (org. de vol.). *História da Vida Privada no Brasil, vol. 1 – Cotidiano e vida privada na América Portuguesa*. São Paulo: Cia. das Letras, 1997.

SPICER, Joaneath. "A Pictorial Vocabulary of Otherness. Roelandt Saverij, Adam Willarts and the Representation of Foreign Coasts" in: FALKENBURG, Reindert (ed.) *Natuur en Landschap in de Nederlandse Kunst 1500-1850*. Zwolle: Waanders Uitgevers, 1998; pp. 23-51.

SPRUIT, Ruud. *Zout en Slaven. De Geschiedenis van de Westindische Compagnie*. Houten: De Haan, 1988.

STECHOW, Walter. *Dutch Landscape Painting of the Seventeenth Century*. Londres, 1966.

STOLS, Eddy. "The Expansion of the Sugar Market in Western Europe" in: SCHWARTZ, Stuart B. (ed.) *Tropical Babylons. Sugar and the Making of the Atlantic World, 1450-1680*. Chapel Hill & London: The University of North Carolina Press, 2004.

STRAUBE, Fernando Costa. " 'Guará': origem histórica do vocábulo e formação de alguns topônimos paranaenses" in Separata do *Boletim do Instituto Histórico e Geográfico Paranaense*. (IHGP, Curitiba), vol. 50, p. 91-100, 1999.

TEIXEIRA, Dante Martins. "A imagem do Paraíso: uma iconografia do Brasil Holandês (1624-1654) sobre a fauna e a flora do Novo Mundo" in: FERRÃO, Cristina e SOARES, José Paulo Monteiro (Eds). *Brasil - Holandês*. Rio de Janeiro: Editora Index, 1995.

_____. "A iconografia de Brasil Holandês (1624-1654): testemunhos de um Mundo Perdido" in DE VREIES, Elly (org.). *Albert Eckhout: Volta ao Brasil, 1644-2002*. Simpósio Internacional de Especialistas. Recife, 13 e 14 de setembro de 2002. pp. 117-139.

_____. "Nature in Frans Post's paintings of the New World" in: KREMPEL, León. (ed.) *Frans Post (1612-1680). Maler des Verlorenen Paradieses*. Ausstellung und Katalog. München: Haus der Kunst, 2006.

TERWEN, J. J. "The buildings of Johan Maurits van Nassau", in: BOOGAART, E. van der. (ed.) *Johan Maurits van Nassau-Siegen, 1604-1679*. The Hague: 1979.

TODOROV, Tzvetan. *A Conquista da América: a questão do outro*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

TUAN, Yi-Fu. *Topophilia. A study of environmental perception, attitudes, and values*. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall, Inc., 1974.

_____ . *Space and Place. The Perspective of Experience*. [1977] Minneapolis: University of Minnesota Press, 2008.

_____ . "Desert and ice: ambivalent aesthetics" *in*: KEMAL, Salim e GASKELL, Ivan (orgs.). *Landscape, natural beauty and the arts*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

VAINFAS, Ronaldo. "História das Mentalidades e História Cultural" In: CARDOSO, Ciro Flamarion e VAINFAS, Ronaldo (orgs.) *Domínios da História: ensaios de teoria e metodologia*. Rio de Janeiro, ed. Campus. 1997.

VAN DE WOUDE, Ad. "The Volume and Value of Paintings in Holland at the Time of the Dutch Republic" in: FREEDBERG, David and DE VRIES, Jan (eds.) *Art in history / History in art: Studies in Seventeenth-Century Dutch Culture*. Santa Monica: The Getty Center for the History of Art and the Humanities, 1991.

VAN GROESEN, Michiel. *The Representations of the Overseas World in the De Bry Collection of Voyages (1590-1634)*. Leiden: Brill, 2008.

VAN WINTER, P. J. *De Westindische Compagnie ter kamer Stad en Lande*. 's-Gravenhage: Martinus Nijhoff, 1978.

VIEIRA, Daniel. "Paisagem e imaginário: contribuições teóricas para uma história cultural do olhar" in: *Fênix, Revista de História e Estudos Culturais*, Vol. 3, Ano III, no. 3, jul/ago/set 2006. ISSN 1807 6971. www.revistafenix.pro.br

_____ . " 'Imagens fiéis da terra': paisagem e regionalismo na recepção às obras de Frans Post pela cultura visual de Pernambuco, 1925-1937" in: *Domínios da Imagem* - Revista do LEDI, Londrina, Ano II, no. 4, pp. 19-32, Maio 2009.

VIEIRA, Epitácio Fragoso. *O senso antropológico em Gilberto Freyre*. Recife: COMUNIGRAF, 2002.

WADUN, Jørgen. "Carcterísticas da técnica de pintura de Frans Post, um pintor holandês no Brasil no período de 1637 a 1644" in DE VRIES, Elly (org.). *Albert Eckhout: Volta ao Brasil, 1644-2002*. Simpósio Internacional de Especialistas. Recife, 13 e 14 de setembro de 2002; pp. 73-79.

WAENERBERG, Annika. "From Landscape Talk to Sustainable Landscapes" In: DeLUE, Rachael Ziady & ELKINS, James (Eds.) *The Art Seminar, vol. 6: Landscape Theory*. New York: Routledge, 2008.

WALFORD, E. J. *Jacob van Ruisdael and the Perception of Landscape*. New Haven/London, 1991.

WALSH, John. "Skies and Reality in Dutch Landscape" in: FREEDBERG, David and DE VRIES, Jan (eds.) *Art in history / History in art: Studies in Seventeenth-Century Dutch Culture*. Santa Monica: The Getty Center for the History of Art and the Humanities, 1991.

WARNKE, Martin. *Political Landscape: the Art History of Europe*. London, 1994.

WÄTJEN, Hermann. *O Domínio Colonial Holandês no Brasil: um Capítulo da História Colonial do Século XVII*. [1938] Recife: CEPE - Companhia. Editora de Pernambuco, 2004.

WEHLING, Arno. "A organização política do Brasil holandês e o papel das liturgias de poder no governo de Nassau" in: TOSTES, Vera Lúcia Bottrel e BENCHETRIT, Sarah Fassa

(orgs.) *A Presença Holandesa no Brasil: Memória e Imaginário*. Livro do Seminário Internacional. Rio de Janeiro: Livros do Museu Histórico Nacional, 2004.

WELU, James A. "The Sources and Development of Cartographic Ornamentation in the Netherlands" in: WOODWARD, David. *Art and Cartography. Six Historical Essays*. Chicago: The University of Chicago Press, 1987.

WESTERMANN, Mariët. *A Worldly Art. The Dutch Republic, 1585-1718*. New Haven: Yale University Press, 2007.

WHITEHEAD, P. J. P. e BOESEMAN, M. *Um Retrato do Brasil holandês do século XVII. Animais, Plantas e Gentes pelos Artistas de Johan Maurits de Nassau*. Rio de Janeiro: Kosmos, 1989.

WILLIAMS, Raymond. *O campo e a cidade: na história e na literatura*. Tradução de Paulo Henriques Britto. São Paulo: Cia. das Letras, 1989.

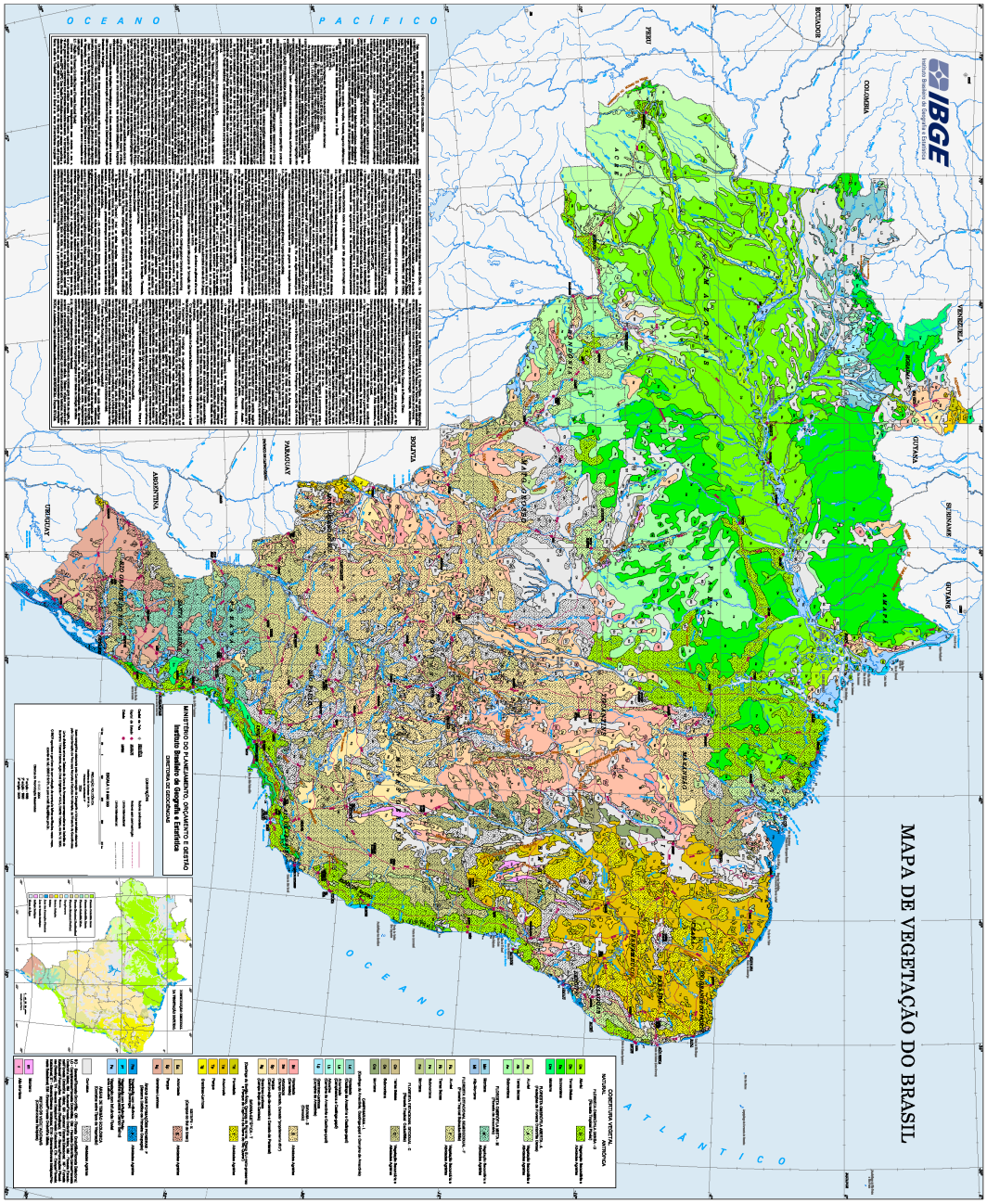
WOOD, Denis & FELS, John. *The Natures of Maps. Cartographic Constructions of the Natural World.* Chicago: The University of Chicago Press: 2008.

WRIGHT, Lawrence. *Perspective in perspective*. London: Routledge & Kegan Paul, 1983.

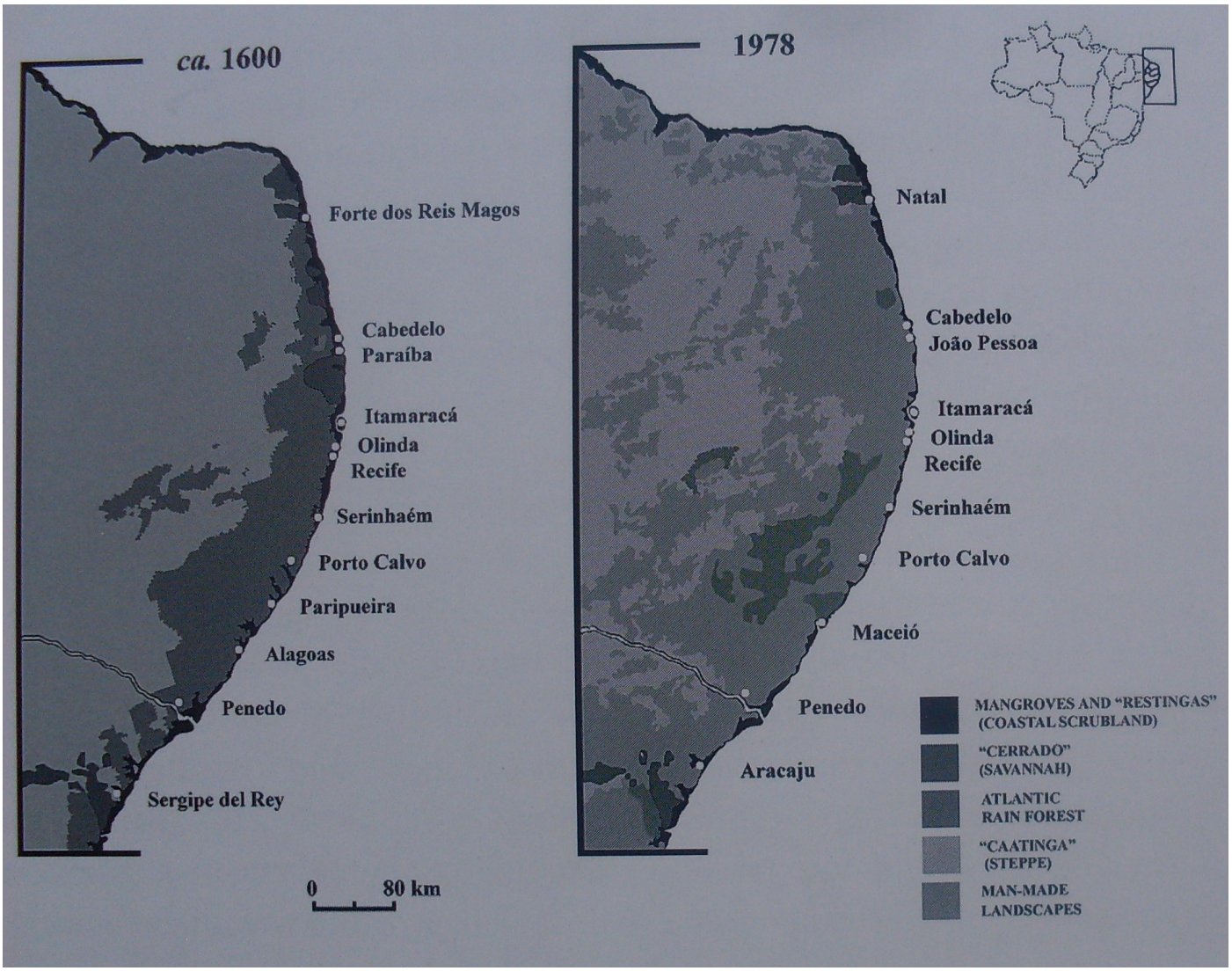
ZANDVLIET. *Mapping for money*. *Maps, plans and topographic paintings and their role in Dutch overseas expansion during the 16th and 17th centuries*. Amsterdam: Batavian Lion International, 2002.

ZUMTHOR, Paul. *A Holanda no Tempo de Rembrandt*. São Paulo: Cia. das Letras/Círculo do Livro, 1989.

MAPAS / TABELAS / PRANCHAS



1. Mapa de Vegetação do Brasil, IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística.



2. Mapas comparativos entre a vegetação do litoral nordeste do Brasil em 1600 e em 1978, com as localidades do Brasil holandês assinaladas. Fonte: TEIXEIRA, Dante Martins. "Nature in Frans Post's paintings of the New World" in: KREMPEL, León. (ed.) *Frans Post (1612-1680). Maler des Verlorenen Paradieses*. Ausstellung und Katalog. München: Haus der Kunst, 2006; p. 51.

INVENTÁRIOS NOTARIAIS (1661-1721)[1]

TABELA 1

Distribuição Geográfica das Pinturas de Frans Post por Número de Itens Inventariados

Lugar	Número de Pinturas
HAARLEM	**41**
AMSTERDAM	**10**

TABELA 2

Distribuição Geográfica das Pinturas de Frans Post por Número de Proprietários

Lugar	Número de Proprietários
HAARLEM	**15**
AMSTERDAM	**7**

OBS.:

1) Os títulos referentes às pinturas nos inventários são sempre ligados ao léxico de paisagem, ou, quando muito, em termos gerais, relativos ao próprio objeto físico, como nos exemplos: "lantschapiens schilderiijen", "landschap", "schilderij" ou simplesmente "stuk";
2) Exceções são os itens nomeados como "See stuckge" (1675), "Twee Bresilise landschappen" (1682), "Een Indiaens stuk" (1685);
3) A partir de 1707, todos os títulos gradativamente passam a ser referidos como "Een Westindisch landschap", ou "Een West-Indisch gezigt". Exceções são os caso de associações com outras localidades que não no continente americano, como no exemplo de "Een Oost-Indisch landtschapje" (1710).

[1] Pesquisa feita no sítio eletrônico do *The Getty Provenance Index Databases*, em http://piprod.getty.edu/startweb/pi/servlet.startweb, em 20.01.2009. Os conteúdos disponibilizados na seção "Search Document Contents" correspondem a catalogações e transcrições de documentos provenientes de arquivos notariais de Haarlem.

INVENTÁRIOS DE VENDAS (1757-1837)[2]

TABELA 3

Distribuição Geográfica das Pinturas de Frans Post por Local da Venda

PAÍS DE VENDA	NÚMEROS DE VENDA
INGLATERRA	43
FRANÇA	40
ALEMANHA	16
PAÍSES BAIXOS	13
BÉLGICA	6
IRLANDA	2
DINAMARCA	1

TABELA 4

Distribuição Geográfica das Pinturas de Frans Post por referência ao lugar no Título da Venda

Lugar a que se refere o Objeto	Número de Vendas
BRASIL	1
ÍNDIAS OCIDENTAIS	48
ÍNDIAS ORIENTAIS	6
ÍNDIAS	18
AMÉRICA	35
SURINAME	4
CARIBE	2
CHINA	1
OUTROS	2
NENHUM	4

[2]Pesquisa feita no sítio eletrônico do *The Getty Provenance Index Databases*, em http://piprod.getty.edu/startweb/pi/servlet.startweb, em 20.01.2009. Os conteúdos foram disponibilizados na seção "Search Sale Contents".

TABELA 5

Classificação das Composições de Frans Post em relação à Localização Geográfica, à Localidades Manipuladas e à Locações Cênicas Fantasiosas[3]

Localidade Geográfica: 1, 3, 4, 5, 6, 7, 9, 13, 22, 81, 82, 83, 84 e 85;

Localidade Manipulada: 2, 8, 21, 44, 46, 52, 66, 67, 68, 69, 72, 86, 87, 89, 110, 115, 129 e 133;

Locação Cênica Fantasiosa: 10, 11, 12, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 45, 47, 48, 49, 50, 51, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 70, 71, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 88, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 111, 112, 113, 114, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 130, 131, 132, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154 e 155.

[3] A numeração está de acordo com a catalogação de LAGO, Bia e Pedro Corrêa do. *Frans Post {1612-1680}. Obra Completa*. Catalogue Raisonné. Rio de Janeiro: Capivara, 2006.

TABELA 6

Classificação das Composições de Post por Subgêneros Paisagísticos[4]

Vistas: 1, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 22, 46 e 110;

Panoramas: 2, 10, 11, 12, 13, 23, 30, 31, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 43, 49, 53, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 73, 75, 76, 77, 78, 79, 95, 6, 101, 102, 103, 105, 111, 115, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 130, 132, 134, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154 e 155;

Panoramas com Engenhos: 20, 21, 42, 56, 112 e 131;

Engenhos com panoramas: 14, 17, 29, 45, 47, 48, 50, 54, 57, 58, 59, 80, 104, 107, 108, 109, 114, 116 e 118;

Arquitetura e etnografia: 15, 16, 18, 19, 24, 25, 26, 27, 28, 32, 44, 98, 99, 100, 106, 113 e 135;

Ruínas com panorama: 51, 52, 55, 66, 67, 68, 70, 71, 72, 88, 89, 91, 93, 97, 117, 119 e 120;

Panorama com ruínas: 69, 74, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 90, 92, 94, 121, 129 e 133.

TABELA 7

Localização das Espécies Zoológicas de Maior Recorrência na Obra de Frans Post[5]

Capivara: 5, 56, 57, 100 e 109;

Caranguejo: 3;

Tatu: 10, 11, 52, 54, 55, 56, 57, 59, 61, 63, 65, 66, 76, 79, 84, 87, 88, 89, 91, 93, 94, 107, 112, 121, 122, 123, 125, 133, 135, 147, 148 e 149;

Tamanduá: 12, 14, 52, 54, 56, 57, 59, 61, 63, 65, 78, 86, 88, 93, 94, 109, 112, 121 e 124;

Timbu: 42, 56, 57, 58, 65, 83, 89 e 96;

Símios: 52, 54, 57, 91 e 128;

Anfíbios: 52, 55, 56, 59, 61, 66, 89, 112 e 124;

Lagartos: 10, 13, 20, 52, 53, 65, 89, 91, 93, 96, 97, 100 e 123 (jacaré);

Serpentes: 53, 55, 56, 58, 64, 65, 83, 84, 85, 87, 88, 89, 91, 96, 107, 124, 125 e 133.

---

[4] Idem.
[5] Idem.

TABELA 8

Localização das Espécies Botânicas de Maior Recorrência na Obra de Frans Post[6]

Coqueiro: 1, 8, 14, 15, 17, 19, 20, 22, 23, 24, 26, 28, 29, 37, 38, 41, 42, 44, 45, 47, 48, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 73, 74, 75, 76, 78, 80, 81, 86, 87, 89, 91, 96, 97, 98, 101, 102, 103, 104, 105, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 114, 115, 116, 117, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 130, 132, 133, 135, 136, 139, 144, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154 e 155;

Pindoba: 4, 8, 12, 29, 43, 48, 49, 53, 56, 57, 58, 61, 62, 63, 65, 72, 77, 89, 95, 103, 107, 108, 109, 113, 115, 118, 124, 131, 134, 135, 137, 138, 145, 147 e 148;

Outras Palmas: 48, 55, 56, 57, 63, 65, 77 e 103;

Abacaxi: 12, 20, 40, 52, 53, 63, 64, 65, 70, 74, 76, 82, 88, 91, 92, 93, 99, 102, 105, 107, 111, 112, 113, 115, 118, 126, 137, 145 e 147;

Outras Bromeliáceas: 2, 8, 11, 13, 35, 56, 57, 58, 61, 62, 81, 83, 86, 89, 90, 95, 96, 97, 98, 114, 116, 123, 125 e 129;

Mandacaru: 5, 11 e 13;

Outros cacti: 5, 10, 20, 34, 49, 52, 57, 58, 61, 62, 64, 72, 73, 74, 77, 81, 83, 86, 87, 91, 96, 99, 108, 109, 110, 111, 115, 123, 125, 136, 146 e 150;

Cabaças: 5, 10, 12, 20, 35, 47, 52, 53, 64, 83, 88, 91, 97, 102, 107, 111, 118, 124, 126, 146 e 147;

Mamoeiro: 7, 10, 11, 13, 22, 26, 39, 40, 46, 48, 49, 52, 53, 56, 59, 60, 63, 64, 67, 74, 76, 77, 78, 80, 82, 83, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 99, 101, 102, 103, 104, 107, 110, 111, 114, 116, 118, 121, 123, 125, 126, 129, 132, 134, 135, 141, 143 e 152;

Cajueiro: 4, 53, 55 e 63;

Mangue: 4;

Outros (banana; xerófitas): 1, 2, 4, 5, 6, 7, 10, 12, 13, 15, 19, 20, 23, 24, 26, 34, 35, 39, 47, 52, 53, 55, 57, 58, 61, 62, 63, 65, 76, 89, 94, 95, 96, 108 e 123 (can).

[6] Idem.

TABELA 9

Classificação das Composições de Frans Post de acordo com a Recorrência dos Motivos da Cruz e da Serpente[7]

Cruz e Serpente: 53, 55, 58, 65, 89, 91, 96, 124 e 125;

Cruz sem Serpente: 24 [1654], 28, 44 [1659], 45 [1659], 46 [1659], 47 [1660], 48 [1661], 66, 67, 68, 74, 98, 108, 109, 115, 126, 131, 136, 139, 145, 146, 147, 150, 151 e 154;

Serpente sem Cruz: 56, 64, 83, 84, 85, 88, 107, 123 e 133;

Nem Cruz nem Serpente: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 25, 26, 27, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 49, 50, 51, 52[?], 54, 57, 59, 60, 61, 62, 63, 69, 70, 71, 72, 73, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 86, 87, 90, 92, 93, 94, 95, 97, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 110, 111, 112, 113, 114, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 127, 128, 129, 132, 134, 135, 137, 138, 140, 141, 142, 143, 144, 148, 149, 152, 153 e 155.

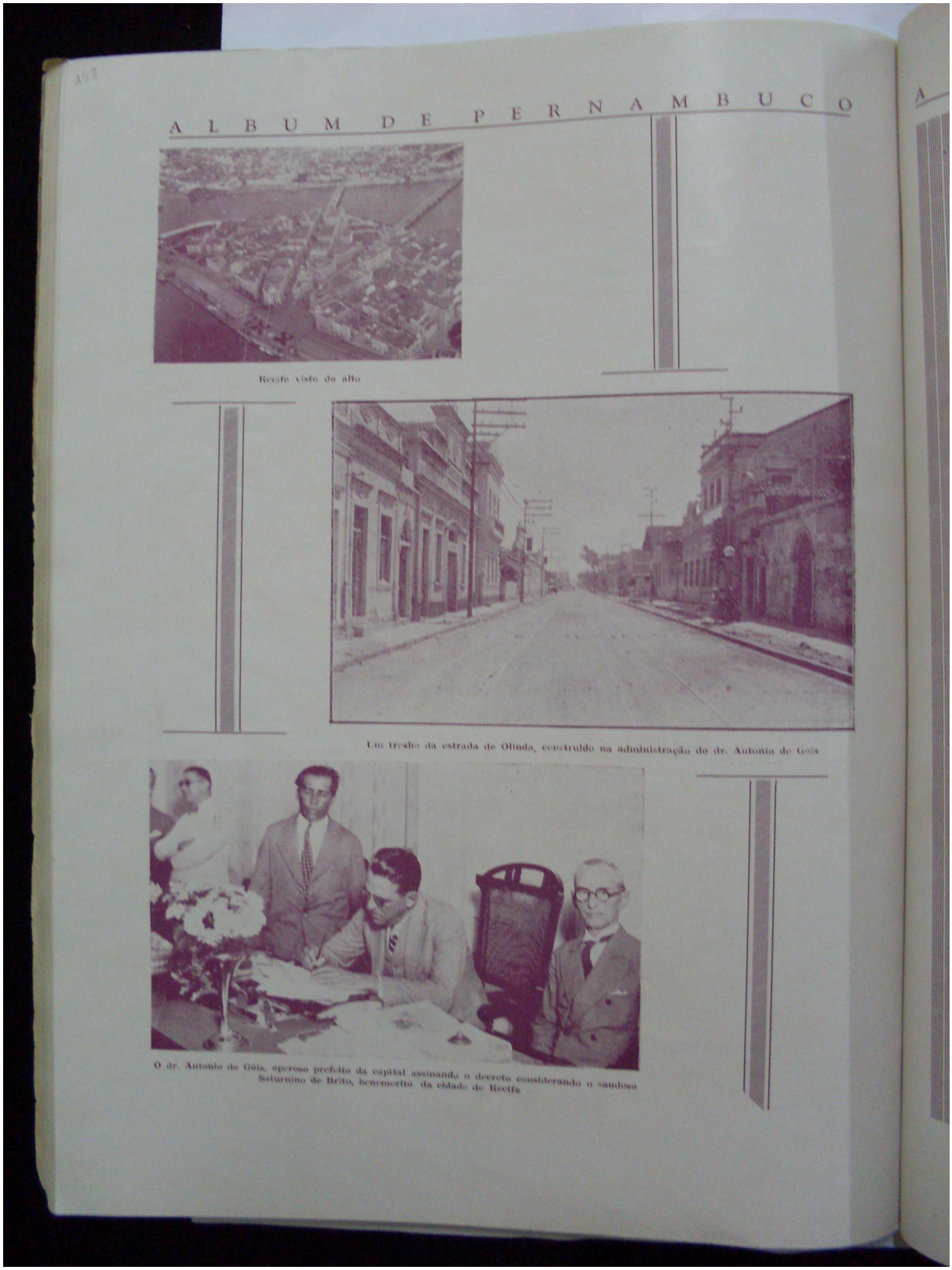
[7] Idem.



1. Banhista saltando da Casa de Banhos, nos arrecifes, com o casario do Cais de Santa Rita ao fundo. Fonte: *Revista da Cidade*, Ano 1, nº 09, 24.07.1926. Acervo FUNDAJ.



2. Fotografia de vista aérea dos bairros da Boa Vista, Santo Antônio, São José e do Recife. Fonte: *Revista de Pernambuco*, Ano 2, nº 09, março 1925.



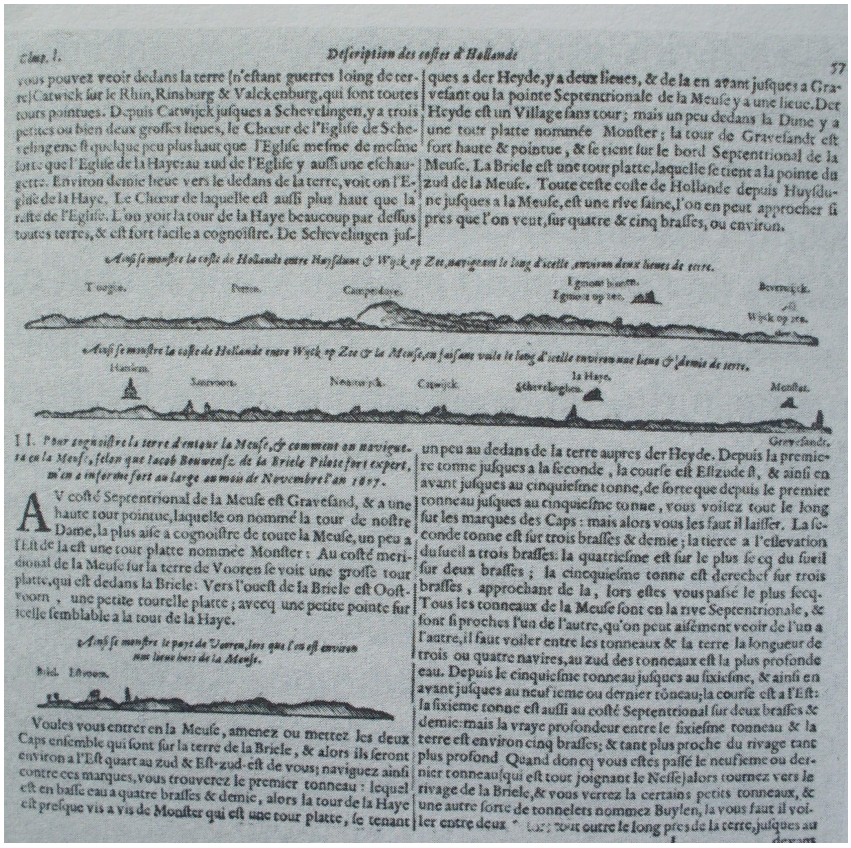
3. Fotografia aérea do bairro de Recife, acima; fotografia do trecho da Estrada de Olinda, construído pelo Prefeito António de Góes, ao centro; e fotografia do Prefeito António de Góes, despachando em seu gabinete. Fonte: *Album de Pernambuco*, 1933, p. 158.



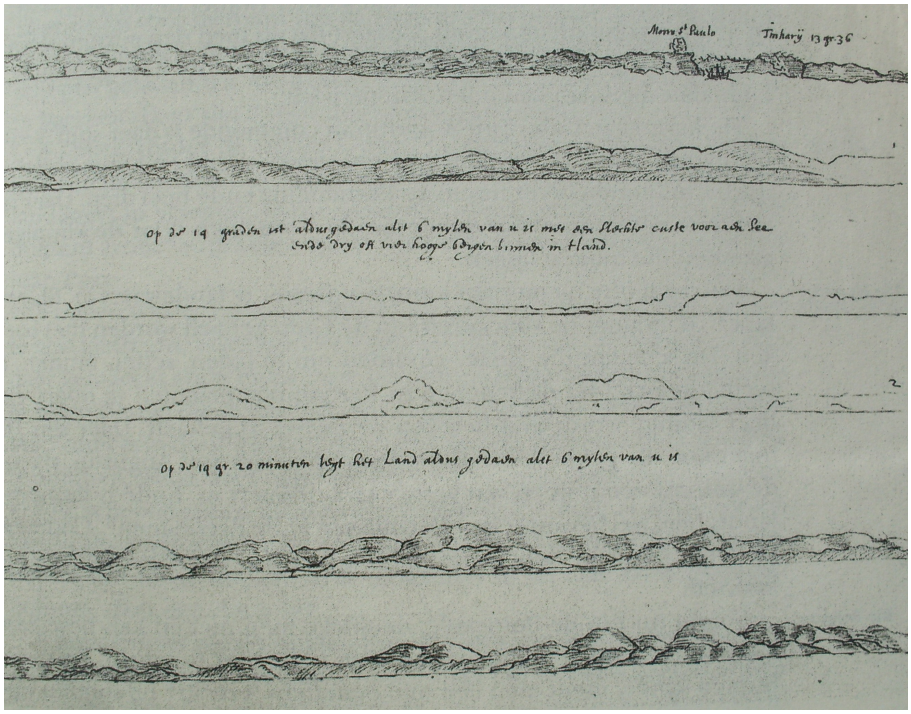
4. Detalhe de gravura reproduzida do livro de Gaspar Barlaeus, *História dos feitos recentemente praticados durante oito anos no Brasil* (1647). Tradução e notas de Cláudio Brandão. Recife: Fundação Cultura Cidade do Recife, 1980. Fonte: *Porto do Recife*, 1933, p. 59.



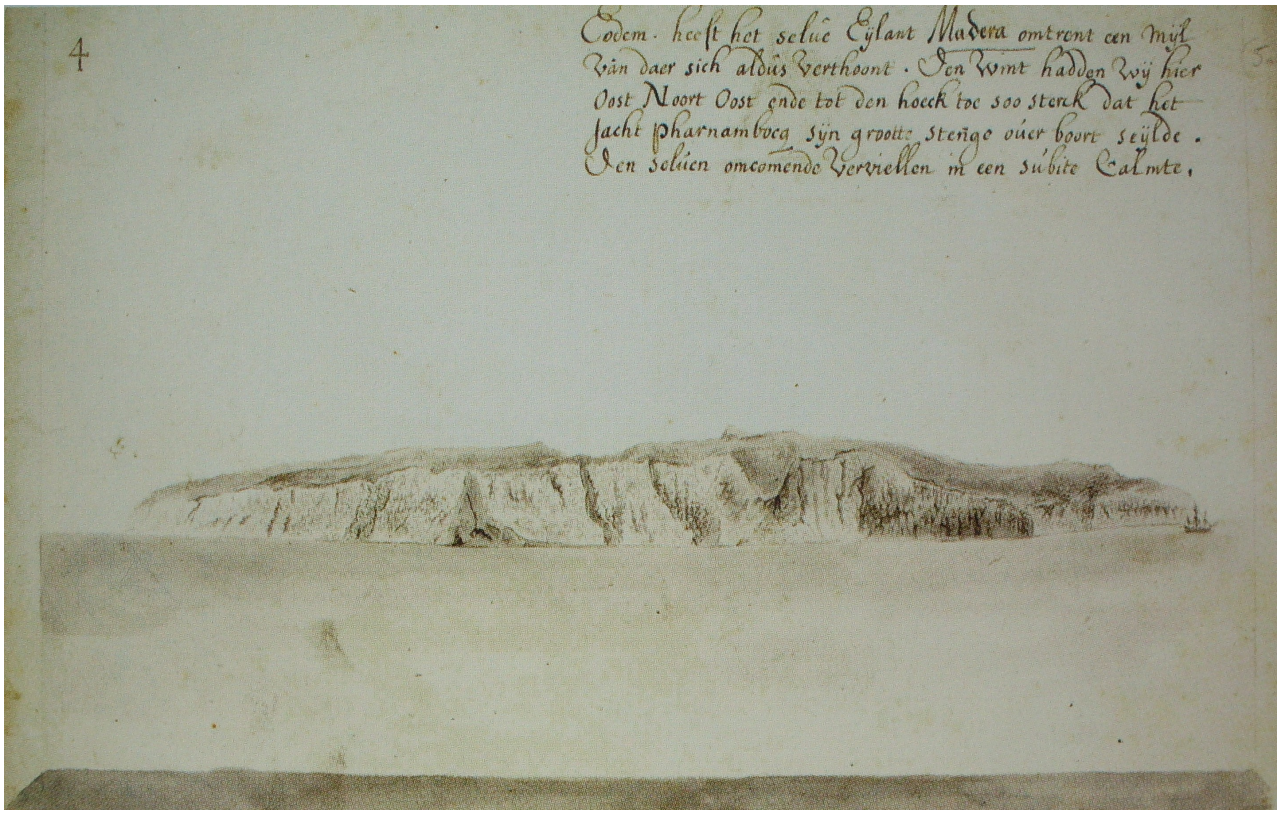
5. Detalhe de gravura reproduzida do livro de Gaspar Barlaeus. Fonte: *Livro do Nordeste*: Comemorativo do primeiro centenário do Diario de Pernambuco [1925]. Recife: Arquivo Público Estadual, 1979; p. 126.



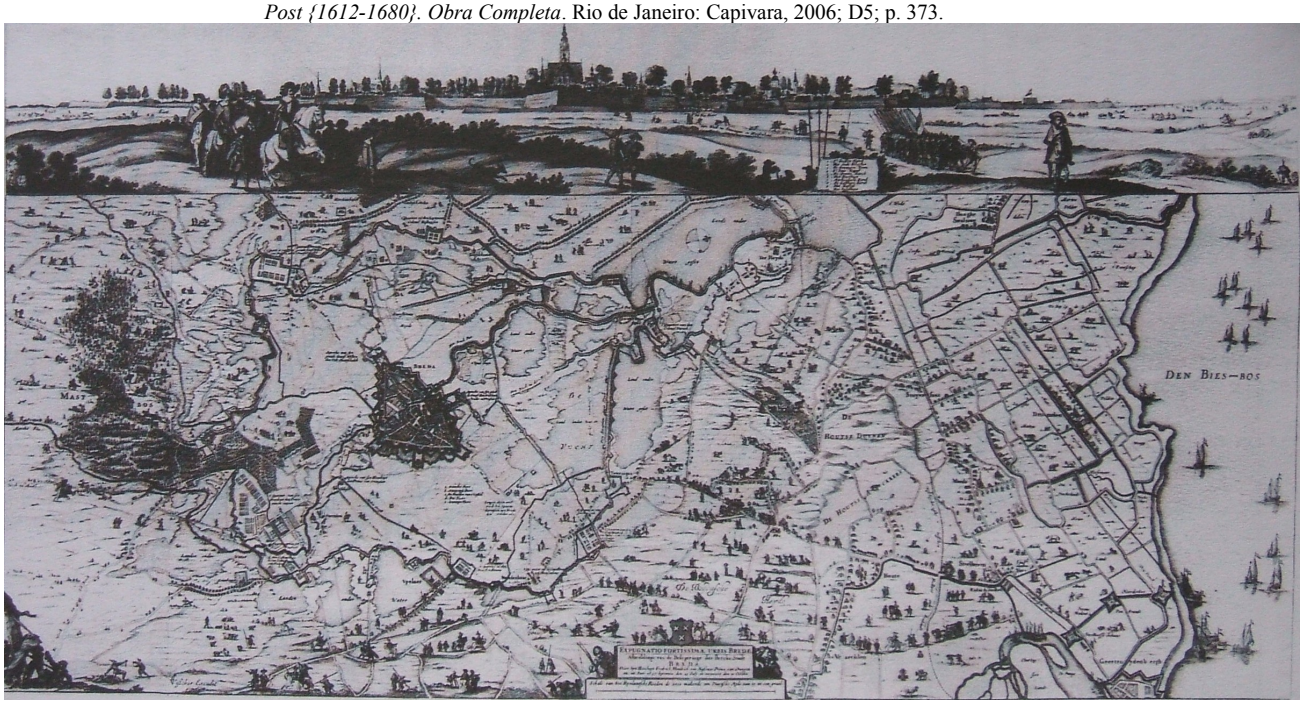
6. À esquerda, exemplo de desenho de perfil litorâneo, em *Le Flambeau de la navigation*, Amsterdam, 1625. Fonte: ALPERS, Svetlana. *A Arte de Descrever: A Arte Holandesa no Século XVII*. Trad. De Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Edusp, 1999, p. 278.



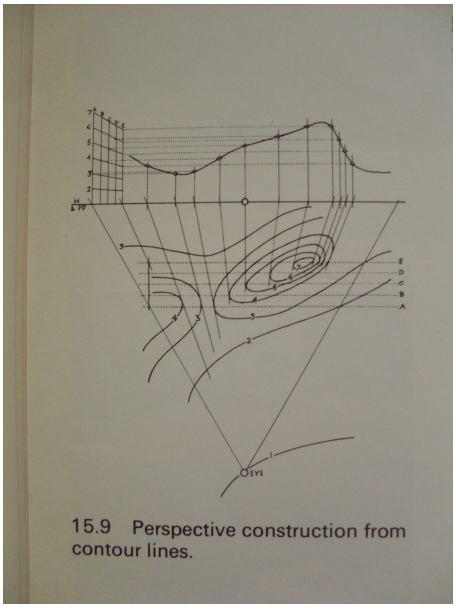
7. Perfil do litoral ao sul da Baía de Todos os Santos, abril de 1624. Fonte: TEENSMA, Ben. *Suiker, verfhout en tabak. Het Braziliaanse handboek van Johannes de Laet, 1637*. Zutphen: Walburg Pers, 2009; p. 65.

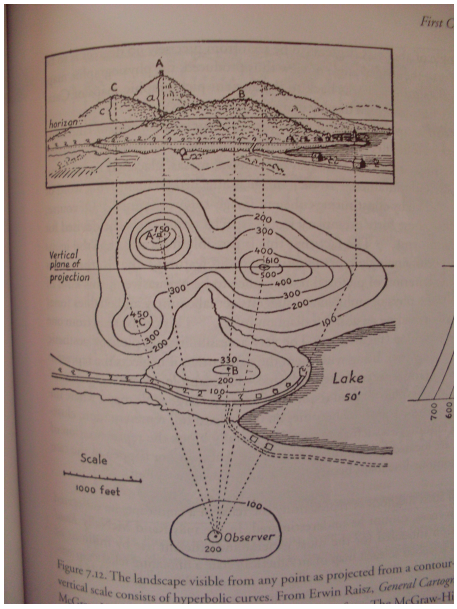


8. Perfil da Ilha da Madeira, desenhado por Frans Post em 1636 durante a viagem ao Brasil. Fonte: LAGO, Pedro e Bia Corrêa do, *Frans Post {1612-1680}. Obra Completa*. Rio de Janeiro: Capivara, 2006; D5; p. 373.



9. Perfil de Breda, 1637, após Jan Martsen The Younger? Gravado na oficina de Claes Jansz. Visscher. Rotterdam: Atlas Van Stolk. Fonte: Hollstein's Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts ca. 1450-1700, Volumes XXXVIII / XXXIX: Claes Jansz. Visscher to Claes Claesz. Visscher II [Nicolaes Visscher II]. Compiled by Christiaan Schuckman; edited by D. De Hoop Scheffer. Koninklijke Van Poll. Roosendaal, The Netherlands, 1991; pp. 54-55.





10. À esquerda, construção perspectiva de perfil altimétrico a partir de linhas de contorno. Fonte: WRIGHT, Lawrence *Perspective in perspective*. London: Routledge & Kegan Paul, 1983; p. 288.
11. À direita, construção perspectiva de paisagem a partir de linhas de contorno. Fonte: CASEY, Edward S. *Representing Place. Landscape Painting & Maps*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002; p. 147.



12. Frans Post, *Vista de Itamaracá*, óleo sobre tela, 62 x 89 cm, assinado e datado: "F. Post. 1637 I [or D] / 3", Haia: Mauritshuis. Fonte: LAGO, OP. Cit.; p. 84.



13. Frans Post, *O carro de bois*, óleo em tela, 62 x 95 cm, assinado e datado: “F. Post 1638 8 / 15”, Paris Musée du Louvre. Fonte: LAGO, Op. Cit.; p. 88.



14. Frans Post, *Forte Ceulen*, óleo sobre tela, 62 x 95 cm, assinado e datado: “F. Post 1638 8 / 28”, Paris: Musée du Louvre. Fonte: LAGO, OP. Cit.; p. 92.



15. Frans Post, *Cidade Frederica na Paraíba*, óleo sobre tela, 61 x 87,5 cm, assinado e datado: “F. Post / 1638 / 10 / 2 [3]”, Coleção Cisneiros. Fonte: LAGO, OP. Cit.; p. 96.



16. Frans Post, *Rio São Francisco*, óleo sobre tela, 62 x 95 cm, assinado e datado: “F. Post / A° 1639”, Paris: Musée du Louvre. Fonte: LAGO, Op. Cit.; p. 100.



17. Frans Post, *Porto Calvo*, óleo sobre tela, 63 x 89 cm, assinado e datado: “F. Correo / A° 1639 / 6 / 4”, Paris: Musée du Louvre. Fonte: LAGO, Op. Cit.; p. 104.



18. Frans Post, *Forte Frederik Hendrik*, óleo sobre tela, 66 x 88 cm, assinado e datado: “F. Post 1640 [...]”, Recife: Instituto Ricardo Brennand. Fonte: *Frans Post e o Brasil Holandês na Coleção do Instituto Ricardo Brennand*. Catálogo de Exposição. [LAGO, Beatriz Corrêa do (org.)]. Recife: Instituto Ricardo Brennand, 2003; p. 25.



19. Frans Post, *Cabo de S^t Augustinho*, 33 x 51 cm, tinta, pincel com aguada sobre lápis, assinado e datado: "F Post, 1645", Londres: British Museum. Fonte: *Dutch Brazil, Vol. I: Frans Post, The British Museum Drawings*. [SILVA, Leonardo Dantas (ed.)] Petrópolis, Editora Index, 2000.





20. À esquerda, fotografia aérea por satélite do Cabo de Santo Agostinho, com indicação dos pontos no Pontal de Nazaré e na Ilha dos Cocais. In: Google Earth.
21. À direita, detalhe da gravura contendo mapa do *Caput S. Augustini*. Fonte: BARLAÉUS, Gaspar. *História dos feitos recentemente praticados durante oito anos no Brasil* [1647]. Recife: Fundação Cultura Cidade do Recife, 1980.



22. Cabo de Santo Agostinho visto hipoteticamente do sudoeste. Detalhe da Prancha 13.

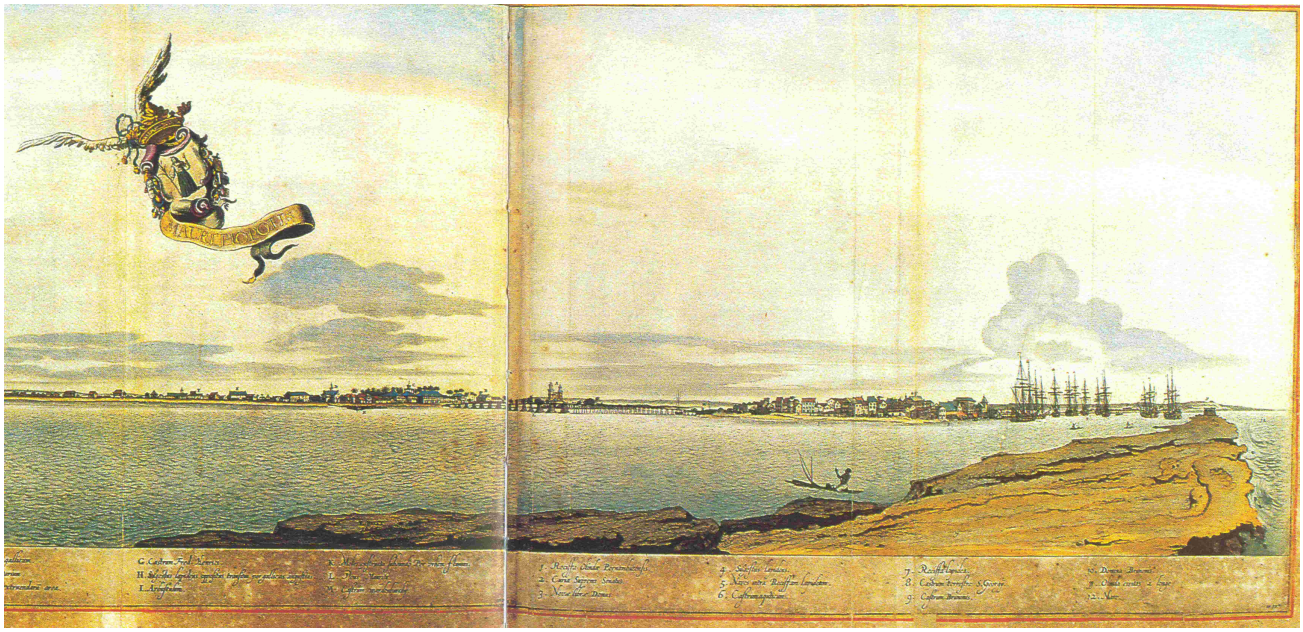


23. Cabo de Santo Agostinho visto do sul. Detalhe da Prancha 19.





24. À esquerda, atribuído a Gillis Peeters, *O Forte dos Reis Magos no Rio Grande do Norte*, óleo sobre tela, 82,5 x 113 cm, São Paulo: Palácio do Governos do Estado. Fonte: BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. *O Brasil dos Viajantes,* vol. 1 – O Imaginário do Novo Mundo. São Paulo: Objetiva/Metalivros, 2000.
25. À direita: Gillis Peeters, *Vista do Recife*, óleo sobre tela, 1637, Coleção Beatriz e Mario Pimenta Camargo. Fonte: HERKENHOFF, Paulo (org.). *O Brasil e os Holandeses, 1630-1654*. Rio de Janeiro: Sextante Artes, 1999; pp. 96-97.



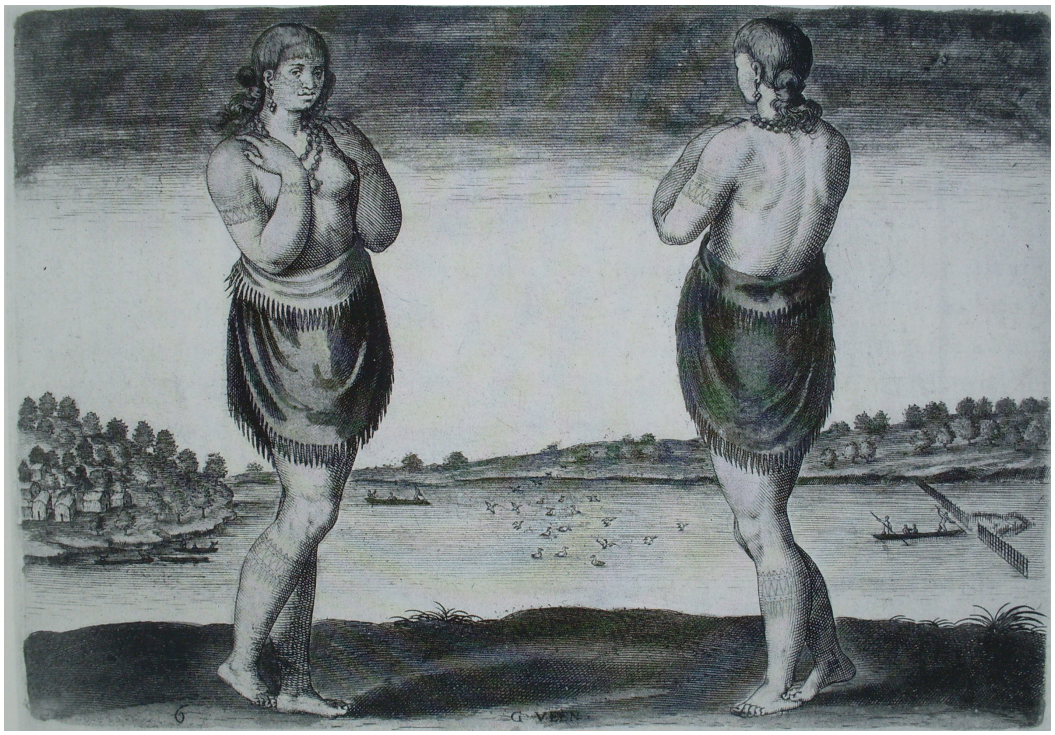
26. *Mauritiopolis*, gravura em cobre do livro de Barlaeus, *Rerum per octennium in Brasília*, a partir de desenho de Frans Post. Fonte: HERKENHOFF, Paulo (org.). *O Brasil e os Holandeses, 1630-1654*. Rio de Janeiro: Sextante Artes, 1999; pp. 198-199.



27. Nijmegen, em Braun e Hogenberg, *Civitates Orbis Terrarum*, Colônia, 1587-1617, vol. II, p. 29, Fonte: ALPERS, Op. Cit.; p. 293.



28. Marten de VOS. *America*. (1600) Gravura em 20,7 x 29,9 cm. Amsterdam: Rijksprentenkabinet. Fonte: BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. *O Brasil dos Viajantes,* vol. 1 – O Imaginário do Novo Mundo. São Paulo: Objetiva/Metalivros, 2000.



29. BRY, Theodor de após John White. *Indian Maiden*. Gravura colorida a mão. Fonte: Theodor de Bry, *Grand Voyages*, Part I (1590) apud BRIENEN, Rebecca Parker. *Visions of Savage Paradise. Albert Eckhout, Court Painter in Colonial Dutch Brazil*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006; p. 23.



30. Detalhe da Prancha 16.



31. Zacharias Wagener, aquarela. Fonte: *Thierbuch*, *Dutch Brazil,* vol. II - The "Thierbuch" and "Autobiography" of Zacharias Wagener. org.: Dante Martins Teixeira. Rio de Janeiro: Editora Index, 1997.



32. Detalhe do mapa *Praefectura de Cirîií, vel Seregipe del Rey cum Itâpuáma*, Fonte: BLAEU, Joan. *Atlas Maior* [1665]. Introdução e textos de Peter van den Krogt. Köln: TASCHEN, 2005; pp. 564-565.



33. Detalhe de aquarela de Zacharias Wagener, *Thierbuch*. Fonte: LAGO, Op. Cit.; p. 32.



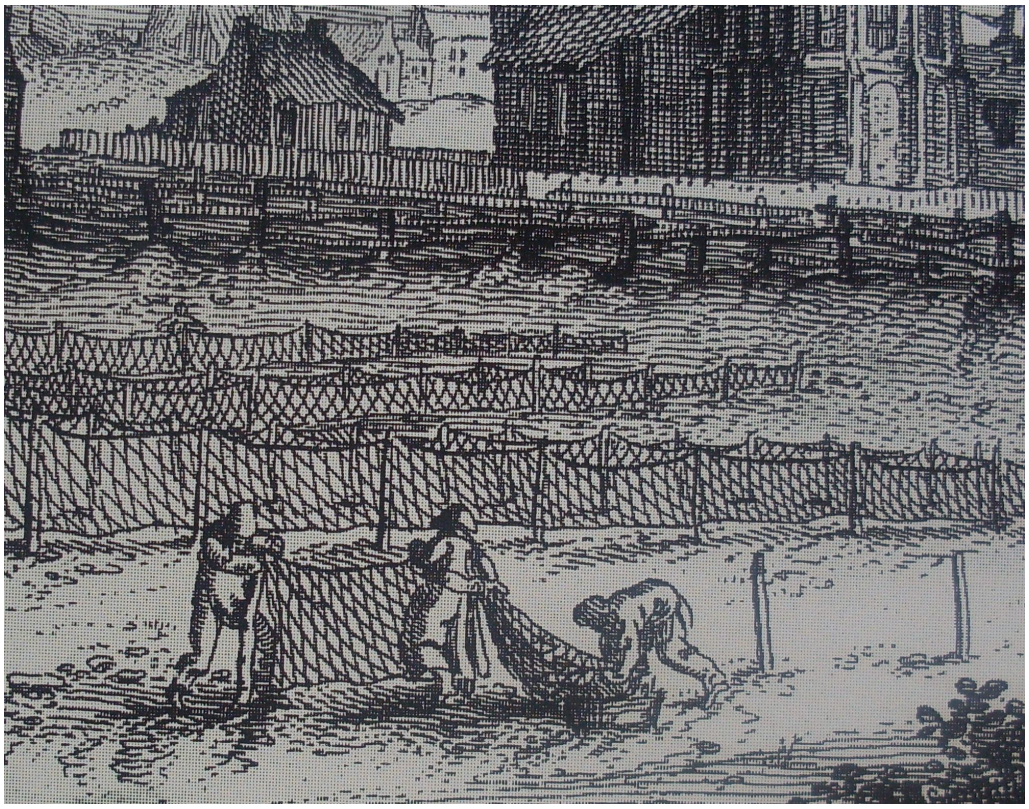
34. Detalhe do mapa *Praefectura de Paraíba, et Rio Grande*. Fonte: BLAEU, Op. Cit.; pp. 574-575.



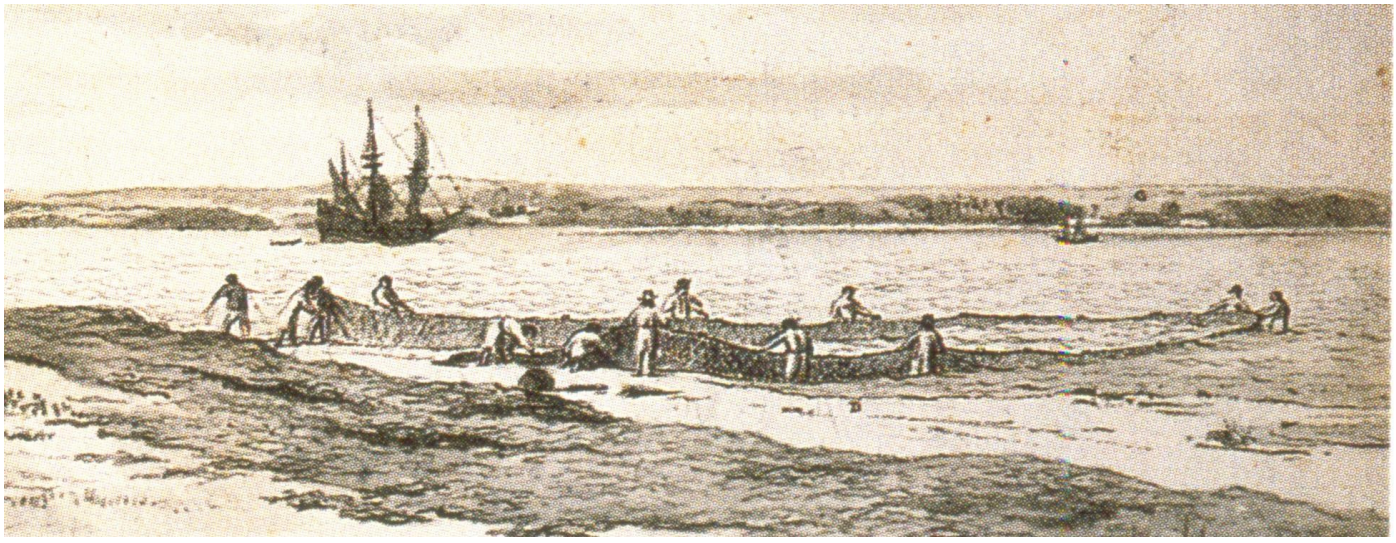
35. Frans Post, *Ostium fluminis Paraybae*", Londres: British Museum. Fonte: *Dutch Brazil,* Op. Cit.; p. 58.



36. Esaias van den Velde, *Tem Landscapes: Walled River Town to the Left of a River*. Fonte: LEVESQUE, Catherine. *Journey through landscape in seventeenth-century Holland: the Haarlem print series and Dutch identity*. The Pennsylvania State University, 1994; figura 60.



37. Detalhe da gravura *Santvoordt*, na série *Pleasant Places*, de Claes Jansz. Visscher. Fonte: LEVESQUE, Op. Cit.; figura 31.



38. Detalhe da Prancha 35.



39. À esquerda, detalhe de Albert Eckhout, *Mameluca com cesto de flores*, óleo em canvas, 274 x 163 cm, Copenhague: Nationalmuseet. Fonte: BUVELOT, Quentin (ed.) *Albert Eckhout. A Dutch artist in Brazil*. Exhibition Catalogue. The Hague / Zwolle: Royal Cabinet of Paintings Mauritshuis / Waanders Publishers, 2004.
40. À direita, detalhe da Prancha 18.



41. À esquerda, o Selo Oficial da Capitania de Pernambuco. Fonte: CARVALHO, Alfredo de. "Os Brazões D'Armas do Brazil Hollandez, 1638" in *Revista do Instituto Arqueológico, Histórico e Geográfico de Pernambuco*, n. 63; pp. 574-589, reproduzido à página 585.
42. À direita, a alegoria da soberbia da "Lady World". Joan Theodore de Bry, *Pride*, gravura. Fonte: DE JONGH, Eddy. "The changing face of Lady World" in DE JONGH, Eddy. *Questions of meaning. Theme and motif in Dutch seventeenth-century painting*. Leiden: Primavera Pers, 2000; p. 66.



43. Jan Saenredam após Hendrik Goltzius, *Homage Paid to Ceres* (1596). Fonte: WELU, James A. "The Sources and Development of Cartographic Ornamentation in the Netherlands" in: WOODWARD, David. *Art and Cartography. Six Historical Essays*. Chicago: The University of Chicago Press, 1987; p. 164.



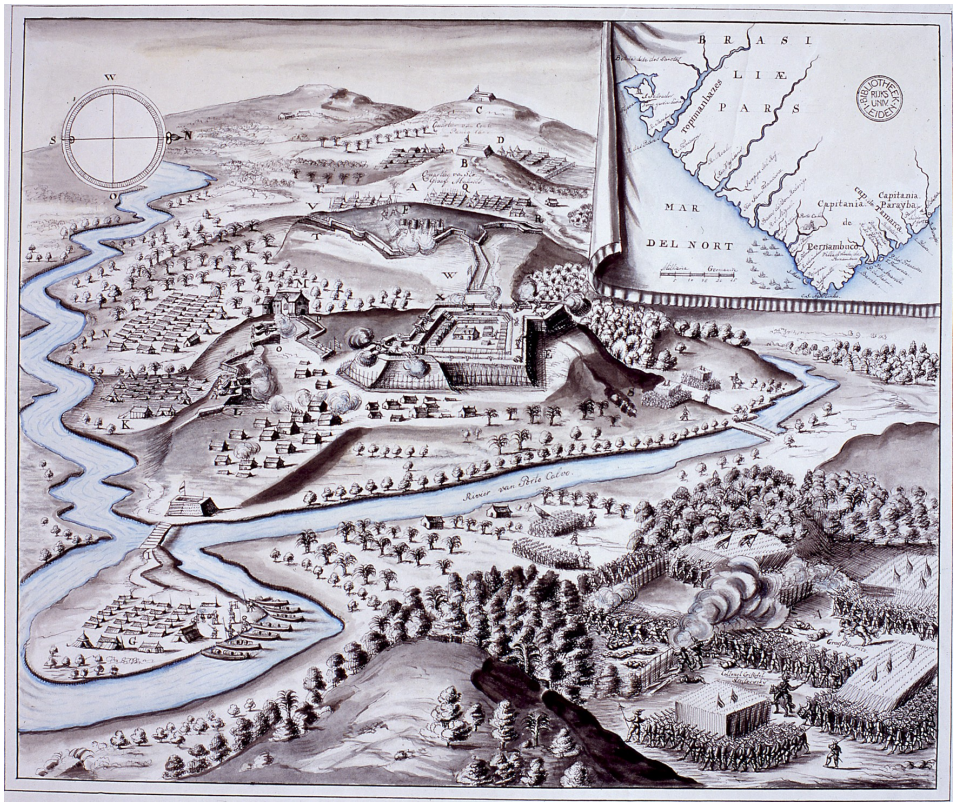
44. Detalhe do mapa *Galliae*, feito por Jodocus Hondius em 1617. Fonte: WELU, Op. Cit. p. 166.



45. Detalhe do mapa VII/29 *Burgundia Comitatus, vulgo La Franche-Comté*. Fonte: BLAEU, Op. Cit.; pp. 350-351.



46. *Sea front view of Cape Saint Augustine, 1638*. D. Beeldinghe vande Caep D. Augustijn met sijn forten 1638. Drawing of Cape Saint Augustine wit hits forts 1638. *By D. Loens. Manuscript, pen and wash; 20.5 x 32 cm. Leiden University Library*. Fonte: FERRÃO, Cristina e SOARES, José Paulo Monteiro (eds.) *Dutch-Brazil, Vol. 1 – Two unpublished Portuguese manuscripts about the Dutch Conquest (1624) and the Iberian Recovery (1625) of Salvador da Bahia in Brazil*. Rio de Janeiro: INDEX, 1999; p. 89.



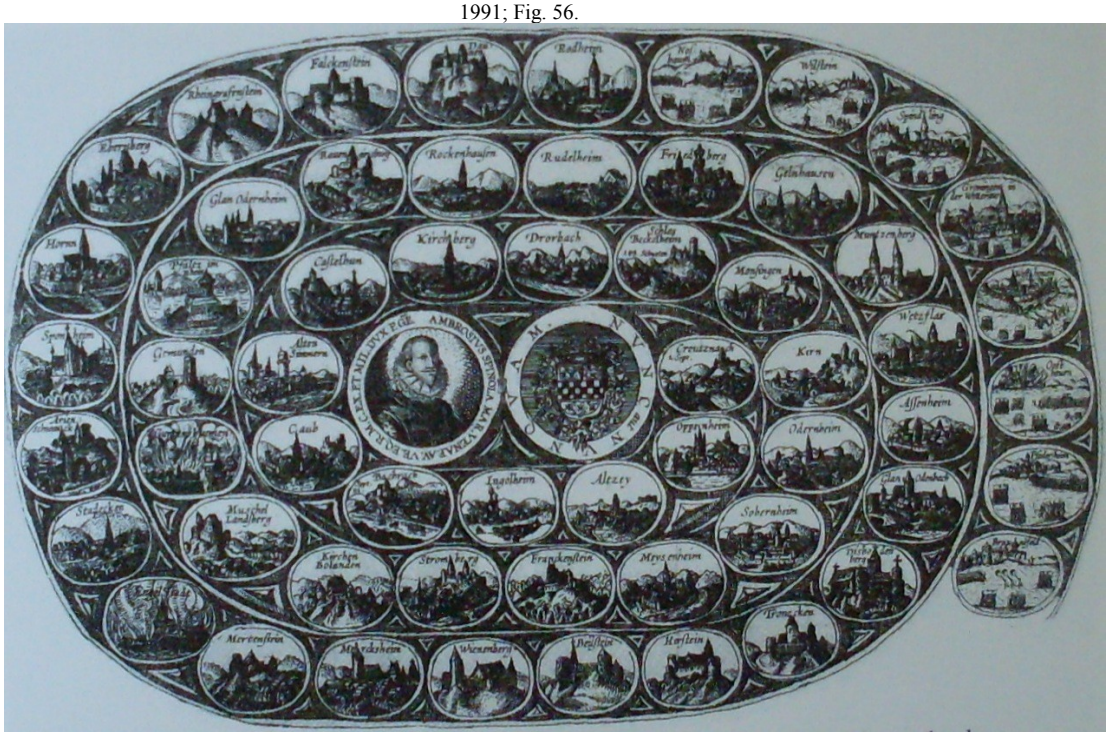
47. Christoffel Artichovsky, *Porto Calvo [Vogelvluchtkaart van Porto Calvo tijdens de bestorming door Graaf Johan Maurits van Nassau Februari 1637]*, Mapa manuscrito colorido, 34 x 41 cm. Fonte: Coleção Bodel Nijenhuis, Leiden Univesiteit Bibliotheek, COLLBN 002-12-076.



48. *Praelium prope Portum Calvum*, tinta, pincel com aguada sobre lápis, 1645, 33 x 51 cm, Londres: British Museum. Fonte: *Dutch Brazil, Vol. I: Frans Post, The British Museum Drawings*. Petrópolis, Editora Index, 2000; p. 34.



49. Claes jansz. Visscher, *Brunswick, Christian, Duke of, as conqueror of towns*, 1625. Água-forte, 21,7 x 34,8 cm. Fonte: Hollstein's Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts ca. 1450-1700, Volumes XXXVIII / XXXIX: Claes Jansz. Visscher to Claes Claesz. Visscher II [Nicolaes Visscher II]. Compiled by Christiaan Schuckman; edited by D. De Hoop Scheffer. Koninklijke Van Poll. Roosendaal, The Netherlands, 1991; Fig. 56.



50. Fonte: WARNKE, Martin. *Political Landscape: the Art History of Europe*. London, 1994.



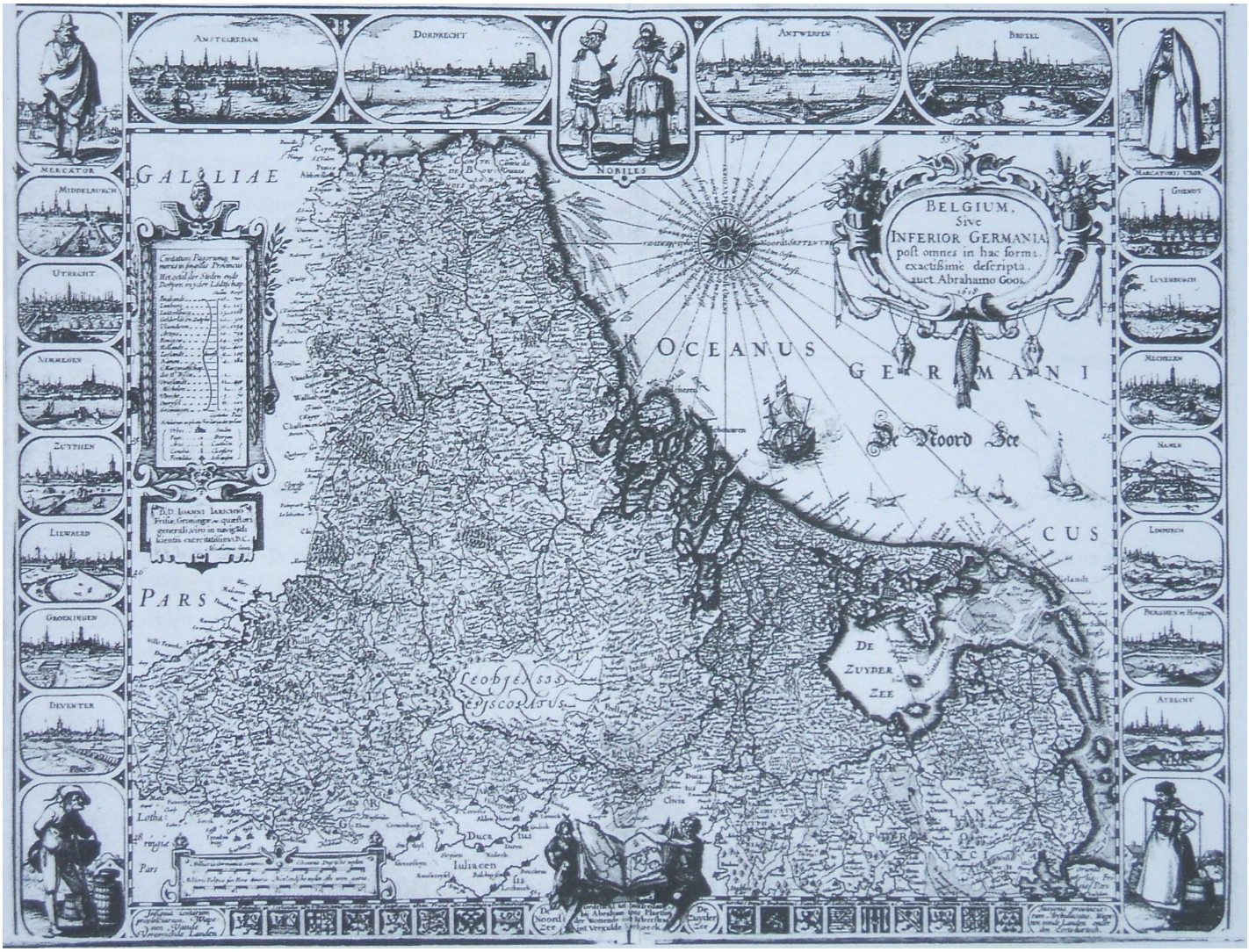
51. Hugo Allardt. *João Maurício a cavalo, tendo ao fundo a cidade de Cleve.* Gravura em Cobre, 1654 53,5 x 40,5 c. Acervo Museum Kurhaus Kleve, Sammlung Robert Engerhausen. Fonte: *Eu, Maurício. Os espelhos de Nassau*. Exihibition Catalogue. MONTES, Maria Lucia; MENEZES, José Luiz Mota; e GALINDO, Marcos. (eds.) Recife: Instituto Cultural Bandepe, 2004; p. 67.



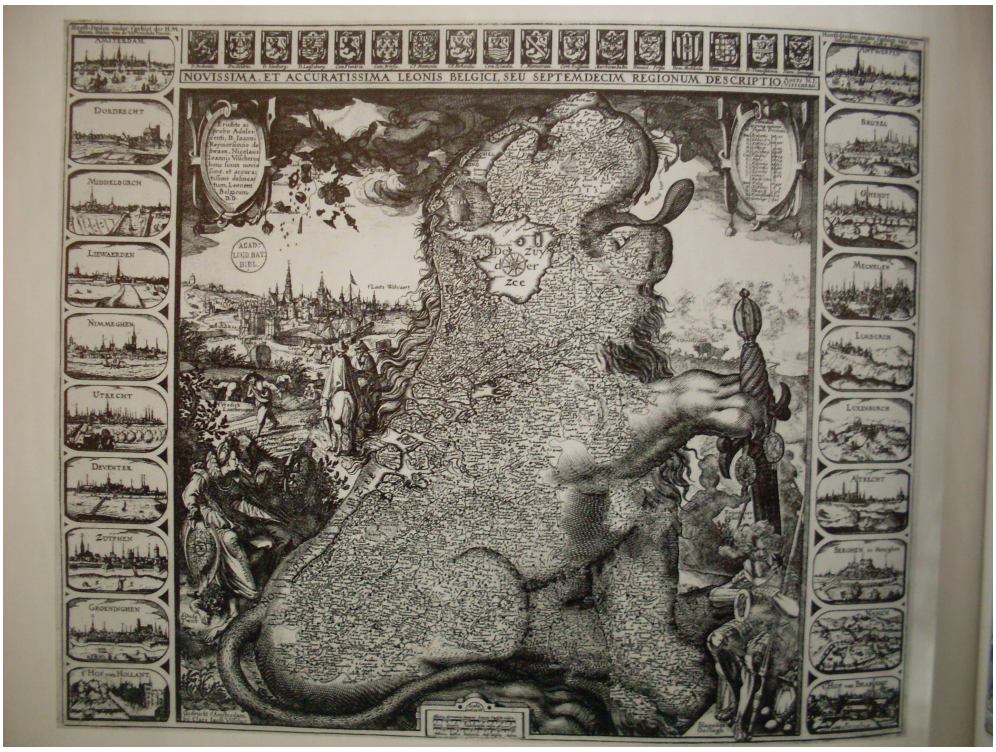
52. Claes jansz. Visscher, *Comitatus Zelandiae Nova Descriptio*, 1657. Gravura, 47,3 x 56 cm. Fonte: Hollstein's Dutch and Flemish Etchings, Engravings and woodcuts, ca. 1450-1700, Op. Cit.; p. 117.



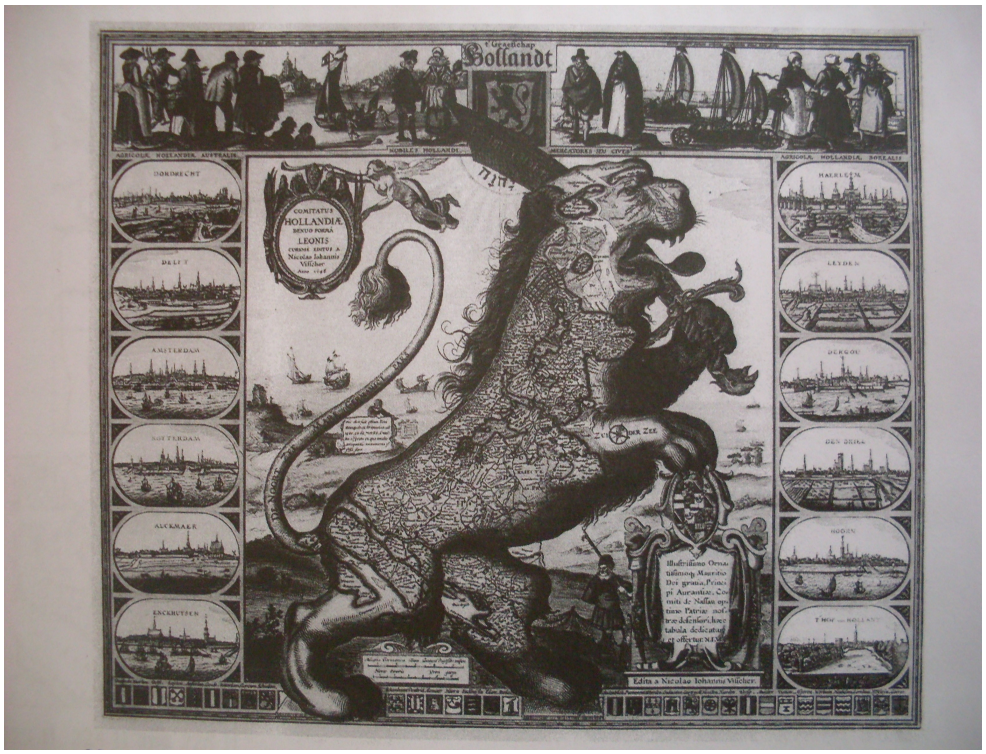
53. Detalhe da Prancha 52.



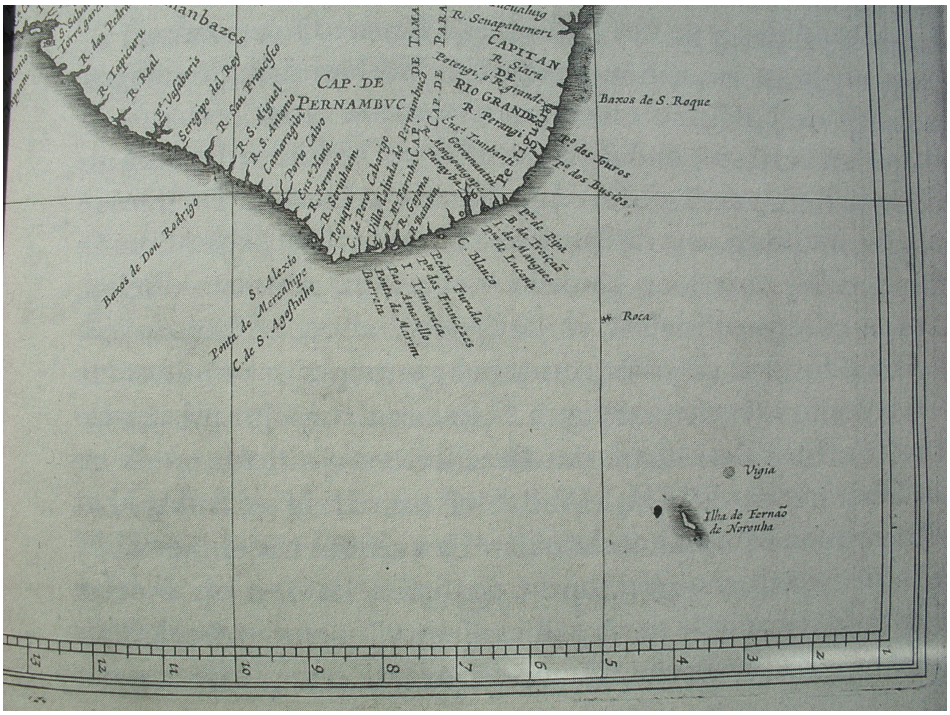
54. Abraham Goos. 1618. *Map of the Seventeen Dutch and Flemish Provinces*. Gravura, Johannes Claesz. Visscher, 42.2 x 55.8 cm; Amsterdam: Maritime Museum. Fonte: Hollstein's Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts ca. 1450-1700, Op. Cit.; Fig. 221.



55. Claes Jansz. Visscher, *leo Belgicus*, 1609-1621. Fonte: LEVESQUE, Catherine. "Landscape, politics, and the prosperous peace" in: FALKENBURG, Reindert (ed.). *Natuur en Landschap in de Nederlandse Kunst, 1500-1850*. Zwolle: Waanders Uitgevers, 1998; p. 246.



56. Claes jansz. Visscher. *Het Graeffschap Hollandt*, 1648. Fonte: BOOMGAARD, J. E. A. *Holland in Kaart en Prent*. Tielt: Drukkerij-Uitgeverij Lannoo pvba, 1984; pp. 28-29.



57. Mapa de Hessel Gerritsz. para o Brasil, publicado em LAET, Johannes de. *Beschrivinghe van West Indies*, Leiden, 1630. Fonte: TEENSMA, Ben. *Suiker, verfhout en tabak. Het Braziliaanse handboek van Johannes de Laet, 1637*. Zutphen: Walburg Pers, 2009; pp. 40-41.



58. *Brasilia qua parte paret Belgis*, gravura em cobre, 116 x 158 cm, publicada em 1646 em Amsterdam por Joan Blaeu a partir de levantamento e desenho cartográfico de Georg Marcgraf em 1643; vinhetas de Frans Post. Fonte: ZANDVLIET. *Mapping for money*. *Maps, plans and topographic paintings and their role in Dutch overseas expansion during the 16th and 17th centuries*. Amsterdam: Batavian Lion International, 2002; p. 204.





59. À esquerda, detalhe do Mapa *Praefectura de Ciîîî, vel seregippe del Rey cum Itâpuáma*, tirado do mapa de Marcgraf, *Brasília qua parte paret Belgis.* Fonte: BLAEU, Op. Cit.; pp. 564-565.
60. À direita, APIANUS, Petrus. *Cosmographia*. Paris, 1551. Fonte: ALPERS; Op. Cit.; p. 264.



61. Matthäus Merian, página-título de *Topographia Austriacarum*, 1649. Fonte: SHIRLEY, Rodney. *Courtiers and Cannibals, Angels and Amazons. The art of the decorative cartographic titlepage*. Houten: Hes & DE GRAAF Publishers BV, 2009; p. 125.



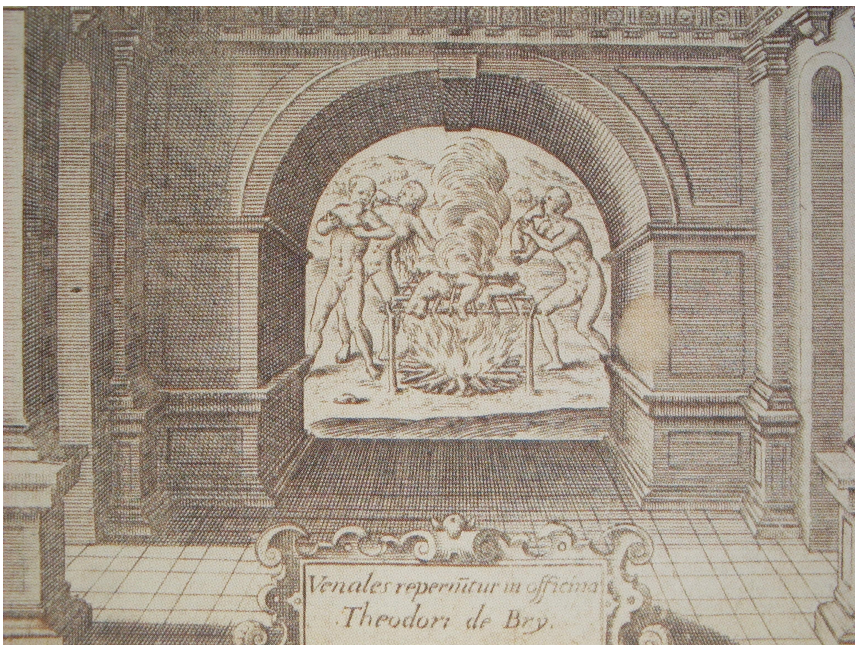


62. À esquerda, detalhe da Prancha 54.
63**.** À direita, detalhe do frontispício do Atlas Maior, com alusão à figura de Cibele, personificação para a "Geographia Blauiana". Fonte: BLAEU, Op. Cit.; p. 2.



[9]

64. Abraham Ortelius, página-título de *Theatrum Orbis Terrarum*, 1570. Fonte: SHIRLEY, Op. Cit.; p. 47.



65. Detalhe, contendo cena de canibalismo, da página-título de *América Part III*, 1593, dedicada ao Brasil por Theodor de Bry. Fonte: SHIRLEY, Op. Cit.; p. 79.



66. Detalhe da página-título do *Historia naturalis Brasiliae*, de 1648, de Willem Piso e Georg Marcgraf. Fonte: HERKENHOFF, Paulo (org.). *O Brasil e os Holandeses, 1630-1654*. Rio de Janeiro: Sextante Artes, 1999; p. 201.



67. Detalhe do mapa *Rhenus Fluviorum Europae Celeberrimus, cum Mosa, Mosella, et Reliquis, in illum se exonerantibus, fluminibus*. Fonte: BLAEU, Op. Cit.; pp. 182-183.



68. Frontispício do volume XI do *Atlas Maior*, dedicado à América. Fonte: BLAEU, Op. Cit.; p. 538.



69. Frans Post, *Mocambos*, óleo sobre madeira, 34 x 51 cm. Assinado e datado “F. Post 1645”. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes. Fonte: LAGO, Op. Cit.; p. 114.



70. gravura sobre Pernambuco em *Reysboeck van het rijcke Brasilien, Rio de la Plata ende Magallanes*, 1624. Fonte: HEIJER, Henk der. *De geschiedenis van de WIC*. Zutphen: Walburg Pers, 2002; p. 36.

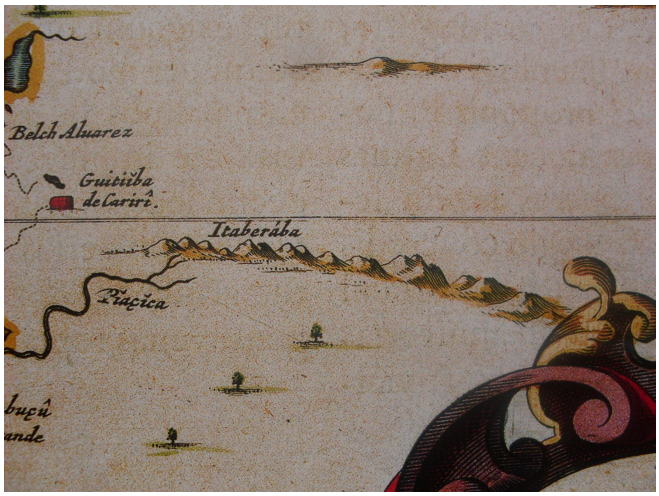


71. *Cachoeira de Paulo Afonso*, óleo sobre madeira, 58,5 x 46 cm. Assinado e datado: “F. Post. / 1647”. São Paulo: MASP – Museu de Arte de São Paulo. Fonte: LAGO, Op. Cit.; p. 116.



72. Allart van Everdingen. *Mountain Landscape with River Valley*, 1647, Óleo sobre tela, 82,5 x 111 cm. Assinado e datado. Copenhague: Statens Museum for Kunst. Fonte: SUTTON, P. C. *et al. Masters of 17th-century Dutch Landscape Painting*. Amsterdam/Philadelphia, 1987; prancha 90.





73. À esquerda, detalhe do Mapa *Praefectura de Ciîiî, vel seregippe del Rey cum Itâpuáma*, tirado do mapa de Marcgraf, *Brasília qua parte paret Belgis.* Fonte: BLAEU, Op. Cit.; pp. 564-565.
74. À direita, detalhe do mesmo mapa à Prancha anterior, com tema de "Itaberaba".



75. Detalhe da Prancha 71.



76. Frans Post, *O Sacrifício de Manoá*, óleo em tela, 191,5 x 166 cm, assinado e datado “F. Post / 1648 / 3 / 27”, Rotterdam: Museum Boijmans van Beuningen. Fonte: LAGO, Op. Cit.; p. 120.



77. Frans Post, *Paisagem com rio e índios*, óleo sobre madeira, 61 x 91,4 cm, assinado e datado: "F. Post 1650"; Nova Iorque: The Metropolitan Museum of Art. Fonte: LAGO, Op. Cit.; p. 126.



78. Detalhe da prancha 76.



79. Detalhe da prancha 12.



80. Esaias van den Velde. *Skaters near the windmill on the Pennincksveer.* Fonte: GROOT, Irene de. *Landscape Etchings by the Dutch masters of the seventeenth century*. The Hague: Lummus Nederland B.V., 1954-1979; figura 57.



81. Esaias van den Velde, *Ten Landscapes: path to the Right Leading to a Village*. Fonte: LEVESQUE, Catherine. *Journey through landscape in seventeenth-century Holland: the Haarlem print series and Dutch identity*. The Pennsylvania State University, 1994; figura 57.



82. Frans Post, *Paisagem com rio e tatu*, óleo sobre madeira, 53 x 69,3 cm, assinado e datado: “F. Post / 1649 / 10 / 11”. Munique: Alte Pinakothek. Fonte: LAGO, Op. Cit.; p. 122.



83. Frans Post, *Paisagem com rio e tamanduá* , óleo sobre madeira, 53 x 69,4 cm, assinado e datado: “F. Post / 1649 / . / 10”. Munique: Alte Pinakothek. Fonte: LAGO, Op. Cit.; p. 124.



84. Frans Post, *Engenho*, óleo sobre madeira, de 47 x 68,5 cm. Assinado e datado: “F. Post 1651”, Bristol: Coleção Particular. Fonte: LAGO, Op. Cit.; p. 128.



85. Detalhe da Prancha 83.



86. Frans Post, *Paisagem de várzea com engenho*, óleo sobre tela, 282,5 x 210,5 cm, assinado e datado: “F. Post / 1652 / 12 / 22”, Amsterdam: Rijksmuseum. Fonte: LAGO, Op. Cit.; p. 138.



87. Frans Post, *Vista da Cidade Maurícia e do Recife*, óleo sobre madeira em 48,2 x 83,6 cm, assinado e datado: "F. Post 1653.8.29". Coleção Particular em São Paulo. Fonte: LAGO, Op. Cit.; p. 144.



88. Jan van Goyen. *The Beach at Egmond ann Zee*, 1953, oleo sobre painel, 48 x 74,5 cm. Monografado e datado. Coleção Particular. Fonte: SUTTON, Op. Cit.; prancha 38.



89. José Luiz Mota Menezes. Reconstituição, tomando como base o mapa atual do Recife, dos edifícios e do desenho urbano da Cidade Maurícia no ano de 1648. Fonte: *Eu, Maurício. Os espelhos de Nassau*. Catálogo de Exibição. [MONTES, Maria Lucia; MENEZES, José Luiz Mota; e GALINDO, Marcos. (eds.)] Recife: Instituto Cultural Bandepe, 2004; p. 75.



90. Detalhe da Prancha 87.



91. Detalhe da Prancha 87.



92. Frans Post, *Paisagem de várzea*, óleo sobre madeira, 35 x 69 cm, assinado e datado: “F. Post 1657”, São Paulo, Coleção Particular. Fonte: LAGO, Op. Cit.; p. 166.



93. Frans Post. *Engenho com cachoeira*, óleo sobre madeira, 40 x 60,9 cm. Assinado e datado: "F. POST 1659". São Petersburgo, Museu do Hermitage. Fonte: LAGO, Op. Cit.; p. 186.



94. Frans Post. *Igreja de São Cosme e São Damião em Igaraçu*, óleo sobre madeira, 40 x 61 cm. Assinado e datado: "F. POST 1659". Amsterdã, Rijksmuseum. Fonte: LAGO, Op. Cit.; p. 187.



95. Frans Post. *Engenho*, óleo sobre tela, 87 x 113 cm. Assinado e datado: “F. POST / 1660”. Copenhague: Statens Museum for Kunst. Fonte: LAGO, Op. Cit.; p. 188.



96. Detalhe da gravura *Garasu*. Fonte: BARLAEUS, Op. Cit.



97. Detalhe da Prancha 94.



98. Frans Post. *Vista da Sé de Olinda*, óleo sobre tela, 107,5 x 172,5 cm. Assinado e datado: "F. POST / 1662". Amsterdã, Rijksmuseum. Fonte: LAGO, Op. Cit.; p. 200.





99. À esquerda, detalhe de Jan Vermeer. *A Alegoria da Fé*, óleo sobre tela, 114,3 x 88,9 cm, 1671-1674, Nova Iorque: The Metropolitan Museum of Art. Fonte: SCHNEIDER, Norbert. *Vermeer, 1632-1675: Emoções Veladas*. Colônia: Taschen, 2001; p. 79.
100. À direita, detalhe de Albert Eckhout, *Tapuya Indian with spears, throwing board and club*, 1641. Óleo sobre tela, 272 x 161 cm. Copenhague, Nationalmuseet. Fonte: BUVELOT, Op. Cit.



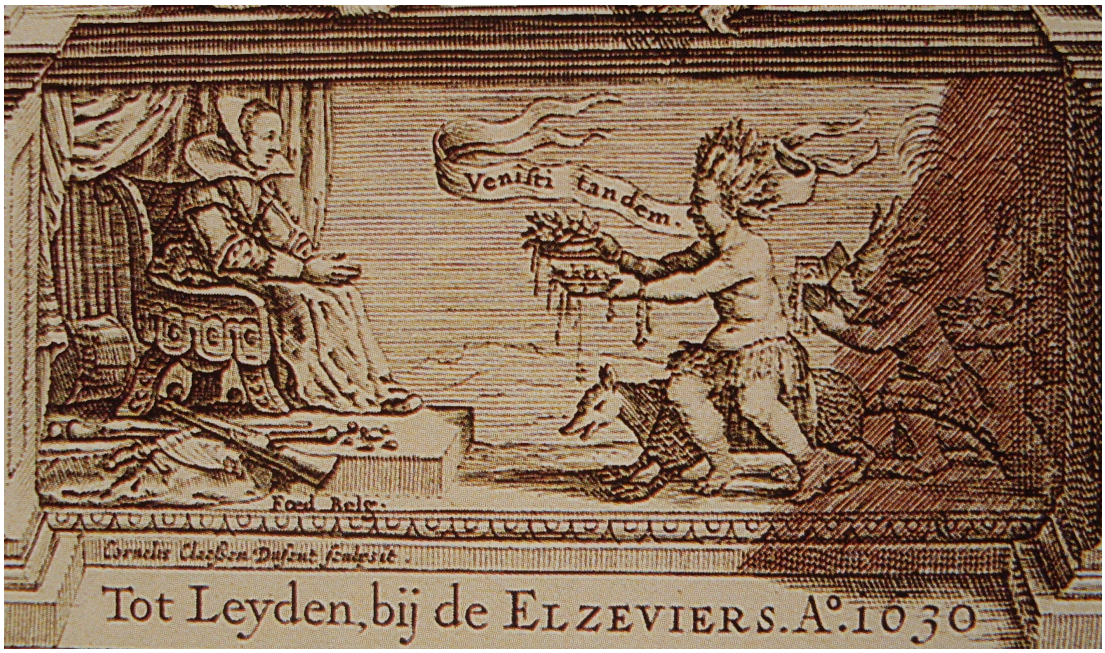
101. Detalhe da Prancha 98.



102. Frans Post. *Engenho*, óleo sobre tela, 71,5 x 91,5 cm. Assinado: “F. POST”. Roterdã, Museum Boijmans van Beuningen. Fonte: LAGO, Op. Cit.; p. 214.



103. Frans Post. *Vista panorâmica de Olinda*, óleo sobre tela, 77 x 110 cm. Assinado: "F. Post". Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes. Fonte: LAGO, Op. Cit.; p. 248.



104. Detalhe do frontispício de *Nieuwe Wereldt ofte Beschrijvinghe van West-Indien*, de Johannes de Laet, 1630. Fonte: HERKENHOFF, Op. Cit.; p. 72.



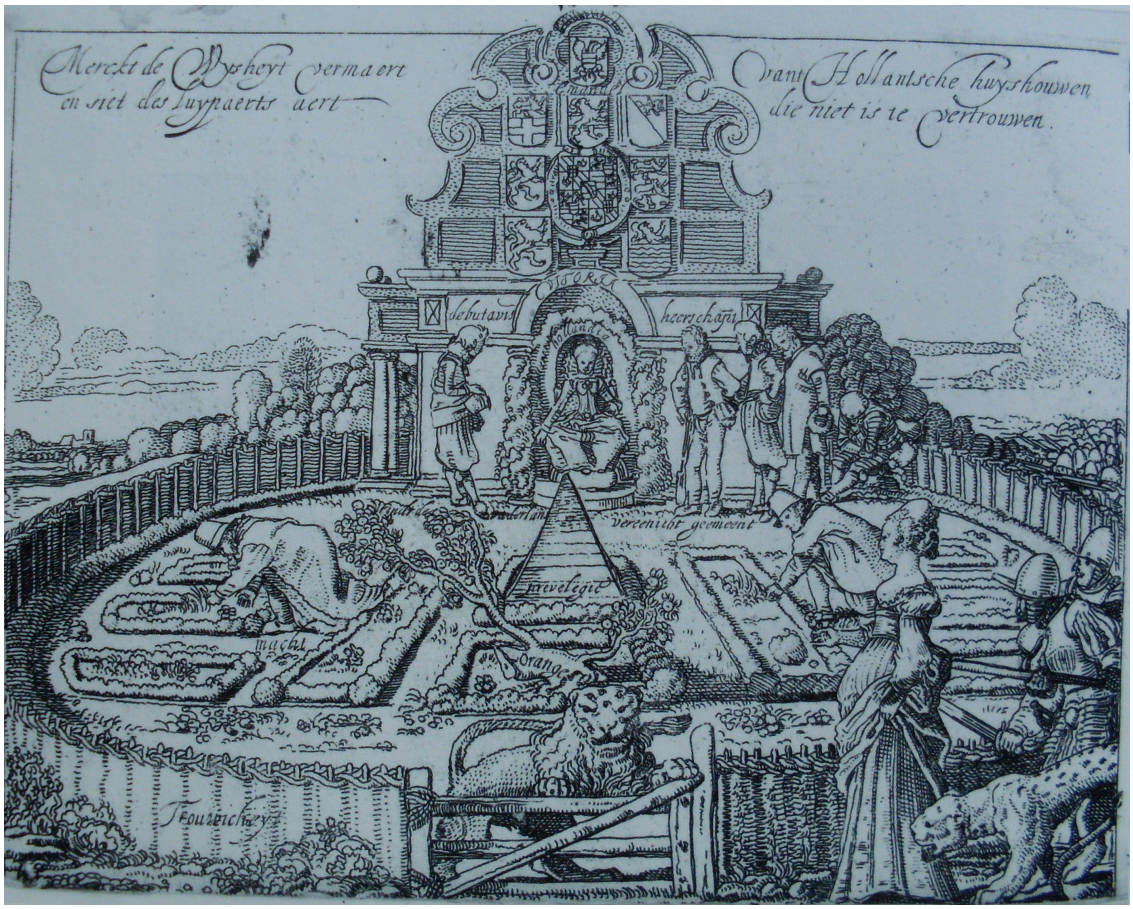
105. Detalhe da Prancha 90.



106. Detalhe da página-título do *Historia naturalis Brasiliae*, de 1648, de Willem Piso e Georg Marcgraf. Fonte: HERKENHOFF, Op. Cit.; p. 201.



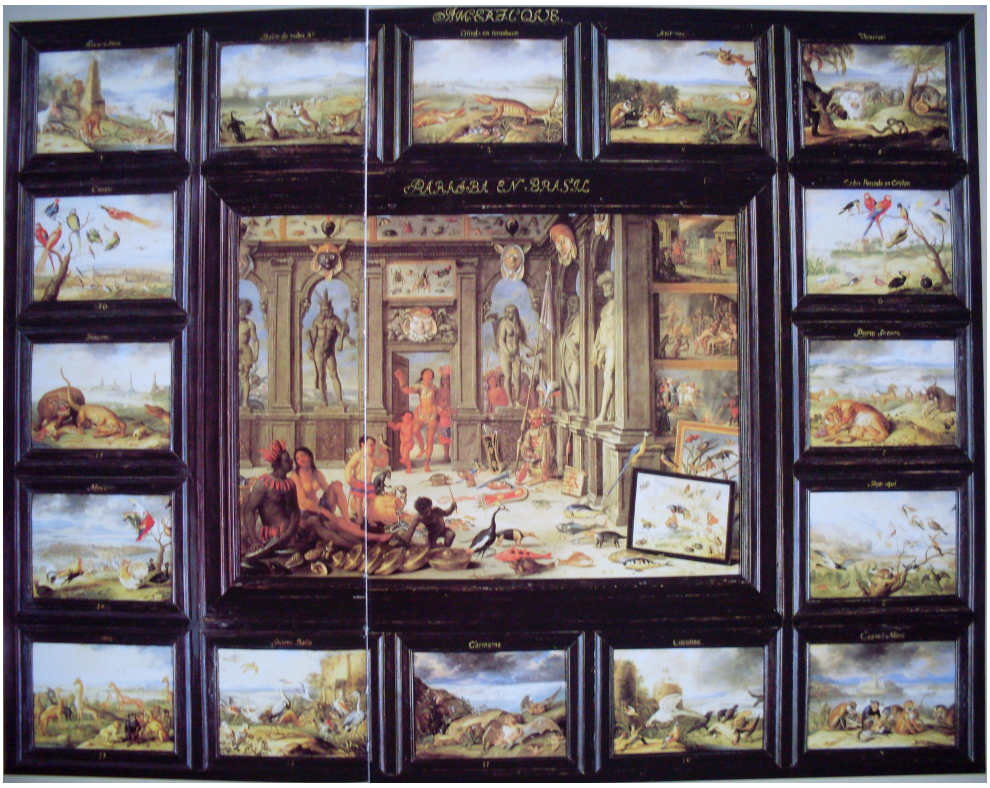
107. À esquerda, detalhe da Prancha 96.
108. À direita, detalhe de Frans Post. *Engenho*, óleo sobre madeira, 47,5 x 64 cm. Assinado: "F. POST". Schwerin, Staatliches Museum. Fonte: LAGO, Op. Cit.; p. 206.



109. Willem Buytewech. Página-título do *merckt de Wysheyt vermaet vant Hollantsche huyshouwen em siet des luiperts aert die niet is te vertrouwen*, 1615. Fonte: LEVESQUE, Catherine. *Journey through landscape in seventeenth-century Holland: the Haarlem print series and Dutch identity*. The Pennsylvania State University, 1994; figura 83.



110. Jacob van Meurs. Frontispício de *Historische Beschrijvinghe van Amsterdam*, 1663, de Olfert Dapper. Fonte: HOCHSTRASSER, Julie Berger. *Still Life and Trade in the Dutch Golden Age*. New Haven: Yale University Press, 2007; p. 12.



111. Jan van Kassel. *Amerique*. 1666. Munique, Staatsgemäldesammlungen. Fonte: HERKENHOF, Op. Cit.; pp. 130-131.



112. Jacob Van Ruisdael. *The Mill at Wijk*, ca. 1670, oleo sobre tela, 83 x 101 cm. Assinado. Amsterdã, Rijksmuseum. Fonte: SUTTON, Op. Cit.; prancha 103.

SAMENVATTING

Dit proefschrift is een culturele geschiedenis van het politieke landschap van Brazilië, gebaseerd op een analyse van het werk van Frans Post (1612-1680), een in Haarlem geboren landschapsschilder.

Vanaf het begin vat de dissertatie, hebben we de bedoeling gehad te onderzoeken hoe een landschapsschilder in het kader van de codes, conventies en retorische middelen die eigen waren aan de Hollandse kunst van de 17e eeuw een land heeft waargenomen en gerepresenteerd, dat andere etnische, zoölogische, botanische en omgevingsomstandigheden liet zien. Bovendien was het onvermijdelijk dat we in onze studie de implicaties zouden betrekken van de constructie van deze beelden voor een Braziliaans publiek, dat het op een ander historisch moment, het begin van de twintigste eeuw, zou gebruiken in het debat over de nationale identiteit.

Gedurende de analyse van de bronnen, was een aanpassing en vernieuwde definitie van het onderzoeksobject wegens de verkregen resultaten nodig. We zijn er voortdurend op uit geweest een synthese tot stand te brengen tussen de formuleringen van het oorspronkelijke plan en de door de analyse toegevoegde elementen.

De methodologie van dit onderzoek bestond uit twee verschillende procédé's: de iconografische analyse en de historische interpretatie.

De iconografische analyse werd op haar beurt weer in twee etappes ondernomen. Eerst hebben we een inventarisatie en een lijst gemaakt van de iconografische motieven van het hele werk van Frans Post, zodat we de vinger konden leggen op de terugkeer van elementen, en in kaart konden brengen welke werden uitgekozen en welke terzijde werden geschoven tijdens het proces van de vastlegging van de empirische observaties in een weergave van het beeld. Na deze systematisering ging het erom een iconografische vergelijking te maken tussen de motieven van Frans Post en andere visuele bronnen, die we

als secundaire bronnen beschouwen. De bedoeling hiervan was de specifieke behandeling van deze motieven in Post's beeld vast te stellen, zodat we konden laten zien welke visuele strategieën in zijn werk geobjectiveerd werden en met welke bewijsbare doelen.

De tweede stap was de historische interpretatie van deze voor het beeld van Post specifieke visuele strategieën. Hiervoor was vereist dat we de vooronderstellingen van de iconografische en iconologische methode onderzochten, met de bedoeling door de localizering van de beperkingen ervan, methodologische alternatieven te kunnen voorstellen. Daarvoor was het noodzakelijk over te gaan tot een theoretisch debat niet ter fundering van een voorstel van een methode, maar voor de inperking tot die schilderijen op basis waarvan onze benadering van de visuele bronnen tot stand kon komen en we een interdisciplinaire aanpak konden rechtvaardigen, die weliswaar binnen het raam van de culturele geschiedenis bleef.

In deze zin hebben we het hele eerste deel van het proefschrift gewijd aan dit debat. Het grootste deel van de door ons onderzochte bestaande bibliografie over Frans Post is doordrongen van een discours dat door zijn verbondenheid met de praktijk van het *connoisseurship* meer van doen heeft met een formele benadering, zoals in de vanaf het einde van de negentiende eeuw opgetuigde traditie. Deze onderwijstraditie van het beeld als een kopie van de werkelijkheid reproduceerde een mimetische lezing van het landschap en beperkte zich in het onderzoek naar het werk van Frans Post tot het naar boven halen van de zestiende eeuw als paradijselijke en/of arcadische motieven.

Ondertussen hebben we wat het bibliografische overzicht betreft leemtes ontdekt in de geschiedschrijving over Frans Post die terug te voeren waren op onderzoeken die suggereerden dat het artistieke beeld gerelateerd is aan wetenschappelijke en economische aspecten van de Nederlanders in het Brazilië van de zeventiende eeuw en van een beschrijving van het sociale leven in de kolonie. We hebben dus op basis van de leemtes, de

door het realistische discours verwaarloosde aspecten en de focus van slechts aangeduide onderzoeken, een historisch studie kunnen verdedigen van het beeld in Frans Post als iconografisch document of visuele bron. Dus, in dit kader, kunnen wij de culturele conceptie van het Nederlandse politieke landschap onderzoeken en hoe zijn beelden daarvan geconstrueerd werden in relatie tot de geschiedenis van het Hollandse Brazilië.

In het tweede hoofdstuk gaan we over tot de deconstructie van de mimetische lezing die wordt toegepast op het werk van Frans Post in de catalogus van Joaquim Sousa-Leão, die in 1937 werd gepubliceerd en, door toedoen van de verschillende heruitgaven gedurende de twintigste eeuw, een referentiepunt is geworden waarmee onderzoekers het beeld in Post benaderden. Het ging dus om de hernieuwde toekenning van een plaats aan de productie van zijn catalogus in de context van een visuele cultuur in het Pernambuco van de jaren 1920 en 1930 te geven en om de relatie hiervan met het vraagstuk van het regionalisme en de nationale identiteit te analyseren.

Dit culturele proces van herlezing van de zestiende eeuwse landschappen van Frans Post en hun gebruik als ruimtelijke beelden van het suikerproducerende Noordoosten was alleen cultureel gezien mogelijk middels de articulatie vanuit de mimetische en fotografische interpretatie tot het opkomende geografische discours over het landschap als empirische realiteit.

Dit heeft ons gebracht tot het onderzoek van het “landschap” in het theoretisch deel, in het derde hoofdstuk, en hier springt één begrip boven de andere uit: opdat het middels de visuele cultuur gearticuleerde landschap in het proces van vernieuwde betekenisgeving kon worden gebruikt, zou het noodzakelijk zijn dat het van een andere aard was dan alleen maar de afbeelding. Opdat het landschap gerefereerd kon worden aan het beeld én aan de ruimte, zou het een concept moeten zijn.

Het landschap werd hier dus gedefinieerd op basis van een interdisciplinaire benadering als een actie van conceptualiseren dat het volgende driedelige proces onder

woorden brengt: 1. de transformatie van de ruimte in plaats; 2. de constructie van het vastgelegde beeld als een scheppingsproces van imaginaire en sociale betekenissen binnenin een visuele cultuur en 3. de constructie van een locale identiteit als gevoel te behoren tot een politiek lichaam.

Zodoende is het landschap een imaginair actie, cultureel gezien, door mensen land conceptualiseren, het wordt verwant in en door sociale betrekkingen (en dus machtsbetrekkingen) zodat het drie aspecten van de ambiguïteit articuleren, dat ermee wordt geassocieerd in de geschiedenis: a. de notie dat het een stukje is van het empirisch werkelijke, b. de wijze van waarnemen/zien van dit stukje werkelijkheid en c. de vastlegging van deze waarneming in beelden.

Als culturele conceptie die de imaginaire overgang bewerkstelligt van plek (‘sítio’ [Portugees]: geometrisch in het reële localiseerbare categorie) tot plaats (‘lugar’ [Portugees]: kwalitatieve categorie van identificatie geassocieerd aan het gevoel ergens toe te behoren), is het landschap een symbolische bemiddeling van belang voor de constructie van beelden van politieke lichamen en is het dus fundamenteel om machtsverhoudingen te naturaliseren, d.w.z. het landschap biedt een culturele visie aan als een natuurlijk feit.

De overbrenging van mentale beelden in vastgelegde beelden (schilderij, tekening, ets bijvoorbeeld) is een imaginaire constructie die tot stand komt in en door sociale relaties. In deze zin zijn de gefixeerde beelden niet te reduceren tot de sociale relaties zelf, maar vinden ze ook niet *buiten* de sociale relaties plaats.

De door de intrinsieke relatie tussen de culturele productie en de sociale relaties achtergelaten sporen in de constructie van het beeld maken het mogelijk dat het beeld zelf voor een iconografisch document ofwel een visuele bron gehouden wordt door de historicus die de culturele kwestie van de verbeelding bestudeert.

Op basis van de uitwerking van dit theoretische kader hebben we de volgende methodologische stap kunnen zetten: we hebben de beelden van Frans Post behandeld als

iconografische documenten om over te gaan tot een historische interpretatie. Deze operatie is dus gebaseerd op de interpretatie vanuit een culturele geschiedenis, die verrijkt werd door de culturele geografie en door de visueel culturele studies (zowel de kwalitatieve benaderingen van de menswetenschappen als een geschiedenis van de kunst die zich bezighoudt met de verbreding van zijn eigen blikveld) van de voorafgaande iconografische analyse. Dit werd gesystematiseerd in de hoofdstukken die het tweede en het derde deel omvatten.

In het tweede deel, dat bestaat uit de hoofdstukken vier, vijf en zes, merken we op dat Frans Post zijn eerste doeken en tekeningen tot aan 1645 zo heeft gecomponeerd dat ze het territorium van het Hollandse Brazilië weergeven overeenkomstig de landschappen uit zijn vaderland van de eerste helft van zeventiende eeuw en in hun structuur waren motieven opgenomen die te maken hadden met etnografische, zoölogische en botanische observaties gemaakt in de Braziliaanse tropen.

De bovenvermelde productie tot standgekomen op bestelling van Johan Maurits, graaf van Nassau-Siegen, algemeen gouverneur van het Hollands Brazilië, benadrukt het topografische zicht als iconografische structuur met de bedoeling beelden van specifieke plaatsen van het koloniale territorium te construeren die in overeenstemming zijn met een verbeelding van de gemeente als provinciale basis van het Nederlandse politieke lichaam, die dus de officiële visie weergeeft van het Nieuwe Holland in samenklank met de orangistische ideologie zoals die werd voorgesteld door de stadhouder Frederik Hendrik, Prins van Oranje Nassau.

In het derde deel, dat de hoofdstukken zeven, acht en negen bevat, wijzen de resultaten van de analyse op het feit dat het merendeel van de schilderijen die Frans Post maakte voor de verkoop op de markt van Hollandse kunst van na 1650 en vooral gedurende de jaren zestig, een Braziliaans landschap construeert met een hogere graad van manipulatie van het waargenomen reële (hij verlaat het genre van de *veduta* en gaat over op dat van de

capriccio) en door ze te associëren met de verbeelding van de *Amoenitates exoticae* kan hij de directe relatie met de gemeentelijke topografie en het daarmee gepaard gaande beeld van het politieke lichaam vermijden. Zo ontwerpt hij een visie van Brazilië als exotisch land, waaruit *commodities* voortkwamen zoals suiker. Deze beelden waren eerder van belang voor de Hollandse regenten- en koopmanselite uit, vooral Amsterdam, die na het einde van het stadhouderschap in 1650 de hegemonie verwierf.

Beide visies op Brazilië, waarvan de eerste correspondeert met het koloniale orangistische project van het Nieuw Holland en de tweede met de handelsbelangen van de suikerhandel, werden geconstrueerd door Frans Post door middel van het retorische hulpmiddel van de typering, waarbij het typische wordt vastgesteld temidden van de spanning tussen het vertrouwde en het exotische. Terwijl enerzijds de eerste doeken en tekeningen werden uitgevoerd op zo'n manier dat het andere werd opgenomen door zijn onderwerping aan het vertrouwde, kan men anderzijds in de schilderijen van na 1650 van de kant van Frans Post een poging zien om zich te verzetten tegen een toenemende culturele praktijk van het kopende publiek, door het niet-Europese exotisch te maken door het niet te onderscheiden door middel van een internationaal eclecticisme.

De elementen van de analyse samenvattend om tot een conclusie te komen, zeggen we dus dat de centrale these van dit proefschrift bestaat uit de bewering dat de eerste beelden van Frans Post (de doeken in Brazilië gemaakt tussen 1637 en 1640 en de tekeningen van 1645, gemaakt voor de etsplaten van het boek *Rerum per octennium in Brasilia*, waarin de Nederlandse humanist Gaspar Barlaeus heeft geschreven over de regering van Johan Maurits van Nassau in Brazilië) de constructie zijn geweest van een officieel politiek landschap van de kolonie, die een integrerend deel was van het politieke lichaam van de Verenigde Provinciën en overeenstemde met het orangistische project van Frederik Hendrik. Maar in de geheel andere historische context, na de vrede van Munster in 1648 en na 1650, na het einde

van het stadhouderschap van de Oranjes, schilderde Frans Post zijn latere landschappen voor de verkoop op de kunstmarkt, zodat hij twee publieken bediende, die beide gefilieerd waren aan een ideologie: het ene dat de orangisten en hun voorstellen van een gecentralizeerde staat verdedigde, afgestemd op het monopolie van de Compagnieën in de koloniale handel, het andere dat het burgerlijke republikanisme verdedigde en direct verbonden was aan de vrijhandel. De eersten zagen liever een beeld van Brazilië gebaseerd op topografische vergezichten in overeenstemming met het repertoire van vaderlandse landschappen; de tweeden wilden meer gestereotypeerde scènes, zonder toespelingen op een iconografie gerelateerd aan het politieke landschap van Nieuw Holland en ze drukten Frans Post's scheppende werk in de richting van de formule van de *amoenitates exoticae*, toegepast op Brazilië als *Suikerrijk*.

ABSTRACT

This dissertation is a cultural history of the political landscape of Dutch Brazil through an analysis of the oeuvre by Frans Post (1612-1680), born in Haarlem.

The main aim was to investigate how a landscape painter, according to seventeenth-century Dutch art codes, conventions and rhetoric, perceived and depicted Brazil, a land whose ethnical, zoological, botanical and climatic conditions differed so much from Holland. Thus, it was also important to study the implications of such image construction to the reception of it by a Brazilian audience, which, in an other historical moment, was struggling to debate national identity in the first half of twentieth century.

Nevertheless, the results obtained during analysis demanded that we adjusted and redefined the very subject of this investigation. We proceeded a synthesis between initial framework and later results. Methodology consisted of two distinct procedures: iconographical analysis and historical interpretation.

Iconographical analysis was developed in two steps. Firstly, we listed the iconographical motifs along the known oeuvre of Frans Post, in order to apprehend reoccurrences, mapping which elements were selected and which were not during the creative process that turned empirical observation into visual depiction. After this systematization, in a second moment, we made iconographical comparison between Frans Post's motifs and those related motifs found in the other visual sources, here considered as secondary. Considering both the specificity of Frans Post's treatment and his relative position among a broader visual culture, we could find elements to interpret historically his visual strategies and its links with power and social relations.

Historical interpretation of the specificities of visual strategies within Frans Post's oeuvre demanded, however, an exam of iconography/iconology method. In order to do so, it was necessary to establish the theoretical ground which with we approached our visual

sources, from the interdisciplinary field made possible by cultural history.

To pursue this framework, we dedicated the whole first part of our dissertation to this debate. Most of the titles among the bibliography on Frans Post here examined are informed by a discourse that, related to the practice of *connoisseurship*, presents a formal analysis, such as in the tradition of late nineteenth and early twentieth centuries. This scholar tradition tends to conceive image as a copy of real, reproducing a mimetic reading of landscape, limiting itself to, concerning the investigation on Frans Post's oeuvre, the surface of seventeenth-century evocation of Edenic and Arcadic motifs.

Nonetheless, bibliographical review found gaps in art historiography on Frans Post that pointed to investigations that has suggested that artistic image should be related to the scientific, commercial and colonial purposes the Dutch had to Brazil during seventeenth century. Thus, from the blanks and neglected aspects by the "realistic" approach, and crossing the scopes of suggested investigations, we took Frans Post's landscapes of Brazil as visual sources to investigate historically the Dutch political landscape for Brazil.

After this, we proceeded to a historical inquiry in order to deconstruct the mimetic reading of landscape concerning Frans Post's oeuvre, as found in the catalogue by Joaquim Sousa-Leão, published in 1937, and which became a reference throughout twentieth century. Thus, re-historicizing the making of his catalogue in the 1930s demonstrated that there were a national and a regional agenda entangled in the very reception of Post's images.

This cultural process of re-presenting Frans Post's images, and its related use as territorial images of regional Northeastern Brazil, was only possible due to the articulation of a photographical mimetism with the emergence of a geographical discourse that coincided landscape with empirical reality.

It was important to detach Frans Post's images themselves from the very mimetic discourse about them. However, it lead our concerns to the theoretical investigation of "landscape" in a way we could later consider it within the historical context of seventeenth-

century Dutch visual culture.

In order to be subject of a re-signification by a different visual culture, landscape must be something more than only an imagistic category. In order to be related both to image and space, landscape must be the social construction of ideas within a mentality and/or an imaginary. In other words, it is a culturally biased conception. It articulates a triple process, which: 1) transforms space into place; 2) operates the creation of graphic images through social and imaginary relations among a visual culture; and 3) constructs the feeling of belonging to a place as a symbolic medium for identity and body politic.

As a cultural conception that makes possible to transpose site (a geometrically deductible category) into place (a qualitative category of identity), landscape is a symbolic mediation of great relevance to the construction of body politic imagery; thus, it is fundamental to naturalize relation of power; or, landscape can be used to visually turn a cultural vision into a natural fact. However, because this cultural operation leaves traces on the very depicted image, it is possible to use them as documents, considered as visual sources, to investigate historically the cultural subject of imaginary.

Then, from the above resumed theoretical framework, we could proceed to the second methodological step: to take Frans Post's images as iconographical documents to historically interpret the Dutch vision about Brazilian land and peoples in seventeenth century. It corresponds to the chapters from second and third parts of this dissertation.

In second part, we observed that Frans Post composed his first canvases and drawings, until 1645, in order to depict Dutch Brazilian territory according to first half seventeenth-century Dutch patriot landscape imagery, and within whose structure were inserted tropical motifs related to the ethnological, zoological and botanical observations in Brazil.

The above mentioned production, commissioned by Johan Maurits, Count of Nassau-Siegen, general-governor of Dutch Brazil, emphasizes topographical vista as iconographical

structure in order to construct images of specific localities from colonial territory according to an imagery of municipality as provincial base of Dutch body politic, constituting the official vision of Nieuw Holland, and in consonance with Orangist ideology, as proposed by the Stadhouder Frederik Hendrik, Prince of Orange-Nassau.

In the third part, the results from analysis point to the fact that most of the paintings Frans Post executed to sell in the post-1650 Dutch art market, and specially during the 1660s, constructs the Brazilian landscape with a higher degree of manipulation of the perceived reality, in a way that, associating themselves to an imaginary of *Amoenitates exoticae*, they avoid the straight relation to municipal topography and its implication of body politic imagery. According to this, those images constitute a vision of an exotic land from where used to come commodities, as sugar. Those images were more interesting for the Dutch elite of regents and merchants (specially from Amsterdam), which became hegemonic after the end of stadhouderate, in1650.

Both visions of Brazil, above referred, corresponding the first one to the Orangist colonial project for Nieuw Holland and the second one to the commercial interests on sugar trade, were constructed by Frans Post through the rhetorical strategy of typifying; being the Typical, however, constituted within the tension between the Familiar and the Exotic. On one hand, the first canvases and drawings were executed in a manner that domesticated the Other into Familiar; on the other hand, the post-1650 oils tend to reinforce the vision of the Other as Exotic, yet avoiding introducing motifs that were external to Brazil. Doing so, Frans Post was opposing himself to an increasing trend to exoticize the non-European populations by an indiscriminating international eclecticism that cast the same cultural shroud over Asia, Africa and Americas.

To conclude, we can affirm that Frans Post's first images (the canvases made in Brazil between 1637 and 1640 and the 1645 drawings, executed in preparation of the plates to be

inserted in the book *Rerum per octennium in Brasilia*, written by Gaspar Barlaeus in praise of Johan Maurits's govern in Brazil) were the cultural construction of an official political landscape for the colony, according to Orangist ideology, as proposed by Frederik Hendrik. However, in a different historical context, after the Peace of Münster, in 1648; the beginning of the civil regime, in 1650; and the military defeat in Brazil, in 1654, Frans Post's later landscapes were painted according to two different audiences within Art market, corresponding to two distinct political positions: the defenders of Orangism and its proposal of a more centralized state; and the defenders of civil republicanism in straight relation to free trade. While the former preferred an image of Brazil according to topographical vista in correspondence with patriot imagery of Dutch body politic; the latter chose for more stereotyped scenes, without allusion to the iconography of body politic, pressing Frans Post's creation towards the formula of *amoenitates exoticae*, applied to the imagination of *Suikerrijk* Brazil.

CURRICULUM VITAE

Daniel de Souza Leão Vieira is op 30 augustus 1977 geboren in de stad Recife, hoofdstad van de staat Pernambuco in Braziië. Hij is afgestudeerd als technisch ontginningsassistent aan de toenmalige Escola Técnica Federal de Pernambuco – EFTPE – in het jaar 1995. Hierdoor heeft hij Topografie (Planimetrie en Altimetrie) en Topografisch Tekenen kunnen studeren. In 2000 is hij afgestudeerd in de Licenciatura Geschiedenis aan de Universidade Federal de Pernambuco – UFPE – en heeft vanaf 1997 tot 1999 een PIBIC-beurs van de CNPq gehad voor het onderzoek: 'O Recife dos anos vinte: histórias e seduções modernas'. Het onderzoek stond onder leiding van Prof. Dr. Antonio Paulo de Morais Rezende. Het jaar daarop is hij begonnen aan het postuniversitair programma in de geschiedenis van de UFPE met een beurs van de CNPq. In 2003 heeft hij het Master in Geschiedenis met onderscheiding gehaald met de dissertatie 'Paisagens da cidade: os olhares sobre o Recife dos anos 1920', onder leiding van Prof. Dr. Antonio Paulo de Morais Rezende, te verdedigen. In 2006 werd hem door de CAPES een beurs voor het project 'O Novo Mundo em Frans Post: o imaginário da natureza brasileira na pintura de paisagem da Holanda do século XVII' toegekend, waarmee hij onderzoek kon gaan verrichten aan de Universiteit Leiden, Nederland. Hier is hij vanaf november 2006 gastonderzoeker geweest aan het Leids Universitair Instituut voor Culturele Disciplines (LUICD).