UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA - MESTRADO

FRANCISCO ISAAC DANTAS DE OLIVEIRA

O MUNDO CRIADO PELAS IMAGENS: PAISAGENS E ESPAÇOS COLONIAIS NA OBRA DO HOLANDÊS FRANS POST

NATAL
2013

FRANCISCO ISAAC DANTAS DE OLIVEIRA

O MUNDO CRIADO PELAS IMAGENS: PAISAGENS E ESPAÇOS COLONIAIS NA OBRA DO HOLANDÊS FRANS POST

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História PPGH – UFRN, área de concentração: História e Espaços; Linha de Pesquisa: Cultura, Poder e Representações Espaciais.

ORIENTADOR: Prof. Dr. Francisco das Chagas F. Santiago Junior

NATAL
2013

Catalogação da Publicação na Fonte.
Universidade Federal do Rio Grande do Norte.
Biblioteca Setorial do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes (CCHLA).

Oliveira, Francisco Isaac Dantas de.
O mundo criado pelas imagens: paisagens e espaços coloniais na obra do holandês Frans Post / Francisco Isaac Dantas de Oliveira. – 2013.
146 f.: il.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes. Programa de Pós-graduação em História, 2013.
Orientador: Prof. Dr. Francisco das Chagas F. Santiago Junior.

1. Post, Frans Jansz – 1612-1680. 2. Paisagens. 3. Brasil – História – Período colonial, 1715-1820. 4. Arte. 5. Brasil – História – Domínio holandês, 1624-1654. I. Santiago Junior, Francisco das Chagas F. II. Universidade Federal do Rio Grande do Norte. III. Título.

RN/BSE-CCHLA CDU 94(81).03

Dedico este trabalho a minha amada mãe Luzia Dantas de Medeiros. Ela me ensinou a ler, a escrever e a viver.

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar quero agradecer a Deus por me dar o suporte necessário por meio de pessoas maravilhosas que encontrei na minha jornada de pesquisa.

Neste momento agradeço profundamente aos meus queridos amigos Henrique Hertz e Hugo Romero C. da Silva (*in memoria*), vocês foram os maiores entusiastas da minha carreira acadêmica.

Agradeço a Aline Marinho, que com muita dedicação me ajudou a pensar e a elaborar meu projeto de pesquisa.

A minha amiga – e para sempre professora – Mariza Silva de Araújo, obrigado por sua empolgação com a minha pesquisa.

Não podendo esquecer meus familiares, importantes para o resultado deste trabalho. Agradeço imensamente ao meu tio Francisco Medeiros, para mim tio Chico, e minha querida tia Socorro que com carinho e dedicação me hospedaram em sua casa na cidade de São Paulo, numa estadia maravilhosa de pesquisa.

Aos meus amados amigos Wallac Joony sempre ouvindo as minhas desilusões e Rudnei Mendes por me abrigar no aconchego da sua casa durante a escrita do texto de qualificação. Não sei o que seria de mim sem vocês dois por perto.

A Gabriel Araújo, pela presença constante na minha vida, pela dedicação que dispensou a mim, o seu amor é imenso e generoso. Amo-te, obrigado meu amor.

Agradeço aos meus amigos de turma de mestrado (2011) em especial a Carolino Marcelo de Brito pelo companheirismo e divisão dos “aperreios” do mestrado.

Também quero agradecer a todos os técnicos e funcionários das instituições de pesquisa nas quais estudei. No Instituto Histórico e Geográfico do Rio Grande do Norte (IHGRN), fica o meu abraço a Lúcia e a Antonieta; ao Museu de Arte de São Paulo (MASP), na Fundação Cultural Ema G. Klabin (FCEGK), meus agradecimentos especiais à colega Daniele Paro; na biblioteca do Instituto Ricardo Brennand (IRB) devo lembrar de ser grato a Juliana que foi uma excelente guia no acervo fenomenal desta instituição; à Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), à Universidade de São Paulo através da Biblioteca Florestan Fernandes (USP-BFF) e à Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN).

Quero registrar o meu agradecimento à professora Carmen Alveal pela generosidade que demonstrou na leitura atenta do meu trabalho e por esclarecer o caminho quando perecia tudo escuro.

Quero prestar minha homenagem ao professor Daniel Sousa Leão Vieira pela gigantesca contribuição acadêmica que sempre dispensou ao meu trabalho, na leitura atenta desta dissertação e sua disposição em me ajudar sempre que precisei. Obrigado por sua ajuda.

Ao final, é chegada a hora de expressar minha admiração e carinho ao meu orientador. Nossas conversas e reuniões foram as melhores. Com você aprendi muito. Sem a sua orientação professor Francisco das C. F. Santiago Jr., sem a sua colaboração este trabalho não renderia. Fica aqui o mais profundo sentimento de gratidão pela sua disponibilidade e atenção com o meu trabalho, muito obrigado!

Natal, Maio de 2013

RESUMO

O objetivo desta dissertação é estudar a constituição do olhar holandês a partir da visualização da paisagem colonial nas telas do pintor Frans Post. O tema deste trabalho é perceber a constituição de um mundo colonial por meio das telas de paisagens de Frans Post, buscando entender este "mundo" pelos conceitos naturais e humanos representados nas pinturas do artista. Ele foi o primeiro pintor a retratar as paisagens sul-americanas quando veio embarcado, para o Pernambuco, com a comitiva do governador holandês da colônia, o príncipe João Maurício de Nassau, quando tinha 24 anos, ficando responsável por representar as vistas da colônia para os holandeses. O texto reflete sobre a construção visual dos aspectos naturais e humanos na paisagem do artista holandês e como este passou a compor um imaginário do colonizador sobre o estranho mundo americano. O olhar europeu (holandês) sobre as possessões conquistadas no Novo Mundo era carregado de exotismo e imaginação. Para compreender tal visão é de suma importância estudar as *imagens imaginárias* que foram erigidas por Frans Post no seu regresso à Holanda e as noções de paisagens e da natureza exótica, selvagem e virgem que os neerlandeses tinham quando pensavam sobre a colônia holandesa na América. Vamos utilizar primordialmente como fonte (visual) de pesquisa seis telas: *Vista da Sé de Olinda (1662), Vista das ruínas de Olinda (sem data), Engenho (sem data), Engenho (1660), Vista da cidade Maurícia e do Recife (1653), e Paisagem com rio e tamanduá (1649)*. Todas estas imagens foram produzidas quando Frans Post regressou à Europa. Buscaremos trabalhar com uma metodologia que privilegie a leitura de fontes primárias visuais e textuais, pois estas representações textuais e pictóricas refletem o olhar colonizador seiscentista dos temas da história colonial da América que vamos chamar aqui de holandesa.

Palavras-chave: Paisagem, Arte, Frans Post, Brasil colonial, Século XVII, Brasil holandês

ABSTRACT

The aims of this dissertation is to study formation of the Dutch view seeing the colonial scenery in screens by Frans Post, as well as, to perceive a colonial world constitution through landscape paintings by him with his natural and human representation. The artist was the first to portray South American views, after he landed in Pernambuco with retinue of Dutch governor of colony, John Maurice, Prince of Nassau-Siegen. Post, by his 24 years old, was designated to represent for Dutch people their colony. The text reflects on visual construction of natural and human aspects in landscapes by Dutchman and how that aspects were included in colonizer imaginary about the strange world of America. European (Dutch) look about their conquered possessions in the New World was charged with exoticism and imagination. In order to understand that view, it's paramount to study imaginary pictures reared by Frans Post, on his return to the Netherlands, and notions of landscape and exotic, wild and unspoiled nature which the Dutch people had when they thought about the Dutch colony in America. Our principal (visual) sources of research are six paintings: *Vista da Sé de Olinda (1662), Vista das ruínas de Olinda (undated), Engenho (undated), Engenho (1660), Vista da cidade Maurícia e do Recife (1653), e Paisagem com rio e tamanduá (1649)*, all these canvases were painted when Frans Post returned to Europe. We seek to work through a methodology that focuses on investigation of primary visual and textual material, because these textual and pictorial representations reflect the 17th-century colonial view of colonial history themes of the - here called - Dutch America.

Keywords: Landscape, Art, Frans Post, Colonial Brazil, 17th-century, Dutch Brazil

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO **12**

1.1 Paisagem, espaço e história **22**

1.2 Metodologia de trabalho **28**

1.3 Pelos rastros da vida: uma breve história da vida de Frans Post **36**

2. PAISAGEM E NATUREZA, A VISÃO DO EXÓTICO NO SÉCULO XVII POR FRANS POST **48**

2.1 Descrição visual e descrição textual: telas e relatos **71**

3. A VISTA DE UM OUTRO ESPAÇO **85**

4. A CULTURA EM FRANS POST: CIDADE, ENGENHO E MUNDO ANTRÓPICO **98**

4.1 A cidade na paisagem **101**

4.2 O engenho e o campo **116**

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS **124**

6. FONTES E REFERÊNCIAS **126**

7. ANEXOS **137**

ÍNDICE DE ILUSTRAÇÕES

1. **FIGURA 1 - Frans Post. *O carro de bois*, 1638. óleo sobre tela. 62 x 95 cm, Museu do Louvre, Paris..... 13**

2. **FIGURA 2 - Paulo von Poser. *Mestiço*, 2002. desenho sobre linho a partir de Albert Eckhout século XVII. 271 x 170 cm, Museu Brasileiro da Escultura (MuBE), São Paulo 15**

3. **FIGURA 3 - Paulo von Poser. *Negra*, 2002. desenho sobre linho a partir de Albert Eckhout século XVII. 273 x 167 cm, Museu Brasileiro da Escultura (MuBE), São Paulo 15**

4. **FIGURA 4 - Paulo von Poser. *Negro*, 2002. desenho sobre linho a partir de Albert Eckhout século XVII. 282 x 189 cm, Museu Brasileiro da Escultura (MuBE), São Paulo 15**

5. **FIGURA 5 - Paulo von Poser. *Mameluca*, 2002. desenho sobre linho a partir de Albert Eckhout século XVII. 271 x 170 cm, Museu Brasileiro da Escultura (MuBE), São Paulo 15**

6. **FIGURA 6 - Frans Hals. Retrato de Frans Post, 1655. óleo sobre madeira. 27,5 x 23 cm. Worcester Art Museum, Massachusetts 38**

7. **FIGURA 7 - Frans Post. *Paisagem com figuras*. Sem data. óleo sobre madeira. 7,9 x 11,4 cm. Instituto Ricardo Brennand, Recife 45**

8. **FUGURA 8 - Frans Post. *Vista de Itamaracá*, 1637. óleo sobre tela. 63,5 x 88,5 cm. Mauritshuis, Haia 50**

9. **FIGURA 9 - Jacob van Ruisdael. *Tempestade no mar*. 1650. óleo sobre tela. 98,5 x 131,4 cm. Kimbell Art Museum, Forth Worth 54**

10. **FIGURA 10 - Frans Post. *Olinda*, 1647. gravura. Livro de Barlaeus, 1980 . 62**

11. **FIGURA 11 - Frans Post. *Engenho*. Sem data. óleo sobre madeira. 48,3 x 62,2 cm. National Gallery of Ireland, Dublin 63**

12. **FIGURA 12 - Hans Memling. *Retrato de um homem com medalha*. 1467/1469. óleo sobre tábua. 29 x 22 cm. Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen 66**

13. **FIGURA 13 - Hans Memling. Detalhe de *Retrato de um homem com medalha*. 1467/1469. óleo sobre tábua. 29 x 22 cm. Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen 67**

14. FIGURA 14 - Pieter Brueghel. *Os Ceifeiros.* 1565. óleo sobre tábua. 118 x 163 cm. The Metropolitan Museum of Art, New York 68

15. FIGURA 15 - Frans Post. detalhe de *Engenho*. Sem data. óleo sobre madeira. 48,3 x 62,2 cm. National Gallery of Ireland, Dublin 70

16. FIGURA 16 - Frans Post. detalhe de Detalhe de *Engenho*. Sem data. óleo sobre madeira. 48,3 x 62,2 cm. National Gallery of Ireland, Dublin 81

17. FIGURA 17 - Frans Post. detalhe da *Vista da Sé de Olinda*. 1662. óleo sobre tela. 107 x 172,5 cm. Rijksmuseum, Amsterdã 82

18. FIGURA 18 - Frans Post. *Vista da Sé de Olinda*. 1662. óleo sobre tela. 107,5 x 172,5 cm. Rijksmuseum, Amsterdã 84

19. FIGURA 19 - Frans Post. *Vista das ruínas de Olinda*. Sem data. óleo sobre tela. 90 x 122 cm. Fundação Cultural Ema Gordon Klabin, São Paulo 86

20. FIGURA 20 - Frans Post. Detalhe de *Vista das ruínas de Olinda*. Sem data. óleo sobre tela. 90 x 122 cm. Fundação Cultural Ema Gordon Klabin, São Paulo 87

21. FIGURA 21 - Albrecht Dürer. *Adão e Eva no Paraíso*. 1504. gravura. Fundação Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro 94

22. FIGURA 22 - Frans Post. *Paisagem com rio e tamanduá*. 1649. óleo sobre Madeira. 53 x 69,4 cm. Alte Pinakothek, Munique 98

23. FIGURA 23 - Frans Post. Detalhe Frans Post. *Paisagem com rio e tamanduá*. 1649. óleo sobre Madeira. 53 x 69,4 cm. Alte Pinakothek, Munique 99

24. FIGURA 24 - Frans Post. Detalhe de *Vista da Cidade Maurícia e do Recife*. 1653. óleo sobre madeira. 48,2 x 83,6 cm. Coleção particular, São Paulo 102

25. FIGURA 25 - Frans Post. *Vista da Cidade Maurícia e do Recife*. 1653. óleo sobre madeira. 48,2 x 83,6 cm. Coleção particular, São Paulo 103

26. FIGURA 26 - Frans Post. *Boa Vista*. 1647. gravura. Livro de Barlaeus, 1980 104

27. FIGURA 27 - Frans Post. Detalhe de *Vista da Cidade Maurícia e do Recife*. 1653. óleo sobre madeira. 48,2 x 83,6 cm. Coleção particular, São Paulo 110

28. FIGURA 28 - Frans Post. Detalhe de *Vista da Cidade Maurícia e do Recife*. 1653. óleo sobre madeira. 48,2 x 83,6 cm. Coleção particular, São Paulo 110

29. FIGURA 29 - Frans Post. *Vista da Sé de Olinda*. 1662. óleo sobre tela. 107 x 172,5 cm. Rijksmuseum, Amsterdã 113

30. FIGURA 30 - Frans Post. *Engenho*. 1660. óleo sobre tela. 87 x 113 cm. Statens Museum for Kunst, Copenhague 117

31. FIGURA 31 - Frans Post. Engenho, 1661. óleo sobre madeira. 45,7 x 71,3 cm. Instituto Ricardo Brennand, Recife 121

1. INTRODUÇÃO

> *"Neste 1945 o holandês não é para mim um assunto mas uma presença. Conquistou e dirigiu a região brasileira em que nasci e vivo, a mais amada e conhecida. Não o encontro apenas nos livros, mapas, nótulas e relatórios da Geoctroyer Westindische Companie mas na recordação inconsciente de sua visita de vinte e quatro anos, inapagável na memória nordestina." (CASCUDO. 1956. p. 13).*

Luís da Câmara Cascudo autodefinia-se como "provinciano incurável". Apaixonado pela cidade do Natal pesquisou, escreveu e publicou *Geografia do Brasil holandês*, pela editora José Olympio, em 1956. Por meio das memórias locais, "Câmara Cascudo busca desvendar esses mistérios do tempo dos flamengos. Contudo, procura entendê-los na forma de sua circunstância viva na memória." (PUNTONI, 2012. p. 32). Assim, pode-se afirmar que "o período de domínio flamengo era, antes, 'uma fase quase doméstica nas lembranças coletivas. Uma espécie de hégira, dividindo um tempo distante e nevoento'" (CASCUDO, 1956. p. 13 *apud* PUNTONI, 2012. p. 32), a qual persistia na memória[1] coletiva da sociedade.

Assim, quando nos deparamos com uma imagem de campo sem fim; com várzeas a perder de vista, onde o céu encontra-se com a terra; quando olhamos para uma paisagem abrasiva que a imagem nos faz cair num silêncio profundo onde somos persuadidos pela imaginação a ouvir o canto da cigarra.

Esta imagem verde e úmida do litoral é o principal mecanismo da memória que nos carrega subitamente para o mundo colonial no século XVII, quando o holandês viveu no norte da colônia americana.

Câmara Cascudo tinha razão ao afirmar que este tema era íntimo nas vivências e memórias dos moradores da atual região nordestina do Brasil. O Brasil holandês vive por meio das várias imagens pintadas pelos pintores de João Maurício de Nassau, Frans Post e Albert Eckhout.

[1] Segundo o historiador francês Jacques Le Goff memória é: "A memória, como propriedade de conservar certas informações, remete-nos em primeiro lugar a um conjunto de funções psíquicas, graças às quais o homem pode atualizar impressões ou informações passadas, ou que ele representa como passadas." (LE GOFF, 1996. p. 423).

Figura 1 - O carro de bois. 1638.

Na tela *O carro de bois,* a paisagem mostra-nos uma terra de colinas verdejantes e água abundante. A natureza é representada no quadro pela grande árvore de acácia à esquerda, como também podemos ver, claramente, no quadro, os temas antrópicos nas figuras masculinas. Estes são os escravos na lida diária do trabalho. O carro de tração animal é puxado por dois bois, essa era a melhor máquina de deslocamento para vencer as grandes distâncias percorridas pelos colonos nessas terras sem fim.

Este quadro, um dos primeiros a serem pintados em Pernambuco, mostra provavelmente a vila Formosa de Serinhaém, importante região produtora de açúcar. Numa visão idílica dos homens no trabalho, Post não hesita em mostrar escravos mais descontraídos e relaxados que segundo Pedro e Bia Corrêa do Lago, os negros aparecem como "quase livres e independentes" (2006. p. 92).

O quadro tem elementos naturais e humanos, podendo ser classificado como rural, pois, segundo Van den Boogaart (2005), "tentou reproduzir o complexo da lavoura por inteiro", agregando à paisagem principalmente os conceitos constitutivos do mundo ruralizado que o colonizador holandês vai encontrar na América.

Das décadas de 1940 e 1950, quando foram lançados estudos mais apurados sobre o tema da dominação holandesa no Brasil, vale lembrar o *Tempo dos flamengos,* de José A. G.

de Mello, e o estudo de Câmara Cascudo, já mencionado aqui, aos dias atuais. "A memória funciona como um fio condutor, como um mecanismo para entender o passado." (OLIVEIRA, 2012. p. 69) e o "Brasil holandês" é um assunto recorrente nos vários estudos propostos sazonalmente[2].

Frans Post foi o grande responsável por apresentar ao olhar holandês as paisagens americanas. Ele mesmo, um colonizador, capturou os elementos constitutivos da colônia por meio da sua visão de mundo e representou esta paisagem a seus contemporâneos. Entendemos desse modo, que as imagens que serão analisadas neste estudo são portadoras de discursos criados por Frans Post, que "produziu um conceito de paisagem 'brasileira' [ou americana] para o período colonial, demonstrando as cores e a riqueza de detalhes da vida social 'brasileira' [ou nativa] pelos olhos do colonizador". (VIEIRA, 2012. p. 15).

O conceito de paisagem criada por Frans Post, somada às imagens de Albert Eckhout, formam um grande arquivo visual do período de dominação batava na América. Quando juntas, essas imagens constituem-se poderosas ferramentas de memória povoando o imaginário das pessoas de ambos os lados do Atlântico.

O ano é 2012. Em exposição intitulada "*Trajetória Paulo von Poser"*, comemorativa dos 30 anos de exposição do artista de Santos, em cartaz no Museu Brasileiro da Escultura (MuBE) na cidade de São Paulo, quatro imagens em tamanho semelhantes às pinturas de Albert Eckhout chamam a atenção do pesquisador.

---

[2] BRIENEN, Rebecca Parker. **Albert Eckhout: visões do paraíso selvagem**: obra completa; trad. de Julio Bandeira. Rio de Janeiro: Capivara, 2010. BOOGAART, Ernst van den. As perspectivas da Holanda e do Brasil do "Tempo dos flamengos". *In*: **Brasil Holandês**: história, memória e patrimônio compartilhado. VIEIRA, Hugo C.; GALVÃO, Nara N. Pires. & SILVA, Leonardo Dantas. (Orgs.). São Paulo: Alameda, 2012. DUPARC. Frederik J. Frans Post na pintura holandesa do século XVII. *In*: LAGO, Pedro e Bia Corrêa do. **Frans Post (1612-1680)**: obra completa. Rio de Janeiro: Capivara, 2006. LAGO, Pedro & Bia Corrêa do, **Frans Post (1612-1680)**: Obra Completa. Rio de Janeiro: Capivara, 2006. MENEZES, Catarina Agudo. & SILVA, Maria Angélica da. Fragmentos visuais da História: O uso das vistas de Frans Post nos estudos de História urbana *In:* **II Encontro Nacional de Estudos da Imagem**. Anais, Londrina-PR. Maio de 2009. NASCIMENTO, Rômulo Luiz Xavier do. **O desconforto da governabilidade**: aspectos da administração no Brasil holandês (1630-1644). Tese de Doutorado em História na UFF. Niterói. 2008. PUNTONI, Pedro. No tempo dos flamengos: memória e imaginação. *In*: **Brasil Holandês**: história, memória e patrimônio compartilhado. VIEIRA, Hugo C.; GALVÃO, Nara N. Pires. & SILVA, Leonardo Dantas. (Orgs.). São Paulo: Alameda, 2012.

Figura 2 - Mestiço. 2002

Figura 3 - Negra. 2002

Figura 4 - Negro. 2002

Figura 5 - Mameluca. 2002

Eram quatro figuras "etnográficas" das oito pintadas por Albert Eckhout durante sua estadia na colônia, para o príncipe de Nassau, governador da colônia holandesa no século XVII. As telas dispostas na altura do olhar[3] fazem o observador erguer a cabeça a fim de admirar a releitura contemporânea. Perfazem a mostra as telas *Mestiço*, *Negra*, *Negro e Mameluca* [4].

No século XVII a América era um espaço privilegiado para representar tipos humanos diversos ao europeu. Tanta diversidade de gente enriqueceu se assim podemos dizer os pincéis de Eckhout, homens e mulheres negros, marrons, amarelos, fosse pela miscigenação[5] ou do bronzear da luz solar, faziam a pluralidade de tons da pele das pessoas. Era um "paraíso" de "cores antropológicas".

Dentro do sistema social holandês, que reconhecia essa diversidade de tipos humanos na América, Eckhout realizou o seu trabalho pintando seus retratos etnográficos. Vale lembrar a opinião da historiadora Rebecca P. Brienen:

[3] Padronizada no estilo Renascentista albertiana, o modo de ver imagens (sua disposição) em galerias e museus segue um padrão estabelecido pela cultura italiana. Mais detalhes Cf. ALPERS (1999).

[4] Os nomes das telas empregados aqui foram consultados no catálogo da exposição **Albert Eckhout volta ao Brasil 1644-2002** – Recife, Brasília e São Paulo. 2002/2003.

[5] Segundo a historiadora Rebecca Parker Brienen "Uma situação particularmente complicada se desenrolou nas Américas, onde colonizadores, africanos e índios mantiveram atividades sexuais inter-raciais." (BRIENEN, 2010. p. 95).

> No século XVII, contudo, os principais grupos éticos não europeus reconhecidos pelos holandeses no Brasil limitavam-se a *Brasilianen*, *Tapuya*, africanos, mulatos e *mamelucos*; e não é uma coincidência que esses sejam justamente aqueles representados na série de retratos etnográficos de Eckhout. (BREINEN, 2010. p. 95).

As releituras de Paulo von Poser, que ora utilizamos como fonte imagética secundária, representam, na sua maioria, um espaço árido, uma vez que o artista se preocupa demasiadamente em pintar as pessoas que Albert Eckhout representou no passado (século XVII). As imagens de Poser convertem-se num trabalho rápido, feito em outra época, que utiliza materiais diferentes[6] aos que Eckhout usou, não traz o cuidado excessivo com a paisagem do horizonte que Eckhout fez nas suas imagens. Mesmo assim, é um trabalho digno de estudo, capaz de trazer à tona as lembranças de pessoas que viveram em outros tempos.

Os retratos que Albert Eckhout realizou na colônia são para Rebecca P. Brienen, "extraordinários, sem precedentes na história da arte" (BRIENEN, 2010. p. 95). Para mim, não são apenas retratos - classificá-los assim seria simplista demais. Essas imagens são pinturas que trazem pessoas num espaço tropical exótico, mítico e estranho ao olho do holandês seiscentista. É um espaço rico em detalhes, com vegetação delgada e vertical extremamente simétrica aos corpos humanos ali pintados. Podemos ver a cana-de-açúcar, o mamoeiro, dois tipos de palmeiras tropicais e o cajueiro com seus frutos dependurados sobre a cabeça da mulher mameluca.

Se pudermos classificar uma das telas de Eckhout como a mais rica em vida natural que mencionamos aqui, essa seria *Mameluca* (ver em anexos, figura 4. p. 140) de 1641, uma mulher de vestes brancas equilibra na mão direita um cesto de palha ricamente disposto com flores nativas. Existem pelo menos sete espécimes de flores na tela, na cabeça um arranjo de flores brancas adorna a mulher. Pela pose da mesma, quase poderíamos dizer que é de origem fidalga uma mulher europeizada. Segundo a historiadora Izabel M. dos Santos:

> Ela [mameluca] transpira sensualidade através do seu decote, postura e até mesmo no simples gesto de levantar o vestido mostrando assim parte de sua perna. Ela usa brincos, colares pulseiras, e seus modos são bastantes

[6] Identificamos como sendo um trabalho rápido, pois Poser trabalha com giz de cera (desenho) sobre uma tela de linho.

> europeizados. Ela está descalça, assim como o "Homem mulato" [de 1643] e isso atesta que embora ela já tenha hábitos e modos europeus, ela ainda se encontra num patamar inferior ao do europeu. (SANTOS, 2008. pp. 4-5)

Se não fosse pelos pés descalços que denunciam sua posição social, a mulher mameluca poderia estar inserida nos ciclos sociais da "civilização europeia".

O chão repleto de cajus indica que a estação é o verão, época de fartura do fruto. Dois porquinhos da índia – ou preá do reino – enriquecem ainda mais o colorido do quadro[7]. A mulher está num jardim, teria Albert Eckhout buscado inspiração na tela *A primavera* de Sandro Botticelli[8]? Assim como a alegoria da primavera que Botticelli pinta no seu quadro, a mulher mameluca de Eckhout é parte da natureza, um elemento do paraíso selvagem que era a colônia para os neerlandeses.

Talvez resida aí a grande semelhança entre os trabalhos de Frans Post e Albert Eckhout, ambos engajados num ambicioso projeto político planejado pelo príncipe de Nassau. Os dois artistas pintaram o humano em meio à mata nativa; para eles o homem é parte integrante do meio, o espaço é modificado por este que age dando uma nova paisagem à América.

Estes mesmos personagens também foram representados em desenhos por Zacharias Wagener no seu *Thierbuch*. Este cronista somava a comitiva administrativa de Maurício de Nassau e será amplamente citado ao longo deste trabalho por seus escritos coloniais.

A partir desta experiência de encontrar e ver imagens tão caras, e, naquele momento, próximas de mim, pude constatar o interesse coletivo por imagens tão antigas que fazem um modo de ver e sentir o passado e a cultura visual no Brasil. Esta, em última análise, inserida numa cultura ocidental em formação muito mais ampla em trocas atlânticas entre

---

[7] "No canto direito da imagem, encontramos um porquinho da índia [se olharmos com mais atenção poderemos ver que são dois, ou seja, um casal desses bichinhos tão peculiares] aos pés da mameluca representada, simbolizando a fertilidade, assim como, os cajus que caem da folhagem acima de sua cabeça." (SANTOS, 2008. p. 5).

[8] Segundo Barbara Deimling: "*A primavera*" de 1482, "A composição representa o império de Vênus, no qual penetram o Amor e a Primavera com a sua abundância de flores. O quadro foi certamente executado para Lorenzo di Pierfrancesco de Médicis, por ocasião do seu casamento, em 1482." (DEIMLING, 2005. p. 40). Nesta tela podemos identificar uma imensidão de flores e vegetais, "perto de quinhentas espécies de plantas, das quais cento e noventa são flores, foram identificadas neste quadro." (DEIMLING, 2005. p. 39). Ver esta imagem nos anexos (figura 5. p. 141).

América colonial e a República dos Países Baixos. Ou seja, existe em comum um "*passado compartilhado*[9] entre Brasil e Holanda durante o século XVII" (BOOGAART, 2012. p. 47).

As imagens ali expostas são as referências culturais do artista, mostrando como von Poser recorreu ao passado para fazer uma releitura "do que foi" com imagens que povoam o imaginário do europeu, do pernambucano, do paulista de Santos e de muitos brasileiros. De certa forma, a história da *Nova Holanda* ainda pode ser vista, pode ser contada de outras formas, estando disponível para as novas gerações tirarem suas conclusões "do que foi" de maneira a dar um novo sopro à história.

Sob este prisma, as imagens do Brasil holandês é uma forma de memória. Interesse comum de pesquisadores, tanto as imagens de Frans Post quanto às de Albert Eckhout representam um espaço social e cultural plural desde sua gênese. Para Gilberto Freyre, "(...) a lenda persistia. Para ele, o *tempo dos flamengos* continua igual na imaginação de nosso povo ao *tempo dos mouros* na imaginação dos portugueses." (PUNTONI, 2012. p. 31).

Como tornar essa visão para o passado uma questão historiográfica? O olhar historiográfico do professor Rômulo Luiz Xavier do Nascimento sobre a ocupação holandesa do século XVII, na América, convence-nos que muito ainda pode ser estudado e interpretado:

> Aqui, se as marcas da ocupação holandesa não são visíveis a olhos atuais, o próprio fato de, mais de três séculos depois de sua expulsão, tocarmos no assunto, já prova por si só a importância historiográfica do tema. O assunto ainda hoje se sustenta com largueza na variada produção de crônicas, livros e teses sobre a presença batava. (NASCIMENTO, 2007. p. 132).

Podemos acrescentar à lista acima as imagens do Brasil holandês, a larga produção iconográfica sobre a colônia promovida por Nassau e que constituiu, para os europeus, uma nova forma de ver o mundo além do Atlântico. Novas possibilidades abriram-se para o conhecimento do homem europeu pelas imagens, de maneira que pôde "conhecer" melhor

[9] "Esse rótulo é uma descrição diplomática. Afinal, aquele 'passado compartilhado' consistia de uma década de conflito violento, um período muito curto de ocupação holandesa e outra década de guerra destrutiva. Os protagonistas desse conflito lutaram pelo domínio exclusivo de um país. Não estavam inclinados a compartilhar muita coisa ou, caso necessitassem, o fariam estritamente nos seus próprios termos. No entanto, é certamente verdadeiro que os historiadores brasileiros e holandeses compartilharam esse passado por muito tempo. Por mais de cento e cinquenta anos estudaram e escreveram a respeito dele." (BOOGAART, 2012. p. 47).

outra terra e o seu outro. Hoje, a maior herança da ocupação holandesa para o Brasil são essas imagens como resquícios de sua breve passagem. Dentre elas, as paisagens de Frans Post possuem um valor fundamental que está no cerne deste estudo.

Nossa proposta é estudar as imagens do mundo colonial que o homem holandês formou na América, durante sua estadia de 24 anos, com principal destaque para os sete anos de governo do príncipe João Maurício de Nassau, pois ele trouxe consigo nomes da arte dos Países Baixos, entre eles Frans Post, que se tornaria o pintor das paisagens coloniais.

A partir de algumas paisagens de Frans Post, indago sobre o modo como o holandês via o espaço colonial durante o período seiscentista, pois no momento da chegada do pintor, essas terras faziam parte dos domínios coloniais batavos. Desejamos perceber como, nas telas pintadas por Post, foi construído um olhar sobre a natureza e a ocupação humana, de maneira que a pintura constitui-se, ela mesma, em relatos visuais que criam espaços no imaginário dos holandeses. Trata-se de entender a formação histórica do olhar europeu sobre uma *Nova Holanda* que era, na verdade, americana.

É fundamental ter em mente a participação da obra pictórica de Frans Post como parte de um projeto político neerlandês, no qual descrever os espaços por meio de imagens fazia parte de práticas integradas à própria estabilização da presença colonial no continente americano.

O pintor holandês Frans Janszoon Post (1612 - 1680), nascido e formado na cidade de Haarlem, na Holanda, veio para os trópicos em 1637, com apenas 24 anos, e regressou com Nassau à Holanda em 1644, permanecendo em terras coloniais por 7 anos. Foi um dos integrantes da comitiva científica e artística do administrador da colônia holandesa na América, o conde Johan Maurits Van Nassau-Siegen. Esta incursão fora patrocinada pela Companhia das Índias Ocidentais[10] (WIC - *West-Indische Compagnie*), que era detentora da concessão de posse das terras no norte da América portuguesa.

[10] Historicamente, os Países Baixos estavam sedentos por demonstrações de poder (e esse poder encontrava tradução na WIC), tanto economicamente como artisticamente, pois com o emergente capitalismo encontrando terreno fértil em terras holandesas, o século XVII caracteriza-se como o tempo de gloria neerlandês, deixando para trás as cidades italianas tanto no aspecto econômico quanto no aspecto artístico. Segundo Freedberg, "... a Holanda superou de muito todas as nações européias – e certamente a Itália – no valor científico e artístico de suas ilustrações da natureza." (1999. pp. 211-212).

Muito já se sabe da história dos grandes feitos de Pernambuco. Capitania de prestígio no Reino, lugar de riquezas que despertou a cobiça das nações estrangeiras e rivais de Portugal. Este espaço era (grande) produtor de açúcar e ponto estratégico para administrar boa parte do território da colônia. Um espaço que era um conjunto de terra na sua forma mais simples, e, também, espaço cultural modelado pelo homem em sociedade. O espaço tem forma, tem cor, tem volume, é um cenário onde o homem é parte constituinte do meio e espectador ao mesmo tempo. O espaço é uma construção simbólica cultural única; cabe um nome próprio: Paris, Natal, Haarlem, Recife ou ainda o Atlântico (DARDEL, 2006).

Entre os vários historiadores que se preocuparam em estudar essa espacialidade, cumpre citar Evaldo Cabral de Mello, que em sua vasta obra contempla: *Olinda restaurada* (2007), na qual faz uma análise da guerra empreendida por Portugal para reconquistar os territórios coloniais perdidos para os holandeses; *O Negócio do Brasil* (2011), no qual busca entender os trâmites diplomáticos que envolveram as nações modernas - Portugal e Holanda - na grande negociação que entregaria o norte do Brasil novamente ao domínio dos portugueses; *Rubro veio* (2008), que empreende uma análise sobre o sentimento nativo que é próprio do pernambucano em suas relações com o Brasil. Recentemente os dois últimos lançamentos: o *Brasil holandês* (2010), que contempla a administração nassoviana na Nova Holanda, e *O Bagaço da Cana* (2012) que faz uma análise de documentos domésticos dos engenhos relativos à produção de mercadorias (açúcar) das capitanias de Pernambuco, Paraíba e Rio Grande (do Norte) dentre outras capitanias coloniais.

Outro grande nome da historiografia que trabalhou com essa época [11] foi o historiador José Antônio Gonçalves de Mello, em *Tempo dos Flamengos* (1987). Segundo o autor, durante os anos de ocupação neerlandesa no norte da colônia a cultura holandesa teria permeado a vivência e a cultura do Brasil.

Outro grande intérprete da nossa historiografia foi o sociólogo e historiador Gilberto Freyre, que nunca realizou um grande trabalho sobre o Brasil holandês[12]. Gilberto Freyre, no seu clássico ensaio sobre a família patriarcal do Brasil, ainda no ano de 1933, ressaltara

[11] Refiro-me a época da invasão holandesa no norte do Brasil.
[12] Realizou apenas pequenos ensaios sobre os neerlandeses aqui na América dentre os quais "A Pintura no Nordeste" *In*: **Livro do Nordeste**. Comemorativo do primeiro centenário do Diário de Pernambuco. [1925]. Este contribuiu profundamente para o entendimento de vários períodos históricos da região norte e do Brasil.

o trabalho das imagens para a pesquisa histórica: “quanto à iconografia da escravidão e da vida patriarcal está magistralmente feita por artistas da ordem de Frans Post, Zacarias Wagner, Debret e Rugendas” (FREYRE, 2006. p. 50).

Recentemente, a tese de Daniel de Souza Leão Vieira *Topografias Imaginárias: a paisagem política do Brasil holandês em Frans Post* (2010) analisa e aprofunda o debate sobre as imagens de Frans Post, compreendendo-as como paisagens formadoras de um pensamento político da época. Partindo dos conceitos da geografia cultural, história cultural e imagem, Vieira faz uma análise das paisagens de Frans Post, tanto pela pesquisa iconográfica como também teorizando a paisagem colonial do Brasil holandês.

Recorremos a estes autores para salientar a inserção da nossa pesquisa, uma vez que temos como objeto de estudo fontes iconográficas contemporâneas à época que eles escolheram para estudar.

Pernambuco é um espaço ao qual a historiografia dedicou grandes interpretações, não apenas quando o assunto versa sobre a Invasão Holandesa, mas sobre várias temáticas que se dedicaram a fazer da interpretação da história de Pernambuco a própria História do Brasil.

No século XVII, os holandeses, segundo Mello, “após tentativas frustradas de ocupar a sede da administração portuguesa, na Bahia, preferiram ir direto à fonte da riqueza brasileira: a Capitania de Pernambuco e seus açúcares” (MELLO *In* OLIVEIRA, 2005. p. 1). Da presença dos holandeses na América portuguesa surgiram as primeiras representações visuais da nova terra nos gêneros da pintura clássica, em especial a paisagem, retratada pela primeira vez pelos olhos e pincéis de Frans Post. Assim sendo, Carla Mary conta-nos que “o novo mundo será visto, pesquisado e retratado com rigor, tanto do ponto de vista artístico quanto científico, e tudo será mérito de [Maurício de Nassau] um nobre alemão de família neerlandesa.” (OLIVEIRA, 2006. p. 117).

O espaço colonial será amplamente documentado pelos holandeses tanto por imagens como também pelos textos científicos que serão nossas fontes históricas de pesquisa.

1.1 Paisagem, espaço e história

A relação entre paisagem e espaço é a primeira questão que precisamos enfrentar:

> ... a paisagem adquire o aspecto visível do espaço. Ela é a epiderme do corpo do mundo (se me arvoro a usar tais metáforas). Visibilidade do território, exterioridade do relevo, manifestação do espaço, essa superficialidade topográfica pode levar à idéia de que a paisagem é um véu que deve ser removido para que se chegue ao verdadeiro objeto de estudo, o espaço. Esse pensamento se funda na tradição que toma a imagem como cópia do real, e, portanto efêmera, perecível e não confiável.
>
> Contudo, espaço é tanto uma realidade exterior quanto uma representação. E por representação não concebo um falseamento do real, tal como alguns autores quando falam em ideologia. A representação é a construção de uma visão de mundo. (VIEIRA, 2006. pp. 04-05).

John B. Jackson, um dos principais autores que se debruçaram sobre este tema, afirma que "a paisagem não é espaço" (2006, p. 04), mas sim, "... a paisagem é um conjunto de espaços, espaços esses transformados pelas relações humanas." (2006. p. 04). A paisagem se depara com o espaço a partir de toda dispersão dos objetos e sua organização (condensação) pela cultura neste mesmo espaço. Assim, podemos entender que a paisagem seria a parte visual, uma construção imaginária da visão e do pensamento do espaço praticado ou por ser praticado, é a imagem do espaço, é uma representação, se preferirmos, pois pode ser plasmada em cores numa tela, pode ser fotografada por lentes e, nisso, o espaço por meio da paisagem se faz presente para percepção do homem.

Frans Post retratou as paisagens brasileiras e foi um expoente artístico da vida pictórica nas Américas,

> sua obra está intrinsecamente ligada ao cenário histórico em que viveu e às características da arte neerlandesa do século XVII, onde a pintura de paisagem era um gênero comum e de mercado garantido, daí a repetição constante de algumas paisagens, como as ruínas de Olinda, em sua obra. (OLIVEIRA, 2006. p. 123).

Este artista nascido e formado na escola de Haarlem era um representante desta escola holandesa:

> ... na vasta produção da pintura holandesa do século XVII, um dos temas predominantes é a paisagem, e alguns dos maiores talentos do período expressaram-se nesse ramo da pintura (...), representavam-se vistas panorâmicas, florestas, dunas e estradas rurais, rios e canais" e "as obras de Frans Post têm um interesse histórico especial. De 1637 a 1644 ele fez vistas do Brasil. (SLIVE, 1998. pp. 177 & 192).

Slive mostra a importância dada, na época, a esse tipo de pintura nos Países Baixos e pelo próprio Maurício de Nassau ao Brasil, tanto que Frans Post retratou várias paisagens da colônia americana.

Ora, a obra de Frans Post contem informações preciosas da vida cotidiana tais como economia, sociabilidades, miscigenação, relações étnicas entre negros escravos, índios e colonizador português. Acima de tudo, a importância de estudar a obra de Post reside na perspectiva de observar a paisagem criada, uma vez que Post pintava para atender a uma demanda social que *queria ver* as possessões coloniais no ultramar, pintando paisagens exóticas para dar ao público consumidor o que desejavam ver. Estas são mundos vivos, cheias de representações sociais, de memórias que podem ser reconhecidas naquele espaço pictórico. Segundo Simon Schama, existe uma memória construtora da paisagem, ou seja,

> Paisagem é cultura antes de ser natureza; um constructo da imaginação projetado sobre a mata, água, rocha. (...) No entanto, cabe também reconhecer que, quando uma determinada idéia de paisagem, um mito, uma visão, se forma num lugar concreto, ela mistura categorias, torna as metáforas mais reais que seus referentes, torna-se de fato parte do cenário. (SCHAMA, 1996. p. 70).

O conceito de paisagem que Schama nos apresenta é uma concepção amadurecida de suas pesquisas sobre a Holanda durante o século XVII na obra *O desconforto da riqueza* (1992) [13], o qual foi desenvolvido plenamente em seu livro *Paisagem e memória* (1996) [14].

---

[13] A relação entre os textos de Simon Schama apontada por nós nesta pesquisa ainda encontra forte enlace no texto Dutch Landscapes: Culture as Foreground. *In*: Sutton, P. C. *et al. Masters of 17 century Dutch Landscape Painting*. Amsterdam/Philadelphia, 1987. Do mesmo autor publicado no ano de 1987 ainda sem tradução para o português.

[14] "Basta pensar numa cultura heterogênea como a holandesa do século XVII para apreendermos que os três regimes (o regime do olhar tradicional Renascentista albertiana que privilegia a arte italiana; o regime do olhar que surge no norte europeu com as pinturas descritivas neerlandesas – ver a introdução de Svetlana Alpers – e o terceiro e último regime do olhar é aquele que joga com o claro/escuro, é o Barroco, "que encontra analogia filosófica no sistema das mônadas de Leibniz.") dos olhares citados conviveram num mesmo meio, e foram escolhidos, de acordo com interesses de cada grupo social específico dentro da sociedade como um todo. Eis o papel de uma história cultural do olhar: desvendar meandros que possam ajudar a entender as dinâmicas sociais, a partir do estudo de certas singularidades." (VIEIRA, 2006. pp. 11-

Logo, a paisagem pode ser construída a partir dos planos pré-estabelecidos, sendo também patriótica, servindo aos interesses do grupo dominador que governa o Estado. A pintura de paisagens alia-se desta forma ao ideal (interesse) do Estado neerlandês de conhecer o espaço para facilitar a conquista, ou seja, coligir informações, obter conhecimento por meio das imagens para dominar.

Atualmente, na história cultural, a imagem e a paisagem convertem-se em um documento possível de análise dentro de um recorte histórico. Jeremy Black, no seu trabalho *Mapas e História* (2005), faz um estudo de como certas imagens (mapas) surgem, como elas foram confeccionadas e como foram pensadas dentro de sua época.

Para Black, por exemplo, nos séculos XVI e XVII os mapas e a sua função nos livros de Atlas eram assim entendidos:

> As imagens visuais que os Atlas históricos proporcionam influenciaram na criação e sustentação de noções de situação históricas e são particularmente apropriadas como tema de investigação devido à recente ênfase em nações como comunidades políticas imaginadas, ênfase no papel de imagens como meio de criar percepções de poder e, de modo mais geral, ênfase em aspectos iconográficos da autoridade política e cultural. (BLACK, 2005. p. 11).

Seguindo esta linha de pensamento, é interessante citar Durval Muniz de Albuquerque Jr.

> (...) a paisagem não é pura natureza, não é repouso para os sentidos. A paisagem é obra da percepção humana, da relação de seus sentidos com o meio que o cerca, a paisagem é obra da mente, é um conceito através do qual o homem dá sentido de conjunto a toda dispersão, ao caos dos elementos naturais que estão à sua volta. (ALBUQUERQUE JR., 2008. p. 204).

Assim como os mapas, as pinturas de paisagens serviam aos interesses do Estado, informavam sobre relevos, rios, cidades, topografias, etc.

Estas representações foram usadas nas estratégias de guerra. Serviam para organizar o espaço com sua latitude, longitude dentro de uma perspectiva imaginada e trabalhada pela arte. Eram objetos econômicos e tinham função prática na sociedade holandesa, e, enfim,

---

12). Partindo do texto *O desconforto da riqueza*, de Simon Schama, Vieira classifica o olhar da sociedade holandesa dos seiscentos como sendo plural, se assim podemos dizer.

tinham finalidade decorativa dentro dos espaços domésticos e nas repartições públicas do Estado Nacional holandês e em outros países da Europa:

> A noção de visão também se alterou. Os avanços científicos empreendidos pelos holandeses no século 17, especialmente na ótica, fizeram-nos enfatizar a visão como o sentido através do qual Deus revela sua criação mais claramente para a humanidade. Essa admiração pelo sentido da visão levou os pintores a tentar "descrever" (mimetismo) o mundo como eles o viam. A cartografia holandesa tem sido ligada à pintura holandesa na medida em que ambos tentavam a "descrição" da realidade física. Dessa forma, passou-se a dar maior valor ao "realismo" geográfico na cartografia do que aos mapas estilizados mais antigos que não dependiam de uma descrição topográfica precisa. Vermeer apresentou Clio com um mapa histórico das Províncias Unidas da parede. (BLACK, 2005. p. 28).

O pensamento de Black aproxima-se muito das análises de Svetlana Alpers (1999), quando esta afirma ver grande intimidade entre os mapas geográficos e a arte holandesa da *época de ouro*, de maneira que não existiu um limite concreto entre as representações gráficas (mapas, por exemplo) do espaço e as paisagens do Brasil holandês, ambos sendo práticas que se comunicam num mundo cultural onde a imagem *descreve* os espaços. Segundo Alpers "o objetivo dos pintores holandeses era captar, sobre uma superfície, uma grande quantidade de conhecimentos e informações sobre o mundo." (ALPERS, 1999. p. 247).

Aqui é importante observar a grande diferença entre as pinturas italianas e as pinturas holandesas nessa construção do espaço na arte da pintura entre os séculos XVI e XVII, entre a forma de percepção do mundo e do espaço entre os holandeses e os italianos. Segundo Alpers,

> Em grande parte, o estudo da arte e de sua história tem sido determinante pela arte italiana e por seu estudo. Esta é uma verdade que os historiadores da arte correm o risco de ignorar, em sua atual tendência a diversificar os objetos e a natureza de seus estudos. A arte italiana, e sua evocação retórica, não só definiu a prática da tradição central dos artistas ocidentais como também determinou o estudo de suas obras. 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. Na Renascença, esse mundo era um palco no qual as figuras humanas praticavam ações significativas baseadas nos textos dos poetas. Trata-se de uma arte narrativa. E a ubíqua doutrina

> *ut pictura poesis* era invocada para explicar e legitimar as imagens através de sua relação com textos prévios e consagrados. (ALPERS, 1999. p. 27).

Existe uma forte tradição no mundo Ocidental após o Renascimento na padronização da arte a partir das referências italianas. A maior parte das pessoas sente e vê a arte partindo do modo italiano de perceber o mundo, no qual as figuras humanas representam os textos clássicos nos espaços pintados pelos artistas italianos. Em parte, essa é uma tradição "comprada" pelos artistas e acadêmicos do século XIX e como tal, legando ao Ocidente uma forma de pensar a arte[15].

Fazendo contraponto a esse padrão estabelecido, ou mesmo se podemos chamar de uma "ditadura" da arte italiana, existem as imagens holandesas confeccionadas durante o século XVII que trazem outro modo de ver a arte partindo das descrições do mundo.

Quando os – vários – talentos holandeses na arte de pintar se deram conta que o mundo estava disposto para a visão e que esse sentido pode ajudar a representar o mundo visível, o sucesso foi estrondoso, uma vez que não era preciso apenas fazer telas com temas grandiosos ao gosto das províncias do sul. Podiam-se representar pessoas em retratos, fazer cenas internas ao estilo de Jan Vermeer. Pintar paisagens com descrição espacial muito próxima do real torna-se comum na Holanda seiscentista. Frans Post não foge à regra, uma vez que foi fiel ao conceito de *descrição*, que é a representação espacial e alegórica da natureza e dos elementos constituintes do espaço. Ele emprega também na pintura o conceito de mimetismo. O conceito de *descrição* irá perpassar todo o estudo da arte holandesa, afirma Svetlana Alpers.

Quando olhamos uma paisagem, nós, agentes culturais, procuramos ver e conhecer o espaço, segundo Ortelius: "... o homem nasceu para contemplar o mundo". (BESSE, 2006. p. 28). O presente trabalho pretende problematizar a construção do olhar europeu na *paisagem*, pois ela reúne em si todos os elementos geográficos como a água, a terra, a pedra, o céu, os vegetais e tem na sua "epiderme" os elementos constitutivos da sociedade, pois

[15] "Foi a base dessa tradição que os pintores do século XIX acharam que deveriam igualar (ou superar). Foi a tradição, ademais, que produziu Vasari, o primeiro historiador da arte e o primeiro autor a formular uma história autônoma para a arte. [...] Desde a institucionalização da história da arte como disciplina acadêmica, as principais estratégias analíticas pelas quais somos ensinados a olhar para as imagens e interpretá-las – o estilo segundo Wölfflin e a iconografia segundo Panofsky – foram desenvolvidas tendo por referência a tradição italiana." (ALPERS, 1999. p. 28).

constam igrejas, casas, homens e mulheres vestidos ou sem roupas, é a relação mais íntima do humano com a terra[16].

A paisagem é uma vista, é uma forma de ver o mundo, é "essencialmente mais *mundo* do que *natureza*, ela é o mundo humano, a *cultura* como encontro da liberdade humana com o lugar do seu desenvolvimento; a Terra." (BESSE, 2006. p. 92). Ainda segundo Besse,

> [paisagem é...] um olhar vivo, em outras palavras, um ímpeto, uma intencionalidade presente e que atravessa o espaço que se abre entre o aqui e o distante. Em suma, não há paisagem sem profundidade, uma profundidade que se dá a ver sob a forma de uma presença nos longes, de um ser na distância que significa o espoco da vida. A profundidade da paisagem é a da existência. (BESSE, 2006. p. 92).

A paisagem é um espaço, um lugar complexo com sentidos e vivências sociais concedidos por homens. Vamos analisar a paisagem por meio da numerosa obra artística do neerlandês Frans Post[17]. Acreditamos ainda que sua pintura permite que a História tome como objeto de estudo as formas de produção de sentido, ou seja, a representação pictórica dando sentido aos processos sociais[18].

Os últimos anos têm demonstrado a preocupação por parte de pesquisadores e historiadores, tanto da arte quanto da historiografia tradicional, em proceder a uma revisão nos trabalhos e estudos de imagens. Os novos trabalhos trazem à luz novos temas e interpretações sobre a importância e utilização das imagens[19] na pesquisa histórica com

---

[16] Construção do conceito de paisagem a partir de **BESSE** (2006).

[17] *"*Frans Post é considerado o inventor da paisagem no Brasil*."* (PESAVENTO, 2004. p. 7). Muitos pesquisadores concordam que Frans Post inventou a paisagem do Brasil. Dado o período histórico, Frans Post pintou a paisagem da colônia holandesa na América, ele executou o primeiro trabalho artístico de representação de uma paisagem colonial.

[18] Acreditamos com isso, ser um dos nossos objetivos entender a historicidade criada por Post por meio de suas paisagens. Pois para Gombrich, a arte holandesa tinha aprendido a reproduzir a natureza tão fielmente quanto um espelho. Mas ele adverte! "Arte e natureza nunca são tão frios nem tão polidas quanto um espelho. A natureza refletida na arte reproduz sempre o próprio espírito do artista, suas predileções, seus prazeres e, portanto, seu estado de ânimo." (1999. p. 430).

[19] Preocupado em esclarecer sua metodologia de pesquisa ou a forma de pensar a imagem, Jacques Aumont define claramente o seu objeto de estudo. A imagem visual é primordial para o autor (como também para se pensar a paisagem de Frans Post na atual pesquisa), para quem: "A imagem tem inúmeras atualizações potenciais, algumas se dirigem aos sentidos, outras unicamente ao intelecto, como quando se fala do poder que certas palavras têm de 'produzir imagem', por uso metafórico, por exemplo. Convém, portanto dizer em primeiro lugar que, sem ignorar essa multiplicidade de sentidos, aqui só será considerada uma variável de imagens, as que possuem forma visual, ou visível, as imagens visuais." (1993. p.13).

enfoque também na história do Brasil. A proposta desenvolvida aqui pretende analisar a paisagem criada por Frans Post e a vida tomada por esta mesma paisagem. Quando afirmamos que a paisagem toma *vida própria* queremos dizer que, para o período de dominação holandesa, recorreremos às paisagens de Frans Post como forma da realidade. Mas advertimos que estas imagens são apenas uma (parte da) visão, um modelo criado a serviço dos interesses de uma administração colonial por meio da metrópole, pois Maurício de Nassau estava intrinsecamente ligado aos desejos metropolitanos. Como príncipe e herdeiro da nobreza europeia, Nassau deveria atender aos requisitos e predeterminações das elites esclarecidas dos Países Baixos setentrionais.

1.2 Metodologia de trabalho

A dissertação está dividida em quatro capítulos tais como seguem. Na introdução discutimos os conceitos e temas visuais para delimitar o objeto numa relação entre história da arte e imagem, espaço e paisagem, como também, apresentamos a metodologia do trabalho. No capítulo *Paisagem e Natureza, a visão do exótico no século XVII por Frans Post* analisamos as paisagens de Frans Post por meio do conceito de natureza e mundo natural que o artista emprega no *repoussoir*[20] de suas telas. Ali onde podemos ver animais exóticos e a vegetação do Novo Mundo e comparamos essas paisagens aos escritos seiscentistas para definir uma visão do espaço colonial durante o século XVII. Ainda fizemos o provável caminho biográfico de Frans Post. Provável, pois não se sabe quase nada a respeito da vida do pintor. Utilizamos fontes bibliográficas secundárias de autores contemporâneos.

No capítulo intermediário *A vista de um outro espaço*, fizemos uma discussão teórica sobre o conceito de espaço na paisagem de Frans Post. A tela escolhida foi *Vista das ruínas de Olinda* (sem data), atualmente na Fundação Cultural Ema Gordon Klabin situada na cidade de São Paulo.

No capítulo último – *A Cultura em Frans Post: cidade, engenho e o mundo antrópico* – alisamos a iconografia por meio dos motivos *antrópicos*, nos quais a cultura

[20] Segundo Frederik J. Duparc é o "Elemento de primeiro plano que realça a sensação de profundidade." (2006. p. 17). A linha de horizonte baixa e os efeitos de *repoussoir* vão se caracterizar freqüentes na obra de Post.

humana alterou o mundo natural e criou um mundo urbano e rural. Analisamos as construções e figuras humanas em momentos diversos da cultura colonial. Apresentamos a hipótese da tríade ou triângulo rural (capela, engenho, casa-grande) que está presente em muitas paisagens executadas por Post[21].

O padrão estabelecido para as telas serem analisadas neste trabalho será buscar o que vamos chamar aqui de *detalhes tropicais*, ou seja, as duas modalidades de sub-temas, que são elementos naturais e antrópicos a partir dos quais poderemos diferenciar e classificar as imagens em termos de caracterização paisagística dedicadas, respectivamente, ao "mundo natural" e ao "mundo cultural". Para atingir estes elementos, selecionamos seis telas que nos ajudassem a interpretar o mundo natural e cultural existente na obra de Post.

Seguimos a periodização instituída por Pedro e Bia C. do Lago no catálogo *Raisonné Frans Post {1612-1680} obra completa* (2006), para a classificação temporal das telas escolhidas. Os pesquisadores dividem a obra de Post nas seguintes fases: primeira fase (1637-1644) quando Post pinta 18 telas em Pernambuco, é a fase mais descritiva de toda sua obra, resta-nos apenas sete telas espalhadas em museus da Europa e América Latina; segunda fase (1645-1660) é marcada pelo regresso à sua cidade natal. Este momento corresponde aos primeiros 15 anos de trabalho em Haarlem. Os quadros são resultado dos estudos topográficos e podemos constatar certa "pitada" de liberdade artística, desta fase quarenta quadros foram identificados; na terceira fase (1661-1669), estão inseridos 71 quadros, os nove anos desse período são considerados como dos mais prolíficos. Neste período Post deixa sua imaginação mais fluída nas paisagens; a quarta fase (1670-1680), é caracterizada como a fase do declínio da produção do artista, sua obra é considerada de baixa qualidade.

Como explicitado acima, para delimitar o nosso período de tempo nas imagens estudadas, vamos fazer um levantamento dos principais temas (natureza e cultura humana) nas telas de Post. Estabelecemos que 2ª e a 3ª fases serão o período contemplado por este

[21] Conceito desenvolvido pelo sociólogo e historiador Gilberto Freyre. Quando em 1937, Freyre apresenta essa estrutura sistemática do norte colonial queremos pensar este triângulo arquitetônico que tem como composição *a Casa-Grande, a Capela e o Engenho* num sistema que sustenta o poder econômico, religioso e social dentro do mundo colonial holandês americano. "A evidencia de pinturas e fotografias também foi utilizada na década de 1930 pelo sociólogo-historiador brasileiro Gilberto Freyre (1900-1987), que descreveu a si mesmo como um pintor histórico ao estilo de Ticiano e seu enfoque da história social como forma de 'impressionismo', no sentido de uma 'tentativa de surpreender a vida em movimento'." (BURKE, 2004. p. 14).

estudo. Logo, todas as seis telas selecionadas foram produzidas entre 1645 e 1669. Do universo de 111 imagens existentes nas duas fases [22], "pinçamos" alguns temas recorrentes nestes quadros e fizemos um levantamento de frequência assim distribuído: "mundo natural", animais e vegetais representados nas telas e "mundo antrópico", elementos humanos encontrados nas imagens tais como: engenhos, casas, igrejas, homens e mulheres, escravos, índios, roupas, danças, vilas e cidades.

Podemos fazer uma quantificação exemplificativa da presença de elementos naturais e antrópicos nas telas de Post. Uma vez que na composição da paisagem colonial, a figuração dos seres (animais e vegetais) estranhos e exóticos do mundo americano (para o europeu) ocupa um lugar fundamental, observe-se, por exemplo, que sobre os animais que não existiam na Holanda, o tatu aparece em 22 telas, o macaco em 6 telas, a arara aparece em 5 telas, a capivara é recorrente em 3 imagens, a iguana foi representada 13 vezes, a cobra em 16 telas, o tamanduá aparece em 15 imagens do recorte proposto por nós, o sapo aparece em 6 telas, aves de diferentes tipos estão em 35 telas, a preguiça foi pintada por 3 vezes e o jacaré em 2 representações.

Nos temas vegetais, identificamos, a partir das análises, as seguintes plantas: cactos aparecem nas telas 24 vezes, o coqueiro 60 vezes, as palmeiras em 28 imagens, arbustos sem identificação definida 76 vezes, bromélias em 28 telas, o abacaxi aparece representado em 27 imagens, o mamoeiro 43 vezes e a bananeira foi pintada 12 vezes nas telas.

Já os temas humanos estão assim distribuídos na obra de Frans Post: os engenhos aparecem representados em 24 telas, o triângulo rural 21 vezes, a cidade de Olinda aparece representada em 21 telas, o Recife em 6, o tema carro de bois aparece em 6 telas, índios em 45 imagens, homens ou mulheres brancos em 56 representações, negros escravos trabalhando em 65 imagens, negros escravos em cenas de festa ou dançando em 28 telas.

A metodologia que propomos, neste estudo, vai analisar e descrever historicamente as telas escolhidas a partir das caracterizações dos temas acima. Esta análise histórica só é possível na medida em que cruzamos a observação das imagens com um conjunto de importantes textos de época que, também, possuem uma postura de descrição e mapeamento da *Nova Holanda*. Buscamos sempre a interação das fontes, ou seja, associar os estudos de imagens com a documentação textual colonial da época, o século XVII.

[22] 2ª fase 40 telas, 3ª fase 71 telas.

Tendo como primeira fonte de pesquisa as imagens produzidas por Frans Post, durante o século XVII, utilizamos, nesta pesquisa, as seguintes fontes escritas: *As memórias de Cuthbert Pudsey sobre o Brasil holandês*, texto narrado pelo soldado da Cia. de comércio Ocidental, Cuthbert Pudsey, que esteve na América e fez o relato da invasão e dominação holandesa[23]; o *Thierbuch* e a *Autobiografia* de Zacharias Wagener (Ed. Index, 1997), o qual fez um breve relato sobre as aves, os peixes, répteis e mamíferos, como também das pessoas na Nova Holanda; o magnífico relato *História dos feitos recentemente praticados durante oito anos do Brasil* (Edusp, 1974) de Gaspar Barlaeus [24] , reconhecidamente como um dos maiores humanistas de seu tempo, no qual fez descrições minuciosas sobre todo o espaço do Brasil holandês: *A viagem de Caspar Schmalkalden de Amsterdã para Pernambuco no Brasil* (Ed. Index, 1998), pela qual podemos ter noção de como o holandês percebia o ambiente na América holandesa; o *Naturalien-Buch* (Ed. Index, 1998), de Jacob Wilhelm Griebe, que oferece subsídio dos relatos feitos sobre o mundo natural na colônia; e, por fim, o texto *Animaux et Oiseaux* (Ed. Index, 1998), sem autor, que traz relatos sobre o reino animal.

As telas selecionadas foram: *Paisagem com rio e tamanduá (1649)*, que se encontra na Alte Pinakothek em Munique; *Vista da cidade Maurícia e do Recife (1653)*, Coleção Particular em São Paulo; *Engenho (1660)*, que está no Statens Museum for Kunst, em Copenhague – estas telas representando a segunda fase; *Vista da Sé de Olinda (1662)*, atualmente no Rijksmuseum, em Amsterdã; *Engenho (sem data)*, do National Gallery of Ireland, Dublin; e, *Vista das ruínas de Olinda (sem data)*, hoje na Fundação Cultural Ema G. Klabin, em São Paulo – estas últimas perfazendo a terceira fase do artista[25].

---

[23] No século XVII o holandês Cuthbert Pudsey esteve na América e fez um relato da invasão e dominação holandesa no Brasil. O documento faz parte do acervo da Seção de Manuscritos da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro e foi publicado pelos professores Nelson Papavero, Dante M. Teixeira e José R. Pujol-Luz na Revista História Naturalis, Vol. 2 & 3. (jul. de 1999/2000). Seropédica, RJ. Annual. Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro.

[24] Nascido Caspar (Kaspar) van Baarle (ficou mais conhecido pelo seu nome Latino Gaspar Barlaeus). Nasceu na Antuérpia em 12 de fevereiro de 1584, morreu na cidade de Amsterdã em 14 de janeiro de 1648. Foi poeta e literato, teólogo. Exerceu a função de pastor em Nieuwe Tonge (1608); Vice-Regente do Colégio Estadual de Leiden (1612) e foi professor de Lógica (1618). Segundo Leonardo D. Silva (1980) "A sua obra sobre a administração de João Maurício não só serviu para defesa do Conde perante os seus invejosos contemporâneos, mas também, e principalmente, para perpetuar, através do ingresso pela porta estreita da História, a figura do futuro Príncipe de Nassau-Siegen".

[25] Tanto as imagens como todas as referências das imagens de Frans Post usadas nesta pesquisa foram cuidadosamente retiradas do catálogo de Pedro e Bia C. do Lago publicado pela Editora Capivara (2006).

Por que razão essas seis telas foram escolhidas num universo de 158 óleos acabados e executados por Frans Post, no século XVII? Em nossa análise as telas são representativas da produção visual do pintor como um todo, na medida em que contemplam a maioria dos elementos iconográficos que Post usa para caracterizar os espaços coloniais. São os *detalhes tropicais,* mencionados acima, os *temas naturais* e *temas antrópicos*.

No capítulo *Paisagem e natureza, a visão do exótico no século XVII por Frans Post*, concentrou a discussão sobre os conceitos de natureza na paisagem pictórica de Frans Post. A primeira aproximação com as telas trata do que Erwin Panofsky chamou de nível 1 da interpretação pictórica, t*ema primário ou natural*, este perfazendo a primeira etapa de identificação quando privilegiamos a imagem como fonte para a história. Seminal, o nível 1 corresponde a identificarmos todos os elementos pictóricos de um quadro. Entendemos que nas representações feitas por Post podemos reconhecer um mundo colonial natural e, assim, buscamos fontes textuais que complementassem a ideia de natureza, que confirmassem o modo como o holandês via o espaço colonial.

Dada às imagens que analisamos, identificamos cada elemento natural, fosse animal ou vegetal, e confrontamos essas imagens com a documentação do século XVII que tivemos acesso. A comparação entre imagem e texto foi significativa para compreendermos que a arte holandesa estava em consonância, ou no mesmo ritmo da ciência da época. Muito embora também fosse responsável por representar a subjetividade do artista e as demandas sociais de sua época. A imagem representava e descrevia a colônia holandesa. Sendo assim, temos ao nosso alcance um mundo de significados.

Para que fique claro o nosso pensamento citamos o professor Daniel Vieira. Numa análise bem feita, ele fala sobre a discussão entre Svetlana Alpers e David Freedberg.

> 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. Para Freedberg, no entanto, o modo descritivo e o artístico se entrelaçam de tal que eles não podem ser dicotomizados. Daí ele propor uma interdisciplinaridade que amplie o olhar do historiador da arte ao deixar entrever a interpenatração da arte, ciência e comércio nas ilustrações de livros de história natural. Conhecimento cientifico e comercio se imbricam de forma sutil na arte da pintura e gravura da Holanda do século XVII. (VIEIRA, 2010. p. 32).

Segundo Vieira, o fator primordial ao qual podemos assegurar é o valor da cultura dentro de uma sociedade. A cultura é múltipla e desenvolve-se das mais variadas formas, não podemos engessar as pinturas de todo um século como apenas descritivas.

Retornando à discussão dos níveis iconográficos de Panofsky (2001), os três níveis de entendimento de uma obra de arte podem ser assim entendidos: 1) tema *primário ou natural* são todas as figuras que podemos identificar numa tela, como citar desde animais e plantas, até as casas, igrejas e engenhos, podendo ainda, classificar as cores. O tema primário ou natural é o primeiro olhar de identificação dos elementos pictóricos que reconhecemos como representacionais de uma sociedade e espaço.

> O mundo das formas puras assim reconhecidas como portadoras de significados primários ou naturais pode ser chamado de mundo dos motivos artísticos. Uma enumeração desses motivos constituiria uma descrição pré-iconográfica de uma obra de arte. (PANOFSKY, 2001. p. 50).

Quando identificamos um espaço rural ou urbano, quando identificamos a disposição dos objetos, quando sabemos reconhecer uma cena e os motivos alegóricos de um quadro estaríamos no nível 2, proposto por Panofsky.

Para entendermos melhor, o nível 2 é o *tema secundário ou convencional* é apreendido pela percepção, por exemplo, nos quadros de Post pelas figuras de engenhos representando um espaço rural; uma catedral em ruínas situada numa colina é Olinda. Homens e mulheres negros dançando são facilmente identificados como escravos em momentos de festas. Animais pintados na tela são exemplares exóticos de um mundo zoológico ainda em estudos pelos holandeses; plantas e vegetais representam uma floresta desconhecida que tinha uma dimensão do medo.

Identificados os motivos e elementos, podemos reconhecer os temas dos quadros de Frans Post e entender que estes são portadores de significados, codificamos as imagens e compreendemos o mundo colonial representado por Frans Post. Quando identificamos os temas principais das obras de Frans Post, tais como: o Engenho e a vida rural ou que um quadro tem como tema principal as ruínas de Olinda, estamos em consonância com o nível 2 de Panofsky.

Nos quadros selecionados analisamos e identificamos cada animal disposto por Frans Post nas imagens estudadas; quando possível cada vegetal foi mostrado e problematizado também pela documentação escrita. Enumeramos os motivos numa descrição ao estilo pré-iconográfico de Panofsky. Feito isso, o primeiro passo da nossa metodologia estava pronto. Trabalhamos com as fontes e problematizamos os conceitos centrais da nossa pesquisa: o espaço, a paisagem e a imagem.

A metodologia do trabalho foi complementada no último capítulo, quando levamos em consideração os conceitos de cidade e urbano na paisagem de Frans Post. Vale citar o quadro *Vista da Cidade Maurícia e do Recife*. Sendo assim, fizemos a análise iconográfica no mundo antrópico.

As imagens de Frans Post usadas nesta pesquisa foram conhecidas por um público que não estava acostumado a ver tais formas da natureza. São significativas e reconhecíveis para a maioria das pessoas que entra em contato visual com tais representações em nossa época.

As imagens perfazem o interior de uma cultura comum, o observador quando se depara com um quadro de Post "é possível defini-lo como um princípio unificador que sublinha e explica os acontecimentos visíveis e sua significação inteligível e que determina até a forma sob a qual o acontecimento visível se manifesta." (PANOFSKY, 2001. p. 50). Com essa passagem, Panofsky se refere às reações humanas em comum quando reconhecemos nos traços artísticos dados pelo artista, elementos estilísticos, objetos dispostos na cena, personagens, a arquitetura. As paisagens pintadas formam, assim, uma imagem confortante para o olho. Elas fazem a história e foram objetos de conhecimento artístico e científico do século XVII holandês. Nossa sociedade as reconhece e nos reconhecemos – de certa forma – naquele espaço.

Sendo assim, todo o nosso trabalho gira em torno do conceito de iconografia, da imagem, das paisagens do mundo colonial. Frans Post oferece, ao olhar holandês, um mundo organizado em torno dos temas coloniais, daquilo que tinha maior significância e que fosse minimamente reconhecido pela cultura dos holandeses metropolitanos.

Se juntarmos todos os elementos iconográficos do quadro, numa análise mais cuidadosa, vamos estar no nível 3 que é classificado por Panofsky como *significado*

intrínseco ou conteúdo[26]. É a percepção das formas puras, as imagens, histórias e alegorias como manifestações de princípios básicos e gerais da nação. (PANOFSKY, 2001. p. 52).

Apresentados os níveis de análise iconográfica de Panofsky vale lembrar que toda a nossa metodologia segue este padrão de análise iconográfica (metodológico) nos quadros de Frans Post pesquisados nesta dissertação.

[26] "é apreendido 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." (PANOFSKY, 2001. p. 52).

1.3 Pelos rastros da vida: uma breve história da vida de Frans Post

Um dos maiores desafios para um pesquisador em história é começar um trabalho com poucas fontes (documentos textuais) sobre a pessoa ao redor da qual toda a pesquisa gira. Não ter muitas informações sobre a história de vida, uma boa – e segura – biografia sobre a carreira de Frans Post é um problema. "Ao voltar para a Holanda, em 1644, jamais se desapegou da paisagem brasileira e, graças aos esboços que pôde elaborar nos seus sete anos de Brasil (1637-1644), ele compõe os seus quadros cheios de cores e elementos tropicais. Os esboços da paisagem e de detalhes outros, produzidos anteriormente para o Conde de Nassau, foram decisivos na criação dos seus novos quadros, com temas brasileiros, pintados entre 1647 e 1669." (SILVA, 2011. p. 254).

Nesta pesquisa me deparo com uma moeda na qual, de um lado, existe a coroa com uma vasta produção bibliográfica sobre o Brasil holandês, sobre Maurício de Nassau e seu modo de administrar a colônia. Uma bibliografia que vai fundo na tentativa de problematizar o período de 24 anos que o holandês conquistou, dominou e colonizou boa parte da região norte das Índias Ocidentais. Do outro lado da moeda, onde deveríamos ver a cara, não existe muito material biográfico sobre a vida do pintor que foi Frans Post.

A biografia de Frans Post feita por Houbraken, publicada no início dos anos 20 do século XVIII, não é a melhor fonte para buscar informações seguras sobre o nosso pintor. Segundo Pedro e Bia Corrêa do Lago o texto contém falhas de datas e de informações, sendo confuso em muitos momentos. Mas vale ressaltar a importância deste material biográfico sobre Post, uma vez que é o primeiro texto que se preocupou em mostrar a vida do pintor de paisagens coloniais, que foi Frans Post. O interesse de Houbraken em 1719 é a prova que Post foi bem reconhecido no seu tempo.

É importante, antes de investigar o tema do olhar europeu na pintura de Frans Post, demonstrar quem ele foi e a "fortuna crítica" sobre sua obra, discutindo suas principais linhas interpretativas.

Dentro desta perspectiva, o nosso trabalho insere-se na preocupação de entender as paisagens americanas de Frans Post como suporte para o olhar seiscentista, como o mundo visual que Post constituiu nas suas imagens acabou influenciado o imaginário dos holandeses sobre a terra que eles comandavam. Post é aqui encarado como um "autor", um

mecanismo de análise pela qual nós organizamos a observação do mundo visual realizada num conjunto de telas classificadas no gênero da paisagem.

Na falta de fontes textuais seguras sobre o personagem Frans Post, vamos privilegiar, no primeiro momento, a análise de uma fonte pictórica da época. A tela é um retrato de Frans Post executada por Frans Hals[27], um pintor batavo nascido em Antuérpia que mais tarde migrou com a sua família para Haarlem, nos Países Baixos setentrionais, pois com a invasão militar e a tomada da Antuérpia pelos espanhóis, várias famílias fizeram o mesmo. O retrato de Frans Post segue o "padrão Hals [28]" sendo bem trabalhada com pinceladas fortes, rápidas e marcantes, bem ao estilo técnico imprimido por Hals em vários retratos pintados por este artista.

Para entendermos melhor o "padrão Hals" vejamos uma passagem do texto do historiador da arte E. H. Gombrich:

> Os retratos de Hals dão-nos a impressão de que o pintor "capta" seus modelos num momento característico, fixando-os para sempre na tela. É difícil imaginarmos como essas pinturas audaciosas e não-convencionais devem ter impressionado o público. A própria maneira como Hals manipula a tinta e o pincel sugere que ele registrou rapidamente uma impressão fugidia. (...). Parece que testemunhamos seu ágil e rápido manuseio do pincel, através do qual faz surgir a imagem de um cabelo revolto ou de uma manga enrugada, com algumas pinceladas de tinta clara ou escura. É claro, a impressão que Hals nos dá, a de que viu o seu modelo num relance, num movimento e humor característicos, jamais seria obtida sem um esforço muito aprimorado. (GOMBRICH, 1999. p. 416).

No retrato de Frans Post, Frans Hals o representa com um leve tom de seriedade. A imagem é mais complexa do que pode parecer. Para alguns, o rosto de Frans Post pode carregar um leve sorriso, mas numa observação mais acurada o rosto de Post não se deixa

[27] Segundo Seymour Slive "Frans Hals, que, exceção feita a Rembrandt, é o maior responsável pela celebridade da pintura holandesa, provavelmente nasceu em Antuérpia entre 1582 e 1583. (...) Em 1610, Hals foi admitido como mestre-pintor na Guilda de São Lucas em Haarlem." (SLIVE, 1998. p. 28). Ainda sobre a vida de Hals, Gombrich nos revela: "Hals pertenceu à mesma geração de Rubens. Seus pais tinham deixado o sul dos Países Baixos porque eram protestantes, e instalaram-se na cidade holandesa Haarlem. Pouco sabe sobre a sua vida, exceto que estava frequentemente endividado com o padeiro ou o sapateiro. Em sua velhice – viveu mais de 80 anos – foi-lhe concedida uma pequena pensão pelo Asilo Municipal de Velhos, cuja junta de provedores ele pintara." (GOMBRICH, 1999. p. 414).

[28] O padrão Hals foi identificado/batizado por nós nesta pesquisa, pois achamos haver uma padronização na forma como este artista utiliza suas pinceladas num trabalho muito forte para representar suas personagens retratadas. Logo, quando Hals pinta Frans Post, ele segue o mesmo modo, a mesma forma, a mesma técnica de pintar na qual já estava acostumado.

enganar, ele está com o semblante sério, um olhar quase distante. Contrariando em muito a grande parte da produção feita por Hals, este artista é especialista em retratos individuais e de grupo onde representa homens e mulheres em estado sorridente e com o corpo em pose descontraída[29].

Dentro desta discussão, o retrato de Frans Post seria um bom exemplo daquilo que Gombrich chama atenção na produção de Frans Hals, uma representação que está em perfeita sintonia com o "padrão Hals", identificado por nós: "Parece que testemunhamos seu ágil e rápido manuseio do pincel, através do qual faz surgir a imagem de um cabelo revolto ou de uma manga enrugada" (GOMBRICH, 1999. p. 416); um retrato rápido, de pinceladas firmes que capta uma essência fugidia do retratado. Um momento eternizado numa tela.

Figura 6 - Retrato de Frans Post. 1655.

Com uma luz central incidindo sobre o rosto de Post, a face do retratado nos é apresentada. Partindo do retrato de Frans Post a hipótese que levantamos é que Post quis ser retratado como um homem sério, mas sereno. A roupa negra denuncia a posição social de

[29] Vale lembrar que dependendo da encomenda que era feita ao artista, o desejo do cliente de decidir como apareceria na imagem tem que ser levado em consideração. Na maioria das imagens que Frans Hals executou durante sua longa carreira muitos retratos foram feitos com personagens em estado jocoso; mas Hals também retratou pessoas com o semblante mais sério, o caso de Post se encaixa ai.

um homem de negócios. Na segunda metade do século XVII neerlandês era comum a representação de pessoas por meio de retratos: "Muito mercador bem-sucedido queria legar sua imagem aos vindouros; muito burguês respeitável que fora eleito vereador ou burgomestre desejava ser pintado com as insígnias do seu cargo." (GOMBRICH, 1999. p. 413). Seguindo a regra do momento, Post recorreu à técnica de Hals para ser imortalizado num retrato. O cabelo "desgrenhado" poderia nos dias de hoje[30] deixar uma má impressão sobre o desleixo com sua aparência.

Frans Post é uma personagem mais "íntima" dos historiadores brasileiros quando o assunto é século XVII, Brasil holandês e história das artes e paisagem. Para Daniel Vieira "Frans Post tornou-se mais conhecido do público pernambucano, graças à monografia de Joaquim Sousa-Leão Filho" (VIEIRA, 2009. p. 1395). Em 1937, ano de lançamento da monografia do embaixador Sousa-Leão[31], o público brasileiro começa a conhecê-lo melhor.

Duas das melhores interpretações feitas do retrato de Post foram realizadas pelos historiadores Sousa-Leão e Leonardo Dantas Silva. O maior estudioso da vida e obra de Post, o próprio Sousa-Leão, nos conta:

> É pouco como 'curriculum vitae', mas resta-nos, por sorte, a imagem física e psicológica de Post, captada pelo mágico retratista da Holanda social. Ficamos conhecendo pelo quadro de Hals, um burguês de olhar inteligente e bem humorado, de espessa face bonachona e cabeleira hirsuta, sob negro feltro de copa afunilada, vestes em monocromática austeridade. (SOUSA-LEÃO, 1937. p. 19).

Para Sousa-Leão, Frans Post tinha um currículo muito curto até a sua chegada à capitania de Pernambuco. Eram escassos os fatos históricos da vida de Frans Post. Pouco se sabe sobre sua biografia antes dos sete anos, entre 1637 e 1644, em que viveu na colônia. Porém, com uma vasta produção pictórica, ao desembarcar na América, ficou mais fácil problematizar a vida do artista por meio do seu trabalho.

Contudo, com um trunfo pictórico muito importante para uma análise – que é a pintura de Frans Hals – a imagem que ora estudamos nos dá subsídio para entender e conhecer melhor o pintor. Com uma análise bem acabada do retrato de Frans Post, Sousa-

[30] Anacronismos aparte.
[31] "Frans Post, seus quadros brasileiros" 1937, Publicado pelo Estado de Pernambuco no ano comemorativo do 3° centenário da chegada de Maurício de Nassau e de Frans Post ao Brasil.

Leão interpretou a imagem e chegou ao homem. Sousa-Leão nos brinda com uma explicação plausível sobre o nosso personagem.

O retrato mostra-nos o rosto do homem de 43 anos. Não é um belo rosto, e Frans Hals não esconde do espectador a fealdade de Post; o homem que temos diante de nós é real, um ser humano despido, apresentado com as insígnias da burguesia neerlandesa e olhar penetrante. É um enigma para o espectador.

Outra interpretação muito interessante sobre o retrato de Post foi realizada por Leonardo Dantas Silva, tomando como referência o texto do embaixador Sousa-Leão, ele nos conta:

> Um quarentão de espessa face bonachona e cabeleira hirsuta, o olhar penetrante e bem humorado, sob o negro feltro de copa afunilada. Pelo esmero no trajar a mão enluvada denotando trato social e boas maneiras – diríamos um burguês endinheirado. Mas as sobrancelhas arqueadas, os olhos bem separados, de quem sabe ver, explicam o artista delicado e minucioso que na obra revelou-se. Se é pouco o que se sabe do seu curriculum vitae, resta-nos, por sorte, a imagem física e psicológica do homem, captada pelo mágico retratista da Holanda social. (SILVA, 2011. p. 255).

A análise feita por Dantas Silva é reveladora para conhecer melhor Frans Post. Um homem bem sucedido na Lukasgilde[32] que teve o privilégio de conviver e ser retratado por Hals: "Frans Post mereceu a honra de ser um dos pintores de sua época retratados por Frans Hals, um dos importantes retratistas de seu tempo." (SILVA, 2011. p. 255). A sua filiação na Guilda de São Lucas vai de certa forma abrir portas a Frans Post, a Guilda de São Lucas era uma importante confraria de pintores de Haarlem. Essa instituição protegia seus filiados com pensões em caso de invalidez ou velhice. É nesta instituição que Post vai travar contato com Hals.

Frans Post viveu 68 anos (1612-1680), nascido na cidade de Haarlem na Holanda, "Desde de jovem pode ser educado na vocação de desenhista no ateliê do pai, Jan Janszoon Post, pintor de vitrais. Consta que também foi discípulo de Van Dyck." (SOUSA-LEÃO, 1937. p. 19). Segundo o historiador Dantas Silva, "Nasceu Frans Janszoon Post na cidade de Haarlem, Holanda, em 1612, sendo filho do pintor de vitrais Jan Janszoon Post e de sua

[32] "In 1646, he joined the Lukasgilde, a community of painters in Haarlem." (ERKAN, 2012. p. 77). Importante corporação de pintores de Haarlem.

mulher Francyntie Peters, cujo casamento aconteceu em 1604, sendo ambos naturais de Leiden." (SILVA, 2011. p. 251). Frans Post era o terceiro filho do total de 4 filhos. "Pouco se sabe de sua formação acadêmica, tão somente que cresceu na cidade de Haarlem, uma das mais prósperas da província de Flandres, célebre por suas corporações de artistas." (SILVA, 2011. p. 251).

Frans Post chega na colônia americana no ano de 1637, acompanhando a comitiva do Príncipe de Nassau. Segundo José Roberto Teixeira Leite, "Tinha Post 24 anos quando embarcou com Nassau para o Brasil, onde 'acompanhou o governador nas suas campanhas, teve residência no palácio das Torres e parece ter-se tornado seu íntimo [amigo] durante todo o tempo em que aí viveram'." (LEITE, 1983. p. 351).

Nessa empreitada atlântica, uma aventura acompanhada de muito trabalho de observar e realizar um trabalho iconográfico para Maurício de Nassau, Post é considerado pela maior parte dos pesquisadores do século XVII como principal expoente da arte realizada em domínios coloniais americanos[33]. "Frans Post é reconhecido hoje como autor de uma obra essencial, que inaugura a pintura em nosso país." (LAGO, 2006. p. 12). Ainda sobre este tema, Frederik J. Duparc afirma:

> (...) no contexto dessas séries de paisagens "estrangeiras" realizadas por artistas holandeses, a obra de Frans Post, o pintor e desenhista nascido em Haarlem, merece especial destaque. Post foi o primeiro pintor e desenhista a viajar ao Novo Mundo e tinha a incumbência de retratar a paisagem brasileira. Foi o tema exótico e completamente diferente de suas pinturas que lhe assegurou em vida um lugar especial em meio à profusão de paisagens executadas no norte da Holanda no século XVII. (DUPARC, 2006. p. 15).

O pouco que sabemos de Post advém do que se pode inferir da análise de seu trabalho com pintura. Saber quem foi o homem torna-se importante para tentar chegar o mais perto possível do modo de vida de Frans Post. Sendo os documentos tradicionais quase escassos, nos resta o trabalho deste pintor:

> Os dados da vida de Frans Post são essenciais para o estudo da sua obra. No entanto, o que se sabe de sua biografia é tão pouco que, paradoxalmente, grande parte do que se pode inferir sobre Post vem

[33] "The official painter of the WIC, Post was charged with painting landscapes and topographical studies." (ERKAN, 2012. p. 76).

> justamente da análise de seu trabalho como artista. Com isso, a vida e a obra de Frans Post são mais indissociáveis do que no caso de muitos pintores com um percurso pessoal mais previsível. (LAGO, 2006. p. 21).

Depois de retornar à Holanda, Frans Post continuou fiel às paisagens colônias, o que foi um traço importante para entender melhor como ele negociou o seu trabalho. Vale lembrar que antes de ser artista de paisagens Post deveria saber negociar sua arte. Num espaço onde a concorrência era muito grande, saber barganhar o desejo por arte dos seus clientes era fundamental para continuar pintando em Haarlem. E essa hipótese pode ser percebida por meio de sua larga produção[34].

Em 1637, ao desembarcar em Recife Frans Post foi surpreendido pelo excesso da luz, pelo verde vivo que lhe saltava aos olhos, pelos animais estranhos que deveria pintar. Uma explosão de cores deve ter impressionado o jovem pintor europeu. Aos 24 anos de idade, Frans Post tinha agora a oportunidade de fazer um trabalho exclusivo com paisagens nunca antes representadas para os europeus. Frans Post era funcionário particular de Maurício de Nassau, sendo assim, deveria fazer um trabalho que satisfizesse o seu mecenas.

> Tudo isso nos leva a crer que Post e Eckhout foram escolhidos em grande parte em função do papel que viriam a desempenhar como preparadores, observadores e descritores da realidade brasileira, para mais tarde dar origem às gravuras dos livros que Nassau planejava publicar desde antes de sua partida. (LAGO, 2006. p. 27).

Já existia o plano por parte de Nassau[35] e o desejo de, no regresso à Holanda, erigir para si um lugar de memória a partir de obras literárias de arte e ciência nunca antes vistas no Velho Mundo. Durante sete anos de vivencia na colônia (1637-1644), João Maurício de Nassau-Sieger reuniu inúmeros objetos da terra, ou seja, material necessário para colocar em prática um plano editorial no regresso à Holanda com a finalidade de divulgar esta parte do Novo Mundo para a Europa de então.

---

[34] "Naqueles tempos, como agora, o público gostava de saber o que estava comprando. Quando um pintor granjeava fama como mestre em cenas de batalhas, eram cenas de batalhas o que provavelmente ele iria vender mais daí em diante. Se tinha êxito com paisagens ao luar, era mais seguro especializar-se nisso e continuar vendendo paisagens enluaradas. Assim foi que a tendência para a especialização, que começou nos países setentrionais no século XVI, atingiu extremos ainda maiores no século XVII. Eram verdadeiros especialistas." (GOMBRICH, 1999. p. 418).

[35] Segundo o professor Tolga Erkan, ele informa: "In 1647, with the support by Johan Maurits, Gaspar Barléus published a book, *Rerum per Octennium in Brasília*, which publicizes Maurits achievements as well as the battles, major Dutch Cities, flora, fauna and numerous maps in Brazil." (ERKAN, 2012. p. 77).

Neste caso, o trabalho de Frans Post por meio dos seus óleos e desenhos, era colocar o nome do Príncipe Maurício de Nassau no seleto circuito dos homens ilustrados, patrocinadores da cultura e da ciência. Este foi um plano muito bem executado por todas as pessoas envolvidas na campanha militar e administrativa de Nassau.

Um dos pontos mais explorados por Frans Post para o seu trabalho de arte e ciência é o "carregar a ponta do pincel" quando pinta o exótico nas paisagens. Vejamos o que diz Pedro e Bia C. do Lago sobre isso: "Claramente, a abordagem era a busca do exótico, do diferente, do novo, e do surpreendente, daquilo que não deixaria de excitar a curiosidade, de chamar a atenção das elites européias." (LAGO, 2006. p. 28).

Post sabia que pintando o que nunca antes havia sido visto pelos olhos dos europeus, dando a este público plantas tropicais, a várzea da colônia de Pernambuco, os homens e mulheres estranhos à sociedade, os vários tipos de animais, tais imagens seriam um estrondoso sucesso no mundo europeu. "Post procurou tornar conhecidos da metrópole, os aspectos exóticos do Novo Mundo, até então não abordados pela arte da pintura [holandesa]." (SOUSA-LEÃO, 1937. p. 16).

Para Leonardo Dantas Silva, Post criou assim "seu próprio estilo. Os seus anos no Brasil, em contato direito com a natureza primitiva, longe dos estúdios e da paisagem européia, o transformaram num artista singular." (SILVA, 2011. p. 254).

Com uma experiência de quase uma década no espaço colonial, Post coligiu um grandioso material de estudo o qual lhe serviu muito quando voltou à Europa em 1644. "Os sete anos de Brasil mudaram completamente a maneira de o jovem pintor observar a paisagem. Seus olhos se tornaram fascinados pelo nosso céu e pelo verde de nossas matas e canaviais." (SILVA, 2011. p. 256). A estadia americana foi extremamente válida para definir de vez toda produção de Frans Post ao longo dos anos.

De volta a Haarlem, Post começa a trabalhar nas gravuras que iriam ilustrar o livro de Barlaeus que conta os feitos da administração colonial do Príncipe Maurício de Nassau, na América. A obra conta com 55 estampas, ou seja, desenhos das províncias ocupadas pelos holandeses. Na sua maioria mostram as vilas, os fortes, as povoações e cidades de todas as capitanias conquistadas. Frans Post era o homem certo para realizar os desenhos do livro de Barlaeus, pois esteve durante sete anos na América. Tinha coligido um fabuloso arquivo visual da colônia. Sabia descrever a terra por meio visual, João Maurício de Nassau

não poderia recorrer a outro artísta se não Frans Post. “Em julho de 1644, já estabelecido em Haarlem, fixa residência na Smeeststraat e dá início à gravação das ilustrações a serem utilizadas no livro de Caspar van Baerle, contando pormenores do governo de João Maurício de Nassau no Brasil (1637-1644).” (SILVA, 2011. p. 243). O livro foi editado na cidade de Amsterdam, no ano de 1647, pelo impressor João Blaeu. Depois de um ano trabalhando nas paisagens que iria ilustrar o livro memorável de Nassau, Dantas Silva nos conta:

> Concluídos os trabalhos de ilustração do livro de Gaspar Barlaeus, em 1645, Frans Post continuou produzindo em Haarlem, não mais voltando a trabalhar para o seu antigo patrono. Em 30 de novembro de 1644, ele já se intitulava ‘ex-pintor’ (Gewesene Schilder) de Johan Maurits, muito embora só venha ingressar como membro da Corporação de St. Lukasgilde de Haarlem, em 1646. (SILVA, 2011. p. 253).

Com o ingresso como membro pintor na Lukasgilde, o seu trabalho como artista/pintor de paisagens vai sofrer maiores influências do padrão holandês que estava em vigência naquela época. Para tanto: “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 mestria adquirida. Em outras palavras, sua obra perde em originalidade e em força, para ganhar em virtuosismo.” (SOUSA-LEÃO, 1937. p. 22).

Sendo um pintor que participava do dia-a-dia artístico de Haarlem, Frans Post foi membro ativo na Lukasgilde, corporação de pintores que já tinha um histórico familiar, pois seu irmão Pieter Post era membro desde 1623. Frans Post foi atuante, ocupou a vaga administrativa na Lukasgilde por dois momentos: procurador (vinder) de 1656-1657 e de tesoureiro entre 1658 a 1659. (SILVA, 2011. p. 253).

Casando-se com Jonneteye Bogaert, em 27 de março de 1650, na igreja protestante de Sandvoort, tornou-se pai de três filhos: Anthoni, nascido a 10 de janeiro de 1655; Jan, a 12 de março de 1656, e Rachel, a 4 de janeiro de 1660. (2011. p. 254).

Depois de perdas severas na vida, como a morte da mulher, Post se entrega à tristeza profunda, e com traços de depressão, torna-se alcoólatra. Segundo Dantas Silva:

> A solidão, com a morte da mulher e o afastamento dos amigos, em muito contribuiu para o abreviamento dos seus dias. Os excessos do vício minaram sua capacidade criadora, contribuindo para a decadência e mediocridade de seus trabalhos. Foi o álcool que o impediu de assistir à entrega dos sues próprios quadros, em 1679, a Luís XIV, Rei de França,

> negociados que foram pelo Príncipe João Maurício de Nassau. (SILVA, 2011. p. 255).

Com decadência física do corpo e moral do homem abalado pelo vicio do álcool, fica visível o declínio de qualidade na sua obra. Post não recebe maiores encomendas e as poucas que lhe chega, o artista entrega com pouca segurança técnica. As paisagens já não mostram mais a beleza da paisagem tropical. Tudo o que vemos são pinceladas fortes, porém pouco nítidas do que foi no passado um poderoso trabalho da arte holandesa[36].

Figura 7 - Paisagem com figuras. Sem data.

O quadro *Paisagem com figuras* (sem data), atualmente no Instituto Ricardo Brennand, mostra uma paisagem escura. Nada no quadro é nítido, com pinceladas fortes mostra a degradação do trabalho que no passado foi vigoroso. Depois de anos de sofrimento, Frans Post morre em Haarlem, no dia 18 de fevereiro de 1680, foi sepultado na Grootekerk de Haarlem.

De seus pesquisadores, Frans Post recebe vários adjetivos tais como podemos citar: ótimo miniaturalista, pintor viajante, artista em deslocamento, pintor brilhante. Mas além de tudo isso, Frans Post é conhecido como pintor da corte de um príncipe que queria ser

[36] "Post continued to paint Brazilian Scenes in his studio for the rest of his life." (ERKAN, 2012. p. 77).

reconhecido como grande administrador e mecenas numa Europa que valorizava o potentado.

Post tinha a seu favor, como artista, a experiência de ter vivido a aventura colonial. Aqui viveu por sete anos, fazendo desenhos de batalhas terrestres[37], estudos preparatórios de plantas e animais. Queria descrever a nova terra. As telas que pintou o tornaram nome célebre entre os historiadores, ao narrar, de certa forma, a história do Brasil.

Ainda vale citar aqui uma opinião que podemos considerar a fortuna crítica sobre o pintor:

> A qualidade do trabalho de Frans Post é discutida por vários autores. Uns concordam com a superioridade de suas pinturas. Outros, com teorias ultrapassadas, chegam a conclusão que Post teria um trabalho pífio para os padrões da pintura holandesa de paisagem, com uma posição bem definida sobre a qualidade da técnica usada por esse pintor. Alexander Von Humboldt fala que Post tem "o mérito da invenção em termos da pintura de paisagem e estudo da natureza" (HUMBOUDT apud LAGO, 2006. pp. 9-10). Já Pedro e Bia C. do Lago falam do "talentoso artista e o extraordinário miniaturalista que foi Frans Post", e ainda, segundo os autores, eles realçam a técnica e o trabalho do mesmo artista: "as paisagens de Post são muito parecidas com as de seus contemporâneos, tanto em termos de paleta quanto de composição". As afirmativas a respeito das produções de Post ressaltam sua importância como artista de pintura de paisagem para a arte brasileira. (OLIVEIRA, 2012. p. 66).

A opinião expressada aqui condensa em muito o pensamento dos vários pesquisadores sobre a obra que Frans Post realizou na América. Segundo Pedro e Bia C. do Lago, estes levantam a hipótese de que Post pintou uma série de 18 paisagens para o príncipe de Nassau, das quais hoje só restaram apenas 7 telas deste primeiro olhar neerlandês. Quando retornou à Europa, Frans Post continuou pintando temas americanos. A paisagem da experiência colonial nunca sairia da memória, o que legou uma produção de 158 telas conhecidas, todas estas com a paisagem do norte da América portuguesa, que fora, momentaneamente, holandesa.

[37] No catálogo dos do Lago o desenho tem numeração {D 20} e encontra-se na página 382. "A batalha de Porto Calvo" tinta marrom com aguada cinza sobre papel, 19 x 42 cm. Coleção particular em Amsterdã desde 1990. Ver esta imagem nos anexos desta dissertação (p. 144).

Incumbido por Nassau de pintar as possessões coloniais, Frans Post representou a várzea das terras conquistadas, as ruínas de Olinda, os negros em cenas de festas e batuques, pintou répteis, aves, mamíferos, a pindoba[38] e vários tipos de vegetais.

Nas suas imagens podemos ver uma profusão de temas tropicais que são muito próximos de nós. As representações erigidas por Frans Post são as imagens de um espaço que foi holandês, é colonial, e sempre será lembrado por meio de sua palheta e pincel. Ele investiu em dezenas de telas, na monumentalização de um espaço que corresponde aos seus poucos anos de estadia nos trópicos e a pouco menos de um quarto de século de presença holandesa.

São imagens de colonos, do horizonte com terras ao perder da vista, de uma terra que foi palco de lutas entre os colonos portugueses e neerlandeses que se constituiu como Brasil, é resultado de uma configuração de memória a partir da cultura visual, a qual, a partir do gênero da paisagem, construiu um olhar holandês sobre o mundo tropical.

[38] Espécie de palmeira nativa bastante representada por Frans Post em muitas telas.

2. PAISAGEM E NATUREZA, A VISÃO DO EXÓTICO NO SÉCULO XVII POR FRANS POST

> *"Nenhuma paisagem é 'ingênua': a 'ingenuidade' da paisagem é um efeito de ilusão gerado pela crença segundo a qual a natureza é paisagem. Mas uma espécie de aporia da paisagem surge exatamente no próprio instante de sua invenção: 'A natureza – rezam as primeiras linhas que Carel Van Mander consagra a Pieter Breughel – fez uma escolha feliz no dia em que foi buscar, entre os moradores de um obscuro povoado brabantês, o humorístico Pieter Breughel para fazer dele um pintor de camponeses...' A natureza, que é o substrato da paisagem, buscou nela mesma o seu pintor paisano; buscou, digamos, um de seus seres próximos, aquele Pieter Breughel que podia ser mais uma de suas árvores, um de seus pássaros e um de seus pedregulhos. A natureza buscaria, segundo a lenda de Van Mander, alguém que, despojado de todo pré-julgamento que não fosse o de pertencer a essa mesma natureza, pudesse representá-la a partir de uma intimidade co-natural: a virgindade da terra, que não sofreu a deformação (na imagem), deseja portanto para sua paisagem uma imagem virginal, a imagem dessa 'natura' intocada, jamais assinada, nunca vista.." (ORAMAS, 1999. p. 218).*

Na Holanda do século XVII era comum, durante os jantares, serem apresentados os quadros sob encomenda dos mecenas. Numa conversa amigável, no saborear de um prato junto com uma bela taça de vinho, acontecia à apresentação do resultado de tanta espera por parte do financiador; a tela era comentada, explicada, vista e admirada. Renderia uma remuneração satisfatória ao artista.

O desejo de conhecer o outro lado do oceano, ver as terras nunca antes visitadas pelos olhos (seus próprios olhos), o comerciante neerlandês podia ver na sua tela uma espécie de *window,* uma janela para o outro lado do Atlântico. Agora ele podia enxergar um espaço que fora conquistado, administrado e plasmado por seus compatriotas batavos.

Ora, o artista havia estado na colônia, conhecia como poucos europeus continentais os lugares nos quais tinha percorrido, encontrando o povo e os modos de viver da sociedade, viu a vegetação e os animais, enfim, tinha conhecimento de causa para descrever a América na forma visual que ele representava.

Seria simplista dizer que Frans Post narrou a paisagem da colônia pela fórmula dos italianos, uma vez que ele estava dentro de outro padrão de cultura visual (holandês), que

segundo Svetlana Alpers *descrevia* a paisagem a partir da geografia e topografia[39] e tratava as imagens como documentos.

Logo, tomando por base o estudo de Alpers, Post não teria pintado uma janela como poderíamos pensar. "O modelo deles [holandeses] não era uma janela, segundo o modelo de arte italiano, mas, sim, como um mapa, uma superfície sobre a qual se faz uma montagem do mundo" (p. 248). Partindo da afirmação de Alpers podemos dizer que o modelo ao qual Post estava ligado descrevia o espaço e a paisagem (*landschap*) segundo um modo holandês de olhar e perceber o espaço. Tendo a cultura neerlandesa como baliza principal, Frans Post observou, estudou e representou o espaço colonial a partir das premissas que levou consigo para a América. Logo, Post atuou na colônia como verdadeiro representante do "olhar metropolitano" por meio de sua pintura, quando ofereceu ao príncipe Maurício de Nassau as primeiras imagens de um espaço que até então era desconhecido da maioria dos europeus, em geral, e dos holandeses em particular.

Provavelmente Post fez 18 telas em sua estadia de sete anos aqui na colônia. Atualmente os pesquisadores conhecem apenas 7 pinturas daquilo que a maioria dos especialistas de sua obra classifica como sendo pertencentes a uma primeira fase (1637-1644) de trabalho, estas telas são resultantes de um trabalho original que nos oferece uma paisagem que buscou ser fidedigna à topografia real da colônia. Para tanto, podemos mencionar 3 telas deste momento: *Vista de Itamaracá* de 1637 (figura 8 abaixo), *O carro de bois* de 1638 (figura 1. p. 13) e *Forte Ceulen* de 1638 (anexos, figura 6. p. 142), só para citar algumas.

[39] Ver a discussão das diferenças da arte dos italianos e dos holandeses nas páginas 21 e 22 deste trabalho.

Figura 8 - Vista de Itamaracá. 1637

A paisagem *Vista de Itamaracá* de 1637, prova-nos a presença de um traço preciso e descritivo das terras coloniais quando Frans Post representa uma geografia da América holandesa em suas pinturas.

A Holanda, durante o século XVII, produzia e consumia a sua produção pictórica. As imagens eram objetos de significação e produziam uma verdade dentro da cultura vigente. Como exemplo do que estamos falando,

> Em 1663, Blaeu apresentou a Luis XIV seu novo Atlas do mundo, em doze volumes, acompanhado de algumas palavras introdutórias e explicativas: 'A geografia [é] o olho e a luz da história [...] os mapas nos permitem contemplar em casa, e bem diante dos nossos olhos, coisas que estão extremamente distantes.' (ALPERS, 1999. p. 302).

Aqui, ver o mapa é ver as terras que estão distantes de nós, a imagem torna-se uma referência visual para o olhar distante, a geografia ajuda a arte a descrever os espaços, assim como a arte ajuda a geografia a constituir-se enquanto tal. Os mapas impressos na Holanda descrevem o mundo e a Europa para ela mesma. (ALPERS, 1999. p. 39).

Frans Post era um artista em deslocamento, com a juventude dos anos ao seu favor, escolhido entre muitos; soube aproveitar a chance que lhe fora dada. Somou-se aos artistas

contemporâneos (dentro de um mundo colonial holandês) e acabou difundindo a pintura de paisagens em outras paragens, ou seja, trouxe à América o conceito de pintar paisagens, de maneira que podemos citar: "uma cultura passa a se difundir quando os que a compartilham se deslocam, ou quando sua correspondente esfera de comunicação, e os símbolos aí incluídos, prevalecem sobre os de outras culturas em novos territórios." (WAGNER e MIKESELL, 2007. p. 29). Dentro de uma nova espacialidade os costumes holandeses (europeus) vão entrar em contato com os costumes dos indígenas (nativos), dos escravos africanos e dos portugueses (outros europeus). Na América "exclamações, gestos, expressões faciais etc. também são linguagens; de outro modo, pinturas, emblemas e tudo que é regularmente reconhecido como 'significando algo' também são linguagens." (*ibid*. p. 29). Por meio do embate de culturas diversas o espaço também segue tais mudanças e configura-se para poder atender a todas as demandas.

Na Europa, muitos pintores holandeses já haviam expressado o seu talento em obras que representavam o gênero de pintura de paisagem. É bem provável que em nenhum outro lugar ou momento histórico tantas paisagens tenham sido pintadas como na região norte da Holanda, durante o século XVII. De fato, no século de ouro da arte holandesa, inúmeros artistas se especializaram na pintura de paisagens e produziram telas dignas e notáveis. (DUPARC, 2006. p. 15). Cabe citar, Frans Snyders, Gillis van Coninxloo, Hendrick Avercamp, Abraham Bloemaert, Hercules Segers, Pieter de Molyn, Jan van Goyen, Salomon van Ruysdael, Aert van der Neer, Allart van Everdingen, Philips Koninck, Aelbert Cuyp, Pieter Post[40], só para lembrar alguns pintores que foram também representantes do gênero pictórico de paisagens.

Uma das linhas de pensamento que estamos analisando neste trabalho foi desenvolvida pela historiadora da arte, Svetlana Alpers, a ideia de paisagem como forma de conhecimento é o cerne da proposta da autora para explicar a *descrição* na arte feita pelos holandeses. A paisagem torna-se o gênero por excelência na qual o conhecimento do espaço é feito pela tentativa de descrevê-lo organizadamente na forma de gênero pictórico.

Frans Janszoon Post[41], não poderia fugir à regra de sua época. Ele também pintou paisagens, mas diferente dos seus conterrâneos, pintou um mundo diferente de cores, onde

[40] Cf. SLIVE, Seymour. '**Pintura Holandesa** – 1600 a 1800'. São Paulo: Cosac&Naify, 1998.

[41] Frans Post era representante de uma cultura, que tratava as paisagens como fonte de conhecimento, vale lembrar aqui um conceito de cultura desenvolvido pelos estudiosos da geografia cultural Philip L. Wagner e

a luz dos trópicos fazia diferença e os próprios motivos, formas e cores fugiam do conhecido padrão do mundo europeu. Do que já foi dito, fica claro que:

> Frans Post transporta para o Nordeste do Brasil a tradição da pintura de paisagens, tradição que vai encontrar o desafio de descobrir a nova luz e a "anatomia" da natureza através dos animais e vegetais do Novo Mundo. Ele leva para as suas telas as paisagens do Brasil com toda a fidelidade naturalista, sempre adaptando quando possível, pois pintar paisagens com vegetação exótica e frondosa requer muitos estudos e observações. Representar animais totalmente desconhecidos da fauna européia, ou melhor, observar esses animais *in loco* se torna difícil, mas entre todas as modificações, talvez tenha sido a mais conhecida dos cientistas da arte nesse período foi o desafio de representar a luz dos céus, por ser uma composição dos céus brasileiros com uma luz totalmente diferente das condições encontradas nos Países Baixos. Frans Post faz uma adaptação pintando o céu mais baixo e carregado com nuvens escuras (cinza), quando a realidade dos céus nordestinos é contrária a usada por ele. (OLIVEIRA, 2012. pp. 67-68).

Cotejando as análises das imagens visuais com as imagens elaboradas na documentação escrita da época, a nossa proposta é apresentar os relatos *in loco* do viajante europeu que esteve na colônia durante o século XVII. Os documentos perfazem o acervo da Seção de Manuscritos da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro[42].

Nosso interesse aqui é unir as imagens de Frans Post a partir da arte com as imagens produzidas pelas narrações da documentação escrita. Quando estudamos os conceitos de mundo natural e exótico, dentro da paisagem pintada por Frans Post, e o confrontamos com textos de época estamos propondo "atrelar" as fontes aos métodos de pesquisa do trabalho. Pois os relatos de viagem também trabalham por imagens, estas podem ser elaboradas visualmente (figurativamente) ou textualmente. A documentação escrita também gera imagens e são estas que estamos buscando. Outro ponto fundamental neste estudo é o entendimento do conceito de paisagem, logo, buscamos referências para poder explicar melhor o referido termo.

Marvin W. Mikesell (2007). "Cultura quer seja considerada uma propriedade ou atributo inerente aos seres humanos, ou meramente um artifício intelectual para se generalizar convenientemente a respeito de atitudes e comportamentos humanos, 'cultura' é uma chave para a compreensão sistemática de diferentes e semelhanças entre os homens (...), são – comunidades de pessoas ocupando um espaço determinado, amplo e geralmente contínuo, além das numerosas características de crença e comportamento comuns aos membros de tais comunidades." (WAGNER e MIKESELL, 2007. p. 28).

[42] Para saber mais sobre estes documentos buscar informações na Revista Historia Naturalis, Vol. 2 & 3. (jul. de 1999/2000). Seropédica, RJ. Annual. Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro.

Até agora temos falado de paisagem, pintura de paisagens, gênero de paisagem. Mas o que é paisagem?

Uma vez que existe toda uma tradição de pesquisadores que se preocuparam em estudar a paisagem como categoria espacial e cultural do olhar humano, estes serão referendados conforme necessário em nosso trabalho. A paisagem como gênero pictórico criado pelos neerlandeses tem formas artísticas de grande apelo visual. A paisagem na forma natural encontra, primeiramente, refúgio nos discursos religiosos na República das Províncias Unidas dos Países Baixos[43], recém-reformada, isso por influência dos anglicanos ingleses (CORBIN, 1989. pp. 36-37):

> O gosto desses mercadores protestantes da Holanda era muito diferente do que predominava do outro lado da fronteira. Em suas concepções, esses homens eram algo comparáveis aos puritanos ingleses: devotos, trabalhadores incansáveis, parcimoniosos, a quem desagradava, em sua grande maioria, a pompa exuberante dos costumes e maneiras meridionais. (GOMBRICH, 1999. p. 413).

Concordando com Corbin, Gombrich nos informa que a arte holandesa estava mais voltada à simplicidade, "embora essa austeridade abrandasse à medida que a segurança aumentava e a fortuna crescia, os burgueses flamengos do século XVII nunca aceitaram plenamente o estilo barroco que dominava a Europa católica." (GOMBRICH, 1999. p. 413). Os neerlandeses seiscentistas não tinham nenhuma tendência à exuberância das províncias meridionais que estavam sob o julgo espanhol.

Na construção de uma paisagem, o mar foi um dos primeiros ambientes naturais a ser plasmado pelos artistas holandeses.

> (...) os pintores de marinhas não só se tornaram eficientes na reprodução de ondas e nuvens, mas eram especialistas tão notáveis na fiel e minuciosa retratação de barcos e apetrechos náuticos, que ainda hoje seus quadros são considerados valiosos documentos históricos do período da expansão naval na Inglaterra e Holanda. (...) os artistas holandeses eram capazes de transmitir a atmosfera do mar usando meios maravilhosamente simples e

[43] Esta terminologia é explicada pelo historiador Evaldo Cabral de Mello (2011): "Alguns esclarecimentos terminológicos são indispensáveis. Já era costumeiro no século XVII designar-se a República das Províncias Unidas dos Países Baixos por Holanda, isto é, não pelo título oficial, mas pelo nome da mais importante das sete províncias que formavam a confederação." (MELLO, 2011. p. 16). Logo, é necessário esclarecer que neste trabalho vamos utilizar sempre que possível às duas terminologias para se referir ao mesmo espaço geográfico que é a Holanda ou República das Províncias Unidas dos Países Baixos.

> despretensiosos. Esses holandeses foram os primeiros na história da arte a descobrir a beleza do céu. (GOMBRICH, 1999. p. 418).

O céu com sua palheta de cores variadas[44] ofereciam múltiplas possibilidades de colorir a paisagem de marinhas. A beleza celeste foi muito bem trabalhada pelos artistas holandeses, fosse um céu claro de azul cintilante, ou um céu escuro carregado pelo cinza. Desvendar este espaço foi pioneirismo neerlandês.

Figura 9 - Tempestade no mar. 1650

A tela *Tempestade no mar* de Jacob van Ruisdael (1650), mostra uma paisagem de mar revolto, uma natureza quase indomável. As nuvens escuras no céu são a premonição de que se aproxima uma tempestade; as duas figuras humanas são minimizadas diante do mar abissal; as ondas agitam o mar e os barcos mercantes que afluem as riquezas da Holanda para várias partes do mundo são jogados de um lado para o outro como brinquedos. O vento marítimo castiga os barcos ancorados.

Esta é uma composição complexa, o autor nos oferece uma interpretação dramática da natureza, existe na imagem uma vibrante iluminação que a torna uma obra ímpar na produção de Jacob van Ruisdael.

[44] Dado a incidência da luz o céu e as nuvens tomam cores das mais variadas. O olho humano tem trabalho ao identificar estas muitas cores dispostas no céu.

Diante de uma natureza agressiva, um momento de crise, pois a tempestade requer cuidados especiais, os holandeses com muito estudo e trabalho organizaram e domaram o poder quase absoluto do mar, tanto simbólico (pela pintura) como literalmente. Segundo Simon Schama:

> ..., nunca se pode enfatizar demais que o período entre 1550 e 1650, quando se estabelece a identidade política de uma Holanda independente, foi também época de profunda alteração física em sua paisagem. Tanto no sentido político quanto no geográfico, aquela foi, portanto, a era de formação de uma nação independente, setentrional e holandesa. (SCHAMA, 1992. pp. 43-44).

A formação nacional da Holanda ocorreu a partir da organização das águas no espaço urbano holandês. Se o céu da pintura de Jacob van Ruisdael é negro e as ondas gigantes, representadas pelo artista, minimizam as figuras humanas que enfrentam a força poderosa do vento e das ondas, o povo holandês saneou as águas e conquistou a terra:

> Assim, o ato de separar a terra seca a terra molhada estava carregada de significado bíblico. 'O poder de criar nova terra pertence apenas a Deus', escreveu Andries Vierlingh, o grande engenheiro hidráulico do século XVI, 'pois Ele concede a alguns povos a inteligência e a força para fazê-lo'. Em outras palavras, o favor especial do Todo-poderoso delegara aos holandeses uma espécie de autorização para o ato de criação territórial. (SCHAMA, 1992. p. 44).

É necessário equilíbrio para enfrentar o mar abissal, e, com calma, o gênio neerlandês, segundo Schama, roubou a terra das águas[45]. A Holanda é o país por excelência ligado ao mar. O holandês domou a fúria dos oceanos e "soube colocar sua força a serviço dos projetos mercantis" (CORBIN, 1989. p. 44). As cidades holandesas recebiam os vários produtos nos seus portos para os compradores locais "Foi Deus quem permitiu o domínio das ondas e o afluxo das riquezas." (*ibid*. p. 44).

Num ambiente favorável para se pensar as coisas do mar, a pintura holandesa foi influenciada pelo mundo das águas. O holandês exerceu o domínio máximo sobre a natureza. Isso resultou no conforto da vida natural/rural e urbana com os seus vários canais

[45] "Entre 1590 e 1640, foram recuperados cerca de 80 mil hectares, mais de um terço graças à drenagem. O mais admirável desses projetos concentrou-se no Noorderkwartier, região ao norte de Amsterdã, onde em 1640 as áreas cultiváveis haviam aumentado em 40% e os arredores se povoaram com o trabalho de 3 mil homens e mil cavalos." (SCHAMA, 1992. p. 47).

dispostos no cotidiano da sociedade batava. Corbin salienta dizendo: "O domínio que o holandês conseguiu exercer sobre a natureza traduz-se, de fato, numa rede de transportes e num conforto muito superiores aos que o viajante pode então experimentar nos outros Estados." (CORBIN, 1989. p. 47).

A Holanda pode ser considerada singular, pois existia neste país a junção primordial que deslumbra o viajante: o campo, a cidade e o mar são juntos o cenário de um país que sintetiza a beleza da natureza e o conforto da cultura capitalista do século XVII[46]. Podemos, assim, compreender o pensamento de Corbin: "O espetáculo dos campos e a pintura de paisagem por ele conduzem insensivelmente à admiração do mar (...), o olhar posto sobre o microcosmo holandês permite uma permanente recapitulação dos elementos constitutivos do mundo." (1989. p. 47).

O gênero de pintura de paisagem sofreu influência das vistas marítimas (pintura holandesa de marinha), sendo o mar incorporado ao mundo pictórico ajudando a compor a nova forma de perceber a paisagem holandesa. David Hume teve a impressão, em 1748, depois de ter visto o porto de Amsterdã, de que: "a mistura das casas, das árvores e dos navios produzem um belo efeito e reúne a cidade, o campo e o mar em um único quadro." (*apud*. p. 48). Assim, Alain Corbin reforça a idéia da produção imagética de paisagens como sendo de autoria dos neerlandeses.

Continuando nos debates sobre a paisagem quando, nas sextas-feiras à noite, ligamos a TV e assistimos ao canal *National Geographyc*. Neste, passa um documentário no qual o narrador dispara a seguinte frase: 'a paisagem das savanas africanas é o lugar predileto para a caça das leoas'. A noção de paisagem que o programa de TV exibe é a produzida por uma iluminação adequada para o efeito desejado, ou seja, uma fotografia bem trabalhada que demonstra uma paisagem construída pelo olhar cultural contemporâneo.

A paisagem é assim um produto cultural, um conceito de lugar, produto de uma lente artificial[47]. Qualquer "natureza selvagem" que aparece na descrição de uma tela, num romance, ou num programa de TV, é o que podemos chamar também de cultura, de uma maneira muito próxima àquela utilizada pelos holandeses durante o *século de ouro*. O fazer

[46] Para saber mais sobre o conforto e o desconforto da vida cotidiana dos holandeses durante o século XVII ver o célebre estudo do historiador Simon Schama **O desconforto da riqueza**: a cultura holandesa na época de ouro. São Paulo: Cia. das Letras, 1992.

[47] As imagens veiculadas por este canal de TV como também por outros canais são de tirar o fôlego, as novas tecnologias abusam da beleza fotográfica. Quem ganha com tal recurso são os nossos olhos.

estético, o trabalho com a imagem e a manipulação da luz, a composição do quadro e o envolvimento das pessoas com o espaço é um ato cultural.

À *Landscape*, palavra inglesa para denominar paisagem como aparência ou cenário de uma área, segundo os autores Wagner e Mikesell, seria mais apropriado associar a palavra alemã *Landschaftsbild*, a qual seria equivalente, pois ambos os termos servem apenas para denominar área ou uma região, a aparência do lugar com seus elementos físico-naturais que o caracterizem. O termo servia para diferenciar uma região de outra e para determinar o que tinham de comum:

> Já o termo *Landscape* aparece por volta do final do século XVI, com os pintores holandeses. Originalmente, referia-se à região, área da terra, cenário, panorama, vista. Mais tarde, passou a ser associado, no sentido artístico, a um quadro retratando a terra. As paisagens são também consideradas um gênero pictórico, cujas origens remontam aos planos secundários, a exemplo dos registros de viagem de Albrecht Dürer, e nesse sentido, esses dois termos se aproximam em vários aspectos. (WANNER, 2010. pp. 68-69).

O conceito de paisagem que nos interessa é a construção de paisagem cultural a partir do olhar humano, logo, "a paisagem cultural refere-se ao conteúdo geográfico de uma determinada área ou a um complexo geográfico de um certo tipo, no qual são manifestas as escolhas feitas e as mudanças realizadas pelos homens enquanto membros de uma comunidade cultural." (WAGNER e MIKESELL, 2007. p. 36). A paisagem é transformada, sofre intervenções a partir das ações culturais do homem em sociedade, ou seja, existe um fator que determina uma cronologia para a paisagem, estabelecendo sua historicidade: "A evolução de uma paisagem é um processo gradual e acumulativo – tem uma história." (*ibid*. p. 39).

Para Denis Cosgrove a paisagem é sempre associada à cultura humana:

> (...), focalizando o papel do homem transformando a face da terra. A ênfase se dava principalmente em relação às tecnologias, por exemplo: o uso do fogo, a domesticação de plantas e animais, a hidráulica, mas também, até certo ponto, em relação à cultura não-material (isto é, crença religiosa, sistemas legais e políticos etc.). (COSGROVE, 1998. p. 100).

Denis Cosgrove fala aqui da influência do homem social, homem que vive em comunidade, homem que cruza e inventa culturas, ação humana na paisagem. Se para este

pesquisador a paisagem como conceito de uma Geografia cultural faz com que a geografia esteja em Toda Parte (*everywhere*); para mim, como historiador, a categoria *paisagem* também coloca a História no centro dos debates – a história está em toda parte – pois por meio do olhar cultural a paisagem denunciam as atividades humanas dentro de um processo histórico. Logo a paisagem é histórica.

Uma *Landscape* (utilizaremos aqui com o sentido de cultura) pode ser percebida e ou observada a partir das formas pela qual ela chega até o seu espectador, assim, podemos afirmar que:

> Se a paisagem passa a ser considerada uma imagem cultural, 'um meio pictórico de representar ou simbolizar tudo o que circunda o ser humano, então pode ser estudada através de vários meios e superfícies: por intermédio da pintura sobre a tela, da escrita sobre papel, das imagens gravadas em filme, e mesmo da terra, da pedra, da água e da vegetação sobre o solo'. (DANIEL e COSGROVE, 1987 *apud.* COSGROVE, 2007. p. 137).

Cosgrove percebe, assim, uma polissemia de sentidos e olhares dentro de uma geografia cultural. Conclui-se que a paisagem "é uma 'maneira de ver', uma maneira de compor e harmonizar o mundo externo em uma 'cena', em uma unidade visual." (COSGROVE, 1998. p. 98).

O trabalho artístico encomendado por Nassau aos seus artistas (Frans Post e Albert Eckhout) incluía o pedido de fazer representações pictóricas de paisagens americanas seguindo o padrão da paisagem artística holandesa. Sendo assim, os relatos visuais construídos por Frans Post serviam como um relato de veracidade, mas uma dada verdade e não uma verdade absoluta. A arte é uma prática social construída tanto pelo autor da obra como pelo público que consome a obra de arte. Ela é fruto do meio, de uma historicidade de tempo e do espaço que a produziu.

O mundo social e natural que Frans Post estava dando ao comprador da tela era totalmente diferente do mundo social e natural da Holanda. Assim, a tela abria uma nova perspectiva de olhar, voltado ao exótico, curioso, maravilhoso, o que fazia muito sucesso entre a burguesia neerlandesa.

Durante o século XVII as Províncias Unidas dos Países Baixos estava passando por mudanças profundas, libertara-se do julgo político de Espanha.

> A divisão da Europa num campo católico e outro protestante afetou a arte de pequenos países como a Holanda. A região meridional dos Países Baixos, que hoje se chama Bélgica, permaneceu católica, (...) As províncias setentrionais dos Países Baixos, contudo, rebelaram-se contra os seus governantes católicos, os espanhóis, e a maioria dos habitantes das suas prósperas cidades mercantis aderiu ao credo protestante. (GOMBRICH, 1999. p. 413).

Os Países Baixos, na perspectiva da historiadora Adriana Lopez, "(...) penaram sob o julgo da dinastia dos Habsburgos. O futuro imperador Carlos V herdou esses domínios dos duques de Borgonha, em 1515, quando contava apenas 15 anos de idade." (LOPEZ, 2002. pp. 45,46,47). Ou seja, nessa época as Províncias Unidas era um espaço de influência política e econômica do rei de Espanha. Na longa guerra que travou contra o rei da França, Francisco I, na primeira metade do século XV, Carlos V se serviu das frotas – e dos cofres – das cidades marítimas da Holanda e da Zelândia. A população destas províncias também foi obrigada a participar das investidas lançadas pelo imperador de Espanha contra os turcos, em nome do catolicismo (verdadeira religião). Em troca desses serviços, a monarquia espanhola nada tinha a oferecer senão intolerância religiosa. Os resultados do Concílio de Trento (1545), no qual se traçaram as linhas mestras da Contra-Reforma Católica, selaram o destino dos habitantes dos Países Baixos. (LOPEZ, 2002. p. 47). Mais tarde, no ano de 1556, Filipe II herda estes domínios e começa a comandar estas terras ao norte.

Filipe II assume o controle dos Países Baixos e para o azar destes o rei espanhol detestava os flamengos[48]. Com poder nas mãos concedido pela herança dinástica paterna, Filipe II começa a sua perseguição religiosa contra os protestantes Calvinistas, essa ação teria sido o início das hostilidades entre as Províncias Unidas do norte contra a Espanha dos Habsburgos, o que precipitaria o movimento de emancipação dos Países Baixos. Depois de várias disputas políticas e religiosas entre as forças monárquicas de Espanha e as forças separatistas dos neerlandeses, em 1568, começou a rebelião dos Países Baixos contra a Espanha.

---

[48] "Filipe II abominava os 'flamengos', nome pelo qual chamava os súditos que falava o neerlandês." (LOPEZ, 2002. p. 48). Para entender melhor o termo flamengo, citamos Mello: "O adjetivo 'flamengo', utilizado pelas fontes portuguesas, também se referia aos neerlandeses, embora Flandres pertencesse aos Países Baixos espanhóis, as dez províncias que permaneceram sob o domínio castelhano, passando ao austríaco em decorrência da paz de Utrecht (1713)." (MELLO, 2010. p. 25).

Entretanto, o território holandês depois de muitas batalhas constitui-se uma terra próspera e livre para judeus e cristãos reformados. A economia crescia vertiginosamente e o interesse por consumir arte tornou-se obrigatório num espaço social favorável. Possuir um quadro de temas coloniais na sala de recepção ou no escritório era uma demonstração de poder econômico, tanto no nível privado como no nível público/nacional, ou seja, o burguês neerlandês era o reflexo do Estado nacional[49].

> A liberdade comercial foi sempre o baluarte de uma grande potência. Com ela cresceram os tírios, os cartagineses, os persas, os árabes, os gregos e os romanos. Por isso, os nossos navios mercantes, comboiados pelas nossas armadas, navegaram primeiro para o Oriente, depois para o Ocidente, fundando fora da Europa, como que dois impérios, sustentados por duas companhias. (BARLAEUS, 1974. p. 05).

O momento pelo qual os Países Baixos vão passar durante o *século de ouro* irá preencher de entusiasmo os capitalistas e investidores neerlandeses. O período seiscentista é um sucesso para a maior parte da sociedade. É nesse clima que será fundada a Companhia de comércio que financiará a colônia holandesa na América.

> Entretanto, o povo neerlandês, estimulado pelos seus prósperos sucessos no Oriente, constituiu uma nova companhia com os cidadãos mais opulentos e também mais infensos à Espanha. Denominou-se "Companhia das Índias Ocidentais", porque se propunha tentar no Ocidente a sorte da guerra e do comércio. Reuniu-se para esta empresa soma considerável de capitais, superior àquela que inspirara confiança para se realizar no Oriente idêntico objetivo. (BARLAEUS, 1974. p. 10).

A produção de imagens também servia ao Estado, pois na representação de uma paisagem era possível informar aspectos físicos da região[50], características da população, descrição fiel de plantas e de vários vegetais, informações dos animais endêmicos. Todos estes elementos reunidos e expostos dentro de um espaço plasmado organizado pelo artista a serviço do Estado, como foram o caso de Post e Eckhout[51], constituiu uma arte de

[49] Ver Simon Schama **O desconforto da riqueza**, Cia. das Letras, São Paulo: 1992.
[50] Ver a tese do Professor Daniel de S. Leão Vieira **Topografias Imaginárias**: a paisagem política do Brasil holandês em Frans Post, 1637-1669. Tese de Doutorado em Humanidades. Leiden, Universidade de Leiden, Holanda. 2010.
[51] "Chegando ao Brasil, Nassau repartiu logo entre os dois artistas que havia contratado o trabalho de ilustrar seus novos domínios. Eckhout foi encarregado de registrar os tipos humanos, a fauna e a flora; Post, as paisagens das regiões sob controle holandês, bem como as batalhas e as principais edificações construídas ou conquistadas pelos invasores batavos". (LAGO, 2006. pp. 31-32).

informação, uma imagem da terra, um discurso de verdade, ou seja, a construção de um olhar "verdadeiro" da colônia. Verdadeiro, pois Frans Post constrói uma paisagem partindo da descrição dos elementos naturais para compor a representação do espaço.

Para Lepetit: "... o autor parece-me não haver nada negligenciado para conhecer bem o país que descreve. Creio que essa obra interessará tanto pelos detalhes curiosos que contém quanto pelo tom de verdade com que foi escrita". (LEPETIT, 2001. p. 88). A opinião de Guidi, censor do governo francês sobre as descrições que Volney, cronista viajante, fez do Egito no século XVIII, é o discurso receptivo de credibilidade nas imagens que o autor constrói do Oriente. Estas imagens são automaticamente apropriadas pelo Estado como fonte de informação utilizada para a dominação do outro. Segundo Bernard Lepetit, "conhecer bem é descrever; descrever é desenvolver um discurso verídico em que as curiosidades, além de suscitares interesse, constituem o conjunto do espaço exótico". (LEPETIT, 2001. p. 88). Eis um ponto crucial para o nosso objetivo neste texto: Frans Post, viajante a serviço do Príncipe Maurício de Nassau, governador da colônia holandesa e funcionário da Companhia das Índias Ocidentais, que era o "braço de poder" das Províncias Unidas dos Países Baixos, também constrói discursos de verdade nas suas imagens.

É importante mencionar o trabalho de Frans Post quando este desenhou as gravuras para o livro de Barlaeus, pois a grande divulgação de toda a obra de Frans Post deveu-se às gravuras executadas para o livro publicado em 1647. Post e Barlaeus participaram da construção do conhecimento sobre a colônia holandesa como um empreendimento político. O que Post pintou, Barlaeus por sua vez, narrou:

> 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 hibernal assemelha-se à estival nossa. (BARLAEUS, 1974. p. 21).

As informações que nos chegam por meio do texto tem certo respaldo de verdade. Quando Barlaeus nos dá o suporte literário, automaticamente pensamos como seria o Novo Mundo, criando uma imagem bem próxima às paisagens de Frans Post.

Figura 10 - Olinda. 1647

A gravura representa a cidade de Olinda, situada ao longo e no alto da colina a cidade oferece uma das mais belas paisagens urbanas da colônia. Nesta gravura podemos ver um carro de bois sendo guiado por escravos que utilizam a orla marítima como caminho, e os muitos conventos religiosos dispostos pelo espaço citadino. O relato de Barlaeus sobre a cidade, "Olinda, à beira-mar, notável por belos edifícios e templos. O sítio, por amor das colinas que ela abrange no seu perímetro é assaz acidentado." (BARLAEUS, 1980. p. 40). Notemos quão complementar são as narrativas. Tanto isso procede que, Frans Post, por sua experiência adquirida na colônia foi o escolhido pelo príncipe Maurício para confeccionar as pranchas visuais do livro *História dos feitos recentes durante oito anos do governo do príncipe Maurício de Nassau no Brasil*. Frans Post e Barlaeus trabalharam em conjunto para criarem uma imagem do espaço colonial que fora governado por Nassau[52].

Barlaeus nunca colocou os pés em terras coloniais, mas descreveu a possessão colonial segundo os padrões de verdade de sua época. Recorri ao exemplo acima para afirmar que tanto a escrita como a pintura são formas, canais e produtoras de sentido para dada sociedade. Relatos de viajantes e pinturas ressaltam e compõem em conjunto a

[52] Este projeto político/editorial foi patrocinado pelo príncipe de Nassau. Frans Post desenhou as pranchas de todas as possessões sob o governo de Nassau para o livro que estava sendo escrito por Barlaeus, desta forma, os dois trabalharam em conjunto.

paisagem e desenvolve um olhar europeu, um modo de ver organizado seiscentista holandês.

Na composição deste olhar na forma pictórica, a natureza ocupa um lugar fundamental no quadro *Engenho*. Podemos ver uma harmonia nas cores empregadas por Post. Quando emprega um tom de verde mais escuro, passa pelo amarelo e "deságua" no céu colonial. As telas foram estruturadas de tal maneira que o mundo natural tornou-se marcante, privilegiando a natureza.

Frans Post descreve a natureza por meio de plantas e animais como motivos pictóricos. Observemos o quadro *Engenho*[53].

Figura 11 - Engenho. Sem data.

A imagem mostra uma floresta e seus animais. São tantos os bichos apresentados que podemos chamar de uma "verdadeira arca de Noé" (LAGO, 2006. p. 210). A tela foi dividida por Post em pelo menos três planos, assim distribuídos no quadro: no primeiro plano a floresta e seus animais; o segundo plano, o qual vamos chamar aqui de cultural, com os elementos constitutivos do mundo antrópico e um terceiro plano onde enxergamos um vale que é cortado por um rio e que tem nas colinas, à esquerda, casas ao modelo colonial português.

[53] Hoje a tela é conservada na Galeria Nacional da Irlanda em Dublin.

As imagens de Post, já sabemos, são imagens inseridas dentro de padrões culturais. Não queremos fazer uma divisão pragmática dicotômica onde o mundo natural e social são concorrentes. Nossa análise vai se prender na paisagem constituída para o olhar e este olhar encontra referências nas paisagens, sendo parte de (ou perfazendo) uma cultura. Aquela de Post, o mundo natural e mundo antrópico fazem uma ligação e é parte do imaginário cultural dos homens colonizadores da América.

A floresta, por mais natural que possa parecer, é cultura, pois representa o medo humano em enfrentar o desconhecido, a mata é assim espaço do medo. O mundo antrópico é minimizado e compactado, uma vez que está representado ao fundo, tendo ao redor a vegetação que esconde os animais selvagens.

No caso da tela, pode-se inferir que seja perigoso se aventurar na mata, repleta de animais estranhos. Os temas naturais que encontramos nesta tela ocupam mais da metade do quadro, por meio dos vegetais e animais, principalmente mamíferos e répteis. O tema cultural, nesta tela, representada pelo carro de bois, as pessoas e o engenho, é, de certa forma, "espremido" pela floresta no canto direito da tela. A floresta está muito perto dos homens, o perigo dos animais selvagens espreita a sociedade. A mata é aqui uma porta de entrada para um mundo novo e selvagem, sendo possível descobrir muitas espécies de animais protegidas pelas árvores que são quase como sentinelas velando um maravilhoso mundo a ser descoberto.

Frans Post utiliza todos os seus recursos pictóricos para mostrar que a colônia era um espaço selvagem que estava sendo conquistado pelos holandeses. Na colônia, com alguns passos, era possível estar na floresta. Os dois mundos descritos por Post são complementares, mundo natural e mundo antrópico cruzam-se a todo instante. A floresta é separada do engenho apenas por uma leve fronteira de arbustos.

Notamos nesta paisagem a construção de um "mundo natural" no primeiro plano, onde, partindo das referências que o artista encontrou nas terras coloniais, vão-se descrevendo cada elemento natural dentro da imagem. As árvores e os animais que estão no primeiro plano da tela são os representantes deste natural que buscamos entender. Assim, vamos proceder, analisando e pensando o mundo natural em conformidade com o mundo cultural onde o colonizador intervém, transformando assim a paisagem.

Na tela *Engenho* o que menos aparece é o engenho propriamente dito. Em contrapartida, existe uma natureza exuberante ao primeiro olhar do observador para o qual vários tipos de animais não se escondem do espectador da tela, mas, sim, se mostram. É fundamental observar que estas figuras, porém, estão escondidas pelos arbustos, dos olhares dos habitantes do engenho da tela. No canto direito, sejam os negros guiando o carro de boi ou os que estão no pátio em frente a casa, nenhum deles pode ver o que o espectador da tela vê. O mundo natural é revelado para o olhar do dono ou do observador da tela, mas fica apartado da visão do colono, podendo (a floresta e animais selvagens) engoli-lo a qualquer momento.

Frans Post está descrevendo a natureza do Novo Mundo quando pinta cada animal e vegetal na sua tela. Ele faz um relato visual, apresentando de tal forma como eram os animais nativos da Nova Holanda, assim como os textos dos colonos viajantes holandeses também fizeram.

A mata, outro elemento de descrição na narrativa visual, é exposta na tela criando uma floresta que protege os animais. A cena é uma representação de como era a mata na colônia. Frans Post quer que os neerlandeses vejam o *Novo Mundo* assim como ele o descreve. O espaço criado na tela *Engenho* provavelmente não existiu tal como aparece, mas tem o poder de síntese dos elementos que estiveram presentes no mundo colonial encontrado pelo pintor.

Frans Post, por meio da sua larga experiência no espaço colonial descreveu a natureza e a cultura numa formulação imaginária. O que podemos ver representado aí pode ser qualquer lugar do mundo rural de Pernambuco, nesse período. Ou seja, é uma forma de ver a paisagem. O que não faz dessa imagem menos importante para nosso estudo, pois configura-se dentro das referências do gênero de paisagem.

Na década de 1660, quando Frans Post executou este trabalho, a pintura de paisagens na Holanda já era um gênero bastante consolidado. O início da paisagem como gênero pictórico, segundo Frederik J. Duparc começa a delimitar-se entre o fim do século XIV e início do século XV:

> No início do século XV, o fundo dourado dos ícones religiosos foi aos poucos cedendo lugar às cenas de natureza. Além disso, as paisagens surgiram como ilustrações dos livros de horas flamengas. Até quase

> meados do século XVI, os artistas holandeses continuavam a pintar paisagens apenas como cenário para seus temas religiosos ou como fundo para retratos. (DUPARC, 2006. p. 15).

Pieter Brueghel (Breda 1528/30 – Bruxelles 1569) foi um dos pioneiros e um dos mais criativos pintores de paisagens, trabalhando no sul das Províncias Unidas. Brueghel foi um dos pioneiros a pintar paisagens imaginárias e não utilizar figuras religiosas para narrar uma história. "Durante sua viagem à Itália, Brueghel executou alguns desenhos de paisagem 'a partir do natural', dando assim o primeiro passo em direção a um novo movimento, no qual os artistas não apenas se inspiravam no mundo que os rodeava como também se esforçavam para retratá-lo fielmente." (DUPARC, 2006. p. 16).

Tudo começou com a ideia da perspectiva. Os pincéis agora poderiam dar ao olho humano uma paisagem, de maneira que era possível criar um mundo atrás dos retratos humanos. A libertação do padrão dos ícones religiosos encorajou Brueghel a realizar as primeiras paisagens imaginárias, e, posteriormente, a tentar representar o real.

Dado o pioneirismo de Brueghel ao representar paisagens, vamos mostrar como exemplo da "libertação" das paisagens dos ícones e retratos um retrato pintado por Hans Memling (Seligentadt 1435/1440 – Brugge 1494). Retratista famoso, Memling cultivou amizades com banqueiros italianos, isso impulsionaria a sua carreira e fez fama de bom artista. Na tela, fica claro nossa análise partindo do trabalho dele, que mostra a gênese da paisagem, no retrato que intitulado *Retrato de um homem com a medalha*.

Figura 12 - Retrato de um homem com a medalha. 1467/69

Figura 13 – detalhe do retrato anterior. 1467/69

Na imagem podemos ver um homem jovem que segura com a mão esquerda uma medalha dourada, que representa a esfinge do antigo imperador romano, Nero. Seria a menção que este é um representante das elites? Provavelmente sim, pois na época que este retrato foi executado, entre os anos 1467 e 1469, fazer uma imagem era muito oneroso, custava caro. O homem representado por Memling bem que poderia ser um banqueiro italiano ou comerciante de sucesso.

Hans Memling apresenta um homem de roupas negras num *close* onde a paisagem ao fundo começa pela altura dos ombros da figura humana, logo, esta imagem ainda é um retrato, mas seria o prelúdio da paisagem como gênero. A paisagem ficou relegada ao segundo plano, aparece tímida onde se estende, formando um vale no qual podemos observar dois cisnes no lago, um cavaleiro montado no seu cavalo branco, uma palmeira num estilo exótico e caminhos que levam ao horizonte através de montanhas[54].

A criatividade dos artistas agora poderia representar um espaço contínuo, mais real e mimético, a natureza da paisagem entra pela porta da frente e supera o antigo modelo de retratos góticos onde a figura humana era o centro definitivo do quadro e ao fundo não aparecia nada além de uma cor que representava o fim do espaço.

[54] Referência tirada do Catálogo **Flemish and Dutch painting** (2010).

A paisagem começa a conquistar espaço plástico no mundo visual da Renascença e depois segue um caminho de sucesso no qual se torna gênero de pintura praticado por vários artistas reconhecidamente holandeses: “Muitos deles [artistas holandeses] seguiram a tradição da arte setentrional de reproduzir a vida do povo em pinturas simples e alegres.” (GOMBRICH, 1999. p. 427). O povo estava na paisagem, fosse uma paisagem rural ou urbana as cenas solicitavam mostrar a vida humana.

Brueghel foi um dos primeiros artistas a pintar paisagens. Ele exibiu sua habilidade como pintor e seu conhecimento da natureza humana em muitas cenas descontraídas da vida do campo. Conforme pode-se ver na tela *Os Ceifeiros* de Brueghel,

Figura 14 - Os ceifeiros. 1565

Nesta imagem observamos um espaço todo trabalhado, desde a linha do horizonte pelo mar e seus navios até a cena principal, onde podemos ver a presença humana modificando o espaço rural. As faixas de mata que se revezam com os campos cultivados de trigo, no vale as casas flamengas e as pessoas no ato de jogar. À direita, a torre da igreja entre os galhos da árvore se mostra numa sequência muito bem montada pelo pintor.

Ceifar o trigo é tarefa árdua, o verão é o período para este trabalho. Enquanto os homens cortam o trigo a fadiga das mulheres que se encarregam de amarrar os feixes e desfolham o cereal, são elas que organizam a colheita.

A cena mostra homens e mulheres trabalhando enquanto outros descansam ao se alimentarem à sombra da árvore. A imagem é bem significativa para uma História Social dos espaços, pois mostra o ato do trabalho rural (colheita) do trigo. Brueghel representa fundamentalmente a cultura do trabalho nos Países Baixos. Este é um tema bem ao estilo batavo, pois mostra um mundo cultural em oposição à natureza, aqui, tal como a água, os campos e a vegetação foram domados a serviço da sociedade.

A cidade onde Frans Post nasceu[55] fora um centro de ímpar relevância na vasta produção de temas paisagísticos: "Os artistas de Haarlem tiveram papel fundamental na ascensão e florescimento do paisagismo realista na Holanda. (...), Haarlem manteve seu prestígio como um dos centros mais destacados da pintura de paisagem, cujo apogeu deu-se por volta de 1655 com a obra de Jacob van Ruisdael." (DUPARC, 2006. p. 16).

Não podendo fugir de uma "memória artística", ou seja, das referências que lhe chegavam, "sem dúvida, Frans entrou em contato com artistas e arquitetos quando era ainda muito jovem, e, portanto não surpreende que, apesar do tema não-holandês, seus trabalhos de desenho e pintura – no Brasil e mais tarde na Holanda – estivessem sintonizados, de muitas maneiras, com a obra de seus companheiros de ofício em Haarlem" (2006. p. 17).

Nesse contexto, várias paisagens 'estrangeiras' foram executadas por artistas holandeses, a obra de Frans Post, o pintor e desenhista nascido em Haarlem, merece especial atenção. Post foi o primeiro artista a viajar ao Novo Mundo e tinha a incumbência de retratar a paisagem brasileira, foi o tema exótico e completamente diferente de suas pinturas que lhe assegurou em vida um lugar especial em meio à profusão de paisagens executadas no norte da Holanda no século XVII.

Frans Post, com o senso aguçado pela visão exótica da colônia, montou todo o seu trabalho referenciando-se no saber fazer dos seus antecessores. Querendo demonstrar um "mundo abençoado", Frans Post monta uma imagem de natureza diversa onde podemos encontrar mamíferos, répteis, aves e plantas de várias espécies.

Durante o período estudado (imagens da segunda e terceira fases), Post nunca montou uma paisagem que não agradasse ao olhar, nunca fez uma cena de tempestade, uma

[55]"Haarlem, onde nasce Frans Post em 1612, era na época o segundo maior centro cultural holandês, ao lado de Amsterdã, segundo Kellein (1990). A família de Post, de classe média, tinha raízes profundas e relacionamentos extensos na cidade, que se beneficiou particularmente com o crescimento econômico da primeira metade do século XVII." (LAGO, 2006. p. 23).

guerra, uma briga, por exemplo[56]. Essas imagens não caberiam num mundo onde "Eterna é a primavera: um Zéfiro amável abranda o ar e acaricia as flores que ninguém cultivou. Das colinas suaves, descem rios de leite e rios de néctar, enquanto o mel dourado roreja sobre as folhas com orvalho." (HOLANDA, 2010. p. 230). Oferece ao espectador uma consagração de paisagem do Éden, de paraíso escondido na América onde várias espécies de animais convivem no mesmo espaço, com luz agradável e tempo bom. Podemos evidenciar a cena descrita por Sérgio B. de Holanda claramente no detalhe da tela *Engenho* (fig. 15), na qual vários animais juntos estão representados numa micro floresta.

Figura 15 - detalhe do quadro Engenho. Sem data.

Na descrição visual do detalhe, podemos ver um sapo, uma cena (uma cena dentro da cena) que será bem corriqueira na obra de Post, onde se encontra um mamífero já abatido e uma serpente a espreita preste a engoli-lo. Vemos também um tatu e um tamanduá mirim; num espaço mais a frente da tela podemos ver aves brasileiras; logo em seguida uma capivara, numa perspectiva mais acima, um jacaré que segue em direção a um macaco; vemos um sagüi ou mico-cinza, muito comum na região de colonização holandesa; depois, outro tatu e uma preguiça cinza; na sequência uma anta e, por último, um tamanduá bandeira.

[56] No mercado de arte ao qual Post estava vinculado cenas que destoassem do esperado padrão paradisíaco não obtinham êxito comercial. As cenas abrasivas era parte (também) da estratégia do estado neerlandês de atrair investimentos. Uma colônia segura, pacificada e com estabilidade política era o espaço ideal para lucros comerciais.

Frans Post ao realizar esta imagem mostrou a verdadeira heterogeneidade de espécies de animais que poderiam ser encontrados na floresta americana. Mamíferos, répteis, anfíbios e aves juntos num mesmo espaço. A cena é uma explicação (aos europeus) de quantos animais podem ser avistados na imensidão da população desses bichos na colônia holandesa. Frans Post opta por representar os animais de forma clara e objetiva, fazendo com que o observador consiga identificar com clareza os bichos.

2.1 Descrição visual e descrição textual: telas e relatos

A nossa missão será, agora, depois que reconhecidas às espécies, fazer um "enlace" metodológico entre imagem representacional e os textos dos colonos. Para tanto, vamos utilizar neste momento os relatos escritos de Zacharias Wagener[57] e do soldado a serviço da Cia. das Índias Ocidentais, Cuthbert Pudsey e outros documentos. Logo, nossa documentação caracteriza-se como variada e visivelmente heterogênea.

As imagens que Post construiu da colônia se aliadas aos relatos de outros colonizadores podem nos dar fortes indícios de como era o espaço americano no período seiscentista. Se existem para a sorte da nossa pesquisa relatos de soldados e administradores da colônia, por que não utilizá-los aqui? E junto com as imagens fazer a nossa metodologia, para buscar entender toda a problemática que vem sendo exposta ao longo deste trabalho.

Nossa análise começará pelo sapo. Wagener nos conta: "Conhecem-se muitos sapos corpulentos, sem veneno, alguns de tamanho quase incrível e particularmente muitas rãs grandes e curiosas, dos quais vêem-se aqui todos os dias elevado número." (1997. p. 160).

O que a descrição do sapo de Wagener tem haver com a descrição visual do sapo de Post? Ambos descrevem com perfeição o animal, uma dá o suporte necessário à outra. O sapo ganha sentido, torna-se mais real, é a visão do passado que se aproxima de nós fazendo com que este anfíbio ganhe vida. Imagem e texto nos mostra a visão do passado, dessa maneira, nos aproximamos daquilo que os colonos pensavam e enxergavam sabermos mais sobre a vida colonial.

[57] "Nascido a 9 de maio de 1614 no seio da modesta família de um pequeno clérigo, Zacharias Wagener afastou-se da sua cidade natal de Dresden com apenas 20 anos de idade para tentar a sorte em terras distantes, engajando-se em 1634 como um dos mercenários enviados pela Companhia das Índias Ocidentais ao nordeste do Brasil, invadido quatro anos antes durante a expansão flamenga no Atlântico." (TEIXEIRA, 1997. p. 11).

Em primeiro lugar temos um sapo, em seguida um mamífero morto que será em instantes devorado por uma cobra, animal que agora sabemos é um gambá (*ver descrição de Wagener*). O gambá morto aparece pela primeira vez na tela *Casa em construção em Serinhaém*[58] e depois é pintado sempre abatido e sendo devorado por uma serpente. Esta cena, por exemplo, será corriqueira durante a 3ª fase de produção de Post, onde aparece representada pelo menos 15 vezes[59].

Teria uma cena mais curiosa do que ver uma serpente tão grande engolindo um mamífero? Por mais natural que a cena fosse – me refiro à representação dos animais e plantas – a curiosidade em dar aos olhos europeus uma cena tão selvagem, tão aterrorizante garantiu a Frans Post o sucesso desejado em pintar paisagens não européias e, aqui, os bichos são conceitos culturais, pois é pelo medo que demanda da presença deste animal na tela que Post prende a atenção do espectador contemporâneo seiscentista.

O prelúdio da cena poderia ser interpretado como um medo – coletivo – da selva e os perigos que se escondem nela? Os animais representados na cena são os mais temidos? Ou seria a lei da natureza sendo representada, existe uma cadeia alimentar definida? O fato é que Frans Post sabe que estas cenas selvagens asseguram a curiosidade dos compradores de seus quadros, sendo assim, ele pinta cenas exóticas.

Continuando nos répteis, a cobra de veado ou para nós jibóia, merece avaliação de Wagener,

> Encontram-se aqui serpentes de seis côvados de comprimento e grossura de um homem. Algumas colocam-se no caminho na esperança de conseguir uma boa presa; outras enroscam-se em torno de uma árvore e aí esperam. Não têm qualquer veneno, como acontece com muitas outras [cobras] pequenas. Os brasileiros atiram-lhes flechas para matá-las e comê-las; os nossos, às vezes, também se atrevem a comê-las, mais por extravagância e curiosidade que por necessidade. (1997. p. 160).

[58] Esta tela compõe a 2ª fase da obra de Frans Post, é um Óleo sobre madeira de 46 x 70 cm. Sem data, Mauritshuis, Haia. Ver a figura 7 nos anexos deste trabalho, p. 140.

[59] As telas são: *Vista da Sé de Olinda* (1662); *Igreja inacabada* (sem data); *Convento franciscano* (1663); *Engenho* (sem data); *Engenho* (sem data) do Museu Boijmans Van Beuningen. Roterdã; *Paisagem extensa com jibóia* (sem data); *Capela com pórtico* (sem data); *Vista das ruínas de Olinda* (sem data) Fundação Cultural Ema Gordon Klabin. São Paulo; *Vista das ruínas de Olinda* (sem data) do Museu Nacional de B. Artes. Rio de Janeiro; *Vista das ruínas de Olinda* (1665) do Museu Thyssen-Bornemiza. Madri; *Vista de Olinda* (1665); *Igreja de São Cosme e São Damião* (1665); *Igreja com pórtico* (1665); *Ruínas da Sé de Olinda* (sem data) Coleção particular do RJ e *Claustro franciscano em Igaraçu* (sem data).

Sobre o tatu[60] Wagener e Barlaeus concordam que tem boa carne para alimentação. Segundo escrito de Wagener:

> É desta forma chamado pelos brasileiros; os holandeses, todavia, dão-lhe o nome de porquinho-de-ferro, porque é revestido de uma pele dura como ferro. Vive em buracos cavados na areia embaixo dos montes e tem mais ou menos o tamanho de um castor. Depois de morto e assado no espeto, é extremamente saboroso como alimento. (WAGENER *In*: TEIXEIRA, 1997. p. 144).

"Os tatus, do tamanho de leitões, com o coiro como que revestido de escamas, parecendo uma coiraça. Dele deixam sair a cabeça como tartarugas. A carne, grata ao paladar, reserva-se para os banquetes requintados." (BARLAEUS, 1974. p. 138).

Na seqüência, o relato de Wagener descreve o tamanduá. Na tela de Post, há dois animais que hoje conhecemos como o primeiro sendo o tamanduá-mirim e o último animal um tamanduá-bandeira, este sendo o descrito pelo cronista. No relato o "tamandúa asú":

> Assim chamam os brasileiros este grande, disforme e monstruoso animal. Costuma sentar-se sobre as duas patas traseiras, apoiando as costas em uma árvore em posição ereta. Estende para a frente as duas patas dianteiras, cada qual provida de três garras pontiagudas, com a intenção de espreitar um jovem veadinho ou um leitãozinho para abraçá-lo e esmagá-lo até a morte com suas patas; porém, não pode fazer mal a ninguém com a sua tromba comprida e pontuda, por ter a boca muitíssimo pequena em comparação com o tamanho do corpo ponto de ser impossível nela introduzir o dedo de uma criança. Seu alimento principal é constituído de formigas, tão abundantes nessa terra [a ponto de] constituírem uma verdadeira praga. (p. 142).

No século XVII, nas Províncias Unidas dos Países Baixos, muito se ouvia falar das terras coloniais. A imaginação aguçada dos holandeses pelos relatos e histórias orais, fazia uma imagem da colônia muitas vezes idealizada da realidade encontrada. Com textos escritos por pessoas que estiveram na colônia holandesa na América, como é o caso dos relatos escritos por Wagener e Cuthbert Pudsey, e uma maior circulação desses textos nos Países Baixos, a credibilidade de uma imagem mais próxima do real aumentou e se

[60] Para o holandês é "Tattowes", no português tatu, designação comum aos vários representantes da família Dasypodidae (Edentata). Tatu e tatu-peba (termo indígena). Armadillo (em espanhol). Encuberto (em português). Nossos belgas o chamam de Schild-vercken. (Pudsey, folio 6r. 2000. p. 31).

relacionarmos essas descrições aos motivos de Post, ambos vão "formar" uma imagem mais realista da terra.

Quando Post pinta/descreve as aves torna-se bastante difícil identificar as mesmas exceto por uma: é nítido na tela o corpo do colhereiro rubro.

Neste caso, é bem provável que o soldado Cuthbert Pudsey tenha mencionado esta ave como um flamingo nas suas memórias. Bem verdade, no relato sobre as aves ele apenas menciona rapidamente os nomes dos pássaros encontrados na colônia. "Infelizmente, o manuscrito não permite saber se tal denominação não estaria sendo aplicada a outras aves paludícolas de plumagem avermelhada ou rosada, como o guará, '*Eudocimus ruber*' (Threskiornithidae) e o colhereiro, '*Ajaia ajaja*' (Threskiornithidae), que por vezes eram confundidos com os verdadeiros flamingos[61]." (PAPAVERO & TEIXEIRA, 2000. p. 174). Para tanto, podemos chegar bem próximos da descrição de Frans Post no detalhe da figura 15 (página 71). Contudo, a comparação para as outras três aves que aparecem na tela com os relatos textuais fica deficiente, pois não podemos afirmar com exatidão as suas espécies. Talvez isso permita pensar a hipótese de que Post criou essas aves partindo de um princípio de exuberância dentro de sua paisagem colonial.

A capivara que aparece no detalhe do quadro *Engenho* é, sem dúvida, uma das melhores descrições feitas por Post deste animal, só perdendo em termos de "descrição mimética" para a capivara que aparece na tela *O Rio São Francisco*, de 1638[62]. Segundo relato de Wagener a "Capybara":

> É chamado pelos nossos de porco-d´água; passa o dia sobre a água ou imerso nela, subindo à terra durante a noite em busca do que comer. Também é comida pelos brasileiros, que têm-na em conta de boa caça; porém, aqueles dos nossos que a experimentaram dizem que têm um gosto enjoativo de peixe. Todos os dias capturam-se muitas delas no grande Rio São Francisco. (WAGENER *In*: TEIXEIRA, 1997. p. 133).

Podemos notar a partir do relato escrito que este mamífero era bastante abundante pelos rios da colônia holandesa. Retirando os excessos do cronista sobre sua opinião ao

[61] Flamingoes – Caso diga realmente respeito ao flamingo, *Phoenicopterus ruber* (Phoenicopteridae), esta citação de Pudsey consistiria o primeiro registro da espécie para o litoral nordestino ao sul do Ceará." (TEIXEIRA, 1993).

[62] Esta tela representante da primeira fase de produção de Frans Post ainda na colônia.

sabor da carne, pois este compara com o sabor "enjoativo de peixe", para ele a caça da capivara não atendia aos gostos dos colonos holandeses.

O próximo animal que Post nos mostra é o jacaré. Vejamos o que Pudsey comenta sobre tal besta:

> Existe aqui um peixe que freqüenta os grandes rios, chamado caimão, ou em inglês 'alligator'. Tem escamas no dorso como se fossem uma armadura, de cor escura. Ficam nos matos próximos ao rio. Se um homem não os enxerga eles são uma besta muito perigosa. Saltam adiante um largo espaço, mas não podem virar-se tão rápido em razão da rigidez de sua carapaça. Não é possível furá-la com lança ou espada. Portanto, quando se os mata, ou atira neles, ou se enrola uma corda ao redor de seu pescoço com uma longa vara, sua bolsa de almíscar é um perfume excelentíssimo. Há uma espécie menor deles chamada jacaré, que são mui boa carne. (PUDSEY *In* PAPAVERO & TEIXEIRA, 2000. pp. 27-29).

A preguiça é um animal interessante para os europeus, pois com sua extrema lentidão chama muita a atenção dos cronistas holandeses na época. Claro que Frans Post também não poderia deixar de fazer a sua descrição deste bicho tão exótico[63] aos olhos dos holandeses. A preguiça foi representada na tela para mostrar a diversidade dos animais que poderiam ser encontrados aqui na colônia.

> Este animal é chamado de 'FAULENZ' tanto pelos nossos como pelos portugueses, e com isso recebem o nome adequado às suas ações. Necessita bem de um dia inteiro para trepar em uma árvore; pendura-se aí com a pata dianteira provida de três unhas, permanecendo assim por longo tempo até que a outra, ao cabo de uma boa meia-hora, venha-lhe em auxílio; depois, por fim, traz para junto de si as patas traseiras, bem lentamente. Alimenta-se apenas de algumas folhas doces e ervas, não fazendo mal a ninguém. (WAGENER *In* TEIXEIRA, 1997. p. 138).

Dado o metabolismo lento do animal, no século XVII os cronistas não tinham essa informação para constar nos seus relatos, o mais importante no caso era a extrema curiosidade que este animal instigava no estrangeiro, por meio de suas ações de "preguiça".

[63] Negligenciamos aqui na análise dois animais que antecedem a preguiça. São (eles), um mamífero de difícil classificação, pois se encontra de costas para o espectador. Sendo assim, não queremos correr o risco de cometer erro grave ao indicar que seja um determinado animal. O outro é um tatu, que já conta com a sua descrição neste texto.

Em seguida o macaco. Este primata ágil em suas ações é o oposto a preguiça. Esperto e brincalhão fez Post se interessar por ele e colocá-lo entre os animais em algumas de suas telas. Para Wagener o "Maqùaqùa":

> Não há muitos macacos desta curiosa espécie em cativeiro. Neles, o que se nota de mais divertido é que catam piolhos e pulgas e aprendem a andar sobre as pernas traseiras; contudo, podem resistir às provações muito melhor que os outros. (WAGENER *In* TEIXEIRA, 1997. p. 125).

Por fim, o último representante do "mundo zoológico" é a anta, mamífero assim descrito por Barlaeus:

> As antas lembram mulas, mas tem porte menor. A boca é mais estreita, o beiço inferior oblongo à semelhança de tuba, as orelhas redondas, a cauda curta e o resto do corpo de cor cinza. Fogem da luz do dia e só de noite vagueiam em busca de alimento. Em amanhecendo, escondem-se em tocas. A carne é quase do mesmo sabor que a de vaca. (BARLAEUS, 1974. pp. 137-138).

O interesse generalizado pelos elementos do mundo natural pode ser percebido no entrelace de história natural e história da arte. O estudioso que levanta esta hipótese é o professor David Freedberg que, ao estudar a história natural da Holanda no século XVII percebe que o contexto da época ajuda a arte descrever a ciência:

> "As motivações históricas e econômicas do comércio ultramarino holandês penetram com mais intensidade na arte holandesa do que, geralmente, se percebe, e essas mesmas motivações estimularam também o progresso da ciência." (FREEDBERG, 1999. p. 192).

Quando o pesquisador Freedberg fala de "progresso da ciência", refere-se ao registro e compreensão do mundo natural, quando vegetais e animais são representados de forma muito realista ou descritiva (mimetismo) nas imagens recorrentes do mundo letrado holandês. Freedberg chama atenção para novos estudos que privilegiem a história natural:

> Mas, nessa tradição negligenciada, a história e a história da arte se juntam no desenvolvimento da história natural de um modo que pode se estabelecer como um rico paradigma dessas disciplinas, paradigma, no entanto que ainda requer uma abordagem mais extensa. 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, sem menosprezar a linha da cultura. (1999. p. 193).

Com isso, Freedberg chama a atenção para o fato de que a arte holandesa é descritiva, mas é também permeada pelos desejos do seu tempo (representação artística), num ambiente no qual a cultura tem um papel fundamental na produção das imagens essa característica era totalmente possível. Desse modo, verdade e imaginário podiam andar de mãos dadas na produção de imagens da Holanda e dentro deste perfil a produção pictórica de Frans Post também está inserida.

A questão levantada por David Freedberg, talvez seja o ponto fundamental para que possamos entender melhor (a arte de Post) e estabelecer uma diferença primordial na pintura que Frans Post realizou na colônia americana, e, quando de volta à Holanda, nas décadas subseqüentes ao seu trabalho.

Nas pinturas que Frans Post fez em Pernambuco durante os sete anos que permaneceu na colônia, ele emprega nos seus traços um valor natural aos quadros, seria como dizer que ele pintou num estilo mimético a natureza ao seu redor.

Ainda seguindo nesta linha de pensamento, os trabalhos realizados por Frans Post na Holanda (o que é a sua maior parte da produção) traz uma marca muito peculiar a sua arte. Post ainda nos dá informações precisas de Recife e Olinda; mostra a geografia da terra; pinta os vegetais quando coloca no *repoussoir* a palmeira pindoba; informa-nos sobre as pessoas que habitam o espaço, mas também, o artista deixa seus pincéis fluírem ao sabor da arte.

Como se a memória agora fosse o seu único recurso visual. Frans Post não tem mais a obrigação de representar a paisagem americana estritamente ao desejo metropolitano e é aqui que podemos perceber a representação imaginária na sua arte.

Sendo assim, concordamos com o professor David Freedberg quando este afirma que a arte, a história e a ciência andam de "mãos dadas" nos Países Baixos setentrionais no século XVII, padrão cultural do qual as pinturas de Post foi uma boa representante.

Ainda segundo David Freedberg:

> Na Holanda, um envolvimento como esse era mais direto e menos autoconsciente do que em qualquer outro lugar e, a despeito das implicações de abordagem como a de *The Art of Describing*, de Svetlana

> Alpers, mantém-se como elemento fundamental da sociedade holandesa do século XVII. (FREEDBERG, 1999. p. 205).

Com isso, ele tece uma leve crítica, um "puxão de orelhas" naqueles historiadores da arte que se prendem apenas às obras de arte em si. Para Freedberg, é importante que os estudiosos examinem as relações entre descrição e arte, e considerem as ligações entre atividade artística e científica e que aja um debruçar sobre a importância da representação da natureza e da confecção de mapas, no amplo contexto da criação de imagens e arte holandesas. Aqui vale a pena lembrar que durante o século XVII nos Países Baixos houve uma grande produção de mapas, os holandeses representavam quase tudo no mundo visível por meio dos mapas. Dessa forma, a ciência se fazia na arte e a arte na ciência, uma troca de via dupla onde quem se beneficiava eram as imagens.

Sendo assim, uma pergunta sobre o trabalho de Frans Post é bem vinda, ao fazer as pinturas em nome do Estado, estaria o pintor servindo pelo valor científico? Seria uma cartografia? Sim, Frans Post nos informa com suas telas sobre a geografia do espaço, nos mostra que o espaço de Pernambuco é cortado por muitos rios, que existem inúmeras várzeas, que a terra é boa para o plantio da cana-de-açúcar. Mostra a variedade da flora, tenta recriar pictoricamente as características físicas dos animais permitindo sua identificação séculos depois. Neste caso, a pintura de Post se converteria livremente numa espécie de "mapa de tinta".

Ele completa sua visão sobre o trabalho de Alpers dizendo: "O grande mérito de *The Art of Describing* é ter levantado as decorrências epistemológicas apropriadas para avaliar tais distinções – já que essas decorrências são, de fato, epistemológicas." (1999. p. 212).

Descrever os espaços era necessário dentro do sistema colonial neerlandês e dentro da vasta produção artística holandesa. A arte cumpria um papel de grande auxílio para o olhar à alteridade, para o conhecimento do outro. Segundo Svetlana Alpers, "(...) as imagens descritivas, pelo menos no século XVII, eram fundamentais para a compreensão ativa do mundo pela sociedade" (ALPERS, 1999. p. 31) [64]. Do que foi dito, fica claro que:

[64] Para Alpers descrever no seu texto é: "'Descritivo' é, de fato, um modo de caracterizar muitos dos trabalhos que estamos acostumados a qualificar de *realistas* entre os quais se inclui, como fica sugerido em vários pontos de meu texto, o modo pictórico das fotografias." (1999. p. 30). Para um melhor entendimento "Os holandeses apresentam seus quadros como descrevendo antes o mundo visto que as imitações de ações significativas." (1999. p. 38), para os neerlandeses da época de ouro era por meio das imagens que podemos

> Na Holanda, a cultura visual era básica para a vida da sociedade. Pode-se dizer que o olho era o instrumento fundamental da auto-representação, e a experiência visual um modo fundamental de autoconsciência. Se o teatro era arena onde a Inglaterra de Elizabeth mais plenamente representava a si mesma, as imagens desempenhavam esse papel para os holandeses. (ALPERS, 1999. p. 39).

Elemento que explicava o mundo para a sociedade, a imagem converte-se numa necessidade básica para a cultura holandesa, a ciência também recorre às imagens e estas não se furtarão a se associarem com aquela para melhor representar os seus equivalentes de mundo no espaço.

Como bem mencionado por Freedberg, no seu texto, irá existir uma intimidade entre ciência e arte durante *o século de ouro* holandês. Pode-se dizer que ambos os autores admitem não do mesmo lugar de fala que arte e ciência durante este período se relacionaram intimamente. Svetlana Alpers é eminentemente historiadora da arte e David Freedberg é historiador do período moderno que se lança a fazer uma interpretação da arte no *século de ouro* holandês. Nessa época, a história natural prospera como nunca e uns cem números de imagens do mundo natural serão produzidas ao longo dos séculos XVII e XVIII.

Desta forma, Frans Post descreve cada animal, cada vegetal, dá aos seus traços um "caráter mimético". Mas ao fazer isso, Frans Post junta todas as suas figuras (animais e plantas) num mesmo espaço e acaba criando cenários imaginários para a tela, ou seja, são as paisagens que o artista constrói por meio dos elementos reunidos por ele e executados em suas imagens, dando o "suporte" imagético à sociedade neerlandesa da época. Segundo David Freedberg "se a cultura holandesa for dotada de particularidades, uma delas, das mais férteis, será o casamento do viés clássico da cultura com a linha realista, científica, descritiva." (1999. p. 200). Continuando nas análises de Freedberg:

> A ligação da ciência (na forma de descrições topográficas, da flora e da fauna) e o pastoral idílico emergem com maior clareza nos encartes de cenas do interior e da costa em que a topografia dá lugar a puro efeito, a amplas cenas etéreas, possivelmente as mais etéreas na arte holandesa. Casas e pessoas têm, no Brasil de Frans Post, menos significado – visualmente falando – do que nas cenas da mesma época impressas na

---

ver o mundo, pelas imagens era possível entender a sociedade, no entendimento do período as imagens não eram simples imitações humanas as imagens carregam significados.

> Europa e nas quais também predominavam céus e grandes extensões de água. (1999. p. 200).

A fusão de temas que Post emprega nas suas telas acaba sendo desproporcional, pois ele minimiza os temas da cultura rural em privilégio aos temas naturais do primeiro plano de suas imagens, como se pode perceber na tela *Engenho*. Neste caso, Post segue na contramão de toda a produção pictórica do seu tempo, quando escolhe minimizar os temas culturais, na Holanda do *século de ouro* os pintores preferiam paisagens onde o tema cultural/social era mais evidente.

O que nos faz levantar a hipótese de que Frans Post estava muito mais em sintonia com outros membros da comissão de Nassau, como citar "Georg Marcgraf, originário da Alemanha, mas tendo estudado em Leiden; Johannes de Laet, que editou a contribuição de Marcgraf e acrescentou comentários próprios; e o médico de Maurício de Nassau, Willem Piso." (FREEDBERG, 1999. p. 202). Post estava em sintonia, pois, com estes homens dado o fato talvez de ter convivido com eles e sofrido sua influência ao representar em seus quadros de temas coloniais muito mais próximos do mundo natural do que do mundo cultural. Estes naturalistas viam nas terras da Nova Holanda mais oportunidades de estudos naturais do que culturais.

Em vários momentos Post nos brinda com uma mata rica e abundante, é a floresta colonial. Geralmente ao pintar um *repoussoir* enriquece a maior parte da tela com plantas nativas e animais selvagens representando muitas vezes uma verdadeira 'arca de Noé'. Post mostrou na sua representação um mundo selvagem, bichos e plantas têm um lugar na selva que pode oferecer perigo ao homem. Basta agora ao colonizador holandês tomar as rédeas da colonização e trazer a essa parte do mundo a "civilização".

Figura 16 - detalhe do quadro Engenho. Sem data.

Voltando à análise, agora vamos discutir, com o auxílio dos textos de época, os vegetais na imagem que Frans Post realizou. No detalhe podemos ver árvores muito conhecidas entre nós, tais como, o coqueiro, o mamoeiro, a flor do maracujá, bromélia[65] e palmeiras.

Os coqueiros[66] não são muito explorados dentro da perspectiva de um estudo aprofundado por Pudsey. Mas Caspar Schmalkalden, no relato que fez sobre Pernambuco, menciona a árvore com mais detalhes:

> Os coqueiros crescem muito altos e não têm galhos até bem no alto, mas em cima todos os galhos (chamados gabegabes) separam-se de uma só vez, como nas árvores de palmito. Estes gabegabes têm dez ou doze pés de comprimento e possuem em ambos os lados folhas estreitas. As mais compridas têm quase dois pés e meio de comprimento, encurvando-se sempre para frente. Entre os gabegabes crescem para fora pequenos rebentos verdes, que se apresentam duros como uma tira, redondos, nodosos e pontudos, nos quais crescem as nozes, penduradas no tronco. (SCHMALKALDEN, 1998. p. 42).

O "papaÿ", como Wagener conhece, ou mamão, como nos é mais familiar, vem com uma descrição (tanto) do fruto e da árvore,

---

[65] "Caraguatá-guaçu" – este vegetal foi descrito por Georg Marcgraf na "Historiae Rerum Naturalium Brasiliae" *In*: Historia Naturalis Brasiliae. Leiden, Franciscus Hack. Amsterdam, Ludovicus Elzevier, 1648. Coleção Ruy Souza e Silva; esta referência foi retirada do texto de David Freedberg.

[66] "coco nuts – cocos. Provavelmente o chamado (impropriamente) coqueiro-da-baía, *Cocos nucefera* (Palmae ou Arecaceae)". Nota retirada de N. Papavero & D. M. Teixeira, História Naturalis, Vol. 3, 2000.

> Estas frutas nascem em árvores delgadas e fracas; não [crescem] nos galhos, pois cada folha é um ramo (como aqui se observa), mas estreitamente coladas ao grosso caule, ao lado, em cima e em baixo uns dos outros. Se forem colhidos ainda verdes de todo, devem esperar uns dois ou três dias para que fiquem por completo macias e amarelas como o açafrão. Depois são boas para cozinhar com peixe ou carne, embora seja necessário retirar antes os caroços negros que, de resto, podem facilmente causar disenterias." (WAGENER *In* TEIXEIRA, 1997. p. 86).

A flor do maracujá, que aparece timidamente no meio da profusão de animais e vegetais, poderia passar despercebida se não fosse a beleza singela que Post imprime ao que nosso cronista chama de "marecúÿa":

> Chamadas maçãs-de-trepadeiras pelos holandeses, são muito sadios e de sabor um pouco ácido. Estão rodeados por muitas folhagem, que quase não diferei daquela da videira; além disso, possuem à sua volta curiosas gavinhas que envolvem e agarram tudo o que alcançam, motivo pelo qual esta planta alastra-se de forma extraordinária, podendo com a sua folhagem cobrir por completo, nos engenhos de açúcar, uma fila inteira das baixas casinhas dos negros, de modo que não se possa ver nem o telhado, nem o madeirame. Assim que essas folhas secam, vêem-se brotar de novo outras no mesmo lugar. Seria desejável que se pudesse cultivar semelhante planta na Europa, com a qual poder-se-iam enfeitar de maneira adequada arcos ou então parques de recreio agradavelmente verdejantes e pitorescas alamedas. (WAGENER *In* TEIXEIRA, 1997. p. 88).

Figura 17 - detalhe do quadro Vista da Sé de Olinda. 1662.

No detalhe da *Vista da Sé de Olinda*, podemos ver um cacto, as folhas da mamona, um pica-pau, a flor e o fruto do maracujá que se conforta na profusão dos elementos naturais, dispostos na cena descrita por Post. Segundo Jacob Wilhelm Griebe, "Flor-da-Paixão, ou 'Cucumis', 'Flos Passionis', que foi trazida para cá [Alemanha] da América e, além disso, é utilizada como enfeite na cobertura de caramanchões de verão." (GRIEBE *In* BRAGANÇA JR., 1998. p. 42).

O valor estético que o maracujá impõe pode ser percebido na descrição textual de Wagener e Griebe quando afirma que o vegetal bem que poderia ser cultivado na Europa com fins de enfeitar as alamedas, além de ser valorizada como saborosa. No período colonial o maracujá tinha certa imagem já referendada por Sérgio B. de Holanda: "A fruta da árvore do bem e do mal só podia ser o maracujá, *granadilla* nas Índias de Castela, que pelo aroma e sabor já era capaz de acender o apetite de Eva, e cuja misteriosa flor ostenta claramente as insígnias da Paixão do Senhor." (HOLANDA, 2010. p. 28).

Com as descobertas realizadas pelos europeus na América, a imagem que foi erigida da flor do maracujá no século XVII é quase sagrada, pois ela carregaria as marcas do Senhor Jesus Cristo. A flor de maracujá era interpretada como um símbolo cristão num espaço distante do antigo continente. O fato de podermos vê-la na imagem de Frans Post é um sinal de seu poder simbólico ligado ao sagrado, que, podemos, discretamente, perceber a presença na tela.

Contrariando o tema central do quadro *Engenho* que retrata um engenho rural onde existe uma mata, aí podemos identificar a relação de proximidade que existia entre a cultura rural e a floresta. Mesmo assim, acreditamos que o medo seja um conceito escondido nas subjetividades do quadro.

Este medo e expectativa do perigo podem ser visto, por exemplo, no tema escolhido por Frans Post para a tela mencionada acima, na qual as ruínas da Sé (Catedral) de Olinda são retratadas. Pensando na cena do quadro *Vista da Sé de Olinda,* Post mostra uma cidade destruída sendo aos poucos invadida por uma floresta repleta de animais estranhos, os quais aproveitam a "cerca viva" de plantas nativas para viverem livremente e sem medo do homem.

Figura 18 - Vista da Sé de Olinda. 1662.

Perceba-se na tela o papel da mata e dos animais, os quais, separados pela cerca viva, ocupam quase cinquenta por cento da pintura. A natureza avança e engole o mundo humano, como se estivesse sempre à espreita do encontro com os homens que ainda insistem em visitar a igreja em ruínas. Podemos desta forma, levantar a hipótese sobre o medo que o colonizador holandês sentia desse ambiente pouco conhecido. O medo estava presente no imaginário do colonizador, os animais dispostos na cena podem ser talvez, um esforço do pintor na tentativa de desmistificar os horrores dos animais que estavam escondidos na mata, à espreita do mundo civilizado. Ou podem também ser o perigo contíguo ao universo que o colonizador deseja conquistar. O mais importante é notar que nesta, como em muitas outras telas, os personagens humanos representados, bem como os animais, jamais se cruzam, trocam olhares ou percebem um ao outro.

De fato, se houver um perigo ou uma espreita, ele está acessível ao espectador do quadro, ao qual, é o espaço colonial é apresentado de maneira organizada no gênero pictórico da paisagem. O medo, portanto, entra como possibilidade do olhar já organizado na forma de pintura paisagística.

3. A VISTA DE UM OUTRO ESPAÇO

> "*Quanto ao resto, aceita, colorindo-os apenas de sua imaginação literária, os atributos geralmente associados ao santo horto. Acha-se este, com efeito, no alto de certa montanha, que chega até o primeiro céu, onde numa paisagem primaveril, vestida de lírios, rosas e mais flores, dominada pela árvore da vida, prevalece um ar sempre puro e benfazejo,*
>
> *'quivi non è giá mai caldo né gelo*
> *quivi non per fortuna onor si spera*
> *quivi non pioggia né di nuvol velo'*
>
> *tudo banhado em olores suaves e doce melodia: um mundo , em suma, em que não conhece velhice, fadiga ou doença, como bem o poderiam testemunhar Enoque e Elias." (HOLANDA, 2010. pp. 255-256).*

A tela *Vista das ruínas de Olinda* mostra uma paisagem tropical. O espaço é a cidade de Olinda[67]. No primeiro plano (à esquerda) podemos observar a vegetação em tons escuros, onde o jogo de claro e escuro leva o olhar do espectador a ver os animais estranhos ao mundo europeu, guardando um medalhão onde podemos ler a seguinte frase: "*ruínas da cidade de Olinda no Brasil*".

A cidade encontra-se devastada, caída no esquecimento, só ficamos sabendo que se trata da cidade de Olinda pelo medalhão na entrada da urbe.

Neste quadro, Post mostra mais uma vez o mundo natural e o mundo antrópico numa relação quase sinistra, sendo que os espaços coloniais fundem-se para formar um único espaço. A cidade de Olinda é "guardada" pelos animais, a mata apropria-se da urbe onde homens e mulheres dançam ao ar livre e convivem com a natureza que espreita a cidade.

Analisando esta imagem, agora nos chega uma questão. O mundo natural ao qual nos referimos até agora é também uma faceta cultural, pois ele é a visão do homem. É como se a natureza estivesse na imagem para lembrar o medo do desconhecido, a mata é

[67] Em dúvida inicial sobre o espaço de Olinda (não sabíamos como esta era tratada no período de dominação pelos neerlandeses) chegamos à conclusão que era reconhecida como cidade: "Em uma das primeiras cartas escritas de Olinda – e datada do Convento dos Jesuítas – o secretário do Conselho Político, Pieter de Vroe, descreve os pomares de Olinda: 'Em toda parte há lindas árvores, como laranjas, limoeiros, coqueiros, tamarineiras e outras muitas cujos nomes e virtudes ainda nos são desconhecidos e nos foi dito que fora dos limites da cidade [i. é, de Olinda] se encontra muito maior variedade e quantidade de frutos." (MELLO, 2001. p. 47). Este trecho de uma carta ao Conselho dos XIX, datada da cidade de Olinda em 2 de abril de 1630.

um espaço na sua grande parte desconhecida e guarda uma dimensão do medo, essa dinâmica poderá ser explorada numa pesquisa mais ampla e aprofundada.

Figura 19 - Vista das ruínas de Olinda. Sem data.

Na imagem Frans Post utiliza a natureza da ave, dos vegetais e da serpente como contraponto ao mundo "civilizado", ou seja, à escrita. Aqui vemos, no lado esquerdo do quadro, plantas e animais ao lado do texto no qual se diz que logo mais a frente existe uma cidade.

Talvez essa seja uma "brincadeira" que Frans Post utiliza para mencionar que a colônia era um lugar selvagem, ou mesmo, um relato visual no qual denuncia que a cidade de Olinda estava regredindo ao estágio de selvagem.

Figura 20 - detalhe de Vista das ruínas de Olinda. Sem data.

Ao longe observamos as ruínas dos conventos, a cidade está arrasada, poucas são as pessoas que se aventuram nessas ruínas. Olinda é um espaço quase esquecido, a cidade havia sido invadida pelos holandeses, em seguida foi saqueada e destruída. Não fosse pelos escravos negros que utilizam suas estradas a situação da cidade seria o completo abandono.

No centro/direito do quadro uma agitação chama a atenção. De tão real quase podemos ouvir o som do batuque. Podemos ver que os negros carregam consigo instrumentos de percussão musical, eles dançam ao ar livre, é uma cena de festa. Por um caminho, a tela leva-nos a observar os negros num momento de sociabilidade, de maneira que o olhar "caminha" para o ponto de horizonte da imagem, para dentro da cidade, e, em seguida, a nossa visão deságua no mar, dentro de uma paisagem que se espalha elevando o olhar para o céu branco, quando termina num tom de cobre amarelado, combinando com as cores usadas na parte de baixo da tela, onde podemos ver a terra.

Neste quadro é interessante notar que Frans Post, ao descrever a paisagem colonial partindo das ruínas de Olinda, recorre mais uma vez à escola artística holandesa quando referencia no espaço as cidades de Olinda e Recife. Sendo assim, apontamos a observação de Alpers:

> Em muitas paisagens cartografadas, assim como em mapas de pequenas áreas, as cidades com suas torres de igreja, moinhos de vento e arvoredos aparecem como balizas, literalmente marcas sobre a terra – como para

> guiar os viajantes –, e não como evocações de coisas particulares. (1999. pp. 277-278).

Assim, estes pontos nas imagens eram localizadores, pontos de referência. Frans Post utiliza este recurso nas representações de Olinda, quando pinta ao fundo o Recife, o mesmo fenômeno pode ser percebido quando pinta Recife, pois sempre podemos ver o burgo de Olinda no horizonte. Esta estratégia de referenciar os dois principais espaços urbanos pode ser vista, por exemplo, nas telas pesquisadas aqui: *Vista da Cidade Maurícia e do Recife* e *Vista das ruínas de Olinda*, estes dois quadros são de quando Post regressa à Holanda.

Na tela, Frans Post mostra as ruínas de Olinda e suas casas com uma arquitetura colonial portuguesa. Toda a cena tem uma harmonia de cores, não existe o contraste marcante que Post utiliza em outros trabalhos. A imagem pode ser dividida em três tons de cores, o primeiro plano da imagem em marrom alaranjado, quase enferrujado; o segundo momento a cor varia do azul do horizonte (ponto de fuga do quadro) até o branco do céu com as nuvens brancas; o terceiro e último tom de cor é um retorno ao primeiro plano da cena, ou seja, o olhar retorna para o marrom avermelhado da terra.

A harmonia de cores indicada por nós aqui, como hipótese, é de suma importância para que possamos identificar os pontos de baliza na imagem, no horizonte podemos identificar o Recife, "... o que vemos ao longe é Recife, a morada da regência e mercadores holandeses e judeus, e armazéns de açúcar, a enseada dos grandes navios, bem como a morada do príncipe Maurício de Nassau, governador do Brasil (holandês), a saber, onde está a casa com duas torres brancas". (LAGO, 2006. p. 248).

O pintor retratou uma prática étnico social com figuras de negros escravos que dançam ao ar livre. Quando fez isso, Post retratou um corpo que se relaciona com o espaço, a cena descrita estava acontecendo naquele momento em várias partes da colônia. Ele representou as percepções e referências que chegavam até ele.

Na imagem acima podemos ver o tema exótico já na presença dos negros, variedade de tipos humanos pouco comuns em muitas ruas da Europa. Podemos ver claramente a

natureza diferenciada nos animais, que o artista retrata, e observar um espaço cultural diferente na arquitetura de uma Olinda portuguesa[68].

Frans Post praticou o espaço. Ele tinha conhecimento da terra, ou seja, esteve na colônia, era um cronista visual. A nossa afirmativa encontra respaldo teórico na obra do pesquisador Michel de Certeau quando este afirma que as experiências humanas nos espaços são "forma elementar dessa experiência, eles são caminhantes, pedestres, *Wandersmänner*, cujo corpo obedece aos cheios e vazios de um 'texto' urbano que escrevem sem poder lê-lo." (p. 171). Certeau indica ser preciso uma prática do espaço, ou uma experiência que seja antropológica, poética e mítica do espaço. Frans Post praticou e construiu seu próprio espaço nas telas[69], construiu também um espaço para aqueles negros dançando na entrada da cidade de Olinda. Os mesmos negros escravos são fazedores dos espaços na colônia, pois eles leem os textos do chão, escrevem com as suas pegadas a cultura africana nos espaços da Nova Holanda.

Continuando no debate sobre a experiência, existe outra forma de perceber e experimentar os espaços, quando olhamos para um quadro, quando vemos uma imagem estamos "entrando" naquele mundo, mundo de tinta, espaço plasmado a partir do sentimento do autor, do sensível do artista, do olhar de Frans Post. Para Tuan, ver é experimentar, é uma forma de praticar o espaço.

> Ver e pensar são processos intimamente relacionados. Em inglês, 'eu vejo' significa 'eu entendo'. Há muito tempo, que já não se considera a visão apenas um simples registro do estímulo da luz; ela é um processo seletivo e criativo em que os estímulos ambientais são organizados em estruturas fluentes que fornecem sinais significativos ao órgão apropriado. (TUAN, 1983. p. 11).

[68] Neste momento a descrição de temas culturais feita por nós é necessária. Pois a discussão que se segue tem o espaço como conceito principal e neste caso o espaço toma significado pela cultura humana.

[69] Segundo Yi-Fu Tuan na sua obra '**Espaço e Lugar**: a perspectiva da experiência' Ed. Difel, 1983. "Experiência é um termo que abrange as diferentes maneiras através das quais uma pessoa conhece e constrói a realidade." (p. 9). O autor ainda nos revela que: a emoção, mecanismo sensorial do pensamento nos ajuda a entender e sentir as experiências, "as emoções dão colorido a toda experiência humana, incluindo os níveis mais altos do pensamento." (p. 9). Para ele, "A experiência é voltada para o mundo exterior." (p. 10). A experiência esta para fora, conhecer o mundo, ir mais longe, perceber, olhar, tocar, sentir. "Assim, a experiência implica a capacidade de aprender a partir da própria vivência". (TUAN, 1983. p. 10). A partir da experiência de vida no espaço colonial, Frans Post criou seu próprio mundo através da sua obra artística.

Entendo, com essa afirmação, que o ato de ver é experimentar, ou seja, como exemplo, ver uma paisagem numa tela de Frans Post é vivenciar o espaço, é pensar como seria a colônia holandesa. Como já foi mencionada acima, a janela que vai se abrir na paisagem composta pelo artista é uma tentativa de informar pelas imagens.

> O registro holandês de sua efêmera colônia no Brasil é um caso extraordinário e esse respeito. Os registros pictóricos, e não os registros verbais dos holandeses no Brasil, é que são memoráveis. Eles constituem "a mais extensa e variada coleção de seu tipo que jamais se formou até as viagens do Capitão Cook", como disse recentemente um escritor. A equipe sem precedentes de observadores ou descritores (se assim podemos chamá-los) que o príncipe Maurício reuniu incluía homens peritos em história natural e em cartografia, e também em desenho e pintura. As habilidades, como era de se prever, se sobrepunham e ainda não haviam sido utilizadas para a nossa satisfação. Eles reuniram um registro pictórico único da terra brasileira, seus habitantes, sua flora e suas coisas exóticas. (ALPERS, 1999. p. 309).

Tal como afirma Alpers, o acervo imagético deixado pelos holandeses será a maior herança dos batavos para a história do novo mundo. A tela *Vista das ruínas de Olinda*, de Frans Post, representa um mundo natural e cultural onde imagem e texto são complementares. Ambos os canais de comunicação fazem registro do mundo natural e exótico que era aquela terra para os europeus. Um relato do soldado Cuthbert Pudsey descreveu a sua versão das serpentes tropicais. Ele se refere ao réptil como:

> Há ainda as cobras, que também são perigosas, (...). Há também aqui uma espécie de serpentes de uma monstruosa grandeza, que os portugueses chamam de cobra-de-veado, que engolirão um veado de uma só vez. É por isso que assim são chamadas, pois o significado de 'veado' é corço. Tendo visto desta espécie de cobras [algumas] que tinham 18 pés de comprimento e 18 polegadas de grossura em média. Esta serpente não tem presas, mas morde, e, grudando-se ao redor da cintura de um homem, esmaga-lhe todas as entranhas dentro dele. Em seguida essa serpente suga-lhe o sangue da boca e das narinas. (PUDSEY, 1629 *In* RHN, p. 31. folio 6r.).

No relato do cronista podemos observar claramente o discurso fantasioso, pois oferecendo perigo com a sua 'grandeza' a representação textual que o autor faz do réptil é monstruosa - "a serpente suga-lhe o sangue da boca e das narinas" - acreditava-se neste ato quase macabro numa construção imagética de um espaço selvagem. Na época que o relato foi escrito muitos que tiveram acesso ao texto acreditaram nas imagens construídas por

Pudsey porque não existia outra explicação empírica dos hábitos alimentares das jibóias. Temos que lembrar que a narração é de um cronista e este, provavelmente, utilizou como metodologia para suas escritas, fontes orais ou talvez tenha presenciado uma cobra da espécie se alimentando. Ao "esmagar-lhe todas as entranhas" numa demonstração de força, a serpente metia medo em muitos homens que colonizavam as terras da América. Informações textuais como a que descrevemos aqui acabaram criando imagens do estranho, do medo e do maravilhoso, e, utilizando-se da mesma forma de narrar o exótico ou mundo selvagem, a cobra foi representada na forma visual pelo nosso artista em sua tela.

Seguindo na descrição, os próximos animais mencionados nos documentos são as aves. A variação das cores destes animais é o que chama mais a atenção. Em todas as descrições nenhuma se encaixa na arara pintada por Frans Post em *Vista das ruínas de Olinda*. Frans Post provavelmente deixou abstrair sua imaginação e acabou criando uma arara exclusiva para a sua tela. Dada à variação de tipos e cores de aves, o artista sentiu-se à vontade para criar um pássaro único para o seu quadro. Os outros dois animais que aparecem na imagem de Post são uma ave e um mamífero[70], Wagener conta que a curiosidade popular acerca deste animal era imensa:

> Muitas pessoas curiosas e distintas têm mostrado grande desejo de ver esse animal. No ano de 1640, um português chamado Antonio Roberto trouxe um [exemplar] vivo para mostrar a S. Ex. [Maurício de Nassau]. Trata-se de um animal de colido variegado e [aspecto] grosseiro; tem uma cabeça pontuda, dentes agudos e compridos e, exceto pelas orelhas e a calda, em tudo é parecido com uma pequena raposa, sendo muito raramente capturado vivo. Até o dia de hoje não foi possível saber se esse curioso animal pode ou não ser fecundado por outro da mesma espécie, tomando-se em conta a sacola que o dito bicharoco tem debaixo da barriga entre suas pernas traseiras, que pode abrir ou fechar conforme sua vontade. Nessa sacola foram vistos e contados oito filhotes do tamanho de um camundongo ou de jovens ratos pelados, que o supracitado animal põe para fora quantas vezes queira, expondo-os ao sol, fazendo-os comer; todavia, caso note que estão sendo perseguidos e aviste homens ou animais, corre rapidamente de novo ao encontro de seus filhotes, abre o ventre para ele, toma-os novamente consigo e assim foge com as crias. (WAGENER *In* TEIXEIRA, 1997. p. 120).

[70] Agora com uma visão mais refinada sobre o trabalho de Frans Post e os bichos nas imagens deste, foi possível a partir de uma cuidadosa análise classificar este mamífero como sendo um Gambá ou como na época era conhecido como: "Taÿimbúgh".

O animal exótico foi minuciosamente descrito por Wagener, o relato é tão bem detalhado que quase podemos visualizar o animal vivo, fugindo pela mata do litoral. No entanto, nas cenas que Post apresenta este animal, sempre o mostra morto, sendo devorado por serpentes. Mas um ponto crucial pode ser observado no que o professor Dante M. Teixeira nos conta, logo, poderemos entender melhor essa problemática:

> Além do mais, os relatos de Marcgrave (1648) e sobretudo os de Piso (1648-1658) deixam claro que os holandeses consumiam uma ponderável variedade de elementos da fauna e flora oferecidos em mercados locais, o que ampliava a possibilidade de aquisições interessantes. Uma vez que diversas pinturas e numerosas citações dizem respeito, direta ou indiretamente, a exemplares cativos ou abatidos, podemos especular que algumas das assertivas equivocadas desses autores devem-se a observações baseadas apenas em indivíduos mortos ou engaiolados de certas espécies. (TEIXEIRA, 1995. p. 91).

O interesse generalizado dos colonizadores holandeses, incluindo-se os pintores de Nassau por animais e plantas nativos, fez com que Frans Post possivelmente representasse o gambá já abatido. Talvez a dificuldade de capturar na natureza este animal vivo fez a necessidade de representá-lo morto, prestes a ser devorado pela serpente. Existia uma demanda por bichos exóticos como nos conta Teixeira:

> Com efeito, se o quadro político regional não favorecia em absoluto certo tipo de atividades, por outro lado o comércio em expansão e o próprio interesse das autoridades em manter coleções era motivo suficiente para garantir um fluxo contínuo de espécimes selecionados, alguns dos quais oriundos de lugares tão distantes como África, as Antilhas ou a Indonésia. (TEIXEIRA, 1995. p. 91).

Os artistas não ficavam alheios a essa "tendência", pois eles também queriam fazer suas "cópias" a partir do natural. "Por conseguinte, os naturalistas e pintores de Nassau tiveram a oportunidade de registrar, ou pelo menos de obter, animais e plantas de ambientes os mais variados, que compreendiam desde as lagunas litorâneas até a caatinga do interior." (TEIXEIRA, 1995. p. 90). A ave bicuda que aparece nesta tela ficou ainda sem equivalente nas fontes que consultamos.

Da vegetação encontrada na tela, grande quantidade de plantas e vegetais dispostos na cena, o pintor utiliza muitos arbustos sem identificação definida. A única planta que podemos afirmar ser é uma babosa, esta é um Agave do gênero agauê, 'admirável' da

família das Agaváceas. Post coloca este vegetal logo atrás da jibóia e, segundo relatos do cronista, na documentação escrita é: "Babosa – he espécie, e forma do *Caragoatá*: planta fresquíssima e medicinal para toda a qualidade de chagas; a batata hé purgativa; as folhas de 6 pontas; as flores brancas pretas no meio; cria uma bage redonda de tamanho de bala de mosquete com umas sementes pretas dentro; e na raiz as batatas maiores, e menores, nasce em areias, lugares secos, e estéreis". (1999, p. 239. folio 62r).

O quadro de Frans Post traz pelo menos duas dimensões para refletirmos. A primeira é a história cultural do medo e do desconhecido, o que se conhece e é entendido como perigoso. Os animais são venenosos, selvagens e a aproximação com tais bichos se torna perigoso à sociedade. A mata é o espaço sombrio e tenebroso no qual o homem encontra a perdição. A segunda hipótese é encontrar nas imagens de Frans Post referências sobre um mundo paradisíaco, um mundo maravilhoso e edênico, ou seja, era a visão do paraíso na nova terra[71]:

> Sabe-se que para os teólogos da Idade Média não representava o Paraíso Terreal apenas um mundo intangível, incorpóreo, perdido no começo dos tempos, nem simplesmente alguma fantasia vagamente piedosa, e sim uma realidade ainda presente em sítio recôndito, mas porventura acessível. Debuxado por numerosos cartógrafos, pareceu descortinar-se, enfim aos primeiros contatos dos brancos com o novo continente. Mesmo quando não se mostrou ao alcance de olhos mortais, como pareceu mostra-se a Cristóvão Colombo, o fato é que esteve continuamente na imaginação de navegadores, exploradores e povoadores do hemisfério ocidental. (HOLANDA, 2010. pp. 12-13).

O Éden estava presente no imaginário dos europeus desde muito tempo, a descoberta da América fez esse homem sonhar ainda mais com os primeiros contatos com o Novo Mundo. Em 1504 o artista de Nuremberg, Albrecht Dürer, representou Adão e Eva num paraíso luxuriante[72].

O casal cercado por animais (domésticos) conhecidos, como exemplo, carneiros e vacas é acompanhado por um 'corpo estranho'. Ao fundo, nas árvores, podemos enxergar

[71] Para saber mais sobre este assunto ver **Visão do Paraíso**. São Paulo: Cia. das Letras, 2010. Outro estudo sobre o espaço colonial ver a pesquisa da historiadora Laura de Mello e Souza, **O diabo e a Terra de Santa Cruz**. São Paulo: Cia. das Letras, 1986.

[72] Representação de Adão e Eva no Paraíso. Gravura de Albrecht Dürer, 1504. Fundação Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro – Brasil.

um papagaio[73], animal fora do circuito natural da fauna européia que estava ali para retratar um novo espaço.

Dürer tinha agora outras possibilidades para colorir seu paraíso. As informações que chegavam à Europa, através dos relatos e dos desenhos de viajantes, contribuíram muito para uma nova representação do maravilhoso. Maravilhamento é conhecimento, "certa medida de maravilhamento é útil porque chama a atenção para aquilo que é 'novo ou bastante diferente do que pensávamos ou do que supúnhamos devesse ser', fixando-o na memória." (GREENBLATT, 1996. p. 37).

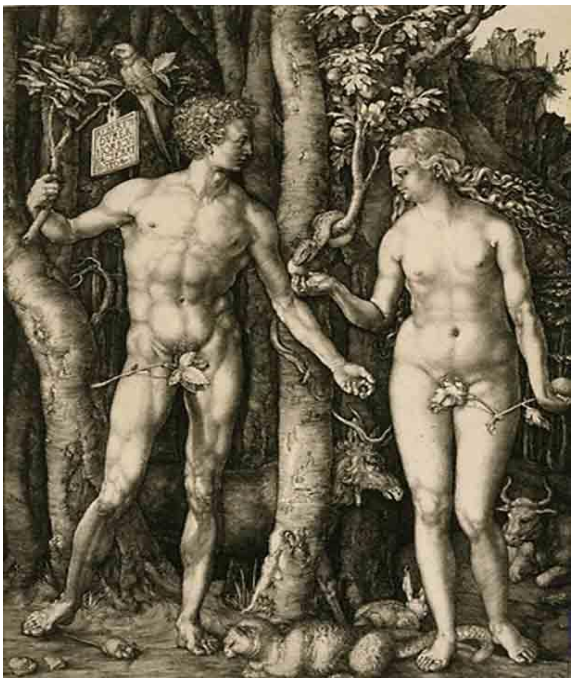

Figura 21 - Adão e Eva no paraíso. 1504.

O maravilhoso é retratado por Post na tela que citamos acima (ruínas de Olinda). Ele oferece imagens da Nova Holanda para o comprador que vai sentir o maravilhamento de ver outro espaço [74] . As viagens ultramarinas iniciaram séculos de intenso

[73] "Parrets. – Variante de 'parrot', palavra inglesa utilizada na época para designar diversos papagaios, periquitos, araras e afins (Psittacidae). Entretanto, no que tange aos originais pertencentes ao Brasil Holandês, esse nome parece dizer respeito sobretudo ao gênero Amazona". História Naturalis - NOTA 9, p. 174.

[74] "(...), a primavera incessante das terras recém-descobertas devesse surgir aos olhos seus primeiros visitantes como uma cópia do Éden. (...) Como nos primeiros dias da Criação, tudo aqui era dom de Deus, não era obra

maravilhamento. "A cultura européia experimentou algo como o 'reflexo de susto' observável em crianças: olhos arregalados, braços esticados, respiração suspensa, o corpo inteiro momentaneamente convulsionado." (*Ibid.* p. 31). Maravilha ou maravilhamento é igual ao discurso de descoberta. Uma surpresa súbita da alma.

> O maravilhamento é, pois, um traço central no complexo sistema de representação como um todo, seja ele verbal ou visual, filosófico ou estético, intelectual ou emocional, através do qual as pessoas da Idade Média tardia e da Renascença apreendiam, e portanto possuíam ou descartavam, o não-familiar, o estranho, o terrível, o desejável e o odioso. (GREENBLATT, 1996. p. 40).

As narrativas visuais e discursos textuais, carregadas dos conceitos de exótico e maravilhamento, serviam como propaganda numa Europa que demandava por curiosidades. Tudo que era comum ao Novo Mundo interessava à sociedade européia – me refiro a portugueses, holandeses, espanhóis, italianos e franceses – concluindo o nosso raciocínio poderíamos dizer que seria um olhar estranho de maravilhamento para se conhecer o exótico. A paisagem tinha essa função. A partir do que foi exposto é interessante problematizar partindo do que Vieira nos conta:

> O olhar é uma janela. Toda janela tem dois lados que se comunicam através dela. Interior e exterior. Se a paisagem é um olhar, então ela é o encontro da interioridade de quem vê e a exterioridade do que é visto, em meio à corporeidade sensória. A paisagem pode ser tomada como a relação entre o espaço e a imagem. É o encontro entre elas. É a janela que comunica tais instâncias. (VIEIRA, 2006. p. 14).

Se a paisagem é um olhar, as imagens que Frans Post pintou na Holanda são a (janela) ou "um canal" perfeito para se conhecer melhor a colônia. Seria a paisagem uma ponte que liga as fronteiras entre espaço e imagem? A paisagem natural era assim um fio condutor? Ver uma paisagem é usar a imaginação que leva o espectador a um mundo de sensações e de realidade, ou seja, a outro espaço? Acreditamos que sim, cultura e paisagem são, assim, conceitos complementares. Por meio da cultura de quem enxerga a imagem, a

---

do arado, do ceifador ou do moleiro." (HOLANDA, 2010. p. 13). Assim a América ficou conhecida através do mito de "Jardim do Mundo", criado pelo professor americano Henry N. Smith.

pessoa pode referenciar o espaço partindo do que ele já conhece e identificando aquilo que lhe é estranho e exótico, ou seja, a sensação de maravilhamento está presente[75].

A paisagem como vista, como repouso para o olhar curioso do observador encontra o espaço. Frans Post representou o espaço colonial com técnica e esmero de uma escola que demandava pelo gênero de pinturas de paisagens. Neste caso, é válido discutir o que Luis Pérez Oramas fala:

> Por isso as paisagens de Post, ainda que brasileiras, não deixam de ser holandesas, e suas obras, inquietantes e estranhas para um europeu de seu tempo, se cotejam e se aproximam formalmente das paisagens de Ruisdael, Hercules Segers, Philips Koninck, Herman Saftleven ou Jan Josephs van Goyen. (ORAMAS, 1999. p. 220).

As imagens que analisamos neste trabalho constituem-se como Arte Colonial Holandesa. Tal constatação nos chega pelo fato que Frans Post, além de ser artista, é colonizador. Ele pinta temas tropicais e quando oferece aos holandeses imagens de uma natureza, que não é típica da Holanda, mesmo assim, emprega na sua forma de fazer técnicas de pintura que descreve a natureza e representa os espaços coloniais a partir de referências que trouxe consigo da Europa. Isso acontece porque os espaços e paisagens coloniais na América, conquistada pelos holandeses, foram retratados por Frans Post e são imagens de um outro espaço. Espaço que era colonial, por meio de intervenções militares, religiosas, políticas, sociais e culturais no século XVII.

A relação que buscamos entre paisagem/espaço e a ação cultural fica clara quando pensamos a partir do historiador Daniel Vieira:

> Portanto, para ele [Cosgrove], 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 idéia, é a elaboração cultural de um olhar que estaria para o plano simbólico como o desenvolvimento do capitalismo para o plano material. (VIEIRA, 2010. pp. 66-67).

[75] "Por meio de uma mistificação, os holandeses conseguem obter algum lucro. A lógica mercantil aproveita-se da credulidade da população, inclinada ao maravilhoso, imersa em uma visão de mundo dominada pelo fantástico." (PUNTONI, 2012. p. 34). O professor Pedro Puntoni, exemplifica com o relato de Câmara Cascudo sobre o episódio do boi voador de Nassau, e afirma, que o espaço sócio-cultural da colônia era fantasioso e cheio de maravilhamento na imaginação das pessoas. Para se ter uma ideia sobre este assunto (o boi voador) ver o livro de Luís da Câmara Cascudo. **Geografia do Brasil holandês**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.

Assim, no entendimento de Vieira “a economia e a cultura estão dialeticamente relacionadas entre si.” (2010. p. 67). Elas transformam o espaço, e desta forma de pensar, a cultura é fator determinante para as relações sociais que se cruzam no espaço.

Buscando outro modo de conceituar a paisagem, citamos o filosofo Jean-Marc Besse, ele nos revela: “Pela reunião destes objetos sob o olhar, a paisagem se faz imagem do mundo, experiência visual do mundo terrestre.” (2006. p. 31). Ainda seguindo nessa linha de pensamento: “A paisagem é a ordem do mundo que se faz visível. Por consequência: ‘O nascimento da paisagem coloca então esta questão: que significa o fato de um elemento que, na origem, era traduzido exclusivamente pela teoria, passar a requerer uma representação estética.” (BESSE, 2006. p. 38).

Como Vieira (2006) nos informa, “a representação é a construção de uma visão de mundo”, ou seja, a imagem condensa uma carga de realidade, ela por si só é passível de significação. É o meu olhar referenciado na cultura ao qual eu estou inserido que vai determinar a interpretação do ver uma tela. Assim, podemos entender que a paisagem seria a parte visual e também imaginária (mas não menos verdadeira) da visão e do pensamento do espaço. A imagem foi produzida para atingir, seja de que forma for, o olhar humano, assim como os quadros de Frans Post.

4. A CULTURA EM FRANS POST: CIDADE, ENGENHO E MUNDO ANTRÓPICO

> *"Seguindo cerca de 53 léguas, encontrei todo um país que, penso eu, dificilmente seria superado em amenidade e moderação do céu. Quando jornadeava, nem me incomodou o calor diurno nem o frio noturno, conquanto às vezes se arrepiasse o corpo. Rasgam-se planícies numa extensão de dez milhas a fio, regadas por cursos d'água temporários e por arroios que afluem tranqüilos. Aqui e ali vagueiam animais, que pastam em manadas de 1500, 5 mil, 7 mil cabeças. Pasmei; e não acreditaria nestas maravilhas se não as contemplasse com estes olhos. Só de habitantes carece a terra; e pede colonos para povoar e cultivar seus desertos."*
>
> *João Maurício de Nassau-Siegen,*
>
> *(BARLAEUS In E. C. de MELLO, 2010. p. 165).*

Neste capítulo vamos analisar algumas telas de Frans Post, privilegiando as cenas onde vemos a presença marcante da cultura. Post pinta os colonizadores europeus e suas construções, vilas, cidades e engenhos. Vamos, ainda, analisar o desenho intitulado *Bela Vista* que mostra uma vista panorâmica dos centros urbanos coloniais (Maurícia e o Recife), feito para o livro escrito por Gaspar Barlaeus.

Figura 22 - Paisagem com rio e tamanduá. 1649.

Eis a paisagem do "mundo colonial". Na figura 22 intitulada *Paisagem com rio e tamanduá,* podemos identificar todos os principais elementos aos quais Frans Post recorre para representar seu mundo colonial. O pintor oferece ao espectador, desta tela, uma mata nativa com o tamanduá no primeiro plano; as pessoas que vivem na colônia estão aí; as construções coloniais podem ser vistas nas colinas, o espaço rural de Pernambuco com uma extensa várzea com o espelho do rio refletindo o azul do céu.

A tela é um ótimo exemplo do poder que a iconografia tem para dar significados aos nossos sentidos e a nossa imaginação. Do horizonte, nosso olhar pode percorrer dois caminhos, pelo céu azul de um tom claro e agradável, e, por terra, onde a natureza e a cultura são mais evidentes.

Nas colinas à direita as construções como engenhos e casas são bastante familiares à visão do espectador. Logo embaixo, o rio perene enche o olhar de tempos de fartura, podemos dizer que existe água abundante para a plantação e o escoamento da produção da cana-de-açúcar, a várzea está verde e a paisagem que se desenrola é tranqüila.

Tranquilidade que podemos sentir no sossego da personagem que está sendo carregada por dois escravos na liteira, provavelmente é uma mulher que está na rede.

Figura 23 - detalhe do quadro Paisagem com rio e tamanduá. 1649.

Abrindo caminho está o homem branco (provavelmente o marido da senhora), o senhor de roupas pretas montado no cavalo branco é o líder da comitiva. Será esta cena

uma comitiva de visitação dominical a seus familiares em outras fazendas?[76] O casal segue por uma estrada carroçável que os leva aos engenhos situados nas colinas. Prestando mais atenção podemos ver duas escravas que têm em suas cabeças cestos de palhas, talvez aí carreguem mantimentos e utensílios úteis para o casal.

A imagem é tão significativa que (quase) podemos sentir a maciez das roupas femininas, podemos ver o branco do algodão cozido das calças dos escravos e quase podemos sentir a sensação do calor insuportável que deve sentir o senhor de preto sob o sol da colônia. A claridade proposta por Post, no quadro, denuncia uma manhã de sol forte, podemos assim imaginar o calor que o homem deveria estar sentindo.

Uma "cerca viva" de vegetação separa os espaços e protege o tamanduá, ele é representado no quadro de tal jeito que a realidade se destaca no quadro. Ele anda despretensiosamente pela terra.

À direita podemos ver o cacho de bananas, ainda verdes, dependurados na bananeira, suas folhas viçosas se espalmam quase como se fosse uma flor; a palmeira macaúba é descrita de tal forma realista que o seu tronco tem uma textura palpável às nossas mãos, a abundância de seus frutos é percebida pelos cachos de coquinhos.

A posição do espectador em relação à imagem é privilegiada. Somos testemunhas oculares dessa cena, estamos logo atrás dessas pessoas, também estamos a caminho dos engenhos e em breve vamos passar pela mesma estrada[77].

A paisagem que Post realizou apresenta elementos naturais que possibilita ao espectador o reconhecimento do mundo natural por meio do rio, da mata e do tamanduá; é também humana e cultural quando pinta homens e mulheres numa atividade social. Por meio das nossas referências culturais somos capazes de reunir, sob nosso olhar, toda a dimensão do lugar e o que ele suporta para definir – este mesmo – espaço como sendo colonial. Sendo assim, certificamos que a imagem carrega conceitos verídicos. "A verdade pela imagem" [78].

---

[76] A prática de visitar os familiares em outras fazendas também foi representada por Jean-Baptiste Debret em suas aquarelas durante sua estadia na capital imperial Rio de Janeiro no século XIX.

[77] "O artista inaugura aqui o estilo da distribuição de elementos da paisagem exótica que usará com variantes a partir de 1650, e que nesta composição ainda tenta corresponder de perto à realidade observada *in loco* por Post" (LAGO, 2006. p. 126).

[78] "Assim, concebo a iconologia como uma iconografia que se torna interpretativa e, desse modo, converte-se em parte integral do estado da arte, em vez de ficar limitada ao papel de exame estatístico preliminar. (...). Iconologia, portanto, é um método de interpretação que advém da síntese mais que da análise." (2001. p. 54).

Segundo Panofsky a experiência prática com imagens garante uma maior cumplicidade do espectador com a análise iconográfica, outra razão plausível para considerar:

> A análise iconográfica, tratando das imagens, estórias e alegorias em vez de motivos, pressupõe, é claro, muito mais que a familiaridade com objetos e fatos que adquirimos pela experiência prática. Pressupõe a familiaridade com temas específicos ou conceitos, tal como são transmitidos através de fontes literárias, quer obtidos por leitura deliberada ou tradição oral. (PANOSFKY, 2001. p. 58).

Espectadores da obra de Frans Post, brasileiros e holandeses são capazes de reconhecer o espaço representado por este artista. Pelas imagens deste, a paisagem colonial da América foi conhecida pelos holandeses contemporâneos de Frans Post e é reconhecível e próxima do nosso tempo, tanto para o holandês como para o brasileiro, por meio de um passado compartilhado. Tomando o exemplo de Panofsky, seria muito difícil para um chinês reconhecer o espaço colonial americano e exótico das paisagens de Post. O que poderia chamar mais a atenção do estrangeiro são os animais estranhos e exóticos que este não conhece na fauna local chinesa. Logo, classificar e reconhecer os temas propostos por Frans Post estaria fora de cogitação da análise do chinês[79].

4.1 A cidade na paisagem de Frans Post

Em 1630 as milícias holandesas chegam a Olinda "(...) os holandeses da frota da Companhia das Índias Ocidentais tomaram a direção de Olinda e logo dela se apoderaram, instalando seu quartel-general no Real Colégio dos Jesuítas." (MENEZES, 1999. p. 86), o historiador José Luiz M. Menezes nos conta da experiência militar e de ocupação que as tropas neerlandesas realizaram na chegada ao Novo Mundo.

[79] "..., estamos, na verdade, lendo 'o que vemos', de conformidade com o modo pelo qual os objetos e fatos são expressos por formas que variam segundo as condições históricas." (PANOFSKY, 2001. p. 58). Sabemos que holandeses não são portugueses e o contrário também é válido; mas vale salientar que holandeses e portugueses estavam e estão inseridos dentro dos códigos sociais ocidentais, desta maneira, sabemos que a paisagem pintada no passado por Frans Post é altamente próxima e reconhecível destes povos europeus, assim como para nós brasileiros.

A cidade de Olinda, situada numa elevação geográfica muito comum dentro da configuração urbana do mundo ibérico português, já contava com uma boa estrutura citadina:

> Ao entrarem na Vila de Olinda, os holandeses já encontraram, sob o ponto de vista urbano, uma aglomeração definida, à maneira lusitana, com as características que se encontram em outras vilas e cidades do Brasil, com memórias de núcleos urbanos do Portugal ibérico. A vila tinha cerca de 2.000 vizinhos, alguns de grande cabedel, entre praças, arruamentos, igrejas, conventos e colégios, dispostos nas colinas, quer nas partes elevadas ou à meia ladeira, ligados por caminhos irregulares, na disposição que lembra o medieval das cidades informais. (MENEZES, 1999. pp. 86-87).

O espaço urbano de Olinda, quando da invasão neerlandesa na capitania de Pernambuco, já era considerado bom. A cidade dispunha de grandes casas, arruamento, igrejas e colégios religiosos, Olinda era a capital administrativa da capitania e, como tal, gozava de status senhorial no mundo colonial. Mas os tempos de urbe senhorial estavam prestes acabar. Olinda não atendia às necessidades dos novos administradores e, segundo o próprio Maurício de Nassau, "Também é bem pouca a probabilidade de ser restaurada a cidade de Olinda, que pelo contrário vai em decadência, pois muita gente procura a ilha de Antônio Vaz para construir casas e aí habitar." (MELLO, 2010. p. 243).

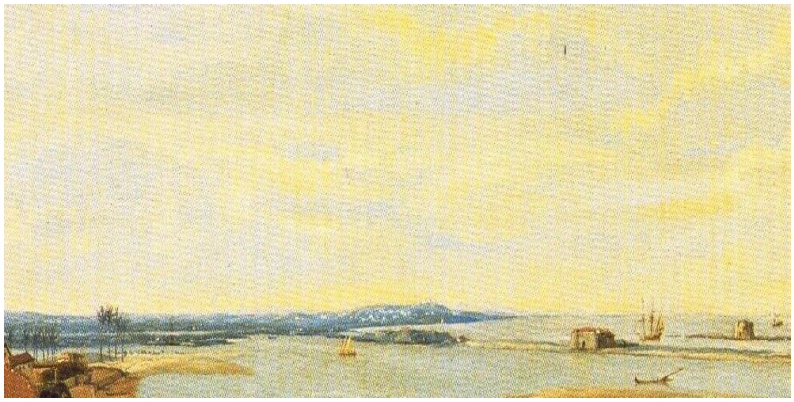

Figura 24 - detalhe do quadro Vista da Cidade Maurícia e do Recife. 1653.

Olinda pode ser avistada no horizonte da tela *Vista da cidade Maurícia e do Recife* (1653), sendo que sua menção visual no quadro de Frans Post pode ser interpretada como

uma memória do que foi a cidade, um sonho urbano que fora destruído e preterido, Olinda está distante. Agora as cidades mais importantes da colônia eram Maurícia e Recife. A imagem é bastante significativa do mundo urbano colonial que o holandês construiu para si.

Figura 25 - Vista da cidade Maurícia e do Recife. 1653.

Em *Vista da cidade Maurícia e do Recife* a paisagem é bem peculiar, dentro da produção de Frans Post, pois ele estava muito mais acostumado a pintar a vida rural e natural da colônia holandesa e não os ambientes urbanos e citadinos.

Aqui, uma cena de festa mostra-nos a – uma parte da – vida da sociedade colonial. Esta é uma das principais representações que Frans Post realizou quando começou a trabalhar no seu regresso à Europa. Nesta vista urbana podemos ver uma cena popular de comemoração: "Além da Cidade Maurícia e do Recife, o quadro deve, pois, necessariamente representar algum evento numa data especial, anterior a 1641". (LAGO, 2006. p. 146). Pela primeira vez, Post brinda-nos descrevendo o tema da cidade como sendo o principal motivo da sua paisagem.

A tela *Vista da Cidade Maurícia e do Recife* (Mauritsstad e Recife) é sem dúvida uma das telas mais importantes de Frans Post, que chegou até nosso tempo. Este trabalho é

um dos mais atraentes de sua obra. A provável satisfação do artista perante uma cena muito bem executada, realizada menos de dez anos após sua volta à Holanda. Existe no quadro uma riqueza de detalhes nas várias cenas apresentadas em conjunto, inseridas na precisa e ambiciosa representação da cidade, que fazem deste óleo uma obra ímpar em toda sua produção pictórica. A cidade que podemos ver oferece subsídios para entender melhor o espaço urbano e social que era vivido no século XVII na colônia americana.

Com o passar de algum tempo o Recife se constitui a sede do governo e

> Transplantando-se para o Recife, os holandeses logo trataram de fortificá-lo. Para tanto empregam os conhecimentos dos engenheiros militares vindos com a frota da Companhia das Índias Ocidentais e que, baseados em mapeamentos ainda pouco exatos, vão dispor as primeiras linhas de defesa, voltadas para os prováveis ataques vindos ou pelo lado oeste, pelo istmo, ou pelo sul, desde de afogados. (MENEZES, 1999. p. 87).

Tomando a paisagem urbana como exemplo e documentação de época, percebemos que Frans Post pintou o fator cultural em vários elementos, ou seja, o homem e sua cultura estão presentes em quase todas as telas que desenvolveu aqui na colônia, como também nos quadros pintados na Holanda. Para que fique claro o nosso pensamento vejamos mais um trabalho de Post, agora um desenho realizado para o livro *História dos feitos recentes praticados durante oito anos no Brasil*, de Gaspar Barlaeus, editado e publicado em 1647, na Holanda.

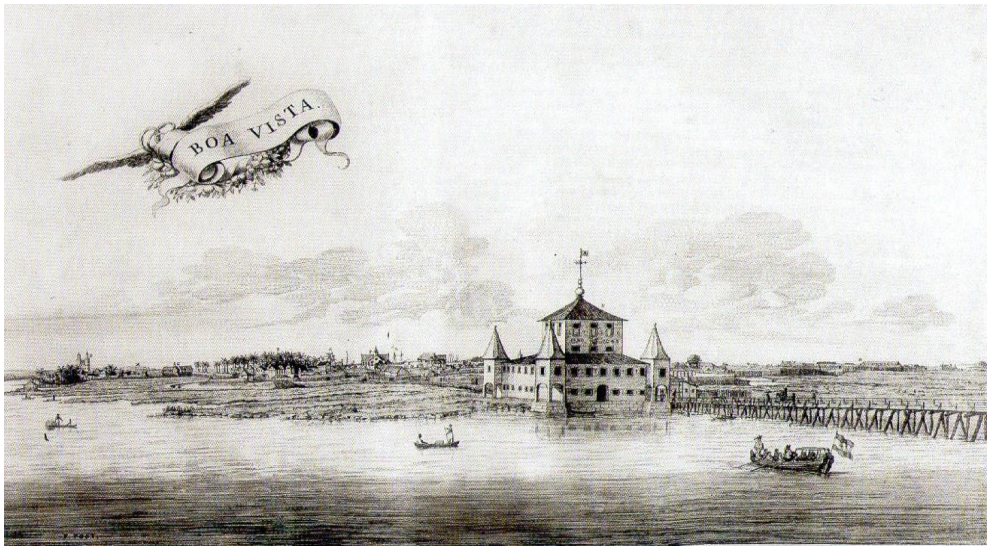

Figura 26 - Boa Vista. 1647.

No século XVII, o palácio da Boa Vista era sem dúvida o melhor mirante para observar as benesses urbanas, erguidas pelos holandeses na colônia. O rio Capibaribe espelha a beleza irradiante da construção. Nesta gravura, o palácio é sem sombra de dúvidas a jóia principal da colônia holandesa. Segundo Barlaeus "... o palácio da Boa Vista, muito aprazível alegrado também por jardins e piscinas." (BARLAEUS, 1980. p. 158). A dominação do espaço selvagem pela cidade foi uma transformação ímpar na vida cultural que até pouco antes era predominantemente natural; o espaço foi saneado, transformado e modificado pelo engenho holandês.

Da perspectiva do desenho podemos ver, ao fundo, a cidade Maurícia e a ilha do Recife. O palácio da Boa Vista era a residência preferida do conde João Maurício de Nassau que, segundo o humanista Barlaeus, no remanso, Nassau descansava, rodeado pela vista das suas construções e observava os mares que dominava com a força de sua frota.

O desenho de Frans Post mostra a visão numa perspectiva de quem estivesse do outro lado da margem do rio Capibaribe, assim esta era, na verdade, a ilha de Antônio Vaz. Veja o que o relato do cronista Barlaeus nos conta:

> Nesta Ilha de Antônio Vaz existia não só o palácio, mas também o Museu do Conde, para o qual traziam as naus vindas da Índia Oriental ou da Ocidental, da África e de outras regiões, animais exóticos, plantas, alfaias dos bárbaros, trajes e armas, para espetáculo mais deleitoso e raro proporcionado ao conde. (BARLAEUS, 1980. p. 158).

Assim, Post brinda-nos com duas representações visuais das cidades holandesas aqui na América. Tanto no quadro a óleo, quanto na gravura do livro de Barlaeus a cidade foi o *lócus* privilegiado de representações antrópicas. Para tanto, Post plasmou em algumas telas o centro do poder colonial holandês, que foi a cidade do Recife. Segundo o cronista Cuthbert Pudsey:

> O Recife, de um lado da região, era o principal porto para a recepção de navios, sendo muito fortificado com dois fortes, um ficando numa rocha dentro do mar, no ponto de entrada da baía, cuja rocha cerca a costa não mais do que um tiro de canhão da praia. Toda a região pelo espaço de 3 ou 4 centenas de léguas é uma maravilhosa dádiva de Deus, exceto apenas nas bocas dos rios que fluem para o oceano, os quais lugares são transformados em portos desde que essa terra foi povoada pelos habitantes,

> para a recepção de navios, para o embarque da mercadoria, como açúcar, pau-brasil, tabaco, peles de animais e similares. (PUDSEY, 2000. p. 35-37).

Nas palavras do nosso cronista, a faixa de terra na qual o Recife estava encravada era uma dádiva de Deus. Uma terra boníssima onde, na desembocadura dos rios que deságuam no mar, era local dos portos que coligiam as riquezas de Pernambuco.

Como vimos também, Post representou em vários trabalhos a cidade mais bela da colônia, Olinda e suas ruínas.

A opinião de que Olinda é uma bela cidade pode ser constatada no documento textual de Cuthbert Pudsey[80], no qual afirma com frequência que Olinda é "Uma cidade formosa por sua curiosa situação, de uma prazerosa perspectiva, com edifícios suntuosos, acompanhados por raros jardins com frutas e prazeres, fontes de uma água pura maravilhosa." (PUDSEY, 2000. p. 39). Muito formosa, a paisagem da cidade de Olinda tomava de arrebate a visão do soldado/colonizador holandês.

Na cena, a vista de Olinda era uma maravilha mesmo distante. "Olinda é vista ao longe e Post a representa de forma convincente apenas com pequenos pontos brancos aplicados sobre os montes azuis no horizonte." (LAGO, 2006. p. 150). Nesta representação, pela primeira vez Olinda é coadjuvante. As cidades principais, na tela, são cidade Maurícia e Recife, que não menos deslumbra a visão do espectador.

Tudo indica que é uma cena de crepúsculo, a tarde cai e o céu toma cores douradas. As casas portuguesas junto de casas com elementos da arquitetura holandesa[81], e ainda as casas de taipa (pau-a-pique), se mostram no primeiro plano, esta é a cidade Maurícia. A visão destas casas tem uma melhor descrição visual à luz dos inúmeros quadros nos quais Frans Post fixou a arquitetura portuguesa do período colonial[82].

A ilha do Recife pode ser vista acima à direita. Tudo indica ser uma cena de comemoração. São tantas as pessoas que dá vontade de irmos participar do evento com os

---

[80] Manuscrito do soldado Cuthbert Pudsey (1629-1640) relatando suas memórias a respeito do Brasil holandês. Seção de Manuscritos da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

[81] "Na cidade, há alguns belos edifícios, feitos de pedra branca, talhada, a saber, os cunhais e os marcos das janelas e das portas são de cantaria talhada em quatro faces e as paredes são de pedra não afeiçoadas e presas umas às outras com boa cal, com dois ou dois e meio pés de espessura, e mais, segundo o peso do edifício. Nos mais altos, com piso assoalhado, mora-se na parte superior; o térreo é utilizado como um ou dois armazéns. Nos que só têm o andar térreo, mora-se aí mesmo, e calçam o chão com argila dura em vez de pedras." Relato de Servaes Carpentier sobre as casas da capitania da Paraíba. Relatório sobre a capitania da Paraíba em 1635. pp. 45-46 *In* **Fontes para a história do Brasil holandês**. (MELLO, 2010. p. 262).

[82] (MELLO, 2010. p. 261).

transeuntes. Negros, índios e brancos convivem e misturam-se no mesmo espaço social[83]. Uma figura singular chama a atenção, é um homem importante do governo holandês? Seria o próprio Maurício de Nassau? Homem envolvido com a indústria do açúcar e governador do Brasil holandês, segundo N. Deer no seu "*The History of Sugar*" (London, 1949) "O homem mais notável de quantos já se envolveram na indústria do açúcar" (DEER, 1949 *In* BOXER, 1961. p. 157). O fato é que o homem está rodeado por pessoas, outro homem interrompe a evolução do séquito administrativo quando cumprimenta Maurício[84].

O governo de Maurício de Nassau, por meio do patrocínio da Companhia das Índias Ocidentais, melhorou, ampliou e embelezou a colônia. Pelo projeto urbanístico dos holandeses, Nassau "melhorou e ampliou o Recife de então, dotando-o de novas (e pavimentadas) ruas, estradas e pontes." (BOXER, 1961. p. 157). A fala de C. R. Boxer, historiador respeitado, é significativa para termos uma noção do mundo colonial.

Embora a imagem analisada não confirme a pavimentação das ruas da cidade, Maurícia e muito menos do Recife, o imaginário social acerca do governo neerlandês nos diz que muitos cuidados foram dispensados para o Recife. Muito embora seja preciso termos consciência de que a imagem – complexa – foi realizada posteriormente às melhorias nas cidades de Maurícia e Recife, já quando Post residia em Haarlem na Holanda. É importante percebermos que a imagem (cena) representada é seminal, bem anterior às melhorias urbanísticas praticadas nas cidades, representadas no quadro, pois trata-se de um momento passado, um instante de comemoração por algum feito que nós não sabemos qual foi. Provavelmente é uma pintura que recupera um fato passado na colônia.

Vaidoso, ordenou a construção de palácios para o seu governo "Ele [Maurício] fez construir duas casas de campo na ilha de Antônio Vaz, onde fundou a nova cidade de

---

[83] "Em suma, os espanhóis e portugueses, os brasilienses e tapuias, os mulatos e mamelucos, vivem quase todos entre si, à moda das impuras bestas lascivas, não obstante aqueles que se dizem cristãos terem bem visível e presente os sinais da ira e os notáveis castigos de Deus contra essa vida licenciosa e sodomítica, permitindo que, há alguns anos, os nossos se apoderassem à mão armada das suas grandes e fortes cidades." (WAGENER, 1964. pp. 328-329 *In* MELLO, 2010. pp. 282-283). Para Wagener, cronista da época, o resultado da invasão holandesa na colônia americana fora um castigo pelos pecados praticados pelo livre convívio étnico que acontecia aqui na colônia.

[84] "Durante a sua permanência no Brasil, rodeou-se João Maurício de um círculo seleto de 46 homens formados, cientistas, artistas e artífices, trazidos todos dos Países Baixos e tendo cada um função determinada pela qual recebia vencimentos." (BOXER, 1961. p. 158). Outra informação para compreendermos a época é "A produção total de açúcar durante o seu governo foi calculada em 218.220 caixas, valendo 28 milhões de florins, sem falar em que, quando ele o deixou, a indústria do açúcar estava a caminho de completa recuperação". (BOXER, 1961. p. 161).

Mauritsstad, uma das quais ficou sendo chamada, em holandês, 'Vrijburg', enquanto a outra recebeu o nome português de 'Boa Vista'." (BOXER, 1961. p.162). A figura de João Maurício de Nassau é um exemplo de príncipe europeu esclarecido e sustentado por potentados familiares, realizou uma obra fundamental na América.

A ilha de Antônio Vaz ou cidade Maurícia estava sendo planejada para o futuro, equivalente em modernidade aos projetos urbanos europeus, não ficando devendo em nada às cidades da metrópole holandesa[85]. Outrossim, é bom lembrar que:

> Já se esboça, na Ilha de Antônio Vaz, os princípios do centro futuro do núcleo urbano quando aquele grande recinto fortificado irregular, criado entre 1631 e 1637, determina o local do grande alojamento, já se sentindo desde então, outro tipo de organização urbana, que orientará a definição das ruas, praças, etc., instalando outra memória urbana, diferente, culturalmente, daquela decorrente de cidades portuguesas. Serão diretrizes resultantes da 'nova concepção' de cidade, que desde o Renascimento vem orientar os urbanistas da época, engenheiros militares, os grandes "agentes do urbanismo". (MENEZES, 1999. p. 89).

A cidade Maurícia vai desfrutar das benesses acima mencionadas por Menezes. Suas ruas seguem traçados pré-estabelecidos, existe uma organização que estabelece a ordem.

> Nessa nova orientação encontra-se presente o racional, o geometrismo das cidades regulares, em face das interpretações mais singulares de Vitruvio. São cidades estelares ou em tabuleiro de xadrez, com praças centrais e secundárias nas quais as ruas se cruzam em uma regularidade que se opõe à irregularidade das cidades informais. (MENEZES, 1999. p. 89).

Assim, percebemos o primeiro choque cultural entre colonização holandesa e colonização portuguesa, pois a primeira coloniza com regras e fazem de suas cidades exemplos urbanos a serem seguidos na nova ordem colonial holandesa; a segunda não tem nenhum padrão urbanístico no tratamento e construção de suas cidades coloniais[86].

---

[85] "Desse modo, os holandeses mal se fixam e seus engenheiros e mestres de fortificação, ou simplesmente mestres-de-obras flamengos, vêm trazer para o Recife o que se tinha como novidade na Europa e a formação de cada um deles que estavam acompanhando as modificações urbanísticas então traduzidas nas ampliações de Amsterdam a partir de 1612." (MENEZES, 1999. p. 89).

[86] Alguns autores defendem que o padrão urbanístico luso não era estético, mas funcional. O modo português de fundar vilas e cidades era também um padrão e não apenas um crescimento desordenado. Isso faz parte dos mitos urbanísticos popularizados por Sergio Buarque de Holanda que dizia o crescimento espontâneo das

Isso pode ser percebido a partir da fonte iconográfica que estamos analisando. A imagem é bem clara na ideia que a cidade Maurícia segue uma ordem lógica e geométrica, na construção de suas ruas, onde o traçado reto e amplo proporciona um espaço claro e ordeiro nas construções da cidade; enquanto a ilha do Recife, impedida de crescer por limitações espaciais é um amontoado de casas, cidade mais antiga e de clara influência portuguesa, suas ruas não seguem o padrão Renascentista que ora estava em voga em cidades como Amsterdam, Madrid e Florença.

O padrão Renascentista favorecia uma cidade com ruas ao estilo xadrez, grandes praças, era a racionalidade urbanística para uma nova sociedade, a burguesia mercantil. "Assim, o primeiro choque de culturas vem se dar na nova forma de conceber o núcleo urbano, em contraponto com a maneira adotada pelos portugueses no Brasil." (MENEZES, 1999. p. 89).

A análise iconográfica, embora mostre-nos pequenas cidades, a urbes segue em franca expansão. A ilha do Recife é densamente construída por prédios e casas, toda cercada e fortificada[87]. Ao fundo, podemos ver os mastros dos navios ancorados no porto natural. Segundo Barlaeus:

> Maurício, depois de ter muitas vezes examinado os portos e os inúmeros lugares do Brasil abordáveis e defensáveis, julgou que este sítio [Recife] bastava sozinho para a sua própria defesa e que seria capaz de se tornar, sem grandes obras, inacessível e inexpugnável. E, para isso, aconselhou a ligação da ilha ao Recife por meio de uma ponte, facilitando o transporte do açúcar para a ilha, pois este só se podia fazer durante o refluxo da maré e não sem dano, porque amiúde eram os carregamentos atingidos pela água e pelo respingo das ondas. (BARLAEUS, 1980. p. 155 *In* MELLO, 2010. pp. 241-242).

Por ser uma cidade portuária e que escoava grande parte do açúcar que era produzido na colônia, Recife necessitava de melhorias urbanísticas. Com isso, o embarque de mercadorias nos navios mercantes, por meio de pontes que facilitassem o transporte da carga, foi realizado e paralelo a isso, melhorias tinham que ser feitas para a proteção do porto contra possíveis ataques inimigos.

---

cidades portuguesas seria um sinal de ausência de padrão racional urbano. Para saber mais ler o texto de Betina Schürmnan "Urbanização colonial na América Latina: cidade planejada *versus* desleixo e caos" 1999.

[87] "Tão logo se mudam para o povoado, os holandeses tratam de fortificá-lo e ampliá-lo." (MENEZES, 1999. p. 89).

Sendo assim, o Recife cresceu e transformou-se numa das melhores cidades da colônia.

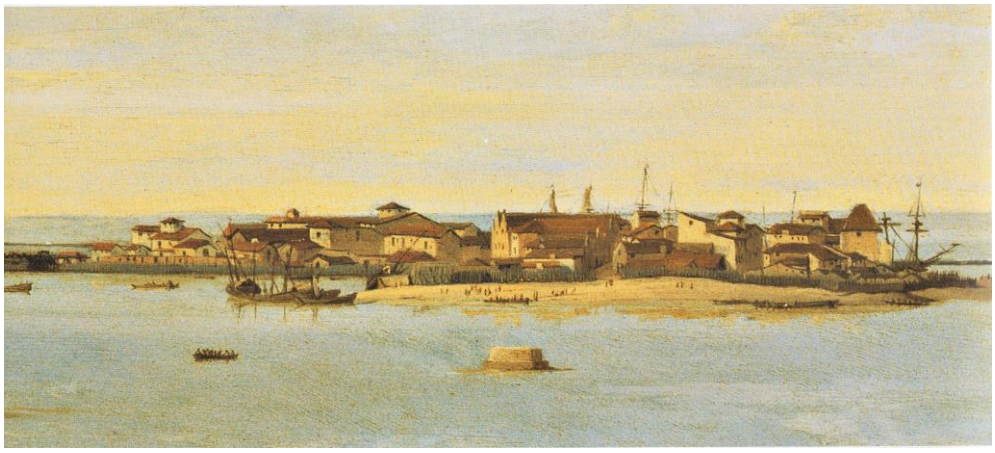

Figura 27 - detalhe do quadro Vista da Cidade Maurícia e do Recife. 1653.

No detalhe da paisagem observamos a destreza no acabamento das casas, a ilha do Recife é irregular no trato das ruas, mas bem executada no cuidado de suas casas. Para melhor compreender a análise, vejamos o que diz Menezes: "na arquitetura da moradia, as pinturas e desenhos do artista Frans Post, de 1637 em diante, testemunham a qualidade das construções." (MENEZES, 1999. pp. 89-90). As telas de Frans Post são bons testemunhos para enxergarmos o estilo de casa colonial da época.

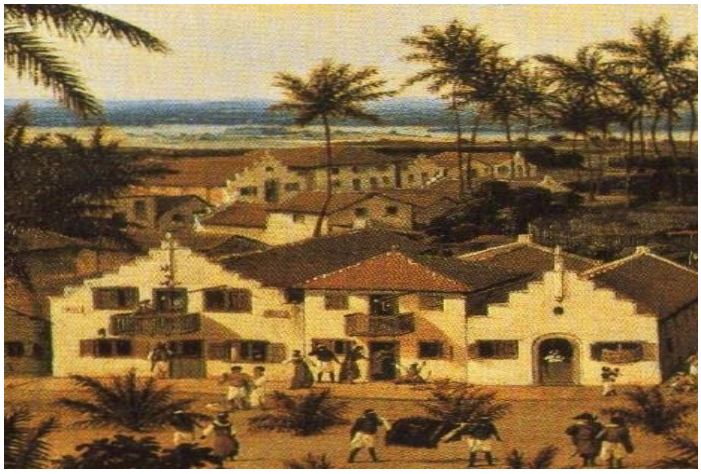

Figura 28 - detalhe do quadro Vista da Cidade Maurícia e do Recife. 1653.

Este outro detalhe mostra-nos as casas representadas por Post na cidade Maurícia. Uma cidade fica muito perto da outra, Recife e Maurícia se veem frente a frente diferenciadas pelo estilo empregado nas construções.

No exemplo, vemos casas com frontispício em degraus, essas são casas ao estilo batavo. Sendo assim, "é natural que, esteticamente, devesse predominar o gosto flamengo das casas de empenas em degraus, em duas águas, no telhado." (MENEZES, 1999. p. 90). Mas notemos que na mesma imagem também é possível vermos, no meio das casas holandesas, o estilo arquitetônico português: mestres portugueses e holandeses trabalharam juntos na construção de muitas casas.

> Tecnicamente a mão-de-obra portuguesa pode ter se somado à dos mestres flamengos vindos para ajudar na ampliação do Recife, hábeis que eram no uso de tijolos e mais conhecedores, talvez, da sistemática de montagem, com seus carpinas, das casas e armazéns pré-fabricados, de madeira. (MENEZES, 1999. p. 90).

Embora aja diferença pontual foi durante a colonização holandesa, no norte da América, que os estilos arquitetônicos batavos e ibéricos (português) se aproximaram e construíram cidades singulares que Frans Post mostra em suas telas "(...) Recife e cidade Maurícia, lado a lado Holanda e Portugal revelam essa 'ordem das habitações', resultado da 'ordem dos sonhos' de cada cultura." (MENEZES, 1999. p. 90). Assim, podemos afirmar que: "Casas de pedra, com balcões de madeira, ou de taipa, vêm se somar às de tijolos e tão conhecidas nos Países Baixos, representadas em pinturas de costumes por artistas como Brueghel ou outros que fixaram aspectos de aldeias e cidades do norte da Europa." (1999. p. 90).

Na tela de Post, que ora pesquisamos, as duas cidades são separadas apenas pelo rio. A proximidade entre elas faça-se íntima. Uma cidade olha para a outra, Recife quer ser Maurícia com seus palácios e organização Renascentista, tão própria dos holandeses; Maurícia que ser Recife com a descontração de ruas estreitas, desordenadas e sem a rígida simetria do pensamento racional neerlandês. Como no reflexo de um espelho as cidades irão crescer e unir-se numa mistura de ruas, logradouros e becos.

No perfil estilístico e arquitetônico, na construção de suas casas, a cidade Maurícia era holandesa, Recife era portuguesa. Muito embora essa relação fosse mais complexa do que parece ser. Não podemos engessar o gosto individual e familiar que as pessoas tinham. Logo, vale o bom senso de sabermos que aqui na colônia nenhum conceito era rígido e estrito, as relações entre as pessoas, entre as religiões e a política eram muito maleáveis. Isso também pode ser transportado para o gosto estético na hora de decidir construir uma casa, fosse esta na cidade Maurícia[88] ou no Recife[89] seiscentista.

Nesta pesquisa, ao falarmos de beleza e estética urbana, não poderíamos deixar de prestar atenção nas telas executadas por Frans Post quando este representa a cidade de Olinda.

A beleza urbana de Olinda fora aclamada pelos cronistas que viveram e viram a cidade, in loco, em muitas épocas. Vários foram os historiadores que sublinharam a beleza deste espaço. Mas Olinda foi castigada com a destruição do espaço citadino pelo pecado cometido por seus moradores:

> [Frei] Calado vira na invasão holandesa o castigo divino pela acentuada deterioração moral da vida pública e privada. O que o *Lucideno* reporta no primeiro capítulo da primeira parte, intitulado 'Da origem da destruição e ruína de Pernambuco', é a história de uma queda, na acepção teológica do termo. Habitantes de um paraíso terreal, os colonos haviam sucumbido à iniqüidade, sendo punidos Por Deus mediante as armas dos hereges. Antes da ocupação, Pernambuco fora "a mais deliciosa, próspera, abundante e não sei se me adiantarei muito se disser a mais rica de quantas ultramarinas o Reino de Portugal tem debaixo de sua coroa e cetro". Contudo, "entrou nela o pecado, foram-se os moradores dela, entre a muita abundância, esquecendo de Deus; e deram entrada aos vícios", que Calado discrimina: "usuras, onzenas e ganhos ilícitos", "amancebamentos públicos", "ladroíces e roubos", "brigas, ferimentos e mortes", "estupros e adultérios", práticas judaizantes, corrupção da justiça etc. Revelada a intenção divina, o segundo capítulo passa à invasão neerlandesa, instrumento do propósito celestial. (MELLO, 2008. p. 220).

[88] "A concepção urbana da Nova Maurícia é moderna e guarda estreita relação com as ideias novas das cidades voltadas para a burguesia." (MENEZES, 1999. p. 100).

[89] Muito pequena e com dificuldades geográficas de espaço para uma futura expansão, o Recife, é preterida e uma nova cidade será construída: "Nassau, ao chegar em 1637, encontra um Recife, uma aldeia, que cresceu em exígua faixa de terra de forma relativamente regular, mas sem condição alguma para ser uma cidade do valor que deveria ter a sede do Brasil holandês." (MENEZES, 1999. p. 94).

Com um fundo religioso perpassando todo o discurso do Frei M. Calado[90], Olinda estava passando por "percalços" pelo pecado praticado por sua população. A invasão holandesa, na visão deste religioso, era o castigo que Olinda estava pagando.

Figura 29 - Vista da Sé de Olinda. 1662.

Na tela *Vista da Sé de Olinda,* que ora apresentamos, Frans Post representa um céu azul exuberante, a luz utilizada na tela nos indica um – perfeito – dia de sol. A claridade ilumina o rio na várzea onde podemos ver também uma elevação geográfica.

Os telhados das construções católicas portuguesas são vistas nesta imagem[91], mais uma vez Post representou uma cena que deveria ser corriqueira no cotidiano de Olinda e, no

[90] Frei Manuel Calado, **O valoroso Lucideno ou Triunfo da liberdade**, 2 vls. (Recife, 1942).

[91] Numa problematização feita por E. C. de Mello sobre o assunto rural e urbano no espaço de Olinda, ele nos conta que: "No período *ante bellum*, o domicílio duplo havia caracterizado a vida da açucarocracia. Esta tinha então um pé no engenho, outro na vila, como se relutasse a desprender-se de todo dos modelos de existência urbana dos estratos de que procedia no Reino. Da narrativa do padre Cardim (1584) à descrição do *Lucideno* sobre as condições materiais às vésperas do ataque batavo, salta à vista o gosto de ostentação, o consumo conspícuo, que denota a persistência desses modelos em Pernambuco. (...). É revelador o contraste entre a arquitetura doméstica olindense e a rural, das casas-grandes, no tocante à qualidade do material de construção, a primeira definida pela nobreza da pedra, do tijolo, da telha; a segunda, pela rusticidade da madeira, da taipa, das folhas de palmeira. São residências, as retratadas por Frans Post, mas erguidas antes da ocupação holandesa, que sugerem o absenteísmo sazonal dos proprietários, o provisório de residências secundárias, habitadas apenas durante os meses de moagem em que se fazia indispensável a presença do senhor, que frequentemente se deslocava sozinho, deixando a família no conforto da casa de Olinda." (MELLO, 2008. p. 223).

termo utilizado por Calado, “olindanos”, um homem branco paramentado com vestes marrons abre caminho para que os escravos carreguem uma senhora na liteira. Logo atrás, seguindo a comitiva, um senhor montado num cavalo branco, cremos que este deve ser o marido da mulher.

Bem em frente à Sé de Olinda um grupo de figuras humanas é pintado na saída da missa, provavelmente uma cena social, onde cumprimentos cordiais, ao modo católico, são dispensados pelos fiéis. Para melhor compreender o que se passa,

> (...) a ruína da catedral que evidentemente ainda era usada como tal, tendo sido parcialmente reconstruída após o incêndio de 1631. O quadro mostra um grupo de portugueses deixando uma cerimônia católica, tendo à frente muitos personagens, inclusive figuras que parecem freiras, mas são provavelmente mulheres portuguesas com a cabeça coberta. Impressiona a riqueza de detalhes nesse quadro (...), pois incorpora muitos elementos tropicais. (LAGO, 2006. p. 200).

A Sé (Catedral de Olinda) está destruída, mas ainda é utilizada como templo religioso. O espaço sagrado é preferido para rememorar os tempos de uma Olinda exuberante no imaginário colonial, pois “(...), no campo da arquitetura, para fins religiosos, as igrejas e conventos de Olinda, onde destacaríamos a velha Matriz, a Igreja dos Jesuítas, com seu imenso colégio e a mole, enorme, inacabada, do Convento dos Carmelitas.” (MENEZES, 1999. p. 89). São esses espaços de memória para a vida religiosa de uma Olinda que se constitui em muito por ser uma cidade eclesiástica.

A cena é diferente e exótica, pois mostra destroços e vestígios arquitetônicos de uma cidade que, mesmo sucumbida pelo opressor holandês (na visão portuguesa dos fatos), ainda é bela.

Anteriormente à invasão holandesa, Olinda era segundo Evaldo C. de Mello “... burgo *ante bellum*, habitavam mercadores, dignidades eclesiásticas, funcionários régios, militares, artesãos, e também proprietários rurais, de vez que a açucarocracia ainda não se ruralizara inteiramente.” (MELLO, 2008. p. 222). Cidade influente por todo território do norte da colônia, Olinda era a cidade escolhida para morar da maioria dos “homens de bem”, famílias aristocráticas e sede religiosa católica. Depois da conquista de Olinda e

posterior destruição por parte dos holandeses[92], o Recife fora escolhida como sede administrativa do governo neerlandês.

A natureza representada na tela não é pura e simplesmente natureza, é natureza representada por uma cultura que a via como natureza exótica. Exótico que Frans Post faz questão em dar ao olhar holandês por meio de sua experiência e referências nas terras coloniais.

As imagens analisadas nesta pesquisa foram todas pintadas na Holanda. Vale salientar que as técnicas e referências na produção de imagens são todas holandesas, mas a paisagem pintada não é holandesa, mas, colonial e exótica, pois os elementos que a constituem, como paisagem, são diferentes dos encontrados na paisagem neerlandesa.

Os vegetais e animais expostos na tela *Vista da Sé de Olinda*[93] (1662), são antes uma visão cultural embasada pelo conceito do exótico do que natureza pura. Os animais são pintados de uma forma descritiva da natureza, são elementos exóticos para o espectador. Eles são naturais na medida em que os aceitamos como tal. Os animais estão escondidos das figuras humanas na tela, mas se mostram para nós, os espectadores. O sapo parece inchar numa demonstração de que é venenoso; o tamanduá come um mamão que acabou de cair do alto mamoeiro; o macaco dorme sossegado inclinado na vegetação; as aves caçam insetos nas plantas. Os espectadores têm a posição privilegiada de observadores da natureza, a cena representa uma mata, estamos dentro dela e podemos ver os animais que habitam na floresta.

O iguana procura alimento, a serpente mais uma vez aparece depois de um bote bem sucedido. Vários animais da fauna nativa estão na imagem. Podemos observar, também, uma variedade muito grande de plantas: mamoeiro, coqueiro, mamona, cactos, cabaça, maracujá, abacaxi e urucum.

Por meio da tela de Frans Post, deduzimos que o espaço urbano de Olinda estava na maior parte do tempo esquecida pelas autoridades neerlandesas. Mas não pelo artista holandês. Este representa Olinda em muitos momentos de sua produção. Levantando a hipótese de que Frans Post tinha uma ligação sentimental muito próxima com a cidade.

---

[92] "Incendiada em 1631, a Vila de Olinda somente renasceria das cinzas lentamente e, com maior intensidade, após 1654, ao término da aventura holandesa no Brasil." (MENEZES, 1999. p. 87).

[93] "O céu é azul brilhante, o *repoussoir* é extremamente rico, a vegetação da esquerda é variada, muito mais luxuriante do que na maior parte dos outros quadros da terceira fase. A presença de uma grande variedade de animais no primeiro plano também é notável." (LAGO, 2006. p. 200).

Olinda oferecia um cenário de destruição muito peculiar, como uma estética da guerra, do esquecimento, de uma memória. Sendo assim, Olinda ainda é capaz de oferecer o belo por meio dos olhos de Frans Post.

Neste quadro é possível ver a retomada do espaço pela floresta. Os caminhos humanos são "engolidos" pela mata nativa, as grandes paredes dos edifícios religiosos portugueses são reivindicadas pelos arbustos que crescem nas frestas e rachões, com a mesma paciência de uma oração católica. Os animais protegidos pelo esconderijo verde do mato, que cresce nas ruas, também retomam o lugar da natureza no espaço. A cidade é espremida. Olinda relegada ao limbo, ao esquecimento, passava agora por uma segunda invasão, a floresta conquistava espaço urbano e os animais e plantas invadiram a cidade de Olinda.

4.2 O engenho e o campo

Após a cena de transição, quando a mata está perto dos conceitos culturais e segue retomando o espaço que fora anteriormente tomado pela cultura humana, vamos analisar o espaço rural que desde muito cedo foi representado por Frans Post quando pintou, por exemplo, o quadro *O carro de bois* de 1638, que é uma paisagem rural.

Post retratou a paisagem como categoria do espaço colonial americano, não só da capitania de Pernambuco, mas do Rio Grande com a tela o *Forte Ceulen no Rio Grande* (1638), a Paraíba na tela *Cidade Frederica na Paraíba* (1638) e tantos outros espaços seiscentistas.

Não foi apenas a cidade a componente do que chamamos de "mundo antrópico". Muito constante na iconografia realizada por Post, foi a representação do engenho, composto por cenas da vida cotidiana e rural dos escravos e pela presença arquitetônica da capela e da casa-grande. De certa forma, o mundo humano retratado por Frans Post parece interligado.

O engenho tem uma característica especial, neste estudo, pois se constitui um espaço onde natureza e cultura convive com suas semelhanças e diferenças; comunhão mútua e o conflito por espaço. O engenho está encravado no meio da floreta e o homem utiliza todos os recursos necessários como a água e o rio, a lenha para a combustão da

fornalha e o principal de todos os recursos que é a terra onde planta a cana-de-açúcar. Como um espaço híbrido, humano/social e natural, a sociedade que desenvolve-se neste espaço é influenciada pelo meio ambiente natural. O engenho e a cultura ao seu redor são minimamente complexos e duais, as pessoas que ai vive sabem lidar muito bem com a natureza.

Figura 30 - Engenho. 1660.

O engenho como espaço tinha função social, econômica e política imprescindível na vida colonial. No quadro *Engenho,* de 1660, que ora apresentamos, o engenho foi representado com muitos detalhes. A imagem tem um brilho particular, mostra a vida econômica do meio rural que era, em grande parte, também da colônia que tinha como base o açúcar que era produzido nas "fábricas de ouro branco".

O engenho principal não está sozinho, existem na várzea outros engenhos que somados juntamente com outros fazem a riqueza da capitania de Pernambuco. O tema cultural aqui se sobrepõe à natureza tão explorada por Post em outros trabalhos.

O bagaço da cana-de-açúcar serve de combustível para o abastecimento da fornalha que, na época de moagem da cana, não podia parar. Os escravos negros, tão importantes,

era toda a força de trabalho na colônia; sem eles, os holandeses sabiam que os engenhos não tinham a menor condição de funcionarem.

Post retrata o moinho com traços de perfeição. Embora não possamos ver este mecanismo, com maior nitidez, uma vez que a máquina está sob a cobertura e embaixo a cena fica escura, mas ainda sim vemos os negros passando a cana no moinho e, logo em seguida, sendo separado o bagaço que será usado no abastecimento da fornalha.

Um grupo de senhores brancos, no terreiro, conversa entre si. Podemos sugerir que eles tratam dos negócios, saber quanto iria ser a produção do açúcar para negociar o preço era necessário para uma boa e lucrativa barganha.

Acima no morro, perfazendo a tríade colonial[94], que era composta do engenho, capela e casa grande; podemos observar a capela colonial com sua cruz católica no alto do prédio; logo atrás, a casa grande, lugar irradiador do poder do senhor de engenho.

A imagem apresentada acima é uma dentre muitas paisagens rurais pintadas por Frans Post, ele utiliza quase sempre do mesmo tema e composição para representar o triângulo rural. Podemos ver, em primeiro plano, o engenho com a sua vida diária de trabalho, mais acima observar a casa grande e a capela. Este é o sistema mencionado por Freyre em 1937.

Com a fixação dos colonos na terra, era necessário construir. A mata cede espaço à cana. Os engenhos eram erguidos perto dos rios, foi construído um lugar para morar; descortinava-se, assim, a visão do Brasil colonial. A casa grande, morada dos senhores de engenhos; o engenho, local de processamento da cana e produção do açúcar; e a capela, pequena igreja Católica inserida nesta paisagem para confortar o espírito dos habitantes do engenho colonial.

Bem acima, na casa de purgar, entre as árvores, um telhado chama atenção. Será o telhado da senzala? A moradia dos escravos africanos nunca foi representada nos quadros de Frans Post. A senzala, preterida e escondida nas imagens executadas por Post, não significa que nunca existiu na capitania de Pernambuco. Muito pelo contrário, pois sabemos

---

[94] Para entender melhor a utilização deste termo, ver o trabalho de Gilberto Freyre em **Nordeste**: aspectos da influência da cana sobre a vida e a paisagem do Nordeste do Brasil. Global. 2004. O conceito desenvolvido em 1937, Freyre apresenta essa estrutura sistemática no norte da colônia queremos pensar que este triângulo arquitetônico que tem como composição *a Casa-Grande, a Capela e o Engenho* sustenta o poder econômico, religioso e social dentro do mundo colonial holandês aqui na América. Entendemos que está tríade funcionava como sistema simbólico de controle social dentro da paisagem colonial de Pernambuco.

que as senzalas ficavam nas redondezas do engenho, muito próximas da tríade colonial. Na cena, não podemos comprovar se o telhado é de fato a senzala, mas fica lançada a hipótese para uma problematização futura na obra de Post.

Outra ausência significativa, nas telas analisadas aqui, é a falta de animais domésticos fazendo exceção ao boi e ao cavalo. Cachorros[95], gatos, porcos, galinhas e gansos nunca foram retratados pelo artista. O quadro, que ora analisamos, mostra um mundo rural de cultura do engenho. Certamente esses animais faziam parte deste mundo, mas Post não se interessa por mostrá-los. A ausência destes animais na tela não significa que eles não estavam presentes no cotidiano do engenho, pois como José A. G. de Mello conta:

> Receberam-se, também da Holanda, animais para a criação, como galinhas, gansos, patos e porcos. Gatos foram enviados para dar combate aos ratos dos armazéns. Uma remessa de 300 cães ingleses foi anunciada para o Brasil pelo Conselho dos XIX: auxiliariam os soldados holandeses na captura de índios, negros e campanhistas. (MELLO, 2007. p. 165).

Post estava mais interessado em mostrar animais exóticos, animais curiosos que os holandeses não costumavam ver nas já escassas florestas setentrionais.

Outro detalhe que podemos chamar atenção, neste quadro, é quando Frans Post decide minimizar os tradicionais temas do *repoussoir*, escuro e sem a riqueza em vegetação e animais o tema central da cena é a vida rural do engenho e a produção do açúcar.

A cena é bem significativa para entendermos a vida rural. O dia-a-dia de trabalho começava cedo na colônia. Vida esta que era ímpar para a produtividade na América, pois sabemos que o grande interesse dos holandeses, na invasão à América portuguesa, era o açúcar produzido aqui. Como já vimos: "O açúcar e não a esperança de descobrimento de minas pode-se afirmar que foi o motivo principal do ataque a Pernambuco." (MELLO, 2007. p. 136).

Os holandeses sabiam que o engenho rural era a principal atividade industrial da colônia. Nosso ponto de vista em justificar essa afirmativa encontra respaldo nos estudos de José A. G. de Mello:

[95] Na tela *O carro de bois* de 1638 que perfaz a 1° fase de produção de Frans Post, além de mostrar os bois puxando a carroça, na frente destes aparece timidamente um cão branco com manchas avermelhadas.

> Muitos dos conquistadores flamengos ingressaram na vida rural, mas cedo reconheceram a impossibilidade de se manter assim: era-lhes necessário um conhecimento especializado da lavoura e do frabrico do açúcar, que não possuíam. Sem a ajuda e a experiência dos da terra e dos portugueses, os engenhos não poderiam ser administrados nem movimentados. Pouco a pouco a lavoura canavieira foi voltando às mãos dos velhos senhores de engenho, dos feitores, dos administradores brasileiros ou lusos. E a tal ponto que um conselheiro de justiça, holandês, escreveu em 1643 aos seus chefes: 'nós governamos a terra e os moradores, mas os portugueses governam nossos haveres'[96]. (MELLO, 2007. pp. 138-139).

A lida no campo, na plantação da cana, não era prescindível para o colonizador holandês. Essa tarefa, eles deixaram para o colonizador português.

O trabalho rural necessitava de conhecimento e técnica apurados. Essa experiência com o mundo rural o português já havia conquistado. "É sabido que um engenho moente e corrente implica um grande número de ofícios e tarefas especializadas, e esses ofícios e tarefas especializadas nunca mereceram dos holandeses a devida atenção." (MELLO, 2007. pp. 139-140). Trabalhar e lidar com a administração do engenho era uma atividade complexa e o holandês sempre esteve envolvido com o comércio.

No período colonial o engenho permeou toda a base da vida social e, economicamente falando, "A base do sistema econômico do Brasil holandês foi o açúcar, e o elemento mais importante, o senhor de engenho. O elemento burguês que se aglomerava no Recife e Maurícia vivia do comércio do açúcar ou dele dependia para sua subsistência, direta ou indiretamente." (MELLO, 2007. p. 167). Portanto, mesmo morando em importantes centros urbanos, tais como Maurícia e Recife, a vida do homem colonial foi influenciada pela vida do homem rural de todas as maneiras possíveis.

[96] Carta de Balthazar van de Voorde aos diretores da Companhia na Câmara da Zeelândia, datada do Recife, 9 de junho de 1643. (MELLO, 2007. p. 139).

Figura 31 - Engenho. 1661.

No quadro *Engenho,* de 1661, atualmente no Instituto Ricardo Brennand, é possível visualizarmos os temas rurais na paisagem pintada por Post. Ele representa índios, europeus e negros escravos no pátio de uma moenda de cana-de-açúcar, ou seja, o engenho.

O engenho, no seu dia-a-dia de produção do açúcar, era um espaço importante para a mistura étnica. Na colônia o mundo rural privilegia o contato inter-racial. A figura 31 trata-se, sem dúvida, de um dos engenhos de melhor qualidade (técnica) pintados por Post, tem uma composição padrão do mundo rural. Neste óleo, apresenta um corte onde mostra a fábrica de açúcar. Somos testemunhas da lida diária do trabalho.

Buscar temas culturais na paisagem de Frans Post torna-se um exercício agradável, a cultura será corriqueira na sua obra. Identificar representações de sociabilidade entre escravos, índios e europeus, relações entre senhor e escravo, conceito de festas e do trabalho nas pinturas deste holandês é relativamente simples. Ele criou um mundo colonial a partir de sua experiência como pintor e colonizador.

É interessante ressaltar que Frans Post não criou o mundo colonial, este já se encontrava em movimento e em transformação constante. Frans Post deu visibilidade ao espaço, ele criou um padrão de paisagem colonial brasileira que resiste no imaginário do Brasil até os dias atuais. Podemos perceber isso por meio dos estudos de J. A. G. de Mello:

> Muitos flamengos, alemães, franceses – súditos dos Países Baixos – deixaram-se prender pelo encanto da terra pernambucana. É significativo que seja da autoria de um pintor holandês, Frans Post – que uma vez assinou certo quadro com o seu nome traduzido para o português: F. Correo – o quadro onde melhor está apreendido o espírito da paisagem pernambucana, o mais belo dos quadros de assunto pernambucano: 'a essência da paisagem da 'Várzea' está aí captada, nessa tela admirável', observou Joaquim de Souza Leão, filho. (MELLO, 2007. p. 152).

Para Mello, o espírito da paisagem pernambucana é a várzea captada por Frans Post, ou seja, o espaço rural está no imaginário do historiador, assim como no imaginário de vários conterrâneos. Post imprime, por meio de seu trabalho, a vida social – rural – da colônia.

Muito constante na iconografia realizada por Post, foi a representação do engenho, composto por cenas da vida cotidiana e rural dos escravos e pela presença arquitetônica da capela e da casa-grande. De certa forma, o mundo humano retratado por Frans Post parece interligado.

Numa primeira observação, cidade e campo, urbano e mundo rural são uma extensão um do outro, estes espaços são "irmãos" no mundo colonial. Frans Post produziu imagens documentais da geografia, natureza e população da colônia. Conclui-se, assim, partindo do ponto de vista do historiador Ernst van den Boogaart, que:

> Post pretendia construir uma análise pictórica da colônia a partir de imagens documentais, que têm fortes semelhança com os estudos produzidos pelos funcionários. Isto não quer dizer que as pinturas devam ser avaliadas como ilustrações dos relatórios destes. Eu [Boogaart] proponho apenas que as pinturas e os estudos compartilham temas que surgiram através da vontade dos holandeses de construir um quadro de referência sobre a sociedade que eles queriam dominar. (BOOGAART, 2004. p. 310).

O trecho citado encaixá-se perfeitamente na proposta metodológica que propomos desde o início deste trabalho, quando fizemos uma análise partindo de imagens e textos que fossem significativos do período holandês. Para uma melhor conquista do espaço e das pessoas, era preciso conhecer a colônia na totalidade, e os textos e imagens produzidas no

período, pelos funcionários da Companhia de Comércio das Índias Ocidentais, foram essenciais para esta finalidade.

Nas paisagens onde Frans Post representou a várzea, a água dos rios, os caminhos sinuosos que levam as figuras humanas às fazendas são imagens de um espaço histórico, relevante para o entendimento de uma época. A história colonial da América sob domínio do governo holandês pode ser apreciado em várias partes do mundo por meio dos museus que abrigam as paisagens representadas por Post.

A cultura material do engenho, da capela católica, da casa-grande, da cidade de Olinda, de Maurícia e Recife são exemplos das referencias humanas que chegou até nosso tempo. Logo, a pintura realizada por Frans Post, no século XVII, é representativa do passado do Brasil.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A pretensão deste trabalho foi discutir os conceitos de natureza e cultura na paisagem de Frans Post. Utilizamos, para este fim, uma metodologia que privilegiou, desde o início, a imagem como fonte de documento para o conhecimento histórico.

Dois conceitos primordiais para entendermos o mundo colonial descrito por Post foram a *paisagem* e *espaço*. Assim, fizemos as análises embasadas primordialmente em seis telas, a citar: *Vista da Sé de Olinda (1662), Vista das ruínas de Olinda (sem data), Engenho (sem data), Engenho (1660), Vista da cidade Maurícia e do Recife (1653), e Paisagem com rio e tamanduá (1649)*. Todas produzidas quando Frans Post regressou à Europa após sua estadia de anos no continente americano. Acreditamos que elas carregam em seus espaços plásticos, ou seja, em suas tintas, representações do mundo natural e antrópico/social que o holandês viu na América e que perseguimos nas fontes pictóricas.

Frans Post era um artista que descrevia a terra e narrava os fatos sociais, ao mesmo tempo, em suas paisagens de temas coloniais. O que era diferente aos olhos do pintor tinha espaço garantido nas descrições e relatos visuais que chegaram à atualidade. Descrição de uma natureza exótica, de centros urbanos e vilas que abrigavam as ações humanas, fazia sucesso na Holanda seiscentista.

Concluímos que Frans Post foi um pintor que se interessou muito em mostrar a vida rural. Pintou o campo, a várzea, os rios e o engenho. Representou o negro escravo na lida do trabalho compulsório e em momentos aprazíveis de danças, pintou o colonizador na movimentação dos negócios rurais, interessou-se em mostrar para seus conterrâneos o modo de viver de alguns homens simples que encontrara na América.

Frans Post, sendo um homem de sua época, pintou a natureza exótica, mostrou animais e vegetais, fez um trabalho artístico que se aproximava dos interesses e ideias seiscentistas do Estado e da ciência. Frans Post seguia a premissa do império holandês à risca, pois o conhecimento da nova terra era necessário para dominar o novo espaço. Partindo de referências de sua primeira escola artística, a cidade de Haarlem. Post representou os espaços coloniais nos sete anos que residiu na América, de forma descritiva, informando, ao exemplo de um mapa, sobre a geografia da terra. Ao chegar à Europa,

continuou retratando o mundo colonial, de maneira que sua pintura era parte, num contexto mais amplo, do próprio empreendimento colonial holandês.

Evidentemente, que seus quadros são também um mundo visual subjetivo, onde a paisagem deixa fluir a imaginação sobre o espaço, essa subjetividade pode ser percebida quando volta para a Holanda. As pinturas analisadas mostram espaços rurais e urbanos que contem significado colonial reconhecível e muito próximo do nosso tempo. As imagens constroem um tempo onde o holandês, por meio do seu engenho intelectual e força militar, conquistou a região norte da América portuguesa e impôs seus desejos e técnicas na constituição espacial da terra.

As paisagens de Post nos oferecem a oportunidade de conhecermos um mundo, uma época, uma história de 24 anos de dominação e de governo por parte desses europeus setentrionais. Ao longo de uma carreira bem sucedida a produção pictórica de Frans Post sempre representou as paisagens do Novo Mundo. Por meio de seus olhos e pincéis podemos ver a paisagem da América holandesa.

6. FONTES E REFERÊNCIAS

FONTES:

Telas:

POST, Frans. **Paisagem com rio e tamanduá.** Alte Pinakothek, Munique. *In*: LAGO, Pedro e Bia C. do. Frans Post (1612-1680): Obra Completa. Rio de Janeiro: Capivara, 2006.

POST, Frans. **Vista da cidade Maurícia e do Recife**. Coleção particular, São Paulo. *In*: LAGO, Pedro e Bia C. do. Frans Post (1612-1680): Obra Completa. Rio de Janeiro: Capivara, 2006.

POST, Frans. **Engenho**. Statens Museum for Kunst, Copenhague. In: LAGO, Pedro e Bia C. do. Frans Post (1612-1680): Obra Completa. Rio de Janeiro: Capivara, 2006.

POST, Frans. **Engenho**. Instituto Ricardo Brennand, Recife. *In*: LAGO, Pedro e Bia C. do. Frans Post (1612-1680): Obra Completa. Rio de Janeiro: Capivara, 2006.

POST, Frans. **Vista da Sé de Olinda**. Rijksmuseum, Amsterdã. *In*: LAGO, Pedro e Bia C. do. Frans Post (1612-1680): Obra Completa. Rio de Janeiro: Capivara, 2006.

POST, Frans. **Engenho**. National Gallery of Ireland, Dublin. *In*: LAGO, Pedro e Bia C. do. Frans Post (1612-1680): Obra Completa. Rio de Janeiro: Capivara, 2006.

POST, Frans. **Vista das ruínas de Olinda**. Fundação Cultural Ema G. Klabin, São Paulo. *In*: LAGO, Pedro e Bia C. do. Frans Post (1612-1680): Obra Completa. Rio de Janeiro: Capivara, 2006.

Telas secundárias:

POSER, Paulo von. **Mestiço**, 2002. desenho sobre linho a partir de Albert Eckhout século XVII.

POSER, Paulo von. **Negra**, 2002. desenho sobre linho a partir de Albert Eckhout século XVII.

POSER, Paulo von. **Negro**, 2002. desenho sobre linho a partir de Albert Eckhout século XVII.

POSER, Paulo von. **Mameluca**, 2002. desenho sobre linho a partir de Albert Eckhout século XVII.

RUISDAEL, Jacob van. **Tempestade no mar**. 1650. Óleo sobre tela. 98,5 x 131,4 cm. Kimbell Art Museum, Forth Worth.

MEMLING, Hans. **Retrato de um homem com medalha**. 1467/1469. Óleo sobre tábua. 29 x 22 cm. Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen.

MEMLING, Hans. Detalhe de **Retrato de um homem com medalha**. 1467/1469. Óleo sobre tábua. 29 x 22 cm. Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen.

BRUEGHEL, Pieter. **Os Ceifeiros**. 1565. Óleo sobre tábua. 118 x 163 cm. The Metropolitan Museum of Art, New York.

DÜRER, Albrecht. **Adão e Eva no Paraíso**. 1504. Gravura. Fundação Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

Fontes escritas:

"Animaux et Oiseaux". Comentários de Dante M. Teixeira. Coleção Brasil Holandês. Vol. II. Rio de Janeiro: Ed. Index. 1998.

BARLAEUS, Gaspar. 1584-1648. **O Brasil holandês sob o Conde João M. de Nassau: história dos feitos recentes praticados durante oito anos no Brasil**. Prefácio de José A. G. de Mello. Tradução e notas de Cláudio Brandão. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 1980. & Edusp, 1974.

GRIEBE, Jacob Wilhelm. **O 'Naturalien-Buch' de Jacob Wilhelm Griebe**. Transcrição e tradução dos manuscritos de Álvaro A. B. Jr., Comentários de Dante M. Teixeira. Coleção Brasil Holandês; Vol. III. Rio de Janeiro: Ed. Index. 1998.

SANTIAGO, Diogo Lopes. **História da guerra de Pernambuco e feitos memoráveis do mestre de campo João Fernandes Vieira herói digno da eterna memória, primeiro aclamador da guerra**. Organização e estudos introdutórios de Leonardo Dantas Silva. Recife: CEPE, 2004.

SCHMALKALDEN, Caspar. **A viagem de Caspar Schmalkalden de Amsterdã para Pernambuco no Brasil**. Coleção Brasil Holandês; Vol. II. Rio de Janeiro: Editora Index, 1998.

WAGENER, Zacharias. **O 'Thierbuch' e a 'Autobiografia' de Zacharias Wagener**. Coleção Brasil Holandês. Vol. II. Dante M. Teixeira (Org.). Rio de Janeiro. Ed. Index. 1997.

Instituições de pesquisa:

Biblioteca Florestan Fernandes (BFF), Universidade de São Paulo (USP), São Paulo.

Biblioteca Sérgio Milliet (BSM), Centro Cultural São Paulo (CCSP), São Paulo.

Instituto Ricardo Brennand (IRB), Recife.

Instituto Histórico e Geográfico do RN (IHGRN), Natal.

Fundação Cultural Ema Gordon Klabin (FCEK), São Paulo.

Museu de arte de São Paulo (MASP), São Paulo.

Museu Brasileiro da Escultura (MuBE). São Paulo.

Fontes secundárias

ALBUQUERQUE JR., Durval M. de. Nordeste: uma paisagem que dói nos olhos e nas mentes *In:* **Nos destinos de fronteira**: história, espaços e identidade regional. Recife: Bagaço, 2008.

_____. **A Invenção do Nordeste e outras artes**. 4. ed. São Paulo: Cortez, 2009.

ALPERS, Svetlana. **A Arte de Descrever**: A Arte Holandesa no Século XVII. Trad. de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Edusp, 1999.

ARRAIS, Raimundo**. O pântano e o riacho: a** formação do espaço público do Recife do Século XIX. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 2004.

AUMONT, Jacques. **A imagem**. Tradução de Estela dos S. Abreu e Cláudia C. Santoro – Campinas, SP: Papirus, 1993.

BANDEIRA, Júlio. **Jean-Baptiste Debret**: Caderno de viagem. Rio de Janeiro: Sextante, 2006.

BESSE, Jean-Marc. **Ver a terra**: seis ensaios sobre a paisagem e a geografia; tradução de Vladimir Bartalini. São Paulo: Perspectiva. 2006.

BERTRAND, Daniel & ARAÚJO, Douglas. Patrimônio, memória e espaço: a construção da paisagem açucareira do vale do Ceará-Mirim. *In*: **Revista Ciência Sempre**, Dossiê mulheres na ciência, cultura, política e arte. Ano 6 – janeiro/março 2010.

BLOCH, Marc Leopold Benjamin. **Apologia da história, ou, O ofício de historiador**. Prefácio de Jacques Le Goff; tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2001.

BOOGAART, Ernst van den. As perspectivas da Holanda e do Brasil do "Tempo dos flamengos". *In*: **Brasil Holandês**: história, memória e patrimônio compartilhado. VIEIRA, Hugo C.; GALVÃO, Nara N. Pires. & SILVA, Leonardo Dantas. (Orgs.). São Paulo: Alameda, 2012.

_____. Realismo pictórico e Nação: as pinturas brasileiras de Frans Post. *In*: TOSTES, Vera Lúcia Bottrel e BENCHETRIT, Sarah Fassa (org.) **A Presença holandesa no Brasil**: memória e imaginário. Livro do Seminário Internacional. Rio de Janeiro: Livro do Museu Histórico Nacional, 2004.

BRIENEN, Rebecca Parker. **Albert Eckhout: visões do paraíso selvagem**: obra completa; trad. de Julio Bandeira. Rio de Janeiro: Capivara, 2010.

BOXER, C. R. **Os holandeses no Brasil**, 1624-1654. Tradução de Olivério M. de Oliveira Pinto. Companhia Editora Nacional, São Paulo. 1961.

BURKE, Peter. **Veneza e Amsterdã**: um estudo das elites do século XVII. Tradução de Rosaura Eichemberg. São Paulo: Brasiliense, 1991.

_____. **Testemunha ocular: história e imagem**; tradução de Vera M. Xavier dos Santos. Bauru, SP: EDUSC. 2004.

CABRAL, Luiz Otávio. Revisitando as noções de espaço, lugar, paisagem e território, sob uma perspectiva geográfica. *In:* **Revista de Ciências Humanas**, Florianópolis, EDUFSC, v. 41, nº 1 e 2, p. 141-155, abril e outubro de 2007.

CARDOSO, Rafael. A história da arte e outras histórias. *In:* **Cultura Visual**, nº 12, outubro/2009, Salvador: EDUFBA, p. 105-113.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Geografia do Brasil holandês,** Rio de Janeiro, José Olympio, 1956.

CHICANGANA-BAYONA, Yobenj Aucardo. Os Tupis e os Tapuias de Eckhout: O declínio da imagem renascentista do índio. *In:* **Varia História**, Belo Horizonte: vol. 24, n° 40: p. 591-612, jul/dez 2008.

CERTEAU, Michel de. **A Invenção do Cotidiano**. Vol. 1. Petrópolis: Vozes, 1994.

CORBIN, Alain. **O Território do Vazio**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

COSGROVE, Denis E. e JACKSON, Peter. Novos Rumos da Geografia Cultural. *In*: **Introdução à geografia cultural**. **CORRÊA**, Roberto L. e **ROSENDAHL**, Zeny. 2ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.

_____, "A geografia está em toda parte: Cultura e Simbolismo nas Paisagens Humanas" (92-123). *In*: **CORRÊA**, Roberto Lobato e **ROSENDAHL**, Zeny, **Paisagem, Tempo e Cultura**. Rio de Janeiro: Eduerj, 1998.

DEIMLING, Barbara. **Botticelli**. Porto: Paisagem Editora. 2005.

DUPARC. Frederik J. Frans Post na pintura holandesa do século XVII. *In*: LAGO, Pedro e Bia Corrêa do. **Frans Post (1612-1680)**: obra completa. Rio de Janeiro: Capivara, 2006.

ERKAN, Tolga. As paisagens imaginárias de Frans Post. *In*: **Mneme** – Revista de Humanidades, Caicó: 13 (31), 2012.

FRANCASTEL, Pierre. **A realidade figurativa**. Trad. de Mary A. L. de Barros. 3° ed., São Paulo: Perspectiva, 2011.

FRANÇA, Jean M. Carvalho. A construção do Brasil na literatura de viagem dos séculos XVI, XVII e XVIII: antologia de textos (1591-1808). Rio de Janeiro: José Olympio; São Paulo: Unesp, 2012.

FREYRE, Gilberto. **Nordeste**: aspectos da influência da cana sobre a vida e a paisagem do Nordeste do Brasil. 7 ed. São Paulo: Global. 2004.

_____. **Casa Grande e Senzala**: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal - 51ª ed. São Paulo: Global, 2006.

FREEDBERG, David. "Ciência, comércio e arte" *In*: HERKENHOFF, Paulo (org.). **O Brasil e os Holandeses, 1630-1654**. Rio de Janeiro: Sextante Artes, 1999.

FREITAS, Artur. História e imagem artística: por uma abordagem tríplice. *In*: **Revista Estudos Históricos**, n° 34, Rio de Janeiro: jul-dez de 2004.

GALINDO**,** Marcos. (Org.). **Viver e morrer no Brasil holandês.** Recife: Massangana, 2005.

GESTEIRA, Heloisa Meireles. Representações da natureza: mapas e gravuras produzidas durante o domínio neerlandês no Brasil (1624/1654) *In:* **Revista do IEB**. n° 46. p. 165-178. fev. de 2008.

GOMBRICH. E. H. O espelho da natureza: Holanda, século XVII. *In*: **A História da Arte**. Tradução de Álvaro Cabral; 16ª. Edição. Rio de Janeiro. LTC, 1999.

_____. Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica; tradução de Raul de Sá Barbosa. 4° ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.

GOMES, Lourenço Conceição. O valor simbólico das fortalezas reais de S. Filipe da Ribeira Grande de Cabo Verde e dos três Reis Magos do Natal no Brasil. *In:* **SAECULUM** – Reviste de História, ano 12, n°. 15. João Pessoa. EDUFPB, jul/dez. 2006.

GREENBLATT, Stephen. **Possessões Maravilhosas**. São Paulo: EDUSP, 1996.

HOLANDA, Sérgio B. de. **Visão do Paraíso**: os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil. São Paulo. Cia das Letras, 2010.

KNAUSS, Paulo. O desafio de fazer História com imagens: arte e cultura visual. *In*: **ArtCultura**, Uberlândia, v 8, n° 12, pp. 97-115, jan/jun. de 2006.

KOSTER, Henry. **Viagens ao Nordeste do Brasil**. Tradução, Prefácio e comentários de Luís da Câmara Cascudo. v. 1, 12ª ed. Rio de Janeiro-São Paulo-Fortaleza: ABC Editora, 2003.

LAGO, Bia Corrêa do (org.). **Frans Post e o Brasil holandês na coleção do Instituto Ricardo Brennand:** catálogo da exposição. Recife: Instituto Ricardo Brennand, 2003.

LAGO, Pedro & Bia Corrêa do, **Frans Post (1612-1680)**: Obra Completa. Rio de Janeiro: Capivara, 2006.

LAGO**,** Pedro e DUCOS, Blaise**. Frans Post:** O Brasil na corte de Luís XIV. Catálogo da exposição. Paris. Ed. 5 Continents: Museu do Louvre, 2005.

LARSEN, Erik. **Frans Post**: interpète du Brésil. Colobris Editora Ltda. Amsterdan/Rio de Janeiro. 1962.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. 4. ed. Campinas: EDUNICAMP, 1996.

LEITE, José Roberto Teixeira. "Viajantes do imaginário: A América vista da Europa, Século XV-XVII". *In:* **Dossiê Brasil dos viajantes**. São Paulo: Revista USP, 1996.

LEENHARDT, Jacques. A construção cosmográfica de uma paisagem social. *In*: **Reinventar o Brasil**: Gilberto Freyre entre história e ficção. DIMAS, Antônio,

LEENHARDT, Jacques. e PESAVENTO, Sandra Jatahy. (org.) Porto Alegre: Ed. UFRGS/USP, 2006.

LEPETIT, Bernard. De Alexandria ao Cairo. Práticas eruditas e identificação dos espaços no final do século XVIII *In:* **Por uma Nova História Urbana**. São Paulo: EDUSP, 2001.

LIMA, Valéria A. Esteves. **J.-B. Debret, historiador e pintor**: a viagem pitoresca e histórica ao Brasil (1816-1839). Campinas, SP: Ed. da Unicamp, 2007.

LOPEZ, Adriana. Guerra, açúcar e religião no Brasil holandês. São Paulo: Ed. SENAC, 2002.

MACEDO, Helder A. Medeiros de. História indígena no sertão da capitania do Rio Grande após as Guerras dos Bárbaros. *In*: MACEDO, Helder A. Medeiros de; ARAÚJO, Marcos A. Alves de, SANTOS, Rosenilson da Silva (Orgs.). **Seridó Potiguar**: tempos, espaços, movimentos. João Pessoa: Ideia, 2011.

_____. Histórias indígenas no sertão do Seridó (séculos XVI – XX) *In:* BUENO, Almir de Carvalho (Org.). **Revisitando a história do Rio Grande do Norte**. Natal: EDUFRN, 2009.

MAGALHÃES, Roberto Carvalho de. **O grande livro da arte**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.

MARTINS COSTA, L. "A paisagem na pintura brasileira". *In*: **Anuário do Museu Nacional de Belas artes** 6, 1944.

MEDEIROS FILHO, Olavo de**. Os holandeses na capitania do Rio Grande.** Natal: Instituto Histórico e Geográfico do Rio Grande do Norte, 1998.

MELLO, Evaldo Cabral de**. O Brasil holandês (1630-1654).** São Paulo: Penguin Classics, 2010.

_____. O negócio do Brasil: Portugal, os Países Baixos e o Nordeste 1641-1669. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

_____. **Rubro veio**: o imaginário da restauração pernambucana. 3° ed., São Paulo: Alameda, 2008.

_____. **Olinda restaurada**: guerra e açúcar no Nordeste, 1630-1654. São Paulo: Ed. 34, 2007.

_____. **Imagens do Brasil holandês 1630-1654**. Rio de Janeiro: Paço Imperial; São Paulo: Fundação Maria Luisa e Oscar Americano, 1987.

MELLO, José Antônio G. de. **Tempo dos Flamengos**. Influência da ocupação holandesa no vida e na cultura do norte do Brasil. 5° Edição. Prefácio de Gilberto Freyre, Rio de Janeiro: TopBooks, Universidade Editora. 2007.

_____. **Estudos pernambucanos**: crítica e problemas de algumas fontes da história de Pernambuco. 2° ed., Recife: FUNDARPE, 1986.

MENEZES, José L. M. Arquitetura e Urbanismo no Recife do Conde João Maurício de Nassau. *In*: **O Brasil e os holandeses**, 1630-1654. Paulo Herkenhoff (org.). Rio de Janeiro: Sextante Artes, 1999.

MENEZES, Catarina Agudo. & SILVA, Maria Angélica da. **Os engenhos alagoanos e as telas de Frans Post**: investigações iconográficas. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Alagoas.

_____. Fragmentos visuais da História: O uso das vistas de Frans Post nos estudos de História urbana *In:* **II Encontro Nacional de Estudos da Imagem**. Anais, Londrina-PR. Maio de 2009.

MESQUITA, Zilá. & SILVA, Valéria Pereira de. Lugar e imagem: desvelando significados. *In*: **Revista Estudos Históricos**. Rio de Janeiro: n° 34, julho-dezembro de 2004.

MITCHELL, W. J. T. Metaimágenes**.** I*n*: **Teoría de la Imagen**: ensaios sobre representación verbal y visual. Madrid: Edicione Akal, 2009, pp. 39-78.

NASCIMENTO, Rômulo Luiz Xavier do. **O desconforto da governabilidade**: aspectos da administração no Brasil holandês (1630-1644). Tese de Doutorado em História na UFF. Niterói. 2008.

_____. A Flecha e o Mosquete: índios e batavos no Brasil holandês. *In*: **Revista Clio**. PPGH-UFPE. Recife: Edufpe, 2007.

NEVES, Frederico de Castro. Prefacio *In:* ALBUQUERQUE JR. Durval Muniz. **Nos destinos de fronteiras**: história, espaço e identidade regional. Recife: Bagaço, 2008.

OLIVEIRA, Carla Mary S. **Frans Post e as imagens do Brasil holandês**: o olhar que registra ou o traço que interpreta? Paraíba, 2005.

_____. "**Uma vila no Brasil**": Um Paraíso na Colônia aos Olhos de Frans Post? Niterói, v.10, p. 11-26, 2006.

_____. Sobre o olhar, a arte e a história: questões para o historiador da arte. *In:* **SAECULUM** – Revista de História, nº 21; João Pessoa, jul./dez. 2009.

OLIVEIRA, Francisco Isaac D. de. **Imagem e Iconografia**: a arte de ensinar a história. Monografia apresentada ao curso de História. UnP, Natal: mimeo, 2009.

_____. A Iconografia De Frans Post como promotora das identidades locais: Um Olhar sobre "O Forte Ceulen No Rio Grande" *In*: **Revista Inter-Legere**. UFRN: Número 10, jan/jun de 2012. www.cchla.ufrn.br/revistainterlegere. acesso em 20/04/2012

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.

PANOFSKY, Erwin. Iconografia e Iconologia: uma introdução ao estudo da arte da Renascença. *In*: **Significado nas Artes Visuais**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

PAPAVERO, Claude Guy. Alegrias e desventuras do paladar: a alimentação no Brasil holandês. *In*: **Revista de Nutrição**, Campinas: n° 23, jan./fev., 2010.

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**. V 1, ano 1, n° 1, out/nov/dez. de 2004.

_____. Um encontro marcado – e imaginário – entre Gilberto Freyre e Albert Eckhout *In:* **Fênix Revista de História e Estudos Culturais**. Vol. 3. ano III, n° 2. Abril/maio/junho de 2006.

PHAF-RHEINBERGER, Ineke. La utopia moderna en Brasil en el siglo XVII: Los pinceles des criptivos y el diccionario visual de Frans Post. *In:* **Estudios Avanzados Interactivos**.

PINTURA FLAMENGA E HOLANDESA. Florence (Italy): Editora Scala. 2010. ISBN (Italian): 978-88-576-0032-1

PONTES, Anna Maria de Lira. **Do novo mundo à Holanda**: A Influência do Brasil na obra de Frans Post. **ANAIS DO II E.I.H.C**. Mneme - Revista de Humanidades. UFRN. Caicó (RN), V.9. N. 24, SET/OUT. 2008.

PRADO JR, Caio. **Formação do Brasil Contemporâneo**: Colônia. São Paulo: Brasiliense, 2007.

PUNTONI, Pedro. No tempo dos flamengos: memória e imaginação. *In*: **Brasil Holandês**: história, memória e patrimônio compartilhado. VIEIRA, Hugo C.; GALVÃO, Nara N. Pires. & SILVA, Leonardo Dantas. (Orgs.). São Paulo: Alameda, 2012.

REVIGLIO, L. "Frans Post, o primeiro paisagista do Brasil". *In*: **Revista do Instituto de Estudos brasileiros** 13, 1972.

Revista História Viva, Grandes temas Brasil Holandês: Guerra, ciência e arte durante a presença invasora nos trópicos. n. 6. Edição especial DUETTO, s/d.

RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro**: a formação e o sentido do Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

RÜSEN, Jörn. Metodologia – as regras da pesquisa histórica. *In:* **Reconstrução do passado**. tradução de Asta-Rose Alcaide. Brasília: Ed. Universitária de Brasília, 2007.

SÁNCHEZ GÓMES, Julio. Brasil en el tiempo colonial, 1500-1822. *In*: J. B. Amores Carredano (coord.). "**História de América**". Barcelona: Ariel. 2006. acesso em 15/julho/2012.

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

SCHAM, Simon**. Paisagem e memória.** Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. O desconforto da riqueza: a cultura holandesa na época de ouro: uma interpretação. São Paulo, Companhia das Letras, 1992.

SCHÜRMANN, Betina. Urbanização colonial na América Latina: cidade planejada *versus* desleixo e caos. Textos de História, Vol. 7, n° 1/2, 1999.

SILVA, Francisco Carlos Teixeira da. História das paisagens *In:* **Domínios da história**: ensaios de Teoria e Metodologia. Ciro Flamarion Cardoso & Ronaldo Vainfas (org.). Rio de Janeiro: Campus, 1997.

SLIVE, Seymour. **Pintura holandesa**: 1600-1800, São Paulo: Cosac & Naify, 1998.

SOARES, Mariza de Carvalho. Engenho sim, de açúcar não. O engenho de farinha de Frans Post. *In*: **Varia História**, Belo Horizonte: vol. 25, n° 41: p. 61-83, jan./jun. 2009.

SOUZA, Laura de Mello e. (org. de vol.). **História da Vida Privada no Brasil**: Cotidiano e vida privada na América Portuguesa. São Paulo: Cia. das Letras, 1997.

_____. **O diabo e a Terra de Santa Cruz**: feitiçaria e religiosidade popular no Brasil colonial. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

TUAN, Yi-Fu. **Espaço e Lugar:** a perspectiva da experiência. São Paulo: Difel, 1983.

THOMAS, Keith. **O Homem e o Mundo Natural**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

VAINFAS, Ronaldo. História das mentalidades e História Cultural *In:* **Domínios da História**. Rio di Janeiro: Campus, 1997.

VIEIRA, Daniel de Souza Leão. **Topografias Imaginárias**: a paisagem política do Brasil holandês em Frans Post, 1637-1669. tese de doutorado, Universidade de Leiden: Holanda, 2010.

_____. Paisagem e imaginário: contribuições teóricas para uma historia cultural do olhar. *In*: **Fênix**, Revista de História e Estudos Culturais, Vol. 3, Ano III, no. 3, jul/ago/set 2006. www.revistafenix.pro.br

_____. **Paisagens da cidade**: os olhares sobre o Recife dos anos 1920. Dissertação de Mestrado em Historia. Recife: UFPE, 2003.

_____. 'Imagens fieis da terra': paisagem e regionalismo na recepção as 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, Hugo Coelho. Prefácio da 1ª edição do livro **Brasil Holandês**: história, memória e patrimônio compartilhado. VIEIRA, Hugo C.; GALVÃO, Nara N. Pires. & SILVA, Leonardo Dantas. (Orgs.). São Paulo: Alameda, 2012.

VIDAL, Laurent. Do bom uso (político) da cidade em imagens. *In*: **Cidades**: Revista científica. Vol. 1; n° 01. Presidente Prudente: 2004.

WAGNER, Philip L. e MIKESELL, Marvin W. Os Temas da Geografia Cultural *In*: **Introdução à geografia cultural**. Roberto Lobato Corrêa e Zeny Rosendahl (org.). 2ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.

WANNER, Maria Celeste de Almeida. **Paisagens sígnicas**: uma reflexão sobre as artes visuais contemporâneas. Salvador: EdUFBA, 2010.

WILLIAMS, Raymond. **O campo e a cidade**: na história e na literatura; tradução de Paulo H. Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

7. ANEXOS

OUTRAS IMAGENS DA CULTURA VISUAL E BRASIL HOLANDÊS

Vale salientar que não sendo o foco primeiro da nossa análise, as imagens apresentadas nos anexos servem para ilustrar e perceber melhor a produção das imagens na cultura visual no Ocidente e na Holanda do século XVII. Não menos importantes, as imagens de Albert Eckhout, por exemplo, são significativas para o conhecimento da etnografia da época, como também vários outros conceitos que podem ser extraídos e analisados numa pesquisa mais aprofundada.

Uma sociedade acostumada a representar tudo que fosse visível no mundo como a neerlandesa tinha muitas (outras) imagens semelhantes ou equivalentes às de Frans Post, imagens as quais serviram como padrões às paisagens americanas estudadas nesta dissertação. Logo, expomos aqui imagens diversas, contemporâneas às analisadas no decorrer desta dissertação, e que exemplificam a cultura visual do período sobre o espaço colonial.

Figura 1 - Mestiço (Mestizo Man), Óleo sobre tela de Albert Eckhout de 1643. 265 x 163 cm. Nationalmuseet, Copebhague.

Figura 2 - Negra (Negro Woman), Óleo sobre tela de Albert Eckhout de 1641. 267 x 178 cm. Nationalmuseet, Copenhague.

Figura 3 - Negro (Negro Man), Óleo sobre tela de Albert Eckhout de 1641. 264 x 162 cm. Nationalmuseet, Copenhague.

Figura 4 - Mameluca (Mameluc Woman), Óleo sobre tela de Albert Eckhout de 1643. 267 x 160 cm. Nationalmuseet, Copenhague.

Figura 5 - A primavera, têmpera sobre madeira de choupo de Sandro Botticelli, cerca de 1482. 203 x 314 cm. Galleria degli Uffizi, Florença.

Figura 6 - Forte Ceulen, Óleo sobre tela de Frans Post, de 1638. 62 x 95 cm. Museu do Louvre, Paris.

Figura 7 - Casa em construção e Serinhaém, Óleo sobre madeira de Frans Post. Sem data. 46 x 70 cm. Mauritshuis, Haia.

Figura 8 - Batalha de Porto Calvo, tinta marrom com aguada cinza sobre papel de Frans Post, 19 x 42 cm. Coleção particular em Amsterdã desde 1990.

Figura 9 - Retrato do príncipe Maurício de Nassau gravado no frontispício do álbum de Barlaeus, rerum per octenium in Brasiliae.colorido a mão em 1647.

Figura 10 - Gravura de Gaspar Barléu ou, em latim, Caspar Barlaeus (12 de fevereiro, 1584 — 14 de janeiro, 1648) foi um teólogo, humanista, poeta, historiador.