

# Frans Post e a Paisagem do Novo Mundo: o Imaginário do Brasil na Cultura Visual Neerlandesa do Século XVII

Avance de investigação em curso;

Grupo de Trabalho N.º. 32: Sociologia da Arte e da Cultura;

Daniel de Souza Leão Vieira;  
Professor Adjunto / Universidade de Pernambuco  
Doutor em Humanidades pela Universiteit Leiden

## Resumo:

O presente artigo tem por objetivo investigar a representação da paisagem do Brasil em Frans Post (1612-1680), em particular, e na cultura visual neerlandesa do século XVII, em geral. Trata-se de tomar a imagem não como objeto de arte, mas como fonte visual para estudar o imaginário social na especificidade de um recorte histórico: o chamado Brasil holandês (1630-1654). Nossa análise iconográfica demonstrou que a composição das imagens de Frans Post foi feita nos moldes das vistas topográficas de lugares pátrios, relativas à cultura visual neerlandesa do século XVII. A proposta desta investigação é estudar a paisagem política da Nova Holanda na produção visual de Frans Post em comparação com a dimensão ideológica do projeto político orangista-nassoviano.

**Palavras-chaves:** Cultura Visual; Brasil Holandês; Frans Post.

## 1. Cultura visual e historicização da representação de paisagem

O ponto de partida para esta problematização foi a constatação de que, de um lado, a maior parte da literatura ligada à História da Arte que se dedicou a Frans Post, paisagista holandês, se limitou a tomar sua produção imagética em termos de análises formais que simplesmente reproduzem os discursos do realismo e do exotismo (LEITE, 1967; SILVA, 2000; e LAGO, 2006). Enquanto, de outro, a pouco numerosa historiografia que cita sua obra – ou somente usa sua produção visual – terminou por se restringir a considerá-la ilustração de textos escritos ou como simples reflexo da “vida cotidiana” (NOVAES, 1997; FERRÃO; SOARES, 1997). Em ambas as perspectivas, a ausência de problematização da relação entre história e imagem no interior da produção visual de Post constitui quase que a regra geral.

Pintor nascido na cidade do Haarlem, Holanda, em novembro de 1612, Frans Post esteve por sete anos no Brasil, de 1637 a 1644, ao tempo em que trabalhou para João Maurício, Conde de Nassau-Siegen, Governador-General da Nova Holanda. De volta à Holanda, se estabeleceu como pintor da Guilda de São Lucas, na sua cidade natal, fazendo representar em paisagem suas observações da terra e das gentes do Brasil de então. E disso tirou seu sustento até o fim de sua vida, em fevereiro de 1680.

Dele, diz-se que pintou o Brasil à moda da escola do Haarlem, como a praticavam seus colegas de guilda, alguns dos mais proeminentes mestres da pintura de paisagem na Holanda do século XVII: Jan van Goyen, Pieter de Molijn, Salomon van Ruysdael, Esaias van de Velde e o célebre Jacob van Ruisdael.

Tem-se descrito a estrutura que seria considerada típica a esse “gênero”: 1) a linha do horizonte baixa (no terço inferior), compondo ora vistas ora panoramas, podendo haver ou não o uso de elementos verticais em função de *repoussoir*; 2) uso de paleta reduzida na fase “tonal”, dos anos 1620 e 1630, e emprego de tons mais vívidos no período dito clássico, da década de 1640 ao fim da assim

chamada “Era de Ouro”, nos anos 1660; e 3) através do abandono das fórmulas flamengas do século XVI, em mosaico, como nas chamadas *World Landscapes*, em prol de uma espacialidade figurativa mais unificada e em torno à ideia de que a imagem final estava mais relacionada à percepção das coisas, ao vivo.

A comparação do “estilo” de Frans Post com o de seus contemporâneos do Haarlem foi relacionada à sugestão de que aquele havia sido encarregado de pintar os fortes e vilas do Brasil, como no texto do próprio João Maurício em carta ao Marquês de Pomponne, em 1679. Por conseguinte, desde então grande parte dos *connoisseurs* e historiadores da arte têm concluído que o acuro e a precisão de detalhes nas composições de Post são como que evidências de uma natureza objetiva que tivesse sido fielmente registrada. Nesse sentido, a imagem em Frans Post, tida como uma cópia visual da realidade empírica, foi tomada até como uma antecipação óptica da imagem fotográfica...

Tal equívoco constitui-se no ato anacrônico de tomar a iconicidade da pintura holandesa do século XVII pelo caráter indicial da fixação da imagem fotográfica; ou mesmo na crença teleológica de uma espécie de evolucionismo progressista da fabricação da imagem icônica e pictórica rumo à indicial e fotográfica. Porém, se a noção do realismo oitocentista da crítica não dá conta da visualidade da arte holandesa do século XVII, como se pode então investigar a sua própria historicidade? É possível se aproximar da imagem em Frans Post sem tomá-la como a de um repórter fotográfico?

Nesse sentido, a fim de abandonar a perspectiva mimética do discurso do realismo artístico, devemos considerar a obra de Frans Post desde o ponto de vista do debate entre o signo e o significado. Entretanto, devemos fazê-lo a partir de um ponto situado mais além do próprio modelo iconológico de Erwin Panofsky (2001).

O historiador da arte Norman Bryson, no seu livro *Vision and Painting* (1983), afirmava que da mesma maneira como deveríamos dialetizar as categorias saussurianas de *langue* e *parole* através da relação de ambas às práticas discursivas, também devemos sublinhar que no interior do processo cognitivo compreendido entre a percepção dos *stimuli* visuais e a configuração de *schemata* mental há também uma terceira categoria: o estereótipo. Para Bryson, o estereótipo seria o elemento discursivo que, articulando os níveis denotativos e conotativos na imagem, a abriria para o processo social de significação.

Esse movimento, confluindo da virada linguística, terminou por demonstrar a insustentabilidade de uma teoria que, na História da Arte, minimizava as dimensões sociais no interior da produção artística. Assim, a partir da ampliação de seu campo disciplinar, ao incluir novos objetos e novas perspectivas de estudo, houve a confluência de uma nova História da Arte (BRYSON; HOLLY; MOXEY, 1991) com uma interdisciplinaridade surgida dos Estudos Culturais, sobretudo através da inclusão de uma problemática do visual pelas ciências sociais (HALL *et al.*, 1980). Nesse sentido, um novo conjunto de campos de investigação e interfaces de saberes surgiu do desenvolvimento de problemáticas similares e complementares aos dois polos de produção do conhecimento: a cultura visual (EVANS; HALL, 1999; DIKOVITSKAYA, 2006).

Por cultura visual entendemos não só o repertório visual produzido por uma dada cultura, mas também o fazer cultural (e logo, social-histórico) desse mesmo repertório. Portanto, por cultura visual queremos dizer o fazer cultural que, articulando a produção e a recepção do repertório visual, cria significações imaginárias, dotando o repertório de sentido social-histórico (CASTORIADIS, 1982 [1975]). Por conseguinte, concebemos o visual de uma dada cultura a partir de uma posição teórica que propõe que o significado não é intrínseco ao objeto, mas é construído na dinâmica entre a linguagem e as relações sociais.

Nossa posição, ao considerar tanto o aspecto linguístico quanto o social da imagem, vem apoiar-se na Semiótica. Não obstante, essa problematização trouxe implicações teóricas para com o tratamento ao objeto de estudo, caracterizando o seguinte deslocamento de sentido: o abandono de uma teoria do signo, como em Charles Sanders Peirce (2003) em prol de uma teoria da significação, a fim

de que fosse possível tanto a obtenção de uma definição semiótica da cultura (ECO, 2005 [1975]) quanto de uma semiótica da recepção (ECO, 2012 [1990]) que se aplicasse ao estudo da visualidade.

Ao assim colocar a questão, conceituamos cultura visual a partir de uma definição da cultura, tanto em termos sociais quanto semióticos, como prática significadora (HALL *et al.*, 1997), e não como erudição depositada em objetos, seja em livros, seja em séries de gravuras. No entanto, porque esses mesmos objetos do repertório visual foram construídos por tais práticas culturais é que podemos afirmar que eles, através de seu caráter vestigial – portadores de rastros desse processo social de construção da significação -, constituem-se em fontes visuais para a investigação histórica.

## 2. Topografia e Identidade nos Países Baixos da primeira metade do século XVII

O iconólogo e historiador da arte holandês Eddy de Jongh sublinhou que os pintores de paisagem nos Países Baixos do século XVII frequentemente manipulavam as “informações” visuais, oriundas de suas observações no campo, em imagens finais que já apresentavam certo grau de seleção e mesmo dramatização de elementos. É o caso da modificação da posição dos edifícios na representação do perfil urbano da cidade de Leiden em composições de Jan van Goyen; ou do exagero vertical na altura do monte onde se situa o castelo Bentheim, tal como nos quadros de Jacob van Ruisdael (DE JONGH, 2000).

O surgimento dessa nova “linguagem visual”, sobretudo ligada à paisagem, foi associado pelo historiador cultural Simon Schama ao processo de reclamação de terras ao mar nos Países Baixos e à própria situação histórica dos grupos sociais neerlandeses de então (SCHAMA, 1987). Eles se viram independentes do corpo da monarquia internacional europeia e frente ao desafio de construir seu Estado e mesmo suas identidades nesse novo contexto.

Como a aristocracia governante na Europa havia criado um imaginário de soberania e de corpo político em torno da simbolização do próprio corpo físico dos monarcas soberanos, os neerlandeses, ao formar uma república, precisaram associar seu corpo político a outro imaginário. E encontraram na terra o elemento que aglutinaria essa formulação simbólica. Daí que uma historiadora da arte como Ann Jensen Adams ter afirmado que o tipo de imagem que serviu aos neerlandeses de então foi a representação cartográfica. E que a paisagística estava, portanto, diretamente relacionada com esse imaginário da territorialidade como ancoragem simbólica para a construção cultural de identidade, definindo a comunidade pela relação de pertencimento do grupo social para com a categoria de lugar (ADAMS, 1994).

Na mesma linha de raciocínio, outra historiadora da arte, Catherine Levesque, demonstrou que os artistas neerlandeses do princípio do século XVII removeram o uso do recurso retórico das figuras de personificação, como a iconografia flamenga havia feito durante o século anterior, sem que essa mudança de tratamento, e mesmo de motivos iconográficos, exageradamente enfatizada em seu caráter de evolução estilística, no entanto, privasse as imagens do século XVII neerlandês de conteúdos simbólicos (LEVESQUE, 1994 e 1998).

Levesque investigou as origens iconográficas do “realismo” da nova linguagem visual da pintura de paisagem, tal como nos anos 1620 e 30. Analisando as séries de desenhos gravados e impressos, com temática sobre paisagem, que surgiram num período imediatamente anterior, ou seja, no contexto político da Trégua dos Doze Anos, de 1609 a 1621, a autora destacou que ao invés de formular a alegoria de Abundância através da personificação, ao fazer referência a Ceres, deusa da agricultura, os artistas preferiram usar motivos como campos férteis e trabalhados.

Nesse sentido, usando a forma mais unificada de espacialidade paisagística que apareceu nos desenhos de Hendrick Goltzius em 1603, artistas como Claes Jansz. Visscher, Willem Buytewech e Esaias van de Velde, produziram composições que simbolizavam a terra pátria através de motivos relacionados aos *topoi* da Paz, do Trabalho e da Abundância.

Para Levesque, o novo idioma visual, identificado com o “realismo” não foi uma forma de registrar uma natureza objetiva, mas o refino de informação visual para que os espectadores pudessem identificar precisamente os locais pátrios. Assim, não se tratava de montar um elogio visual à terra fértil em qualquer paisagem, mas em relação a locais específicos. Daí a série dos *Plaesant Plaets*, de Vischher, ter sido montada a partir dos caminhos que ligavam Haarlem aos seus entornos, fosse o caminho para as dunas de Zandvoort, os polders de Spaernwoude ou os campos na direção a Leiden.

Entretanto, Levesque avisa que não foram apenas as referências topográficas que foram introduzidas nessas composições, como se vê no uso de marcos paisagísticos vistos à distância (a *Grote Kerk* de Haarlem, o farol de Zandvoord, etc.), mas também referências históricas. A inclusão de uma cena representando o sítio onde permanecia em ruínas a *Huis ter Kleef* é um exemplo desse argumento. O edifício havia sido ocupado pelas tropas espanholas no cerco à cidade do Haarlem, em 1573-4, de forma que a evocação de sua ruína durante os anos de trégua da década de 1610 eram tanto uma imagem patriótica do sentimento de “volta por cima” quanto um lembrete visual de quão recente e destruidor esse passado de guerra tinha sido e de quão vigilantes os neerlandeses deveriam permanecer, caso quisessem continuar livres e prósperos.

Não foi à toa que esse tratamento topográfico dado à paisagística coincidiu tanto com o uso de uma cartografia imbuída da missão de construir uma imagem de soberania baseada na terra quanto com as publicações que surgiram acerca da história dos povos neerlandeses. Era uma construção cultural que articulava o discurso histórico ao imaginário de topografia para elaborar uma identificação visual dos grupos com seus lugares pátrios.

Quando os quadros de Van Goyen ou de De Molijn apareceram na década de 1620, com suas espacialidades amplas, em cenas de transeuntes em meio às dunas, os gravados paisagísticos e cartográficos de Visscher já circulavam pelo mercado, de forma que os compradores dos quadros já estavam familiarizados com os motivos do “homem” e da “terra” e sua inserção num imaginário de paisagem política.

Foi nesse ambiente cultural, em que eram relacionados entre si a topografia e a história, que Frans Post nasceu e aprendeu a compor paisagens. E esses códigos de representação estão marcadamente presentes em suas primeiras imagens, sobretudo porque, sendo feitas para João Maurício, Conde de Nassau-Siegen, elas adquiririam a dimensão política da montagem de uma visão oficial da colônia.

Quando Frans Post viajara para o Brasil, no início de 1637, a linguagem visual do “realismo” já estava associada ao imaginário de topografia pátria na paisagística neerlandesa. A sua primeira tela, *Vista de Itamaracá*, já apresenta essa característica. E se a segunda tela, *O carro de bois*, representa a paisagem pernambucana em alegoria de abundância açucareira sem fazer menção à topografia, tratou-se de uma estratégia que não voltou a se repetir nas telas que ele pintou depois e que chegaram até nosso conhecimento hoje. Todas as cinco, datadas até 1640, foram compostas respeitando o motivo da topografia das localidades oficiais da Nova Holanda.

Os desenhos de Frans Post, quando este já havia retornado à Holanda, em 1644, foram feitos, durante o ano seguinte, para as gravuras do livro *Rerum per octennium in Brasilia*, de Caspar Barlaeus, publicado em 1647, sobre o governo de João Maurício de Nassau no Brasil. Uma análise formal e iconográfica demonstrou que a composição dos desenhos foi feita nos moldes das vistas topográficas de lugares pátrios, relativas à cultura visual neerlandesa do século XVII (VIEIRA, 2010). O cuidado de Frans Post em representar, nos seus desenhos, cada câmara municipal, com seu brasão, através da topografia paisagística, pode ter sido tomado como uma tentativa de representar a Nova Holanda e suas localidades em equivalência direta entre o modo com que se representava os Países Baixos Unidos e suas localidades, como, sobretudo, no uso de perfis topográficos para representar a base municipal da soberania neerlandesa.

Porém, os resultados dessa análise põem um problema historiográfico, uma vez que a representação da topografia da Nova Holanda, construída como imagens da *Pax Nassoviana*, não tinha correspondência com a realidade social vivida. Ao contrário de seus antecedentes iconográficos - as séries de gravuras paisagísticas holandesas relacionadas ao contexto da Trégua dos Doze Anos com a Espanha, de 1609 a 1621, o conjunto de vistas topográficas de Frans Post representava uma paz que não existia de fato. Sabe-se que o período histórico de que elas tratam - o governo de Nassau, não deixou de conhecer conflitos armados, pois que eram constantes as incursões dos guerrilheiros luso-brasileiros. Para não mencionar o fato de que Frans Post executava os desenhos e ajudava Jan van Brosterhuyzen a preparar as gravuras a serem impressas no livro de Barlaeus (BOOGAART, 2011) ao tempo em que o próprio território representado caía sob o cerco dos insurretos pernambucanos. Como compreender esse deslocamento de sentido, entre um real vivido e uma realidade representada?

Ademais, a construção de uma imagem oficial da colônia em Frans Post se relacionou a uma questão que passava pelo estatuto político da Nova Holanda e seu relacionamento para com a soberania neerlandesa. Nesse ponto, emerge outro problema crucial para esta investigação: deveria a Nova Holanda ser tratada como parte da soberania ou como conquista ultramarina? A resposta dependia de outra indagação: a quem interessava esse ou aquele tratamento iconográfico?

Trata-se aqui, entretanto, de uma investigação ainda em andamento. É bem verdade que, por um lado, é já a emergência de uma questão baseada nos resultados de uma investigação concluída. Mas, por outro, a própria inovação da problemática exigiu uma nova investigação que tanto revisse a pesquisa anterior quanto fizesse avançar na verticalização analítica de uma iconografia que lhe é relativa.

Refiro-me à relação de semelhança iconográfica entre, de um lado, o conjunto de vistas topográficas que Frans Post criou em 1645 para a preparação das pranchas do livro de Caspar Barlaeus, e, de outro, as séries de desenhos impressos com paisagens dos arredores da cidade do Haarlem nos anos 1610.

No caso específico desta investigação, a comparação iconográfica inicial, acima mencionada, se desdobra em outros níveis. Para que possamos estudar a recepção dos desenhos de Post em 1647 - quando vieram a público, é preciso se ater a três variáveis presentes no contexto histórico de então: 1) o papel da topografia na cultura visual de ambos os períodos; 2) a relação desse repertório visual a ambos os momentos políticos dos Países Baixos Unidos; e 3) o imaginário do “Brasil holandês” no interior dessa paisagem política de fins da década de 1640.

Cabe aqui alertar que não se trata de expormos, a seguir, os resultados dessa nova investigação, mas a armação de suas questões centrais. É na reflexão que busca entender a natureza da relação entre as práticas sociais e as construções simbólicas que concebemos uma história comparada das imagens, nas encruzilhadas de um objeto constituído entre continuidades iconográficas, descontinuidades políticas e diferenças atlânticas.

### **3. A paisagem da Nova Holanda como arena política entre diferentes ideologias de Estado nos Países Baixos da década de 1640**

As imagens produzidas por Frans Post por encomenda de João Maurício operavam a visibilidade do projeto político orangista-nassoviano do *stadhouder* [lugar-tenente] Frederik Hendrik para a legitimação de poder dos neerlandeses no Brasil e no Atlântico, uma vez que, assegurando a posse do território que ia do São Francisco ao Potengi, mantinha-se uma cabeça-de-ponte crucial para a geopolítica neerlandesa no Atlântico.

Porém, com a morte do *stadhouder* em 1647 e o crescimento da liderança civil em favor da paz com a Espanha, a posição orangista-nassoviana enfraqueceu-se; e com ela, a proposta de manutenção do Brasil. A plutocracia mercantil de Amsterdã preferiu rever sua participação no Atlântico: abandonou

seus territórios produtores centrais – Nova Holanda e Nova Neerlândia, e privilegiou assim o comércio com os portos ibéricos (BOXER, 1960; IDEM, 1965; SPRUIT, 1988; ISRAEL, 1989).

Fazer a paisagem política do Brasil surgir da relação entre vistas topográficas dispostas em série era privilegiar uma maneira de conferir, através do cuidadoso acuro da representação, uma distinção política que João Maurício pôde ter querido e conseguiu fazer vigorar na corte de *Vrijburgh*, sede do governo da Nova Holanda. Contudo, não deve ter encontrado muitos entusiastas na Holanda, sobretudo porque seus conflitos com a WIC – *Geoctroyeerde West-Indische Compagnie* - se agravaram após 1644, a despeito da iniciativa de mandar publicar o livro de Barlaeus. Portanto, a iniciativa de João Maurício - de mandar publicar a história de seus feitos no Brasil – deve ser entendida como uma defesa da ideologia orangista-nassoviana, relevante tanto para as Províncias Unidas quanto para os próprios territórios ultramarinos no Atlântico. Nesse sentido, a paisagem política da Nova Holanda nos desenhos de Frans Post deve ser entendida como a contraparte visual desse projeto político, e não como mera ilustração do texto de Barlaeus.

Por outro lado, a estratégia de representar a paisagem típica sem especificidade topográfica correspondia a uma construção imaginária de lugar que operava outra visão política para o território da colônia. A simplificação no emprego dos motivos açucareiros, por exemplo, era uma forma estilizada de evocar o *Suikerrijk*, um território, literalmente, “rico em açúcar”. No sentido desta análise, essa estratégia visual, relativa ao período da paz nassoviana no Brasil, corresponde ao panorama encontrado na composição de *O carro de bois*, de 1638, na qual a manipulação do observado extrapolou a conformação visual do sítio de Sirinhaém a fim de fazer sugerir genericamente a paisagem do *Suikerrijk*. Se essa mesma estratégia não se repetiu ao longo da produção subsequente de Post para João Maurício, o foi como indício de que não se tratava da paisagem política que o governador-general queria para a Nova Holanda, tal como condizente com a ideologia orangista do *Stadhouder* Frederik Hendrik. Daí porque a prancha do livro de Barlaeus que é correspondente ao tema representa Sirinhaém nos mesmos modos da linguagem visual de vista topográfica. O mesmo não aconteceu nas vinhetas do mapa de 1647, elaborado a partir de levantamento geográfico de Georg Marcgraf e editado por Joan Blaeu, e não por Claes Jansz. Visscher (VIEIRA, 2011).

Cabe aqui ressaltar, então, que os interesses no livre comércio estavam relacionados à emergência do partido libertino, que, sendo mais ligado ao republicanismo, propunha a diminuição do papel do *stadhouderschap* dos Orange no arranjo político das forças na governança (HOBOKEN, 1960).

Nesse sentido, o orangismo e o republicanismo, as duas correntes do pensamento político neerlandês do século XVII, poderiam se antagonizar a ponto de trazer “tensões latentes” e “conflitos” que podiam ameaçar o equilíbrio do “comportamento político” (PRICE, 1994); assim como ocorreu quando do embate entre o *stadhouder* e os Estados da Holanda em 1650. Ora, o episódio da tentativa de *coup d'état* de Willem II em 1650 foi o clímax de um impasse entre as duas posições de que falava J. L. Price; impasse esse que já vinha se agravando desde o começo das negociações que levaram à Paz de Münster, em 1648.

De fato, a confirmação da paz foi uma vitória dos Estados da Holanda sobre a Casa de Orange. Sobretudo porque a nova situação em relação à política internacional (as negociações de paz com a Espanha apontando para o fim das hostilidades militares) permitiu que os Estados Gerais apoiassem a proposta de diminuição do efetivo militar da República, o que poderia ser uma forma de minar o poder do *stadhouder*, uma vez que um dos atributos de sua posição de liderança era justamente a função de comando em guerra. Essa mesma manobra, a da diminuição do efetivo das tropas, já tinha sido executada pela WIC após a saída de João Maurício do posto de Governador-General da Nova Holanda, em 1644.

Com o *stadhouder* Frederik Hendrik adoentado, e Willem II ainda apenas tentando ganhar o comando das tropas, em 1645-6, quem “dirigia efetivamente a República” eram os irmãos Bickers, de

Amsterdã, líderes que eram do partido da paz e principais membros da plutocracia mercantil (ISRAEL, 1995). Nesse sentido, a feitura das pranchas para o livro de Barlaeus tornou-se, durante os anos de sua feitura, de 1645 a 1647, uma arena de embate político em prol de Frederik Hendrik. Cabe lembrar que, a essa altura dos acontecimentos, o orangismo, estava cindido em três, uma vez que à posição conciliatória de Frederik Hendrik, opunham-se os extremos de Willem II, mais a favor do partido da guerra, e de Amalia von Solms, mais adepta do partido da paz.

Enquanto uma mescla de soberania provincial com prerrogativas de linhagem principesca, a paisagem política proposta pelo discurso orangista-nassoviano para o Brasil implicava a construção de alegorias de prosperidade em termos de vista topográfica. Ao assim fazer, esse discurso operava em três níveis: 1) fazia do particularismo de origem municipal, tão típico da soberania neerlandesa ao século XVII, a base imaginária do corpo político; 2) removia a referência a uma cabeça desse corpo político, a fim de evitar a evocação ao *stadhouder* como soberano, articulando então as topografias como partes de um todo político que era sugerido pela cartografia do país; e 3) ao propor a aplicação dessas categorias discursivas e imaginárias a fim de elaborar uma geografia do Brasil, incluindo para isso motivos tropicais, estava-se então procedendo a uma assimilação cultural da terra do Brasil ao corpo político neerlandês.

Por outro lado, enquanto proposta republicana pautada nas noções de livre comércio, a paisagem política proposta para o Brasil holandês mantinha os motivos tropicais que aludiam e/ou conotavam a alegoria de prosperidade sem, no entanto, querer precisar inseri-los numa estrutura de iconografia topográfica. Evitando as implicações de inclusão política dessa última, a imagem do Brasil holandês simplificou-se em estereótipo generalizante que exotizou o Outro, fazendo da paisagem não especificamente um corpo político, a Nova Holanda; mas um corpo supostamente a-politizado, considerado imaginariamente nos termos de um *suikerrijk*. Em outras palavras, não constituía um projeto de colonização, mas uma visão que propunha imaginar a terra do Brasil em termos de conquista a uma colônia portuguesa. Nesse sentido, o que se propunha era a manutenção de uma mínima infraestrutura local (embora de relevância geopolítica para todo o Atlântico) que, permitindo a continuidade da produção açucareira por portugueses, permitiria também a manutenção do comércio neerlandês.

Ora, essa proposta republicana e liberal para a paisagem política do Brasil holandês emergiu pela primeira vez na obra de Frans Post na tela *O carro de bois*, de 1638, ano em que um regime de chuvas benfazejas trouxe uma excelente safra, justamente coincidindo com a promulgação da abertura do comércio do açúcar à livre iniciativa (MELLO, 1974). Num contexto tido como promissor, o imaginário da terra abundante foi associado à paisagem ficcionalizada na tela de Post.

Porém, se por um lado João Maurício deixara que os interessados decidissem a sorte do debate em torno do Monopólio vs. Comércio Livre; por outro, afinado com a proposta política do orangismo de Frederik Hendrik, o Governador-General não podia permitir que tal imagem viesse a ser a imagem oficial da Nova Holanda. Daí porque todas as telas subsequentes de Post que chegaram até hoje demonstram um retorno à estruturação imaginária da terra em vistas topográficas.

Porém, o contexto histórico mudara em 1647, e em ambas as margens do Atlântico. O grupo social formado em torno das elites mercantis das cidades holandesas, sobretudo de Amsterdã, ascenderam economicamente a um ponto que lhe era difícil demover a vontade política quando fosse preciso. O desfecho das negociações da paz com a Espanha, a instalação de um governo civil depois da morte prematura de Willem II e o malogro da guerra atlântica pelo Brasil o demonstram muito bem. Com a posição do *stadhouder* fragilizada, os Bickers de Amsterdã puderam imprimir a paisagem política para o Brasil que interessava ao republicanismo liberal. O partido da paz tornara o projeto colonial de uma geografia neerlandesa para o Brasil em uma imagem estereotipada.

#### 4. Arte e sociedade na cultura visual dos Países Baixos de meados do século XVII

Não se trata aqui de reduzir o fenômeno cultural da fabricação da imagem ao determinismo das relações socioeconômicas. Mas, por outro lado, de demonstrar que aquela produção não é isenta dessas últimas; não acontece *fora* delas.

Se, por um lado, uma leitura da arte neerlandesa do século XVII em sua relação com a cultura e a sociedade foi crucial aqui; por outro, é igualmente importante tomar cuidado com possíveis generalizações, presas fáceis do reducionismo. É preciso cuidado ao estabelecer a correspondência entre as mudanças nas relações sociais e políticas após 1650 e as mudanças de gosto, com suas nítidas implicações de tratamentos figurativos aos motivos pictóricos. Em J. L. Price vemos a ideia de que a pintura neerlandesa - e esse argumento se conforma ao gênero mais popular de pintura que era a paisagística, própria da classe de artesãos que emergiu no início do século XVII - se enfraquece na medida em que a alta burguesia introduz valores neoclássicos estrangeiros (PRICE, 1974). Apesar da virada cultural na proposta de abordar a arte neerlandesa nesses termos, esse modelo explicativo concebe o autêntico e o vernáculo como intrinsecamente coincidentes com um generalizante âmbito popular e nacional.

A agenda de estudar culturalmente a arte neerlandesa do século XVII pôde ser relativizada e reelaborada na abordagem de Mariët Westermann. Segundo ela, na primeira metade do século, as camadas populares e a burguesia mercante se aproximam entre si e da nobreza orangista, fruto de uma mesma contingência histórica para todos: a guerra de independência ao inimigo comum, o espanhol, e a subsequente tarefa de construir interna e externamente um novo estado (WESTERMANN, 2007). No entanto, depois de 1648, com o fim da guerra com a Espanha, o reconhecimento dos Países Baixos Unidos pela comunidade de estados europeus e o impressionante crescimento do comércio global neerlandês, a burguesia mercante não precisava mais se ver como par da nobreza ou das camadas mais pobres. Ao contrário, seu papel de liderança pós-1650, com a abolição do *stadhouderschap* da casa de Orange, tornava necessária essa diferenciação, o que exigia, porém, uma construção identitária mais específica, com a criação de uma imagem própria de seu (novo) mundo social e político.

Uma pista para fazer avançar esse debate reside no caminho proposto pela história cultural de Simon Schama, cuja problemática procurou se distanciar do hegelianismo implícito na noção de *Zeitgeist* [espírito do tempo], e sua insuficiente filosofia da história. Segundo Schama, foi o discurso do realismo francês do século XIX, e sua sobrevivência no interior das abordagens historiográficas da arte do século XX que, concebendo a história como manifestação de um *telos*, interpretou a arte neerlandesa do século XVII como um primeiro capítulo do desdobramento da Razão [Ocidental], em sua relação com o desenvolvimento da burguesia (SCHAMA, 1987).

Esta problemática, sobre a determinação da relação entre a simbolização na linguagem e o fazer sociocultural, encontra-se, na verdade, longe de poder ser considerada como encerrada. E justamente por se encontrar no cerne deste debate é que a imagem se torna crucial. Como se dá, na especificidade histórica de cada prática significadora, essa conexão entre relação social e significação/simbolização? Longe de se encontrar definido, esse problema está ainda em aberto. E, nesse sentido, a reflexão sobre a relação entre história e imagem constitui um campo por excelência para o refino desse debate.

Não é possível mais a manutenção de posturas miméticas associadas ao realismo das representações. A imagem não existe fora do problema da linguagem; e tampouco a linguagem é algo que reproduz transparentemente um “real” que exista “em si”. A imagem, então, nos põe frente a questões como as (des) continuidades do tempo e da memória, só que através de outro tipo de linguagem. Menos logocêntrica e mais polissêmica que o texto verbal escrito, a imagem parece constituir um material mais fugidio para a construção do saber histórico, posto que ela não é nem



reflexo de um “real” metafísico nem de uma realidade social, simplesmente. Mas é, antes, um lugar simbólico para a articulação cultural entre as significações e as práticas sociais.

## Bibliografia

- ADAMS, Ann Jensen. (1994). Competing Communities in the ‘Great Bog of Europe’: Identity and Seventeenth-Century Dutch Landscape Painting. In: MITCHELL, W. J. T. (org.). *Landscape and Power*. Chicago: The University of Chicago Press, pp. 35-65.
- BARLAEUS, Caspar. (1980 [1647]). *História dos feitos recentemente praticados durante oito anos no Brasil*. Recife: Fundação Cultura Cidade do Recife.
- BOOGAART, Ernst van den. (2011). A Well-Governed Colony. Frans Post’s Illustrations in Caspar Barlaeus’s History of Dutch Brazil, *The Rijksmuseum Bulletin*, 59(3), pp. 236-271.
- BOXER, Charles. (2004 [1960]). *Os Holandeses no Brasil, 1630-1654*. Recife: CEPE.
- \_\_\_\_\_. (1965). *The Dutch Seaborne Empire: 1600-1800*. New York: Alfred A. Knopf.
- BRYSON, Norman. (1983). *Vision and Painting. The Logic of the Gaze*. New Haven: Yale University Press.
- BRYSON, Norman; HOLLY, Michael Ann; MOXEY, Keith (eds.). (1991). *Visual Theory: painting & interpretation*. New York: Harper Collins Publishers.
- CASTORIADIS, Cornelius. (1982 [1975]). *A Instituição imaginária da sociedade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- DE JONGH, Eddy. (2000). Mountains in the Low Lands. In: DE JONGH, Eddy. *Questions of meaning. Theme and motif in Dutch seventeenth-century painting*. Leiden: Primavera Pers.
- DIKOVITSKAYA, Margaret. (2006). *Visual Culture. The Study of the Visual after the Cultural Turn*. Cambridge, MA, The MIT Press.
- Dutch Brazil* (1997). [Cristina Ferrão and José Paulo Monteiro Soares (eds); Dante Martins Teixeira (org.); Tradução dos manuscritos originais por Álvaro Alfredo Bragança Júnior e B. N. Teensma]. 3 vols. Volume I – Documents in the Leiden University Library. Rio de Janeiro: Index.
- Dutch Brazil*. (2000). [SILVA, Leonardo Dantas (ed.)] Vol. I: Frans Post, The British Museum Drawings. Petrópolis, Editora Index.
- ECO, Umberto. (2005 [1975]). *Tratado geral de semiótica*. São Paulo: Perspectiva.
- \_\_\_\_\_. (2012 [1990]). *Os limites da interpretação*. São Paulo: Perspectiva.
- EVANS, Jessica; HALL, Stuart (eds.) (1999). *Visual Culture: the reader*. London: SAGE Publications.
- HALL, Stuart *et al.* (1980). *Culture, Media, Language. Working Papers in Cultural Studies, 1972-1979*. New York: Routledge.
- \_\_\_\_\_. (1997). *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. London: SAGE Publications.
- HOBOKEN, W. J. van. (1960). The Dutch West India Company; The Political Background of its Rise and Decline. In: BROMLEY, J. S. e KOSSMANN, E. H. *Britain and The Netherlands. Papers delivered to the Oxford-Netherlands Historical Conference 1959*. London: Chatto & Windus.

- ISRAEL, Jonathan. I. (1989). *Dutch Primacy in World Trade, 1585-1740*. Oxford: Oxford University Press.
- \_\_\_\_\_. (1995). *The Dutch Republic. Its Rise, Greatness and Fall, 1477-1806*. Oxford: Oxford University Press.
- LAGO, Bia e Pedro Corrêa do. (2006). *Frans Post {1612-1680}*. Obra Completa. Catalogue Raisonné. Rio de Janeiro: Capivara.
- LEITE, J. R. Teixeira. (1967). *A Pintura no Brasil Holandês*. Rio de Janeiro: G. R. D.
- LEVESQUE, Catherine. (1994). *Journey through landscape in seventeenth-century Holland: the Haarlem print series and Dutch identity*. The Pennsylvania State University.
- \_\_\_\_\_. (1998). Landscape, politics, and the prosperous peace. In: FALKENBURG, Reindert (ed.). *Natuur en Landschap in de Nederlandse Kunst, 1500-1850*. Zwolle: Waanders Uitgevers.
- MELLO, Evaldo Cabral de. (1998 [1974]). *Olinda Restaurada: Guerra e Açúcar no Nordeste, 1630-1654*. Rio de Janeiro: Topbooks.
- NOVAIS, Fernando A. (1997). Condições da privacidade na colônia. In: *História da Vida Privada no Brasil: cotidiano e vida privada na América Portuguesa* / coordenador-geral da coleção Fernando A. Novais; organização Laura de Mello e Souza. São Paulo: Cia. das Letras.
- PANOFSKY, Erwin. (2001 [1955]). *Significado nas Artes Visuais*. São Paulo: Perspectiva.
- PEIRCE, Charles Sanders. (2003). *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva.
- PRICE, J. L. (1974). *Culture and Society in the Dutch Republic During the 17<sup>th</sup> Century*. New York: Charles Scribner's Sons.
- \_\_\_\_\_. (1994). *Holland and the Dutch republic in the seventeenth century. The politics of particularism*. Oxford: Clarendon Press.
- SCHAMA, Simon. (1987). Dutch Landscapes: Culture as Foreground. In: SUTTON, P. C. *et al. Masters of 17<sup>th</sup>-century Dutch Landscape Painting*. Amsterdam/Philadelphia.
- SPRUIT, Ruud. (1988). *Zout en Slaven. De Geschiedenis van de Westindische Compagnie*. Houten: De Haan.
- VIEIRA, Daniel de Souza Leão. (2010). *Topografias Imaginárias: a Paisagem Política do Brasil Holandês em Frans Post, 1637-1669*. Tese de Doutorado não Publicada. Universiteit Leiden, Países Baixos.
- \_\_\_\_\_. (2011). A Topografia Ausente: A Paisagem Política da *Nieuw Holland* nas Vinhetas de Frans Post para o Mapa Mural *BRASILIA qua parte paret BELGIS*, 1643-1647. In: *Clio - Revista de Pesquisa Histórica*, 29(1), Vol. 1.
- WATJEN, Hermann. (2004 [1938]). *O Domínio Colonial Holandês no Brasil: um Capítulo da História Colonial do Século XVII*. Recife: CEPE - Companhia. Editora de Pernambuco.
- WESTERMANN, Mariët. (2007). *A Worldly Art. The Dutch Republic, 1585-1718*. New Haven: Yale University Press.