

Colonização e Paisagem Política: o Imaginário do Brasil Holandês em Frans Post

avance de investigação em curso;
GT 06: Imaginários sociais, memória e pós-colonialidade;

Daniel de Souza Leão Vieira

Instituição: Professor Adjunto / Universidade de Pernambuco;
Titulação: Doutor em Humanidades pela Universiteit Leiden;

Resumo:

O presente artigo tem por objetivo investigar a questão cultural da exotização do Brasil na paisagística de 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). Ao propor uma análise iconográfica da paisagística de Frans Post, procuramos fazer emergir elementos com os quais pudéssemos compreender como o olhar neerlandês formalizou conteúdos relacionados à prática cultural de estereotipar o Outro.

Palavras-chave: Paisagem Política; Brasil Holandês; Frans Post.

“ ‘America’ is not seen through European eyes: it is constructed from European images of Europe’s own repressed and outward projected Others.”

Peter Mason, *Deconstructing America*, 1990

1. Imaginário e discurso colonial no Brasil holandês

Esta investigação trata do imaginário da exotização do Brasil na cultura visual neerlandesa do século XVII a partir de análise feita sobre a paisagística de Frans Post (VIEIRA, 2010). O objetivo aqui foi relacionar os resultados daquela análise à problemática da estereotipia do Outro pelo discurso colonial.

O ponto de partida de nossa análise foi a constatação de que há uma ausência de problematização da relação entre história e imagem no interior dos estudos sobre a produção visual de Frans Post. Nesse sentido, considerar a obra de Frans Post do ponto de vista do debate do significado da imagem consiste em ir além do modelo iconológico de Panofsky (2001 [1955]). Portanto, não concebemos o significado como intrínseco à imagem de arte, mas como construção simbólica que se dá em meio ao processo social no interior de práticas significadoras (HALL, 1997). Essas constituem o próprio imaginário, definido aqui como o fazer cultural que, articulando a produção e a recepção do repertório visual, cria significações, dotando o repertório de sentido social-histórico (CASTORIADIS, 1982[1975]).

Seguimos Norman Bryson (1983) quando esse afirmou que devemos sublinhar que no interior do processo cognitivo de representação artística, compreendido entre os *stimuli* visuais e a *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.

A questão do estereótipo também foi central a Peter Mason (1990 e 1998). Segundo ele, o exótico não é algo em si, mas o produto final de um deslocamento de sentido: o exótico é um discurso etnocêntrico acerca do Outro. E esse processo resulta em graus variados, indo da representação do “selvagem” a do “domesticado”, justamente a depender da intensidade retórica da estereotipia: se por indiscriminação e generalização, ou se por discriminação e especificação, respectivamente.

Isso nos traz diretamente ao debate do crítico e teórico Homi Bhabha (1994) sobre a pós-colonialidade, para o qual o estereótipo constitui a maior estratégia retórica do discurso colonial. Esse último, simplificador, termina por negar o jogo da diferença, fetichizando o Outro, num processo que naturaliza a imposição cultural de um posicionamento para o colonizado na ordem colonial, retirando-lhe a possibilidade de um lugar social que permita uma enunciação sobre si mesmo.

A partir desse quadro de referências, abordaremos a questão do estereótipo na construção de representações do exótico na obra do paisagista holandês Frans Post. Para isso, consideramos um aspecto que tem sido negligenciado na paisagística: as figuras humanas. Esses motivos, tirados de um repertório imagético de tipos étnicos, foram empregados na criação de Frans Post como *landmarks* para a simbolização de duas paisagens políticas: de um lado, a representação da Nova Holanda como corpo político neerlandês, e, de outro, a paisagem de uma economia colonial erotizada a explorar. Em ambas há o recurso do emprego de alegorias de prosperidade, embora cada uma estivesse relacionada a diferentes ideologias de estado, respectivamente: o republicanismo orangista, baseado na ortodoxia calvinista e na união das províncias neerlandesas, de um lado; e o republicanismo civil, baseado nas liberdades heterodoxas da plutocracia holandesa.

Entretanto, ressaltamos que esses dois imaginários não foram simplesmente reflexos das duas ideologias; mas, antes, as polaridades de um campo de forças discursivas que permitiu a emergência de um lugar simbólico de embate entre ambas as ideologias. Nesse sentido, a criação imagética de Frans Post foi o lugar, por excelência, para reforçar a própria construção do Eu no interior da cultura visual neerlandesa do século XVII, através dessa especulação invertida que foi a exotização da paisagem dos Trópicos no Brasil por estereotipias do Outro.

Os olhares coloniais que representaram o Outro no Novo Mundo terminaram por constituir espelhos invertidos de si mesmos. Exotizando a terra e os habitantes do Brasil, os neerlandeses propiciaram deslocamentos em seus imaginários através dos quais se condensavam diferentes projetos de construção de seus “Eus”. Nesse sentido, as representações dos colonizados instituíram o lugar discursivo dos próprios colonizadores.

2. A paisagem política do Brasil holandês em Frans Post

A imagem em Frans Post foi a construção de uma visão holandesa sobre o Brasil no século XVII, na relação com o embate social entre dois discursos políticos. Esses, polarizados, podem ser localizados a partir do exame de seus vestígios visuais, rastreados pela análise do processo que levou à fixação das observações empíricas de Post em imagens socialmente estruturadas. E, através desses vestígios imaginários, podemos investigar a tensão social entre uma atitude política de colonização do território sob a posse da WIC – *Geocroyeerde Westindische Compagnie* - no Brasil, e outra atitude, predominantemente econômica e que, interessada apenas na manutenção de uma mínima infraestrutura de relevância geopolítica atlântica, permitiria o acesso à produção de artigos tropicais que seriam comercializados nos mercados consumidores europeus.

A primeira dessas atitudes estava em consonância com o discurso orangista-nassoviano, que, tendo como proponentes o *stadhouder* Frederik Hendrik, Príncipe de Orange-Nassau, e o governador-general da Nova Holanda, João Maurício, Conde de Nassau-Siegen, era uma proposta de definição de estado e suas relações com a sociedade neerlandesa, com implicação direta para a inclusão de sua contraparte colonial em ambas as Índias, o que incluía o Brasil.

A segunda atitude era encampada por grandes mercadores que, principalmente sediados em Amsterdã, tinham investido na WIC, mas que após 1638, tendo retirado seus investimentos daquela, preferiram defender a posição econômica do livre comércio e a pauta política do republicanismo civil. Esse grupo passou a ser hegemônico depois da Paz de Münster, em 1648, e, sobretudo, depois da morte prematura de Willem II, em 1650. A instituição dessa posição republicana, civil, e defensora do livre comércio, trouxe implicações para as relações entre o corpo político das Províncias Unidas e a inclusão (ou não) nele do território e sociedade coloniais no Brasil. Essas implicações sociais estão imbricadas com a mudança do imaginário neerlandês sobre o Brasil e com a construção cultural de uma visão paisagística do Brasil em Frans Post.

Primeiramente, as telas feitas por encomenda de João Maurício se distinguem de uma iconografia neerlandesa de vistas de terras estrangeiras pelo fato de representar sítios específicos da Terra do Brasil de acordo com a retórica de perfis topográficos acurados. Ao evitar um repertório visual de terra estrangeira e ao coincidir o ponto de vista figurativo a pontos geometricamente dedutíveis no terreno, Frans Post estava representando o Brasil à moda de uma iconografia pátria de paisagem política. Essa estratégia visual, criação de produtos culturais como mediação simbólica para a construção identitária de pertencimento ao corpo político e à soberania neerlandesa, era a contrapartida imagética de uma ideologia orangista-nassoviana para o Brasil. Ou seja, as primeiras telas e os desenhos destinados à feitura das gravuras para o livro de Caspar Barlaeus, *Rerum per octennium in Brasilia* [1647], estruturam a paisagem do Brasil de dentro da convenção geográfica de vistas topográficas, um tipo de imagem que estava relacionada à paisagem política e que já vinha sendo usado na Holanda desde pelo menos a década de 1610. Essas vistas topográficas tinham relação com a base do imaginário de soberania neerlandesa que era o particularismo municipalista. E, articulando a paisagem em torno dos *topoi* da paz abundante, eram já a construção cultural de uma visão da *Pax Nassoviana*.

A mudança, no entanto, de tratamento e estruturação das composições de Post, posteriores a 1645, sugere, na maioria dos casos, um abandono da estratégia visual de representar a paisagem no Brasil na relação direta com localidades específicas, passando a operar outra construção imaginária, na qual as imagens criavam uma relação entre o território e a noção de cenário. Nessas, a topografia era dramatizada e, sem fazer alusão a localidades específicas, era reduzida a cenas com orografias fantásticas, remetendo a uma ideia indiscriminadamente estereotipada do Brasil, nas quais mais importante do que o estabelecimento de uma paisagem política para a Nova Holanda era a criação de uma visão do *Suikerrijke* Brasil (literalmente, no neerlandês, “rico em açúcar”). Ao dar visibilidade ao cenário dos montes e vales da Zona da Mata Sul pernambucana, embora retirando-lhes as *landmarks* e preservando os motivos arquitetônicos dos engenhos mesmo sem referências topográficas, essas composições eram a imaginação neerlandesa sobre a produção açucareira. Elas eram a manutenção de uma paisagem do Brasil nos moldes de uma Alegoria da Abundância, mas sem fazer alusão ao lugar dessa colônia no corpo político neerlandês. Essas imagens eram a contrapartida visual de uma relação político-econômica que grupos de investidores no comércio e refino do açúcar em Amsterdã tinham com o Brasil.

No entanto, nossa investigação encontrou vestígios na criação cultural da imagem em Frans Post que permitem enunciar que essa mudança de tratamento e estrutura, de uma topografia política a um cenário mercantil supostamente despolitizado, visível após 1650, não foi monolítica nem tampouco homogênea. Se, por um lado, as imagens nassovianas do Brasil estão mais integradas em um único e estruturado discurso colonial; por outro, essas imagens posteriores deixam ver uma fissura que revela pelo menos duas distintas atitudes e visões holandesas sobre o Brasil: os *capricci*, na relação com uma visão, genericamente estereotipada, do Brasil por interesse mercantil; e a manutenção das vistas topográficas, estereotipadas por tipificação, relacionadas à visão orangista-nassoviana do Brasil como paisagem política da Nova Holanda.

Ao longo do período em que a estereotipia da paisagem de Post foi numa dramatização crescente, da tipificação à generalização, em consonância com os eventos históricos da capitulação do Brasil holandês - em 1654 - e a assinatura e retificação do tratado de paz com a coroa portuguesa, em 1661 e 1669, respectivamente, algumas composições suas, no entanto, testemunham não só a manutenção das duas retóricas visuais, como, muitas vezes, a inserção de estratégias oriundas de uma retórica nas composições da outra.

Primeiramente, verificamos um conjunto de estratégias, por parte de Post, no sentido de que, mesmo de dentro das convenções de *capriccio*, era possível fazer a inserção de elementos que poderiam ser tomados, ainda que sutilmente relacionados, como uma crítica a essa visão mercantil do *Suikerrijke* Brasil. Somada à recusa de Post em abandonar a característica do típico na paisagem (evitando a importação de motivos estrangeiros ao Brasil na estrutura de suas composições), há a introdução de elementos oriundos de convenções retóricas de *vanitas*, tipo de motivos alegóricos, geralmente associados ao gênero de pintura de naturezas-mortas, e que simbolizavam a crítica do humanismo neo-estoico ao culto das “ vaidades ” da vida material e das aparências.

Assim, motivos como o da serpente, conotando as ideias de pecado no imaginário cristão, foram enxertados em cenas que de outra forma seriam apenas representações de *naturalia*, tais como numa *Wonderkamer*, gabinete de maravilhas. Ou então, ao invés do complexo arquitetônico açucareiro, Post passou a privilegiar, em algumas imagens, o tema das ruínas. Nesse sentido, esses elementos de *vanitas*, articulados conjuntamente com a disposição das figuras humanas nas composições de forma a remetê-las a práticas religiosas consideradas desviantes, sugeriam o tema de *memento mori* (literalmente: “Lembre-se da morte”. Moto latino relativo ao repertório de valorações associadas a *vanitas*), que, admoestando contra a soberbia na posse de uma terra descrita pela imaginação de *Amoenitates exoticae* (amenidades exóticas), fazia ver a própria ruína e fracasso da experiência colonial, em consonância com o teor discursivo de panfletos contemporâneos que apontavam a derrota militar no Brasil como castigo divino pela não observação, por parte dos neerlandeses, para com a evangelização do “selvagem” indígena e do “bárbaro” africano.

Entretanto, em meio a cenas de orografias fantásticas, em meados da década em que o negócio do Brasil estava em vias de ser fechado, ainda havia espaço para a proposta de retornar o território à soberania dos Estados Gerais. Assim, a topografia do Recife, tal como vista das ladeiras arruinadas de Olinda, voltou a ser objeto do característico acuro visual de Frans Post. Nessas composições, a verossimilhança entre o representado e o visto era o retorno a uma estratégia visual de remontar o imaginário da terra do Brasil como paisagem política da Nova Holanda, ao vincular-se à noção de localidade geográfica e não de locação cênica.

Se pusermos em perspectiva histórica a relação entre a fabricação dessa visão e o desenrolar das negociações com Portugal sobre o Brasil que eram levadas a cabo pelo republicanismo de Amsterdã (MELLO, 2003), então é possível conceber a criação dessas composições como a instituição de um lugar cultural privilegiado para fazer ver essa visão de um Brasil holandês como paisagem política, ao usar o acuro topográfico de localidades específicas à Nova Holanda como referência a um modelo de Estado proposto pelo Orangismo.

No entanto, após 1669 não havia mais motivo para que se mantivesse a produção de imagens sobre o Brasil como arena cultural para o debate político em torno da inclusão ou não da Nova Holanda ao corpo político da República dos Países Baixos Unidos. Após a retificação do tratado de paz com a Coroa Portuguesa, que definiu a reintegração do território produtor de açúcar ao norte do rio São Francisco como posse da Coroa mediante o pagamento, em compensação financeira à Companhia das Índias Ocidentais, a WIC, com sal de Setúbal, a partir de 1669 a Nova Holanda deixava de ter existência legal. A partir desse ano, Frans Post deixou de datar suas pinturas. Ademais, a estratégia visual de alusão à paisagem política pelo acuro topográfico foi abandonada.

Assim, a produção de Frans Post ao longo dos anos 1660, executada num contexto histórico de derrota colonial para outras metrópoles europeias no Atlântico, estava relacionada ao mercado do exótico. Nesse sentido, esses grupos de grandes mercadores esperavam que a produção pictórica de Frans Post desse visibilidade a uma exotização do Brasil, através de códigos de convenções retóricas que, operando por ecletismo, indiscriminação geográfica e etnocentrismo, eram já a emergência discursiva e imaginária de um gênero do exótico, como se verificou a partir do fim do século XVII. Não era mais a proposta Orangista para uma paisagem política da Nova Holanda, mas tratava-se da construção de um imaginário de *extera Europa* (literalmente, no latim, “[tudo que é] externo a Europa”).

Prova disso foi que datou justamente do período de fins do século XVII o início da transferência, via Amsterdã, dos quadros e telas de Post para mercados de arte na França, Inglaterra e Alemanha. Essa conquista póstuma de novos mercados consumidores, no entanto, se deu precisamente porque os chamados *capricci* traziam diminutas referências a uma paisagem política da Nova Holanda, permitindo que motivos brasileiros pudessem ser re-significados como constituintes de uma visão paisagística das Índias Ocidentais, ou da América, assim geralmente definidas. É possível que esse processo de conquista dos mercados de arte em Paris e em Londres tivesse relação com a implantação de um parque produtor açucareiro pela França e pela Inglaterra nas ilhas do Caribe; daí o poder dessa transferência simbólica de motivos brasileiros em cenários estereotipados que podiam servir a generalizações geográficas, tais como as “Índias Ocidentais”.

3. As estereotípias do Outro na paisagem: a (in)discriminação topográfica

Benjamin Schmidt (2002) mencionou Frans Post como um dos pintores holandeses que, produzindo para o mercado de arte, mais contribuiu com cenas do mundo “não-europeu”, contraparte visual de um “projeto geográfico” neerlandês do século XVII que culminou com a emergência de um “gênero” do exótico, por volta de 1700.

Mas, se por um lado, esse gênero só se tornou visível/dizível no fim do século XVII; por outro, esse reconhecimento não implica afirmar que não houvesse um conjunto de práticas culturais permeando atitudes exotizantes sobre o “não-europeu” antes dessa data. É preciso que se leve em conta que esse processo de exotização foi cada vez mais crescente, ao longo do século, de forma a marcar a produção de Post com mais intensidade da década de 1660 em diante.

Então, se a estruturação do exótico foi operada a partir da descontextualização do Outro, como isso se deu em relação à imagem de Frans Post? Comparemos, por exemplo, sua produção dos anos 1660 com o conjunto de imagens alegóricas da América tal como em Jan van Kassel. Nesse, vemos que a descontextualização ocorre não só em relação à localização geográfica, mas também em relação à própria iconografia: a miscelânea no uso de imagens retiradas de fontes iconográficas diversas corrobora a exotização da América através de um “ecletismo etnográfico”, ou um “internacionalismo”, que culminou numa indiscriminação, resultante da homogeneização simplificadora do não-europeu, como numa Babilônia de signos, ao colocar unicórnios em Buenos Aires, elefantes em Vera Cruz ou tigres em Porto Seguro. Frans Post, por sua vez, mesmo numa imagem como a *Vista da Sé de Olinda*, de 1662, em que a dramatização da topografia transformou a representação do sítio em um cenário com orografia fantástica, evitou usar motivos que fossem estranhos ao Brasil.

Não se trata de concluir, apressadamente, que a imagem em Van Kassel é exótica e a de Post, não. Van Kassel incorporou um imaginário exotizante a ponto de organizar sua composição mais em consonância com o crescente ecletismo internacionalista. Enquanto Post parece ter sido refratário às expectativas “eccléticas” de seu público consumidor, procurando fazer com que a descontextualização dos elementos tropicais em suas composições nunca ultrapassassem as fronteiras do típico. E se reconhecemos uma diferença entre sua produção no Brasil dos anos 1630 para a que fez na Holanda da

década de 1660, é porque sua imagem guardou as marcas desse embate: a crescente exotização dos Trópicos no imaginário neerlandês não fez com que Post abandonasse a tipificação na construção de sua imagem, mas, antes, resultou na multiplicação de tipos, motivos tropicais, nas composições.

A imagem em Post foi construída na tensão marcada pelo embate entre duas formas diferentes de imaginar a terra e os habitantes do Brasil, e que podemos relacionar aos dois “eixos” discursivos sobre a América de que falava Peter Mason: o primeiro dos quais está ligado ao poder político e à localização geométrica; o segundo, uma indiscriminação geográfica pautada numa economia erotizante do Outro em corpo feminino (1990, pp. 23-4).

Peter Mason considerou que a “tipificação”, tropo que identificamos na organização visual de Frans Post, é uma operação discursiva que implica em etnocentrismo. O que ele não considerou foi que os traços deixados na imagem, de exotização por tipificação, são como filigranas, mais intersticiais do que são os por indiscriminação eclética. A descrição em Frans Post o levou a montar sua imagem de forma a procurar não deixar os rastros de sua própria operação imaginária. Examinemos aqui alguns elementos em torno do “típico” para, depois, retornarmos à imagem de Frans Post.

O primeiro sentido do típico é o de característico. Esse, então, faz com que o típico seja relacionado ao que é percebido como natural ou originário. Nas alegorias dos continentes, a personificação da América aparece frequentemente como uma mulher sentada em um tatu. Pois, sendo um animal encontrado apenas no continente americano, o tatu foi tomado como típico, no sentido de originário, e, portanto, apto para funcionar como um atributo para fazer ver que à figura feminina correspondia a personificação da América.

Porém, o típico não precisa ser necessariamente algo original do lugar. Ele pode ser algo que foi lá naturalizado. Basta lembrarmos que a “Terra dos altos coqueiros”¹ se identifica com uma população vegetal introduzida da Ásia pelos portugueses (MELLO, 1999); e a tulipa, vendida hoje na Holanda como símbolo tipicamente local, constitui o exemplo de uma espécie introduzida, na virada do século XVI para o XVII, provavelmente da atual Turquia (SCHAMA, 1992).

Assim, o típico pode ser associado não apenas ao natural, mas também ao normal; e a norma, por sua vez, remete o típico ao que é do domínio dos costumes sociais. É nesse sentido que Kenneth Olwig sublinhou a relação entre paisagem e costume: a característica da paisagística do norte europeu em se ater à descrição era uma forma de representar a terra e seus habitantes através da urdidura daquilo que era tido como costumeiro (OLWIG, 2002).

Essa descrição de costumes, associada às figuras humanas na paisagem, era comum a elementos de tipificação presentes na produção de imagens neerlandesas do século XVII com temática geográfica. Os mapas de Claes Jansz. Visscher e de Joan Blaeu muitas vezes apresentam a representação cartográfica ao centro e cercadas não só por vistas topográficas como também por figuras humanas ligadas a grupos sociais e étnicos.²

Essas figuras humanas não se referiam necessariamente a indivíduos específicos; antes, eram a construção de tipos, uma vez que vinham acompanhadas por legendas como: “*Nobilis*” e “*Mercator*”, ou ainda “*Nobilis*”, “*Cives*” e “*Rusticus*”; para o caso de tipos associados a grupos sociais. Mas os tipos também podiam vir associados a grupos étnicos ou nacionais, como no mapa *Europa Recens Descripta*, de Joan Blaeu, onde as figuras aparecem aos pares de casais, acompanhados das legendas “*Angli*”, “*Galli*”, “*Belgi*”, etc. Ora, o que permitia ao espectador dessas imagens a identificação dos tipos não era apenas a legenda, mas os atributos desses tipos. Assim, no exemplo do emprego dos tipos sociais no mapa da Zelândia, Visscher dispôs o “*Nobilis*” vestido em capa, com chapéu de aba, encimado por pluma, e portando uma espada à cintura; o porte de arma lhe indicando a linhagem nobre através do direito próprio ao seu grupo social. Já o “*Cives*” porta capa, mas não a espada, e seu chapéu não tem pluma. O tipo apresentado sobre a rubrica de “*Rusticus*” traz a cabeça descoberta e não porta capa.

¹ Trata-se de alusão a um trecho de um dos versos do refrão do Hino Oficial do Estado de Pernambuco.

² A esse respeito, ver iconografia presente em Hollstein (1991) e em Blaeu (2005[1665]).

Outro elemento importante para determinar o tipo é a posição que sua figura ocupa no todo da composição: nobres e mercadores acima, trabalhadores em baixo, numa possível indicação da qualificação na percepção de superioridade e inferioridade na hierarquia social. No mapa *Gallia*, de 1650, Visscher elaborou ainda mais essa hierarquização social ao dispor cinco tipos, de alto a baixo: “*Rex Galliae*”, “*Nobilis Galli*”, “*Mercator Gallus*”, “*Rusticus Francus*” e “*Aduocatus Gal.*” (WELU, 1987).

Os atributos do tipo, como as roupas e acessórios, são exatamente o que se toma por típico de um grupo ou de um lugar. Nesse sentido, podemos definir o típico como todo e qualquer atributo que possa ser usado para qualificar uma categoria (humana ou paisagística) enquanto tal, usando para isso associações que remetem ao originário, natural, e/ou costumeiro.

A operação de constituição do típico apresenta, portanto, duas dimensões: em seu aspecto de observação, ela se nutre do observável nos costumes, usos e normas para formular uma descrição; mas em seu aspecto de distinção, classificação e hierarquização do que se observava, é também a construção simbólica de uma visão do Eu e do Outro; em outras palavras: é a construção de um imaginário social. E como toda construção cultural, essa constituição do típico está sujeita ao fenômeno do etnocentrismo.

Em seu estudo sobre a questão da topofilia, o geógrafo Yi-Fu Tuan (1974) definiu etnocentrismo como algo comum ao ser humano, e o associou a uma forma de egocentrismo coletivo. Por ora, o que queremos reter dessa analogia de Tuan é o fato dele ter sublinhado que em ambos (o egocentrismo e o etnocentrismo) há um ordenamento do mundo de forma que os componentes desse diminuam em valor rápida e gradativamente à medida que se afastam do centro.

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

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

A exotização pode ocorrer por duas estereotipias distintas: 1) pela domesticação do não familiar ao conhecido, através da discriminação etnográfica e pela localização geográfica; e 2) pela generalização do Outro em uma visão de indiscriminação etnográfica e falta de localização geográfica. Ambas são produzidas pelo etnocentrismo do “Eu” cultural que formula os discursos e os imaginários sobre o Outro.

Portanto, devemos considerar aqui que a tipificação, a seu modo e diferentemente da indiscriminação, também exotiza, uma vez que também opera por estereotipia. Mas o estereótipo é uma estratégia discursiva, e imagética, de dominação colonial. Assim, apesar de toda a tentativa de Frans Post em figurar/imaginar o Brasil como Nova Holanda (motivos tropicais em estruturas composicionais, linguagem visual e convenções de repertório imagético de terra pátria), o problema do etnocentrismo persiste justamente na impossibilidade de abolir seu próprio lugar de produção, eurocêntrico, tal como na respectiva persistência do adjetivo “Nova” que qualificava a Nova Holanda, o conhecido Brasil holandês, em relação ao *centrum* cultural de sua visão.

Na imagem de Frans Post há uma cisão na relação entre as categorias “homem” e “terra”. Todo o elogio visual nele é, no máximo, a apreciação positiva de uma dádiva. O que, por si só, já deslocava o sentido da relação entre categorias e, ademais, mitigava o caráter de conquista na relação entre a presença neerlandesa e a terra do Brasil. O indígena (ou mesmo o africano e o português) se relaciona

com a terra não mais de dentro daquela relação identitária do “eu” da enunciação que define as margens de sentido para a expressão “minha terra”. O indígena em Frans Post é já uma terceira pessoa: não enuncia sobre seu próprio lugar; mas é enunciado num lugar para o qual ele deve ser conformado/normatizado. Portanto, a cisão que estabeleceu o “ele” e a “minha (nova) terra” só pode ser substituída por um lugar que o novo “eu” constituiu para o “ele” nessa terra. É o que se vê nas cenas em que o indígena aparece: guerreiros marchando com mulheres e filhos (BARLAEUS, 1980 [1647]), seguindo atrás da bandeira tricolor da República dos Países Baixos Unidos pelas colinas da paisagem do Brasil, nas imagens nassovianas, e em analogia à descrição que Tácito fez dos germanos, que lutavam à frente de suas respectivas famílias (TÁCITO, 1974); ou como curiosidade etnográfica nas imagens posteriores. Restava ao indígena ser incorporado à reorganização do território conquistado. Esse novo lugar para o indígena é o Colonial. Mas o Colonial, uma vez naturalizado (e a imagem paisagística serve convenientemente a essa naturalização de procedimentos que as relações assimétricas de poder operam, através de um discurso hierarquizador e definidor do lugar do Outro), procura apagar os traços dessa mesma naturalização. Isso é mais óbvio em relação aos escravos africanos. Era notória sua introdução na terra do Brasil, mas esses foram representados tão integrados àquela que, literalmente naturalizados, reforçavam perversamente a representação que mitigava o Colonial em Natural. Nesse sentido, a urgência em “ordenar” os elementos da experiência brasileira era o desejo (e a tensão) de construir as identidades holandesas no século XVII.

Representar a terra do Brasil através de um repertório de vistas topográficas associada à paisagem política neerlandesa teve, então, como viemos argumentando em nossas pesquisas, o efeito de incluir a Nova Holanda no interior da soberania neerlandesa. E que essa construção cultural de sentido histórico foi parte do projeto ideológico de estado proposto pelo orangismo.

No entanto, houve um duplo desdobramento nessa atitude. O primeiro é o de chamar a atenção para o fato de que o território açucareiro da Nova Holanda seria um novo baluarte na guerra contra os ibéricos. A sua manutenção era a condição para a permanência da prosperidade e da paz doméstica nos Países Baixos. Como se aquele forte em Tholen, representado por Jan van de Velde nos anos 1610, tivesse sido levado agora para os rincões das fronteiras da Nova Holanda, como o Forte Keulen, no Rio Grande, ou o próprio Forte Mauritij no Rio São Francisco. Assim, em plenas negociações de paz com a Espanha no cenário europeu, a ideologia orangista ainda se agarrava ao seu lastro: a união e a mitigação das diferenças sob a bandeira da guerra e sob a liderança do príncipe de Orange.

Ao mesmo tempo, representar o Brasil dessa maneira era também reforçar o imaginário desse projeto para a própria sociedade neerlandesa através da representação de si no contexto colonial. Era manter esse imbricar de interesses provinciais diversos numa síntese entre a elite civil e a pequena nobreza, a ortodoxia calvinista e a heterodoxia dos outros grupos confessionais, todos apoiados no apelo popular do orangismo.

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 mudara a estereotipia da imagem da geografia neerlandesa para o Brasil: da inclusão excludente da iconografia de topografia pátria com motivos tropicais, relativa ao projeto colonial do orangismo, passou-se a evitar as referências topográficas, com suas implicações de reconhecimento de corpo político, deixando a paisagem do Brasil, com seus motivos de *naturalia tropical* em orografias fantásticas e exóticas.

Bibliografia

- BARLAEUS, Caspar. [1647]. *Rerum per octennium in Brasilia*. Amsterdam. (edição brasileira, de 1980, *História dos feitos recentemente praticados durante oito anos no Brasil*. Recife: Fundação Cultura Cidade do Recife).
- BHABHA, Homi. (1994). *The Location of Culture*. New York: Routledge.
- BLAEU, Joan. (2005[1665]). *Atlas Maior*. Introdução e textos de Peter van den Krogt. Köln: Taschen.
- BRYSON, Norman. (1983). *Vision and Painting. The Logic of the Gaze*. New Haven: Yale University Press.
- CASTORIADIS, Cornelius. (1982 [1975]). *A Instituição Imaginária da Sociedade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- HALL, Stuart *et al.* (1997). *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. London: SAGE Publications.
- Hollstein's Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts ca. 1450-1700*. (1991). Volumes XXXVIII / XXXIX: Claes Jansz. Visscher to Claes Claesz. Visscher II [Nicolaes Visscher II]. Compiled by Christiaan Schuckman; edited by D. De Hoop Scheffer. Koninklijke Van Poll. Roosendaal, The Netherlands.
- MASON, Peter. (1990). *Deconstructing America. Representations of the Other*. London/New York: Routledge.
- _____. (1998). *Infelicities. Representations of the Exotic*. Baltimore: The John Hopkins University Press.
- MELLO, Evaldo Cabral de. (1999) Uma Nova Lusitânia. In: MOTA, Carlos Guilherme (org.). *Viagem Incompleta: a experiência brasileira – Formação: Histórias*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, pp. 71-101.
- _____. (2003). *O Negócio do Brasil. Portugal, os Países Baixos e o Nordeste, 1641-1669*. Rio de Janeiro: Topbooks.
- OLWIG, Kenneth Robert. (2002). *Landscape, Nature and the Body Politic. From Britain's Renaissance to America's New World*. Madison: The University of Wisconsin Press.
- PANOFSKY, Erwin. (2001[1955]). *Significado nas Artes Visuais*. São Paulo: Perspectiva.
- SCHAMA, Simon. (1992). *O desconforto da riqueza: A cultura holandesa na época de ouro, uma interpretação*. São Paulo: Cia. das Letras.
- SCHMIDT, Benjamin. (2002). Inventing Exoticism: The Project of Dutch Geography and the Marketing of the World, circa 1700. In SMITH, Pamela H. & FINDLEN, Paula. *Merchants & Marvels. Commerce, Science, and Art in Early Modern Europe*. New York: Routledge, pp. 347-369.
- TÁCITO. (1974). Germânia. In *Obras Menores*. Tradução e notas prévias de Agostinho da Silva. Lisboa: Livros Horizontes.
- TUAN, Yi-Fu. (1974). *Topophilia. A study of environmental perception, attitudes, and values*. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall, Inc.
- 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.
- WELU, James A. (1987). The Sources and Development of Cartographic Ornamentation in the Netherlands. In WOODWARD, David (ed.). *Art and Cartography. Six Historical Essays*. Chicago: The University of Chicago Press.