

A VISTA DE OUTRO ESPAÇO¹

Francisco Isaac D. de Oliveira *
Francisco das C. F. Santiago Jr.**

Resumo

A pesquisa busca refletir o conceito de mundo natural nas paisagens pintadas pelo artista holandês Frans Post como também discutir a própria paisagem “criadora” do Brasil. Assim pretendemos fundir imagem e arte para entender as representações da América holandesa durante o século XVII. O olhar exótico do europeu (holandês) sobre as possessões do Novo Mundo serve para compreender a visão do estrangeiro, as imagens vistas por aqui de uma natureza exótica, selvagem e virgem produz uma visão neerlandesa das paisagens coloniais da América. Vamos utilizar como fonte de pesquisa a tela “*Vista das ruínas de Olinda*” de Frans Post, pintor este foi o primeiro artista a retratar as paisagens americanas. Buscaremos trabalhar com uma metodologia que privilegie a arte, a imagem e as leituras da história colonial do Brasil seiscentista.

Palavras-chave: Paisagem. Arte. Frans Post.

Abstract

This research aims to reflect on the concept of natural world in landscapes by Dutch painter Frans Post as well as discuss "creative" landscape of Brazil itself. Thus, we intend to join image and art in order to understand the representations of Dutch America dating from the seventeenth century, which reproduce an exotic, wild and virgin nature, and represent exogenous vision of the Netherlands, and more generally of Europe, about American colonial landscapes. For this purpose, we use as research source the screen "View of the Ruins of Olinda, Brazil" by Frans Post, the first artist to portray American landscapes, and we give focus on art, image and readings of the seventeenth-century Brazil colonial history.

Keywords: Landscape, Art, Frans Post

¹ Este texto é parte integrante da minha dissertação de mestrado (3º CAPÍTULO) defendida no PPGH-UFRN no ano de 2013. Este artigo foi amplamente discutido no *V Encontro de Cultura e Memória: História, Narrativas e Patrimônio* na UFPE entre os dias 28 e 30 de setembro de 2011. Quero agradecer a colaboração teórica dos meus professores, a começar, pelo Professor Dr. Durval M. de A. Jr., a Professora Dr^a. Joana D’arc de Sousa Lima, ao meu Orientador Professor Dr. Francisco das C. F. Santiago Jr., ao meu Co-orientador Professor Dr. Daniel Vieira e os meus colegas de mestrado Carolino Marcelo de S. Brito e Edilene Gonçalves.

*Mestre em História e Espaços pela UFRN-Brasil. Professor de História na Rede Pública municipal de São G. do Amarante/RN e Professor Tutor na EaD/IFRN. Pós-graduando *Lato Sensu* em Literatura e Ensino pelo IFRN.

** Graduado em História pela UFPI; Mestre em Multi-meios e Cinema pela UNICAP; Doutor em História pela UFF. Professor do curso de História e do PPGH/UFRN.

“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 già 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 Olinda². 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 um espaço na sua grande parte desconhecida e guarda uma dimensão do medo, essa dinâmica poderá ser explorada numa pesquisa mais ampla e aprofundada.

² 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.



Figura 1 – Frans Post. Vista das ruínas de Olinda. Sem data. Óleo sobre tela. 90 x 122 cm. Fundação Cultural Ema G. Klabin, São Paulo.

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 2 - Detalhe. Frans Post. Vista das ruínas de Olinda. Sem data. Óleo sobre tela. 90 x 122 cm. Fundação Cultural Ema G. Klabin, São Paulo.

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 comum 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 portuguesa³.

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 telas⁴, 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.

³ 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.

⁴ Segundo Yi-Fu Tuan na sua obra ‘*Espaço e Lugar: a perspectiva da experiência*’. 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.

Continuando no debate sobre a experiência, existe uma 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).

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 sobrepujaram 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 a 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 mamífero⁵, 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).

⁵ 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, fizeram 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 terra⁶:

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 (fig. 3) num paraíso luxuriante⁷.

O casal cercado por animais (domésticos) conhecidos, como exemplo, carneiros e vacas é acompanhado por um ‘corpo estranho’. Ao fundo, nas árvores, podemos enxergar um papagaio⁸, animal fora do circuito natural da fauna europeia 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

⁶ 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.

⁷ Representação de Adão e Eva no Paraíso. Gravura de Albrecht Dürer, 1504. Fundação Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro – Brasil.

⁸ “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.

que pensávamos ou do que supúnhamos devesse ser’, fixando-o na memória.” (GREENBLATT, 1996. p. 37).



Figura 3 – Albrecht Dürer. Adão e Eva no paraíso. 1504. Gravura. Fundação Biblioteca N. do Rio de Janeiro.

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 espaço⁹. As viagens ultramarinas iniciaram séculos de intensa admiração. “A cultura europeia 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.

⁹ “(...) 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 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.

Tudo que era comum ao Novo Mundo interessava à sociedade europeia – 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 um outro espaço? Acreditamos que sim, cultura e paisagem são, assim, conceitos complementares. Por meio da cultura de quem enxerga a imagem, a 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 presente¹⁰.

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

¹⁰ “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.

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 ideia, é a elaboração cultural de um olhar que estaria para o plano simbólico como o desenvolvimento do capitalismo para o plano material. (VIEIRA, 2010. p. 66-67).

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 filósofo 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.

Referências

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

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

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

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. (Org.). 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.

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.

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

CERTEAU, Michel de. *A Invenção do Cotidiano*. v. 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. 2. 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.

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. 3º 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.

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

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

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. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 8, n. 12, p. 97-115, jan/jun. de 2006.

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

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: UFRGS/USP, 2006.

MELLO, Evaldo Cabral de. *O Brasil holandês (1630-1654)*. São Paulo: Penguin Classics, 2010.
_____. *Olinda restaurada: guerra e açúcar no Nordeste, 1630-1654*. São Paulo: 34, 2007.

MELLO, José Antônio G. de. *Tempo dos Flamengos*. Influência da ocupação holandesa no vida e na cultura do norte do Brasil. 5ª Edição. Prefácio de Gilberto Freyre, Rio de Janeiro: TopBooks, Universidade Editora. 2007.

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.

NASCIMENTO, R. L. X. 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. *Revista Clio*. PPGH-UFPE. Recife: Edufpe, 2007.

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”. *Revista Inter-Legere*. UFRN: Número 10, jan/jun de 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.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. A invenção do Brasil: O nascimento da paisagem brasileira sob o olhar do outro. *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. *Fênix Revista de História e Estudos Culturais*. v. 3. ano III, n. 2. Abril/maio/junho de 2006.

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. (Org.). São Paulo: Alameda, 2012.

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.

SCHÜRMAN, Betina. *Urbanização colonial na América Latina: cidade planejada versus desleixo e caos*. Textos de História, v. 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. *Varia História*, Belo Horizonte: v. 25, n. 41: p. 61-83, jan./jun. 2009.

TUAN, Yi-Fu. *Espaço e Lugar: a perspectiva da experiência*. São Paulo: Difel, 1983.

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. *Fênix*. Revista de História e Estudos Culturais, v. 3, Ano III, no. 3, jul/ago/set 2006. www.revistafenix.pro.br

VIEIRA, Hugo Coelho. *Brasil Holandês: história, memória e patrimônio compartilhado*. VIEIRA, Hugo C.; GALVÃO, Nara N. Pires. & SILVA, Leonardo Dantas. (Org.). São Paulo: Alameda, 2012.

WANNER, Maria Celeste de Almeida. *Paisagens sígnicas: uma reflexão sobre as artes visuais contemporâneas*. Salvador: EdUFBA, 2010.