

A CONSTRUÇÃO DA MEMÓRIA NASSOVIANA: VISTAS TOPOGRÁFICAS DO ESTADO DO BRASIL DO SÉCULO XVII

Prof. Dr. Eduardo Sinkevisque

UNICAMP/FAPESP

A construção da memória nassoviana que se pinta ou se desenha para ser vista pode ser definida como “espetáculo do quadro” e como “quadro do espetáculo”. Consideram-se, com Lichtenstein, as relações da pintura com o teatro¹. Como o espetáculo no espaço que se dá, por exemplo, como paixão de personagens limitadas pela moldura. Fora desse limite, como paixões provocadas no espectador. Ampliando e particularizando as formulações de Lichtenstein, propõe-se que a pintura das guerras holandesas, no (e do) Estado do Brasil, põe em cena o Príncipe de Orange e seus domínios (1637-1644)², nas cenas de guerra, em retratos, na topografia ou vistas topográficas, na pintura de natureza, de verduras, de animais etc. Por uma questão de recorte analisar-se-ão, aqui, apenas algumas vistas topográficas.

O que se procura, aqui, é pensar as imagens e fazer pensar sobre elas, de modo a recusar ou abandonar, radicalmente, o que se chamou, desde o século XIX até hoje, de “pintura do Brasil Holandês” ou de “os primórdios da pintura no Brasil”, pintura “realista”, “naturalista”, fruto de uma “missão científico-cultural”, ou “acadêmica”. Lembre-se que o academicismo e certo convencionalismo foram atribuídos às telas de “temas brasileiros” pintadas na Holanda, quando Frans Post regressou para a Europa³.

Esta visada em sentido oposto à crítica aproxima os objetos de seu intérprete e de seus leitores/espectadores seiscentistas, segundo a hipótese da reconstituição dos modos de pensar, praticar e fazer circular um tipo de pintura que mostra e demonstra uma memória tipológica, fisionômica, topográfica e bélica. Mesmo que tenham sido empreendidas por artífices e naturalistas que acompanharam o Conde de Nassau e que tenham ocupado seus palácios⁴, as imagens não são expressões de pintores e de seus pares em “missão científica”, mas de artífices que ocupavam cargos previstos pelas cortes seiscentistas, paralelamente aos de conselheiros, validos, ministros etc.

¹ Cf. LICHTENSTEIN, Jacqueline. *A Cor Eloquente*. Trad. Maria Elizabeth Chaves de Mello e Maria Helena de Mello Rouanet. São Paulo: Siciliano, 1994. p. 218.

² Lembro que, por exemplo, Frans Post confecciona imagens sobre o Estado do Brasil na Europa, após seu regresso à Holanda.

³ Cf., por exemplo LARSEN, Erik. *Frans Post interprète du Brèsil*. Amsterdã/Rio de Janeiro: Colibris, 1962. p. 149. Larsen é um dos primeiros a fazer uma monografia sobre Post.

⁴ Refiro-me ao Palácio Friburgo, na Ilha de Antônio Vaz, Pernambuco; depois na Holanda. Postas em gabinete real, as imagens não são decoração exterior, mas ornatos que fazem parte de uma cenografia, cuja função é maravilhar o olho e, por ele, a alma do receptor.

Tampouco são meramente descritivas, aspecto que é um dos mais privilegiados pela crítica⁵. Deve-se entender “descrição” como parte da narração retoricamente pensada como *descriptio*, que faz da pintura discurso, por homologia de tópicos, não por cópia direta da empiria.

Mesmo que tenham servido para o conhecimento de uma faixa da terra “americana”, de seus habitantes e do que hoje se chamam “fauna e flora”, essas imagens da memória nassoviana não são “etnográficas”, “zoológicas”, “botânicas”, nem muito menos “antropológicas”, ou antecipações de uma “antropologia visual”, como é comum tratá-las⁶. Elas foram pensadas e circularam anteriormente à Botânica de Lineu, evidências de um saber que se constitui a partir da *História Natural*, cujo modelo mais remoto é Plínio, o velho.

Os possíveis modelos de emulação de um artífice como Frans Post, por exemplo, podem ter sido holandeses como Ruisdael, van Goyen, van der Velde etc. Não estudados aqui, pois sua inclusão na análise fugiria ao recorte estabelecido. Não obstante, transitando entre Leyden e Haarlem, Frans Post pode ter tomado contato, no mínimo, com as obras e idéias de um Thierry Bouts, de um Jan Mostaert⁷ ou, principalmente, de Carel van Mander, tratadista que repõe a preceptiva italiana, tendo Vasari como sua principal *auctoritas*⁸.

Objetiva-se principalmente demonstrar como os objetos pertencem a um projeto de história natural calvinista. Inventadas e interpretadas por meio de moralizações teológico-políticas reformadas, as imagens funcionam como monumento da memória

⁵ Cf., por exemplo, LICHTENSTEIN, Martin Heinrich Karl. “Estudo crítico dos trabalhos de Marcgrave e Piso sobre a *História Natural do Brasil* à luz dos desenhos originais”. *Moderatore et auctore* Edgard de Cerqueira Falcão. São Paulo: Conselho Nacional de Pesquisas/Universidade da Bahia, 1961 (Brasília Documenta, vol. II). Mais recentemente, Alpers defende a descrição como definidora da pintura holandesa seiscentista em geral. Cf. ALPERS, Svetlana. *A Arte de Descrever – A Arte Holandesa no Século XVII*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: EDUSP, 1999.

⁶ A respeito da “antropologia visual” aqui desconsiderada cf. HERKENHOFF, Paulo. “Representações do Negro nas Índias Ocidentais”. Op. cit. p. 126. Com relação à interpretação etnográfica das imagens de tipos selvagens, lembro de Ronald Raminelli (cf. “Habitudo Canibal”. In: *O Brasil e os Holandeses 1630-1654*. Org. Paulo Herkenhoff. Rio de Janeiro: Sextante Artes/GM Editores, pp. 104121).

⁷ Cf. REVIGLIO, Laura. “Frans Post – o primeiro paisagista do Brasil”. In: *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. Separata, nº 13, 1972.

⁸ Privilegiando a capacidade do pintor no fazer uma história, Van Mander louva a arte ao recomendá-la aos aprendizes de pintura. Na vida de Goltzius, por exemplo, elogia o “bom colorido”, cujo decoro atende à valorização do desenho subordinador da cor. Entretanto, Van Mander moraliza a arte, ao dizer, por exemplo, que a natureza, generosa e fecunda de Deus, predestina o jovem Goltzius a brilhar nas artes, cujas sementes divinas são depositadas na consciência do eleito. Ao polir o artífice perfeito, Van Mander preceitua o *desenho* como categoria principal em relação à pintura e à gravura, pois entende que por meio do *desenho* se faz a “verdade”. Cf. MANDER, Carel Van. *Le livre de peinture. La vie des plus illustres peintres des Pays-Bas et de l'Allemagne*. Textes presentes et annotés par Robert Genaille. Paris: Hermann, 1965, pp. 149;190-192. Lembro que, no século XVII, houve pelo menos duas edições do tratado de Van Mander e, no século XVIII, uma edição.

que legitima a posse e o governo exercidos pelos Países Baixos sobre terras e gentes conquistadas, sendo fabricadas como provas de eleição e de predestinação, mesmo que muitos dos artífices ou naturalistas nassovianos não se tenham convertido ao calvinismo, pois mediadas pela moralização que constitui destinatários/espectadores predestinados. Lembro que a *História Natural do Brasil*, de Marcgraf e de Piso, por exemplo, divide-se em oito livros, tratando de plantas, peixes, aves, quadrúpedes, serpentes, insetos, da região e de seus habitantes. As pranchas com os desenhos, em co-presença com o discurso, são produzidas pelo natural. Lembro também que, pensados pela teologia-política calvinista, textos e imagens dessa história demonstram epiditicamente, na variação encomiástica, a presença e a glória de Deus, como espécie de reatualização do triunfo romano, pois são manifestações de Deus. Nesse sentido, as imagens batavas de história natural são realizações do trabalho calvinista, cujo fim é alcançar Deus, uma vez que o mecenas delas, Nassau, é um representante de Deus na terra, um predestinado. Como escolhido e eleito por Deus, Nassau ocupa os lugares do privilégio. Suas imagens constroem o monumento que exalta a glória de Deus, naturalizando o poder e o domínio da natureza, no reconhecimento da origem divina do principado. Na dedicatória ao Conde Maurício, Marcgraf e Piso dizem ter composto e descrito a obra com grande esforço, detalhadamente, com figuras desenhadas ao vivo, consoante às conveniências. Pedindo benevolência aos leitores, João de Laet, *auctor* do prólogo e impressor do compêndio, finaliza a apresentação do volume nos seguintes dizeres:

“(...) não desespero porém, se Deus me prolongar a vida por alguns anos, e terminar a guerra do Brasil, que esta História sairá mais perfeita, e será feito um favor condigno àqueles, que dela bem se aproveitarão. Por enquanto gozai da que vos damos (...)”⁹.

Pensa-se que, de saída, as funções epidíticas ou demonstrativas ensino e deleite estão manifestadas e moralizadas calvinistamente nesse Deus predestinador que o impressor antuerpiano invoca.

As vistas topográficas analisadas aqui podem ser pensadas analogamente à moralização mencionada. Elas circulam em co-presença com o discurso histórico, como vou apontar.

⁹ LAET, João de. “Prólogo”. In: MARCGRAF, George & PISO, Willem. *Historia Naturalis Brasiliae*. Tradução Mons. José Procópio de Magalhães. Edição Museu Paulista. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 1942.

Calvino define as imagens como signos que são manifestações pedagógicas e transitórias da presença de Deus, portanto epidítico-encomiásticas. Ocorre que, como matérias mortas, por elas não se pode representar Deus, somente as obras de Deus, caso contrário, como ensina a doutrina, cometer-se-iam falsidade e impiedade:

“(...) as artes de pintar e entalhar são dons de Deus, acredito que seu uso deve se manter puro e legítimo, a fim de que o presente que Deus deu aos homens, para sua glória e seu bem, não seja pervertido nem corrompido pelo abuso descontrolado, nem transformado em causa da nossa ruína. Não considero lícito representar a Deus sob forma visível, porque ele proibiu e também porque sua glória seria desfigurada, e sua verdade, falseada. E [isso] para que ninguém se iluda, pois quem leu os antigos doutores [da Igreja] verá que eu estou perfeitamente de acordo com eles, que reprovaram todas as figuras de Deus acusando-as de imposturas profanas. Se é ilícito figurar Deus por meio de uma efígie corpórea, tanto menos se permite adorar uma imagem como se Deus fosse, ou mesmo nele adorar Deus. Conclui-se, portanto, que se pode pintar ou entalhar apenas as coisas que se vêem com os olhos, a fim de que a majestade de Deus, que é por demais elevada para a visão humana, não seja corrompida por fantasmas que não lhe convêm de maneira alguma. Quanto ao que é lícito pintar ou entalhar, existem as histórias, para que possam ser recolocadas, ou ainda, figuras, animais, cidades, países. As histórias podem ser enriquecidas com ensinamentos ou lembranças; no mais, não sei para que servem, a não ser para o deleite (...)”¹⁰.

Feitas estas considerações, cabe analisar como as vistas topográficas narram/descrevem de modo a fazer ler o que se vê? Para isso, urge perguntar quais são as principais tópicas das imagens e como as imagens são dispostas e ornadas.

As vistas topográficas estudadas, nove no total, são: *Vista de desembarque das tropas holandesas, quando do seu ataque à cidade de salvador*, em 1638; *Boa Vista*;

¹⁰ Cf. CALVIN, Jean. *Institution de la Religion Chrétienne*. 2ª ed. Édition nouvelle publiée par La Société Calviniste de France sous les auspices de L'International Society for Reformed Faith and Action. Genève: Labor et Fides, 1967, L. I, cap. XI, pp. 61-74. A passagem citada se extraí da recente tradução parcial para o português da doutrina calvinista da pintura, sob coordenação de Magnólia Costa. Cf. CALVINO, João. “Por que não é lícito atribuir a Deus qualquer figura visível, e por que todos os que recorrem a imagens se revoltam contra o verdadeiro Deus”. In: *A pintura – textos essenciais*. Vol. 2: “A teologia da imagem e o estatuto da pintura”. Direção geral de Jacqueline Lichtenstein. Apresentação de Jean-François Groulier. Coordenação da tradução Magnólia Costa. São Paulo: Editora 34, 2004, pp. 62-63. Os sublinhados são meus. Observo que os últimos sublinhados indicam justamente a pintura de história, os retratos, as vistas topográficas e a pintura de natureza; monumentos nassavianos.

Friburgo; Alagoa ad Austrum; Vista de Itamaracá; Praefectura Parayba et Rio Grande; Castrum Maurity ad Ripam Fluminis S. Francisci; Marina de Olinda e T'Recif de Pernambuco (cf. imgs. 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8 e 9)¹¹. As imagens são de Frans Post, com a exceção das duas últimas, que são de artífice anônimo, e não são desprovidas de personagens. Mesmo que as cenas predominem sobre a ação, há nelas, visivelmente, barcos em movimento, ocupados por personagens (imgs. 2 e 3); há pessoas transitando por trilhas e caminhos (img. 4); atravessando o rio (img. 7) ou, ainda, paradas, como que em posição de descanso às margens do rio ou baía (img. 5), propondo um desenho de hipotipose pela descrição das ações e objetos. Entretanto, nelas predomina a cena de desenho que registra os lugares, ou seja, Bahia de Todos os Santos, Boa Vista, Friburgo, Olinda, Recife etc. As tópicas dessas imagens podem ser entendidas como as que descrevem, em linha tênue, cidades (imgs. 1, 2, 3, 8 e 9); rios (img. 7), mar (img. 4), baías (img. 5) etc, portanto tópicas convenientes à topografia em estrito senso, como *pictura topographica*, topiária como quis Plínio relido nos Seiscentos¹² e como médio horaciano, pelas amenidades que pinta nas figuras que movem os elementos arquitetônicos, que podem ser lidos como médios próprios do deleite e do ensinamento.

Particulariza-se, no entanto, em especial, a gravura da Prefeitura da Paraíba e Rio Grande, pois nela opera-se com quatro tipos de historiação, podendo ser lida como mapa e como vista topográfica (img. 6). Nela, lê-se o desenho arquitetônico da prefeitura com a cruz católica, com personagens em movimento, também o desenho arrazoado da natureza tirado do natural (*ad vivum*), especificamente, de parte do reino vegetal, bananeiras, agaves e árvores tropicais, e uma pintura de história que concorre ou concorda, em co-presença, com a topografia, isto é, uma cena de batalha naval com seus navios e com o fumo mimético produzido pelas armas; além do traçado das linhas diretórias do mapa e o povo de índios marchando com uma bandeira holandesa.

Outra particularização do subgênero pictórico pode ser examinada na imagem que representa, como anuncia o cartucho, o *Acampamento de Maurício à margem do*

¹¹ Com exceção da *Vista de Itamaracá* (im. 5), um óleo sobre tela do acervo de Luís XIV, as outras imagens de Frans Post são extraídas da *História dos feitos recentemente praticados durante oito anos no Brasil* (...), de Gaspar Barléu. As imagens anônimas (img. 8 e 9) são extraídas do livro de Jan de Laet, Iaerlyck Verhal, Leyden, 1641.

¹² “(...) il [Auguste] fut le premier à imaginer une façon tout à fait charmante de peindre le parois y figurant des maison de campagne et des ports ainsi que des thèmes paysagistes, bosquets sacrés bois, collines, étangs poissonneux, euripe, rivières, rivages, au gré de chacun, et y introduisit diverses effigies de personnages se promenant à pied ou en barque, se rendat, sur la terre ferme, à leur maison rustique à dos d’âne ou e voiture, voire em train de pêcher, d’attraper des oiseaux, de chasse o même e vendager (...)”. Cf PLÍNIO. *Histoire Naturelle*. Texte établi et traduit par H. le Bonniec, commenté par H. Gallet de Santerre et par H. le Bonniec. Paris: Belles Lettres, 1953, L. XXXV, 116.

Rio São Francisco (img. 7). Nela, povoa-se a superfície da tela com enumerações, quase paralelas, em pelo menos 6 grupos de corpos alinhados, em fila, remando de uma margem a outra do rio. Frans Post inventa essa imagem, no entanto, acompanhada também de índice, cujas letras particularizam ilhas e ilhotas.

Em semelhança com as pinturas de história e com os retratos, todas as vistas topográficas estudadas têm regularidades que são elementos comuns didascálicos que permitem acionar os modos de lê-las como artefatos de gênero epidítico de variante encomiástica, homólogos dos discursos de história de subgênero “ânua” ou “diário”. Os cartuchos dessas topografias pictóricas funcionam em identidade ou afinidade com os títulos dos capítulos dos livros de história, assim como os das pinturas de história também o fazem. Não obstante, não são iguais entre si, pois particularizam-se conforme os lugares que indicam sua gráfica e porque ora são fitas suspensas (cf. imgs. 1, 2, 8 e 9), ora asas (cf. imgs. 3, 4, 6 e 7), ora mais ornados (cf. imgs. 1, 2, 8 e 9), ora menos ornados (cf. imgs. 3, 4, 6 e 7). Ocorre que as imagens topográficas acompanhadas de cartuchos mais ornados acumulam fitas e asas, mimetizando pergaminhos desenrolados que apresentam as cenas, em uma espécie de anúncio público teatral. O cartucho que anuncia o Palácio Friburgo é inventado e disposto em paralelo ao monumento (cf. img. 3); o que anuncia *Alagoas ao Sul*, em paralelo ao rio (cf. img. 4); os dois cartuchos da imagem da Prefeitura da Paraíba e Rio Grande particularizam dois espaços mimetizados na superfície do mapa-vista, ambos acompanhados de corôa (cf. img. 6). Ou seja, o primeiro funcionando como carimbo diplomático da posse da terra, cujos 6 signos colocados no centro atestam o domínio; o segundo, tem ao centro o avestruz coroadado, habitante do Rio Grande, como compõe Barléu no encômio inicial da dedicatória da *História dos feitos recentemente praticados durante oito anos no Brasil (...)*¹³.

Outro elemento didático dessas imagens de subgênero topográfico é a numeração atribuída ou de letras em sítios diversos e nos objetos, cuja finalidade é enfatizar o conhecimento, o entendimento e a memória do que se representa (cf. imgs. 1, 2, 7, 8 e 9), sendo que nas duas últimas da enumeração o procedimento parece bastante enfático. Sua semelhança com a composição das pinturas de história pode ser argumentada também por meio dessa técnica.

¹³ BARLÉU, Gaspar. *História dos feitos recentemente praticados durante oito anos no Brasil e noutras partes sob o governo do ilustríssimo João Maurício Conde de Nassau etc., ora Governador de Wesel, Tenente-General de Cavalaria das Províncias-Unidas sob o Príncipe de Orange*. Tradução e anotação de Cláudio Brandão. Prefácio e notas de Mário G. Ferri. Belo Horizonte, São Paulo: Itatiaia, EDUSP, 1974.

Frans Post dispõe as coisas (*res*), personagens, animais, plantas, rios e mar pelo desenho de linhas tênues que registram, como anotações, que compõem superfícies de corpos, de habitações ou moradias e de monumentos em conveniência a seus lugares. Ou seja, a relação entre as figuras desenhadas é harmônica e proporcional e harmônica entre os espaços que, delimitados pela linha, estabelecem os lugares em seus lugares. Tem-se, com isso, clareza e brevidade na disposição artificialmente pensada, que registra o rio, o mar, a terra, o monumento, as pessoas, o terreno e a verdura, abstraídos pela observação. Tudo ou quase tudo bem delimitado pela circunscrição ou contorno (cf. imgs. 1, 2, 3, 4, 5, 6 e 7). Assim como nas pinturas de história, as vistas topográficas aproximam-se do olhar, desenhando os objetos em tamanho maior, ou os afastam dos olhos, debuxando-os em tamanho menor, valendo-se, pois, da categoria perspectiva. Procedimento que organiza e espacializa, hierarquizando a visão daquilo que se quer lido prioritariamente pelo registro ou anotação, entendido como historiado registro de viagem em paralelo com os diários. Isso ocorre, por exemplo, na vista topográfica que representa a Boa Vista ou a que representa o Palácio Friburgo, também chamado pelos portugueses, por antonomásia e sinédoque, de Palácio das Torres (cf. imgs. 2 e 3). Em afinidade também com as pinturas de história, as vistas topográficas são pensadas e exercitadas prensadas, calcadas ou marcadas por uma linha horizontal, propondo uma disposição narrativa, como vôo de pássaro que convida o leitor/espectador a passear pelos lugares nem sempre amenos representados. São exceções disso, talvez, as imagens da Prefeitura da Paraíba, que podem ser tidas como mapa e como vista topográfica e pintura de história; e a imagem *Castrum Maurity* (...) (imgs. 6 e 7).

Os elementos elocutivos comuns aos exemplares de vistas topográficas estudadas podem ser identificados e definidos como variedade, copiosidade, enumeração e ornatos arquitetônicos. Essas topografias variam no desenho de figuras como barcos com figuras humanas (imgs. 2, 3, 8 e 9), no de figuras humanas com animais (imgs. 4, 5 e 6), no desenho de parte do reino vegetal, todas do recorte e no desenho de edifícios ou edificações (imgs. de 1 a 6, 8 e 9). Entretanto, há oito imagens dessa série que podem ser lidas também como hipotiposes, dadas as ações descritas pelas cenas (imgs. 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8 e 9). Quanto à enumeração, pensa-se a categoria em uso nos desenhos de corpos alinhados e proporcionalmente espaçados pela superfície da fabricação da *Vista de Itamaracá* (img. 5), no desenho de corpos aglomerados da *Prefeitura da Paraíba e Rio Grande* (img. 6) e no desenho da gravura *Castrum Maurity*

(...) (img. 7). Com relação aos ornatos arquitetônicos, pensa-se em uso no desenho das vistas como as da *Bahia de Todos os Santos* (img. 1), da *Boa Vista* (img. 2), de Friburgo (img. 3), da *Prefeitura da Paraíba* (...) (img. 6), de *Alagoas* (...) (img. 4) e em uso nos desenhos da *Marina de Olinda* e de *Recife* (imgs. 8 e 9)¹⁴.

Uma hipótese pertinente na leitura desses objetos é a de que as vistas topográficas do e sobre o Estado do Brasil podem ser entendidas como digressões amplificativas das pinturas e dos discursos de história, dados os lugares amenos que narram/descrevem pelo desenho arrazoado que registra, em meio às circunstâncias e ocasiões bélicas de sua fabricação ou abstração, e também as funções deleitadoras e didáticas que cumprem¹⁵. Como digressões amplificativas em conformidade ou

¹⁴ Contrasto a elocução dessas imagens com alguns excertos de discursos históricos: “(...) Recife é a principal sede do governo, do comércio e da guerra, e também rica dispenseira de armas, bastimentos e mercadorias. Da banda que entesta com Olinda, tem diante de si dois baluartes em forma de obras cornutas, um de pedra, olhando para o mar e para o porto, outro de terra, pondo para o rio. Une-os uma cortina que corre entre os dois, defendida por uma paliçada. No meio dela abre-se uma porta para dar passagem aos que saem de Recife ou nele entram. O baluarte de pedra protege-se com sete peças de bronze; o de terra, provido de cinco peças de bronze e duas de ferro, serve para segurança do interior da costa e do exterior do porto (...)”; “(...) O palácio por ele [Nassau] construído (chama-se ‘*Friburgo*’, isto é, cidadela da liberdade) tem duas torres elevadas, surgindo do meio do parque, visíveis desde o mar, a uma distância de seis a sete milhas, e servem de faróis aos navegantes. Uma delas, tendo no topo uma lanterna e jorrando sua luz nos olhos dos nautas, atraindo a vista para si e para o forte da costa, indicando-lhes a entrada segura e certa do porto. De cima delas descortinam-se, de um lado, as planícies do continente e, de outro, a vastidão dos mares, com os navios aparecendo desde longe. Idôneas para atalaia e para se vigiarem de dia os salteadores, ainda por esta serventia merecem o gabar-se-lhes a beleza e necessidade (...)”. Cf. Cf. BARLÊU, Gaspar. Op. cit., pp. 141-142. Como descrição de ilha, trago para cá um enunciado para comparação com a pintura: “(...) Na parte da ilha, que fica entre os rios Capibaribe e Beberibe e entre o forte Ernesto e o forte triangular de Waerdenburgh, encontravam-se os já citados jardins do Conde Maurício, providos de todas as variedades de plantas, frutas, flores e verduras que a Europa, a África ou ambas as Índias poderiam proporcionar. Havia lá cerca de 700 coqueiros de todos os tamanhos; alguns deles com 30, 40 e 50 pés de altura, que estavam a cerca de 3 e 4 milhas, deram frutos já no primeiro ano. Viam-se ainda nesses jardins, cerca de 50 limoeiros, 18 cidreiras, 80 romeiras e 66 figueiras. (...) No centro do Jardim erguia-se a residência do Conde, chamada Friburgo. Edifício de aspecto nobre que, ao que se diz, custou 600.000 florins. Oferecia uma perspectiva admirável, tanto do mar como de terra e suas duas torres eram tão altas que podiam ser vistas do mar a 5 ou 6 milhas de distância, servindo de baliza aos marinheiros. Em frente à casa havia uma bateria de mármore que se elevava do rio, em degraus e sobre a qual estavam montados 10 canhões para a defesa do estuário. A 2 ou 3 pés da corrente, viam-se grandes tanques d’água doce no jardim, não obstante a do rio, em toda a redondeza, ser inteiramente salgada. Além desses, havia viveiros repletos de todas as qualidades de peixe. (...) Bem ao pé da ponte que franqueia o rio Capibaribe da Cidade Maurícia ao continente, o Conde Maurício mandou construir uma agradabilíssima residência de verão a que os portugueses denominaram “Boa Vista”. Era rodeada de apazíveis jardins e lagos de peixes que também serviam de baluarte para a defesa da ilha de Antônio Vaz e da Cidade Maurícia (...)”. Cf. NIEUHOF, Joan. *Memorável viagem marítima e terrestre ao Brasil*. Trad. Moacir N. Vasconcelos. São Paulo: EDUSP/ITATIAIA, 1981, pp. 45-46. Além da descrição da ilha, escreve-se no enunciado quase o mesmo que a pintura descreve, ou seja, a topografia com a vegetação e seus ornatos arquitetônicos, por exemplo. Tem-se com isso uma dupla grafia e uma dupla particularização elocutiva em homologia.

¹⁵ Por outro lado, esses lugares nem sempre são amenos, visto que imagens como as de tipos humanos americanos ou africanos com vistas topográficas ao fundo podem ser considerados lugares horríveis, propostos como correção de vícios e pecados, como é o caso da índia antropófaga de Eckhout. Cf. *Mulher Tapuia*. Albert Eckhout. The National Museum of Denmark, Copenhagen. Cf. (img. 10).

afinidade com os discursos, uma outra hipótese pode ser levantada, em complementação ou continuidade da anterior: é possível ler esses artefatos como fabricados tendo-se em mente o conceito de sublime, pois de matérias e funções elevadas.

Concentradas na figura do Príncipe de Orange, Conde João Maurício de Nassau-Siegen, e na de seu corpo político, a memória pictórica nassoviana não é a pintura de uma história exterior a ela, mas ela mesma é uma história que se faz por meio de imagens que dão conta de conhecer o que se costuma chamar de “a terra”, “as gentes”, “a fauna” e “a flora” do Estado do Brasil. Em suma, história que se apropria da natureza, conquistando-a no desenho e na cor para naturalizar o poder batavo por essa via. Em outras palavras, o projeto que move a empreitada pictórica historiográfica nassoviana se faz pelo conhecimento da natureza e de seus reinos, para dominá-la, legitimando e justificando o conhecimento e o domínio como “obras” da predestinação e da glória de Deus.

Usadas como modo de conhecimento e de domínio, constituição, apropriação e manutenção de saberes, as imagens põem em cena uma sapiência que move as ações. Encenam o ensino e o deleite, uma vez que são suas funções de base, porque de gênero demonstrativo.

Mesmo que as imagens tenham circulado impressas, junto a discursos variados – como a *História dos feitos recentemente praticados durante oito anos no Brasil (...) sob o governo do (...) João Maurício Conde de Nassau etc.(...)*, na *História Natural do Brasil*, na *Memorável viagem marítima e terrestre ao Brasil* e no *Livro de animais do Brasil* – não se encaram, aqui, como ilustrações de textos. Esse conceito inexistia no século XVII, uma vez que as imagens são pensadas como ornatos, efeitos de maravilha que produzem afetos pretendidos. Por serem entendidas como ornatos, não são exóticas ou prefiguração de um exotismo que se descortina na paisagem, sempre pronta para a contemplação e estetização. Podem documentar usos, circulações, práticas, visíveis como topografias, mas não precisam ser classificadas como documentos imediatos, pois são formas miméticas compostas pela abstração da natureza por meio de tópicos que ordenam o ver e o visível como imagem, *constructo*, “artifício”, que legitimam a posse dos lugares, legitimando o governo batavo tido como tirânico pelos portugueses.

De difícil classificação, esse tipo de imagem pode ser retrato, mas também vista topográfica com personagem figurada pela composição, indicando uma gráfica temperada e digressiva.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

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

BARLÉU, Gaspar. *História dos feitos recentemente praticados durante oito anos no Brasil e noutras partes sob o governo do ilustríssimo João Maurício Conde de Nassau etc., ora Governador de Wesel, Tenente-General de Cavalaria das Províncias-Unidas sob o Príncipe de Orange*. Tradução e anotação de Cláudio Brandão. Prefácio e notas de Mário G. Ferri. Belo Horizonte, São Paulo: Itatiaia, EDUSP, 1974

CALVIN, Jean. *Institution de la Religion Chrétienne*. 2ª ed. Édition nouvelle publiée par La Société Calviniste de France sous les auspices de L'International Society for Reformed Faith and Action. Genève: Labor et Fides, 1967.

CALVINO, João. “Por que não é lícito atribuir a Deus qualquer figura visível, e por que todos os que recorrem a imagens se revoltam contra o verdadeiro Deus”. In: *A pintura – textos essenciais*. Vol. 2: “A teologia da imagem e o estatuto da pintura”. Direção geral de Jacqueline Lichtenstein. Apresentação de Jean-François Groulier. Coordenação da tradução Magnólia Costa. São Paulo: Editora 34, 2004.

HERKENHOFF, Paulo. “Representações do Negro nas Índias Ocidentais”. In: *O Brasil e os Holandeses 1630-1654*. Org. Paulo Herkenhoff. Rio de Janeiro: Sextante Artes/GM Editores.

LARSEN, Erik. *Frans Post interprète du Brèsil*. Amsterdã/Rio de Janeiro: Colibris, 1962.

LICHTENSTEIN, Jacqueline. *A Cor Eloqüente*. Trad. Maria Elizabeth Chaves de Mello e Maria Helena de Mello Rouanet. São Paulo: Siciliano, 1994.

LICHTENSTEIN, Martin Heinrich Karl. “Estudo crítico dos trabalhos de Marcgrave e Piso sobre a *História Natural do Brasil* à luz dos desenhos originais”. Moderatore et auctore Edgard de Cerqueira Falcão. São Paulo: Conselho Nacional de Pesquisas/Universidade da Bahia, 1961 (Brasília Documenta, vol. II).

MANDER, Carel Van. *Le livre de peinture. La vie des plus illustres peitres des Pays-Bas et de l'Allemagne*. Textes presentes et annotés par Robert Genaille. Paris: Hermann, 1965.

MARCGRAF, George & PISO, Willem. *Historia Naturalis Brasiliae*. Tradução Mons. José Procópio de Magalhães. Edição Museu Paulista. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 1942.

NIEUHOF, Joan. *Memorável viagem marítima e terrestre ao Brasil*. Trad. Moacir N. Vasconcelos. São Paulo: EDUSP/ITATIAIA, 1981.

PLÍNIO. *Histoire Naturelle*. Texte établi et traduit par H. le Bonniec, commenté par H. Gallet de Santerre et par H. le Bonniec. Paris: Belles Lettres, 1953.

RAMINELLI, Ronald. “Habitus Canibal”. In: _ *O Brasil e os Holandeses 1630-1654*. Org. Paulo Herkenhoff. Rio de Janeiro: Sextante Artes/GM Editores.

REVIGLIO, Laura. “Frans Post – o primeiro paisagista do Brasil”. In: _ *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. Separata, nº 13, 1972.