

CARLOS ALBERTO SERVANTES DOS SANTOS

A LUZ NA PINTURA DO BRASIL HOLANDÊS:

Frans Post , Albert Eckhout

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes do Instituto de Artes-UNESP, como requisito parcial para obtenção do título de mestre.

Orientador: Prof. Dr. José Leonardo do Nascimento

São Paulo, SP

2003

**T/UNESP
709.81
S2371**



TERMO DE APROVAÇÃO

CARLOS ALBERTO SERVANTES DOS SANTOS

A LUZ NA PINTURA DO BRASIL HOLANDÊS:

Frans Post , Albert Eckhout

Dissertação aprovada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre no Programa de Pós-graduação em Artes do Instituto de Artes-UNESP, pela seguinte banca examinadora:

Prof. Dr. José Leonardo do Nascimento – Orientador

Prof. Dr. Fernando Antônio Novais

Prof. Dr. Norberto Stori

São Paulo, maio de 2003



**Dedico os méritos
deste trabalho ao Prof. Dr. José
Leonardo do Nascimento,
pela amizade, paciência e
principalmente, pelo compromisso
com a docência e a pesquisa em todos
os momentos deste trabalho, em
especial na etapa final.**



AGRADECIMENTOS

A todos que direta ou indiretamente, me ajudaram na conclusão do curso e na elaboração desta dissertação.

Aos funcionários da biblioteca do Instituto de Artes da UNESP pela ajuda e amizade durante todo este período.

Aos amigos de mestrado, Leci e Judivan da Pós-graduação do Instituto e Artes-UNESP turma de 2002 pelo encorajamento verdadeiro e a postura sempre crítica.

Aos amigos da turma de mestrado do Instituto de Artes da UNESP de 2000, Laura , Valdecir e Eloah, pelos momentos de ajuda verdadeira.

À grande amiga e bibliotecária Eliza(Bete) Neves pela inestimável ajuda, desde a primeira intenção em começar este trabalho.

Aos amigos do Instituto de Artes da Unesp, que me incentivaram a dar este passo e realizar esse objetivo, em especial, as minhas grandes colegas de sempre, Marilda Gonçalves e Helena Takako Abe.

As bibliotecárias Ana Paula Rímoli de Oliveira, diretora da Biblioteca do Instituto de Artes e Maria Madalena Daniel, Chefe do Straud, pela ajuda e compreensão durante esses anos.

A Seção de Pós-Graduação do Instituto de Artes da UNESP e as funcionárias Rosângela e Maria de Lourdes pelo apoio em todos estes momentos.

Ao Professor Percival Tirapeli, pela contribuição nos primeiros momentos desta pesquisa.

Às minhas Alices , minha mãe e minha irmã pela compreensão e afeto de sempre.

Aos Professores Francisco Alambert Júnior e Norberto Stori , pela grande contribuição ao meu exame de qualificação.



SUMÁRIO

LISTA DE FIGURAS

RESUMO

ABSTRACT

1 INTRODUÇÃO.....	11
2 O FENÔMENO DA REPRESENTAÇÃO DA LUZ NA ARTE.....	15
3 OS HOLANDESES NO BRASIL: ALGUNS PRESSUPOSTOS.....	19
3.1 A Companhia das Índias Ocidentais e o Brasil.....	19
3.2 O paraíso das visões do Brasil.....	25
4 OS PINTORES DE JOÃO MAURÍCIO DE NASSAU-SIEGEN.....	32



4.1 A estrutura de mecenato no Brasil Holandês.....	32
5 A PAISAGEM NA ARTE.....	37
5.1 A paisagem como gênero.....	37
5.2 A paisagem holandesa.....	40
5.3 Frans Post e a paisagem: um olhar depois de ver.....	44
6 A NATUREZA-MORTA.....	53
6.1 A natureza-morta em Eckhout.....	56
7 O RETRATO.....	58
7.1 Albert Eckhout: o retrato não retrato.....	62
8 ANÁLISE DAS OBRAS.....	68
8.1 Frans Post.....	69

8.2 Albert Eckhout.....	84
9 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	100
REFERÊNCIAS.....	106



LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Frei André Trevet – Ananás, fruta muito saborosa.....	28
Figura 2 - Frei André Trevet – Fera que vive de vento.....	29
Figura 3 – Frans Post – Paisagem com jibóia.	30
Figura 4 – Jacob Van Ruisdael – Litoral em Egmond-aan-Zee.....	41
Figura 5 - Jan Van Goyen - Paisagem com duas azinheiras	42
Figura 6 - Frans Post - Vista de Itamaracá	48
Figura 7 – Paulus Van Den Bos – Natureza-morta.....	53
Figura 8 – Nicolaes Baes – A oração sem fim.....	54
Figura 9 – Jan Van de Velde – Natureza-morta.....	57
Figura 10 - Rembrandt Van Rijn – Síndicos dos comerciantes de panos.....	59
Figura 11 – Gerard Ter Borch – Helena van der Schalcke, quando menina.....	60
Figura 12 - Albert Eckhout - Mameluca	63
Figura 13 - Gerard Ter Borch - Reunião de família	64
Figura 14 - Diego Velázquez - Conde-Duque de Olivares	65
Figura 15 – Frans Post – Vista de Itamaracá.....	69
Figura 16 – Willian Turner – O incêndio da Camara dos Lordes e dos Comuns, 16 de outubro 1834.....	70
Figura 17 – Frans Post – Carro de boi.....	72
Figura 18 – Frans Post – Cidade do interior.....	74
Figura 19 – John Constable – Dedham Vale.....	75
Figura 20 – Frans Post – Rio Paraíba	76
Figura 21 – Frans Post – Paisagem brasileira com cortejo de negros (Seara).....	78
Figura 22 – Frans Post – Paisagem rio com floresta	80
Figura 23 – Frans Post - Engenho	82
Figura 24 – Frans Post – Engenho com capela	83
Figura 25 – Albert Eckhout – Mulher Tapuia	84
Figura 26 – Albert Eckhout – Homem Tapuia.....	86
Figura 27 – Albert Eckhout – O mulato (ou o Mameluco)	88
Figura 28 – Albert Eckhout – A mameluca.....	90
Figura 29 – Albert Eckhout – Os cocos	92
Figura 30 – Albert Eckhout – Castanhas-do-Pará	94
Figura 31 – Albert Eckhout – Cesta de especiarias.....	96
Figura 32 – Albert Eckhout - Bananas e goiabas.....	98
Figura 33 – Frans Hals – Cavalheiro sorrindo.....	103



RESUMO

Esta pesquisa teve como questão inicial estudar a luz na pintura de Frans Post e Albert Eckhout, pintores que estiveram no Brasil durante o governo de João Maurício de Nassau-Siegen no século XVII.

O objetivo geral da pesquisa foi analisar os elementos do entorno imediato na cultura e na arte holandesa, assim como na paisagem, no retrato e na natureza-morta na arte, que influenciaram diretamente Post e Eckhout. Para tanto, buscou-se relacionar a bibliografia sobre cultura e arte holandesa disponível. A pesquisa teve caráter estético de interpretação crítica quanto a estas buscas. Os elementos construtores desse primeiro olhar sobre o desconhecido estiveram presentes na busca dos motivos e resultados de Post e Eckhout na pintura.

Os resultados obtidos revelam o quanto foi difícil para os pintores de Nassau este primeiro contato com a gente e a paisagem brasileira e as dificuldades na transposição do material observado para a sua representação na arte.

Identificou-se que os pintores adaptaram seu código pictórico holandês ao modelo retratado e não ficaram completamente imunes à sua influência. Prova disto é a eminente influência dos elementos do edênico na obras dos pintores.

A pesquisa contribuiu para um novo olhar sobre as obras de Post e Eckhout, em que os elementos de arte menor que sobre elas repousavam foram reavaliados e novas propostas sugeridas a partir destas interpretações.

Palavras-Chave: Luz na arte, Brasil Holandês, Pintura, Retrato na arte, Paisagem na arte.



ABSTRACT

This initial object of this study is the observation of the use of light in the paintings of Frans Post and Albert Eckhout, painters who were in Brazil during João Mauricio de Nassau-Siegen's government in the seventeenth century.

Our objective is to analyse elements present in Dutch culture and art, especially in landscape, portrait and still-life paintings which directly influenced Post and Eckhout with this propose in mind, a study of the available bibliography on Dutch culture and art was made, as well as the aesthetic character of critical interpretation. These structural elements were present in Post's and Eckhout's paintings in reaction to their first look at the unknown Brazilian universe.

The results show how difficult it was for the Nassau painters in their first contact with the Brazilian landscape to transpose the material observed into representation.

It can be seen that the painters adapted the Dutch pictorial code to the Brazilian model, not completely immune to its influence. Proof of this is the presence of Edenistic elements in the painter's works.

On research provides a new look at the works of Post and Eckhout, in which the minor artistic elements which they used are revaluated, suggesting a new interpretation of the works.

Worked-key: Light, Dutch Brazil, painting, portrait, landscape.



1 INTRODUÇÃO

A intenção primeira desta pesquisa foi o estudo da representação da luz na pintura em Frans Post e Albert Eckhout, artistas que estiveram no nordeste brasileiro com o Conde João Maurício de Nassau-Siegen durante o período de 1637 a 1644.

A luz está em tudo o que vemos, é ela quem descortina tudo aquilo que conseguimos enxergar. Ela representa um elemento que intriga o homem desde os tempos mais remotos, mas sua preocupação como representação na arte começa a mostrar-se durante a antiguidade romana na produção de mosaicos e pinturas, na busca de contrastes e sobreposição de cores. A luz vai ter sua evolução em estudo e técnicas aperfeiçoada com o advento da perspectiva no século XV, assim como a contribuição de Leonardo da Vinci e seu estudo do *sfumato* trouxe novas soluções para os artistas. A partir do Maneirismo e do Barroco Europeu passa por profundas transformações de ordem técnica na sua representação. Cada vez mais o refinamento na reprodução de gradientes de luz são buscados pelos pintores dos séculos XVI e XVII. A primeira parte deste trabalho trata destas relações entre luz, percepção óptica e representação da luz na arte. Para tanto buscou-se entender melhor os processos da percepção visual que constam da obra teórica de E. H. Gombrich e Rudolf Arnheim.¹

É justamente na primeira metade do século XVII que aportam no Brasil o Conde João Maurício de Nassau-Siegen e sua comitiva, trazendo os pintores Frans Post e Albert Eckhout, e junto a estes o olhar holandês. Olhar que, à partir de então passaria a representar a imagem do Brasil para todo o mundo conhecido da época. É através deste olhar estrangeiro que se inicia a primeira representação da paisagem brasileira. A paisagem era um gênero exuberante na tradição da Europa Central como também já se firmara há muito tempo na tradição holandesa de pintura. O capítulo *A PAISAGEM NA ARTE*, desenvolve-se a partir da idéia que vai da paisagem como gênero, passando pela paisagem brasileira

¹ GOMBRICH, 1986, ARNHEIM, 1980



executada pelo pintor Frans Post e suas reverberações do que resultou da tradição holandesa.

No capítulo *OS HOLANDESES NO BRASIL: ALGUNS PRESSUPOSTOS*, analisamos como o olhar destes pintores também deveria estar permeado pelas idéias do maravilhoso dos viajantes que aqui estiveram num passado recente ao século XVII. Mesmo assim, o produto final das pinturas de Post e Eckhout conseguiu certa isenção e distância desse olhar excessivamente exótico. As visões do exótico foram substituídas pelas do exato e numa tentativa quase que científica de transpor os próprios limites, paisagens e tipos humanos, fauna e flora foram reproduzidos com a maior intenção de fidelidade ao modelo observado. As distâncias desta fidelidade ao modelo real podemos questionar mas sua intenção é incontestável.

Este trabalho busca entender esta distância do olhar sobre o motivo pictórico, motivo este, novo e desconhecido do olhar europeu do norte. E procura responder a possível existência de algo mais que a sobreposição imediata de uma tradição sobre um motivo desconhecido por esta mesma tradição.

Por uma questão de método procurou-se relacionar fatos históricos que buscavam esclarecer os motivos e intenções dos artistas e os contatos que mantiveram com seu mecenas, o Conde João Maurício de Nassau-Siegen. Compreendemos que a influência do grande intelectual representada pela figura do Conde, influenciou na forma final que tiveram as obras dos pintores. Aliado a este fator, o repertório da tradição em pintura proveniente da Holanda, de que eram herdeiros Post e Eckhout, influenciou a leitura feita da paisagem e da gente do Brasil, intermediada pelo olhar holandês.

É uma idéia equivocada achar que a representação da paisagem e das feições da gente local foi tarefa fácil e imediata para os artistas do governo Nassoviano. As graduações de luz também representavam difícil tradução para os artistas, já que nunca haviam se deparado com uma luminescência como a observada no Brasil. Houve um verdadeiro reaprendizado da técnica trazida pelos pintores holandeses, frente a este novo e desconhecido desafio, de uma terra e gente nunca representadas. A ausência de um modelo a ser seguido, deve ter representado um esforço quase sobre-humano dos pintores na invenção deste lugar, a partir unicamente da observação árida da natureza física e humana. A tradição de onde vieram os pintores era composta de códigos de representação fiéis a



uma natureza bastante distinta daquele lugar e pessoas, o nordeste brasileiro. É a partir do estudo da estrutura do mecenato nos séculos XV, XVI e XVII que traçamos o quarto capítulo, assim como um estudo da vida e da obra dos pintores Frans Post e Albert Eckhout em *Um olhar depois de ver* e *O retrato não retrato*.

A metodologia utilizada nesta pesquisa compreende partes que se relacionam em vários momentos. Primeiramente reuniu-se uma bibliografia sobre o século de ouro holandês, a paisagem e as relações de mecenato no século XVII, em relação aos autores que estudaram a obra de Frans Post e Albert Eckhout. Conjuntamente foram feitas visitas a museus e exposições em que estas obras de Post e Eckhout estavam presentes. Museu de Artes de São Paulo (MASP), Fundação Maria Luisa e Oscar Americano, Fundação Bienal de São Paulo foram algumas das instituições visitadas neste decurso. A intenção foi observar com a devida acuidade a existência de relações que envolvessem a representação da luz na arte, perspectiva, figura e fundo, contraste simultâneo e outros elementos estéticos que através de reproduções fotográficas ficariam de difícil aferição. Esta etapa se interliga com a pesquisa bibliográfica sobre os pintores e sobre os gêneros da paisagem e retrato, na tentativa de resposta as hipóteses levantadas inicialmente. O resultado encontra-se no capítulo da *ANÁLISE DAS OBRAS*, em que se buscou esmiuçar com mais estreiteza as obras observadas *in loco*.

Por não ser possível abarcar nesta pesquisa a vasta produção artística de Albert Eckhout sobre o Brasil, a pesquisa resolveu analisar apenas os retratos a óleo sobre tela e as naturezas-mortas com frutos e especiarias do Brasil, e dentre estes optar pela escolha de uma amostragem significativa. Portanto, não abarcaremos na análise o restante de sua obra, como as aquarelas sobre a fauna e a flora brasileira, assim como os desenhos e esboços que originaram os *gobelins* franceses. A análise optou por uma amostra dos retratos e das naturezas-mortas produzidos durante a estada do pintor no nordeste brasileiro.

Na obra de Frans Post, a opção foi analisar a obra paisagística do pintor, a óleo sobre tela e óleo sobre madeira, não abarcando na análise sua obra em desenho e gravura.

Para a execução desta metodologia utilizou-se, como método básico e central, o histórico crítico, que buscou englobar diferentes vertentes de um mesmo assunto. Neste contexto, as obras foram vistas em contato e em confronto com a fortuna estética dos pintores holandeses contemporâneos a Frans Post e Albert Eckhout. A intenção



compreende que as pinturas são uma forma de entender o processo histórico existente dentro da história da arte e seus intrincados, como também o processo histórico do Brasil Colônia.

A *ANÁLISE DAS OBRAS* e as *CONSIDERAÇÕES FINAIS* trazem os frutos destas especulações. Nestes últimos capítulos buscamos responder algumas hipóteses almejadas no início da pesquisa. Os pintores Frans Post e Albert Eckhout foram influenciados por um vasto campo de estímulos que vão desde a herança que trouxeram da tradição da arte do retrato e da paisagem na Holanda, passando pela influência científica e política do Conde João Maurício de Nassau-Siegen e pela época, e por último pelas visões que trouxeram do exotismo existente no Brasil. Os artistas buscaram estes elementos em vários aspectos que vão da fauna, à luz ambiente, à flora e uma visualidade como referência total e formal.

Os resultados estéticos na obra de Frans Post serão observados quando passam a existir os verdadeiros efeitos da luz do nordeste brasileiro, e isto se dá apenas quando retorna para a Europa. É neste encontro com a memória, que Post começa a pintar a verdadeira paisagem brasileira. Mas o artista enfrentou grande desafio até chegar a este resultado, um desses desafios foi a ausência de um esquema anterior, ou *schemata*² que o auxiliasse na construção dessa paisagem nova e exótica, usando aqui um termo tão importante para E. H. Gombrich em *Arte e ilusão*.

² Schemata é o conjunto de “fórmulas” que incluem modelos a serem seguidos e esquemas pré-estabelecidos, apreendidas pelos artistas para um futuro uso, segundo E. H. Gombrich. GOMBRICH, 1986.



2 O FENÔMENO DA REPRESENTAÇÃO DA LUZ NA ARTE

Os olhos nos permitem ver e perceber a realidade em nossa volta como um todo. O olho possui imagem estereoscópica binocular, que se fundem em uma só imagem no centro de percepção visual do cérebro. A beleza do mundo não existe mais do que em nós mesmos e faz parte de um processo psicofisiológico de criação que envolve luz, objeto visto, (uma paisagem, ou uma manifestação física de cor) o cérebro e a consciência. O simples fato de a luz ser captada pela fisiologia dos olhos não quer dizer que vimos algo. Contrastes e longitudes são transmitidos pelo aparato ocular ao cérebro e é no centro da percepção visual que estes elementos são interpretados e transformados em visão.³

Luz e escuridão sempre estiveram presentes na história do homem desde os primórdios na Idade da Pedra até os dias de hoje.

A luz é o fenômeno que nos ajuda a ver uma infinidade de objetos, seres e paisagens todos os dias. O homem sempre buscou estender ainda mais este período de claridade com formas artificiais de iluminação, das mais primitivas, até as atuais simulações exatas de luz do dia, produzidas pelo cinema e a televisão.

A luminosidade que conseguimos ver e denominamos luz é um fenômeno sempre relativo e depende da quantidade de luz distribuída, dos outros fatores físicos e da fisiologia do olho humano. Portanto, a luminosidade que vemos depende em grande parte de quem está vendo o que está sendo iluminado e é sempre um fator relativo, por mais que seja parecido para duas pessoas, sempre será ímpar a cada uma delas. Um dos fatores que influencia a quantidade de luz que chega até os nossos olhos é a qualidade refletiva dos objetos e corpos. Qualidade de refletirem a luz que chega até eles, criando luminescência. Capacidade esta que é constante e a percebemos de maneira uniforme, embora dependendo da maior ou menor reflexão. Ou seja, quando chegamos a um quarto em meia luz, nosso aparato visual com olhos, cones, bastonetes e cérebro consegue adaptar-se uniformemente a quantidade de luz, o mesmo acontecendo quando nos deparamos com uma cena extremamente iluminada, nosso olhar adapta-se a quantidade excessiva de iluminação e em

³ GERRITSEN, 1976, p. 27.



fração de segundos estamos já adaptados a radiação uniforme de luz.⁴ Existe uma afirmação famosa e muito interessante de Rudolf Arnheim, que diz que um lenço branco será sempre um lenço branco, mas dependendo da luz, será apenas mais claro ou mais escuro mas isto não nos impede de identificá-lo como branco.⁵

Mas existem outros fatores ligados à luz, como o valor luminoso e a claridade de cada objeto em separado, que depende diretamente da distribuição dos valores de luminescência do espaço como um todo. Cada objeto possui o seu valor luminoso próprio, mas sempre na dependência da constância de luminosidade local.

Mas talvez uma das mais importantes características da luz, seja a capacidade de criar volume aos objetos que circunda. É este recurso que nos permite fazer conjecturas quanto à perspectiva, às distâncias e às relações espaciais. A escuridão total nos impossibilita de perceber distâncias. Aliada a esta característica existe a sombra, que ajuda a conceber os volumes. Um clássico exemplo é a técnica de esfumato de Leonardo Da Vinci (1452-1519), que com a ajuda de sombras trouxe para a arte a volumetria espacial dos seres e objetos.⁶

No século XV a contribuição inestimável do arquiteto italiano Fillippo Brunelleschi (1377-1446), que idealizou o primeiro protótipo de câmara escura e para quem a interação de planos se prolongava e projetada em espaços vazios. Uma alusão estritamente moderna e matemática. É nesta primeira experiência de Brunelleschi que iremos encontrar elementos do estudo da óptica que estimulou a imaginação dos holandeses no século XVII.

Estas questões ópticas, ligando a luz ao aparato fisiológico dos olhos, tornaram-se muito frequentes na Holanda do século XVII, era uma preocupação de pensadores, artistas e cientistas. E as novas descobertas faziam crescer a cada dia o interesse no fenômeno do olhar.⁷

O pensador holandês Constantin Huygens, por exemplo, liga a vista às imagens e a visão ao novo conhecimento objetivo e este ao uso da tecnologia das lentes, que naquele

⁴ Um exemplo claro e de fácil compreensão deste fenômeno são os grandes túneis nas estradas. Ao entrarmos no túnel nos deparamos com uma sensação de escuridão que vai se iluminando aos poucos, e aos sairmos nos deparamos com um intenso efeito luminoso que nosso aparato óptico vai gradualmente se adaptando até voltarmos a normalidade visual.

⁵ ARNHEIM. 1988, p.295

⁶ Objeto de amplo estudo em: DA VINCI, Leonardo. *Tratado da pintura*, 1986

⁷ Todas as idéias sobre Francis Bacon e Constatin Huygens e a preocupação dos holandeses com a tecnologia das lentes expressas neste capítulo, foram buscadas em: ALPERS, Svetlana. *A arte de descrever*, 1999



momento encontrava-se em plena expansão. Para Huygens, as imagens estavam relacionadas ao registro do novo saber científico, ligadas ao avanço do saber. Todos estes avanços científicos na óptica estavam relacionados com a prática da observação e com o conjunto de experimentações desenvolvidas por Francis Bacon na Inglaterra. Este novo conhecimento do mundo é trazido pelo olho. Existe aqui o questionamento do lugar do homem nesse novo mundo ampliado e modificado pelas lentes.

Estas questões evidenciam que a preocupação com as imagens estava ligada à ausência de um discurso erudito imediato e no seu lugar havia um profundo prazer na descoberta: a imagem retiniana, representada pela forma como o cérebro decodifica as imagens provenientes do globo ocular. Para Constatin Huygens e outros pensadores a interpretação e decodificação destas imagens da retina possuíam o caráter de um “quadro”, refletido na mente do expectador. É como se acrescentássemos por este “truque” a natureza à pintura imitativa. Um dos outros recursos utilizados foi a câmera escura que trazia impressões visuais diretas, sem o recurso da perspectiva Albertiana.

Estavam em decurso os estudos dos problemas físicos da formação retiniana das imagens, por sinal muito similar ao da formação das imagens pela câmera escura. A própria formação das imagens na retina foi evidenciada como uma pintura e um ato de representação.⁸

Os holandeses estabelecem com estes recursos um ato de pintar ligado à objetividade, em contraposição a forma idealizada, cercada de citações do modelo italiano. Existe aqui a menção da extensão da vista representada como superfície de trabalho, como réplica perfeita do mundo visto.

No centro destas questões ópticas esta a busca da observação minuciosa e da habilidade na reprodução fidedigna pelo olhar atento. Na pintura holandesa o observador parece estar incluído no local retratado. Não existe o plano imaginário de Alberti, que intermedia a imagem ao observador. Este plano de perspectiva de Albert na verdade deforma a imagem para que possa ser vista e interpretada pelo método bidimensional do desenho ou da pintura.

⁸ A câmera escura foi inventada por Leon Baptista Alberti no século XV. Constituída de uma caixa escura, ou quarto escuro com um pequeno orifício com lentes, do qual entrava um feixe de luz que refletia na parede oposta ao orifício, de forma invertida, a imagem que estava atrás deste orifício. A invenção possibilitou uma apreensão imediata das imagens sem a obrigatória intervenção do aparato óptico do olho humano.



O uso das lentes trazia questões sobre a dimensão e as particularidades das coisas da natureza, abarrotando uma infinidade de coisas numa tela, e ao mesmo tempo as isolando e ampliando a sua dimensão e tamanho. Estes elementos, a observação precisa da realidade, o uso de lentes de aumento ou distorção e a reprodução quase ilusionista, serão incorporados pelos pintores holandeses. Existe na pintura holandesa a característica de aglomerado e o incrível detalhamento quase microscópico de certas partes da pintura. É preciso fazer o exercício de aproximar e distanciar para realmente ver um quadro holandês do seissentos.⁹

Os holandeses estudaram à exaustão as possibilidades ópticas da luz na pintura. Pintura e ciência coexistiam e caminhavam juntas na busca de soluções. A reprodução fiel e criteriosa das pinturas holandesas possuía caráter científico, num estudo minucioso de todos os elementos da vida daquela sociedade. Esta busca atingia a pintura, objetos, retratos, animais, naturezas-mortas, cenas de gênero. O olhar holandês a tudo descortinava e buscava explicações, um novo olhar. A luz era na pintura um meio em si, como uma ponte para o melhor conhecimento das pessoas, e tudo que estava na natureza.

Os pintores Frans Post e Albert Eckhout desembarcam em 1637 no nordeste brasileiro em plena efervescência dessas idéias e delas farão uso, como é o que demonstra o produto final da sua obra.

⁹ ALPERS, 1999, p.195.



3 OS HOLANDESES E O BRASIL: ALGUNS PRESSUPOSTOS

3.1 A Companhia das Índias Ocidentais e o Brasil

Quando pensamos nos motivos que trouxeram os holandeses no século XVII ao Brasil e sendo este o primeiro grande intento de ocupação holandesa firmado pela recém criada Companhia das Índias Ocidentais, nos perguntamos o que os motivaram. Mas logo surgem evidências para a grande empreitada.

A criação da Companhia das Índias Ocidentais surgiu do desejo de investimento de certa parte de capital excedente holandês. Havia muitos riscos e estes eram altos mas os investidores holandeses acreditavam que poderiam compensar com grandes lucros a curto prazo. Este entusiasmo mercantil era impulsionado pelo sucesso da recém criada Companhia das Índias Orientais, que passou gradativamente a monopolizar o comércio de parte da África e do Oriente, possessões estas que pertenciam a Portugal. Cada navio que atracava vindo do Oriente fazia subir as cotações da Companhia das Índias Orientais na Bolsa de Amsterdan e com estas cresciam os desejos de enriquecimento que proporcionavam.

Nas terras brasileiras, o comércio de açúcar chamava a atenção dos investidores que desejavam fazer o comércio não apenas do “ouro branco” (açúcar) mas o comércio cruzado de açúcar e de escravos africanos. Os negros eram enviados aos colonos brasileiros, e os holandeses produziam e vendiam o açúcar brasileiro no mercado europeu. Este comércio e tráfico, embora arriscado, rendiam altas quantias em dinheiro. Isto sem contar com o que hoje chamamos de *mercado de futuros*, que já operava livremente na Bolsa de Amsterdan, vendendo-se quotas das ações dos navios que ainda não haviam atracado no porto de Amsterdan. Mas estes planos não surgiram da noite para o dia, na verdade, a República Holandesa já se preparava desde o último quarto do século dezesseis para sua expansão ultramarinha. Em um projeto a médio e longo prazo, com o auxílio de cartas de navegação roubadas, cópia de mapas na língua holandesa, procurou-se com isto criar um escopo de conhecimento naval que faria da Holanda dona dos mares no século XVII. Já acostumados ao comércio com o Mediterrâneo, o Norte da Europa e a Península Ibérica, os novos



interesses foram se somando ao conhecimento adquirido da delicada arte de navegar. Conhecimento este conseguido com os mapas traduzidos principalmente do espanhol e português. Mas quem eram afinal de contas, os holandeses, esse povo que vivia num conjunto de pequenas províncias ao norte da Europa? Povo que já no início do século XVII despontava como potência européia, ao ponto de desafiar o poderio espanhol. Esta é uma questão complexa, de definição multifacetada.

O povo batavo não representava a coesão num único ideal, nem mesmo numa só profissão de fé religiosa. Tornara-se um conjunto de províncias, uma confederação, cheia de diferenças entre de si. Sempre fora difícil definir o povo batavo do século de ouro, sem incorrer em pontos contraditórios, pontos estes seguiam paralelos sem se tocassem.

A República Holandesa prosperou e enriqueceu num período praticamente curto e isto levou a acontecer o que Simon Schama define como *O desconforto da riqueza*.¹⁰ A cultura holandesa sempre esteve marcada pela transformação da catástrofe em riqueza. E a catástrofe poderia ser geográfica, através do rompimento de algum dique, ou então moral, que viria como uma excessiva confiança na situação privilegiada em que vivia a República. Numa verdadeira luta através das adversidades, as províncias holandesas aprenderam a triunfar sobre os desastres que a natureza lhes pregou. No caso holandês, houve tantos desastres, quanto triunfos, o que acabou por criar a idéia cultural de um povo que recebera a intervenção direta das forças divinas e que portanto, deveria triunfar. A virtude desta comunidade estava em sobreviver sem ufanismos às calamidades da natureza, fato que Simon Schama nos ajuda a ver de maneira interessante:

...A resposta a essas perguntas é essencialmente a mesma. O tipo de linguagem bíblica que se desenvolveu nos Países Baixos sempre esteve muito voltado para a regulamentação das maneiras sociais. Isso se aplica tanto aos humanistas de Antuérpia no século XVI quanto aos calvinistas de Leiden no XVII. No período de formação da história da República holandesa _ entre 1580 e 1660 _ , essa linguagem contribuiu para criar um senso de identidade distinta, à medida que aglutinava e refletia circunstâncias contemporâneas mundana. Se não atuou como

¹⁰ SCHAMA, 1992.



*causa, serviu de reforço, era linguagem emprestada do mito, a fim de reformular a percepção coletiva da realidade....*¹¹

Não nos admira que circulavam com certa abundância quadros que citam claramente a ação de graças, o agradecimento pelo pão e pela segurança do lar. Era preciso agradecer e buscar a humildade, atributos ligados ao protestantismo da Igreja Reformada mas a cultura holandesa como um todo.

O conjunto de províncias como um todo não aprovava qualquer tipo de uniformidade nem mesmo na língua, com seus vários dialetos, assim como a profissão de fé, coexistindo uma verdadeira diversidade de religiões, além é claro do Calvinismo. Palavras como independência e individualismo coexistiam com outras como coesão, união. Na verdade, as províncias mantinham-se independentes mas ao mesmo tempo unidas em questões que asseguravam exatamente esta independência. Unidas, portanto, nas questões de implicavam manter a sua soberania e a sua independência. Essas características implicavam em repudiar qualquer autoridade absoluta que violasse parcial ou totalmente os ideais de liberdade tão duramente conquistados.¹²

A República conseguiu enriquecer com o comércio, que mantinha sobre rígido controle de exclusividade de exploração de várias áreas, o conhecido *mare librorum*. Tal enriquecimento deixou excedentes financeiros que a retidão e o comedimento calvinista não conseguiram aplacar, por mais que se esforçassem os pregadores holandeses. Verdadeiramente os holandeses passaram a desfrutar de vários aparatos do que hoje denominamos vida burguesa. Os produtos vindos das Índias Orientais, o açúcar e o pau Brasil para extração de tinta, vindos do Brasil nas Índias Ocidentais. Na verdade, estes produtos deveriam ser reenviados para outros entrepostos em outras localidades, mas a própria República passou a usufruir de boa parte destes produtos. Tapetes, porcelanas, açúcar, especiarias, laca, enfim, toda a luxúria parece ter escapado da obediência aos ensinamentos moderadores do calvinismo. Tal fato fica latente com a própria arte e seu mercado. Era abundante e razoavelmente barato um comerciante, ou mesmo um artesão equiparem a sua casa ou oficina com duas ou três paisagens ou um quadro de natureza-

¹¹ SCHAMA, 1992, p.103.

¹² SCHAMA, 1992, p.88.



morta ou com uma cena de gênero. O mercado de arte estava aberto não apenas para os mais abastados, patricios, mas fornecia pequenas telas e gravuras dos mais variados motivos a um público ávido em ter o deleite de ver em suas paredes algo mais que apenas o branco do reboco ou a cor dos tijolos.

Mas não era apenas o mercado de arte que denunciava essa elegância burguesa nos lares holandeses. Tapetes e pratarias, assim como móveis de laca despontam nessa busca de melhor conforto, distribuída de diferentes maneiras por todas as camadas sociais. A abundância, de certa forma, não era privilégio unicamente de uma elite, mas se dividia e se multiplicava das mais variadas maneiras.

É nesse cenário de riqueza, investimento empresarial, abundância e tentativa de comedimento calvinista que surge em 1602 a Companhia das Índias Orientais e posteriormente em 1621 da Companhia das Índias Ocidentais¹³. Os pregadores calvinistas abominavam a Bolsa de Amsterdan, assim como a acumulação de capital, mas na direção de um trabalho que não poderia ser chamado de proibido, os investidores arriscavam seus excedentes de capital em companhias com a WIC, e é claro em ações na Bolsa.

A WIC nasce do interesse de sulistas da República Holandesa em investir seu dinheiro num negócio que seria concorrente a Companhia das Índias Orientais.¹⁴ O princípio que regia a WIC era o de monopólio sobre o comércio, no caso, A Costa Norte Americana, a Costa Ocidental Africana e a Costa Oriental Americana. O investimento era arriscado e no caso específico da WIC, acabou resultando em eminente fracasso comercial. A manutenção das forças na costa brasileira para conter a resistência dos portugueses acabou por onerar demais a empreitada brasileira da WIC. Aliado a estes fatores, o preço do açúcar já se encontrava em declínio no mercado internacional. Para os holandeses e a WIC, estes foram os motivos da ruína. Mesmo após os sete anos de governo bem sucedido do Conde João Maurício de Nassau-Siegen, que estabeleceu certa paz na região e regularizou o plantio da cana-de-açúcar e sua industrialização, aconteceu um certo esmorecimento do poderio colonial Holandês no Brasil.

¹³ A companhia das Índias Ocidentais é conhecida também pela designação holandesa de WIC, West Indische Compagnie. Estaremos utilizando esta denominação por ser uma sigla simplificada e possuir o mesmo significado.

¹⁴ SCHAMA, 1992, p. 338.



Mas é nesse curto período de sete anos que temos um registro ímpar do século dezesseis brasileiro. O Conde de Nassau foi o portador de uma comitiva que trouxe geógrafos, artistas, médicos naturalistas, fato que não prima pela mesmice no caso de uma ocupação colonial. A sede brasileira da WIC acabou servindo como verdadeira embaixada holandesa nas Américas, hospedando artistas e navegadores provenientes dos Países Baixos.

Este registro holandês feito por Frans Post (1612-1680) e Albert Eckhout (ca1610-1665) possui função estética documental e histórica. Tanto em Post quanto em Eckhout o registro faz parte da obra de arte, pois possui a execução esmerada de dois grandes artistas, cada vez mais salientada. Na verdade, a empreitada de trazer os pintores Post e Eckhout coube apenas ao Conde de Nassau. Tudo indica que vieram para registrar os feitos do governo do Conde nas terras do Brasil. Mas tanto em Post quanto em Eckhout, a palavra registro não se deposita com verdadeira integridade. Os dois pintores em vários momentos transitam com certo conforto entre o registro e a liberdade artística e estética. Na obra de Post podemos localizar com certa clareza onde encontramos estes registros. Eles estão na primeira fase do artista, fase conhecida como eminentemente brasileira, executada durante sua estadia no Brasil. Mas o que deveria ser um registro exato, parece marcado mais pela liberdade estética que pela intenção de registrar a paisagem local. Os fortes holandeses estão reduzidos a minúsculas formas no quadro e fica pouco provável o reconhecimento daquelas paisagens.

No caso de Eckhout, as naturezas-mortas estão cheias de efeitos de dubiedade ainda maior. São imagens provocativas, que parecem saltar aos olhos do expectador. Não encontramos nenhum recuo ou distâncias, tão características da natureza-morta holandesa. Sendo o processo colonização e apropriação, marcado pela substituição da paisagem autóctone por outra de caráter colonial, perguntamos, quais os motivos em Post e suas paisagens? As paisagens de Post não evidenciam a transformação precisa desta paisagem. Quando muito o artista mostra os modos de industrialização do açúcar através dos engenhos, mas de modo algum conseguimos avistar plantações de cana-de-açúcar, que serviriam de matéria prima para os engenhos. A paisagem é composta em parte por florestas e partes desmatadas, mas não de cultivo de latifúndios. O que o artista parece ter representado era mais uma idealização daquilo que via sobre o Brasil, e de respostas



estéticas as suas buscas quanto ao exótico daquele lugar. Exótico este mais presente nos olhos do pintor do que na paisagem real que poderia ver.



3.2 O paraíso das visões do Brasil

A descoberta da América por Cristóvão Colombo em 1492 provocou verdadeira revolução no pensamento e na forma de ver o mundo na Europa à partir de então. Até a travessia final de Colombo, que na verdade acreditava ter encontrado um caminho para a Índias, as histórias sobre os mares, sobre povos gigantescos e antropófagos aterrorizavam o pensamento e imaginário europeu. O que pode haver de mais aterrorizador é sempre aquilo que não se conhece.

O que Colombo realizou foi o primeiro passo para a quebra deste terror de além mar. Nas visões do navegador nenhum destes intentos chegava à mente. É claro seu desejo de conseguir chegar às Índias, através do Oceano Atlântico e com isto dispor de favores e recompensas da Coroa Espanhola. O navegador genovês era movido por desejos diversos ao longo de sua empreitada inicial.

Guilherme Guicci começa seu livro *Viajantes do Maravilhoso*, dizendo que o personagem Ulisses da mitologia grega penetra no reino do maravilhoso afastando-se do centro civilizado. O maravilhoso estava marcado pela idéia do remoto.¹⁵ Esta idéia é uma das primeiras vislumbrada com a descoberta da América. Junto a ela, o imaginário da descoberta de um continente novo, sem forma ainda, como algo a ser moldado pelas idealizações mais festivas do olhar europeu. Era a presença do exótico e do maravilhoso remoto e distante do mundo europeu. Junto a estas idéias, pois elas não existiram sozinhas, haviam as lendas, até mesmo anteriores ao mundo cristão, que permeavam um imaginários atávico europeu. São lendas que falam da terra prometida, do paraíso perdido e do éden na terra. Todas permeando a idéia de um paraíso que deveria ser distante do local em que se vive o dia-a-dia real. As idéias se confundiam com magnífica profusão. A idade do ouro das religiões pagãs com as do paraíso terrestre, do velho testamento cristão, pareciam dizer a mesma coisa na interpretação do significado daquelas terras agora descobertas. E a descoberta da existência de animais exóticos inicia no imaginário europeu a multiplicação de animais idealizados que jamais haviam existido. O exemplo talvez mais interessante é o da ave basílica, que seria proveniente do ovo posto por um galo velho e deveria existir

¹⁵ GIUCCI, 1992, p.35.



apenas em lugares distantes como o novo mundo. A este relato fantástico, juntava-se o encantamento pelas aves do paraíso, os papagaios e as araras. Não eram apenas os animais que causavam este espanto e admiração, os frutos e plantas também atraíam lendas quanto a sua validade médica ou seus significados especiais. O ananás ou abacaxi, com sua coroa, era chamado de fruto do rei e era considerado um remédio como nenhum outro para os males dos rins. A beleza da plumagem das aves, a cor e sabor dos frutos que só eram encontrados nas terras americanas encheram de espanto e admiração o povo europeu.

Como cita Sergio Buarque de Holanda em *Visões do Paraíso*, “o que atraía portugueses e espanhóis nas formas da natureza do novo mundo não eram apenas o que dela poderiam retirar, mas os aspectos vistosos e raros que libertavam-se da própria ordem natural”¹⁶.

Quando vislumbram-se finalmente terras no além mar, todas estas mistificações voltam à tona no imaginário europeu, daí a denominação de *Novo Mundo*. Era um mundo diferente daquele velho mundo europeu, e seria maravilhoso e inteiramente novo, que se encontrava agora para o desfrute dos europeus. Mas a chegada de Colombo em 1492 às terras que seriam chamadas americanas, é a legitimação de um longo processo de projeções, medos e fantasias a respeito do Oceano Atlântico e de seus perigos. O *mar tenebroso* representava um desafio sem fim para os navegantes e mercadores, mas também verdadeira atração devido às regiões ainda inexploradas.

As dificuldades de se cruzar o Oceano Atlântico e o desconhecimento preciso da localização das terras que poderiam existir além mar, geraram toda sorte de fantasias. A estas terras distantes chamavam de *terra ignota*, que deveria ser uma região tórrida, portanto seria desabitada, mas no caso de ser habitada não o seria por seres humanos normais, e sim por verdadeiros monstros, os antípodas. É nesse distante desconhecido que o europeu vai depositar um imaginário de monstros e grandezas. Homens gigantes, sereias, dragões, a lista é extensa e recebeu várias denominações ao longo do tempo em diferentes lugares. Na tentativa de transpor o cotidiano de uma vida muitas vezes enfadonha no mundo medieval, foi se formando um conjunto de excentricidades e maravilhas deste mundo remoto. Neste caso, realidade e ficção caminhavam juntas.

¹⁶ HOLANDA, 1977, p.223.



Colombo ao chegar a América imaginava encontrar um lugar com abundância em especiarias, tesouros e belas cidades, mas deparou-se com outro mundo muito diferente daquele imaginado. Passa então, a ver essas terras recém descobertas como um local ideal para a colonização, nas palavras de Giucci, “são os conflitos dos maravilhosos”.¹⁷ O foco mudou de terras ideais para a ocupação para ideais à exploração.

Mas a descoberta da América acabou por gerar grande transformação no pensamento europeu. O que antes era reservado a um grupo de letrados, que veneravam os textos antigos, agora era substituído pelo testemunho dos viajantes que esclareciam fatos e traziam dados sobre uma nova constituição geográfica, humana e biológica do universo. Isso representou uma vitória da observação dos fatos sobre a idealização, uma antiga prática medieval.

Com a descoberta de ouro e da prata proveniente do Império Inca em 1534, o ideal de enriquecimento rápido e fácil se concretiza no imaginário sobre o *Novo Mundo*.

A fauna e a flora desconhecidas repletas de significados para os europeus, o clima ameno e os metais preciosos depois encontrados, causaram um grande deslumbramento com as terras do *Novo Mundo*.

É claro que, já na terceira viagem de Colombo, começa a se desfazer este encantamento, mas essas idéias só foram desmoronando e posteriormente tomando ares de lugar desconhecido e perigoso, com a edição do relato auto-biográfico de Hans Staden de 1554, vítima de um naufrágio na Costa Brasileira e quase devorado pelos índios Tupinambás. É com o relato de Hans Staden que vão acabando paulatinamente as idéias de paraíso na terra e lugar ameno, aliado a idéia do maravilhoso do *Novo Mundo*.

Mas quando aportam no Recife em 1637, o Conde João Maurício de Nassau-Siegen e os pintores Frans Post e Alberto Eckhout, muito desse universo de encantamento, medo e aventura já havia a muito tempo concedido lugar a um comércio transcontinental ancorado na certeza do ir e vir e num mínimo possível de fantasias exóticas e monstros de além mar. Esta pareceria uma certeza evidente se nunca tivéssemos colocado os olhos no retrato da *Mulher Tapuia* (fig. 24) de Eckhout, com seu cesto em que carrega pedaços de membros humanos. A fantasia de canibalismo além mar parece ter voltado à mente de Eckhout.

¹⁷ GIUCCI, 1992, P.113.



Não fosse apenas a *Mulher Tapuia* de Eckhout, Frans Post também desfila de igual maneira, imensa galeria de animais desconhecidos do olhar europeu no século XVII, como tatus, tamanduás e jibóias, além dos pássaros. Se as fantasias quanto ao *Novo Mundo* já não mais existiam, como se explicam essas aparições em Post e Eckhout?

Existe uma concepção de vários estudiosos do Brasil Holandês, segundo a qual, os trabalhos de Post e Eckhout feitos durante o governo de João Maurício de Nassau-Siegen seriam documentos ligando arte e ciência, ou apenas de caráter científico. Os retratos e as naturezas-mortas de Eckhout, as paisagens de Post seriam um retrato o mais exato possível dentro da concepção holandesa de exatidão e do olhar científico.

Assim como no descobrimento, no *Novo Mundo*, fantasia e realidade confundiam-se. As imagens do Brasil Holandês pareciam nos pregar um peça. A presença do exótico,

do paradisíaco em imagens que deveriam ser científicas, ou de caráter científico, nos deixam um pouco desconcertados, frente a elas.

A distância no tempo, desde a descoberta de Colombo, até a chegada de Post e Eckhout ao Recife em 1637, parece ter esfacelado parte da visão que tiveram antigos viajantes como André Trevet, que fez gravuras de animais quase irreconhecíveis e plantas das mais exóticas.

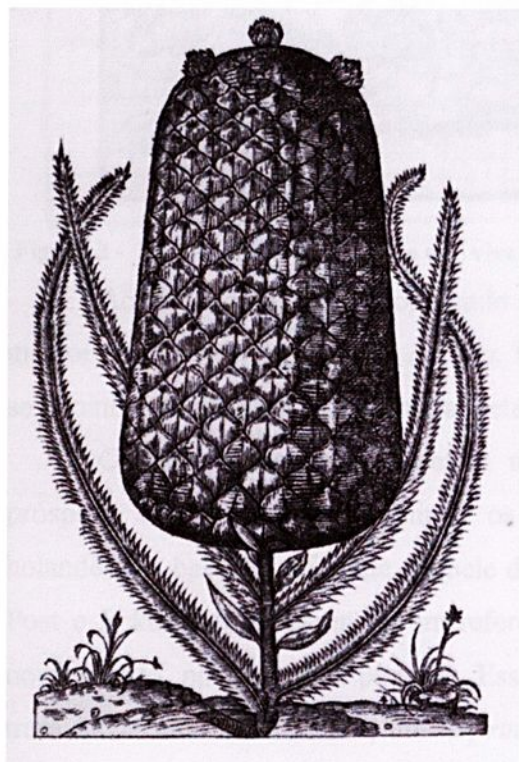


Figura 1 – Frei André Trevet – Ananás, fruta muito saborosa.¹⁸

¹⁸ Frei André Trevet – Ananás, fruta muito saborosa. Xilogravura – 17 x 15 cm Acervo Biblioteca Municipal Mário de Andrade, São Paulo, Brasil. Reprodução BELLUZZO, 1994, p. 36.



Figura 2 - Frei André Trevet – Fera que vive de vento.¹⁹

Ao longo do tempo vai operando a diluição destas idéias, graças a novas viagens e a melhor observação desse *Novo Mundo*. Este universo brutal e exageradamente exótico foi-se diluindo até chegarmos à primeira metade do século dezessete.

Os portugueses estabeleceram no Brasil uma colônia aparentemente rentável e próspera, o que ajudava a diminuir os riscos do inusitado. Mas o universo europeu e holandês era bastante diferente daquele das terras brasileiras. Quando chegaram ao Recife, Post e Eckhout precisavam de um referencial primeiro que os ajudasse a interpretar este novo mundo, novo para os pintores. Essa busca de reinterpretação do material que viram, trará ainda uma certa marca, um *imprint*, um registro ancestral da visão do europeu das terras do *Novo Mundo*. Aquele lugar não era familiar aos pintores, poderíamos dizer, mas conhecido segundo velhos esquemas do medo da travessia do Atlântico, dos povos que encontrariam, animais e plantas desconhecidas e perigosas.

¹⁹ Frei André Trevet – Fera que vive de vento. Xilogravura – 13,4 x 15,6 cm - Acervo Biblioteca Municipal Mário de Andrade, São Paulo, Brasil. Reprodução BELLUZZO, 1994, p. 37

Essa visão exótica, fantástica, vai persistir, por mais objetivos que tentassem ser Post e Eckhout. Como cita Giucci, “as marcas do maravilhoso não se desfazem tão rapidamente, e talvez sequer se desfazem”.²⁰

Em Eckhout, a própria intenção de pintar o povo autóctone do Brasil ou das raças que compunham o Brasil já é por si uma escolha que interessaria a ciência e a procura pelo registro do exótico. Não bastasse a escolha dos modelos nativos, temos ainda os adereços, com conchas, plantas e objetos que compõem a cena dos retratos, um verdadeiro desfile de “coisas do exótico”. O pintor parece nos dizer, este é o homem exótico das terras do Brasil e seu universo de igual valor.



Figura 3 – Frans Post – Paisagem com jibóia.²¹

Em Post, a delicadeza de cenas quase pastoris, idealizadas, somente são quebradas pela presença do título que acabamos por procurar no emaranhado de vegetação e folhagem: *Paisagem com jibóia* (Fig.3). E ela está logo

à frente , em meio a massa escura do *repoussoir* , quase camuflada. Como um registro de que aquele *locus amenus* não é tão inocente quanto parece, ou ainda que apesar de todo o perigo do exótico tropical, aquele lugar segue seu curso, sereno com aparente calma, quase um paraíso.²²

Esta busca do olhar nítido, cristalino, microscópico e científico do universo da pintura holandesa não ficou alheia ao universo exótico e porque não dizer , maravilhoso, das terras do Brasil. Ambos caminham juntos, tanto em Post quanto em Eckhout, mas ciência e exótico não se tocam diretamente, são universos distintos.

²⁰ GIUCCI, 1992.

²¹ Frans Post – Paisagem com jibóia – Óleo sobre tela – 119 x 174 cm – Acervo Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand . Reprodução MOTRA, 2000, p.102.

²² A busca de um *locus amenus* existe desde a antiguidade na poesia como na pintura. Poetas e pintores de diferentes formas buscam um lugar que seja de refúgio e alegria silvestre, que poderia ser um jardim ou mesmo uma clareira dentro de uma floresta densa. Para um melhor aprofundamento recomendo o texto de CURTIS, Ernest Robert. *Literatura Européia e Idade Média Latina*, 1996.

Nessas imagens, o exótico alimenta o científico por mais estranho que possa parecer, e também o oposto, o científico alimenta fantasias exóticas.



4 OS PINTORES DE JOÃO MAURÍCIO DE NASSAU-SIEGEN

4.1 A estrutura de Mecenato no Brasil Holandês

Entre possuir e ver um quadro, existem certas analogias. O termo pintura a óleo é algo mais do que simplesmente uma técnica de pintura e define especificamente uma forma de arte. Ela surge definitivamente quando se resolve empregar o uso de telas no lugar de tábuas ou suportes fixos como paredes de palácios entre outros, para expressar uma idéia particular de vida.²³

A tradição da pintura a óleo acabou por definir o que significava para nós a semelhança pictórica. Quadros são objetos, mas únicos, os quadros nos mostram boa parte das vezes, vistas das coisas que gostaríamos de possuir.

O que distingue a pintura a óleo das outras formas de pintura, é o seu incrível poder de imitação da realidade. A pintura a óleo celebrava uma nova ordem de riqueza, ordem mais dinâmica, onde o que importava era o supremo poder do dinheiro. A pintura a óleo aproxima as coisas, os objetos, numa proximidade informal, ao alcance das mãos e da intimidade do expectador. As qualidades especiais da pintura a óleo se prestam a um sistema especial de convenções para a representação do visível, um quadro é quase como uma janela aberta para o mundo.²⁴

Quando nos debruçamos sobre as condições que envolvem artistas e seus patrocinadores, mecenas ou mesmo compradores ou comerciantes de arte, constatamos o quanto é vasto e rico este território no estudo da história da arte. As relações envolvendo artistas e mecenas sempre estão sujeitas a vários elementos de ordem econômica, social e também intelectual, já que o papel de um mecenas é em si, bastante vasto para o artista e para a arte.

Partindo destas premissas, podemos falar não apenas da Holanda e seu sistema estendido de arte, comércio e mecenato. Mas também como forma de distanciamento, podemos utilizar o sistema de mecenato romano e italiano como modelo, tão bem descrito por Francis Haskell em *Mecenas e pintores*. Neste caso romano, o sistema específico de mecenato era exercido pela corte papal e influentes parentes e sobrinhos do papa vigente. E

²³ BERGER, 1974, p.94.

²⁴ BERGER, 1974, p.99.



quando acontece a mudança deste soberano eclesiástico há também mudanças na forma e na condução do mecenato pelos novos detentores deste poder e conseqüentemente, os antigos protegidos do papa falecido acabavam por perder as condições materiais de condução de um mecenato vigoroso.²⁵

É uma relação que envolve vários fatores de importância material e espiritual tanto para o artista quanto para o mecenas. Em primeira instância, poderíamos dizer que o mecenas é também um beneficiário do fato de possuir um artista na sua proteção, pois isto lhe imprime considerável importância social e este artista pode conceder favores estéticos ao seu mecenas e também a uma infinidade de pessoas a sua volta, como retratos, paisagens presenteadas e outros quadros de gênero. Em contrapartida, para o artista as vantagens são muitas, como um salário fixo, quando é este o caso, ele também pode vir à pertencer a pequena corte do palácio do mecenas e aí, dependendo do contrato, residir junto ao seu mecenas. Mas o elemento mais importante que une artista e mecenas é o que poderíamos chamar hoje de visibilidade. Na salvaguarda deste mecenas o artista será visto por vários outros prováveis e possíveis mecenas e estas relações se desenvolvem em proveito de novos contratos para o artista.

Mas as condições de contratação entre artista e mecenas mudam conforme a importância financeira e política do mecenas e a notoriedade do artista. Ao artista jovem e iniciante, era interessante tornar-se artista exclusivo de um mecenas. Para artistas já afamados seria mais interessante viver por conta própria e trabalhar em regime de quase exclusividade para seu mecenas, o que não impediria de vender para outros ou prestar serviços em períodos de ociosidade. A terceira vertente era uma das mais praticadas já no século XVII. O artista trabalhava em seu atelier e aceitava encomendas, tanto de um comprador mais próximo quanto de outros, quase desconhecidos.

Mas os trabalhos eram executados dentro de parâmetros devidamente acertados anteriormente. O tema a ser pintado é um dos primeiros elementos dentro desta ordem, e era, em geral, sugerido pelo mecenas, que já possuía algum interesse com relação ao assunto. Uma das maneiras de possuir algum controle sobre o tema era solicitar um esboço

²⁵ Francis Haskell em *Mecenas e Pintores (1997)*, descreve com detalhes o sistema de mecenato na corte do Papa Urbano VIII na Roma do século XVII. É a descrição dos vários componentes que estão aí envolvidos e também dos Mecenas da corte dos Barberine, entre eles o Marquês Giustiniani e Cassiano Del Pozzo. É necessário destacar que o nosso interesse nesta análise da obra de Haskell é a estrutura metodológica que o autor usa para analisar o mecenato da época.



a óleo ou desenho sobre o referido quadro, o que garantia mais segurança sobre o trabalho do artista e a execução da obra dentro dos parâmetros acordados. Era uma forma do mecenas saber no que viria a consistir a encomenda e posteriormente cobrar a sua execução. Também havia contratos entre as partes com o detalhamento preciso do tamanho da obra, tipo de tinta e a quantidade das figuras à serem retratadas. Caso o contrato não fosse cumprido, o artista corria o risco de não receber pela encomenda. Mas se o mecenas interrompesse o envio de verbas ou o material, ao artista cabia o direito de interromper a obra.

Aceito ou sugerido o tema proposto pelo artista, ou pelo mecenas, os próximos passos eram o prazo de entrega e a execução da obra, que poderia ser executada no próprio palácio do mecenas ou no atelier do artista, estes em geral eram contratos precisos e se não cumpridos poderiam ser interrompidos de imediato.

A última etapa consistia no acordo do preço da obra, que em várias épocas possuiu diferentes formas de pagamento e inúmeros detalhes. Dentro destes, estavam o preço dos materiais utilizados pelo artista, o tamanho do chassi, se a tinta utilizada seria o azul ultramar ou não, se haveria detalhes em ouro e outros detalhes materiais sobre a obra. O preço final, em geral era concedido pelo número de figuras presentes na obra, e nem sempre existia um consenso quanto à forma de pagamento. Já no século XVII, era presente também a situação de cobrança sobre o feitio ou esmero do artista e as habilidades especiais de certos artistas, que poderia encarecer o quadro ou o trabalho. Feitos todos estes acordos, o artista recebia um adiantamento para a execução e em certos casos, sua manutenção, e iniciava-se a feitura do quadro ou da obra.

Dentre os fatores que mais influenciavam os artistas e principalmente aqueles de renome, era a figura do mecenas. A presença do mecenas na vida do artista não representava apenas a figura de um provedor das condições materiais para seu sustento e execução da obra, ela é o sustentáculo para o crescimento tanto material quanto espiritual e intelectual do artista. Um grande mecenas deveria ser um grande humanista, um verdadeiro conhecedor de arte e de estilos, e principalmente um propiciador de novos gostos. Homem de grande cultura, deveria conhecer os clássicos e saber estimular no artista os mais nobres pensamentos quanto ao seu próprio fazer artístico. Fatores



importantes estes, pois poderiam representar para os artistas, novos e melhores contratos junto a outros mecenas.

Afora os grandes mecenas, havia os pequenos compradores e comerciantes de arte e pequenos mecenas. É claro que a palavra comerciante de arte não possuía o mesmo sentido que existe hoje e sequer era bem vista pelos grandes artistas ou os verdadeiros compradores de arte. Mas também existiam outras formas de um artista intermediar sua obra a futuros compradores, como as feiras religiosas que eram uma grande oportunidade para um artista ver sua obra exposta, vista e possivelmente, vendida.

Se todas estas questões de mecenato estavam ou não presentes na Holanda do século XVII é nossa primeira questão, que retomaremos mais adiante.

Na Holanda, os pintores estavam mais ligados aos artesãos e não com uma elite culta e eram portando qualificados de artesãos. Isto relaciona-se com a feitura e acabamento da pintura, mais próxima do fazer que da retórica reflexiva. O custo dos trabalhos freqüentemente era calculado com base no acabamento e no tempo utilizado para sua execução e desta forma, era usado para justificar o preço, com as longas horas gastas na execução do trabalho. O pintor ao estipular um preço considerava o esforço dispendido e o esmero utilizado, assim como a sua habilidade para com o tema.²⁶

Também ressaltamos que a pintura de arte erudita era uma questão de oportunidade financeira, determinada pela classe social. Antes de alcançar um mercado aberto, havia a necessidade de seis anos para formação de um pintor e a posterior aceitação na guilda local, o que limitava os aprendizes aos filhos dos artistas e dos artesãos mais prósperos. Isto limitava a entrada de crianças e jovens das classes mais baixas e de outros sem a tradição familiar.

Os ganhos não eram tão grandes e havia muitos pintores trabalhando na Holanda neste período. O excesso de oferta e a falta de uma corte aristocrática ou religiosa que financiasse o negócio da pintura levou à primeira experiência de “independência” dos pintores frente aos mecenas. A grande maioria dos pintores sobrevivia graças a outras atividades paralelas. Existiam os mecenas e patrocinadores de alguns artistas mas eram quase exceção. O que vai acontecer com Post e Eckhout é portanto mais fruto de uma exceção que a verdadeira regra corrente na Holanda de então.

²⁶ ALPERS, 1999, p.234.



Ao mesmo tempo, provavelmente em Frans Post e Albert Eckhout tudo faz parte de um acordo preciso com o mecenas e com os seus interesses materiais, estéticos e políticos com os pintores. Mas fica implícita uma questão, houve ou não interferência no fazer artístico de Frans Post e Albert Eckhout, proveniente de desejos ou aspirações científicas ou estéticas do Conde João Maurício de Nassau-Siegen? É uma questão longa mas podemos começar pela paisagem e sua possível característica documental.



5 A PAISAGEM NA ARTE

5.1 A paisagem como gênero

O historiador Kenneth Clark inicia seu livro sobre a paisagem dizendo que “estamos rodeados por coisas que não foram feitas por nós e que têm uma vida e estrutura diferente da nossa: árvores, flores, relva, rios, colinas e nuvens”.²⁷ A natureza é algo que está fora do homem e muitas vezes fora do seu domínio. Desde que surgiu, a pintura de paisagens procura restaurar esta harmonia entre o homem e as coisas da natureza que o cerca, amedronta e seduz. Com relação a este medo e desejo de domínio da natureza Keith Thomas nos fala das dificuldades que o homem teve até o final do século XIX em entender as coisas da natureza como participantes de igual valor em um mundo em que ele homem, também é animal.²⁸

Gênero sempre ligado a independência, a paisagem nunca curvou-se a nenhuma escola ou interesse de qualquer grupo de artistas. A paisagem está relacionada a um desafio, a uma busca de compreensão de como o homem pode ver tudo o que o cerca e entender este entorno. Ela faz parte de um aprendizado sempre difícil e gradual para todos os artistas que trabalharam com o gênero. Surge dessa busca de compreensão e de entendimento dentro da própria obra do artista. E sempre esteve ligada as grandes revoluções da arte através da sua independência. As inovações primeiramente surgem na arte da paisagem para depois atingirem os outros gêneros.

Na história da construção do gênero paisagem na arte, os primeiros estudos nos remetem a criação simbólica, onde quase excluiu-se a representação factual em preponderância as questões simbólicas. Este fato, tem concordância com Michel Ribon , para quem a obra do artista antes de tudo não representa a natureza, mas é uma criação do

²⁷ CLARK, 1961, p.19.

²⁸ É um relato dos mais instigantes *O homem e o mundo natural* de Keith Thomas(1988). O autor nos leva a reflexão do quanto a natureza e os animais foram durante muitos séculos objeto do desconhecido, estranhamento e também de espoliação por parte do homem.



homem sobre a natureza, afinal apenas apreendemos a natureza através da idéia que dela formamos.²⁹

Esta visão simbólica da paisagem e da natureza também tem base na filosofia medieval cristã, e privilegia o mundo das idéias e não as sensações do mundo perceptual, daí uma visão simbólica.³⁰ Nelas as questões são tratadas como símbolos de verdades espirituais ou momentos das escrituras sagradas. Não existe aqui o desejo de imitar, mas sim criar um padrão de reconhecimento, em que muitas vezes este reconhecimento parcial pode dar lugar a uma visão imaginária do todo através do jardim, que traz uma visão do conjunto harmonioso das coisas, do paraíso terrestre professado nas escrituras sagradas.

O esquema do jardim passa a perder importância com a instauração da Idade Moderna, em que as cidades passam a crescer além dos limites planejados, os muros começam a cair e o homem passa a desejar ver algo mais que paredes e muralhas. Neste momento a natureza passa a fazer parte do imaginário do homem, agora não mais como um jardim, mas como a vista de algo aprazível. Surge a idéia e possibilidade de gozar a vida terrena e não mais renunciar a ela em busca da imortalidade espiritual. As mudanças instauradas à partir do século XV com a nova forma de dimensionar o espaço tanto na arquitetura quanto na pintura e na música vão revolucionar a forma como o homem vê a paisagem ao seu redor.

A cidade moderna vai trazer uma nova concepção do espaço e da luz, mais amplo, aberto as possibilidades da luz diáfana.

As grandes viagens mar afora abriram espaço para o homem poder ver que haviam mais “mundos” além daqueles que ele conhecia.

Na arte, o espaço da perspectiva e a valorização tonal instauram mudanças significativas na forma de ver a pintura. O uso da câmara escura, invenção de Brunelleschi, depois adaptada por Leon Baptista Alberti e a perspectiva científica possibilitaram colocar uma ordenação matemática e racional a visualidade bidimensional. Com a perspectiva, pintores poderiam representar os espaços mais distantes e os objetos mais complexos com uma exatidão quase perfeita ao olhar humano. A partir destas descobertas, foi possível

²⁹ RIBON, 1998, p.16.

³⁰ CLARK, 1961, p.20



cada vez mais aos artistas criarem representações da realidade em pintura. Esta revolução está intimamente relacionada com a relação emocional à luz e a totalidade da impressão.



5.2 A paisagem holandesa

Todas estas modificações na estrutura e na busca da paisagem sempre estiveram mais ou menos em contato com os países setentrionais mas após o século XVI, com o advento da Reforma Protestante e o enriquecimento comercial da Holanda passam a surgir mais claramente diferenças entre os modelos setentrional de arte e o modelo italiano proposto por Leon Baptista Alberti.

Kenneth Clark ³¹ diz que a paisagem produzida na Holanda durante o século XVII pode ser definida por três fatos: primeiramente um motivo sociológico, é uma paisagem assim como a dos retratos o são, uma forma burguesa de arte. Era ali refletido o desejo de ver retratadas experiências reconhecíveis. Em segundo lugar, um motivo filosófico, era uma época em que o homem se sentiu livre para fazer perguntas sobre ele mesmo e acerca do funcionamento da natureza. E por último, as razões internas da própria arte. Podemos dizer aqui, relações estéticas. Segundo o mesmo autor, foi um período na história holandesa de razoável calma e isto propiciou um intervalo histórico de distração e contemplação.³² Este fato se justapõe em parte as idéias de John Berger, para quem a paisagem é um gênero que possibilitou as grandes mudanças nas artes, exatamente pelo aparente descomprometimento e independência frente a outros gêneros, como o retrato, por exemplo. O autor segue dizendo que a natureza como um todo desafiava a possessão capitalista de tudo. Desde a sua origem a pintura da paisagem foi uma atividade independente, ela é a que menos se ajusta em parte a esta argumentação capitalista.

Os inovadores levavam seus esforços do substancial e tangível ao indeterminado. As primeiras paisagens puras pintadas na Holanda do século XVII não respondiam a nenhuma

³¹ CLARK, 1961, p.50-51.

³² É interessante contrapor esta idéia de Kenneth Clark com as de Simon Schama. Para Simon Schama o século XVII holandês foi um período de verdadeira instabilidade, tanto no campo político, com três grandes guerras, como as catástrofes geográficas que assolaram a República. Esta instabilidade o autor relaciona a eterna contradição da cultura holandesa. De um lado as guerras representavam o grande aparato, juntamente com o monopólio do comércio marinho para a riqueza holandesa. Mas concomitante a riqueza havia o receio de que, a qualquer hora, por uma vontade divina ou castigo poderiam perder tudo o que haviam conquistado. Estava plantada a contradição que se tornou inerente à cultura batava. SCHAMA, 1992, p.289-368.





necessidade social direta ou imediata.³³ A pintura de paisagem era motivo para a criação de um mundo de imagens mais vasto, dramático e cheio de associações.

Figura 4 – Jacob Van Ruisdael – Litoral em Egmond-aan-Zee.³⁴

Talvez não respondessem a nenhuma necessidade social imediata, mas podem ter sido a resposta a uma contingência

dimensionada pelo uso que os holandeses passaram a fazer da terra. Na Holanda, o sistema fundiário permitiu maior acesso a terra, com a criação de áreas drenadas do mar e reaproveitadas e a maioria da terra pertencendo aos camponeses. Isso possibilitou um mapeamento topográfico pacífico e fecundo. A terra deveria ser mapeada sem grandes ingerências de posse. Havia liberdade de representar esta terra. As vistas holandesas são sempre paisagens urbanas, rendem um tributo a cidade e a urbanidade. Havia muita proximidade entre campos e cidades o que possibilitou inclusive uma menor tensão.³⁵

Entre os recursos estéticos o céu é o elemento que sempre desafiou a perspectiva e que acabou tanto desafiando os paisagistas holandeses. Há vários jogos de claro escuro em Jan Van Goyen (1596-1656), por exemplo, onde a luz traz novos planos da realidade (fig.5):

³³ BERGER, 1974, p.118.

³⁴ Jacob Van ruisdael – Litoral em Egmond-aan-Zee – Óleo sobre tela – 53,3 X 66cm. Reprodução Enciclopédia dos museus: Galeria Nacional Londres, 1969, p.108.

³⁵ ALPERS, 1999, p.288.

a imensidão do céu traduzida pela pintura de imensos espaços na tela, com o efeito efêmero de nuvens e luz. Como cita Roland Barthes, “nesta paisagem quase inexiste o



fenômeno puro da paisagem, amontoada de homens e para um infinito de elementos à plenitude do cadastro humano, onde a presença do homem é sempre obrigatória. Eles se instalam nos ambientes e paisagens dentro dos mais variados pretextos e lá colocam sempre que podem seus objetos”.³⁶

Figura 5 - Jan Van Goyen - Paisagem com duas azinheiras³⁷

Um dos traços mais marcantes da pintura de paisagem holandesa é a utilização da sua própria paisagem, mesmo no início do século XVII, quando haviam ainda pintores com forte influência do *maneirismo* italiano.³⁸ Isto passa a ser um elemento propulsor de sua pintura de paisagem, menos idealizada que real. Quanto mais detinham-se a sua própria paisagem mais interessante tornou-se este gênero na Holanda. Ao ponto de antes da metade do século XVII as influência do Maneirismo Italiano deixou de existir quase que por completo na paisagem holandesa.

Alain Corbin em *O território do Vazio*, fala que a arte holandesa da paisagem é fruto do domínio que os holandeses conseguiram ter sobre a natureza, para ele esta paisagem é uma construção obstinada do homem. A construção obstinada estava presente nas inúmeras guerras que devastaram a República que precisou ser paulatinamente reconstruída uma após outra. Além das guerras, os diques que represavam as águas do mar vez ou outra rompiam causando enorme destruição e novamente tudo tinha que ser reconstruído. Neste ponto a construção do gênero paisagem manifestava-se na própria paisagem física da Holanda. Ao mesmo tempo esta paisagem se ajusta bem ao código da estética clássica, pelo seu

³⁶ BARTHES, 1964, p.28

³⁷ Jan Van Goyen – Paisagem com duas azinheiras – óleo s/ tela - 88,5X47,5 cm – Rjksmuseum – Reprodução MUSEU DO Estado de Amsterdã, 1967, p. 56.

³⁸ O Maneirismo italiano surge no século XVI entre o Renascimento e o Barroco, expressando idéia de uma virtuosidade excessiva e em certos momentos uma elegância artificial e extravagante.

encantamento, encontra-se entre o modelo clássico e o gosto pela imensidão.³⁹ Esta representação da paisagem é mais que uma simples representação da realidade ou uma representação ilusionista da paisagem. Como nos diz Jacob Rosenberg, o artista deve encontrar os meios pictóricos adequados a sua tarefa para construir uma obra que tenha organização original e expressiva. Isto implica em um trabalho de seleção e depuração dos infinitos aspectos da natureza. Os mestres holandeses da paisagem possuíam notável imaginação pictórica na representação.⁴⁰ As pinturas de paisagens são evocativas e nos dão certa qualidade de um lugar ou percepção que o observador possui deste lugar.

A paisagem holandesa é tributária primeiramente das iluminuras flamengas e de paisagistas como Peter Bruegel (1525-1569), mas também sofreu influências dos maneiristas italianos à partir do final do século XVI e com estes veio também a influência eminente do pintor italiano Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571-1610). Essas atribuições ao contrário de enfraquecer, reforçaram ainda mais a identidade desta pintura, diferenciando-a tanto dos flamengos quanto dos maneiristas e caravagescos italianos. É uma paisagem feita para a leitura íntima, que busca proximidades e distanciamentos. As características da miniatura dos iluministas juntam-se a outras de inegável poder de composição, como a perspectiva, dando amplitude e força a paisagem.

Durante o período do século de ouro da pintura holandesa, a paisagem sofreu várias modificações. Existem autores que a subdividem em fases, como as propostas por Jacob Rosenberg, começando pela influência dos primeiros flamengos com o maneirismo; posteriormente uma fase mais realista em que o sentido de unidade é dado pela atmosfera de opacidade por igual na pintura. Na fase tonal, a impressão da natureza sobrepõe a figura humana e a importância maior fica por conta do jogo de luz e cor. E finalmente a clássica, já nos meados do final do século XVII, em que a pintura da paisagem chega à sua fase mais resplandecente, mas que finalmente desemboca no esgotamento do gênero.⁴¹

É na fase tonal que podemos inserir a pintura de Frans Post, marcada pela tonalidade de luz e cor aliada ao grande equilíbrio na composição.

³⁹ CORBIN, 1989, p.47.

⁴⁰ ROSEMBERG, 1994, p.245.

⁴¹ ROSEMBERG, 1994, p.243-89.



5.3 Frans Post e a paisagem: um olhar depois de ver

O pintor Frans Post foi iniciado na arte da pintura na grande escola de Haarlem, a mesma que produziu artistas como Jan Van Goyen, Peter Saerandan (1597-1665) e Esaias Van der Velde (1591-1630). Esta influência se mostrará presente pela escolha tonal do pintor, em compor cenas com atmosfera uniforme em luz e cor. Uma luz que distribui-se por toda a tela de maneira uniforme, suave. Não vemos em Post os grandes assombros de luz que chaga a nos cegar como em boa parte da pintura holandesa.

É notório que Frans Post adaptou a topografia do nordeste brasileiro a seu estilo holandês, e em muitos casos ou na maioria das obras subordinou a luz e o relevo brasileiro ao seu olhar horizontal da escola de Haarlem. O pintor ao longo de sua produção paisagística teve o nordeste brasileiro como seu único tema, mas as telas produzidas *in loco* no território brasileiro possuem qualidades distintas das que produziu após seu retorno à Holanda. É uma paisagem construída com o “olhar holandês” raso na superfície do horizonte e com a imensidão do céu e sua apreensão, que sempre predispõe o movimento no lugar do olhar fixo da perspectiva linear.

Ana Maria B. Belluzzo em *O Brasil dos viajantes*, cita a tradição desta escola de pintura de Haarlem, ancorada na “perspectiva tonal” a partir do ponto de vista de um observador em altura inferior ao horizonte, com um primeiro plano aberto para uma vasta superfície, mais os recursos da linha de desenho em diagonal para ajudar compor o equilíbrio da perspectiva.⁴² Todos estes recursos, vamos encontrar em determinadas proporções nas obras de Frans Post.

Pouco ou quase nada se sabe sobre a formação artística de Frans Post. Já foi atribuída sua formação, tendo como mestres desde Salomon Van Ruysdael (1600-1670) e Pieter Molin (1595-1661) até Frans Hals (1581-1666), que pintou o único retrato existente de Frans Post. Esta galeria de possíveis mestres inclui seu irmão mais velho, o arquiteto Peter Post. As evidências, pelo menos no tocante a influência direta, recaem sobre seu irmão Peter Post, que mesmo não sendo seu principal mestre, deve ter representado para o artista uma influência estética direta.

⁴² BELLUZZO, 1998, p.120.



Frans Post em sua trajetória de pintor, segundo Pedro Corrêa do Lago, possui quatro fases distintas dentro de sua obra paisagística. A primeira fase compreende o período quando esteve no Brasil à serviço do Conde João Maurício de Nassau-Siegen, em que o artista utiliza-se da frontalidade dos grandes planos horizontais e a luz é equilibrada como um todo. A posterior, quando retorna para Holanda, compreende o período de 1637 a 1659, em que a luz difusa é substituída pela luz radiante e por cores mais saturadas. Aqui torna-se mais nítido o fenômeno estético que separa o primeiro plano do quadro com a utilização de um verde mais enegrecido do restante da composição que se aprofunda em perspectiva até desaparecer. Como nos diz Pedro Corrêa do Lago, o pintor passa a utilizar-se do efeito de *repoussoir*.⁴³ Nesta fase e na posterior o artista consolida sua preferência pelos belos estudos de nuvens com céu azulado no contraste com este *repoussoir* no primeiro plano, em que vai introduzir a fauna e flora brasileira, num olhar que poderíamos chamar de exótico. O “olhar do artista” como diz Ana Maria B. Belluzzo, torna-se cada vez mais nítido, cristalino, envolvido numa limpidez atmosférica de precisão flamenga.⁴⁴ Após esta fase, a posterior que vai de 1659 a 1669, corresponde a maturidade do pintor, com pleno domínio de sua técnica e de seus temas brasileiros. A última fase, corresponderia ao fim de Frans Post como pintor, sua destruição como indivíduo, vitimado pelo alcoolismo e a idade avançada, uma produção pequena e com menos vitalidade.

Existem várias características marcantes na paisagem de Frans Post e entre outras está a utilização de linhas diagonais com a iluminação em certas partes dos edifícios à destacar. Outro ponto importante é o *repoussoir* citado anteriormente. A iluminação de áreas distintas do quadro tem efeito marcante, subordinada a uma rarefeita luz ambiente e igualitária. Existe também uma busca exagerada pelos detalhes, o que valeu críticas e incompreensões. Mas estes detalhes, assim como os registros militares, provavelmente estavam subordinados aos propósitos de clareza mensurados pelo seu mecenas, o Conde João Maurício de Nassau-Siegen.

Para pensar a obra de Frans Post em contrapartida com a realidade que o artista enfrentou para realizá-la é preciso considerar o aparato cultural que o pintor possuía quando chegou ao nordeste brasileiro. Segundo Michael Baxandall, parte do equipamento

⁴³ MOSTRA, 2000, p.79

⁴⁴ BELLUZZO, 1998, p.126



mental com que um homem organiza sua experiência visual é variável e grande parte deste equipamento é culturalmente relativo, determinado pela sociedade que influenciou sua experiência.⁴⁵

O aparato estético e cultural na Holanda do século XVII é dos mais ricos na história moderna. Esta diversidade, com certeza, deveria ser das mais instigantes. Com dezenas de pintores trabalhando em várias cidades, com gêneros e estilos diversos. Não bastasse esta diversidade, a qualidade deste material visual é das melhores. Todos estes recursos influenciaram Post que já provinha de uma cidade com grande tradição na pintura. Parte da experiência visual de Frans Post é devida à influência holandesa da escola de Haarlem mas no decorrer de sua obra, o legado visual brasileiro parece ter sido preponderante como tema, que vai levar por toda vida e obra.

Se desejarmos entender este material visual sobre o Brasil, devemos nos lembrar que a significação cultural nem sempre pode ser codificada em material visual e postumamente decodificada por uma interpretação posterior. Talvez por estes motivos, estejamos diante de imagens de difícil decodificação e interpretação, pela própria distância histórica do século XVII. Neste caso podemos aferir sobre certos significados hipoteticamente. O significado do material visual se modifica, as significações também diferem através do tempo e das culturas.⁴⁶

Tentaremos enfrentar estas limitações com a observação do material visual de Frans Post, relacionando-a com a bibliografia sobre o pintor e a Holanda do século XVII. É preciso averiguar os pontos de contato entre o olhar atento do holandês de Haarlem, o código pictórico desta escola e como se deu o seu contato com o novo motivo pictórico, no caso a paisagem do nordeste brasileiro. Para iniciar gostaria de lembrar Luiz Perez Oranas que menciona que nenhuma paisagem é ingênua, a ingenuidade da paisagem é um efeito de ilusão gerado pela crença segundo a qual a natureza é a paisagem.⁴⁷ Já nos deparamos com este assunto quando falamos em Kenneth Clark e o estranhamento do homem pelas coisas da natureza.

⁴⁵ BAXANDALL, 1991, p.43

⁴⁶ Ivan Gaskell defende esta limitação do tempo sobre a interpretação das imagens numa tentativa de impedir o excessivo deslumbramento com interpretações posteriores ao período histórico em que as imagens visuais foram executadas (BURKE, 1992).

⁴⁷ (HERKENHOFF, 1999, p.219).



A paisagem de Frans Post traz estas questões quanto à origem e invenção de um primeiro olhar sobre o lugar desconhecido. Aparentemente ela aparece apenas nos primeiros quadros que o pintor executou no Brasil. Mas isto nos leva à idéia de um primeiro olhar, quase desavisado quanto ao novo motivo pictórico nestas primeiras obras. Fica aqui a questão de como o artista representou este novo motivo pictórico? O artista possuía os recursos para esta empreitada ou teve que adentrar no campo da especulação do olhar para chegar a concretização das suas imagens?

Vamos começar com a questão do jovem pintor holandês e esta paisagem, da qual ele ainda não tinha pressupostos como imagem em sua terra natal. As representações existentes na Europa sobre o Brasil não eram fiéis nem dignas de tanta credibilidade. Até aquele momento, o que circulava na Europa sobre a América eram desenhos e gravuras que esbarravam muitas vezes a dimensão do exótico bizarro.

Como nos cita Luiz Oranas, “este olhar sobre a primeira representação da paisagem já seria uma natureza habitada, humanamente marcada por este olhar que a inventa. Já existia a terra americana, mas não a paisagem desta terra, pois ainda não existia sua representação”.⁴⁸ Como nos dá a entender Oranas, este primeiro olhar nunca é o primeiro olhar, pois já vem permeado pela história de seu instrutor.

A importância deste primeiro olhar está em duas vertentes: a primeira representação completa desta paisagem e a representação primeira para Post desta paisagem. Sendo Post o mediador de ambas. Como representar uma paisagem jamais vista? E mais importante ainda, uma paisagem da qual jamais se viu uma representação completa. Caso houvesse esta representação anterior Post teria um local seguro de partida, por mais equivocado que o fosse. Podemos citar aqui a história do pintor inglês John Constable (1776-1837), descrita por Gombrich em *Arte e Ilusão*. No capítulo *Os limites da semelhança*, de *Arte e Ilusão*⁴⁹ Gombrich narra o caso de Constable que fora convidado a realizar uma paisagem ao natural. Na verdade o convite já havia sido recusado por Thomas Gainsborough que não aceitou a encomenda e ofereceu uma de suas paisagens já prontas. O que hoje parece uma paisagem prosaica, Wivenhoe Park representou um grande desafio ao jovem Constable, que

⁴⁸ HERKENHOFF, 1999, p.220.

⁴⁹ GOMBRICH, 1986, p. 28.



sequer sabia como começar sua encomenda. Faltava-lhe um esboço, um local de partida, para iniciar sua trajetória naquele novo cenário.

É com este olhar do pintor de Haarlen que Frans Post executou suas primeiras obras, ainda de forma descritiva sem fazer referências nem citações, ainda um registro, atento e fiel, não à paisagem, mas fiel aos cânones da sua escola holandesa de Haarlen. É nesta primeira fase do pintor que encontramos o uso de prováveis lentes, lunetas, que ampliam o recurso de afastamento e distância, recurso usado para ajudar na composição. Esta tese teve um interesse inicial de Svetlana Alpers, mas a autora repudia esta idéia, assim como Erik Larsen o fez e também José Roberto Teixeira Leite. A tese das lunetas é considerada um recurso vulgar, impróprio a pintura. É uma hipótese a qual gostaria de voltar, dada a sua complexidade. No quadro como *Vista de Itamaracá* (Fig. 6), a ilusão de perspectiva subtrai de forma abrupta o primeiro plano do último.



Figura 6 - Frans Post - Vista de Itamaracá⁵⁰

⁵⁰ Frans Post – Vista de Itamaracá – 1967 – óleo s/ tela - 63,5X89,5 cm – coleção Mauritshuis – Rijksmuseum – Den Haag – Holanda – Reprodução HERKENHOFF, 1999

Não existe um deslocar gradual entre os planos e o choque visual é claro e nítido. Passa-se de um primeiro plano, para o plano final da perspectiva atmosférica sem intermediários que nos auxiliem na percepção da distância. Este não seria o efeito objetivo da visão, mas do uso de lentes que intermediaram esta visão. Acredito que isto não venha em nada depor contra os méritos do pintor. O uso de lentes é de difícil domínio e não deveria ser visto como vulgaridade, mas como recurso tecnológico, que o artista pode lançar mão.

Já falamos do primeiro olhar do pintor sobre a paisagem, e seu estranhamento quanto a esta nova paisagem. Mas quando Frans Post retorna à Holanda, passa a pintar esta mesma paisagem, de forma diferente daquela composta no Brasil. Passa a fazer parte das imagens de Frans Post o efeito fugidio na memória das imagens, que recordava do Brasil. O pintor parece tomar consciência de parte do material visual sobre o Brasil. Então passa a trabalhar em uma imagem que não mais vê. Como diz Luiz Oranas, ao se desapegar da realidade, vai aos poucos construindo a lenda visual dos trópicos.⁵¹ Encontramos à partir desta fase a presença do exótico tropical em sua obra, presentificada pela aparição de animais como tatus, cobras, aves e plantas tropicais. O que nas primeiras obras é um registro, nesta fase acontece o registro dos elementos da memória, por isto a visão do exótico tomando o lugar do quase registro topográfico. A memória nos impõe o compromisso de resgatar a liberdade de dispor de outros resgates. Chegamos até aqui e fica talvez nossa última questão quanto a paisagem em Frans Post. No afã de reinventar esta paisagem o pintor criou um novo código pictórico de representação desta nova paisagem, ou apenas operou dentro daqueles que trouxera da escola de Haarlem? Esta pode ser uma questão com várias respostas, ou várias questões no seu interior. Provavelmente o pintor operou dentro dos códigos rígidos da escola holandesa de Haarlem em todo o decurso de sua obra. Ao longo de sua obra não podemos notar a presença de outra notação pictórica senão as provenientes da escola holandesa, como a destreza com os detalhes pequenos na composição da paisagem e o olhar atento a estes detalhes. Mas acaba por despontar como nota dissonante dentro desta escola, pois operou dentro de um código de paisagem específico e dispar daquele operado pelos pintores holandeses. Este código específico era parte da paisagem exótica do nordeste brasileiro. Este fato gera um desconhecimento reconhecível dentro da obra do pintor. Ele é

⁵¹ HERKENHOFF, 1999, p.230.



holandês, mas não opera um código de paisagem holandesa, portanto ressoa como quase falso verdadeiro junto aos outros holandeses do seu período. A pintura das árvores em Post por exemplo, é distinta daquela feita pelos holandeses do período. É fruto de um acabamento minucioso, quase microscópico, e nesta feitura existe uma intenção clara e precisa: a intenção de tornar claro para o receptor daquela obra, no caso os europeus, o formato, a forma numa configuração geral e também parcial das árvores, da fauna e flora brasileiras.

Frans Post trabalhou para o Conde João Maurício de Nassau-Siegen e deve ter recebido como uma das suas atribuições, e isto é evidente na sua obra, de tornar claro e preciso os registros da vegetação e flora da paisagem brasileira. E será esta busca da clareza e do conhecimento científico o que o pintor irá operar por toda a vida. Nas terras brasileiras deparando-se com uma topografia e vegetação desconhecidas deve ter enfrentado enorme dificuldade na transposição desta visão de natureza em paisagem. A apreensão deste novo código pictórico ocorreu dentro da esfera pessoal do artista, como um desafio a ser transposto. A grande questão é se Frans Post não possuía conhecimento desta natureza, como apreendê-la, já que como diz Michel Ribon, apreendemos a natureza apenas através da idéia que dela formamos, idéia cultural ligada à verdade do homem.⁵²

Frans Post não criou a enormidade de uma revolução na estética, mas suas paisagens são deslocadas dentro do gênero paisagem holandesa, é difícil situá-lo fora dos seus contemporâneos de Haarlen, mas dentro ele também não se instala por completo. Esta poderia se dizer, é parte da especificidade da sua obra.

Como no ensaio de Roberto Schwarz, *As idéias fora do lugar*⁵³, parece-me que as idéias de Post encontram-se igualmente deslocadas. O pintor que deveria como Frans Hals, falar da gente de Haarlen, deveria falar pictoricamente da paisagem de Haarlen ou qualquer outro lugar da Holanda mas ocupou toda sua obra e vida de outro lugar, o Brasil. E aqui se instala a primeira questão, como ver esse Brasil?

Existe algo no olhar do estrangeiro que é muito interessante e deve ter ocorrido com todos que visitaram lugares distantes e desconhecidos. Ele observa o novo com o

⁵² RIBON, 1995.

⁵³ Roberto Schwarz em seu ensaio coloca o deslocamento das idéias das elites econômica e cultural no Brasil do século XIX, divididas entre a realidade escravocrata e as idéias liberais vigentes no modelo seguido por estes, a Europa inglesa e francesa. Agradeço ao Prof. Dr. Francisco Alambert (Instituto de Artes- UNESP) pela indicação destes fatos ligados as idéias de Roberto Schwarz (SCHWARZ, 1992, p.13-25).



deslocamento de quem nunca viu algo parecido, percebe detalhes que os locais nem sempre notam. Mas impreterivelmente, interpreta estas novas formas como algo estranho a si.

Algo parecido se dá com outro artista descrito por Rodrigo Naves no ensaio sobre Jean Baptiste Debret (1768-1848), que veio para o Brasil com a Missão Francesa em 1806⁵⁴.

Pintor francês, Debret também vai se deparar com este jogo de *idéias fora do lugar*. Ao chegar ao Rio de Janeiro, com uma vivência acadêmica e clássica, depara-se com um “lugar chamado Brasil”, fora destes mesmos padrões neoclássicos, a começar pela característica específica da escravidão. Para Debret, o idealismo neoclássico será posto abaixo pelas exigências da realidade imediata, para tanto, novamente existe a busca de uma nova maneira estética e formal que vai se impor ao pintor. Aos poucos, a forma lasciva do brasileiro vai dissolvendo as formas do pintor neoclássico. Como em Post, opera uma reordenação do código pictórico do artista. Este é um grande dilema para um artista. Como operar dentro de uma nova forma, um novo código formal, desconhecido pelo artista?

No caso de Debret, o dilema parece fazer mais parte do *modos operanti* do artista e não necessariamente a sociedade brasileira do século XIX. A busca da forma artística de Debret foi uma busca do artista frente a este novo código pictórico diferente do neoclassicismo. Assim como Post, Debret teve que reinventar a si próprio como artista criador, e esta dificuldade tem um preço para o artista. Neste intento, o sucesso pode ser real ou relativo. Parece-nos que o dissolvimento social é evidente na sociedade brasileira do século XIX e está presente na obra de Debret como uma marca crítica mais forte que estética. Para esta operação, o pintor teve que “dissolver” as formas neoclássicas. O artista não possuía os modelos exatos para aquele padrão de sociedade, nem dos negros, nem do todo do conjunto do Brasil.

Neste ponto é possível concordar com Naves no tocante a invenção de uma nova forma, mas esta como sendo tributária do desafio individual do artista, não apenas do desafio do artista frente as condições sociais que encontrou. Voltamos, portanto, ao desafio estético da nova forma frente ao novo, um dos grandes desafios de Post frente a paisagem brasileira.

⁵⁴ NAVES, 1997, P.



O pintor vai apreender esta paisagem nova com os recursos que possuía. E entre estes o que mais o ajudou e guiou foi o da paisagem idealizada de caráter marcadamente exótico. Impôs-se o olhar estrangeiro, observador de tudo aquilo que era estranho ou diferente ao pintor. A tarefa deve ter sido tão árdua quanto foi a pintura de Wivenhou Park para Constable. Mas o pintor aprendeu a lição, com o olhar atento da tradição holandesa e os elementos do exótico, executou a contento este que foi o primeiro registro do Brasil.



6 A NATUREZA-MORTA

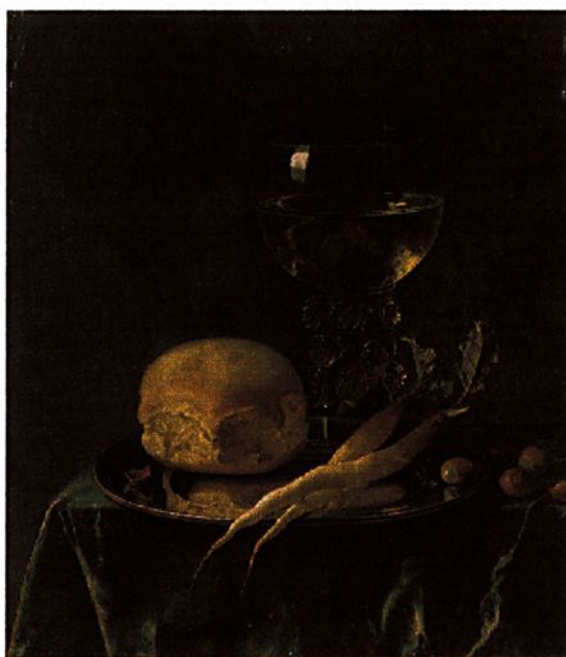
A natureza-morta guarda elementos de semelhança com o surgimento da paisagem. Assim como a paisagem, passa de uma situação de subserviência aos propósitos de composição para a categoria de autonomia plena. Apesar de marcar sua existência desde o Egito antigo e Roma, sua autonomia como linguagem nas artes surge no Renascimento, mais especificamente entre os flamengos. Fenômeno inteiramente relacionado à autonomia do homem moderno sobre os vários objetos que passaram a cercá-lo.⁵⁵

Diferente da paisagem e do retrato e apesar do limitado poder de estilo e composição do artista que possuem na forma de representação, a natureza morta apresenta infinita gama de possibilidades quanto a escolha de objetos e arranjos em composição.

Nesse “mundo objeto”⁵⁶ da natureza-morta, os sentidos são aguçados pelos próprios objetos, em geral ligados aos produtos do mundo material ou espiritual do homem. Mas estes poderiam abranger objetos de navegação, aves de caça e outros objetos de medição e uso matemático. Os objetos de cozinha e música são exemplos bastante conhecidos das naturezas-mortas.

Figura 7 – Paulus Van Den Bos – Natureza-morta.⁵⁷

Entre os flamengos, a natureza-morta manifesta-se como na pintura de paisagens, com uma visão de topográfica, como um olhar sobre os objetos, com a perspectiva de vista de cima do local de



⁵⁵ . O pintor alemão Hans Holbein (1497-1543) e seu quadro *Os embaixadores franceses*, juntamente com Jean Van Eyck (f. - 1444) e sua *Adoração do cordeiro*, são bons exemplos desta escola em natureza-morta.

⁵⁶ “Mundo objeto” é um termo utilizado por Roland Barthes no ensaio *Um mundo objeto*, sobre a Arte holandesa que inclui entre outros assuntos a natureza-morta. BARTHES, 1987.

⁵⁷ Paulus Van Den Bos (1615-1658) – Natureza-morta. – Óleo sobre tela – 38,5 x 33,5 cm 1650. Reprodução Gisler, 1990, p.620.

onde se encontram, ligeiramente inclinados, para sua melhor observação.

Durante o século XVII instaura-se nos Países Baixos uma inovação no gênero. A perspectiva utilizada não é mais vista acima dos objetos retratados, e sim na mesma altura, com pequenas diferenças. Esta visão será diferenciada em Albert Ekchout, o que descreveremos mais adiante.

A escolha dos objetos sofreu mudanças, na disposição e no ato da escolha entre si. A preferência recaiu mais sobre objetos do uso cotidiano e das refeições diárias. Então veremos com mais frequência frutos cítricos, como limões, tortas, pães, taças com cerveja e uma quantidade menor de objetos de luxo. A inovação holandesa da perspectiva na natureza-morta é observada no uso dado aos objetos, centro do quadro, alguns recaídos e inclinados, formando ângulos diferentes, suplantando a visão flamenga de ordenação perfeita. Com isso, a natureza-morta nos Países Baixos passou a oferecer uma gama mais rica de possibilidades dos ângulos de visão.

Como em vários aspectos da cultura holandesa no século XVII a natureza-morta refletia a divisão tão bem citada por Simon Schama⁵⁸, de uma cultura dividida entre o pleno desfrute dos bens e luxos materiais em confronto com os comedimentos de uma cultura marcada pela moderação. Era uma cultura sempre marcada pelo receio de que o gozo dos bens terrenos em demasia poderia acarretar num futuro em que a proteção divina não mais os acompanharia. Esta visão moral na natureza-morta, podemos ver na disposição de

certos objetos de caráter simbólico dentro do quadro. O copo quebrado na diagonal esquerda, nos diz respeito a finitude os objetos do homem, por mais belos que sejam, inclusive a vida humana e sua frágil existência.

Figura 8 – Nicolaes Baes – A oração sem fim.⁵⁹



A presença do pão está marcada pelas escrituras sagradas. Referência marcante ao sustento material e espiritual do homem. Nicolas Baes e seu quadro *A oração sem fim* (Fig.8), é uma amostra deste caráter moralizante na

⁵⁸ SCHAMA, 1997.

⁵⁹ Nicolaes Baes – A oração sem fim - 134 x 113 cm Acervo Rijksmuseum. Reprodução MUSEU do Estado de Amsterdã, p. 68.

natureza-morta holandesa. Na cena, aparecem sobre a mesa queijo, broas, pão, filé de peixe. A velha senhora está concentrada na oração de agradecimento ao pão e aos alimentos.

Ao mesmo tempo em que um forte conteúdo moralizante tomava conta de muitas naturezas-mortas, a presença de peças de caráter marcadamente luxuoso poderia coexistir, até mesmo no mesmo quadro, como forma de unir opostos. Pela própria marca da cultura holandesa, as taças, as aves de caça e o vinho nos remetem a eterna dubiedade holandesa: sempre divididos entre o manter-se equilibrados e o desfrutar das riquezas e prazeres terrenos.

Mas a natureza-morta encontra-se em razoável privilégio como gênero que concebe grande liberdade artística ao pintor. É no arranjo e organização destes objetos que qualquer fruto, utensílio ou objeto pessoal pode ganhar enorme relevância frente a outros, mesmo que fosse de importância material inferior. Dessa forma, até mesmo um lençol branco com algumas maçãs pode ser impulso para um pintor como Cézanne compor inúmeras telas, cada uma disposta com um motivo, enquadramento e propósito distinto das demais. Neste intento, Schapiro chega a comentar que “através do arranjo destes objetos nas naturezas-mortas, pode-se conhecer parte do estilo e pensamento do artista”.⁶⁰

É nesse arranjo que também vamos identificar de forma imediata um artista de outro. As maçãs de um Chardin ((1699-1779) são distintas das de um Cézanne ((1839-1906), assim como de um Manet (1832-1883). O estilo do artista, parece ficar impregnado na forma de dispor os objetos na composição e ordenar a luz sobre eles.

⁶⁰ O ensaio de Meyer Schapiro sobre as maçãs de Cézanne é um ótimo convite a compreensão destes fatos. Nele, Schapiro busca na própria natureza-morta os motivos para a força das telas com maçãs de Cézanne. SCHAPIRO, 1996, P.63.



6.1 A Natureza-morta em Eckhout

É nesse universo de busca de semelhanças e particularidades que encontramos o conjunto das naturezas-mortas de Albert Eckhout. O conjunto não existe, como forma intencional, na realidade. O pintor criou parte do material para servir a futuras gravuras. E após o retorno de Eckhout com o conde João Maurício de Nassau-Siegen para a Holanda, este material tomou diferentes destinos.

A primeira dessemelhança com o conjunto daquilo que aprendemos a denominar naturezas-mortas holandesas, é a ausência de objetos preciosos, de luxo, como taças, copos artesanais de vidro, jarras de estanho e jóias. Outro ponto que nos toca em especial é o recurso da luz, usada pelos pintores para auxiliar na perspectiva.

Nada nos quadros de Eckhout lembra as cenas enegrecidas de Willian Kalf (1619-1693) ou Jan Van de Velde (1619-1662). Aqui tudo é cristalino, claro, de cores brilhantes. Pode-se ver a distância os frutos com plena nitidez de detalhes. Em Kalf e Van de Velde também é possível se ver mas o olhar requer certa aproximação obrigatória. O recurso da iluminação retrai as imagens para o fundo do quadro. A luz descortina esses objetos e é preciso vê-los com cuidado e proximidade.

Nas naturezas-mortas de Eckhout a luz não se manifesta, ela simplesmente toma conta de toda a cena da tela. Não fosse a riqueza nos detalhes diríamos que estes quadros pertencem ao impressionista Manet, tamanha é a quantidade de luz-cor nas obras. A disposição dos objetos na linha exata do olhar do espectador, sem inclinações que lembrem os trabalhos flamengos. Os frutos não se encontram descascados como nos trabalhos de Kalf, estão partidos ao meio para que se possa ver e sentir sua massa vermelha, sua poupa de caráter suculento.

Nas telas de Eckhout, o olhar percorre essas naturezas-mortas com um desejo de continuidade, parecem partes de um todo que se estende para além do quadro.

A luz que banha as naturezas-mortas de Eckhout é radiante, acentuada pela presença de um fundo de tela composto com cenas de um céu tempestuoso, outrora mais claro, com poucas nuvens. Aqui não há espaço para as cenas de aparente escuridão banhadas de luz presente nos outros holandeses. Na natureza-morta de Eckhout, a única



presença é a dos frutos, algumas especiarias, e poucos utensílios como cestas, as folhas e as flores destes frutos.

O conjunto apresenta uma profunda coerência, o que demonstra que foram produzidas dentro de um mesmo período.

Figura 9 – Jan Van de Velde – Natureza-morta.⁶¹



A natureza-morta desde seu início procura despertar o prazer das sensações no observador. Sensações que vão desde o prazer intelectual da leitura até o de degustar um doce, a acidez e adstringência de um limão ou a beleza de uma taça.

Quando observamos o conjunto de naturezas-mortas de Eckhout, nos perguntamos quais sensações suscitavam no fruidor holandês do século XVII, os frutos e especiarias que não deveriam conhecer nem seu odor ou gosto. A resposta a esta pergunta é a de que não deveriam despertar sensações degustativas de grande importância, já que não as conheciam. As sensações que com certeza provocavam era da beleza estética, pelo uso tão delicado da luz e cor, feitos por Eckhout. O conjunto da obra de natureza provavelmente não se prestava ao desfrute dos prazeres e delícias dos frutos tropicais. Mas deveria estar presente o interesse no pintor em colocar o conjunto daqueles frutos para o conhecimento dos europeus.

Os observadores das telas de Eckhout estavam interessados tanto no que poderia ser como no que poderiam saborear daqueles frutos brilhantes e cheios de cor.

O conjunto de naturezas-mortas de Eckhout possui plena coerência interna. Não pode portanto ser equiparado com o dos contemporâneos do século de ouro holandês, pois sua materialidade primeira não é um conjunto de frutos ou objetos da burguesia holandesa de então, mas sim frutos e especiarias do Brasil do século XVII.

⁶¹ Jan Van de Velde – Natureza-morta – 64 x 59 cm – Acervo Rijksmuseum. Reprodução MUSEU do Estado de Amsterdã, p.56.

7 O RETRATO

O desejo de retratar-se existe na história do homem desde tempos imemoriais, quando isto possuía uma representação simbólica como gravuras de mãos molhadas de tintas estampadas na rocha. O retrato adquiriu diferentes aspectos em épocas distintas.

No Egito Antigo, apesar das recomendações pertinentes a religião que solicitava semelhança absoluta da representação com o retratado, o que notamos é um conjunto de regras estéticas adaptadas mais ou menos à fisionomia do retratado.

Na Grécia o retrato é um conjunto ou soma das belas partes faciais de vários indivíduos e portanto não possuía grande compromisso com a semelhança com o retratado.

Na Roma Antiga a aparência passa a ser a regra e busca-se chegar a uma quase máscara facial dos retratados. Os detalhes são tratados com realismo e podemos identificar expressões, rugas e características faciais.

No longo período da Idade Média pouco se fez de retratos individuais e os poucos registros são de pessoas anônimas e seu anonimato passou a fazer parte também da aparência estética deste período. Mesmo os registros de pessoas ilustres como reis possuem a mesma aparência fisionômica dos anônimos.

No início do Renascimento começa a proliferar uma imensa quantidade de retratos, da aristocracia, da classe burguesa que ascendia economicamente e do clero. A burguesia agora tinha mais importância financeira que a aristocracia e desejava ver-se retratada mas com a sofisticação que a aproximasse da aristocracia. Mas mesmo na Idade moderna o retrato sofreu modificações das mais diversas. Inicialmente não se dava tanta importância à semelhança física com o retratado, esta era tida como quase simbólica e bastava-se dizer que aquele era o retrato deste ou daquele senhor ou senhora e esta referência era suficiente para outorgar autenticidade e semelhança ao retrato.

Nesta sutil busca, os retratos passam inicialmente do perfil exato para o frontal a meio busto ou meio corpo, até chegar aos retratos de corpo inteiro e a três quartos de rosto e corpo, onde o retratado é visto de lado com o tronco meio retorcido, imprimindo mais agilidade a figura. Desde então passou-se a conceder mais atenção a aparência fisionômica do retratado. Mas essa aparência desde o século XIII é motivo para muita especulação pois depende dos vários elementos do rosto humano e da percepção e sensibilidade estética do pintor.



A expressão do rosto humano depende de um intrincado conjunto de variáveis. Talvez as mais importantes sejam a estrutura óssea e as expressões que surgem da musculatura do rosto. Tanto estrutura óssea quanto musculatura vão se modificando, desde o nascimento da pessoa até a idade avançada, mas certo pontos acabam ficando como marcas vividas e é possível identificar a pessoa por mais que tenham havido mudanças na musculatura da fisionomia, assim como na estrutura geral.

O fenômeno da semelhança e do parecido é em parte, baseado no reconhecimento, e este reconhecimento influenciará a forma com a qual vemos o rosto.⁶²

Os fatores e papéis externos nas sociedades acabam imprimindo marcas corporais aos indivíduos, essa máscara social encobre parte do reconhecimento individual em certos momentos. Antes de percebermos uma fisionomia distinta, imediatamente captamos a sua máscara. Isto se dá com o banqueiro e seu terno azul-marinho e olhar seguro e estável, o estudante com seu jeito displicente de vestir-se, o advogado com seus códigos de leis, e assim por diante.



Roland Barthes nos fala à respeito dos retratos de corporações, ou dolens (Fig.10), que são um tema clássico na pintura holandesa e apontam ao artista os limites da natureza. Todos os retratados se parecem uns com os outros, são isomorfos, como as virgens gregas ou os faunos.

Figura 10 - Rembrandt Van Rijn – Síndicos dos comerciantes de panos.⁶³

Segundo Barthes isto é uma prova de que o rosto é um signo social, que há uma história possível dos rostos e que o produto direto da natureza está submetido ao devir e à significação.⁶⁴

⁶²GOMBRICH, 1991, p.102

⁶³ Rembrandt Van Rijn – Síndicos dos comerciantes de panos – 191 x 279 cm – Acervo Rijksmuseum. Reprodução MUSEU do Estado de Amsterdã, p. 67.

⁶⁴ BARTHES, 1964, p.34

Tanto nos retratos em pintura como nas fotografias antigas vemos o indivíduo retratado muitas vezes quase que estático, e fica impossível aferir quanto a sua verdadeira identidade. Este é o grande desafio do retrato, trazer o movimento da vida original do retratado. Nesta busca o pintor trabalha com os espaços vazios, que posteriormente serão preenchidos pela imaginação dos fruidores de sua obra. Um olhar destacado, dizendo algo, uma face rosada, uma marca genética de família, são vários os esquemas utilizados pelo pintor nesta tarefa e vamos aos poucos nos aproximando do retrato e preenchendo esses espaços vazios. Buscamos com isso retornar ao movimento, a vida do retratado.⁶⁵ Sempre que observamos um rosto, o fazemos de maneira completa, o percebemos como um todo.

O retrato de *Helena van der Schalder, quando criança* (Fig. 11) nos mostra como Gerard Ter Borch (1617-1681) conseguiu representar sua pequena modelo. A configuração geral que temos deste retrato é o de uma menina um tanto quanto pálida e meio adoentada, que nos olha com insistência.

Mas Ter Borch nos fala de outras coisas também. Helena a está vestida como eram vestidas as crianças no século XVII holandês, ou seja, como um adulto em miniatura. O



vestido, a touca, e a pequena bolsa que leva são de uma senhora holandesa da época. O rosto da menina é dos mais interessantes, ressaltando sua palidez contra o fundo negro. O pintor ilustra o quanto as crianças eram frágeis no século XVII, muitas vezes vítimas das mais variadas doenças. O fundo negro ressalta a possível austeridade religiosa da família. Mas a menina observa o pintor, que agora estamos em seu lugar, olha com olhar vivo, ela nos diz o quanto está inteira como ser naquele momento.

Figura 11 – Gerard Ter Borch – Helena van der Schalcke, quando menina.⁶⁶

E. H. Gombrich nos fala em empatia, o fenômeno em que segundo ele, percebemos os movimentos formais e a fisionomia de um rosto por meio da compreensão de nosso próprio

⁶⁵ GOMBRICH, 1991, p.105.

⁶⁶ Gerard Ter Borch – Helena van der Schalcke, quando menina – 34 x 28,5 cm – Acervo Rijksmuseum . Reprodução MUSEU do Estado de Amsterdã, p.73

rosto. Existe o exemplo dos animais, quando identificamos neles semelhanças de pessoas e identificamos neles nossas marcas faciais.⁶⁷

Mas o rosto possui expressões e estas são o que nos ajudam a identificar uma pessoa no decurso da vida. Essas expressões gradualmente vão moldando a aparência do rosto. É esta impressão geral com a qual identificamos alguém.

É na tentativa de trazer parte da vida do retratado e deixar espaços em branco que o pintor procura captar os elementos mais distintos do indivíduo. Quando o faz com habilidade identificamos elementos do caráter do retratado na coerência de todos os seus traços, sem a existência de nenhuma ambiguidade.

⁶⁷ GOMBRICH, 1991, p.119.



7.1 Albert Eckhout: o retrato não retrato

O pintor Albert Eckhout nasceu em Groningen na Holanda por volta de 1610, portanto quando aportou no Brasil com a comitiva do então Governador Geral da Companhia das Índias Ocidentais, o Conde João Maurício de Nassau-Siegen, possuía apenas 27 anos. Em sua estadia no Brasil, conviveu com o pintor paisagista Frans Post, o gravador, biólogo e pesquisador George Macgraf, o médico Willen Piso e o despenseiro e artista amador Zacharias Wagener e vários viajantes como Joan Nieuhof, entre outros.

A obra pictórica de Albert Eckhout passou a ser conhecida e reconhecida por vários adjetivos, um deles é o de pintor naturalista de obra documentária.

Toda a sua obra realizada no Brasil, até 1644, mede-se nesse critério. Rigidamente documentária, sempre utilizando seu bom conhecimento de pintura para compor, para produzir o seu documento ao nível de um propósito estético, sob ordenação plástica.

⁶⁸

Os retratos de Eckhout levam adjetivos de insensível quanto a questão psicológica dos retratados, de tipos etnológicos e assim seguem numa longa cadeia que os destitui da característica de retratar pessoas individuais. Os retratos de Eckhout constituem uma etnografia ou mapa humano segundo Svetlana Alpers.⁶⁹ E talvez tenham sido executados com esta intenção mesmo. Portanto, teve de assegurar o pintor a não identificação dos retratados. Nenhum possui denominação própria, apenas o registro da raça.

O caráter exótico existente nas pinturas de Eckhout, com animais, plantas e crustáceos já foi interpretado como artificial. Mas o exótico nas suas telas não é apenas obra do bizarro, ou algo voltado a apreciação estética desinteressada, a maior parte da vegetação, como a mandioca, as palmeiras, os animais e crustáceos encontram-se expostos como que numa grande vitrine, mas não para o deleite do observador, e sim para o seu conhecimento, no sentido de curiosidade ou conhecimento científico. A exatidão pictórica de caráter quase naturalista serve a este fim científico, inclusive.

⁶⁸ VALLADARES, 1981, p.21

⁶⁹ ALPERS, 1999, p.309.



Existe aqui uma questão muito importante que no decorrer deste trabalho tentaremos responder. Já que todos os frutos, árvores, arbustos e objetos eram de utilidade para o homem e por isto deveriam ser retratados, qual a função dos retratos étnicos, ou melhor, neste contexto, qual sua utilidade prática, científica? Para Paulo Herkenhoff, Eckhout criou uma galeria de alteridades e um documento antropológico sobre o processo de mestiçagem existente no Brasil.⁷⁰

O fato da mestiçagem brasileira era um dos elos que mais interessava ao Conde João



Maurício de Nassau-Siegen e seus pintores, mas existem outros que estaremos explorando a seguir.

Figura 12 - Albert Eckhout - Mameluca⁷¹

Outra afirmação de Paulo Herkenhoff é quanto a negativa de Albert Eckhout em fazer quadros etnográficos exatos. Observando as grandes telas com o devido cuidado, notamos que existem elementos que são comuns a todos os grandes quadros do pintor tidos como etnográficos, como a *Mameluca* (Fig.12). Um dos traços é a forma e disposição intencional em colocar o modelo de corpo inteiro no centro da tela. Todos estão apresentados de corpo inteiro a certa distância que se possa ter uma visão geral do retratado desde os pés até a

cabeça. A forma de apresentação dos membros inferiores e pés é específica no pintor. Os

⁷⁰ HERKENHOFF, 1999, p.146.

⁷¹ Albert Eckhout – Mameluca – 1641 – óleo s/ tela - 2,69X170 cm – Museu Nacional da Dinamarca – Reprodução VALLADARES, 1981.

pés estão à plena mostra, espalmados no chão, descalços e em dois ângulos diferentes de noventa e trinta graus, que se complementam no equilíbrio da figura. Outro elemento importante é o detalhamento na execução da cabeleira dos modelos, de um realismo impressionante. A atenção a estes detalhes é marcante no pintor, assim como o cuidado em definir a cor da tez dos modelos, item em que o artista se esmerou por demais.

O caráter classificatório parece ser um tanto quanto evidente. Os retratos apresentam-se em pares, um homem e uma mulher representantes de uma variante de mistura racial do Brasil. O Mulato e a Mameluca são um exemplo deste caráter. O que nos interessa não é o que se evidencia, mas o que parece escapar. Apesar de os retratos estarem à serviço de um dado classificatório, no caso as raças que compunham o Brasil, escapa o fato de serem por demais expressivos, o que denuncia a natureza de retratos. Não podemos aferir a quem Eckhout retratou, mas podemos perceber como o pintor executou seu trabalho com talento.



Figura 13 - Gerard Ter Borch - Reunião de família⁷²

É possível concordar parcialmente com Herkenhoff quanto a não exatidão apenas na forma como o pintor vestiu seus modelos, de maneira quase que alegórica, européia. Mas é preciso destacar que a sofisticação era característica herdada dos pintores holandeses no trato com retratos. Podemos citar como exemplo o quadro de Gerard Ter Borch do

RIJKSMUSEUN (Fig.13), em que o pintor apresenta a jovem trajada num tecido de brilho acetinado. Portanto os adereços e a vestimenta eram elementos que representavam o luxo na pintura de Albert Eckhout. A vestimenta dos modelos em boa parte das vezes possui tanto o papel de ajudar a criar efeito de luminosidade à tela, assim como orientar o ajuste

⁷² Gerard Ter Borch – Reunião de família – 71X73 cm – Rjksmuseum - Reprodução MUSEU do Estado - Amsterdã, 1967

das cores. Estamos aqui diante de um elemento delicado em que o pintor se utiliza para trazer mais luz à face e contraste com a cor da pele dos modelos.



Figura 14 - Diego Velázquez - Conde-Duque de Olivares⁷³

Herkenhoff acredita que exista uma distância psicológica entre o pintor e o modelo. Esta informação vai em direção contrária aos estudos de John Berger, para quem o retrato deve insistir na distância formal.⁷⁴ É preciso não esquecer que existe em certa forma um não reconhecimento daqueles modelos como pessoas, com identidade própria e isto se deve mais à história que ao estudo da obra em si. Os retratos de Albert Eckhout são tão distantes psicologicamente quanto vários outros de grandes mestres como Ticiano e até mesmo o holandês Frans Hals. Não existem grandes traços psicológicos a vista perceptível. A grande diferença formal existe quanto ao uso que pintores como Rembrandt e Velazquez

pensavam para o retrato, o que deve diferir do uso que fez Albert Eckhout a serviço de João Maurício de Nassau-Siegen. A distância formal sempre esteve presente nos retratos. O próprio ato do retratado em posar para o retrato já é por si uma distância formal imposta ao longo dos tempos. Mas a distância psicológica descrita por Herckenhoff é apenas aparente. Quando notamos os retratos de Eckhout em seus detalhes, não apenas na configuração geral, nos apercebemos o quanto são expressivos da psicologia daquelas pessoas e também em certos casos o quanto são cheios da dubialidade do próprio olhar humano.

Os retratos de Eckhout parecem resistir a classificação de etnográficos. Quando observamos o *Duque de Olivares* (Fig.14), do acervo do Museu de Arte de São Paulo (MASP), pintado por Diego de Velazquez, podemos apenas ver nesta figura o retrato de um homem importante pelas vestes de alguns séculos atrás. Mas quando sabemos de quem se

⁷³ Diego Velázquez – Conde-Duque de Olivares – 1624 – óleo s/ tela - 206X106 cm – Museu de Artes de São Paulo (MASP). – Reprodução MUSEU de Arte de São Paulo, 1973

⁷⁴ BERGER, 1974, p.109.

tratava, e qual sua importância na corte espanhola do século XVII, a figura do retratado toma nova dimensão e passamos a ver nele traços psicológicos de força e grandeza. Com os retratados de Eckhout, este movimento é impossível e o caminho é inverso. Os reconhecemos como retratos autênticos mas não identificamos na massa de uma classificação etnográfica que se colocou ao tempo como obrigatória. Estes retratos são registros etnogr[áficos e só passam a fazer sentido no conjunto da obra, como um todo. São partes do grande quebra-cabeça das raças que compõe o Brasil. Mas não representam um conjunto ou categoria, têm aspecto distinto, individual, uma persona que tenta resistir até mesmo a classificação etnográfica.

Os retratos de Eckhout são registros, não devem possuir identidade. Diferente do *Duque de Olivares* de Velazquez, estes retratos de Eckhout não possuem o lastro de qualquer registro que poderia lhes conferir esta individualidade.

Não há como fazer nenhum paralelo com qualquer outro pintor holandês do período. Ou então poderíamos tecer todos os paralelos possíveis com os retratos holandeses da época, mas isso poderia ficar pouco convincente. Já foram feitas comparações com certos retratos do Renascimento, devido a certa rigidez nas figuras retratadas mas essa é uma comparação por demais superficial e exclui da obra de Eckhout o que possui de mais específico, o registro das raças ou mistura de raças das quais os europeus ainda não conheciam com profundidade e principalmente a presença da fauna e flora brasileira nos retratos. Esses elementos estéticos não se ligam aos retratos clássicos dos Renascimento.

O movimento, como citamos acima é uma das características mais importantes na execução de um retrato. Na obra de Eckhout o movimento é muito contido, quase inexistente. Podemos interpretar esta aparência quase estática de seus modelos como elemento para obtenção de certa clareza intencional. A figura humana vista de frente e confrontando o observador com seu olhar, sempre nítido, claro. O tamanho natural ou aproximado das figuras é parte deste jogo de intenções, nesta busca de retratar por inteiro o modelo, inclusive seu tamanho real. Quando nos confrontamos com estas telas temos a devida ou aproximada dimensão física do retratado, em tamanho e volume. A ausência de movimento e a dimensão física quase real foram recursos utilizados por Eckhout para buscar exatidão e clareza nas suas composições. Esta clareza percorre toda a obra de Eckhout. Vai dos retratos às naturezas mortas. O cajueiro que está atrás da personagem na tela *A mameluca*, o



canavial do lado direito do Mulato. O aveludado da pele dos modelos e a maciez da aparência dos caju, nas cores do fruto em laranja e vermelho. O brilho da face do *homem tapuia* e o aspecto de macio das penas do seu cocar. Existe um diálogo de luz e aparências nos retratos e nas naturezas-mortas. Ambos dizem a mesma coisa: falam aos sentidos do estético mas estão à serviço do conhecimento, da clareza.

Finalmente é preciso dizer que junto a estes retratos de Eckhout existe um certo desconforto. Existe a distância formal de que falamos anteriormente, mas concomitantemente nos deparamos, pela proporção e clareza do olhar dos retratados com uma semelhança quase total ao que seriam aquelas pessoas. O retratado não está isolado por uma pose formal específica ou um fundo de tecido que o contextualize como retratado nas convenções do gênero retrato. Então se afasta a distância formal citada por John Berger. O que vemos são pessoas. Aí voltamos a nos perguntar sobre sua identidade e novamente ficamos perplexos, sem resposta.



8 ANÁLISE DAS OBRAS

A análise das obras que se segue, composta de sete quadros de Frans Post, quatro retratos de Albert Eckhout e quatro naturezas-mortas também de Eckhout, são complementares a análise que foi traçada anteriormente sobre os dois pintores. Nas obras de Post a análise optou por uma amostra de algumas fases da obra do pintor, com duas telas do período em que Post esteve no Brasil, *Vista de Itamaracá* e *Carro de Bois*. Da fase posterior de Post a tela *Cidade do interior* de 1654, dez anos após sua partida do Brasil. Mais três pinturas que compreende um período que vai de 1654 a 1660, *Rio Paraíba*, *Paisagem brasileira com cortejo de negros (seara)* e *Paisagem rio com floresta*. E finalmente *Engenho* de 1661, talvez, representante da última década produtiva de Post.

Na obra de Albert Eckhout, a escolha de dois casais da série etnográfica, *Mulher tapuia* e *Homem tapuia* de 1641 e *O mulato* e *A mameluca* estão amparados nas antíteses estéticas e temáticas dos dois pares de “brasileiros” retratados por Eckhout. Um quase inteiramente selvagem e outro já aculturado.⁷⁵

Nas naturezas-mortas, privilegiou-se aquelas que continham frutos tropicais em que os contrastes e somatórias, de luz e cor eram mais representativas. A escolha ficou com *Os cocos*, *Castanhas-do-Pará*, *Cesta de especiarias* e *Bananas e goiabas*.

A análise que se buscou fazer das obras de Post e Eckhout é de caráter pessoal e baseada quase que inteiramente na observação das obras, sem grandes citações a outros autores que anteriormente analisaram os pintores e das quais citamos anteriormente neste trabalho. O conjunto das análises não representa um corpo final, mas parcial no trabalho. Parte destas análises teve como inspiração o livro de Rudolf Arnheim, principalmente no que diz respeito a configuração geral e parcial das obras, mas sem com isso servir de regra obrigatória para este olhar sobre a primeira representação do Brasil.

⁷⁵ A pesquisadora Rebecca Parker Brienem apresenta no catálogo da exposição Eckhout volta ao Brasil 1644-2002, uma tese de como estas obras etnográficas estavam hipoteticamente situadas no grande salão do Palácio de Friburg no Recife. Parte do trabalho de Rebecca é sobre a idéia de civilização de colocar os dois casais, Homem e mulher tapuia em um extremo e no outro O mulato e A mameluca, como sinal de um universo selvagem em oposição a outro civilizado. Nossa análise dessas obras aceita em parte a tese de Rebecca mas em nenhum momento é uma confirmação para tanto. Partindo do pressuposto de que não se pode com certeza comprovar parte do que a pesquisadora afirma, quanto a localização precisa das obras no Palácio de Friburg. Eckhout volta a Brasil 1644-2002. Copenhagen : National Museum of Denmark, 2002. 228p.



8.1 Frans Post

VISTA DE ITAMARACÁ



Figura 15 – Frans Post – Vista de Itamaracá

1637

Óleo sobre tela

63,5 x 89,5 cm

Mauristhuis Hijksmuseum – Holanda

A Vista de Itamaracá é a primeira paisagem do Brasil e também a primeira paisagem de Post em terras brasileiras. Como toda a obra de Post não existe como fazer um paralelo desta obra com nenhuma outra de algum contemporâneo holandês do mesmo período. Poderíamos tentar ligar os planos alongados horizontais de Post com as paisagens

dos arredores de cidades feitas por Jacob Van Ruisdael (Fig. 3), mas em Ruisdael o céu compõe uma cena de caráter mais dramático que em Post e as próprias características físicas da paisagem brasileira afastam este paralelo.

Na paisagem *Vista de Itamaracá*, podemos ver um grupo de pessoas, composto de dois homens brancos, sendo que um deles encontra-se montado a cavalo, mais dois negros, um que segura o cavalo e o outro está mais à esquerda, levando um cesto na cabeça.

A vista que dá nome ao quadro é uma visão tão distante que mal se pode aferir qualquer elemento de vista topográfica ou geográfica com certa garantia. O título do quadro parece pregar-nos uma peça. E nos perguntamos se tal vista a que se refere Post está além do mar ou onde encontra-se o grupo de negros e portugueses. Parece nos dizer, que aquilo que vemos é verdadeiro ou então que talvez não passe de uma miragem,

daquelas que acontecem quando estamos cansados já tendo caminhado a muito pelo sol escaldante. Este quadro, que é tido como a primeira paisagem brasileira, guarda o registro da distância.



Figura 16 – Willian Turner – O incêndio da Camara dos Lordes e dos Comuns, 16 de outubro 1834.⁷⁶

É uma paisagem distante, até mesmo para os padrões holandeses. Para Post, pintor que era recém chegado, o

Brasil ainda era um local muito distante. Como uma metáfora das *terras ignotas*, no imaginário medieval europeu. Os europeus sabiam da sua existência, apenas não conseguiam avista-las com clareza. Assim como os europeus não conseguiam ver a *terra ignota*, Post não conseguiu olhar com exatidão para aquele “Novo Mundo”.

⁷⁶ Willian Turner – O incêndio da Câmara dos Lordes e dos Comuns, 16 outubro 1834. Reprodução Rawley, 1976, p. 36.

A luz de tonalidade prateada e dourada banhou a tudo como num quadro de Turner (Fig.16). O dourado do rio equilibra o contraste com as figuras da frente. O céu amarelado e claro reforça as questões da identidade do holandês recém chegado. Como uma fotografia que recebeu excesso de luz, destacam-se os pontos negros na imensidão clara e dourada. O sol parece ter cegado momentaneamente os olhos do jovem Post nos primeiros tempos de Brasil. Mas este equilíbrio cromático e luminoso será ajustado ao longo da estadia brasileira e posteriormente no restante da obra de Post.

Nada no quadro parece lembrar o paradisíaco e edênico de que falamos anteriormente, as palmeiras estão tão distantes que quase não as notamos. O que nos chega a vista é um mundo de contrastes, onde o conflito mais nítido é o da escravidão.

Vista de Itamaracá guarda forte semelhança com *Forte Ceulen no Rio Grande*, com relação à luz e cor. No *Forte Ceulen* a mesma coloração de dourado e prateado toma conta da extensão da água, com as figuras em contraste de negro contra o amarelo. Os dois quadros fazem parte da mesma época, nos primeiros anos de Post no Brasil.

Ao todo a composição guarda grande equilíbrio e neste jogo, as figuras dos homens brancos e negros à frente são de máxima importância. É a partir destes personagens que vemos o restante da paisagem.



O CARRO DE BOI



Figura 17 – Frans Post – Carro de boi

1638

Óleo sobre tela

61 x 88 cm

Musée du Louvre - França

O quadro *O carro de boi*, data de um ano após a chegada de Post ao Brasil.

Um dos elementos incorporados a paisagem diz respeito à perspectiva, que não possui apenas dois planos distintos de distâncias. Como em *Vista de Itamaracá*, em que encontramos um primeiro plano onde se encontram os portugueses e os negros e outro extremamente distante onde está a ilha e o vilarejo. Em *O Carro de boi* a perspectiva obedece a certa graduação normal do distanciamento do olhar e possui pelo menos de dois a quatro planos de perspectiva distintos. Podemos ver a vila ao meio fundo do quadro, anterior a perspectiva atmosférica do final da cena.

A vegetação que vemos neste quadro será um dos registros mais interessantes, pois nas fases posteriores, Post vai trabalhar apenas à partir de anotações ou de própria

memória, o que tornará a vegetação, os arbustos e árvores uma seqüência de esquemas modulares, todos muito parecidos.

O fato da escravidão brasileira ainda instigava bastante o pintor, com a presença dos negros no plano frontal.

A luz que banha o quadro é gradiente, distribui-se de maneira uniforme, portanto não traz grandes efeitos mas privilegia em especial a árvore da esquerda e a figura do boi, de cores indo para o terra de siena, ou ocre. Mas o pintor parece ainda não dominar com clareza essas questões de luz, pois a intensidade luminosa que se vê no carro de boi não é a mesma na figura do negro, que conduz o carro. Ambos parecem banhados por radiações de luz diferentes. Podemos interpretar a grande árvore da esquerda como uma primeira experiência com os temas exóticos da paisagem brasileira, que tanto encantaram Frans Post, principalmente após seu retorno à Europa.

A questão é que existe uma busca de clareza na composição, com a luz distribuída de forma gradiente por toda cena. Essa busca de clareza talvez tenha ocorrido à pedido do Conde João Maurício de Nassau-Siegen, ou talvez a única forma conhecida por Post para registrar aquela paisagem inteiramente nova, estranha ao olhar do artista.

As nuvens do céu estão envoltas numa névoa branca, estão quase imperceptíveis. À partir desta constatação chegamos a outra, de que o pintor deve ter percebido grande quantidade de claridade no céu, ou então não se apercebeu de sutilezas no contraste das cores e luzes do ambiente. A hipótese mais provável é a da luz geográfica extrema do nordeste brasileira, que pouco possibilita contrastes de cor. A imensidão deste céu quase branco, ou levemente cinza, é a representação de Post deste efeito, quase chapado de luz.



CIDADE DO INTERIOR



Figura 18 – Frans Post – Cidade do interior⁷⁷

1654

Óleo sobre madeira

54 x 82 cm

Fundação Maria Luisa e Oscar Americano

O quadro *Cidade do interior*, que pertence à Fundação Maria Luisa e Oscar Americano, pertence a segunda fase do pintor, quando Post já se encontrava na Holanda. É uma criação executada à partir dos esboços que o pintor fez no Brasil. A cena por inteiro é banhada de certa luz dourada que cobre edifícios e até mesmo reflete-se nas pessoas.

Neste quadro observamos já uma forte diferença na construção das árvores e vegetação que compõem a paisagem, tudo isto, quando comparado com *Carro de Boi* (Fig.17) e *Vista de Itamaracá* (Fig.15). Em *Cidade do Interior* as árvores e a vegetação que se distancia dos primeiros planos passa a tornar-se esquemática, com árvores

⁷⁷ Frans Post – Cidade do interior – 1654 – Óleo sobre madeira – 54 x 82 cm . Acervo Fundação Maria Luisa e Oscar Americano. Reprodução FUNDAÇÃO, 1996, p. 63.

arredondadas, moduladas e sempre de aspecto similar e bastante parecidas umas com as outras. É um recurso bastante conhecido de todos os grandes pintores, desde Fragonard até Constable (*Fig.19*). Como cita Gombrich: “é um conjunto de ferramentas de que faz uso o pintor depois de adquirir certa confiança de que seu uso sustentará um efeito convincente”.⁷⁸ Já distante do seu objeto, o pintor deve ter lançado mão deste recurso tão utilizado pelos pintores de atelier. Nesta tela o pintor optou pela não utilização de seu tão característico *repoussoir*, o que dá nova dinâmica ao quadro, sendo que a cena se abre da direita frontal para o fundo onde estão as edificações e a vegetação.



Figura 19 – John Constable – Dedham Vale.⁷⁹

A cena no primeiro plano, com um pátio repleto de moradores, escravos, brancos, mulheres e crianças reforça, junto com a luz dourada, a idéia de um lugar ameno, algo paradisíaco. Não vemos nesta multidão qualquer traço de conflito.

A perspectiva que Post utiliza é linear no horizonte, com poucos recursos como diagonais, mas mesmo assim a composição é das mais ricas. O olhar do espectador passeia da

direita para a multidão logo à esquerda até chegar na grande casa no centro esquerdo da composição.

⁷⁸ GOMBRICH, 1986, p.154.

⁷⁹ John Constable – Dedham Vale – Reprodução Walker, 1991, p. 126.

RIO PARAÍBA



Figura 20 – Frans Post – Rio Paraíba

Sem data

Óleo sobre tela

Musée du Louvre, Paris, França.

O quadro *Rio Paraíba* exemplifica a visão de Post sobre o imaginário idealizado de terra paradisíaca, lugar ameno.

No canto esquerdo, logo à frente, encontra-se um conjunto de árvores com um mamoeiro, uma palmeira e provavelmente um cajueiro, este sem frutos. Além das árvores, as figuras humanas que compõem a cena parecem mais confraternizar-se do que estarem em locomoção com carregamento de fardos.

A luz que cobre o céu é de uma cristalino que transforma em azul a abóbada celeste. Tudo parece calmo e sereno. Caso não fosse o conhecimento histórico, não diríamos que se tratam de escravos os negros presentes na cena.

Apesar de o Rio Paraíba levar o título do quadro, ele é apenas uma visão longe, quase dentro do campo da perspectiva atmosférica no fundo do quadro.⁸⁰

A questão da luz, expõe o fato de Post ter executado seu trabalho já longe da cena. O céu é de uma luz radiante, mas essa luz não se estende a toda parte do quadro, ficando boa parte da tela com pouca iluminação e com contrastes que não demonstram a mesma luz no céu. A luz refletida na palmeira e no mamoeiro não está presente na mesma intensidade no pátio onde estão as personagens. Mas a lembrança do pintor é a de um céu cheio de luz, azulado, brilhante.

⁸⁰ Perspectiva atmosférica refere-se ao tratamento pictórico mencionado no *Tratado da Pintura* de Leonardo Da Vinci (VINCI, 1986), para ilustrar como se obtém uma ilusão de distanciamento em perspectiva utilizando os tons mais azulados e claros para as partes mais afastadas nas últimas linhas da perspectiva do quadro.



PAISAGEM BRASILEIRA COM CORTEJO DE NEGROS (SEARA)

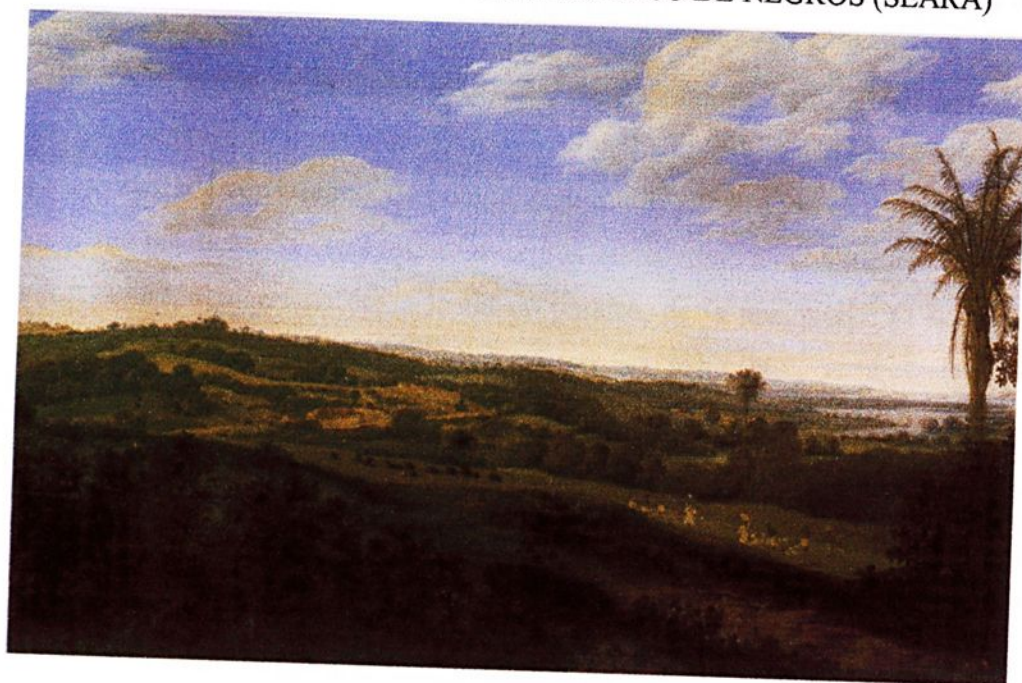


Figura 21 – Frans Post – Paisagem brasileira com cortejo de negros (Seara)

Sem data

Óleo sobre tela

44 x 67 cm

Coleção Beatriz e Mário Pimenta Camargo, São Paulo, Brasil.

A luz que se desenvolve no céu com um tom azulado que ressalta a forma branca das nuvens é das mais expressivas na pintura de Post.

O *repoussoir* utilizado no primeiro plano do quadro está em pleno equilíbrio com a luz da perspectiva tonal, com o céu alcançando tons de ocre, terra de siena e amarelados no final da perspectiva no horizonte.

A paisagem que se desenrola no meio da tela onde estão os negros em cortejo é rica em linhas transversais que definem a perspectiva da tela com precisão, onde podemos ver vários morros ou pequenos vales.

A comitiva de negros parece cruzar os limites de um campo cultivado. A palmeira do lado direito do quadro e principalmente a luz no fundo, chama para um lugar ameno, paradisíaco. Este quadro é um dos melhores em que a visão paradisíaca se mostra por

vários aspectos. O rio à direita, a palmeira, a luz no fundo, o conjunto do céu azulado com as nuvens brancas.

Aos negros foi destinado o cortejo, estão a caminho para algum lugar. Como sempre não vemos sinais de pesar e muito menos de sacrifício pelo trabalho. Até mesmo na palavra cortejo aparece certa estima de pompa, algo que enaltece os negros em vez de subestimá-los à sua condição de escravos. Os negros assim como as palmeiras e a paisagem como um todo estão a serviço dessa lenda do paraíso, deste imaginário. O Rio ao fundo, que provavelmente é o Rio Paraíba, ajuda a reforçar esta idéia.



PAISAGEM RIO COM FLORESTA



Figura 22 – Frans Post – Paisagem rio com floresta

Sem data

Óleo sobre tela

63 x 93,5 cm

Fundação Maria Luisa e Oscar Americano, São Paulo, Brasil.

Nesta *Paisagem rio com floresta*, Post elabora o céu de maneira mais dramática, dando-lhe tons mais escurecidos, talvez na tentativa de predispor o expectador a pensar num possível temporal que se avizinha. O rio separa as duas partes da paisagem, de um lado a floresta, do outro provavelmente o engenho.

Os negros, assim como em *Paisagem brasileira com cortejo de negros*, estão à caminho de um lado para outro. É observando telas como esta que notamos que aos negros cabia a parte de carregar materiais e suprimentos, assim como outros materiais, de vários lugares para os engenhos e os cortejos deveriam ser freqüentes.

Nesta pintura, o *repoussoir* não é mais repleto de animais exóticos, compondo-se apenas de densa vegetação que cobre parcialmente o lado esquerdo da tela ou o direito. É

difícil aferir quanto ao tipo de vegetação, diferente dos quadros da primeira fase como *Carro de Boi* (Fig. 17), onde podemos ver até mesmo as sementes da árvore e suas flores.

Neste quadro, o cortejo de negros se apropria do espaço como um todo e é um pretexto para colocar o homem junto à paisagem, como que se estivesse a tomar posse desta paisagem de forma geral.

A luz no quadro predispõe a um jogo de cores contrastantes entre o tom esverdeado das árvores e a mistura de colorações ocre e avermelhado do solo. Outro elemento que contribui para este jogo é o céu com um efeito muito expressivo de avermelhados e ocre com o branco das nuvens.

No artigo *Um enigma iconográfico*, Evaldo Cabral de Mello,⁸¹ ressalta a utilidade do negro nesta sociedade colonial. O negro estava sempre a trabalho, carregando algo ou trabalhando de outra forma direta no engenho. O professor José Leonardo do Nascimento (Instituto de Artes-UNESP) menciona um ponto de vista diferente. Para o professor José Leonardo, os negros, em vários momentos estão ou descansando ou em festa, o que denunciaria o fato de o negro, que deveria trabalhar naquela sociedade, na verdade parece que pouco trabalhava. Gostaria de dizer que analisando os trabalhos de Post, as duas idéias coexistem de forma bastante equilibrada na obra do pintor. Os negros tanto estavam a dançar quanto a trabalhar e Post deixa claro que ao contrário do que muito se comenta o negro trabalhava, mas isso não predispunha obrigatoriamente a um trabalho sempre penoso, desgastante. Pois nas suas telas existem muitos exemplos de descontração e sossego, aliado a figura dos negros.

⁸¹ MELLO, 2002, P. 12-13.



ENGENHO



Figura 23 – Frans Post - Engenho

1661

Óleo sobre madeira

43 x 48 cm

Coleção Beatriz e Mário Pimenta Camargo, São Paulo, Brasil.

Ao longo da sua vida, Frans Post pintou vários engenhos. Este, da fase quase final de sua produção, demonstra que o pintor mesmo não estando à serviço do Conde João Mauricio de Nassau-Siegen, gostava de rever os engenhos de açúcar na paisagem.

Existem hipóteses de se tratar de uma encomenda, provavelmente de um ex-funcionário da Companhia das Índias Ocidentais que desejava uma lembrança do seus tempos de Brasil. Realmente o quadro possui entre as pessoas dispostas, logo ao centro um grupo de homens brancos e entre eles um possível europeu.

A tela possui uma composição em diagonal das mais belas e equilibradas em Post e lembra por demais o quadro pertencente à fundação Oscar Americano de 1667. Sendo que

nesta a palmeira foi posta no lado esquerdo do quadro. Mas a composição como um todo, e inclusive o rio é bastante semelhante. Na realidade Post deve ter conhecido vários engenhos em sua estadia brasileira, portanto não deveria lhe faltar repertório de imagens de engenhos brasileiros. Este quadro em especial é um dos únicos em que se nota o momento do trabalho no interior da construção. Há um carregador chegando, e pessoas trabalhando na moagem da cana dentro do engenho e um homem dá instruções logo à frente, no plano central da tela.



Figura 24 – Frans Post – Engenho com capela.

A luz aqui é gradiente e ilumina de maneira uniforme toda a paisagem, mas deixa um efeito especial de coloração na arquitetura do engenho e da construção logo acima no morro.

Outro ponto mereceu destaque especial de Post, a palmeira do lado direito que possui certas folhas banhadas de dourado. A diagonal dá especial destaque para a palmeira que ocupa a parte mais alta da composição.

Apesar de o quadro ter sido pintado a longa data da partida de Post do Brasil, é um dos relatos mais interessantes da vida nos engenhos. Aqui podemos ver a presença de toda a comunidade, os negros, crianças, trabalhadores e senhores de engenho. O quadro pulsa a energia de uma comunidade vigorosa.

8.2 Albert Eckhout

Os retratos

MULHER TAPUIA

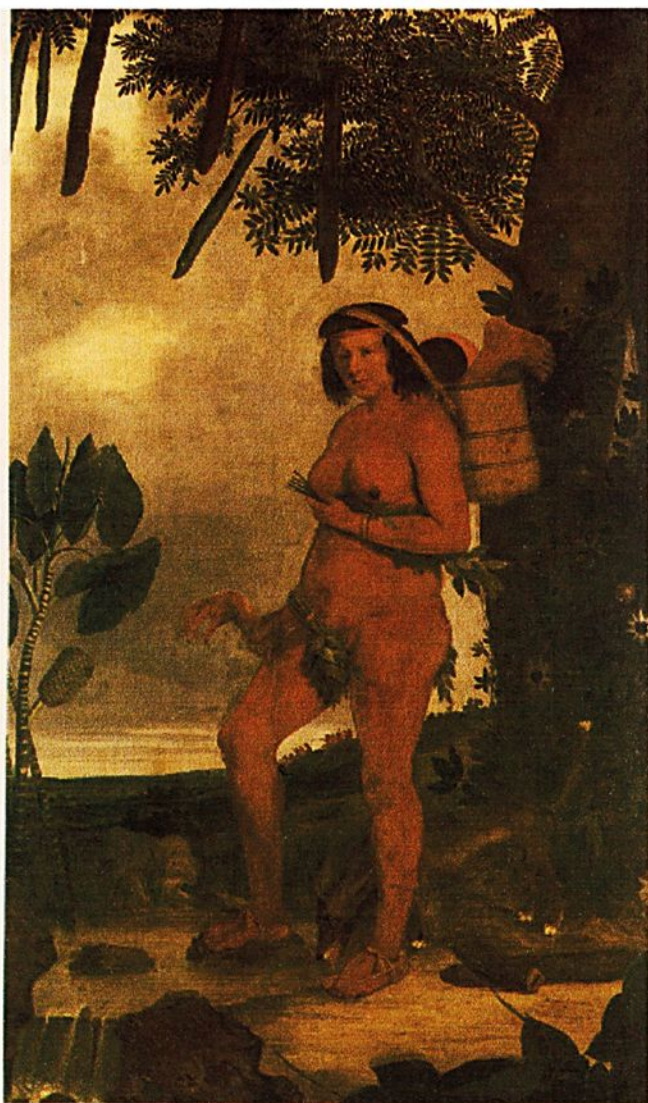


Figura 25 – Albert Eckhout – Mulher Tapuia

1641

Óleo sobre tela

164 x 159 cm

Museu Nacional da
Dinamarca, Dinamarca

Uma mulher com o olhar singelo, empunhando um antebraço humano, com uma cesta com outro pedaço de membro humano, ladeada por um cão a mostrar os dentes. A *Mulher Tapuia*, de todos os retratos de Eckhout é o mais carregado de fantasias sobre o canibalismo do Brasil, mas talvez por isto, o que mais nos intriga.

A mulher encontra-se com o sexo coberto apenas por um ramo de

folhagem. Olha de lado e empunha o antebraço humano como um troféu.

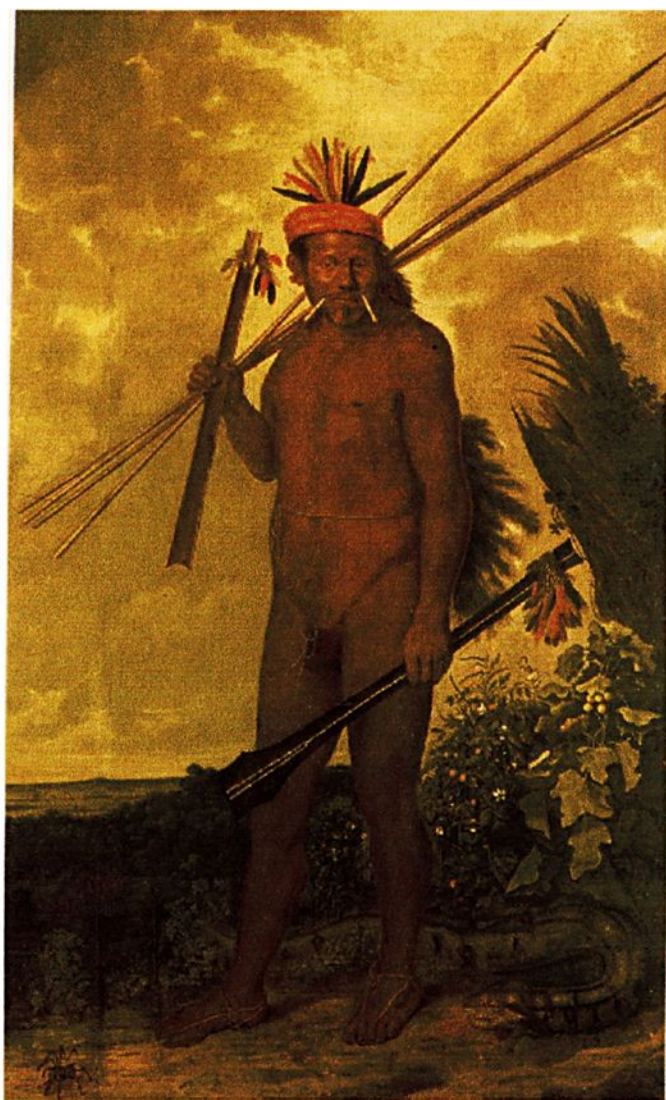
Caso Eckhout tivesse optado por pintar um homem, um guerreiro Tapuia na mesma situação, a cena causaria um impacto no observador de uma brutalidade maior.

Neste quadro, a luminosidade é distribuída por inteiro sem os jogos de luz do *Homem Tapuia*, que possui a luminosidade no rosto com brilhos de luz. Também não possui os jogos de luz presentes nas túnicas do *Mulato* e da *Mameluca*.

No quadro a luz é pouco notada. A obra possui sua força mais pelo ato do canibalismo que pelos jogos de luz.

O rosto da mulher é típico dos índios brasileiros, arredondado e de cor parda, com cabelos negros. Mas a expressão facial da mulher é o que existe de mais interessante. A mulher parece esboçar um pequeno sorriso, o que faz pensar numa expressão de cinismo, aliada ao fato do canibalismo embutido na cena.





HOMEM TAPUIA

Figura 26 – Albert Eckhout – Homem Tapuia.

1643

Óleo sobre tela

266 x 159 cm

Museu Nacional da Dinamarca, Dinamarca.

A imagem de um homem pardo e desnudo deveria causar bastante estranhamento a Eckhout e aos outros holandeses que viram o quadro no século XVII. A configuração geral do quadro é a de um homem desnudo com o pênis amarrado por um cordão à cintura e adereços na cabeça com penas e tacapes na mão esquerda. Os adereços reforçam a idéia de tratar-se de um “selvagem” ao olhar

européu, em que a nudez completa do homem predispõe a sua condição.

O rosto do Homem Tapuia é marcado por grande realismo, inclusive nas sombras e brilhos de luz em sua pele parda. As feições são de um homem aparentando quarenta anos, com o rosto marcado que reforça este realismo. Seus olhos nos observam com força e insistência.

A luz sobre o corpo pardo é reforçada pelo fundo, com um céu repleto de nuvens de cor cinza ou esbranquiçadas e uma grande luminosidade solar que ocupa exatamente a parte posterior da cabeça do homem. A construção do corpo é precisa e demonstra o

conhecimento que Eckhout adquiriu da anatomia dos índios brasileiros, sendo que é bastante distinta da forma anatômica do povo europeu.

A dramaticidade da imagem do *Homem Tapuia*, hoje amortecida pelas imagens que possuímos, deveria ser interpretada de outra maneira quando Eckhout o pintou. Provavelmente representou um choque na Europa seicentista holandesa. A presença do exótico instaura-se por completo nesta tela. O homem desnudo, a jibóia abatida aos seus pés, a aranha à sua esquerda, a repetição do tema mostra o quanto Eckhout apreciava compor imagens com esses elementos da fauna e flora brasileiras. Há indícios de que parte destes arranjos com animais brasileiros foram solicitados pelo Conde João Maurício de Nassau-Siegen, pela forma como se mostram sempre presentes.

Apesar da nudez e do exótico a figura não se faz bizarra nem amedronta pelo seu olhar.



O MULATO



Figura 27 – Albert Eckhout – O mulato (ou o Mameluco)

1641

Óleo sobre tela

165 x 163 cm

Museu Nacional da Dinamarca, Dinamarca.

Um homem fortemente postado, de pés descalços, portando um arcabuz e uma espada, ladeado por um mamoeiro do lado esquerdo e uma toceira de cana-de-açúcar do lado direito. Ao fundo uma paisagem de enseada com navios ao mar, eis *O Mulato* de Albert Eckhout.

A tela do tamanho natural de uma pessoa de porte médio é das mais instigantes composições em retrato do pintor.

A árvore do mamoeiro que forma um pequeno “*repoisoir*” do lado esquerdo, possui frutos, como é de costume nas outras composições para retratos de Eckhout, em várias fases de formação, da flor, passando pelos frutos pequenos até chegar aos grandes, já formados. O pintor tomou o cuidado de expor uma das folhas do mamoeiro de plano inclinado para o chão, o que permite ao observador ver com detalhes a estrutura da folha. A mesma estrutura descritiva foi utilizada para os pés de cana-de-açúcar. Podemos ver brotos, a forma de plantar o fruto com gomos caídos sobre o solo e os frutos já em tamanho para o corte.

O homem retratado está vestido com uma túnica que cintila ao brilho da luz do sol.

Não fossem os pés descalços e o cenário, a forma e estrutura do personagem, levaríamos a pensar tratar-se de um nobre europeu. Mas longe de ser um nobre o mulato é o fruto de uma união entre um branco e uma negra, ou o inverso disto, união que era desaconselhada formalmente pela igreja reformada holandesa. Encontramos aqui um conflito de caráter moral na imagem do mulato.

Uma luz forte incide sobre o retratado, podemos notar a intensidade pela túnica clara que utiliza e seus reflexos luminosos. Mas não conseguimos ver com clareza de que direção provém a fonte de luz. Já no céu, a luz é gradiente, com nuvens claras ao horizonte e outras formações de nuvens mais escuras. A luminosidade gradiente toma conta de todo o quadro com certo equilíbrio, tendo destaque apenas para a túnica do mulato. A configuração global da tela é de grande equilíbrio na composição, inclusive da luz, que possui caráter marcante e ao mesmo tempo ameno.



MAMELUCA

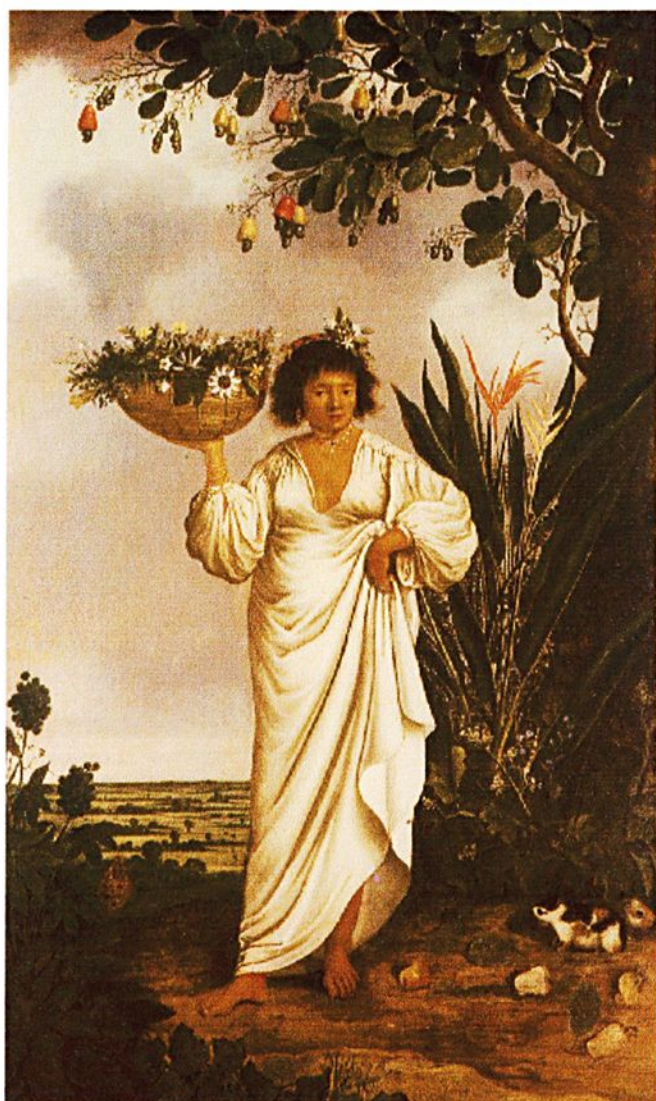


Figura 28 – Albert Eckhout – A mameluca

1641

Óleo sobre tela

267 x 160 cm

Museu Nacional da

Dinamarca, Dinamarca

Uma mulher em uma pose especialmente montada, com um cesto de flores na mão direita e um cajueiro e folhagens tropicais à sua esquerda. A sua direita, uma árvore de mamona, planta que possui um óleo muito utilizado para besuntar embarcações. Existem frutos do cajueiro no chão e perto se encontra um par de porquinhos da índia, roedores pequenos de várias cores.

Numa configuração

geral a cena possui um verdadeiro encantamento paradisíaco. As árvores do cajueiro, seus frutos de cor laranja avermelhada, a cesta no braço esquerdo da mulher e a paisagem ao fundo. Há uma intenção de transformá-la em quase deusa Hera, com sua guirlanda de flores à cabeça.

A luz da cena reflete uma luz forte e solar. É uma cena aberta, não estamos num ateliê apesar da formalidade da pose da retratada. A túnica branca reflete esta luz, mas a mesma luz podemos ver nos frutos do cajueiro e na cesta.

Na história do retrato as colunatas que ladeiam os retratados servem para demonstrar a importância e elegância do retratado. Em Eckhout, o cajueiro na *Mameluca* e o mamoeiro no *Mulato*, possuem semelhante significado. Seu significado de importância

está ligado à terra, ao Brasil e sua fauna e flora. Este é o universo de importância destes retratados.



Natureza-Morta

OS COCOS



Figura 29 – Albert Eckhout – Os cocos

Sem data

96 x 90 cm

Museu Nacional da Dinamarca, Dinamarca.

Um dos quadros de natureza-morta de Eckhout mais expressivos, *Os cocos* talvez seja uma das mais singelas naturezas-mortas do pintor.

O artista pinta cinco frutos, sendo que um já aberto, em que podemos ver a poupa do fruto, e um ramo de palmeira na parte de cima da cena. A distribuição dos frutos formando uma diagonal com o ramo da palmeira, nos obriga a olhar para o fruto aberto, numa leitura da esquerda para a direita, quase obrigatória.

A luz que incide sobre os frutos é uma luz solar, muito clara, é possível notar o brilho refletido nos frutos, o que dá vivacidade à cor esverdeada dos frutos.

Eckhout provavelmente via o fruto do coco com destaque de importância, pois reservou uma tela exclusiva, diferente de outros frutos que preferiu reunir em grupos, como *Goiabas e bananas*. Isto pode representar uma relação de importância comercial, pois o fruto poderia representar várias formas de consumo *in natura* ou aproveitado de outras formas, como na forma seca na culinária. A dimensão da perspectiva valorizou por demais o tamanho dos frutos. Os frutos parecem maiores do que na verdade são.



CASTANHAS-DO-PARÁ

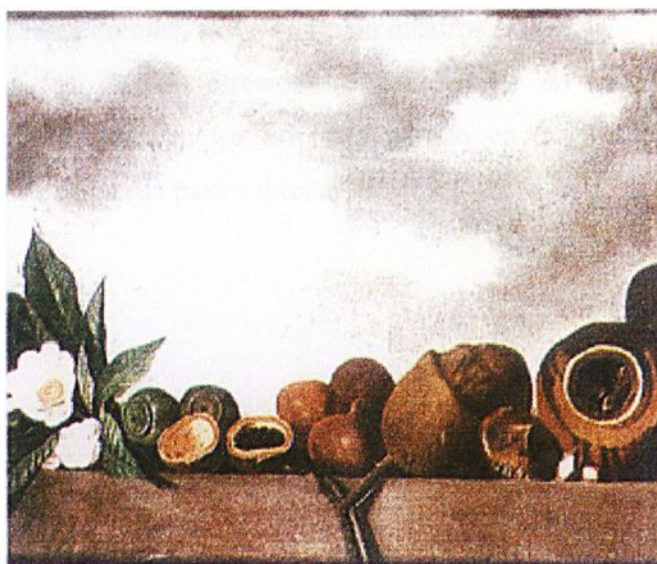


Figura 30 – Albert Eckhout – Castanhas-do-Pará

Sem data

99 x 90 cm

Museu Nacional da Dinamarca, Dinamarca.

Na tela *Castanhas-do-Pará*, podemos ver como em outros quadros, o fruto em suas diversas fases de vida, da flor até a polpa da castanha aberta ao meio, mostrando sua cor esbranquiçada.

A escolha como em todas as outras telas é criteriosa e a composição apresenta um equilíbrio perfeito, da flor do lado esquerdo até os tons de terra avermelhado da fruta e dos recortes mostrando as sementes com sua casca. A presença do recorte da fruta, possui semelhança com outra tela de Eckhout, *Os cocos* (Fig.29), em que um fruto encontra-se recortado da mesma forma, com o fruto na forma seco para o consumo desidratado. Neste caso podemos ver seu interior branco leitoso e a casca seca do coco.

Outro ponto importante para este quadro e todas as outras naturezas –mortas de Eckhout é a suprema autonomia. Suas naturezas-mortas não estão subordinadas a nenhuma composição ou cena de gênero. Os frutos apresentam-se em toda sua autonomia e grandiosidade, tendo seu tamanho, pela falta de um sistema de comparação com outros

frutos ou objetos, aumentada ou disposta a quase deformação . Neste quadro as castanhas-do-Pará não conseguimos ter a verdadeira dimensão do seu tamanho, o que à primeira vista nos parecem enormes, assim como no quadros *Os cocos*.

A luz da tela direciona-se para a flor do fruto da castanheira à esquerda, aí distribuindo-se até chegar ao fruto partido na outra extremidade, onde vamos lendo a imagem da esquerda para a direita.



CESTA DE ESPECIARIAS

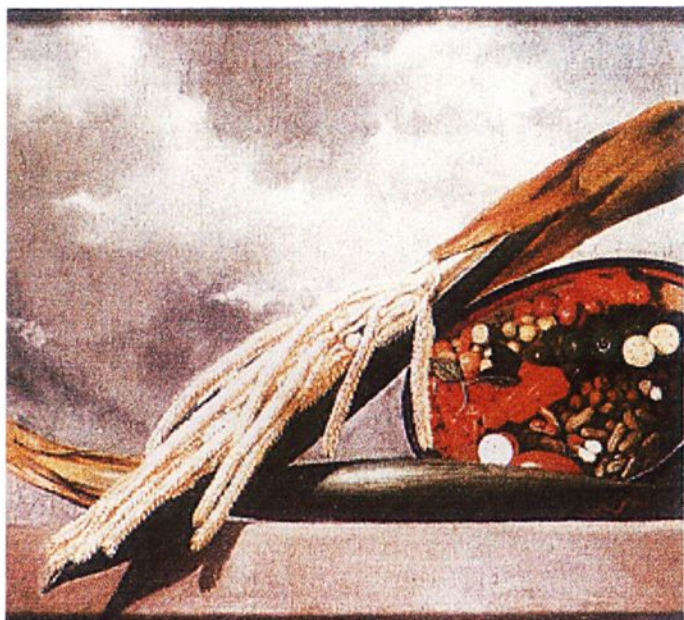


Figura 31 – Albert Eckhout – Cesta de especiarias

Sem data

101 x 123cm

Museu Nacional da Dinamarca, Dinamarca.

A Cesta de especiarias possui um jogo de cores complementares, do verde e vermelho, com o dourado da flor de palmeira dos mais intensos nas naturezas-mortas de Eckhout.

Como nos *Cocos*(Fig.29), o olhar do expectador passa pela flor de palmeira e segue pelos frutos de pitangas vermelhos até chegar nos amendoins, na parte de baixo da tela, fazendo um trajeto de semicírculo com o olhar.

O pintor não optou pela vista topográfica ou perspectiva aérea para deixar os frutos sobre a mesa e melhor visualizá-los. Sua escolha estética fez com que a cesta que contém as pitangas e outras especiarias ficasse em diagonal com o centro do quadro. É um recurso inusitado nas naturezas-mortas holandesas, mas possui sua tradição, de qualquer forma, ancorada nos Países Baixos. Nas naturezas-mortas que trazem taças quebradas em diagonal

ou objetos dispostos quase aleatoriamente, podemos ver um paralelo com este recurso tão bem empregado por Eckhout.

Além do recurso da diagonal, que atribui ao quadro mais uma visão mais dinâmica.



BANANAS E GOIABAS



Figura 32 – Albert Eckhout - Bananas e goiabas.

Sem data

103 x 89 cm

Museu Nacional da Dinamarca, Dinamarca.

No caso da tela *Bananas e goiabas*, o fruto da banana encontra-se como no do quadro das *Castanhas do Pará* (Fig.30), nas várias fases de vida do fruto, desde a folha da bananeira até a fruta da banana descascada e cortada ao meio.

Os frutos de *Bananas e goiabas* apresentam frutos cortados ao meio, em que podemos ver o interior da poupa dos frutos, mas nenhuma fruta apresenta-se com o tão conhecido recurso do limão descascado ou laranja descascada, recurso tão utilizado na natureza-morta holandesa, para que se pudesse ver a casca do fruto em elipse vertical. Os recortes limitam-se a objetividade, não há aqui espaço para recursos estéticos que não o da objetividade do olhar.

O recurso da composição em diagonal, que ajuda a conceder mais movimento ao olhar do espectador para os objetos da tela é usado em várias naturezas-mortas além de *Bananas e*

goiabas. O mesmo recurso está na flor da palmeira que ajuda a compor a *Cesta de especiarias* (Fig.31), a folha de bananeira na tela *Goiabas e bananas* e principalmente o pendão em *Os cocos*. Neste como em todas as outras naturezas-mortas, o recurso da frontalidade absoluta impera. É como se operasse um grande close com lentes de aumento em algumas frutas numa certa bancada contra o céu.

O brilho de efeitos de luz está presente em vários frutos, o que se pode considerar que o pintor deve ter executado a obra na presença de uma luz muito forte, provavelmente luz dia e não em um ateliê fechado. Notamos o brilho do verde da folha da bananeira, as bananas de forte tom amarelado à direita e o interior das goiabas de um vermelho cheio de brilho.



9 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Voltamos do ponto de onde partimos. A luz e a percepção visual que passam pelo sistema óptico e só existe como imagem após a decodificação pelo sistema nervoso do cérebro, onde finalmente é transformada em imagem. Este fenômeno de interpretação do olhar pelo cérebro está presente na obra de Post e Eckhout, assim como em todos os pintores. As formas e luzes da natureza não constroem a arte em si. Para transformar-se em arte é preciso que se processe esse sistema de interpretação do material visto. Esta interpretação possui ainda a interferência da representação do artista. Este que vê o material e com seus dotes artísticos reinterpreta aquele material codificado pelo seu olhar e o transforma numa forma de desenho, pintura ou escultura.

Nos pintores que analisamos nesta pesquisa, o material visto como paisagem, natureza-morta e retratos sofreram os efeitos dessa transposição necessária e nos trouxeram os elementos da natureza sob o olhar desta interpretação óptica e pessoal do material visto. A interpretação que fizeram da luz que observaram no Brasil foi filtrada pelo olhar holandês que os formou como artista. Mas como interpretaram este material visto?

Com relação a Frans Post, as pessoas nos quadros da fase brasileira, tanto brancos, quanto negros e índios, encontram-se sempre no primeiro plano e em número reduzido, onde podemos ver detalhes de vestimentas e feições faciais. Já as pinturas executadas na Europa apresentam apenas pessoas no plano posterior, nos segundos ou terceiros planos da perspectiva. Aqui já não podemos mais ver uma quantidade expressiva de detalhes, inclusive não conseguimos notar traços faciais ou detalhes fisionômicos.

As pessoas para Post foram se tornando apenas pequenos clichês que o pintor utilizava assim como as árvores esquemáticas dos planos mais afastados. No caso das pessoas, a presença não lhes atribuía individualidade. Era o resultado da habilidade adquirida de um pintor em criar tipos reconhecíveis.

Já as paisagens, da fase posterior a 1650, marcam a redenção do pintor aos efeitos da lembrança do exótico do Brasil. Este exótico está presente não somente nos animais da fauna brasileira como tatus e cobras, mas também e principalmente, na presença detalhada de palmeiras, mamoeiros e cajueiros. Estes elementos, postos à esquerda ou à



alguns momentos de um prazer paradisíaco, feito de pequenos fragmentos, numa luz doce e dourada, noutra uma luz cristalina de céu azulado e palmeiras com frutos.

Nessas paisagens, o que existe de mais brasileiro é justamente o que existe de mais fantasioso: as palmeiras, o céu com tons cinzas, dourados e azulados, enfim, tudo que remete a imagem de uma idéia de paraíso tropical. Mas também o elemento negro nos resgata, num golpe de descuido o que parece superficial é a presença latente do trabalho escravo. Como se o único lugar destinado ao Brasil fosse o lugar da ficção, a dicção do paraíso.

A luz que brota destas paisagens é a luz de um tom suave, agradável, doce. Novamente o edênico que parecia fugidio nos volta à mente. Luz que poucas vezes sabemos exatamente de que lado vem e qual sua direção precisa, observamos apenas o seu resultado. Ela distribui-se nos quadros como de modo quase científico, marcada pela distribuição precisa.

Gostaria de comentar o deslocamento das idéias na pintura de Post. O pintor ainda hoje é pouco reconhecido como um dos grandes de seu período. Ele não existiu para boa parte dos historiadores e somente foi resgatado nesta primeira metade do século XX. Devemos a isto, ao fato dos quadros de Post serem absolutamente holandeses, mas com um tema inteiramente brasileiro. Há um certo descompasso naquilo que chamamos de empatia em pintura. O conjunto de expectativas que fazemos quando pensamos em pintura holandesa, por exemplo. Quando esperamos um legítimo quadro holandês, o que vemos é um quadro de paisagem brasileira feito por um holandês, à maneira holandesa. Este deslocamento está na obra de Post como uma idéia que não se encaixa completamente. Talvez exatamente pelos mesmos motivos que o alijaram do século XVII holandês. O pintor retorna e começamos a ver suas telas como parte de um universo colonial realmente de caráter deslocado. Aos poucos inicia-se uma educação estética na sua obra.

Quanto aos retratos de Eckhout, podemos dizer que realmente não são retratos solicitados por contrato porque não foram encomendados pelos modelos. São portanto, registros, encomendados pelo Conde João Maurício de Nassau-Siegen. Possuem suas identidades subordinadas ao conhecimento, então devem permanecer anônimos dentro desta limitação. Mas as telas de Eckhout parecem subverter a este destino, pelo menos parcialmente. Parecem ter ficado em meio termo entre o retrato e o registro científico. Isso



porque são por demais expressivas, aí fogem portanto, do registro. Mas também guardam dentro de si o aspecto da montagem, cuida-se aqui para não dizer que são montagens sob encomenda, pois desde o renascimento as encomendas existem e isto em nada depõe contra obras solicitadas por encomenda e atribuição de falta de autenticidade destas obras seria plena leviandade.



Figura 33 – Frans Hals – Cavalheiro sorrindo.

Os modelos foram cuidadosamente montados para permanecerem em determinadas poses e a seqüência de animais exóticos que os acompanha também é fruto desta cuidadosa montagem.

Quanto às características expressivas da fisionomia, todos os retratos de Eckhout possuem marcadas características fisionômicas. Os retratos possuem distinções fisionômicas específicas em cada um. Não possuem particularidades da grande expressividade de pessoas sorrindo, como vemos em Frans Hals. Em Eckhout estas expressões são mais contidas, serenas, um sutil olhar frontal ao observador ou a três quartos de rosto, mas a expressividade do rosto é inteira, evidente, cheia de verdade. *O homem Tapuia* esboça até mesmo a sutileza de um certo olhar desconfiado, meio cínico. Já *o Mulato*, nos confronta com o olhar de um homem vigoroso, com traços marcantes e olhos esverdeados de grande vigor. *A Mulher Tapuia* é umas das imagens mais complexas, com um sorriso delicado e pedaços de membros humanos, a imagem nos deixa com muitas dúvidas e perguntas. É um retrato realmente instigante no que diz respeito à fisionomia da personagem. Um olhar inocente em uma mulher canibal. Ou isso foi apenas uma invenção da imaginação de Eckhout? A questão e o tempo tão remoto nos deixam sem respostas.

A luz que evidencia sua obra é a luz da descoberta. É totalmente estética, cheia de nuances, colorações de pele, brilhos e cintilância de tecidos. O pintor demonstra sua destreza em modelos físicos que mal conhecia. Então dizemos que Eckhout descobre o brasileiro e lhe expõe face e corpo à luz. Como um todo os retratos apresentam uma configuração geral bem contida mas dentro dos pormenores podemos ver o quanto se distinguem fisionômicamente, principalmente dos modelos europeus.

Quanto às naturezas-mortas, podemos dizer que não existem *vânitas* nas naturezas-mortas de Eckhout. Não podemos notar a presença de qualquer objeto ou adereço que nos leve a pensar em luxúria. Mas um olhar mais atento nos leva a pensar que aquela luz em específico, nos evoca sensações de prazer estético pelas cores vivas e brilhantes, o aveludado das texturas, a poupa dos frutos, enfim tudo parece ser um luxo dentro daqueles espaços. As naturezas-mortas de Eckhout nos falam de elementos da cultura holandesa, como a divisão entre o desfrute das delícias do mundo material e a predição de reserva e comedimento.

Tanto na obra de Post, quanto de Eckhout, observamos o fruto de um grande desafio. O desafio de um “registro” primeiro do povo e da paisagem do Brasil no século XVII. O que hoje vemos com conforto e simplicidade representou uma verdadeira montanha à ser transposta pelos pintores nessa tarefa. Ambos foram bem sucedidos na empreitada. E acabaram por criar do nada o que lhes faltou como auxílio, a primeira imagem não sacra da *terra brasiliis*.

Existe um ponto em comum entre Post e Eckhout, o desejo em tornar claro e inteligível aquilo que representou um grande desafio aos pintores, a fauna, flora e a gente do Brasil do século XVII. Este desejo pode ser notado na minuciosa feitura de árvores e arbustos em Post, ou então, no cuidado dispensado por Eckhout na pintura dos retratos etnográficos, onde cabelos, pele e detalhes dos braços e mãos receberam atenção especial. Nas naturezas-mortas de Eckhout, isso chega ao seu mais eminente pronunciamento, com a exposição aberta, à plena luz solar dos frutos, flores e especiarias do Brasil. Tornar claro é o nome desse efeito, a meio caminho entre a metáfora da luz e a feitura da pintura.

Os dois pintores tiveram trajetórias distintas nessa busca. Mas o Brasil é o mesmo para ambos. E as contradições da cultura holandesa são iguais também para os dois. As contradições falam de um desfrute dos bens materiais que deveria ser comedido, paltado pelo equilíbrio. Não existe uniformidade nas paisagens quanto nos retratos. Os retratos nos encantam com uma quase inocência pastoril mas frente a certos retratos ficamos chocados com os hábitos dos canibais. Em Post, a visão do édem é ideal e o conflito com a escravidão, um paradoxo. Como esta terra poderia ser edênica com a condição da escravidão rondando este paraíso? A questão cultural holandesa era algo que não poderia ser esquecida do universo dos pintores. Era uma contradição viva para os dois pintores e



estava no cerne da sua cultura batava e refletiu-se nas pinturas sobre o Brasil em vários momentos .

A grande contribuição de Post e Eckhout para a pintura foi a de trazer para o mundo elementos da cultura local do nordeste brasileiro sob o olhar de outra cultura, igualmente cheia de conflitos como a cultura do Brasil Colônia.



REFERÊNCIAS

- ALBERTI, Leon Battista. *Sobre la pintura*. Tradução Joaquim Dos Rusinol. Valencia: Fernando Torres - Editor, 1976. 221 p.(Coleção Interdisciplinar 29).
- ALPERS, Svetlana. *A arte de descrever: a arte holandesa no século XVII*. Tradução Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: EDUSP, 1999. 427p. Título original: The art of describing.
- ARNHEIM, R. *Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora: nova versão*. Tradução Ivone Terezinha de Faria. São Paulo: Pioneira-Ed. da Univ. de São Paulo, 1980. 503 p. Título original: Art and visual perception: the new version.
- BANDEIRA, Julio. A paisagem pitoresca no Brasil. In *Museus Castro Maya*. Rio de Janeiro: Museus Castro Maia, 1998. 64 p.
- BARTHES, Roland. Um mundo objeto. In: BARTHES, Roland. *Ensaaios Críticos*. Tradução António Massano e Isabel Pascoal. Paris: Seuil, 1964. P. 27-39. Título original: Essais Critiques.
- BAXANDALL, Michael. *O olhar renascente: pintura e experiência social na Itália da renascença*. Tradução Maria Cecília Preto R. Almeida. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991. 255 p. Título original: Painting and experience in Fifteenth Italy: a primer in the social history of Pictorial style.
- BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. *A construção da paisagem*. São Paulo: Odebrecht, 1994. 156 p. (O Brasil dos viajantes, 3).
- BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. *Imaginário do novo mundo*. São Paulo: Odebrecht, 1994. 156 p. (O Brasil dos viajantes, 1).
- BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. *Um lugar no universo*. São Paulo: Odebrecht, 1994. 168p. (O Brasil dos viajantes, 2).
- BERGER, John, BLOMBERG, Sven, FOX, Cris. *Modos de ver*. Tradução Justo G. Beramendi. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1974. 177 p. Título original: Ways of seeing. Colección Comunicación Visual.
- BRASIL HOLANDÊS. *A viagem de Caspar Schmalkalden de Amsterdã para Pernambuco no Brasil*. Rio de Janeiro: Index. 1998, v.1 e v.2.
- BRASIL HOLANDÊS. *Documentos da Biblioteca Universitária de Leiden*. Rio de Janeiro: Index. v.1, 1997. 71 p.



BRASIL HOLANDÊS. *O thierbuch e a autobiografia de Zacharias Wagener*. Rio de Janeiro: Editora Index, 1977

BRASIL HOLANDÊS. *Os quadros do "Weinbergsschlossen" de Hoflossuitz*. Rio de Janeiro: Index. v.3, 1997. 112 p.

BURCKHARDT, Jacob. *O renascimento italiano*. Tradução António Borges Coelho. Editora Presença/Martins Fontes, 1973. 450 p.

BURKE, Peter. *Veneza e Amsterdã* : um estudo das elites do século XVII. Tradução Rosaura Eichemberg. São Paulo: Brasiliense, 1991. Título Original: Venice and Amsterdam: a study of seventeenth century elites.

CARTIER-BRESSON, Henri. *Tête à tête: retratos de Henri Cartier-Bresson*. Tradução Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. Título original: Tête à tête.

CHILVERS, Ian. *Dicionário Oxford de arte*. Tradução Marcelo Brandão Cipolla. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001. 584p. Título original: The Oxford dictionary of art.

CLARK, Kenneth. *Paisagem na arte*. Tradução Rijo de Almeida. Lisboa: Editora Ulisseia, 1961. 184p. Título original: Landscape in to art.

CLARK, Kenneth. *Civilização: uma visão pessoal*. Tradução Madalena Nicol. São Paulo, Brasília: Martins Fontes, Editora Universidade de Brasília. 1980. Título original: Civilisation: a personal view.

CURTIS, Ernst Robert. A paisagem ideal. In: CURTIS, Ernst Roberto. *Literatura Européia e Idade Média Latina*. Tradução Teodoro Cabral e Paulo Rónai. São Paulo: Hucitec: Edusp, 1996. p. 241-263. Clássicos 2. Título original: Europäische literatur und Lateinisches Mittelalter.

DE JONCKHEERE, G. F. Os flamengos: a paisagem na pintura flamenga 1500-1750. *Ventura*. Tradução Clemy Pinto. 1999, nr. 30, p. 50.65.

ECKHOUT volta a Brasil 1644-2002. Copenhagen : National Museum of Denmark, 2002. 228p.

ENCICLOPEDIA dos Museus. *Galeria Nacional Londres*. São Paulo: Melhoramentos, 1969

FUNDAÇÃO Maria Luisa e Oscar Americano. *Fundação Maria Luisa e Oscar Americano*. São Paulo: A Fundação, 1996. 117p.

GASKELL, Ivan. História das imagens. In: BURKE, Peter. *A escrita da história*. Org.: Peter Burke. Tradução Magda Lopes. São Paulo: Ed. Unesp, 1992. Título Original: New perspectives in historical writing. (Biblioteca Básica).



GERRITSEN, Frans. *Color*: aparência óptica medio de expresión artística y fenómeno físico. Tradução Eduardo Sans. Barcelona: Blume, 1976. 179p. Título original: Het fenomeen kleur conteeleerby, de Bilt.

GISLER, Colin. *Paintings in The Hermitage*. New York: Stewart/Tabori & Chang, 1990. 653p.

GOMBRICH, E. H. Descubrimiento visual a través del arte. In: *Psicología y artes visuales*. James Hoog (et. Al). Tradução Justo G. Beramendi. Barcelona: Gustavo Gilli, 1969. Título Original: Psychology and the visual arts.

GOMBRICH, E.H. *Arte e ilusão*: um estudo da psicologia da representação pictória. Tradução Raul de Sá Barbosa. São Paulo: Martins Fontes, 1986. 383 p. Título original: Art and ilusion: a study in the psychology of pictorial representation.

GOMBRICH, E. H. *La imagen y el ojo*. Tradução Alfonso Lopez Lago y Remigio Gómez Díaz. Madrid: Alianza Editorial, 1991. Título original: The image and the eye. Further studies in the psychology of pictorial representation.

GIUCCI, Guillermo. *Viajantes do maravilhoso*: o novo mundo. Tradução Josely Vianna Baptista. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. 202p.

HASKELL, Francis. *Mecenas e pintores*: arte e sociedade na Itália Barroca. Tradução Luiz Roberto Mendes Gonçalves. São Paulo: Ed. Da Universidade de São Paulo, 1997. 717 p. Título original: Patrons and painters a study and the relations between Italian art and society in the age of the Baroque.

HERKENHOFF, Paulo. (Org.) *O Brasil e os holandeses 1630-1654*. Rio de Janeiro: Sextante, 1999. 271 p.

HOLANDA, Sergio Buarque de. *Visão do paraíso*: os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil. 3. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional/Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1977. 360p.

HUYGHE, René. A luz e a vida. In: HUYGE, René. *A arte e a alma*. Tradução Jacinto Baptista. France: Livraria Bertrand, 1960. P.85-112. Título original: L'art et l'âme.

JANSON, H. W. O século de ouro da pintura holandesa. In: JANSON, H. W. *Iniciacão à história da arte*. Tradução Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1988. p. 264-273. Título original: History of art for young people.

JONES, Tom Douglas. *The art of light and color*. Canada: Van Nostrand Reinhold Company, 1972. 119 p.

KUPPERS, Harald. *La couleur: origine, methodologie, application*. Paris: [s.e.], 1975. 154 p.



LEITE, José Roberto Teixeira. *A pintura no Brasil holandês*. Rio de Janeiro: Edições GRD, 1967. 124 p.

MAINSTONE, M. R. *Introdução à história da arte da Universidade de Cambridge: O Barroco e o século XVII*. Tradução Alvaro Cabral. Rio de Janeiro : Zahar, 1984. 96 p. Título original: Cambridge introduction to the history of art: the seventeenth-century.

MELLO, Evaldo Cabral de. *Imagens do Brasil Holandês 1630-1654*. São Paulo: Fundação Nacional PróMemória : Ministério da Cultura, 1987. p.13-27

MELLO, Evaldo Cabral de. Um enigma iconográfico. In Mais! *Folha de São Paulo* 06.01.2002. p. 12-13.

MOSTRA do Redescobrimento: Brasil+500. *O olhar distante*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2000.

MUSEU de Arte de São Paulo. São Paulo: Companhia Melhoramentos de São Paulo, 1973. 171p. (Enciclopédia dos Museus).

MUSEU do Estado Amsterdã. Madrid: Editorial Codex, 1967. 84p. (O mundo dos museus).

NAVES, Rodrigo. *A forma difícil*: ensaios sobre arte brasileira. 2. ed. São Paulo: Ática, 1997, 285p.

NIEUHOFF, Joan. *Memorável viagem marítima e terrestre ao Brasil*. 2. ed. Tradução Moacir N. Vasconcelos. São Paulo: Martins Fontes, 1951. 389 p.

PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. Tradução Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1976. 444 p. Título original: Meaning in the visual arts.

PEDROSA, Israel. *Da cor à cor inexistente*. Rio de Janeiro: FENAME, 1982. 224 p.

PINTO, Manoel da Costa . O naturalismo que criou o Brasil. *Folha de S. Paulo*, São Paulo 16 out. 1994. Ilustrada, Caderno 6, p. 10.

PROUST, Marcel. No caminho de Swuann. In: PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido*. Tradução Mario Quintana. 11ed. Rio de Janeiro: Globo, 1987. 409p. título original: Du cote de chez Swuann.

RIBON, Michel. *A arte e a natureza*. Tradução Tânia Pellegrini. Campinas: Papirus, 1992. 196 p. Título original: L'Art et la nature. (Coleção Filosofar no presente).

ROSENBERG, Jakob. *Arte y arquitectura en Holanda: 1600-1800*. Tradução Consuelo Luca de Tena. Madrid: Catedra, 1994. Título original: Dutch art and architecture: 1600-1800.



RAWLEY, Thomas. *Obras-primas da pintura inglesa*. Trad. Thomas Rawley. Lisboa/São Paulo: Verbo, 1976.

SCHWARZ, Roberto. As idéias fora do lugar. In: SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo : Duas cidades, 1992. p. 13-25.

SCHAPIRO, Meyer. As maçãs de Cézanne: um ensaio sobre o significado da natureza-morta. In: SCHAPIRO, Meyer. *A arte moderna: séculos XIX e XX*: ensaios escolhidos. Tradução: Luiz Roberto Mendes Gonçalves. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996. p.33-77. Clássicos 3. Título original: Modern art: 19th and 20th centuries Selected Papers.

THOMAS, Keith. *O homem e o mundo natural*: mudanças de atitude em relação às plantas e aos animais 1500-1800. Tradução João Roberto Martins Filho. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. Título original: Man and the natural world: changing attitudes in England, 1500-1800.

VALLADARES, Clorival do Prado. *Albert Eckhout pintor de Maurício de Nassau no Brasil 1637/1644*. Rio de Janeiro: Livroarte, 1981.

VINCI, Leonardo Da. Seis libros sobre la luz y la sombra. In: GARCIA, A. G. (Org) *Tratado da Pintura*. Madrid : Ediciones Akal, 1986. p. 161-237.

WALKER, John. *John Constable*. London: Thames and Hudson, 1991, 126p.

WHITEHEAD, Peter James Palmer. *Um retrato do Brasil Holandês do século XVII*: animais plantas e gente pelos artistas de Johan Maurits deNassau. Tradução Edmond Jorge. Rio de Janeiro: Kosmos, 1989. 358p. Título original: A portrait of Dutch 17th century Brasil animals, plants and people by the artists of Johan Maurits of Nassau.

WOLFFLIN, Heinrich. Clareza e obscuridade. In: WOLFFLIN, Heinrich. *Conceitos fundamentais da história da arte*: o problema da evolução dos estilos na arte mais recente. Tradução João Azenha Júnior. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000. P. 269-303. Título original: Kunsteschichtliche grundbegriffe: das problem der stilentwicklung in der neuen kunst.

ZUNTHOR, Paul. *A Holanda no tempo de Rembrandt*. Tradução Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. 391 p. Título original: La vie quotidienne em Holande au temps de Rembrandt. (Coleção A vida cotidiana).

