

A TOPOGRAFIA AUSENTE: A PAISAGEM POLÍTICA DA NIEUW HOLLAND NAS VINHETAS DE FRANS POST PARA O MAPA MURAL *BRASILIA QUA PARTE PARET BELGIS*, 1643-1647

Daniel de Souza Leão Vieira ¹
(Universidade Federal de Pernambuco)

Resumo: Este texto é uma investigação da paisagem política do Brasil holandês a partir da análise das vinhetas de Frans Post em sua relação para com o espaço cartográfico do mapa de Georg Marcgraf. Após a comparação do efeito corográfico tal como emerge nas vinhetas e nos desenhos de Post (1645), concluímos que as vinhetas e os desenhos divergem entre si quanto às estratégias visuais, apesar da mesma temática na construção cultural de uma paisagem política para a Nova Holanda: os desenhos são topográficos, com implicações de representações do corpo político pátrio; enquanto as vinhetas são a cenografia estereotipada de descrição de costumes de terras estrangeiras. Os primeiros conotam a ideologia orangista e as segundas o republicanismo civil e mercantil na cultura política das Províncias Unidas dos Países Baixos no século XVII.

Palavras-Chave: Paisagem Política, Brasil Holandês, Frans Post.

Abstract: This text is an investigation on the political landscape of Dutch Brazil and analyses Frans Post's vignettes in relation to cartographical space within Georg Marcgraf's wall map. After we have compared chorographical effect as it happens on both Post's vignettes and drawings (1645), we concluded that they diverge in spite of the fact they share the same subject: a cultural construction of *Nieuw Holland's* Landscape. While the drawings are topographical, related to representations of the fatherly body politic; the vignettes are the stereotyped scenery of overseas foreign land. The former connote the Orangist ideology while the latter refers to the mercantile and civil republicanism within political culture of Seventeenth-Century United Provinces of the Netherlands.

Key-Words: Political Landscape, Dutch Brazil, Frans Post.



“Thus we learn that that which is absent from maps
is as much a proper field for enquiry as that which
is present.”

J. B. Harley, *The New Nature of Maps*

Introdução

O mapa mural *BRASILIA qua parte paret BELGIS* constitui uma fonte visual de grande relevância histórica uma vez que sintetiza elementos cartográficos, paisagísticos, heráldicos, etnográficos, zoo-botânicos e textuais em uma única imagem, ainda que esta seja a resultante da justaposição, *en ensemble*, de diversas imagens menores.

Ao levantamento cartográfico que Georg Marcgraf realizara em 1643, ainda ao tempo em que esteve no Brasil, a serviço do então governador-general da *Nieuw Holland*, João Maurício, Conde de Nassau-Siegen, foram acrescentadas quatro vinhetas, contendo cenas de paisagens, atribuídas a Frans Post.² A data que confirma a realização das gravuras, assinalada no próprio texto do mapa para o ano de 1646, sugere que Frans Post deve ter trabalhado nas composições para as vinhetas ao mesmo tempo (ou logo em seguida) em que executava os desenhos, datados de 1645, e que serviram como base para as gravuras que ilustrariam a edição do *Rerum per octennium in Brasilia*, de Gaspar Barlaeus, em 1647.

O objetivo, pois, desta investigação é analisar a construção paisagística das vinhetas de Frans Post na relação direta para com o espaço geográfico que lhe serve de moldura e articulação, tal qual na representação cartográfica de Georg Marcgraf. Partimos da constatação de que o efeito visual da justaposição de cenas de paisagens ao levantamento cartográfico no dito mapa fez emergir uma visão corográfica oficial para a Nova Holanda.³

No entanto, em outro trabalho, concluímos que, apesar da mesma temática, as vinhetas e os desenhos de Frans Post divergem entre si quanto ao uso de estratégias visuais para compor o todo da imagem paisagística.⁴ Enquanto, por um lado, as composições dos desenhos foram tratadas de acordo com um modo próprio à vista topográfica, e geralmente associadas a um repertório de cenas pátrias; por outro, as estratégias visuais presentes nas vinhetas simplificam-se em poucos elementos estereotipados de descrição de costumes de terras estrangeiras.⁵

Portanto, antes de analisar as vinhetas, convém considerar a faixa topográfica nos desenhos de Frans Post e sua conexão para com uma iconografia relativa ao mesmo motivo a fim de perscrutar sua dimensão imaginária no interior da cultura visual dos Países Baixos do século XVII. Assim, demonstrando as implicações de paisagem política associada à iconografia de vistas topográficas no imaginário neerlandês de soberania e corpo político no século XVII, poderemos discorrer sobre quais elementos foram selecionados e preteridos nas vinhetas de Frans Post e que efeitos visuais incidiram sobre a recepção da imagem final do mapa de Georg Marcgraf.⁶

É igualmente relevante ressaltar que a feitura do mapa se deu ao fim do *stadhouderschap* de Frederik Hendrik,⁷ e em meio a um crescente aumento das divergências entre grupos sociais ligados a diferentes ideologias de estado e interesses econômicos: de um lado, os orangistas do Partido da Guerra e, de outro, os partidários da Paz, mais interessados no livre comércio e no republicanismo civil.⁸ Essas divergências levaram os Estados da Holanda⁹ a cada vez mais se afastar da pauta orangista em favor da manutenção da guerra com a Espanha, saindo vencedora nas negociações que levaram à Paz de Münster, em 1648, e finalmente por estabelecer internamente o republicanismo civil em 1650, interrompendo a concessão do título de *stadhouder* aos príncipes de Orange.¹⁰

As tensões sociais oriundas desse embate deixaram seus vestígios na imagem final do mapa de Marcgraf. Assim, através da investigação desse, é possível retomar o estudo do imaginário neerlandês sobre a terra e os habitantes do Brasil a partir da historicização da relação entre a paisagem em Frans Post e a cultura política neerlandesa.

Delimitamos o escopo temporal desta investigação aos anos entre 1643 e 1647, compreendendo o período que vai do ano do mapeamento que Marcgraf fez da costa e rios do atual nordeste brasileiro ao ano de edição do mapa, e que coincide com a publicação dos desenhos de Post no livro de Barlaeus e o fim do *stadhouderschap* do próprio Frederik Hendrik.

Topografia e Paisagem Política na Cultura Visual dos Países Baixos do Século XVII

A interpretação da paisagística deve primeiramente começar por tomar as imagens de arte em um sentido mais amplo. Não há dúvida de que as composições de Frans Post, ao tempo em que trabalhou para João Maurício, Conde de Nassau-Siegen, são parte de um amplo repertório de imagens do século XVII neerlandês que inclui não apenas as imagens ligadas à noção de arte, mas as várias outras que se relacionam à cartografia, à navegação e à colonização, em geral.¹¹

No entanto, levantada a questão sobre que ênfase Post conferiu à paisagem na suas composições, e apesar de reconhecer o elemento técnico através do acuro altimétrico de sua imagem, podemos afirmar que não foi nos aspectos militares e/ou náuticos que aquela foi posta.¹²

Se a construção da imagem em Frans Post não obedecia a critérios típicos de ilustrações de manuais de navegação, tampouco constitui um exemplo de imagem com fins militares. Consideremos o exemplo da comparação entre o desenho de Frans Post sobre a Batalha de Porto Calvo e o mapa do mesmo sítio, de Christoffel Artichovsky.¹³

O mapa de Artichovsky pode ser considerado um mapa corográfico feito para um uso militar.¹⁴ Nesse mapa, o uso da perspectiva em vôo de pássaro, associada a uma escala que permite tratar objetos geográficos ao nível da topografia, fez com que a imagem resultante permitisse uma máxima visibilidade da orografia, ou seja, do relevo do terreno. Isso permitia ao oficial do exército um conhecimento do sítio de maneira que poderia ser usado para fins de estratégia militar, como no saber onde dispor a tropa, por onde fazer passá-la para abordar de maneira mais eficaz os pontos ocupados pelo inimigo, de onde poderia se esperar um ataque, etc.

Já na imagem de Frans Post, se por um lado, o relevo aparece descrito em maior acuro e precisão do que no mapa de Artichovsky, tal como nas sucessivas linhas altimétricas ao fundo; por outro, por conta da escolha em montar a vista a partir de um ponto coincidente com a de um observador no terreno, a imagem resultante ficou restrita a uma vista parcial, não fazendo ver, por exemplo, toda a estrutura da colina onde se situava a vila e o forte. De grande impacto visual sobre o ponto onde, na passagem do rio, houve a confrontação entre os dois exércitos, o desenho de Post não oferece elementos suficientes para que se fizessem escolhas de estratégia militar, embora seja de maior eloquência para que se imagine a cena da batalha. Em outras palavras, a imagem de Post guarda mais relação com a noção de testemunha ocular do que com a de um artefato técnico.

Portanto, a relação entre cartografia e paisagística na cultura visual neerlandesa do século XVII poderia ser bastante múltipla. Ao que parece, várias técnicas de composição poderiam ser usadas, tomando emprestados vários elementos de um tipo de imagem ou de outro, de forma a usá-los diferentemente para cada estratégia visual específica, e de acordo com propósitos variados. Não resta dúvida de que ambas cartografia e paisagística estão imbricadas na feitura das imagens de Frans Post. A questão crucial é a de exatamente entender que formas essa relação entrecruzada adquiriu. Localizando em sua imagens os empréstimos, e investigando-os enquanto estratégias visuais que visavam determinados propósitos, é possível proceder a uma interpretação do uso que se fez em e de sua imagem.

Assim como nem todos os mapas corográficos eram tão acurados ou mesmo guardados como segredos de Estado, sendo comum o uso de expor mapas como imagens de poder, salientando a riqueza de determinada região sob específica soberania,¹⁵ podemos afirmar que as vistas topográficas de Frans Post, tanto as pinturas quanto os desenhos, poderiam estar relacionados a um uso específico de relação entre cartografia e paisagística: a de cenas nos mapas murais, como nos que decoravam as paredes dos escritórios da *West-Indische Compagnie* - doravante mencionada como WIC.¹⁶ De fato, Frans Post deve ter se beneficiado da intensa atividade cartográfica na filial hidrográfica da WIC no Recife.¹⁷ Com a ressalva de que, no caso aqui, as paredes às quais estavam relacionadas à produção de Post não eram exatamente as dos escritórios da WIC, mas as dos palácios de João Maurício.

Era comum que a nobreza exibisse mapas murais com propósitos que iam da simples decoração de interiores a interesses científicos. Na maioria dos casos, esses aspectos terminavam por se confundir com um uso político do conhecimento geográfico. O próprio Frederik Hendrik, Príncipe de Orange-Nassau, possuía vários mapas murais nos palácios que mandou construir ao tempo em que foi *stadhouder*.¹⁸

As vistas topográficas já tinham, quando de sua inserção numa cultura visual neerlandesa do século XVII, toda uma relação com uma iconografia de figuras políticas. As vistas podiam ser arranjadas em pequenas imagens, dispostas em torno de um retrato, na maioria das vezes, de um nobre com funções políticas de liderança e/ou de destaque. Um exemplo de tal arranjo complexo de diversas imagens numa única composição, é a gravura que Claes Jansz. Visscher fez, em 1625, com Christian, Duque de Brunswick, representado ao centro. A disposição de vistas topográficas de

localidades reconhecíveis e identificáveis em torno da figura do nobre reforçavam o atributo do retratado enquanto conquistador de cidades.¹⁹ Um outro exemplo de tal arranjo, com vistas topográficas das cidades conquistadas por Spínola, serviu de análise para a investigação do uso histórico de um reperório de paisagens com propósitos políticos no estudo de Martin Warnke.²⁰

O próprio João Maurício foi retratado numa imagem que combinou poderosamente essas duas fórmulas: o retrato equestre e a vista topográfica. Na gravura de Hugo Allardt, o perfil de Kleve aparece conscientemente enquadrado por entre as patas do cavalo, sugerindo o estatuto de sua situação política através de uma imagem de submissão ao *stadhouder*.²¹

No entanto, se por um lado era notório o uso político do motivo da vista topográfica, por outro, era óbvio que as vistas de Post não poderiam ser organizadas de modo a associar simbolicamente a imagem territorial do corpo político ao corpo físico de um nobre soberano. João Maurício era Governador-General da Nova Holanda, mas nomeado pela WIC e à serviço dos Estados Gerais das Províncias Unidas. Portanto, era já outro o estatuto da relação entre a figura do conde e o território brasileiro que deveria ser tratado na construção da imagem de Post.

Ademais, quanto ao aspecto da relação entre a soberania e o corpo político, o caso do sistema neerlandês apresentava certas singularidades. Discorrendo sobre as diferentes clivagens de interesses econômicos no interior dos grupos de financistas e diretores da WIC, W. J. van Hoboken salientou que o sistema político neerlandês estava sujeito à influência de particularismos municipais e provinciais antigos.²² Mais adiante, demonstrando que esse aspecto particularista neerlandês poderia ser acentuado no caso do papel das grandes cidades, como Amsterdã, no todo do sistema político, Hoboken destacou ainda que:

*“Since important decisions could be taken only by unanimous vote, it was obvious that the Province of Holland, as the wealthiest and most powerful, should have the deciding voice. The government of Holland in turn consisted of the States of Holland, that is, representatives of the towns and the nobility, and here again Amsterdam played the leading part.”*²³

De acordo com J. L. Price, que estudou o elemento do “particularismo” na sua história social da cultura política dos Países Baixos do século XVII,

“The political system of Holland as it emerged from the Revolt was essentially the pre-Revolt system with the outside influence of sovereign removed. Within this system enormous power accrued to the towns, or at least to those which had maintained or achieved representation in the States in this period.”²⁴

Mais adiante no seu texto, no que concerne a relação entre o corpo político e a noção de soberania, Price definiu o “sistema” neerlandês nos seguintes termos:

“In a living refutation of the ancient régime metaphor of the body politic, the head – the count – of the political system had been removed in the course of the Revolt (formally only as late as 1581), and the rest of the body left to carry on as if all that had been lost was a useless and burdensome appendage.”²⁵

Ao tratar da relação entre paisagem e identidade nos Países Baixos do século XVII, Ann Jensen Adams corrobora a ideia, anteriormente exposta, de que a longa tradição senhorial na Europa havia construído a identificação de porções da terra com a figura do monarca ou senhor nobiliárquico.²⁶ No entanto, e ainda segundo a autora, o caso neerlandês, na virada do séculos XVI para o XVII, constituiu uma exceção. Segundo ela:

“[...] what could be the relationship to provincial or state identity when there was no monarch or lord, and thus no ready body in which to invest the symbols of communal identity? [...] With no individual in whom to invest the symbols of national identity and when faced with the problem of the creation of a communal identity, the Dutch turned to their land.

The Dutch identification of their political institutions with their land is inherent their language itself. Given its physical origins, it is no accident that the country the Dutch inhabit is called Netherlands, descriptive not of a people, a location, another region, or a political entity but of a physical quality of land, the Low-lands. Similarly, it is not surprising that the names of four of the seven provinces that originally made up the union also refer to land: Holland, Gelder-land, Zee-land, Fries-land. [...]”²⁷

Kenneth Olwig defendeu a tese de que o prefixo “land” se referia à própria noção de um corpo político (como no uso do vocábulo germânico *Landschaft* e seus derivados nas demais línguas de mesma origem - o neerlandês *landschap*, por exemplo), antes mesmo de passar a ser concebida, por metonímia, como a porção territorial de um corpo político num dado trato de terra.²⁸ A análise de Olwig amplia e aprofunda a sugestão de Adams, acima mencionada, uma vez que o que ela se referiu como

“qualidade física” está contida nos adjetivos que qualificam e/ou especificam a “terra”. É por isso que se deve traduzir “Nederland”, ou sua versão no plural, “Nederlanden”, para as línguas neo-latinas como Países Baixos, o que já pode ser tomado como indício de que cada “land” específica é soberana.²⁹

Daí a ambigüidade no particularismo do sistema político neerlandês. Por um lado, a União de Utrecht vislumbrou uma liga de várias províncias soberanas, propondo não um estado federal, mas uma confederação de estados; enquanto, por outro lado, sobretudo a partir de 1590, o princípio federal foi estendido para áreas como: regulamentações de navegações, administração de distritos conquistados, assuntos da Igreja e a promoção de expansão colonial.³⁰ De forma que, na conclusão de Israel, a melhor maneira de descrever a entidade política criada pela Revolta [neerlandesa contra a Espanha dos Habsburg] é um intermédio de estado federal e uma confederação de estados, com mais da confederação na forma da teoria política e mais do estado federal na substância daquela e em sua prática social.³¹

A fórmula para conceber uma imagem que relacionasse a identidade neerlandesa em construção ao corpo político consistiu em usar a base municipal do sentimento de pertença, incorporadas nas vistas topográficas, dispondo-as, no entanto, em volta não do retrato de um nobre, mas em torno de uma representação cartográfica.³²

Nesse sentido, é importante destacar a relevância do discurso geográfico como fonte de um repertório de imagens a serviço da imaginação de uma soberania política que não estava incorporada nem mesmo no Príncipe de Orange, mas na relação que as Sete Províncias mais o Drenthe tinham entre si.³³ A relação entre parte e todo no corpo político passou a ser visualizada através da relação corográfica entre as vistas topográficas e sua inserção no todo de uma entidade geográfica. Daí ser comum e recorrente a relação entre cartografia e paisagística nos mapas murais representando o território formado pelas sete Províncias Unidas; ou até mesmo no anterior território formado pelas Dezesete Províncias neerlandesas,³⁴ como nesse mapa impresso por Abraham Goos em 1618, após gravura de Claes Jansz. Visscher.³⁵

Nesse mapa, cuja orientação mostra o Oeste no topo, apresentação aliás muito comum à cartografia holandesa da primeira metade do século XVII, figuras humanas podem ser vistas tanto no centro quanto nas bordas do topo da composição. Essas figuras não representam indivíduos, mas antes tipos sociais, como o burguês e o nobre. Entre eles, dominando o alto da composição, há vistas de perfil das principais cidades

das dezessete províncias neerlandesas, sendo duas para a porção ao norte dos rios, representando a *Belgica Foederata*, ou as Províncias Unidas, e duas para a porção ao sul dos rios, representando as Províncias Obedientes à Espanha: Amsterdã e Dordrecht pelas primeiras; Antuérpia e Bruxelas pelas segundas. No lado esquerdo, de cima para baixo, há vistas de perfil de outras cidades do norte; enquanto na direita, também de cima para baixo, os perfis são de cidades do sul. Em baixo, o tipo social aparece representando o tipo trabalhador, em sua versão masculina à esquerda; e sua contraparte feminina, à direita. Entre essas duas figuras, os dezessete brasões de cada uma das províncias.

No entanto, a cultura visual neerlandesa do século XVII, em seu aspecto de geografia política, poderia se tornar palco de embate em torno da ambigüidade relativa à noção de soberania, como sublinhada por Hoboken, Price e Israel. Estando a noção de soberania do corpo político neerlandês imiscuída entre as categorias “país” e “região”, as linhas que separavam as definições de geografia e corografia não eram muito fixas, gerando um campo de força entre imaginários políticos antagônicos no interior de um mesmo tipo de mapa.

É o caso da representação cartográfica dos Países Baixos que ficou conhecida por *Leo Belgicus*.³⁶ Urdida a partir de uma concepção que, ao levar em conta que a maioria dos brasões provinciais fazem alusão ao símbolo do leão, e já inscrevendo a forma da superfície territorial do corpo político no corpo simbólico tirado em referência ao do dito animal, os mapas que trazem referência ao *Leo Belgicus* eram já uma tentativa de se construir uma identidade comum a todas as Províncias. No entanto, o símbolo podia ser evocado para dar corpo tanto à imagem da união das províncias, como também para cada uma das províncias,³⁷ provando que aquela suposta identidade política, e mesmo cultural, era sempre instável.

É por isso que se torna importante aqui definir o que vinha a ser corografia para os contemporâneos, bem como sua relação para com a geografia e a topografia, no interior da cultura visual neerlandesa do século XVII. Joan Blaeu começa sua introdução à edição de 1665 de seu *Atlas Maior* sobre a diferença entre cosmografia, geografia e corografia. Nesse texto, ele define essa relação em termos de escopo disciplinar e suas subdivisões:

“[...] Geography is divided into two parts, Chorography and Topography. Though these words have one and the same sense,

*Chorography is normally understood as describing a country such as Spain, Italy or Germany, [...] Whereas Topography is the particular descriptions of all the parts of Chorography: for example, of a particular town, village, castle, tower or other small parcel of land, in which the very least things are taken into account.*³⁸

A definição que Blaeu nos dá sobre a geografia e suas subdivisões foi tirada da leitura do único tratado sobre cartografia que sobreviveu da antiguidade, a *Geographia*, de Ptolomeu.³⁹ Porém, a passagem no texto de Blaeu se ateve apenas ao aspecto quantitativo da distinção de Ptolomeu entre geografia e corografia, aspecto esse sobretudo baseado na *Óptica* de Euclides.⁴⁰

No entanto, a definição de Ptolomeu deixa entrever mais elementos do que esse aspecto quantitativo, pois há ainda, mais adiante no seu texto, elementos qualitativos dessa distinção que são de grande relevância aqui a esta investigação. Enquanto Ptolomeu, por um lado, fala de uma “imitação” do todo na geografia, ele se refere à corografia como a “impressão” da parte.⁴¹ E por “imitação” Ptolomeu quer dizer a representação cartográfica das medições em analogia quantitativa para com “[...] the proportionality of distances for all things[...]”.⁴² Mas porque nem toda observação é medição, Ptolomeu afirmou que:

*“Regional cartography deals above all with the qualities rather than the quantities of the things that it sets down; it attends everywhere to likeness, and not so much to proportional placements. [...] Consequently, regional cartography requires landscape drawing, and no one but a man skilled in drawing would do regional cartography. [...] For this reason, [regional cartography] has no need of mathematical method [...]”*⁴³

No sentido qualitativo da distinção entre geografia e corografia, não é só a minúncia que conta, mas os critérios que o cartógrafo usa para definir o que é a *parte* e o *todo* na representação. No sentido quantitativo da escala que faria o racionamento entre o tamanho do objeto e o da superfície do mapa em que aquele será representado, poderíamos definir um mapa da Espanha, da Itália ou da Alemanha como sendo corográfico, como no exemplo caro à própria passagem de Blaeu, acima citada. Mas se tomarmos o caso da Espanha, cujo território correspondia no século XVII a uma entidade política, então um tal mapa poderia ser considerado geográfico.

Ainda sobre esse aspecto, tomemos o caso do *Leo Belgicus*, para retornar aos mapas de Visscher acima mencionados. Se esse símbolo heráldico tinha o poder de

agregar um sentido de soberania, delimitando as bordas que definiriam um corpo político, então um mapa poderia representar a Holanda como uma *parte* da soberania neerlandesa; enquanto já um outro a representaria como *toda* a soberania.⁴⁴

Essa dimensão entre o todo e a parte na relação entre geografia e corografia, com nítidas implicações no campo intercruzado da cultura visual e da cultura política neerlandesas do século XVII poderia ser construída em termos muito mais subjetivos. Tal é o caso da relevância da ilustração que o agrimensor flamengo Petrus Apianus deu para fazer ver a distinção ptolemaica aqui em questão para a arte neerlandesa de então.⁴⁵ O exemplo, por demais conhecido, graças ao texto de Svetlana Alpers, conforma a seguinte relação: a representação geográfica de grandes porções da terra (senão de toda a terra) está para a cabeça, em analogia para com o corpo humano; assim como a representação corográfica de partes do todo geográfico está para um olho ou uma orelha, em analogia para com o corpo humano. Nesse sentido, duas metonímias em analogias formam um terceiro elemento, que, no entanto, já não é metonímico, mas metafórico: o mundo como um corpo, o corpo de *Gaea*. Nesse sentido, a relação entre o todo e a parte na descrição geográfica poderia adquirir formas as mais variadas.

Assim foi que em 1649, pouco após a Paz de Münster ter dado fim à Guerra dos Trinta Anos, Matthäus Merian publicou seu *Topographia Provinciarum Austriacarum*, com descrições das províncias ocidentais da Styria, Carinthia, Carniola e Tyrol.⁴⁶

Na página título do volume, vê-se, em baixo, duas personificações, identificadas pelas legendas que se lhe acompanham: a Paz e a Abundância. Em consonância com a legenda, a personificação da segunda, a Abundância, porta a cornucópia cheia de frutos, símbolo da abundância e plenitude, que, transbordando, se transforma em baú repleto de moedas, e taças e baixelas que presumivelmente são de metal de valor. No entanto, o detalhe de sua coroa, em forma de torre amuralhada, remete o espectador a outra personificação, uma vez que é atributo de Cibele, a figura mitológica que era usada para personificar a própria geografia, como na alusão que a ela fez Joan Blaeu no seu *Atlas Maior*.

Ora, a combinação dos dois atributos, logo, das duas personificações, criou uma alegoria de geografia abundante. Mas essa geografia abundante, ou antes, para ser mais preciso, essa corografia abundante, uma vez que se tratava de parte do todo austríaco, era justamente formada pela apresentação de sua topografia. Vê-se que mapas

topográficos, representando localidades portanto, ao serem dispostos juntos, formavam um conjunto que era já corográfico ou mesmo geográfico.

Mas então retornamos, através da metáfora do corpo, ao ponto central para a representação da terra pátria nos Países Baixos, uma vez que a noção de corpo poderia resvalar para a de um corpo político que se visualizava enquanto o corpo do soberano; o que, na análise de Price, era justamente o que os neerlandeses não queriam.

Assim, toda essa incursão pelo aspecto cartográfico da cultura visual neerlandesa do século XVII, e suas implicações de paisagem política, foi para demonstrar que: de dentro dos valores de uma cultura política que não coincidia a soberania do país à figura de um rei, seria mais adequado se as imagens de Frans Post para a Nova Holanda fossem concebidas de forma a concordar com as intrincadas peculiaridades do modelo político neerlandês.

Nesse sentido, se João Maurício fosse usar da mesma operação imaginária que observamos na cartografia acima examinada, ele teria que montar uma imagem política do Brasil holandês não em torno da figura de um soberano, mas em torno de uma representação cartográfica de terra soberana. Essa imagem foi o mapa mural gravado em 1646 por Joan Blaeu (embora só publicado no ano seguinte), contendo levantamento e desenho cartográfico que Georg Marcgraf fez em 1643, e vinhetas com cenas da terra e dos habitantes do Brasil, atribuídas a Frans Post.

Paisagem Política e Estereótipos Cenográficos na Corografia da *Nieuw Holland*

BRASILIA qua parte paret BELGIS foi, durante muitos séculos, a mais precisa das representações cartográficas das costas do nordeste brasileiro. Para que não percamos da mente sua extraordinária medição, e portanto sua relevância cartográfica, mencionaremos a localização do Cabo de Santo Agostinho nesse desenho. Esse cabo, um promontório que se projeta diretamente no Oceano Atlântico, sobressaindo-se de um entorno dominado pela planície costeira de restingas inundáveis em Pernambuco, era considerado pelos pilotos, navegadores e cartógrafos do século XVII o ponto mais oriental não só do Brasil, mas de todas as Américas, como se vê no exemplo do mapa de Hessel Gerritsz.⁴⁷ No entanto, numa época em que o cálculo da longitude ainda estava longe de ser considerado acurado,⁴⁸ Marcgraf foi contra o conhecimento cartográfico

estabelecido de então, demonstrando que o Cabo de Santo Agostinho não era aquele ponto mais oriental da América.

Porém, se o mapa mural de Marcgraf é relevante pelo seu acuro cartográfico, o é também como fonte para o estudo da geografia cultural do Brasil holandês. O tratamento aos motivos nas vinhetas mostram muita similaridade com o tratamento e o repertório de motivos das outras imagens de Post. Pode-se aferir tal argumento pela representação do engenho de açúcar, praticamente uma síntese dos elementos do desenho de Roterdã, com engenho de bois e do desenho de Bruxelas, com engenho movido à roda d'água.⁴⁹ Os motivos do carro de bois, do fidalgo montado, e do par de escravos carregando a liteira é recorrente, como nos desenhos de Serinhaém e do *Fort Prins Willem*, em Afogados.⁵⁰ E se há certas diferenças na representação dos animais, como no caso da capivara, o tamanduá e a preguiça, no topo do mapa, essas podem ser explicadas por algumas sutis mudanças no resultado final do processo de gravação, provavelmente executado por outro artista. Assumimos aqui a hipótese de que o estilo no tratamento tanto da paisagem quanto das figuras humanas e motivos arquitetônicos é completamente compatível com o mesmo dos desenhos e das pinturas de Frans Post, sendo muito provável que a feitura das composições para as vinhetas são dele. As sutis diferenças de traços podem ser explicadas pelo tratamento dispensado pelo gravador no ato de transpor o desenho para o cobre.⁵¹

O mapa mural de Marcgraf é também orientado com o oeste pra cima. No topo, há três guirlandas que adquirem a função de molduras para o canto superior. A do meio, junto ao título, é feita de instrumentos e objetos etnográficos que podem ser remetidos aos retratos feitos por Albert Eckhout e até mesmo à tela de Post com vista do *Fort Ceulen* no Rio Grande. Dessa guirlanda, pendem três escudos: à esquerda, o *Leo Belgicus* empunhando uma espada e segurando sete setas, representando as Províncias Unidas; ao meio, o brasão ostenta os símbolos das quatro capitânicas da Nova Holanda sob o navio da WIC; e à direita, o brasão da família Nassau sob a heráldica da família Orange. No canto inferior esquerdo, há a reprodução de um outro mapa, em escala menor, que serve como referência geográfica para o trecho que é objeto central, demonstrando o caráter corográfico da representação do Brasil holandês.

A linha da costa do Brasil holandês começa no canto esquerdo superior, e apresenta a capitania de Sergipe, evacuada pelos portugueses, e apenas intermitentemente ocupada pelos holandeses. Findando-se na borda sul do rio São

Francisco, essa capitania foi usada, por ambas as forças militares, como uma área desolada com o fim de separar os dois territórios.⁵²

Continuando ao longo da costa atlântica, ao norte da boca do rio, entra-se no território da porção sul da capitania de Pernambuco, atualmente Estado de Alagoas. Mais adiante na direção norte, a costa norte de Pernambuco, ladeada pelo brasão que o representa simbolicamente: a dama de Olinda a segurar na mão direita uma cana-de-açúcar, e na esquerda um espelho.⁵³

Seguindo norte chega-se à capitania de Itamaracá, com seu brasão: três cachos de uvas. Segue-lhe a capitania da Paraíba, representada por seis pães de açúcar em seu brasão. Seguindo já no lado direito do mapa, há o registro da costa da capitania do Rio Grande, com seu escudo: a ema, considerada rápida e bravia, por sobre as águas. Ao longo de todo o litoral cartografado, aparecem registrados os mais importantes acidentes geográficos.

Porém, na direção do interior, a superfície do território cartografado começa a apresentar espaços em branco. Aí foram colocadas as vinhetas. Assim, acima dos escudos de Pernambuco, Itamaracá e Paraíba, há a cena com o complexo açucareiro: o engenho de açúcar, com moenda de três cilindros e movido à roda d'água em baixo; à esquerda, a casa-grande e a senzala. Um pouco mais à direita, e já acima de ambos brasão e território cartografado do Rio Grande, há um complexo arquitetônico que remonta a um aldeamento indígena, do tipo já organizado por ordens religiosas, a exemplo do que os jesuítas costumavam fazer. A indicação torna-se mais clara pela presença da capela em meio ao casario. Desse assentamento, os índios saem em marcha de guerra, a seu modo de “[...] rancho, numa só fileira [...]” como observou Barlaeus,⁵⁴ ou seja, carregando mulheres, filhos e utensílios do cotidiano.⁵⁵ Note-se que um índio, na coluna de guerreiros, carrega a bandeira tricolor com as insígnias da WIC no canto superior.

O motivo dos índios em marcha, sob a bandeira tricolor das Províncias Unidas, é recorrente no desenho de Frans Post sobre Porto Calvo (1645). Na pintura com respectivo tema, datada de 1639, no entanto, a coluna de índios parece se dirigir ao forte não atrás da bandeira das Províncias Unidas, mas atrás de um casaca vermelha, possivelmente um soldado ou mesmo oficial da Guarda de Nassau. Essa mudança de tratamento para com o motivo parece digna de nota, uma vez que demonstra como ele foi inicialmente pensado por Post como ligado à figura de Nassau; embora

posteriormente essa alusão ao conde fora substituída pela referência ao símbolo pátrio da bandeira, respeitando portanto mais a noção de soberania das Províncias Unidas, ancorada na terra e não em um monarca ou mesmo um líder.

Enquanto o espectador percorre a superfície superior do mapa, como que adentrando, na direção oeste, o vasto sertão (aqui com a acepção seiscentista de interior) do território brasileiro, uma casa de farinha pode ser vista, por entre plantações.⁵⁶ A cena se completa com o acréscimo, mais para a esquerda e um pouco mais acima, com a representação de um extenso corpo d'água, onde alguns escravos afro-descendentes aparecem pescando. À direita, há um acampamento de indígenas, por entre a mata. Além, as altas colinas.

Ainda subindo o olhar pela superfície do mapa, sertão adentro, o olhar do espectador encontra várias cenas em meio à vegetação arbustiva, não obstante a presença de palmeiras. Essas cenas parecem se ocupar de paisagens selvagens: onde a vegetação predomina e a arquitetura desaparece, os únicos sinais de presença humana sugerem cenas de guerra entre diferentes grupos indígenas, a caça a emas, e o festim canibalesco.

Temos observado que essas vinhetas de Frans Post situam as várias cenas acima descritas de uma maneira que podemos inferir uma relação estreita com a cartografia de Georg Marcgraf. O situar do engenho próximo à área que correspondia à produção acúcareira, por exemplo, leva-nos a concluir que a paisagem de Post funcionou como a inclusão de marcos visuais na construção imagético-discursiva do espaço geográfico. Detenhamos-nos nesse aspecto.

Por exemplo, o “ciclo de pinturas” que Albert Eckhout executou para que João Maurício delas fizesse um uso político, ao exibi-las no palácio de Vrijburg, organiza a imaginação social que os holandeses faziam dos habitantes do Brasil em tipos étnicos.⁵⁷ Essas imagens criavam uma hierarquização dos grupos étnicos que compunham a sociedade colonial no Brasil holandês, de forma a evidenciar uma visão neerlandesa a partir de um *ranking* de gradações que iam da civilização à selvageria, passando pela barbárie, e tendo a indumentária como atributo de (in)civilidade para cada tipo étnico.⁵⁸

No topo desse sistema classificatório, vinham primeiramente os mestiços, tidos como étnica e socialmente mais próximos dos europeus; depois, em segundo, vinham os africanos, portadores de conhecimento, e, portanto, associados à civilização, ainda que a uma tida como inferior à europeia; em seguida, vinham os índios tupis, ou como

conhecidos de então, os brasileiros, que apesar da origem selvagem, eram índios que já tinham travado contato com os europeus, sendo portanto já inseridos na sociedade colonial; e, finalmente, os índios “tapuias”,⁵⁹ que, vivendo no vasto interior brasileiro, tiveram pouco ou nenhum contato com a civilização, constituindo-se, de dentro desse imaginário, em povos que viviam num estado natural de selvageria.

Ao assim proceder, Eckhout estava utilizando uma fórmula que já tinha uma antecedência iconográfica. Essa relação direta entre indumentária e grau de civilidade já tinha sido usada nas personificações como alegorias dos continentes, tal como na página título do *Theatrum Orbis Terrarum*, de Abraham Ortelius. Nela, a Ásia aparece mais ricamente vestida do que a Europa, já que era o continente do “silk, pearls and jewels”.⁶⁰ A Ásia, portanto, não aparece no mesmo nível que a Europa, essa última apresentada no topo, coroada e com cetro à mão, pois coube a essa o domínio do mundo, como atesta o recurso ao atributo do leme.⁶¹ Já a América jaz em posição inferior, “shamelessly naked”, como afirma o texto que o próprio Abraham Ortelius escreveu para reforçar o conteúdo da imagem.⁶²

Esse mesmo padrão de associar os tipos étnicos diretamente à indumentária “típica”, com implicações eurocêntricas implícitas, foi feita por Frans Post. Em suas imagens, tanto as nassovianas quanto as posteriores, vemos os “tapuias” de pele mais escura sempre nus, os tupis de calções ou saias, os africanos também só de calções (equivalentes aos tupis, embora distinguidos pela pele mais escura), as mamelucas de vestidos, e as “mulatas” e as africanas (sem distinção entre essas, a não ser pelo tratamento intermitente da pele menos escura das primeiras) com vestidos mais elaborados, com o acréscimo de corselete.

A especificidade do tratamento que Post deu a essa etnografia nas vinhetas que executou para o mapa mural de Marcgraf foi, no entanto, a de aliar o aspecto étnico desse *ranking* classificatório à organização do espaço geográfico, ao fazer a relação entre os tipos étnicos em seu (não)vestir-se e suas atividades de labor de acordo com a distribuição desse na geografia do território colonial. Assim, essa geografia humana, baseada em pressupostos europeus de graus de civilidade, orientou a construção imagético-discursiva da geografia física do Brasil holandês a partir de Pernambuco. Nessa capitania, a plantação da cana sacarina e a produção de açúcar assinalava o zênite da civilização, nessa escala de trabalho, do Brasil holandês.

Porque o mapa está orientado para o oeste, é em sua borda inferior, no leste, que se encontra a área de mais desenvolvimento da colônia. O ponto mais oriental das Américas é o mais próximo da Europa. E desse ponto, tanto pro sul quanto pro norte, as longitudes observadas na costa se afastam radialmente rumo do oeste. E quanto mais distante no oeste, e da costa (e, conseqüentemente, da Europa), mais as atividades de trabalho se apresentam de forma rudimentar e os habitantes se tornam selvagens.

A geografia imaginária do “sertão”, esse “País dos Tapuias”, e que coincide com o semi-árido do bioma da caatinga, foi construída pelos europeus dos séculos XVI e XVII, segundo Marcos Galindo, por noções conflitantes:

“A primeira é a da esterilidade da terra, contraditória a uma outra de ecossistema diferenciado, capaz de atender de forma distribuída e ordenada às demandas do abastecimento humano; a segunda é a noção de deserto, antônima a de povoado, entendida corretamente apenas quando habitada por cristãos. Esta noção percebia o território do sertão na perspectiva patrimonialista – potencialmente produtivo ao modo ocidental – então habitado por almas pagãs, carentes de conversão.”⁶³

O mesmo sentido colonialista na montagem da visão dual da geografia do Brasil em terra abundante no litoral/terra estéril e deserta no interior aparece no mapa *BRASILIA qua parte paret BELGIS*, oriunda da relação estabelecida entre o ordenamento das cenas veiculadas pelas vinhetas de Post com o espaço geográfico sugerido pela delimitação dada pela representação cartográfica de Marcgraf: a sucessão de estágios de civilidade à selvageria, dispostos do litoral ao sertão.

As medições de Marcgraf demonstraram, por um lado, que não era o Cabo de Santo Agostinho o ponto mais a leste da costa; mas, por outro, não conseguiram demover o imaginário de que o tal cabo era o ponto médio da costa que compreendia o cerne do *suikerrijk* do Brasil holandês, que ia da Várzea do Capibaribe, ao norte, à Várzea do Serinhaém, ao sul; e que esse núcleo fazia de Pernambuco o núcleo fértil de todo o território da colônia. Se não houve incentivo a ocupar o suposto vazio da terra deserta, ao contrário da prática portuguesa de interiorização, a imagem do semi-árido, ou antes, de vislumbres desse, foi usada para delimitar as fronteiras do território colonial em torno da faixa tropical açucareira.

Nesse sentido, na vinheta do Rio Grande, não há *casa-grande* nem seu correspondente engenho de açúcar, mas apenas a capela do aldeamento: desaparece a

plantação da cana enquanto aparecem plantações menos rentáveis, e que exigiam menos “engenho”. Aí, nessa borda da economia, nessa margem do território, para o lado norte, a complexa articulação social de senhores europeus e escravos africanos dá lugar à força de trabalho indígena. O mesmo degradê de civilização pode ser constatado rumo da borda sul, onde a produção de farinha de mandioca assinalava o último vestígio de atividade produtora. Depois dela, só o extrativismo: a pesca por africanos na área das alagoas, e, penetrando as vastas terras agrestes do interior, todo traço de agricultura desaparece. Somente a caça sobrevive como meio de subsistência. Mas essa não era capaz de sustentar assentamentos mais duradouros. Por isso, não há sinais de casas, mas apenas de grupos indígenas que dormiam e faziam as refeições em meio à vida selvagem. A julgar pelas cenas, só havia nesse ermo distante índios bárbaros que viviam matando-se em guerras e comendo-se em canibalismos. Atravessando o rio São Francisco, nem presença humana é assinalada. Há apenas as bestas selvagens, estranhas ao europeu: a onça, a anta e a capivara.

Assim, essa imagem da fronteira ligava a noção de terra deserta em associação direta à prática do canibalismo. É nesse sentido que um dos motivos da vinheta de Post, com cena de membros de corpos humanos assando em jiraus, repete um motivo que as gravuras das *Grands Voyages* de Theodore de Bry ajudaram a disseminar pelo mundo editorial europeu:⁶⁴ o estereótipo do “brasiliano” canibal, como se vê no frontispício do volume terceiro da série, dedicado ao Brasil.

As gravuras de De Bry constituem “a unique document on the manner in which cannibalism, this major taboo for our culture, may have been conceived, perceived, and portrayed at that period.”⁶⁵ Mas, se essas gravuras são documentos visuais, não o são por que mostram um “real” testemunhado pelos viajantes; mas por dar visibilidade a um processo cultural de estruturação do Outro em torno à noção eurocêntrica de uma teoria moral baseada na ideia de decadência natural.⁶⁶ Nesse sentido, Bucher sintetiza esse processo:

“Such is, short, the conceptual model of cannibalism governing the graphical portrayal of the Tupinambá rituals in these engravings created from imagination, using the scanty graphic and literary facts as a base. It is scarcely surprising to see cannibalism, condemned by society and thus belonging to the area of the sixteenth century as the motor of a regressive process moving against the order of the universe and dragging it toward a progressive and ineluctable destruction.”⁶⁷

Para Peter Mason, a visão do canibal era a projeção discursiva de conteúdos do *Eu* europeu, que enuncia, no *Ele* ameríndio, que é pelo primeiro enunciado. Ou antes, o último era assimilado como sendo uma nova edição do “internal other” europeu.⁶⁸

Até então, o “outro interno” colonial nas paisagens de Frans Post havia sido os tipos do português senhor de engenho, do guerreiro tupi, e o do escravo de ascendência africana, e que poderíamos relacionar aos “nobilis” e aos “rusticus” da cartografia de Claes Jansz. Visscher e Joan Blaeu.⁶⁹ A esses tipos, foi adicionado, tal como apareceu na vinheta do mapa de Marcgraf, o canibal, e que, no entanto, não repetiu-se na obra posterior de Post. Como vimos acima, o motivo do selvagem canibal foi empregado para assinalar o lugar mais distante e mais selvagem da terra *brasilis*.

As vinhetas de Frans Post criaram um efeito corográfico à descrição geográfica do Brasil holandês na cartografia de Marcgraf, mais pela cenografia do que pela topografia. Em verdade, a topografia em Post, tal como a vemos nas telas e nos desenhos, não aparece no mapa de Marcgraf. As cenas contidas nelas não remontam a nenhuma localidade específica. Elas não são, no sentido etimológico da palavra, vistas topográficas. Porém, articulam motivos étnicos, arquitetônicos e naturais em uma relação estreita para com a geografia do território cartografado que termina por informar o espectador sobre aspectos não mensuráveis da terra do Brasil. Ou seja, formam a contrapartida qualitativa da corografia marcgravia.

Examinemos as dimensões do mapa de Marcgraf, comparemos-lhe com as dimensões dos desenhos que Frans Post preparou para servir de base às gravuras do livro de Barlaeus, e chegaremos a uma descoberta. O mapa foi publicado diversas vezes, e apesar de cópias nas dimensões de 116 x 158 cm, ou 117 x 157,5 cm, terem sobrevivido, como atestam respectivamente os exemplares existentes à Biblioteca da Universidade de Leiden⁷⁰ e no acervo do Maritiem Museum, em Roterdã,⁷¹ um exemplar em dimensões ligeiramente menores, de 102 x 153 cm, sobreviveu.⁷² Trata-se de um exemplar da primeira edição do mapa, publicado por Blaeu em 1647, como atesta Joaquim de Sousa-Leão.⁷³

Como cada desenho de Post, dos que se encontram no British Museum, mede 33 x 51 cm, temos que tanto as dimensões verticais quanto as horizontais dos desenhos correspondem a um terço das dimensões horizontais e verticais da primeira edição do mapa de Marcgraf. Supondo que os desenhos de Post pudessem ter sido gravados nessas

mesmas dimensões, então é plausível que eles pudessem ser agregados às folhas que formavam o próprio mapa.

Nesse sentido, haveria três desenhos de Post para cada borda do mapa, em cima e embaixo, à esquerda e à direita; havendo a necessidade, então, para completar o conjunto de folhas, de adicionar mais quatro desenhos, um para cada ponta do conjunto, perfazendo um total de nove folhas ao centro, em referência ao mapa, e dezesseis às bordas, correspondendo a dezesseis vistas topográficas de Post, num conjunto que mediria 168 x 255 cm.

A coleção de desenhos de Frans Post, pertencente hoje ao British Museum, compreende 30 desenhos de 33 x 51 cm, mais dois duplos, em 33 x 102 cm. Desses 32, dezoito foram relacionados aos temas das dezoito telas que Frans Post pintou ainda no Brasil.⁷⁴ Dessas dezoito composições, tal como relacionadas às gravuras, e logo, aos desenhos, pelos Corrêa do Lago, duas correspondem a territórios que não foram nem incluídos na heráldica criada por João Maurício, nem na área cartografada por Marcgraf: o Ceará e o Maranhão. As demais dezesseis (se levarmos em conta, como fizeram os Corrêa do Lago, que a composição dupla de *Mauriciopolis* conta como duas: Cidade Maurícia e Recife), formam exatamente um conjunto de vistas topográficas que correspondem às localidades mais importantes da Nova Holanda.⁷⁵

Nesse sentido, elas poderiam ter sido gravadas de forma a fazer emergir o efeito corográfico (que era o objetivo do mapa de Marcgraf - em tradução literal do latim, tal como no título, a parte do Brasil que cabia à Bélgica [Federada]; isto é, as Províncias Unidas), a partir da relação entre a cartografia e topografia, tal como no orangismo da iconografia de Claes Jansz. Visscher e de Joan Blaeu.

O mapa de Marcgraf ao centro das dezesseis vistas topográficas de Post formaria um conjunto composto de várias partes individuais *en ensemble*, que faria com que a corografia do Brasil holandês emergisse da relação visual estabelecida entre cartografia e topografia. Os motivos que ocorrem nas vinhetas se repetem nos desenhos, de forma que é provável que eles tivessem não só uma relação de parte e todo com as composições singulares dos desenhos, mas com o todo formado pelo conjunto desses desenhos dispostos em volta da cartografia de Marcgraf.

Porém, esse arranjo não foi feito. E para compreender esse “silêncio” cartográfico, para usar uma expressão tirada da nova história da cartografia de J. B. Harley,⁷⁶ é preciso então remeter a produção desse artefato cultural que é o mapa de

Marcgraf às relações sociais e de poder colonial que permeavam a visão neerlandesa sobre o Brasil nos últimos anos da década de 1640.

Fazer a corografia do Brasil surgir da relação entre cartografia e topografia era privilegiar uma maneira de conferir, através do cuidadoso acuro da representação, uma distinção política que João Maurício pôde ter querido e conseguiu fazer vigorar na corte de *Vrijburg*; mas que pode não ter encontrado muitos entusiastas na Holanda, sobretudo porque seus conflitos com a WIC se agravaram após 1644.⁷⁷

O cuidado em representar cada câmara municipal, com seu brasão, através da topografia paisagística, pode ter sido tomada como uma tentativa de representar a Nova Holanda e suas localidades em equivalência direta para com o modo com que se representava as Províncias Unidas e suas localidades, como vimos sobretudo no uso de perfis topográficos para representar a base municipal da soberania neerlandesa.

Então, a construção de uma imagem oficial da colônia em Frans Post se relacionou a uma questão que passava pelo estatuto político da Nova Holanda e seu relacionamento para com a soberania neerlandesa, tal como nas imagens identitárias construídas na e pela cartografia. Mas então, nesse ponto, emerge um problema crucial para essa construção cultural neerlandesa e atlântica: deveria a Nova Holanda ser tratada como parte da soberania ou como conquista ultramarina?

Considerando que o gênero iconográfico da vista topográfica estava associado a um imaginário pátrio, podemos então concluir da análise das vinhetas do mapa *BRASILIA qua parte paret BELGIS* que, não sendo topográficas, por falta de especificidade na localização geográfica dos motivos apresentados como “típicos”, as cenas veiculadas pelas vinhetas já são uma forma de fazer ver a paisagem do Brasil de uma outra maneira.

A estratégia de representar a paisagem típica sem especificidade topográfica correspondia a uma construção imaginária de lugar que operava outra visão política para o território da colônia. A simplificação no emprego dos motivos açucareiros, por exemplo, ao situá-los genericamente de Porto Calvo à Paraíba, era uma forma estilizada de delimitar o perímetro do *Suikerrijk*. No sentido desta análise, o motivo açucareiro não foi posto na vinheta para representar uma visão oficial de uma soberania sediada na jurisdição da municipalidade como parte constituinte de um corpo político; mas na caracterização genérica do que era considerado típico a uma região de terra estrangeira.

A estratégia visual acima referida, e relativa ao período da paz nassoviana no Brasil, corresponde ao panorama encontrado na composição de *O carro de bois*, de 1638, na qual a manipulação do observado extrapolou a conformação visual do sítio de Serinhaém a fim de fazer sugerir genericamente a paisagem do *Suikerrijk*. Se essa mesma estratégia não se repetiu ao longo da produção subsequente de Post para João Maurício, o foi como indício de que não se tratava da paisagem política que o governador-general queria para a Nova Holanda, tal como condizendo com a ideologia orangista do *Stadhouder* Frederik Hendrik. Resta-nos, então, averiguar o porquê dessa estratégia ter sido usada em 1638 e do porquê de sua recorrência nas vinhetas do mapa de 1647.

Herman Wätjen argumentou que, quando do debate de se saber o que viria a ser melhor para o negócio do Brasil holandês, se manter o monopólio do comércio à WIC ou se abri-lo à livre iniciativa dos particulares, entre 1637 e 1638, a decisão ocorreu sob o embate de pelo menos duas posturas divergentes. Assim, observou Wätjen: “[...] os acionistas principais de Middelburgo, que reclamava dos Altos Poderes a proibição do comércio livre no Brasil Norte, e a estrita execução do Monopólio garantido à W.I.C. pela Concessão outorgada em 1621 [...]”.⁷⁸ Nesse sentido, a Câmara da Zelândia era dominada pelo grupo a favor do monopólio da W.I.C.; e a Câmara de Amsterdã, pelos grupos em prol do livre comércio.⁷⁹

Apesar de, por um lado, Wätjen ter afirmado que João Maurício fôra “cético” em relação a esse debate;⁸⁰ por outro, Jonathan Israel sugeriu que as impressões do governador-general terminaram por pesar a balança em favor do livre comércio.⁸¹ Em 1638 ficara decretado que a W.I.C. retinha o monopólio sobre alguns outros produtos, mas o açúcar, o produto mais rentável da colônia, esse ficara aberto ao livre comércio.⁸²

Porém, se João Maurício sublinhou os aspectos do livre comércio que trariam benefícios ao negócio do Brasil (de interesse a ambos os acionistas da WIC e os Estados Gerais), o deve tê-lo feito mais pela necessidade imposta pela situação conjuntural da economia da colônia do que pela convicção de uma política econômica. Detenhamo-nos neste ponto a fim de investigar as implicações políticas que se relacionavam com os dois interesses econômicos em jogo.

Ao se ater sobre a questão histórica do debate entre uma posição monopolista e outra, liberalista, por assim dizer, em torno do comércio do açúcar do Brasil holandês, W. J. Van Hoboken afirmou que foram os interesses de Amsterdã que decidiram o

sucesso do debate.⁸³ No entanto, cabe aqui ressaltar que Hoboken havia demonstrado que os interesses no livre comércio estavam relacionados à emergência do partido libertino, que, sendo mais ligado ao republicanismo, propunha a diminuição do papel do *statuderato* dos Orange no arranjo político das forças na governança.⁸⁴

Nesse sentido, o orangismo e o republicanismo, as duas correntes do pensamento político holandês do século XVII,⁸⁵ poderiam se antagonizar a ponto de trazer “tensões latentes” e “conflitos” que podiam ameaçar o equilíbrio do “comportamento político”; assim como ocorreu em 1650, quando do embate entre o *stadhouder* e os Estados da Holanda em 1650.⁸⁶ Ora, o episódio da tentativa de *coup d’etat*⁸⁷ de Willem II em 1650 foi o clímax de um impasse entre as duas posições de que falava Price; impasse esse que já vinha se agravando desde o começo das negociações que levaram à Paz de Münster, em 1648.

De fato, a confirmação da paz foi uma vitória dos Estados da Holanda sobre a Casa de Orange.⁸⁸ Sobretudo porque a nova situação em relação à política internacional (as negociações de paz com a Espanha apontando para o fim das hostilidades militares) permitiu que os Estados Gerais apoiassem a proposta de diminuição do efetivo militar da República, o que poderia ser uma forma de minar o poder do *stadhouder*, uma vez que um dos atributos de sua posição de liderança era justamente a função de comando em guerra.⁸⁹ Essa mesma manobra, a da diminuição do efetivo das tropas, já tinha sido executada pela WIC após a saída de João Maurício do posto de Governador-General da Nova Holanda, em 1644.⁹⁰

Conclusão

Foi nesse contexto político que o levantamento cartográfico de Georg Marcgraf foi publicado, por Joan Blaeu em 1647. Com o *statuder* Frederik Hendrik adoentado, e Willem II ainda apenas tentando ganhar o comando das tropas, em 1645-6, quem “dirigia efetivamente a República” eram os irmãos Bickers de Amsterdã, líderes que eram do partido da paz e principais membros da plutocracia mercantil.⁹¹ Nesse sentido, a feitura do mapa mural (e sua implicação cultural para o imaginário do Brasil em sua relação com a paisagem política de Frans Post⁹²), baseado na cartografia de Marcgraf, tornou-se, durante os anos de sua feitura, de 1645 a 1647, uma arena de embate entre as duas posições em jogo: o republicanismo liberal dos regentes de Amsterdã e o

Orangismo, estando esse último cindido em três, uma vez que à posição conciliatória de Frederik Hendrik, opunham-se os extremos de Willem II, mais a favor do partido da guerra, e de Amalia von Solms, mais adepta do partido da paz.⁹³

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

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

Ora, essa proposta republicana e liberal para a paisagem política do Brasil holandês emergiu pela primeira vez na obra de Frans Post na tela *O carro de bois*, de 1638, ano em que um regime de chuvas benfazejas trouxe uma excelente safra,⁹⁴ justamente coincidindo com a promulgação da abertura do comércio do açúcar à livre

iniciativa. Num contexto tido como promissor, o imaginário da terra abundante foi associado à paisagem ficcionalizada na tela de Post.

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

Porém, o contexto histórico mudara em 1647, e em ambas as margens do Atlântico. Se Marcgraf executara a medição para seu desenho cartográfico sob o governo de João Maurício, em 1643, a gravação do mapa mural foi já executada quando o último não era mais Governador-General da Nova Holanda. Ademais, com a posição do *stadhouder* fragilizada, os Bickers de Amsterdã puderam imprimir a paisagem política para o Brasil que interessava ao republicanismo liberal nas vinhetas do mapa. O partido da paz tornara o projeto colonial de uma geografia neerlandesa para o Brasil em uma imagem estereotipada, descrição de terra estrangeira que mesclava amenidade exótica à selvageria canibalesca.

Nesse sentido, o território hoje referido por Brasil holandês teria sido, tal como na proposta de paisagem política das vinhetas, não uma colônia, no sentido de um assentamento agrícola que transplantava um *modus vivendi* do país de origem, mas apenas uma “*bruggehoofd*”.⁹⁵ Daí que, considerando a “reconfiguração” holandesa no Atlântico após as perdas coloniais dessas “cabeças-de-ponte”, como a Nova Holanda nos anos 1650 e a Nova Neerlândia nos 1660,⁹⁶ Benjamin Schmidt tenha lançado uma verdadeira provocação, irônica, ao afirmar que não houve isso de um Atlântico holandês.⁹⁷

¹ Bolsista CNPq de Pós-Doutorado Júnior - Programa de Pós-Graduação em História da UFPE

² Joaquim de Sousa-Leão acrescentou as vinhetas como parte das obras completas de Frans Post em seu *catalogue raisonné*. Cf. SOUSA-LEÃO, Joaquim de. *Frans Post 1612-1680*. Amsterdam/Rio de Janeiro: A. L. van Gendt & Co./Kosmos, 1973. Essa atribuição foi mantida, ainda que sob debate, por WHITEHEAD, P. J. P. e BOESEMAN, M. *Um Retrato do Brasil holandês do século XVII. Animais, Plantas e Gentes pelos Artistas de Johan Maurits de Nassau*. Rio de Janeiro: Kosmos, 1989. O último *catalogue raisonné* sobre a obra de Frans Post também manteve sua autoria sobre as vinhetas do mapa de Marcgraf. Cf. LAGO, Pedro & Bia Corrêa do. *Frans Post {1612-1680}. Obra Completa*. Rio de Janeiro: Capivara, 2006.

³ VIEIRA, Daniel de Souza Leão. “Corografia, Etnocentrismo e Geopolítica no Mapa Mural *Brasilia Qua Parte Paret Belgis*, 1643-1648”, texto apresentado no III Encontro Internacional de História Colonial: Cultura, Poderes e Sociabilidades no Mundo Atlântico (séc. XVI - XVIII), realizado no Recife, de 04 a 07 de setembro de 2010.

⁴ VIEIRA, Daniel de Souza Leão. “Topografias Imaginárias: a Paisagem Política do Brasil Holandês em Frans Post, 1637-1669”. Tese de Doutorado em Humanidades. Leiden: Universiteit Leiden, 2010.

⁵ Idem; cf. capítulo VI, “A Corografia do Brasil Holandês, 1643-1648”, pp. 183-231.

⁶ Usamos aqui o termo “efeito” não de acordo com uma acepção unilateral de causa e consequência, mas no sentido de interação, tal como elaborado por Gilles Deleuze a partir da noção filosófica de Baruch Spinoza acerca de *affectio*. Cf. DELEUZE, Gilles. *Espinoza: filosofia prática*. São Paulo: Escuta, 2002. Quanto à questão da seleção de elementos e sua relação com o “presente ausente” enquanto categoria de análise dos “silêncios” cartográficos, cf. HARLEY, J. B. *The New Nature of Maps. Essays in the History of Cartography*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 2001; especialmente os textos “Silences and Secrecy: The Hidden Agenda of Cartography in Early Modern Europe” e “Deconstructing the Map”.

⁷ Frederik Hendrik, Príncipe de Orange-Nassau, foi *stadhouder* da Holanda, Zelândia e Utrecht, de 1625 a 1647. Vale a pena salientar que o cargo não conferia a soberania neerlandesa ao príncipe, não sendo por conseguinte os neerlandeses “os súditos da casa holandesa de Orange”, como assinalou equivocadamente Ronaldo Vainfas em *Traição. Um jesuíta a serviço do Brasil holandês processado pela Inquisição*. São Paulo: Cia. das Letras, 2008; p. 10. O posto de *stadhouder*, lugar-tenente, era conferido à linhagem de Orange por indicação da soberania neerlandesa através dos Estados Gerais das Províncias Unidas dos Países Baixos. A esse respeito, cf. ROWEN, Herbert H. *The Princes of Orange. The stadhouders in the Dutch republic*. Cambridge: 1988; p. 56.

⁸ Cf. ISRAEL, Jonathan I. *The Dutch Republic. Its Rise, Greatness and Fall, 1477-1806*. Oxford: Oxford University Press, 1995.

⁹ Cabe aqui esclarecer que não empregamos os termos “Holanda” e “Países Baixos” como sinônimos, apesar desse ser inclusive um uso contemporâneo comum. Para melhor explorar as minúcias e particularidades do caso neerlandês, optamos por usar “Holanda” apenas quando estivermos referindo-nos à província específica, uma das sete que formavam as Províncias Unidas dos Países Baixos.

¹⁰ ISRAEL, Op. Cit.; cf. POELHEKKE, J. J. *Geen Blijder maer in Tachtigh Jaer. Verspreide Studiën over de Crisisperiode 1648-1651*. Zutphen: De Walburg Pers, 1973.

¹¹ Zandvliet chamou a atenção para o fato de que tanto Karel Van Mander quanto Samuel van Hoogstraeten haviam dito que “[...] both cartography and painting have ‘the art of drawing’ in common.”, in: ZANDVLIET, Kees. *Mapping for money. Maps, plans and topographic paintings and their role in Dutch overseas expansion during the 16th and 17th centuries*. Amsterdam: Batavian Lion International, 2002; p. 214. Ainda no prefácio de WHITEHEAD, P. J. P. e BOSEMAN, M. Op. Cit., falando da arte e da ciência no século XVII, Hans Hoetink afirmou que: “[...]Estas são hoje atividades bem separadas, mas na época de Johan Maurits, a distinção não era assim tão nítida. [...] Naquela época, [...] o que chamaríamos de investigação científica era muitas vezes realizada de maneira pictórica. [...]”. É comum, pois, encontrármolos, por um lado, empréstimos das artes gráficas presentes na cartografia, sob forma de detalhes, ornamentos e cartuchos; enquanto que, por outro, abundam as referências a elementos cartográficos na paisagística neerlandesa do século XVII. Sobre o primeiro aspecto, cf. WELU, James A. “The Sources and Development of Cartographic Ornamentation in the Netherlands” in: WOODWARD, David. *Art and Cartography. Six Historical Essays*. Chicago: The University of Chicago Press, 1987. Sobre o segundo, cf. o capítulo “O impulso cartográfico na arte holandesa” in: ALPERS, Svetlana. *A Arte de Descrever: A Arte Holandesa no Século XVII*. Trad. de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Edusp, 1999.

¹² É o que fica demonstrado da análise iconográfica feita da comparação entre as imagens de Frans Post e de outros autores para mesmos temas. Como exemplo, podemos citar a diferença de tratamento para a situação geográfica do Forte Orange, na Ilha de Itamaracá, tal como se percebe no desenho de Post para o livro de Barlaeus e a composição, posterior, para a *Galerie Agreeable du Monde*, de Pieter van der Aa, Leiden, 1729. Outro exemplo, é o da situação do Cabo de Santo Agostinho, tal como aparece representado no perfil altimétrico do desenho de Post e na ilustração, de tipo manual náutico, como em “Beeldinghe vande Caep D. Augustijn met sijn fort en 1638”, de D. Loens. Manuscrito e aguada; 20,5 x 32 cm. Leiden University Library. Reproduzido em *Dutch Brazil / [Cristina Ferrão and José Paulo Monteiro Soares (eds); Dante Martins Teixeira (org.); Tradução dos manuscritos originais por Álvaro Alfredo Bragança Júnior e B. N. Teensma]*. 3 vols. Volume I – Documents in the Leiden University Library. Rio de Janeiro: Index, 1997; p. 89.

¹³ Frans Post. *Praelium prope Portum Calvum*, tinta, pincel com aguada sobre lápis, 1645, 33 x 51 cm, Londres: British Museum in: SILVA, Leonardo Dantas. *Dutch Brazil, Vol. I: Frans Post, The British Museum Drawings*. Petrópolis, Editora Index, 2000; p. 34. Cf. LAGO, Bia e Pedro Corrêa do. Op. Cit.; p. 381; e Christoffel Artichovsky, *Porto Calvo [Vogelvluchtkaart van Porto Calvo tijdens de bestorming door Graaf Johan Maurits van Nassau Februari 1637]*, Mapa manuscrito colorido, 34 x 41 cm, Leiden:

Coleção Bodel Nijenhuis, COLLBN 002-12-076, in: BUVE, Raymond. “Uma seleção da cartografia neerlandesa sobre a América Latina dos séculos XVII e XVIII em posse da Biblioteca da Universidade de Leiden”, in *De Nederlandse cartografie van Latijns Amerika. Kaarten uit de Collectie Van Keulen in de Collectie Bodel Nijenhuis*. Catalogus van de tentoonstelling ter gelegenheid van XV Congresso Internacional de AHILA. Leiden: Universiteitsbibliotheek, 2008; pp. 37-38.

¹⁴ Como categorizou Nina Serebrennikov: “[...] an accurate chorographic map – one, that is, which depicts the myriad of topographic details that a commander must take into account as he deploys his troops across unfamiliar territory – will be of considerable utility in times of war, more so indeed than an accurate map of the whole of, for example, France. [...]” Cf. SEREBRENNIKOV, Nina Eugenia. “Plotting imperial campaigns. Hieronymus Cock’s abortive foray into chorography” in: DE JONG, Jan *et al.* (Eds.) *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, Vol. 52 – Prentewerk 1500-1700. Zwolle: Waanders Uitgevers, 2001; p. 188.

¹⁵ Serebrennikov destacou que “Not all chorographic maps were so accurate, nor so jealousy guarded. Instead many were published, usually to illustrate the riches of the region in question.”. Idem, p. 189. Para a sugestão de que mapas poderiam ser segredos de Estado, cf. “Silences and Secrecy: The Hidden Agenda of Cartography in Early Modern Europe” in: HARLEY, Op. Cit.

¹⁶ ZANDVLIET. Op. Cit.; pp. 210-229.

¹⁷ Idem; pp. 171-172. Sobre a atividade dos cartógrafos neerlandeses, inclusive no ultramar, cf. DONKERSLOOT-DE VRIJ, Marijke. *Repertorium van Nederlandse Kaartmakers, 1500-1900*. Utrecht, 2003.

¹⁸ ZANDVLIET. Op. Cit. Pp. 228-229. Sobre a corte de Frederik Hendrik e seu papel político nas Províncias Unidas dos Países Baixos, cf. KEBLUSEK, Maria & ZIJLMANS, Jori (ed.) *Princely Display. The Court of Frederik Hendrik of Orange and Amalia van Solms*. Zwolle: Waanders Publishers, 1997; e ISRAEL, Jonathan I. “The United Provinces of the Netherlands. The Courts of the House of Orange, c. 1580-1795” in: ADAMSON, John (ed.) *The Princely Courts of Europe. Ritual, Politics and Culture Under the Ancien Régime, 1500-1700*. London: Seven Dials, Cassell & Co., 2000.

¹⁹ Hollstein’s Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts ca. 1450-1700, Volumes XXXVIII / XXXIX: Claes Jansz. Visscher to Claes Claesz. Visscher II [Nicolaes Visscher II]. Compiled by Christiaan Schuckman; edited by D. De Hoop Scheffer. Koninklijke Van Poll. Roosendaal, The Netherlands, 1991. Fig. 56.

²⁰ WARNKE, Martin. *Political Landscape: the Art History of Europe*. London, 1994.

²¹ Hugo Allardt. *João Maurício a cavalo, tendo ao fundo a cidade de Cleve*. Gravura em Cobre, 1654 53,5 x 40,5 c. Acervo Museum Kurhaus Kleve, Sammlung Robert Engerhausen. Reproduzida em *Eu, Maurício. Os espelhos de Nassau*. Exhibition Catalogue. MONTES, Maria Lucia; MENEZES, José Luiz Mota; e GALINDO, Marcos. (eds.) Recife: Instituto Cultural Bandepe, 2004; p. 67. Sobre o estatuto da relação política entre João Maurício e Kleve, cf. MELLO, Evaldo Cabral de. *Nassau: governador do Brasil holandês*. São Paulo: Cia. das Letras, 2006; p. 228: “Em outubro de 1647, o Grande Eleitor [Frederico Guilherme de Brandeburgo] designou Nassau [...] *stathouder* de Kleef, Mark e Ravensberg.”

²² “[...] influence of ancient municipal and provincial particularism. [...]” Cf. HOBOKEN, W. J. van. “The Dutch West India Company; the Political Background of its Rise and Decline” in: BROMLEY, J. S. & KOSSMANN, E. H. *Britain and the Netherlands. Papers delivered to the Oxford-Netherlands Historical Conference 1959*. London: Chatto & Windus, 1960; p. 42.

²³ Idem; p. 46.

²⁴ PRICE, J. L. *Holland and the Dutch republic in the seventeenth century. The politics of particularism*. Oxford: 1994; p. 10.

²⁵ Idem; p. 113.

²⁶ ADAMS, Ann Jensen. “Competing Communities in the ‘Great Bog of Europe’: Identity and Seventeenth-Century Dutch Landscape Painting” in: MITCHELL, W. J. T. (org.). *Landscape and Power*. Chicago: The University of Chicago Press, 1994; p. 42.

²⁷ Idem; p. 44.

²⁸ OLWIG, Kenneth Robert. *Landscape, Nature and the Body Politic. From Britain’s Renaissance to America’s New World*. Madison: The University of Wisconsin Press, 2002; pp. 16-21.

²⁹ O termo “Nederland” é já uma corruptela, por contração, da expressão “Nederduytslandt”, ou “Niederdeutschlandt”, vernacular germânico para a equivalente expressão latina “Germania Inferior”, designação atribuída à porção do território da Germânia que compreendia a área do delta combinado dos rios Reno, Mosa e Escalda, tal como vemos tanto na cartografia latina (como no exemplo de Ptolomeu, *Descriptio Tercia Tabula Europae*, apud BERGGREN, J. Lennart & JONES, Alexander. *Ptolemy’s Geography. An annotated translation of the theoretical chapters*. Princeton: Princeton University Press,

2000; à prancha de número 4) quanto na cartografia neerlandesa do século XVII. A evolução histórica do termo “Nederduytslandt” para “Nederland” é reforçada quando da observação de que o gentílico (sobretudo aplicado ao nome próprio da língua falada na região em questão) sobreviveu, durante todo o século XVII e até primeiras décadas do século XVIII, sob a forma de “Nederduytsch” ou “Nederduits”.

³⁰ Nas palavras de Jonathan Israel, a União de Utrecht “had envisaged a league of several sovereign ‘provinces’ [...] It was intended that this league should function not as a federal state [...] but as a confederacy of states.[...]” embora “[...] the federal principle was extended to areas such as regulation of shipping, administration of conquered districts, church affairs, and promotion of colonial expansion, [...]” ISRAEL, Op. Cit.; pp.276-277.

³¹ “The best way to describe the political entity created by the Revolt is as a cross between federal state and confederacy, with more of the confederacy in form and theory, and more of the federal state in substance and practice.” Idem; p. 277.

³² ADAMS, Op. Cit.; pp. 44-48; e LEVESQUE, Catherine. “Landscape, politics, and the prosperous peace” in: FALKENBURG, Reindert (ed.). *Natuur en Landschap in de Nederlandse Kunst, 1500-1850*. Zwolle: Waanders Uitgevers, 1998; p. 239: “The Leo Belgicus provides another instance where the land – rather than the ruler – is at the center of history. [...] The shift in emphasis from ruler to land took place from the 1580’s to 1609.”

³³ O Drenthe era uma província apenas esparsamente povoada ao tempo da independência neerlandesa, não sendo considerada província soberana, mas sendo tratada como parte da soberania da Província de Overijssel. As sete províncias com assento junto aos Estados Gerais, e portanto representadas como um conjunto de sete setas erguidas pela figura heráldica do *Leo Belgicus*, eram: Holanda, Zelândia, Utrecht, Frísia, Groningen, Overijssel e Gueldria.

³⁴ Formadas ao tempo da soberania do Duque da Borgonha e depois passada à Linhagem dos Habsburgos, e que compreendiam também as províncias que permaneceram obedientes aos Áustrias de Viena e de Madrid, correspondendo ao atual território da Bélgica e mesmo do norte da França (como no caso de Artois). Entretanto, não estamos autorizados a deduzir que as Dezessete Províncias anteriores à União de Utrecht e à União de Arras fossem simplesmente as sete Províncias Unidas mais as supostas dez ao sul dos rios, uma vez que a Zutphânia, por exemplo, uma das dezessete, teve sua soberania incluída a da Gueldria, tanto que seu brasão figura apenso sob o da última (tanto quanto o brasão da “West Frisia” aparece sob o da Holanda), na página-título do atlas *Toneel der Steden van de Vereenighde Nederlanden*, de Joan Blaeu, em 1649; apud SHIRLEY, Rodney. *Courtiers and Cannibals, Angels and Amazons. The art of the decorative cartographic titlepage*. Houten: Hes & DE GRAAF Publishers BV, 2009; pp. 140-141. De fato, as Dezessetes Províncias eram, em seus nomes latinizados: “Brabantia”, “Limburgum”, “Flandria”, “Hannonia”, “Zeelandia”, “Zutphania”, “Frisia”, “Mechlinia”, “Traiectu[m]”, “Transisu” [corruptela de “Transisalandia”], “Gruninga”, “Guelria”, “Luxemburg[um]”, “Artesia”, “Hollandia”, “Namurcum” e “Antwerpia”, tal como grafado junto com os respectivos brasões na página-título do atlas de Pieter van den Keere, *Germania Inferior id est, XVII Provinciarum ejus novae et exactae Tabula Geographicae, cum Luculentis Singularum descriptionibus additis à Petro Montano. Amstelodami. Impensis Pet. Kaerii. 1617.*; apud SHIRLEY, Op. Cit.; pp. 108-109.

³⁵ *BELGIUM sive INFERIOR GERMANIA post omnes in hac forma exactissime descriptia. auct. Abrahamo Goos*, apud Hollstein’s Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts ca. 1450-1700, Op. Cit.; fig. 221.

³⁶ LEVESQUE, Op. Cit.; p. 239.

³⁷ No mapa *Leo Belgicus*, de Claes Jansz. Visscher, feito durante a Trégua dos Doze Anos, de 1609 a 1621, a figura heráldica do leão conforma-se ao território representando as dezessetes províncias, em uma possível utilização do poder da cartografia para sugerir ideologicamente a reclamação política da independência para *todos* os Países Baixos; apud LEVESQUE, Op. Cit. Entretanto, o mesmo Visscher usou a figura do leão para inscrever a representação cartográfica da Holanda, justo em 1648, ano em que essa província teve papel importante na conclusão das negociações da Paz de Münster, como vemos no mapa *Het Graeffschap Hollandt*, apud BOOMGAARD, J. E. *Holland in Kaart en Prent*. Tiel: Drukkerij-Uitgeverij Lannoo pvba, 1944; pp. 28-29.

³⁸ BLAEU, Joan. *Atlas Maior* [1665]. Introdução e textos de Peter van den Krogt. Köln: TASCHEN, 2005; p. 12.

³⁹ Provavelmente, Blaeu tirou sua idéia da passagem em que Ptolomeu distingue a *geographia*, ou a “world cartography”, “an imitation through drawing of the entire known part of the world”, da *chorographia*, ou “regional cartography”, “as an independent discipline, sets out the individual localities, each one independently and by itself, registering practically everything down to the least thing therein

(for example, harbours, towns, districts, branches of principal rivers, and so on)” in: BERGGREN & JONES, Op. Cit.; p. 57 e nota 1 à mesma página.

⁴⁰ Ptolomeu adota a geometria de Euclides no que concerne à ideia de que a percepção óptica dos objetos consegue dar conta dos objetos em detalhes apenas na razão inversa da distância. Ou seja, quanto mais longe, menos detalhes são percebidos. Apesar de adotar essa constatação óptica, Ptolomeu não parece concordar com a explicação que Euclides dá para o fenômeno, substituindo o modelo de raios pelo de um cone ocular. Ver BERGGREN, & JONES. Op. Cit. p. 57. A mesma aplicação da geometria de Euclides aparece sobre o uso de perspectiva na arte. Sobre a perspectiva, cf. PANOFSKY, Erwin. *Perspective as Symbolic Form*. [1924-1925]. New York: Zone Books, 1991; WRIGHT, Lawrence. *Perspective in perspective*. London: Routledge & Kegan Paul, 1983; e ANDERSEN, Kirsti. *The Geometry of an Art. The History of the Mathematical Theory of Perspective from Alberti to Monge*. New York: Springer, 2007.

⁴¹ BERGGREN, & JONES. Op. Cit; p. 57.

⁴² Idem; p. 58.

⁴³ Idem; ibidem.

⁴⁴ O conceito de soberania, e sua relação com a noção de “geographistory”, tal como emergiu no pensamento político de Jean Bodin, atravessou a construção discursiva de vários dos tratados históricos e geográficos dos Países Baixos do século XVII: *Memorien der Belgische ofte Nederlantsche Historie van onse tijden*, de E. van Meteren (1599), *Nederduytschen Helicon* (1610), *Merckt der Wijsheyt vermaert*, de Willem Buytewech (1616), *De Nassausche oorloghen*, de Willem Baudart (1616), e *Oorspronck, begin ende vervolgh der Nederlantsche oorloghen*, de Pieter Christiansz. Bor (1621-1634), inclusive com poema introdutório do próprio Gaspar Barlaeus, como mencionado em LEVESQUE, Op. Cit.; pp. 240-242, e nas notas 53-57, à p. 256. A sugestão de que o contexto histórico de então (em que os autores acima citados escreviam, na altura da primeira metade do século XVII), estava profundamente marcado pela necessidade e urgência de criar o próprio Estado neerlandês, encontra-se em KOSSMANN, E. H. “The Development of Dutch Political Theory in the Seventeenth Century” in: BROMLEY, J. S. e KOSSMANN, E. H. *Britain and The Netherlands. Papers delivered to the Oxford-Netherlands Historical Conference 1959*. London: Chatto & Windus, 1960. Para a definição do conceito de soberania em Jean Bodin e seu uso posterior, com relevância para o estudo do Tratado da Vestfália e entendimento do papel da Paz de Münster nas relações internacionais do período, cf. BEAULAC, Stéphane. *The Power of Language in the making of international law. The word sovereignty in Bodin and Vattel and the myth of Westphalia*. Leiden: Martinus Nijhof Publishers/Brill, 2004.

⁴⁵ APIANUS, Petrus. *Cosmographia*. Paris, 1551, apud ALPERS, Op. Cit.; p. 264.

⁴⁶ SHIRLEY, Op. Cit.; p. 124. Vale a pena lembrar que Matthäus Merian era genro de Theodore de Bry, gravurista e editor de relevância no norte europeu e cujo trabalho era muito difundido nos Países Baixos do século XVII.

⁴⁷ Cf. TEENSMA, Ben. *Suiker, verfhout en tabak. Het Braziliaanse handboek van Johannes de Laet, 1637*. Zutphen: Walburg Pers, 2009; pp. 40-41.

⁴⁸ O cálculo das longitudes requer o uso de um cronômetro altamente acurado, equipamento que só foi inventado por John Harrison em meados do século XVIII. Cf. MONMONIER, Mark S. *Rhumb lines and map wars: a social history of the Mercator projection*. Chicago: The University of Chicago Press, 2004; pp. 10-11.

⁴⁹ O primeiro desenho se refere a *Engenho de duas rodas movidos por bois*, em tinta marrom com aguada sépia, 22,5 x 31,2 cm, Rotterdam: Stichting Atlas van Stolk. Já o segundo se refere a *Engenho com rodas movidas pela água*, tinta marrom, aguada preta sobre esboço a lápis, quadriculado, 14,3 x 28,2 cm, Bruxelas: Musée Royal de Beaux-Arts. Cf. LAGO, Op. Cit.; pp. 379 e 388 respectivamente.

⁵⁰ Ver os desenhos *Serinhaem* e *T Fort Prins Willem* in: SILVA, Op. Cit.

⁵¹ “[...] No todo, o mapa de Marcgraf é uma fonte iconográfica de extremo valor pelos aspectos do Brasil Holandês, especialmente pela etnografia. Como se pode ver pelas pinturas e desenhos de Frans Post, ele tinha um talento soberbo para condensar detalhes em pequenas cenas e em figuras ainda menores e seu olhar para detalhes era extraordinário. Parece muito provável que as cenas representadas, embora redesenhadas e recombinadas posteriormente, foram realmente observadas, podendo-se confiar nelas como registros autênticos da vida do negro, do tupinambá e do tapuia naquela época. Em poucas das pinturas pós-brasileiras (ver adiante), as atividades do povo contam histórias tão coerentes e tão bem coreografadas. Aliás, em nenhuma das outras obras de Post existem cenas de festas, danças, refeições e repouso entre tupinambás e tapuias. [...] A iconografia do Mapa de Marcgraf de 1647 tem sido discutida minuciosamente, na suposição de que as vinhetas se basearam em desenhos de Post, embora o engenho de açúcar no Mapa 3 pareça-se muito com o desenho quadriculado conservado em Bruxelas. Concordamos

com Sousa-Leão (1973:37) que o estilo é tipicamente postiano, mas com a ressalva de que os animais são um tanto canhestros, assim como o índio que segura o cartucho no canto inferior esquerdo, que parece negar as linhas precisas de Post. Possivelmente a culpa é do gravador. Como se observou antes, as vinhetas ampliam enormemente o campo de interesse de Post e, se são realmente de sua autoria, mostram que seu envolvimento nas atividades dos tapuias e dos tupinambás foi muito mais além do que suas pinturas sugeririam. [...]”. WHITEHEAD & BOESEMAN, Op. Cit. pp. 159 e 185 respectivamente.

⁵² A sugestão de que Sergipe era, ao tempo do Brasil holandês, um *no man's land*, aparece em

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

⁵³ Para a descrição da heráldica que João Maurício criou para as capitanias e câmaras municipais do Brasil holandês, cf. BARLAÉUS, Gaspar. *História dos feitos recentemente praticados durante oito anos no Brasil* [1647]. Recife: Fundação Cultura Cidade do Recife, 1980; pp. 103-104; CARVALHO, Alfredo de. “Os Brazões D’Armas do Brazil Hollandez, 1638” in *Revista do Instituto Archeológico, Histórico e Geográfico de Pernambuco*, n. 63; pp. 574-589, 1904; e GUTLICH, George Rembrandt. *Arcádia nassoviana: natureza e imaginário no Brasil holandês*. São Paulo: Annablume, 2005; pp. 129-146.

⁵⁴ BARLAEUS, Op. Cit.; p. 24.

⁵⁵ NIEUHOF, Joan. *Memorável viagem marítima e terrestre ao Brasil*. Traduzido do inglês por Moacir N. Vasconcelos; confronto com a edição holandesa de 1682, introdução, notas, crítica bibliográfica e bibliografia por José Honório Rodrigues. Belo Horizonte / São Paulo: Ed. Itatiaia / Ed. da Universidade de São Paulo, 1981. Apesar da publicação ter ocorrido em 1682, postumamente, aliás, o texto deve ter sido escrito após seu retorno do Brasil, em 1649. Na página 348 encontramos uma passagem que sugere suas observações sobre os indígenas: “Os silvícolas do interior andam completamente nus, tanto homens como mulheres. Todavia, os do litoral, que mantêm contacto com os holandeses e portugueses, usam uma camisa de algodão ou linho. Durante o tempo em que estive no Brasil, alguns dos principais aborígenes procuravam imitar os europeus na maneira de vestir. A mulher segue constantemente o marido, onde quer que vá, mesmo na guerra. Ele nada leva a não ser armas; entretanto, a pobre companheira vai carregada qual animal de carga.” A descrição acima pode ter sido tirada do próprio texto de Georg Marcgraf. Cf. MARCGRAF, Georg. *História Natural do Brasil*. [1648]. Tradução de Mons. Dr. José Procópio de Magalhães. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 1942; p. 272.

⁵⁶ O tema da casa de farinha somente reaparece em um quadro conhecido de Post, datado de 1651. Essa última composição foi equivocadamente tomada como um engenho de açúcar por LAGO, Op. Cit.; p. 128. Esse fato não passou despercebido e o tema da composição, a casa de farinha, foi relacionado tanto às descrições do cultivo da mandioca e fabrico da farinha, na *Historia naturalis Brasiliae*, de Georg Marcgraf, quanto às práticas sociais desse plantio e fabrico e sua importância para o abastecimento alimentar da sociedade colonial. O primeiro aspecto encontra-se em VIEIRA, Op. Cit.; pp. 282-284; e o segundo em SOARES, Mariza de Carvalho. “Engenho sim, de açúcar não. O engenho de farinha de Frans Post” in: VARIA HISTORIA, Belo Horizonte, vol. 25, nº 41: p.61-83, jan/jun 2009.

⁵⁷ Trata-se dos “retratos etnográficos” de Eckhout. Cf. BRIENEN. *Visions of Savage Paradise. Albert Eckhout, Court Painter in Colonial Dutch Brazil*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006; pp. 168-169; e especialmente o capítulo VI e a conclusão.

⁵⁸ Esse modelo classificatório era baseado, entre outros critérios, na relação estabelecida entre indumentária e capacidade industrial, como destacou Ernst van den Boogaart, ao considerar o caso das descrições dos povos asiáticos feitos por Jan Huyghens van Linschoten. Sobre a indumentária como atributo de civilidade, cf. HOENSELAARS, Ton. “Kleren maken de man: Mode en identiteit in het vroege moderne Engeland” in HENDRIX, Harald & HOENSELAARS, Ton. *Vreemd Volk: Beeldvorming over buitenlanders in de vroege moderne tijd*. Amsterdam: 1998; apud BOOGAART, *Civil and Corrupt Asia. Image and Text in the Itinerario and the Icones of Jan Huygen van Linschoten*. Chicago: The University of Chicago Press, 2003; pp. 10 e seguintes.

⁵⁹ A generalização de todas as nações indígenas que habitavam o litoral em torno da designação “tupi” não estava errada, mas enfatizada em demasia, através de fórmulas iconográficas simplificadas, denota a um reducionismo. O caso dos “tapuias” é mais problemático ainda, evidenciando que o “portrayal” podia facilmente se tornar um “betrayal”, como afirmou Peter Mason: “The word *Tapuya* itself is a Tupi term, which is supposed to mean ‘Westerners’ or ‘enemies’, according to Martius. It is thus not a self-ascription, but a label attached by one group (the Tupi) to refer to those who are definitely beyond the pale in their (tupi) eye. That is to say, *Tapuya* means simply ‘no-Tupi’ [...] In other words, there is no ‘Tapuya’ culture. The term has no place in scientific usage, it should only be written between single quotation marks, and its use should be confined to citations from writers of previous centuries. We are thus not dealing with self-ascriptions, but with a Tupi term that has been incorporated into European nomenclature and subsequently imposed on non-European regions in accordance with European

preoccupations.” In: MASON, Peter. *Infelicities. Representations of the Exotic*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1998.; pp. 51-52.

⁶⁰ Cf. BOOGAART, Ernst van den. “The Empress Europe and her Three Sisters: The Symbolic Representation of Europe’s Superiority Claim in the Low Countries, 1570-1655” in *America: Bride of the Sun: 500 years Latin America in the Low Countries*. Antuérpia: Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, 1992; p. 121.

⁶¹ “Rudder. The attribute of FORTUNE and of ABUNDANCE in the Roman era, and adopted with the same meaning by the Renaissance.” In: HALL, James. *Dictionary of Subjects and Symbols in Art*. Boulder, CO: Westview Press, 2008; p. 277.

⁶² BOOGAART, Op. Cit.; p. 122.

⁶³ GALINDO, Marcos. “O Governo das Almas. A expansão colonial no país dos Tapuias, 1651-1798”. Tese de Doutorado em Letras. Leiden: Universiteit Leiden, 2004; pp. 13-14 e 37.

⁶⁴ VAN GROESEN, Michiel. *The Representations of the Overseas World in the De Bry Collection of Voyages (1590-1634)*. Leiden: Brill, 2008; p. 182.

⁶⁵ BUCHER, Bernadette. *Icon and Conquest. A Structural Analysis of the Illustrations of de Bry’s GREAT VOYAGES*. Chicago: The University of Chicago Press, 1981; p. 48.

⁶⁶ Idem; pp. 53-57.

⁶⁷ Idem; p. 63.

⁶⁸ “[...] Europe had its own internal other, and thus it could project onto the New World outside the confines of Europe. The encounter with the New World thus served as the point of articulation of the demands of the European unifying *logos* with the external projection of European fantasies, fears and desires.” In: MASON, Peter. *Deconstructing America. Representations of the Other*. London/New York: Routledge, 1990; p. 41.

⁶⁹ Para as figuras representando tipos sociais e/ou nacionais na cartografia desses dois autores holandeses do século XVII, cf. Hollstein, Op. Cit.; e BLAEU, Op. Cit.

⁷⁰ *Brasilia qua parte paret Belgis : Brasilia geographica & hydrographica tabula nova, continens praefecturas de Cirijs, cum Itapuama de Paranambuca Itamaraca Paraíba, & Potiji, vel Rio Grande / Quam ... superstruebat et delineabat Georgius Marggraphius Germanus Anno Christi 1643*. 1 mapa em 8 folhas soltas: gravura em cobre; 116×158 cm, cujas folhas, cada, medem 39×52,5 cm. Amsterdam, impresso por Huijch Allart, 1659. Bibliotheek Universiteit Leiden, Collectie Bodel Nijenhuis, COLBN 004-08-025/032.

⁷¹ Cujá descrição, nos termos seguintes: “Kaart van (Nederlands-) Brazilië. Kaart in negen bladen. Derde staat van de kaart van Georg Markgraf, uitgegeven door Clement de Jonghe in 1664. Eerder in 1646-1647 gepubliceerd door Joan Blaeu als wand- en ataskaart. In het binnenland illustraties naar tekeningen van Frans Post. Op zee is afgebeeld de zeeslag tussen Nederlanders en Portugezen in 1640. Linksboven en rechtsonder op het vaste land zijn de exposities landinwaarts van respectievelijk Markgraf en Elias Herckmans. De kaart werd vervaardigd in opdracht van Johan Maurits.”, foi encontrada em referência a *Brasilia qua parte paret Belgis. Brasiliae geographica & hydrographica tabula nova ... delineabat Georgius Marggraphius Germanus anno Christi 1643*, 117 x 157,5 cm. Rotterdam, Maritiem Museum, inv. n. WAE598.

⁷² Coleção Particular de Pedro e Bia Correa do Lago. Ver LAGO, Op. Cit.; p. 409.

⁷³ SOUSA-LEÃO, Joaquim de. *Frans Post 1612-1680*. Amsterdam/Rio de Janeiro: A. L. van Gendt & Co./Kosmos, 1973; p. 158.

⁷⁴ LAGO, Op. Cit.: cf. “Tabela completa de correspondência entre as gravuras do livro de Barlaeus, os óleos conhecidos pintados no Brasil e os guaches de Thiéry” às páginas 62 e 63.

⁷⁵ De norte a sul: o *Fort Keulen* no Rio Grande; *Fredrikstadt* e *Fort Margreta*, na Paraíba; *Schkoppstadt*, em Itamaracá; Igarassu, Olinda, Recife, *Mauritsstadt*, *Vrijburg*, Boa Vista, *Fort Prins Willem*, Cabo de Santo Agostinho, Serinhaém, Porto Calvo, Alagoas e *Fort Maurits* às margens do rio São Francisco, em Pernambuco. Podemos relacionar esse conjunto ao das jurisdições, subdivisões político-administrativas das capitânicas. No caso de Pernambuco, por exemplo, em 1639, havia quatro jurisdições: Igarassu, Olinda, Serinhaém e a compreendida pelo território conhecido como Pernambuco pars borealis (de acordo com o relatório datado da Haia, 24 de setembro de 1639, pelo conselheiro político Willem Schott, *Corte Relaes ende sommierlyck descriptie van de landen steden ende fortressen van Brasil*). Já Adrian van der Dussen, em novembro do mesmo ano de 1639, relata que aquela última jurisdição fôra desmembrada em três: Porto Calvo, Alagoas e *Fort Maurits*. Em 1642-3, a porção sul da jurisdição de Olinda foi transformada na jurisdição do Cabo de Santo Agostinho (*Dagelijkse Notulen*, 6 de maio e 26 de junho de 1642, e 24 de novembro de 1638; e *Generale Missive*, Recife 2 de abril de 1643) in: DUSSEN, Adrian van den. *Relatório sobre as capitânicas conquistadas no Brasil pelos holandeses, 1639: suas condições econômicas e sociais*. Tradução, introdução e notas por José Antonio Gonçalves de Mello, neto. Rio de

Janeiro: Instituto do Açúcar e do Alcool, 1947; p. 29, nota 7. Na heráldica oficial que João Maurício elaborara, afora os brasões das quatro capitanias, as câmaras de Igarassu, Serinhaém, Porto Calvo e Alagoas aparecem representadas, mais o Sergipe, tal como se vê na falsa página de rosto do livro de Barlaeus e no texto explicativo para os motivos que nela aparecem. In: BARLAËUS, Op. Cit.

⁷⁶ “Thus we learn that that which is absent from maps is as much a proper field for enquiry as that which is present. [...] Silence can reveal as much as it conceals and, from acting as independent and intentional statements, silences on maps may sometimes become the determinate part of cartographic message. [...]” in: HARLEY, J. B. Op. Cit.; p. 86.

⁷⁷ “João Maurício sentia que atrás das pequeninas chicanas da W. I. O., atrás das constantes resingas sobre os seus atos, pretensões e gastos, se ocultava alguma coisa mais do que o espírito mercantil dos diretores, que ele conhecia de sobejo. Queriam se descartar do “caro” Conde, que tanto custava à Companhia. O diretório não lhe havia perdoado também o seu insucesso diante da Bahia. Por outra parte, via no seu cordato tratamento dos Portugueses e Indígenas apenas o sintoma de uma condescendência doentia, ao passo que a maioria dos acionistas se achava exasperada contra o Conde por não saber ele extorquir mais dinheiro da Colônia. [...]” in: WATJEN, Hermann. *O Domínio Colonial Holandês no Brasil: um Capítulo da História Colonial do Século XVII*. Recife: Cia. Ed. de Pernambuco, 2004; p. 217.

⁷⁸ WÄTJEN, Op. Cit.; p. 452.

⁷⁹ Idem; pp. 452-454; e BOXER, Charles. *Os Holandeses no Brasil, 1630-1654*. [1957] Recife: CEPE - Companhia. Editora de Pernambuco, 2004; p. 108.

⁸⁰ “João Maurício mostrou-se cético. No caso de pretender-se manter o Monopólio, opinou ele, imprescindível seria cuidar do bem-estar dos habitantes da Nova Holanda de maneira inteiramente diferente da que vinha sendo até então adotada. Quanto à gravidade da situação, parecia-lhe inadiável necessidade tratar de saber se a Companhia se achava realmente em condições de satisfazer aos novos e poderosos reclamos, e se o Brasil não poderia ser mais eficientemente favorecido exercitando a W.I.C. o comércio juntamente com os comerciantes livres com reserva para os Senhores da Companhia, de alguns ramos.” In: WÄTJEN, Op. Cit.; p. 458.

⁸¹ “Johan Maurits, impressed above all by the need to find more colonists, threw his weight behind the open-trade policy.” In: ISRAEL, Jonathan. *Dutch Primacy in World Trade, 1585-1740*. Oxford: Oxford University Press, 1989; p. 164; e “Parece que esse despacho de João Maurício terá feito pender a balança para o lado dos defensores da liberdade do comércio.” In: BOXER, Op. Cit.; p. 114.

⁸² WÄTJEN, Op. Cit.; pp. 464-467; BOXER, Op. Cit.; pp.114-115; e ISRAEL, Op. Cit.; p. 164.

⁸³ “In 1638 Amsterdam got its way for the most part; a law for free trade to Brazil was drawn which gave a good deal of leeway to private trade.” Cf. HOBOKEN, Op. Cit.; p. 55.

⁸⁴ “[...] [o partido da paz] was marked not only by a conciliatory attitude towards the Remonstrants but also by hostility to strong power in the hands of the stadhouder.” Idem, p. 52.

⁸⁵ “[...] Republicanism and Orangism, or support for the States of Holland, on the one side, or for the Stadholders, on the other, were the two defining orientations of political life in the province of Holland, [...]”. Cf. PRICE, Op. Cit.; p. 154.

⁸⁶ Idem; p. 113.

⁸⁷ ISRAEL, Jonathan. *The Dutch Republic. Its Rise, Greatness and Fall, 1477-1806*. Oxford: Oxford University Press, 1995; p. 604 e seguintes.

⁸⁸ Idem; p. 597.

⁸⁹ PRICE, Op. Cit.; p. 117.

⁹⁰ BOXER, Op. Cit.; p. 223.

⁹¹ “William II first emerged on to the political stage, in 1645, when his father was sick and he attempted, backed by the French ambassador, to gain command of a field army with which to fight the Spaniards. His father had refused to permit this and during his last two field campaigns (1645-6) deliberately thwarted his son’s desire for military command. While relations between father and son deteriorated, the Stadhouder, increasingly frail, began co-operating with Adriaen Pauw and the Bickers, who were now effectively directing the Republic. [...]” in: ISRAEL, Op. Cit.; p. 595.

⁹² “Todo esse esforço de relacionar a produção imagética de Frans Post ao contexto histórico das relações entre os Países Baixos e o Brasil se faz necessário para restituir a essas imagens uma referência que a historiografia da arte posterior não pôde considerar. Muito depois do eclipse da “Idade de Ouro” holandesa, e do esquecimento do Brasil que a ele se seguiu, foi difícil considerar quão importante foi o caso brasileiro para a política externa e mesmo para a sociedade neerlandesa, entre os anos de 1645 a 1669.” In: VIEIRA, Op. Cit.; p. 239. A fim de reforçar esse argumento, basta lembrar que “na agenda internacional dos Países Baixos, o negócio do Brasil só perdia em importância para o *Grote Zaak*, a paz com a Espanha, e para o conflito com a Dinamarca sobre a navegação no estreito do Zonte.” In: MELLO,

Evaldo Cabral de. *O Negócio do Brasil. Portugal, os Países Baixos e o Nordeste, 1641-1669*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2003; p. 120.

⁹³ ISRAEL, Op. Cit.; p. 596.

⁹⁴ “[...] pode-se tratar, então, de uma alusão à excepcional colheita de cana-de-açúcar obtida em Pernambuco naquele mês [de agosto de 1638]” In: LAGO, OP. Cit.; p. 88; o que constitui uma hipótese plausível se se leva em conta as quantificações para a produção de açúcar para o ano em questão e em relação aos anos anteriores, como se vê nas tabelas reproduzidas em WÄTJEN, Op. Cit.; pp.494-506, e em MELLO, Evaldo Cabral de. *Olinda Restaurada: Guerra e Açúcar no Nordeste, 1630-1654*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1998; p. 458.

⁹⁵ Palavra que significa, literalmente, cabeça-de-ponte, e que foi usada em HEIJER, Henk der. *De geschiedenis van de WIC*. Zutphen: Walburg Pers, 2002; p. 35. Sobre a discussão filológica acerca da acepção que a palavra “kolonie” poderia ter no século XVII, ver TEENSMA, Op. Cit.; p. 39. No entanto, para a etimologia latina e para o sentido que o termo “colônia” poderia ter tido para os contemporâneos, ver BOSI, Alfredo. *Dialética da Colonização*. São Paulo: Cia. das Letras, 1992.

⁹⁶ “Rather than a *decline*, one might better speak of a *reconfiguration* of the Dutch Atlantic, or a new conception of its strategic value. For if the Republic had lost control of its premiere colonies, its merchants did not lose their appetite for profitable trade or their nose for fresh market opportunities.” In: SCHMIDT, Benjamin. “The Dutch Atlantic: from Provincialism to Globalism” In: GREEN, Jack P. e MORGAN, Philip D. (eds.). *Atlantic History. A Critical Appraisal*. Oxford: Oxford University Press, 2009; p. 176.

⁹⁷ “There was no such thing as a Dutch Atlantic”. Idem; p. 163.