

“Imagens fiéis da terra”: paisagem e regionalismo na recepção às obras de Frans Post pela cultura visual de Pernambuco, 1925-1937

Daniel de Souza Leão Vieira

Doutorando pela Leiden University. Pesquisador visitante no Pallas Institute for History of Art and Literary Studies. Autor de, entre outros artigos “Paisagem e Imaginário: contribuições teóricas para uma história cultural do olhar”. *Fênix*, v. 3, n. 3, 2006.

RESUMO

Esta é uma investigação sobre como a recepção às pinturas de paisagens de Frans Post se relacionou à criação de imagens espaciais e seu uso pelo pensamento social com o fim de construir as identidades no Brasil. Considerando a emergência do conceito de “Nordeste” e as mudanças na concepção de “paisagem” pela cultura visual de Pernambuco, este trabalho levanta a hipótese de que as imagens de Post foram interpretadas enquanto imagens territoriais do Nordeste açucareiro. Evocando imagens holandesas do século XVII, as elites pernambucanas lutavam simbolicamente para redefinir a geografia nacional e o próprio lugar de Pernambuco nesse novo quadro.

PALAVRAS-CHAVE: história cultural; paisagem; Frans Post.

ABSTRACT

This is an investigation about the reception the paintings of landscapes of Frans Post was related to the creation of space imagery and its use by social thought in order to construct the identities of Brazil. Considering the emergence of the “Northeast” and changes in the conception of “landscape” by the visual culture of Pernambuco, this work raises the hypothesis that the images of Post images were interpreted as territorial Northeastern sugar. Evoking images of the seventeenth century Dutch, the Pernambuco elites symbolically struggling to redefine the geography national of Pernambuco and its place in this new framework.

KEYWORDS: cultural history; landscape; Frans Post.

“Imagens fiéis da terra”: paisagem e regionalismo na recepção às obras de Frans Post pela cultura visual de Pernambuco, 1925-1937

Introdução

Este trabalho é uma investigação sobre como, em Pernambuco dos anos 1920 e 1930, a recepção às pinturas de paisagens de Frans Post (produzidas no século XVII holandês) se relacionou ao processo de criação de imagens espaciais e seu uso pelo pensamento social com o fim de construir as identidades no Brasil.

Primeiramente, e apesar da abrangência nacional do tema, a cultura visual que possibilitou a recepção de Frans Post era baseada num espaço midiático ainda definido em termos locais (NASCIMENTO, 1962-1982; BARROS, 1985; e REZENDE, 1997). Neste sentido, pensar o Brasil a partir da recepção dessas imagens, é fazê-lo, sobretudo, a partir do âmbito pernambucano. Ou pelo menos assim o fizeram as elites locais, pois o recorte geográfico deduzido pelas localidades presentes nas pinturas de Frans Post (o Brasil holandês, de 1630 a 1654) coincidia com a porção atlântica da região do território brasileiro que era inventada, nos anos 1920 e 1930, enquanto Nordeste.

No entanto, para que isso se desse, foi necessário fundir uma conceituação da imagem paisagística a uma noção da realidade empírica tal como enunciada pelo saber geográfico. Assim, num segundo momento, tratou-se de investigar as transformações do conceito de paisagem no interior da cultura visual de Pernambuco, de 1925 a 1937. Profundamente alicerçada na

reprodução de imagens em jornais e revistas, essa cultura visual viu a emergência de um novo conceito de paisagem que operou em duas instâncias distintas, porém intimamente relacionadas: 1) a produção e recepção de imagens da terra; e 2) a relação desse repertório imagético e imaginário com um campo socializado de percepção do meio ambiente (VIEIRA, 2003).

Esse contato com imagens que representam o Brasil através dos códigos de pintura de paisagem na Holanda do século XVII exigiu do público brasileiro do início do século XX um esforço no sentido de ressignificá-las. Esse hiato temporal constituía uma distância entre sujeitos históricos e objetos culturais diferentes. Ao sobrepor outros significados às imagens de Frans Post, essa elite terminou por constituir objetos culturais híbridos.

Este trabalho levanta a hipótese de que a recepção às imagens de Frans Post se deu em meio à emergência de um discurso regionalista que inventou o “Nordeste” enquanto região brasileira. Nesse sentido, as pinturas de paisagens feitas por Frans Post puderam ser interpretadas pelas elites pernambucanas com o fim de constituí-las enquanto imagens territoriais (SNYDER, 1994), ou imagens espaciais (LIMA, 1999; e MAIA, 2008), do Nordeste tropical e açucareiro.

Ao construir um regime de visibilidade do território a partir do conceito de “região”, esse novo regionalismo, do século XX, se constituía

numa emergência imagético-discursiva com o objetivo de chamar a atenção para uma porção do país que, apesar das dificuldades econômicas decorrentes da crise açucareira, era ainda política e culturalmente importante (PANDOLFI, 1980; ALBUQUERQUE, 1999).

Evocando as imagens holandesas do século XVII de Frans Post, através de uma interpretação "realista", tomando-as como testemunhas da formação da cultura brasileira enquanto paisagens tropicais, as elites pernambucanas estavam lutando simbolicamente para redefinir a geografia nacional e o próprio lugar de Pernambuco nesse novo quadro.

Identidade nacional e tensões regionais em Pernambuco, 1925-1937:

A invenção do Nordeste se deu em meio aos embates pela construção das identidades modernas, embora seja fruto de um movimento considerado reacionário, cuja intenção era conservar, ou reabilitar, um grupo social tradicional que perdia espaço nas relações de poder para as elites do Centro-Sul brasileiro (ALBUQUERQUE, 1999, p. 40).

Estas identificaram-se com os signos de modernização e passaram a impor seu "regionalismo" como projeto cultural nacional (Idem. p. 45). É no interior desse processo de constituição das elites regionais do Centro-Sul em nacionais que se forja a imagem dos outros estados do antigo "Norte" como o Outro atrasado: terra de secas, fome e fanatismo (Idem, p. 57-62).

A contraparte "local" do discurso regionalista que inventou o "Nordeste" surgiu, no entanto, como reação das elites pernambucanas ao processo de construção de identidades nacionais através de um projeto do Centro-Sul. E se o regionalismo foi,

nos anos 1920, o palco de embate entre o discurso do progresso e o da tradição, nos anos 1930, o foi como criação de um espaço simbólico para reafirmar as elites açucareiras. E Gilberto Freyre foi o grande nome que embasou essa fundamentação sociológica do Nordeste (ALBUQUERQUE, 1999, p. 74-106). Intelectual profundamente influenciado pelo culturalismo de Franz Boas (CHACON, 1993; e VIEIRA, 2002), Freyre terminou por eleger o regional como o elemento central que permitia lançar um olhar sobre o país. Tomando-o como vernáculo, ele não só fundamentou o discurso do Nordeste, mas também reinventou o Brasil através daquele. Práticas, tradições, valores, antes dispersos na miríade de expressões culturais foram costurados na trama de seu texto e na teia das relações de poder em que ela se inseria: a elite canavieira. (ALBUQUERQUE, 1999, p. 71-72).

Entretanto, a obra de Freyre não foi mecanicamente causada por interesses de uma classe conservadora. Tratava-se da construção de um espaço de dizibilidade e visibilidade através do qual os dilemas da modernidade eram pensados. Se, por um lado, "o Nordeste nasce da construção de uma totalidade político-cultural como reação à sensação de perda de espaços econômicos e políticos"; por outro, o regionalismo de Freyre não era "mera justificativa ideológica de um lugar social ameaçado, e sim uma nova forma de ver, de conhecer e de dizer a realidade, só possível com a emergência da nação" (Idem, p. 67 e p. 86).

Se a atividade intelectual de Freyre (os artigos que escreveu no *Diário de Pernambuco* logo que chegou de viagem aos Estados Unidos, em 1924; a publicação do *Livro do Nordeste*, em 1925; e mesmo a realização do Primeiro Congresso Regionalista do Nordeste, em 1926) foi um esforço para

lidar com as perplexidades do momento histórico, o foi como forma de constituir um espaço de discussão sobre as necessidades de modernização ao mesmo tempo em que refletiam a importância das tradições culturais sendo então inventadas como "regionais".

Essa ambigüidade entre o moderno e o tradicional não se reduzia a, mas estava intimamente relacionada à crise açucareira e às tensões entre o "local" e o "nacional" em Pernambuco (BARROS, 1985). O regionalismo surgiu durante o governo estadual de Sérgio Loreto, de 1922 a 1926, que foi uma espécie de "acordo de cavalheiros" entre liberais e conservadores; entre os defensores e os críticos de uma política mais afinada com o "café com leite" de São Paulo e Minas Gerais. Daí seu governo ter se caracterizado, de um lado, por investir em obras públicas, mas também de dar apoio formal aos eventos regionalistas, numa política de contemporização e conciliação com os diversos interesses em jogo. No entanto, ao final de seu mandato, Sérgio Loreto fora acusado de mascarar um continuísmo sem, contudo, efetivamente promover uma solução à crise econômica do estado (BORBA, 1926).

Somente com o advento da Revolução de 1930 é que houve uma mudança na balança política de Pernambuco, permitindo que a discussão regionalista ganhasse mais espaço. Carlos de Lima Cavalcanti conseguiu aglutinar em torno de si tanto certos setores progressistas da lavoura canavieira quanto um incipiente operariado urbano na mesma medida em que dava apoio, no plano nacional, ao governo central de Getúlio Vargas. Lima Cavalcanti queria com isso desmontar o velho esquema oligárquico do "café com leite", fortalecendo a união de forma que essa pudesse intervir na economia pernambucana com o fito de debelar a crise

açucareira (PANDOLFI, 1999, p. 341-344; CAMARGO, 1982, p. 7-46).

Lima Cavalcanti terminou por ser um dos articuladores da construção de um bloco político, unido, formado pelos estados do Norte e do Nordeste, que se tornou peça importante para Getúlio Vargas usar de forma a contrabalançar as forças políticas e neutralizar a importância de São Paulo e Minas Gerais no cenário nacional.

Entretanto, à medida que o rumo da "revolução" ia sendo definido, entre a constitucionalização e o autoritarismo, a bancada pernambucana na Assembléia Constituinte enfrentava dificuldades em "negociar" o lugar de Pernambuco nesse novo arranjo nacional (PANDOLFI, 1980, p. 391-394).

Em 1933 e 1934, Lima Cavalcanti procurou contemporizar os interesses da bancada de seus conterrâneos, de um lado, e os do governo central, do outro. Para isso, ele teve que buscar apoio entre lideranças de outros estados da união, de forma a poder assegurar um mínimo de apoio nacional para a pauta dos deputados pernambucanos. A manobra surtiu efeito e, ao fim, chegou-se a certo consenso na Assembléia. Mas isso às custas da acentuação das divergências entre os grupos sócio-políticos em Pernambuco, inclusive no setor canavieiro (Idem, p. 411-420).

Ausente do estado quando ocorreu a Intentona Comunista, em 1935, no Rio de Janeiro, Recife e Natal, ele foi acusado de ser conivente por omissão. Ao perceber o perigo de sua posição, Lima Cavalcanti tratou de fortalecer sua posição de liderança estadual e regional como forma de oposição ao governo central para se manter no poder. E a forma que ele encontrou para unificar sua base estadual foi evocar o passado nassoviano de governo realizador e de administração

competente. Ele mobilizou instituições em Pernambuco a fim de celebrar, em janeiro de 1937, os trezentos anos da chegada de Maurício de Nassau ao Recife (MADI, 2002). A proposta incluía a publicação de uma monografia sobre o pintor Frans Post (Idem, p. 89-90).

A idéia era sedutora, pela importância e presença do tema no imaginário da sociedade pernambucana, e brasileira em geral. Mas foi justo por essa importância, nas suas implicações de memórias políticas, que a manobra última de Lima Cavalcanti não obteve sucesso.

Interventor e, a partir de 1935, governador eleito, Lima Cavalcanti quis aglutinar os vários setores sociais e intelectuais de Pernambuco evocando o sentimento do nativismo pernambucano (MELLO, 1997), que gravitava entre o "mito da Restauração Pernambucana", de um lado, através do qual se valorava os naturais da terra pela expulsão dos holandeses "à custa de nosso sangue e fazenda"; e, do outro, a "nostalgia nassoviana", com sua evocação de um passado de ouro em Pernambuco, em que sua posição política central se alimentava de imagens de realizações urbanísticas, científicas e artísticas (Idem, p. 357).

Desde 1870 o problema do separatismo pernambucano não era mais uma ameaça à constituição e manutenção de um território único no país (Idem, p. 366), mas esse imaginário, de Pernambuco como separatista, podia ser usado como justificativa para coerção do governo central no estado e isso não passou despercebido durante os tensos e decisivos anos de 1936 e 1937. Após a Intentona Comunista, o governo central decretara estado de sítio (MADI, 2002).

Não interessava se, a esta altura, a memória do Brasil holandês representava em Pernambuco já outra bandeira: a da "tentativa

de ascenso político" (PANDOLFI, 1980). Sobretudo porque essa bandeira, associada ao imaginário sobre os holandeses, tinha nítidas conotações (o ideário liberal, a religião protestante e a diferença étnica) que faziam com que essa evocação nassoviana se refratasse contra a emergência de uma identidade brasileira que se construía baseada no estado centralizado e interventor, na idéia de democracia racial entre as três matrizes do povo brasileiro e na religião católica. Basta ver as reproduções de textos de jornais e revistas dos anos 1930 para se ter uma idéia do combate a um imaginário do progresso colado à imagem da experiência histórica do Brasil holandês. Era comum nos textos a figura do holandês ser caracterizado como exógeno e invasor para reforçar a crítica ao discurso anti-lusitano (FREYRE, 1985, p. 9-10; MADI, 2002).

Portanto, nem mesmo em Pernambuco a evocação nassoviana conseguiu unificar, em torno da figura de Lima Cavalcanti, a elite oligárquica, a *açucarocracia* da terminologia de Evaldo Cabral de Mello (MELLO, 1997, p. 409).

Assim, em 1937, ano emblemático para a história do rearranjo da posição de Pernambuco no mapa do Brasil do Estado Novo, Lima Cavalcanti era destituído do governo estadual; Gilberto Freyre publicava *Nordeste*; e Frans Post tornava-se mais conhecido do público pernambucano, graças à monografia de Joaquim de Sousa-Leão Filho.

De dentro desses novos quadros políticos, no plano regional, o estado da Bahia, mais homogeneamente oligárquico, ganhou mais importância, tomando o lugar de liderança regional, momentaneamente ocupado por Pernambuco (PANDOLFI, 1980).

Foi nesse clima de rivalidade nordestina que a revista *Fronteiras* publicou, em 1938,

o artigo *Terceiro Centenário da Retirada de Maurício de Nassau*. Nele, o autor escreveu:

[...] enquanto na Liberal Democracia, o Sr. Carlos de Lima pretendia festejar o terceiro centenário da chegada de Maurício de Nassau em Pernambuco, o Estado-Novo, na Bahia, comemorou a 28 de maio próximo [sic.] o terceiro centenário da retirada de Nassau. O Estado-Novo, anti-liberal, tem consciência das datas em que se forjou o Nacionalismo Brasileiro (MADI, 2002, p. 118).

Assim entende-se, por fim, o esforço de Sousa-Leão, logo ainda no começo de seu texto sobre Frans Post (SOUSA-LEÃO, 1937, p. 11-12), em conseguir se não separar as imagens desse da figura histórica de Maurício de Nassau, ao menos diminuir essa relação. Daí porque o autor, ao começar seu texto com o chavão de inserir a produção de Post na esclarecida administração de Nassau, mencionou também a missão artística de D. João VI, quando esse, fugindo da invasão napoleônica em Portugal, transferiu a corte para o Rio de Janeiro. Isso evitava mostrar Nassau como exemplo único de “administrador esclarecido”. Nada mais evocativo na memória política brasileira a fim de cumprir com uma dupla exigência para com seu texto sobre Frans Post: minimizar a figura de Nassau e reabilitar o português católico, profundamente denegrido pelo antilusitanismo do discurso liberal do progresso.

O mesmo malabarismo textual, de respeitar os pais fundadores lusitanos, aparece no artigo de Estevão Pinto, quando este coloca Maurício de Nassau num honroso segundo lugar, atrás apenas de Duarte Coelho, primeiro donatário de Pernambuco (PINTO, 1936, p. 56).

Sousa-Leão, ao se referir à missão artístico-científica de Nassau no Brasil, comparou-a a outra similar, levada a cabo por Napoleão no

Egito. Trata-se aqui de referência a uma imagem, evocada durante debate pró- e contra- Nassau nos jornais e revistas pernambucanos dos anos 1930, que denegria a figura de Nassau ao compará-lo com os piratas invasores, como Villegagnon, Lancaster ou mesmo os Filipes espanhóis (SOUSA-LEÃO, 1937, p. 12; MADI, 2002, p. 104-105).

E, finalmente, o autor tratou de separar os interesses artístico-científicos de Nassau dos econômicos da WIC – West Indische Compagnie. Leia-se:

Como o espírito que, afinal, predominou no Conselho das Índias Ocidentais, fosse o do mercantilismo estreito que não compreendia a formação de um império colonial de larga visão civilizadora, viu-se Nassau tolhido na sua ação, a ponto de abandonar a empresa encetada com tanto entusiasmo. Com a sua partida estavam contados os dias do domínio holandês. A curteza [sic.] de vistas do Conselho dos XIX, que suspeitava formasse o Conde planos de independência, selou o destino da próspera colônia, cedo revoltada contra o jugo opressor dos seus sucessores, qualificados por Handelmann de plebeus. Redundou em fiasco a grande empresa colonizadora, tentada no Brasil pelos pertinazes holandeses.” (SOUSA-LEÃO, 1937, p. 12).

Portanto, após toda uma operação discursiva de subtrair a exclusividade da ação de Nassau, ao sobre ele sobrepor o vulto de D. João VI, de distingui-lo dos holandeses “ávidos por lucro” e, ainda assim, de considerar a missão artístico-científica dele como pilhagem, o leitor pernambucano, e brasileiro em geral, estava pronto para travar contato com a obra de Frans Post sem que ficasse inseguro de seus próprios pressupostos nacionalistas, baseados na religião católica, na política antiliberal e na teoria raciológica da miscigenação.

Paisagem e cultura visual em Pernambuco, 1925-1937

Uma vez apreendido o contexto histórico da recepção de Frans Post, em meio à emergência do discurso regionalista que inventou o Nordeste, coube então investigar que estratégias imagéticas ocorreram, no interior da cultura visual de Pernambuco dos anos 1920 e 1930, possibilitando que a elite pernambucana operasse essa ressignificação, retirando as molduras da produção histórica holandesa do século XVII.

Nos jornais e nas revistas de 1920 e 1930, de fundamental importância para o Recife de então (BARROS, 1985, p. 180), a imagem da cidade não era nenhuma novidade para a sociedade, uma vez que a cidade já tinha sido alvo da pintura, da gravura e da própria fotografia. A novidade estava agora nos novos meios de reprodutibilidade técnica que os jornais e as revistas puseram a serviço para difundir a imagem de uma forma nunca antes pensada. A crença na suposta objetividade da fotografia deixava entrever, porém, os usos desse veículo, bem como sua relação com o público leitor.

Um conceito chave nesse processo foi o de paisagem. No interior dessa cultura visual, as transformações desse conceito ocorreram em duas instâncias distintas, porém relacionadas: tanto a produção e recepção de imagens quanto a relação desse repertório imagético com um campo socializado de percepção do meio ambiente. A produção e circulação de imagens fotográficas transformou tanto os pressupostos estéticos de apreciação das artes figurativas, quanto a forma de apreender e perceber o ambiente, sobretudo a cidade, lugar de difusão dessas novas imagens e experiências da modernidade (VIEIRA, 2003, p. 57-95).

A emergência de um novo uso do termo "paisagem", na relação direta com a

produção, circulação e recepção de imagens fotográficas, possibilitou uma nova experiência do ambiente urbano. E depois, da própria noção de ambiente e realidade. Nesse processo, a transformação do conceito de paisagem, oriundo de um léxico ligado ao pitoresco, fundiu um certo olhar, estetizante, a uma noção da imagem como cópia da realidade, possibilitada pela característica metonímica da fotografia. Assim, o conceito de paisagem gravitou numa ambigüidade que foi do uso do termo como signo ao de próprio mundo-objeto. De imagem pictórica, o termo "paisagem" passou a significar o próprio ambiente.



A imagem acima brinca com o que a fotografia passou a poder fazer com os temas pictóricos. À imagem de fundo, um "aspecto" (tema oriundo das imagens panorâmicas de pintura) do Cais de Santa Rita, no Recife, está sobreposto um "flagrante" urbano: um banhista saltando (*Revista da Cidade*, Ano 1, nº 09, 24.07.1926. Acervo FUNDAJ).

Ora, o flagrante é justo uma imagem possibilitada pela emergência de uma categoria perceptiva e cognitiva que é o instante. E sua fixação em imagem foi possibilitada pelo advento da câmera fotográfica automática. Daí porque o "flagrante" podia ter como sinônimo o "instantâneo" (CHARNEY e SCHWARTZ, 2001). Esse tipo de hibridismo que foi a

mistura de uma nova possibilidade técnica do aparato fotográfico com os temas e os repertórios herdados da pintura terminou por fundir o que era tido como da ordem do espírito com o que era da ordem da máquina.



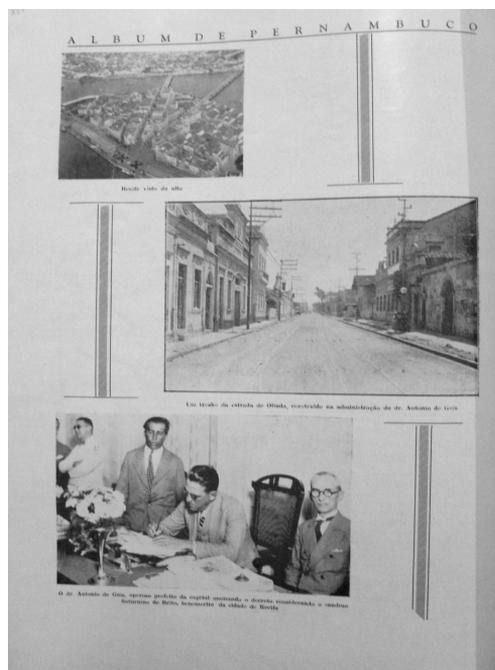
Daí que um segundo tipo de imagem, como esta "vista aérea" (*Revista de Pernambuco*, Ano 2, nº 09, março 1925), foi interpretado não como uma representação do mundo-objeto, através dos códigos da imagem paisagística, mas como a própria paisagem, que, sendo naturalizada em "realidade" empírica e considerada *a priori* como espaço, tivesse sido registrada (ou copiada) pelo fotógrafo.

Nos anos 1930, apesar de uma maior inconstância periódica das publicações, o material visual sobre a cidade se encontra mais estruturado do que nas revistas dos anos 1920. Desde o estabelecimento de fórmulas para os enquadramentos a uma melhor diferenciação dos temas fotográficos (tanto no olhar quanto no tratamento ao objeto, ou seja, tanto na apresentação da imagem enquanto vista, panorama ou foto aérea, quanto na distinção entre a cidade vista em unidades urbanísticas ou em parte de seu todo).

Isso demonstra uma crescente conscientização dos processos de produção, usos e recepção da imagem, a julgar pela apresentação dos temas visuais e suas

correlações com o texto, inclusive em sua acepção de discurso de propaganda política sobre a cidade.

Publicações como o *Album de Pernambuco*, a *Revista do Porto do Recife*, o *Guia da Cidade do Recife*, o *Anuario de Pernambuco*, ligadas à gestão de Lima Cavalcanti, e revistas como *Pernambuco* ou *Mauricéa*, ligadas a grupos sociais independentes, trazem uma especificação maior no que tange à terminologia e à tipologia de imagens urbanas na própria relação entre as imagens e as legendas. Tratava-se de um crescente profissionalismo na produção tanto de imagens quanto de texto, bem como de um uso mais pensado e estruturado daquelas para fins políticos. Nessa imagem abaixo, vê-se a correlação entre esses três aspectos imagéticos da cidade: o espaço urbano, a cidade em obras e o prefeito, autor dos melhoramentos (*Album de Pernambuco*, 1933, p. 158).



A publicação do *Guia da Cidade do Recife*, por exemplo, traz algumas pranchas com desenhos aquarelados, autoria de Murilo La Greca, que se contrapõem (quanto ao tipo mas não ao tema) às fotografias da cidade. Estas, apesar de profissionalmente criadas como estetizações da realidade, são, no entanto, apresentadas como a própria realidade visual da cidade. Elas vêm intercaladas entre os textos. São também a matéria de que é feita a cidade, tomada como realidade. Enquanto as pranchas contendo aquarelas são já a liberdade que o artista plástico tem para, extrapolando esse "realismo", se aventurar na (re)criação estética, rumo ao "pinturesco".

No entanto, tanto as poucas gravuras do século XIX quanto as do Recife holandês do século XVII (inclusive as tiradas do livro de Barlaeus, feitas a partir de desenhos de Frans Post) foram apresentadas não como congêneres das imagens "artísticas" de La Greca, mas como equivalentes às imagens "realistas" do foto-jornalismo. Isso sugeria ao leitor uma certa homogeneização no ato de significar os diferentes tipos de imagens, desfazendo a relação de necessidade presente entre suporte, linguagem visual e referência para com o mundo-objeto.

Tanto é que, na última página do *Guia da Cidade do Recife*, a gravura do século XVII "T'Recif de Pernambuco" foi apresentada ao público através de uma legenda que dizia: "O Recife em 1635".

Daí que, décadas depois, ao sistematizar e inventariar a produção jornalística em Pernambuco, falando do *Anuario do Nordeste para 1937*, Luiz do Nascimento afirmou que

[...] abriu a matéria redacional longo estudo histórico intitulado João Maurício de Nassau, sem assinatura, focalizando todo o período da guerra holandesa em Pernambuco,

ilustrado com numerosas fotografias do Recife daquele período (NASCIMENTO, 1962-1982, v.9, p. 191).

Ora, se um especialista do jornalismo se permitiu um equívoco como este (o de nomear imagens do Brasil holandês no século XVII como fotografias, o que constituía um anacronismo, já que a fotografia seria inventada pelo menos 200 anos depois dos episódios referidos), era de se esperar menos ainda do público consumidor dessas imagens nas revistas e jornais de Pernambuco dos anos 1920 e 1930.

Mais ainda, numa cultura visual marcada pela emergência do uso de imagens territoriais com fins de propaganda política, as imagens de Frans Post foram relacionadas às obras do próprio Maurício de Nassau. Falando dessas obras, a colaboradora da revista *Pernambuco* escreveu:

A edificação da cidade pernambucana dividida em três bairros ligados por pontes, foi confiada à direção estética dos Post que abriram avenidas imensas e ruas formosas, levantaram pontes e diques, traçaram parques soberbos e jardins elegantes (SILVA, 1937, s/p).

O texto parece se referir, dada a semelhança dos termos usados então, às obras de melhoramentos urbanos dos anos 1930. O efeito bem que poderia ser o de tomar Pieter Post como um engenheiro, Frans Post como um fotógrafo e Nassau como o próprio Lima Cavalcanti.

Veja-se abaixo o uso de uma gravura, a partir de desenho de Frans Post e encontrada no livro de Gaspar Barlaeus, e que constrói uma relação de identificação da imagem com a crucial questão econômica e política do tema do açúcar em Pernambuco dos anos 1930 (*Porto do Recife*, 1933, p. 59; e BARLAÉUS, 1980).

ASSUCAR



ENGENHO PARA A FABRICAÇÃO DE ASSUCAR, EM PERNAMBUCO, NO SEculo XVII
Desenho de FRANS POST - 1688

O commercio do assucar está intimamente ligado á vida de Pernambuco e associado nos annaes do seu porto desde os primordios da colonisação. Cinco lustros após a descoberta, já se ensaiava o plantio da canna de assucar com reaes proveitos.

Essa identificação de Maurício de Nassau e de Lima Cavalcanti como governantes progressistas era, aliás, tão óbvia que foi pateticamente parodiada pela oposição veemente da revista *Fronteiras* (LUBAMBO, 1936, p. 1-3).

Essas transformações no interior da cultura visual do período têm relação com a emergência, nos textos de Gilberto Freyre e de seus contemporâneos (fossem progressistas, regionalistas ou tradicionalistas), de uma nova forma discursiva por detrás do uso tanto do termo "paisagem" quanto das imagens espaciais enquanto ilustrações que pressupõem a idéia de uma reprodução verossímil da realidade confundida com o próprio mundo-objeto. Em um artigo publicado na revista *Fronteiras*, por exemplo, encontra-se mesmo uma nota de fim de texto, citando Pierre Deffonteines, a fim de esclarecer o que geograficamente devia entender-se por "paisagem" (LUBAMBO, 1936, p.7-8).

Da geração de Euclides da Cunha para a de Freyre, o pensamento social brasileiro assinalou uma tripla mudança importante para o objeto desta investigação: 1) para explicar a categoria "homem", foi-se do conceito de "raça" para o de "cultura", como se tem observado (ORTIZ, 1986; ALBUQUERQUE, 1997); 2) para

compreender a categoria "terra", de uma geração a outra, viu-se a substituição do conceito de "meio" por um de "paisagem"; e 3) a própria relação entre essas duas categorias, referentes a "homem" e a "terra" mudou, pois se o "meio" era um determinante da "raça", a "paisagem" passou a ser concebida como resultado da "cultura".

Esse novo conceito de paisagem, em relação a Frans Post, está implícito tanto na interpretação mimética de Freyre quanto na crítica estética de Joaquim Sousa-Leão ao pintor. Em "A pintura no Nordeste", Freyre diz:

Só os hóspedes da terra procuraram fixar a ingênua beleza da indústria animadora da nossa paisagem. Frans Post, principalmente. Dele nos restam desenhos e pinturas deliciosas, fixando aspectos e flagrantes da vida de engenho no Nordeste.

Era então a indústria o doce esforço que hoje parece de brinquedo, dos engenhos movidos à mão ou a [sic.] roda d'água ou a giro de animais. E aos desenhos de Frans Post, animam figuras de negros trabalhando no meio daquelas rudes fábricas de aquedutos de pau ou tangendo os carros de boi cheios de cana madura.

A técnica da produção do açúcar oferece elementos para uma pintura tão nossa que é verdadeiramente espantoso o sempre lhe terem sido indiferentes os pintores da terra. (FREYRE, 1979. p. 126-127).

Percebe-se, logo de início, a forma como a imagem em Post é observada pelo autor: os temas são apresentados como "flagrantes" fixados. Ora, o conceito por detrás de tal termo sugeria uma apreciação instantânea e verossímil do mundo-objeto que só foi possível graças à dupla operação de tomar o fotografado como cópia do real e de tornar o olhar fotográfico em modelo óptico explicativo da própria faculdade humana de ver e olhar o mundo-objeto.

Dessa forma, o mundo-objeto já selecionado, editado e significado na imagem de Frans Post perde justamente todo esse caráter seletivo e manipulado na interpretação freyriana. A interpretação “mimética” de Freyre, por um lado, retirou as molduras históricas da imagem de Post, enquanto por outro, escondeu a trama de sua própria operação imaginária.

É exatamente esse o uso que Freyre fez da imagem de Post quando reproduziu, em seu artigo, um detalhe de um desenho gravado no livro de Gaspar Barlaeus. O impresso sobre o Forte Príncipe Guilherme foi recortado. Dos vários temas, tratados em diferentes elementos composicionais e distribuídos de forma a permitir uma interpretação “ekphrástica” da imagem, tão à moda da cultura visual da Holanda no século XVII (GOEDDE, 1989), apenas um foi eleito: justo o das figuras humanas. A imagem veio acompanhada de legenda, onde se lê, com erro de periodização histórica: “Desenho do holandês F. Post no livro de Gaspar Barlaeus, fixando cena brasileira de século décimo sexto: o modo de viajar pelo interior” (FREYRE, 1979, p. 126; BARLAÉUS, 1980).



Essa operação editorial, imagem + legenda, típica dos jornais e revistas dos anos 1920 e 1930, era fundamental para que, resolvendo o problema “cívico e moral” de

não valorizar o invasor holandês, se pudesse apreciar aqueles “belos quadros”, “representando, em telas imensas, o esplendor da paisagem tropical.” (LUBAMBO, 1936, p. 9). Enfim, retirando-se as molduras da produção holandesa e afastando, portanto, a referência da figura histórica de Maurício de Nassau, aquelas imagens puderam ser apresentadas com ênfase na visualização dos elementos que compunham a atividade açucareira: os negros trabalhando nos engenhos, os senhores a caminho das casas-grandes, o chão ocre do massapê, a topografia em morros arredondados, coroados de matas, tudo hiperbolizado pelas cores e adjetivos tais como encontrados em *Nordeste*, de Gilberto Freyre (FREYRE, 1985). É nesse sentido que Joaquim de Sousa-Leão sublinhou a linguagem visual e a escolha dos temas na obra de Frans Post. Leia-se:

Com efeito, antes dele, a natureza virgem da América fora só representada pelos cartógrafos, nos seus decorativos portulanos da Renascença ou pelos gravadores das velhas relações de viagens, que se interessavam, de preferência, pelos indígenas e animais estranhos. Foi, pois, um domínio novo – o da paisagem –, que ele ia fixar, [...] [...]

Se não é Post dos maiores, vem logo numa honrosa segunda linha, entre os grandes mestres holandeses do gênero – os primeiros a retratar a terra por si mesma, como modelo vivo, dando um quase sentido humano à paisagem, que atinge com eles, a preeminência de objeto de arte.

Nos seus quadros podemos rever o Pernambuco daquelas eras remotas. Descortinamos, na tonalidade verde-azulada, que lhe é característica, a exuberância da vegetação, a variedade dos frutos e a fauna exótica. Ficou fixado de modo indelével o ambiente da colônia florescente. São índios e negros a equilibrarem fardos ao longo das estradas, seminus, dançando em grupos ou entregues à caça; senhores de engenho, de gibão e largos feltros, a cavalo, ou sinhas

donas transportadas em rede, sob a guarda de soldados, bacamarte às costas; panoramas extensos em que se discernem mocambos, capelinhas brancas e as voltas preguiçosas dos rios, por entre os tufos das capoeiras. É a visão, em suma, da cultura da cana na zona da Mata [sic.], a da sua inconfundível paisagem agrária, quando essa lavoura constituía a base econômica da colônia e Pernambuco era o grande fornecedor de açúcar ao mundo – região da terra macia e farta do massapé, de arvoredos copados e de mangues espelhados. Embora executado, na sua maioria, longe do Brasil, são contudo imagens fiéis da terra, [...]. (SOUSA-LEÃO, 1937, p. 17-18)

Está implícito, na passagem acima, que a *inventio* do artista, a obra de seu espírito e mãos, está subordinada a essa leitura progressista da representação pictórica como evoluindo para a verossimilhança fotográfica. A genialidade de Post, de acordo com esse autor, reside no fato de fazer de sua observação “fiel” à natureza a própria demiurgia de sua obra.

De dentro dessas categorias da crítica de arte, Sousa-Leão repetiu a dupla operação de Freyre e seus contemporâneos a respeito de Post: 1) tomar sua imagem como cópia do real (apenas deslocando a “fixação” desse real do aparato fotográfico para a genialidade do artista) e 2) destacar os temas na relação com “a terra” e “o homem” do Pernambuco açucareiro; o que no pensamento social de Freyre correspondia ao núcleo do que ele construía como um espaço: o Nordeste.

Conclusão, ou as pinturas de Frans Post como imagens espaciais do Nordeste

Essa operação imaginária transformou a obra de Post em objetos culturais híbridos: de imagens do século XVII holandês a imagens do século XX brasileiro. Retirou-se a referência “primeira”. Mas o verbo “retirar” não é

suficiente para compreender exatamente esse processo. O que ocorreu foi a sobreposição de uma nova significação. O que se “retirou”, portanto, foi o foco, que se deslocou da “velha” para a “nova” significação.

Isso ocorre porque a imagem significada é a resultante do encontro, ou interação, entre o sujeito histórico e o objeto cultural. No caso desta análise, como o sujeito é de uma outra historicidade, necessariamente, seu lugar é também outro.

Tome-se o óleo sobre tela de 1640, *Forte Frederik Hendrik*, executado ainda ao tempo do governo de Maurício de Nassau no Brasil holandês, como exemplo. Em 1973, Sousa-Leão, num *catalogue raisonné* (que era já a terceira edição, ampliada, de seu texto de 1937, aqui analisado), sugeriu que as três figuras humanas no quadro *Forte Frederik Hendrik* fossem representativas das três raças fundadoras do povo brasileiro (SOUSA-LEÃO, 1973, p. 59). Ora, essa assertiva é bem condizente tanto com a idéia da “democracia racial” em Freyre, por um lado; quanto com o imaginário nativista da restauração pernambucana, por outro. O que deixa a sugestão de que Pernambuco, então, teria tido a primazia no processo formador da nacionalidade brasileira.

No entanto, em 1640, Frans Post produzia essa imagem com outras preocupações. A mulher na tela não é uma ameríndia, mas uma mulata, miscigenada de europeu com africana, ou européia com africano. Assim informa uma análise da evolução estilística desse tipo humano, recorrente nas pinturas posteriores de Post. E, relacionando esse elemento ao sistema holandês do século XVII de representações do Outro, através de uma hierarquização étnica (BRIENEN, 2006), hoje se sabe que uma imagem como tal

representou a terra do Brasil como dependente da Europa. O africano representado como inferior, pelo atributo do fumo e da quase ausência de indumentária, e o europeu superior em civilização, com direito, portanto, a exercer domínio na terra. Já a mulher, miscigenada, está entre o projeto civilizacional europeu e a repetição do fracasso do africano. Personificação de Pernambuco, ela é a ambigüidade da condição colonial.

Isso por si só já seria uma significação que não cabia na interpretação seletiva dos sujeitos históricos em Pernambuco dos anos 1920 e 1930. Havia que inverter essa significação entre o *cá* e o *lá* nas imagens de Post, de forma a fazer daquelas três personagens não o Outro, mas o *nós* do povo brasileiro que se construía. Assim, invertia-se a perspectiva atlântica da mirada por sobre a imagem, terminando por transformar radicalmente o que se via nela.

O elemento comum que possibilitou então essa hibridização reside no elogio visual que Frans Post fez à terra, na forma de destaque para a atividade canavieira. As pinturas e desenhos de paisagens brasileiras feitas por Frans Post, imagens da prosperidade colonial holandesa do século XVII, transmutaram-se (através da substituição de uma interpretação ekphrástica da cultura visual holandesa do século XVII por uma interpretação mimética da cultura visual pernambucana do início do século XX) em imagens espaciais que corroboravam a emergência de um discurso regionalista do Nordeste no seio da formação das identidades brasileiras.

Para o século XVII, Pernambuco, centro do Brasil holandês, cujo território ia do Rio São Francisco a São Luís do Maranhão, era a capitania mais rica em produção de açúcar. Para o século XX que se iniciava, o

Pernambuco açucareiro era o centro articulador desse espaço identitário chamado Nordeste.

As delimitações geográficas do primeiro coincidiam com as do segundo. E, nesse sentido, as paisagens com engenhos do Brasil holandês se tornaram portadoras de uma visibilidade que, reinventadas em sua condição de pintura por pressupostos "realistas" e fotográficos, transformou a terra em paisagem; tornou aquelas terras que fixaram o europeu nos trópicos brasileiros, através do fértil massapê, na paisagem do Nordeste.

As paisagens de Frans Post, portanto, foram interpretadas como imagens espaciais que davam visibilidade à emergência imagético-discursiva do Nordeste. Se no plano das relações políticas do Estado Novo, Pernambuco sofrera uma derrota; no plano do simbólico, o embate sobrevivia. Ao dar visibilidade ao discurso do Nordeste, essas imagens reforçavam o mesmo; davam a ele, através da concepção da verossimilhança fotográfica, os meios para que esse pudesse ser apresentado como algo evidente, natural, real.

Referências bibliográficas

ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz. *A invenção do Nordeste e outras artes*. Recife/São Paulo: Massangana/Cortez, 1999.

BARLAEUS, Gaspar. *História dos feitos recentemente praticados durante oito anos no Brasil* (1647). Tradução e notas de Cláudio Brandão. Recife: Fundação Cultura Cidade do Recife, 1980.

BARROS, Souza. *A década 20 em Pernambuco*. Uma interpretação. Recife: Fundação de Cultura da Cidade do Recife, 1985.

BORBA, Manoel. *Sérgio Loreto e seu governo em Pernambuco: história de um quatriênio calamitoso* (1922-1926). Rio de Janeiro: Typographia dos Annaes, 1926.

- BRIENEN, Rebecca Parker. *Visions of savage paradise: Albert Eckhout, court painter in Colonial Dutch Brazil*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006.
- CAMARGO, Aspásia. A revolução das elites: conflitos regionais e centralização política. In: *A REVOLUÇÃO de 30*: Seminário Internacional realizado pelo Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea da Fundação Getúlio Vargas. Brasília: Ed. UnB, 1982.
- CHACON, Vamireh. *Gilberto Freyre: uma biografia intelectual*. Recife/São Paulo: Massangana/Ed. Nacional, 1993.
- CHARNEY, Leo e SCHWARTZ, Vanessa (orgs.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- CUNHA, Euclides da. *Os Sertões*. [1902]. São Paulo: Editora Nova Cultural Ltda., 2003.
- FREYRE, Gilberto. A pintura do Nordeste. In: *Livro do Nordeste: Comemorativo do primeiro centenário do Diário de Pernambuco [1925]*. Recife: Arquivo Público Estadual, 1979.
- _____. *Nordeste: Aspectos da influência da Cana sobre a Vida e a Paisagem do Nordeste do Brasil [1937]*. Rio de Janeiro/Recife: José Olympio Editora/FUNDARPE, 1985.
- GOEDDE, Lawrence Otto. *Tempest and Shipwreck in Dutch and Flemish Art: convention, rhetoric, and interpretation*. University Park, PA: The Pennsylvania State University Press, 1989.
- LIMA, Nísia Trindade. *Um sertão chamado Brasil*: intelectuais e representação geográfica da identidade nacional. Rio de Janeiro/Revan: IUPERJ/UCAM, 1999.
- LUBAMBO, Manoel. O centenário da capela do engenho Amaragy. *Fronteiras*. Recife: Ano V. n. 10, p. 7-8, janeiro 1936.
- _____. Contra Nassau. *Fronteiras*. Ano V. n. 14, p. 9, julho 1936.
- _____. Uma Notícia sobre Vicente do Rego Monteiro. *Fronteiras*. Ano V. n. 15, p. 1-3, julho 1936.
- MADI, Sumaia. *O uso político do mito holandês no governo de Carlos de Lima Cavalcanti*. Dissertação de Mestrado em História. Recife: UFPE, 2002.
- MAIA, João Marcelo Ehler. *A terra como invenção: o espaço no pensamento social brasileiro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.
- MELLO, Evaldo Cabral de. *Rubro veio: o imaginário da restauração pernambucana*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997.
- NASCIMENTO, Luiz do. *História da Imprensa de Pernambuco (1821-1954)*. Recife: Arquivo Público/Editora Universitária, 1962-1982.
- ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- PANDOLFI, Dulce Chaves. A trajetória do Norte: uma tentativa de ascenso político. In: GOMES, Ângela de Castro et al. *Regionalismo e centralização política: partidos e constituinte nos anos 30*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- PINTO, Estevão. A propósito do tricentenário de Nassau. In: *Anuario de Pernambuco para 1936*. Recife, 1936.
- REZENDE, Antonio Paulo. *(Des) encantos modernos: histórias da cidade do Recife na década de vinte*. Recife: FUNDARPE, 1997.
- SILVA, Ivany Barros e. Quem fez mais para Pernambuco – os holandeses ou os portugueses? *Pernambuco*, Ano I, ns. XII e XIII, s/p, julho 1937.
- SNYDER, Joel. Territorial Photography. In: MITCHELL, W. J. T. (org.). *Landscape and power*. Chicago: The University of Chicago Press, 1994.
- SOUZA-LEÃO, Joaquim de. *Frans Post, seus quadros brasileiros*. Recife: Governo do Estado de Pernambuco, 1937.
- _____. *Frans Post, 1612-1680*. Amsterdam/Rio de Janeiro: A. L. Van Gendt/Kosmos, 1973.
- VIEIRA, Daniel. *Paisagens da cidade: os olhares sobre o Recife dos anos 1920*. Dissertação de Mestrado em História. Recife: UFPE, 2003.
- VIEIRA, Eptácio. *O senso antropológico em Gilberto Freyre*. Recife: COMUNIGRAF, 2002.