

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE PONTA GROSSA
SETOR DE CIÊNCIAS EXATAS
DEPARTAMENTO DE GEOCIÊNCIAS

BRENDON FRANCIS CARVALHO

**CARTOGRAFIAS DO IMAGINÁRIO: INTERPRETAÇÕES GEOGRÁFICAS DA
PAISAGEM BRASILEIRA EM MAPAS EUROPEUS DO SÉC. XVII**

PONTA GROSSA
2019

BRENDON FRANCIS CARVALHO

**CARTOGRAFIAS DO IMAGINÁRIO: INTERPRETAÇÕES GEOGRÁFICAS DA
PAISAGEM BRASILEIRA EM MAPAS EUROPEUS DO SÉC. XVII**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Geografia, Curso de Mestrado em Gestão do Território da Universidade Estadual de Ponta Grossa, como requisito para obtenção do título de Mestre.

Orientador: Profº Dr. Almir Nabozny

PONTA GROSSA
2019

C331 Carvalho, Brendo Francis
Cartografias do imaginário: interpretações geográficas da paisagem
brasileira em mapas europeus do séc. XVII/ Brendo Francis
Carvalho. Ponta Grossa, 201

127 f.; il.

Dissertação (Mestrado em Geografia – Área de concentração –
Geografia), Universidade Estadual de Ponta Grossa.

Orientador: Prof. Dr. Almir Nabozny

1. Cartografia histórica. 2. Brasil holandês. 3. Atlas maior.
I. Nabozny, Almir. II. Universidade Estadual de Ponta Grossa –
Doutorado em Geografia. IV. T.

CDD : 526

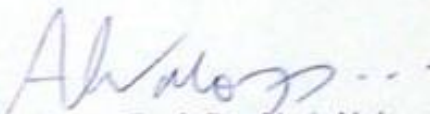
Ficha catalográfica elaborada por Maria Luzia F. Bertholino dos Santos– CRB9/986

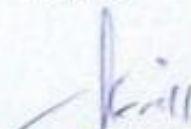
TERMO DE APROVAÇÃO

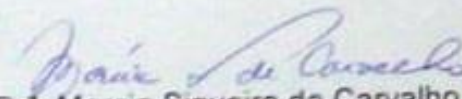
BRENDON FRANCIS CARVALHO

"CARTOGRAFIAS DO IMAGINÁRIO: INTERPRETAÇÕES GEOGRÁFICAS DA PAISAGEM BRASILEIRA EM MAPAS EUROPEUS DO SÉCULO XVII"

Dissertação aprovada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre no Curso de Pós-Graduação em Geografia – Mestrado em Gestão do Território, Setor de Ciências Exatas e Naturais da Universidade Estadual de Ponta Grossa, pela seguinte banca examinadora:


Orientador: Prof. Dr. Almir Nabozny
UEPG


Prof. Dr. Marco Antonio Stancik
UEPG


Prof.ª Dr.ª Marcia Siqueira de Carvalho
UEL

Ponta Grossa, 25 de março de 2019.

Decido a todos e a todas aquelas que, como eu, buscam através de imaginários e fantasias geográficas, construir um mundo melhor para se viver

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao Profº Dr. Almir Nabozny que aceitou orientar-me em meio ao tema desafiante no contexto em que esta dissertação foi produzida.

Agradeço aos meus amigos de Kereato que há anos alimentam comigo o sonho das geografias do imaginário.

Agradeço aos meus amigos do mundo real, que me deram forças para não desistir e mostraram que mesmo fora da fantasia a geografia e arte também tem seu valor em minha vida.

Agradeço aos familiares que deram apoio tanto para realização desta pesquisa quanto em intercâmbio que envolveu este curso de mestrado.

Agradeço ao meu companheiro por estar comigo e me impedir de desistir e acreditar na minha capacidade de terminar a pesquisa.

Agradeço a CAPES pela bolsa de pesquisa que permitiu de maneira essencial, que esta pesquisa pudesse ser realizada.

Agradeço aos professores e servidores da Universidade Estadual de Ponta Grossa, em especial ligados ao DEGEO, que de forma competente e única atuaram de forma a permitir que eu me torna-se pesquisador e desenvolvesse pesquisa nesta instituição.

Aos colegas, professores e amigos do Instituto Politécnico de Bragança, em Portugal, que me receberam e me auxiliaram a concluir a pesquisa enquanto estive frequentando o curso de mestrado Marketing Turístico Aplicado ao Turismo Internacional.

A todos que direta ou indiretamente contribuíram para a realização desta pesquisa.

O Mapa é um livro inteiro com apenas uma página (Autor Desconhecido).

RESUMO

Este trabalho objetiva refletir sobre os modos pelos quais a representação da paisagem brasileira em mapas renascentistas constituiu parte do projeto de ordenamento espacial do Brasil colonial, utilizando como fonte quatro mapas produzidos durante o período do Brasil Holandês e publicados no *Atlas Maior* (1665): Os mapas escolhidos são *Praefectura de Ciriji Vel Seregipe Del Rey Cum Itapuama*, *Praefecturae Paranambucae Pars Meridionalis*, *Praefecturae Paranambucae Pars Borealis*, *Uma Cum Praefecturae De Itamaracá*; *Praefectura De Paraiba Et Rio Grande*, publicados pela primeira vez em 1647. Os mapas escolhidos para a análise foram elaborados pelo cartógrafo George Marcgraff, contém gravuras do pintor Frans Post, e se reunidos compõe o mapa mural *Brasilia Qua Part e Paret Belgis*. O conceito central da discussão é a paisagem, entendida de duas maneiras distintas: a paisagem enquanto fenômeno, referente ao espaço vivido e a experiência dos sujeitos envolvidos com a produção dos mapas, e a paisagem representação, desenhada nos mapas e gravuras, mediada pelas habilidades, imaginários e intencionalidades destes mesmos sujeitos. São apresentados três capítulos teóricos, relativos ao conceito de paisagem e suas interfaces com diferentes abordagens, além da conceituação em torno do que se entende como mapa, pensando seu papel enquanto objeto e imagem, representativo de relações de poder. O capítulo final apresenta os resultados encontrados. Percebeu-se que existem três vieses pelos quais a paisagem é representada para corroborar com o projeto espacial de Maurício de Nassau. Além disso, a representação cartográfica funciona também enquanto um argumento sobre a riqueza, natureza e potencialidades da paisagem do Brasil Holandês, justificando assim a presença holandesa no Brasil colonial. Por fim são feitas considerações que discorrem sobre o papel da representação da paisagem em mapas renascentistas de modo a fornecer elementos para um tipo específico de imaginário que enaltece o governo nassaviano pela perspectiva artística e cultural, além de alimentar ideias sobre a boa gestão do Conde Nassau que permaneceram no imaginário popular através dos séculos.

Palavras-Chave: Cartografia Histórica, Brasil Holandês, Atlas Maior.

ABSTRACT

This work aims to reflect about the ways in which the representation of the Brazilian landscape in Renaissance maps was part of the spatial planning project of spatial ordering of colonial Brazil, using as a source four maps produced during the period of Dutch Brazil and published in the *Atlas Maior* (1665). The maps chosen are *Praefectura de Ciriji Vel Seregipe Del Rey Cum Itapuama*, *Praefecturae Paranambucæ Pars Meridionalis*, *Praefecturae Paranambucæ Pars Borealis*, *Uma Cum Praefecturae De Itamaracã*; *Praefectura De Paraíba Et Rio Grande*, published for the first time in 1647. The maps chosen to analysis are made by the cartographer George Marcgraff, contains drawings of the painter Frans Post, and if reunited those maps compose a map *Brasília Qua Part e Paret Belgis*. The central concept of the discussion is the landscape, understood in two distinct ways: the landscape as a phenomenon, referring to the lived space and the experience of the subjects involved with the production of the maps, and the landscape as representation, drawn in the maps and engraving, mediated by the abilities, imaginary and intentionalities of these same subjects. Three theoretical chapters are presented, related to the concept of landscape and its interfaces with different approaches, besides the conceptualization around what is understood as map, thinking its role as object and image, representative of relations of power. The final chapter presents founded results. It was noticed that there are three biases by which the landscape is represented in order to corroborate with the space project of Maurício de Nassau. In addition, cartographic representation has an element that allows us to function as an argument about the richness, nature and potential of the landscape of Dutch Brazil, which would configure a discourse of positivity and good management, thus justifying the Dutch presence in colonial Brazil. Finally, considerations are made that discuss the role of landscape representation in Renaissance maps in order to provide elements for a specific type of imagery that praises the Nassavian government for the artistic and cultural perspective, as well as to feed ideas on the good management of Count Nassau which have remained in the popular imagination for centuries.

Key words: Historical Cartography, Dutch Brazil, Atlas Maior.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Engenho de Frans Post.....	27
Figura 2: Cidade de Salvador (1624)	28
Figura 3: Mapa conceitual temático.....	52
Figura 4: Mapa conceitual entre autores e técnicas de leitura de imagens.	53

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
CAPÍTULO 1 - ASSOCIAÇÕES ENTRE CARTOGRAFIA, PAISAGEM E IMAGINÁRIO	17
1. 1. DISCUSSÕES SOBRE A CONCEITUAÇÃO DE MAPAS.....	30
CAPÍTULO 2 – LEITURAS DE IMAGENS EM GEOGRAFIA – ASPECTOS METODOLÓGICOS PARA A INTERPRETAÇÃO DE ‘MAPAS DE PAISAGEM’	39
2.1 ASPECTOS TEÓRICOS SOBRE A POSICIONALIDADE DO PESQUISADOR	49
CAPÍTULO 3 - A COMITIVA DE NASSAU NA CRIAÇÃO DA PAISAGEM DO BRASIL HOLANDÊS	55
3.1. OS COSMÓGRAFOS EUROPEUS E AS IMAGENS CARTOGRÁFICAS DO BRASIL NOS SÉCULOS XVI E PRIMEIRA METADE DO SÉCULO XVII	55
3.2 A CHEGADA DE NASSAU (1637) E OS PLANOS PARA FORJAR UMA PAISAGEM DO BRASIL HOLANDÊS.....	68
3.3 GEORGE MARCGRAFF E FRANS POST ENTRE OS PROFISSIONAIS ESPECIALIZADOS DE NASSAU	73
CAPÍTULO 4 - ENSAIOS INTERPRETATIVOS - OPERACIONALIZAÇÃO METODOLÓGICA APLICADA	79
4. 1 PRAEFECTURA DE CIRIJI VEL SEREPIE DEL REY CUM ITAPUAMA.....	81
4. 2 PRAEFECTURAE PARANAMBUCAE PARS MERIDIONALIS	85
4. 3 PRAEFECTURAE PARANAMBUCAE PARS BOREALIS, UMA CUM PRAEFECTURAE DE ITÂMARACÂ	89
4. 4 PRAEFECTURAE DE PARAIBA ET RIO GRANDE.....	94
CONSIDERAÇÕES FINAIS: RELAÇÕES E CONEXÕES	98
REFERÊNCIAS	111
APÊNDICE A - FICHA DE LEITURA.....	119
ANEXOS - MAPAS SELECIONADOS	122
ANEXO A - PRAEFECTURA DE CIRIJI VEL SEREPIE DEL REY CUM ITAPUAMA	123
ANEXO B - PRAEFECTURAE PARANAMBUCAE PARS MERIDIONALIS	124
ANEXO C - PRAEFECTURAE PARANAMBUCAE PARS BOREALIS, UMA CUM PRAEFECTURAE DE ITÂMARACÂ	125
ANEXO D - PRAEFECTURA DE PARAIBA ET RIO GRANDE	126
ANEXO E - BRASILIA QUA PART E PARET BELGIS	127

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa se debruça sobre o tema da Cartografia Histórica brasileira a partir da Geografia Cultural, tomando como ponto de partida a representação da paisagem em mapas renascentistas do período colonial nassaviano (1637-1644) compilados no *Atlas Maior* (1665). Os mapas escolhidos para a análise foram elaborados pelo cartógrafo George Marcgraff e contém gravuras do pintor Frans Post, sendo que os mapas foram publicados no *Atlas Maior*, editado pelo cartógrafo holandês Joan Blaeu, e podem ser reunidos para formar o mapa mural *Brasília Qua Part e Paret Belgis*. Os mapas escolhidos são *Praefectura de Ciriji Vel Seregipe Del Rey Cum Itapuama*, *Praefecturae Paranambucae Pars Meridionalis*, *Praefecturae Paranambucae Pars Borealis*, *Uma Cum Praefecturae De Itâmaracâ*; *Praefectura De Paraiba Et Rio Grande*, publicados pela primeira vez em 1647.

O texto da dissertação está dividido em quatro capítulos. No primeiro capítulo se apresentam os principais conceitos e as bases teóricas que constituem a revisão de literatura sobre paisagem, mapas e imaginário. No segundo capítulo, apresentam-se as possibilidades metodológicas para o estudo de imagens e as perspectivas que foram articuladas de modo a constituir a operacionalização metodológica da análise imagética. No terceiro capítulo, busca-se apresentar informações contextuais sobre o Brasil Holandês¹ e os sujeitos envolvidos na elaboração e publicação dos mapas escolhidos. O capítulo final apresenta os ensaios textuais produzidos a partir da leitura imagética dos mapas, e as considerações finais, que articulam a discussão apresentada com os resultados obtidos.

¹ A área de estudo retrata nos mapas corresponde ao nordeste brasileiro. Mas como observa Tatsch (2011), havia uma forma generalizada e imprecisa de se referir às terras americanas nos séculos iniciais da colonização. O termo correto para se referir ao espaço do Brasil colonial seria América Portuguesa, e América Holandesa para se referir a região dominada pelo governo de Nassau. Porém, em alguns momentos do texto, especialmente em citações indiretas, será reproduzido o que é exemplificado em cada autor, como Matsuuda (2013) que se refere ao Brasil Holandês apenas como *Brasil*, ou Stolls (1996) que refere a Bélgica, Luxemburgo e Países Baixos apenas como *Países Baixos*.

Entende-se que embora a autoria dos mapas seja atribuída George Marcgraff², vários indivíduos atuaram de forma direta e indireta na produção de imagens da paisagem do Brasil Holandês, de modo a contribuir para a formação de um tipo de imaginário acerca desta paisagem colonial. Além de Frans Post e Joan Blaeu, pode-se citar também o próprio governante Maurício de Nassau, com quem estas pessoas tiveram contato. As ideias pessoais de Nassau e sua forma de governar foram transmitidas para Marcgraff e Post, uma vez que o Conde Nassau era o responsável pela administração do Brasil Holandês, a partir do financiamento Companhia das Índias Orientais.

Os conceitos centrais nesta discussão são relativos a paisagem, imaginário e representação cartográfica. A paisagem é entendida como um conceito polissêmico, discutido sob a ótica da Geografia Cultural, assim como também o conceito de imaginário. A Cartografia moderna, em busca de uma pressuposta racionalidade cartesiana, rejeita a subjetividade e a variedade de representações que permitam a subjetividade através da representação artística, negando também os efeitos que os mapas produzem sobre o imaginário a respeito de determinado espaço. Contudo, existem discussões como as apresentadas por Harley (1991), que consideram as diversas funções desempenhadas pelos mapas, e suas correlações com outros conceitos das ciências humanas, como imaginário, poder e estudos de imagens. Neste sentido, este trabalho busca analisar como mapas elaborados no período renascentista e, portanto, na aurora da Modernidade, representaram e contribuíram para o imaginário a respeito da paisagem do Brasil Holandês.

O principal objetivo desta pesquisa visa compreender como a paisagem foi imaginada e representada nos mapas do *Brasilia Qua Part e Paret Belgis* que foram publicados no *Atlas Maior* de Joan Blaeu. De forma específica busca-se identificar quais são estas imagens de paisagens, além de analisar como essa representação é construída, e como essa representação traduz um projeto de ordenamento espacial nassaviano.

O estudo dos mapas na Geografia é por óbvio uma das principais atividades do *metiê* do geógrafo. Contudo, a leitura tradicional de mapas prioriza uma

² O nome deste cartógrafo aparece de diferentes formas na literatura estudada, como George ou Georg, Marcgrave, Marcgraff ou Marcgraff.

abordagem tecnicista que objetiva identificar e extrair informações geográficas dos mapas de maneira clara e direta (EDNEY, 2016; GIRARDI, 2018). Essa perspectiva unidimensional da informação destas imagens não explora completamente a potencialidade deste tipo de documento, nem faz uma interpretação crítica das mensagens intrínsecas subjacentes, pois parte de uma perspectiva espacial identificada por Harvey (2009) como espaço absoluto (espaço newtoniano), isto é, o espaço como um plano o qual é receptáculo dos fenômenos. Busca-se deslocar-se desta forma tradicional de leitura de mapas, indo em direção a uma perspectiva que dê conta também dos contextos e significados não explícitos na imagem cartográfica.

Por isso, em uma associação entre mapas e paisagem, a paisagem surge como objeto de representação cartográfica, oferecendo caminhos metodológicos que explorem indicativos a respeito dos valores espaciais da sociedade e dos sujeitos que a produziram. A paisagem representa nos mapas não corresponde ao que era visto ao se desdobrar o olhar sobre a linha do horizonte, mas sim, representa uma proposição imaginária de ideal sintético das relações e elementos daquele espaço.

A fragmentação do conhecimento resultante do processo social e cultural de formação da Ciência Moderna possibilitou que a divisão do conhecimento em áreas do saber científico, e a partir destas áreas desenvolvem-se tradições de pensamento, consolidadas através das **práticas científicas**³ nos últimos dois séculos. O estudo do espaço geográfico como uma leitura especial em relação as transformações da superfície da Terra passou a ser o *metiê dos geógrafos*, e mais especialmente a representação espacial, exclusiva à Cartografia institucionalizada.

A Geografia e a Arte foram dissociadas quando a ciência moderna separou o pensamento e a ação, dividindo também ciência e Arte (MARANDOLA JR, 2010).

³ Bourdieu (2004) questiona se haveria uma lógica própria no debate da ciência. Bourdieu (2004) ressalta uma discussão interna (textos) e externa (condições materiais de existência) ao que se refere à discussão das ciências; propondo a noção de campo científico como uma alternativa não dicotômica (formação de regras internas na ciência associadas aos respectivos contextos históricos e geográficos). Especificamente no campo da ciência geográfica as reflexões da História e Epistemologia da Geografia têm privilegiado os aspectos metodológicos (exemplo, SPOSITO, 2004) ou a 'definição' do objeto de estudos (exemplo, SANTOS, 2008) e, ainda a perspectiva da 'pergunta geográfica' (GOMES, 2009). Para o período histórico e geográfico da pesquisa em tela consideramos que a ideia de práticas científicas (CLAVAL, 2011; NABOZNY; ADAMI, 2017) sejam mais adequadas ao considerar que o método e o objeto de estudo, entre outros aspectos (metodologias, etc.) também são compostos dentro de 'tradições' de pensamento e ações de pesquisas.

Em prol da neutralidade científica, estabeleceu-se o cientificismo que delimitou a Geografia (e o conhecimento científico formal) relegando à Arte um papel representativo e desconsiderando a geografia informal (WRIGHT, 2014 [1947]), oriunda da curiosidade, do imaginário e da subjetividade dos sujeitos. Fontes de conhecimento geográfico que não fossem científicas deixaram de ser reconhecidas enquanto contribuintes para o pensamento geográfico. Simbolicamente, a Geografia (científica) passou a ‘existir’⁴ apenas dentro dos limites da formalidade científica e das instituições de ensino formais (ibid, 2010), sendo apenas o geógrafo o profissional capaz de identificar a geografia das coisas, através de seu ‘olhar geográfico’. Como contraponto a essa perspectiva exclusivista da Geografia formal, Marandola Jr (2010) a partir de Wright (2014 [1947]) escreve sobre *Geosofia*, termo que propõe incorporar a Geografia informal à Geografia científica, buscando ‘transcender o conhecimento formal produzido através de conceitos e categorias científicas em direção a uma geografia essencial, que se revela no cotidiano e na vida de todos’ (MARANDOLA JR, 2010, p.12).

Assim, o olhar ‘geográfico’ não é exclusivo dos geógrafos. Nabozny (2011) discute de que forma a Geografia entendeu o olhar ‘geográfico’ em diferentes momentos, desde seu pertencimento exclusivo aos geógrafos, até os movimentos teóricos (internos) que visam promover os olhares dos agentes sociais que constroem suas relações com as paisagens. Lowenthal (1982 apud NABOZNY, 2011) escreve sobre uma Geografia do cotidiano, em que o simples fato de examinar o ambiente ao seu redor, em tempos passados prévios a Modernidade, conferia uma perspectiva geográfica, subsidiadas por concepções que sustentam esse olhar.

Deste modo, os sujeitos envolvidos séculos atrás com a produção, ilustração e edição de mapas faziam sua geografia, a partir das experiências e formações que possuíam e das habilidades e recursos técnicos que dispunham. Ao produzirem mapas, produziam representações sobre como entendiam o espaço. Santos (2002) explica sobre as diferentes transformações na forma de se pensar o espaço na Modernidade, e conseqüentemente, de se pensar Geografia. O mapa passou a ser um documento geográfico por excelência, tornando-se um documento formal

⁴ Embora não seja a perspectiva teórico-metodológica do texto de Marandola Jr (2010) consideramos o termo ‘existir’ em acordo com Foucault (2008), isto é, objetos, temas, entre outros aspectos que são permitidos ‘aparecer’ dentro da tradição das práticas científicas que visam também controlar uma ordem discursiva.

desvinculado de sua dimensão imaginária, artística e estética. O capítulo I discute de forma mais aprofundada a complexidade em relação ao objeto imagem mapa, enquanto o capítulo III traz mais informações sobre como estes sujeitos executavam suas funções, e qual a relação dessas práticas com os mapas estudados.

A Cartografia Moderna costuma ser pensada a partir de uma abordagem que privilegia os estudos das transformações nos métodos e técnicas de criação das representações, mas que ignora a produção social do mapa, as concepções espaciais e metafísicas presentes nestas obras. A abordagem artística é ainda mais inédita, pois mesmo que o objeto mapa seja uma imagem, predomina a perspectiva cartesiana do mapa como um documento que busca a máxima acuracidade. Nesse sentido o cartógrafo seria um sujeito neutro que manuseia as ferramentas matemáticas e de desenho para produção de suas representações, representações cada vez mais eficazes da realidade. Essa visão é especialmente dominante após a consolidação dos conceitos de território e propriedade privada na segunda metade do séc. XVIII, quando o mapa assume a função de um documento oficial de legitimação e demarcação da posse e limites territoriais (BLACK, 2005).

Não com o intuito de negar, mas sim de dialogar com essa interpretação consolidada da Cartografia Histórica, agregam-se à discussão as técnicas de interpretação de imagem, elaboradas por teóricos, como Aumont (2002) (teoria do cinema) e Panofsky (2014) (História da Arte). O termo paisagem surge como palavra-chave para constituição desta ponte, pois no início da chamada Modernidade, pintores e cartógrafos compartilhavam o desejo pela representação do mundo, e nesse sentido, ambos faziam uso da paisagem em suas obras (BESSE, 2006). O conceito de paisagem é utilizado para entendimento dos aspectos relacionais entre o olhar do sujeito e o ambiente que se descortinava, registrado e representado na Cartografia. Assim, o capítulo também se dedica a explorar o conceito de paisagem para além daquilo que se vê, expandindo os limites epistemológicos que são utilizados para a leitura das imagens no capítulo final.

Assim, acredita-se que as metodologias artísticas de interpretação de imagem ofereçam resultados teóricos alternativos a reflexão do conteúdo geográfico do mapa, trazendo a questão do desenho para a discussão acerca da paisagem e informações geográficas representadas. Serão analisados também o contexto e a composição simbólica dos mapas escolhidos, pois o mapa não é somente um

documento geográfico, é também um produto social e cultural de sua época (KOZEL TEIXEIRA, 2013).

Se a Cartografia é parte da Ciência Geográfica institucionalizada, por outro lado, sob a perspectiva da Arte, o mapa é também uma imagem geográfica que chama a atenção do observador apresentando a visão espacial daqueles que o produziram. Os mapas estão intimamente relacionados ao poder e a pessoas poderosas em suas sociedades, recurso técnico para a gestão das posses do Estado. Porém, outra dimensão de análise é viabilizada através de características de forma, cor, iconografia e até mesmo, de fomentação ao imaginário, produzida pela introdução de uma visão de mundo anterior a Cartografia Digital, quando existia o mistério do espaço completamente desconhecido (*terra incógnita*) (WRIGHT, 2014 [1947]). Essa dimensão de análise tem um viés mais humanista, e busca destacar elementos como emoção, a imaginação, a percepção 'e outras ações que tenham suas forças motrizes no esforço criativo e intuitivo' (MARANDOLA JR, p.14-15).

Para pensar o mapa enquanto uma obra de arte (uma vez que as técnicas utilizadas para interpretação são voltadas para este tipo de imagem) percebe-se que se aplicam os critérios que Aumont (2002) cita para definir Obras de Arte: a Aura artística (resultado da combinação entre a beleza estética, a unicidade e a reprodutibilidade) e o critério institucional (ou seja, a partir do momento em que uma instituição alega que algo é arte, o objeto passa a ser arte).

Esta pesquisa discute também a Arte nos mapas, e de que forma motivos artísticos, elementos simbólicos e imaginários dos sujeitos cartógrafos foram utilizados para produzir as informações geográficas por meio do 'discurso' da *paisagem da colônia holandesa* (e das terras brasileiras). Busca-se uma reflexão acerca da formação do espaço brasileiro (projeto moderno europeu) em seu aspecto simbólico, de modo a gerar contribuições à História da Geografia no/do Brasil. Ao relacionar o conceito de paisagem com o objeto mapa, discute-se não apenas a Geografia do Brasil, mas também a Epistemologia da própria Ciência Geográfica (CLAVAL, 2011), diante da permeabilidade dos saberes e métodos de diferentes campos científicos aplicados à Geografia. Para interpretar imagens sobre paisagem, é preciso repensar a própria relação dos sujeitos com a paisagem.

Para identificar o projeto espacial representado nos mapas do *Atlas Maior* (1665), é preciso desenvolver a interpretação das imagens cartográficas que

representam a paisagem brasileira, de modo a repensar a própria ideia de paisagem. A prerrogativa de que a paisagem é um conceito polissêmico (MENDES, 2015) abre novas possibilidades para as interpretações cartográficas, e permite que se compreenda a representação da paisagem para além do teor ilustrativo, reconhecendo-a como *forma de pensamento* (COLLOT, 2012). A paisagem é percebida pelos sujeitos, e depois representada simbolicamente pelo artista (MENDES, 2015). Há duas paisagens nesta discussão: a paisagem fenômeno e a paisagem artística. A paisagem não se limita ao meio físico, tampouco é apenas simbólica. Por isso, o conceito da paisagem a partir de Besse (2006) e Collot (2012) serve como referente de partida para entender a relação dos sujeitos que produziram as representações associadas ao imaginário geográfico da região representada.

O uso de imagens na Geografia tem diversas possibilidades metodológicas (GOMES, 2013), mas usualmente os mapas são considerados fontes históricas de informação geográfica, ou como imagens de poder. A segunda parte desta discussão busca discutir os métodos de análise de imagens na Geografia, pensando possibilidades de aplicá-los na Cartografia Histórica para uma interpretação crítica de mapas renascentistas, com enfoque na Iconologia (PANOFSKY, 2014, BURKE, 2017). O terceiro capítulo apresenta uma revisão de literatura que contextualiza os sujeitos George Marcgraff e Frans Post, suas vidas antes e depois da estadia no Brasil, e suas relações com o projeto de governo de Maurício de Nassau.

A partir das análises produzidas, foi possível identificar três temas de representação: um viés social, um viés econômico, e por fim um viés político, relacionado a proteção da colônia neerlandesa das ofensivas de outros reinos europeus. Tais aspectos serão explanados no texto relativo a cada mapa, a ficha de análise está disponível no anexo A, ao fim do texto.

Com esta reflexão, espera-se apresentar uma História da *geografia* no Brasil sob uma perspectiva cultural (dado ao tipo de tratamento metodológico interpretativo dado as imagens cartográficas), com ênfase na perspectiva do desenho da paisagem, na Arte e sua relação com a produção de informações geográficas.

CAPÍTULO 1 - ASSOCIAÇÕES ENTRE CARTOGRAFIA, PAISAGEM E IMAGINÁRIO

A palavra *paisagem* é um termo polissêmico, eminentemente cultural, que remete diretamente conceitos positivos como belo, deslumbrante. Os simbolismos que esta palavra pode evocar vão desde a paisagem artística, paisagens de nossa memória, fotografias, desenhos, pinturas, filmes, entre outras (MENDES, 2015). Entretanto, a associação entre Cartografia e paisagem não é tão direta ao senso comum pois enquanto paisagem está ligada a Arte, ao que é sensível e ao subjetivo, a Cartografia (também como conhecimento técnico independente – campo (BOURDIEU, 2004)) remete a uma área da ciência geográfica que produz mapas, documentos técnicos de informação geográfica.

Embora o *mapa* e *paisagem* sejam palavras com forte referência visual, não são associáveis superficialmente sem que se desenvolva uma associação histórica. A representação cartográfica atual adota um tipo de pensamento a respeito do espaço que não é compatível com a paisagem: uma visada vertical, sem ângulos horizontais, formada por polígonos e formas desenhadas em um plano adequado a uma escala - uma representação euclidiana de espaço absoluto que não acompanha as possibilidades que o conceito de paisagem permite explorar (BESSE, 2014).

Durante o processo de alfabetização cartográfica, ainda no ambiente escolar, os mapas são associados a imagens produzidas a partir de normas e operações matemáticas de modo a transmitir uma única possibilidade de interpretação da informação geográfica. Essa

necessária e importante abordagem da cartografia pelo viés cartesiano, no entanto, carece de elementos que insiram a criação de mapas em contexto escolar e trabalhem aspectos processuais ligados aos fazeres artístico e performático. (FABRÍCIO; CAZETTA, 2018, p.08).

Para além do ambiente escolar, os mapas também aparecem em livros do subgênero literário de fantasia, jogos e filmes (ibid, 2018). A estética destes mapas de fantasia costuma fazer referência aos mapas do Renascimento, com desenhos de monstros marinhos e motivos decorativos rebuscados. São os mapas renascentistas, especialmente os que foram produzidos nos séculos XVI e XVII, que

apresentam visualmente perspectivas de paisagem, e estimulam sua experiência a partir do imaginário do observador.

A paisagem, o imaginário e os mapas estão interligados por elementos da Cartografia Histórica e a História da paisagem. A paisagem da Arte é diferente da paisagem geográfica: a pintura de paisagem é um gênero artístico, enquanto a paisagem geográfica é um conceito de análise. Durante os séculos XVI e XVII, o termo paisagem (*landschaft*, *paese*) referia-se mais a localização da natureza específica de um país ou região, em um sentido de inventariar as expressões específicas dos lugares. Posteriormente, ganhou um significado próximo ao que entendemos por *território*, em um sentido de ‘o solo de determinada pátria ou região’ - a palavra ‘país’ estaria associada à *paese* (BESSE, 2006; BESSE, 2014).

A distinção entre a paisagem artística e geográfica surgiu apenas em meados do século XVII a partir da pintura barroca holandesa, mas até então, artistas e geógrafos compartilhavam a ‘corografia’, termo referente a esta representação que consideramos paisagística (BESSE, 2006). A ideia de que ‘paisagem é um espaço percebido, ligado a um ponto de vista: é uma extensão de uma região [de um país] que se oferece ao olhar de um observador’ (COLLOT, 2013, p.17) permanece em evidência, ainda que para a Geografia Cultural, este conceito não se limite a um substrato material da imagem avistada, envolvendo também sua relação com e a partir do sujeito que observa.

Há duas paisagens presentes nesta discussão. A primeira que será abordada é a paisagem geográfica entendida enquanto um fenômeno, que resulta da interação entre o **local**, sua **percepção** e sua **representação** (COLLOT, 2013). O local emerge como o espaço, a percepção é experienciada pelo sujeito, juntamente com a produção social de uma representação da paisagem, que agrega valor simbólico e significados. ‘A paisagem é entendida enquanto fenômeno, produto do encontro entre um mundo e um ponto de vista, não sendo nem só representação nem só presença’ (COLLOT, 2013, p.17).

Existem vários caminhos para se estudar a paisagem, cinco deles são apresentados por Besse (2014); as

‘cinco portas da paisagem’ são abordagens defendidas costumeiramente por campos ou profissões, e variam desde uma abordagem sociocultural, até uma perspectiva de paisagem como um local para um projeto arquitetônico. A paisagem como ‘*representação cultural e social*’, a

paisagem ‘*enquanto território produzido pelas sociedades na história*’, a paisagem como um ‘*complexo sistêmico*’, paisagem como ‘*experiência fenomenológica*’ e a paisagem ‘*enquanto um local ou o contexto de um projeto*’. (BESSE, 2014, p.12).

Destaque-se a perspectiva da representação cultural e social e a ‘porta’ que considera a paisagem enquanto uma experiência fenomenológica. Ambas tem pontos relevantes para o propósito desta pesquisa, tanto por estar em concordância com a proposição de Collot (2012), quanto por considerar o valor artístico e também o contexto no qual são produzidos os significados de determinada paisagem. Besse (2014) também ressalta a importância de não limitar-se a escolha de uma única abordagem, tamanha é a riqueza teórica do conceito paisagístico.

A paisagem passa por um processo de construção de significados, é sempre uma expressão humana, produzida coletiva ou individualmente, que se manifesta em um discurso ou uma imagem. É possível analisá-la através da *iconologia da paisagem*, ou seja, ‘a aplicação das categorias e dos processos acionados por Aby Warburg e Erwin Panofsky na interpretação de obras de arte’ (BESSE, 2014, p.14), respeitando as especificidades de cada leitura geográfica.

Pelo viés da fenomenologia⁵, a quarta porta da paisagem entende a paisagem como ‘o acontecimento do encontro concreto entre o homem e o mundo que o cerca. A paisagem é nesse caso, e antes de tudo, uma experiência’ (BESSE, 2014, p. 47). A representação *da paisagem* nesse sentido pode ser associada com a representação *da experiência* da paisagem, uma produção de uma ideia de como a percepção aconteceria naquela localidade: as sensações, as emoções e os medos.

Como base o elo entre paisagem e Arte, chega-se a segunda paisagem discutida neste trabalho, a paisagem artística. Os quatro mapas escolhidos extraídos a partir do *Brasília Qua Part e Paret Belgis*, contêm desenhos de paisagens produzidos tal qual uma tela, e por isso a pintura pode ser ligada também aos mapas.

⁵ Na ciência geográfica tal abordagem tem no texto de Dardel (2011) uma síntese recorrentemente citada; ‘a paisagem é um conjunto, uma convergência, um movimento vivido, uma ligação interna, uma ‘impressão’. Que une todos os elementos’ (DARDEL, 2011. p.30). Transcende a redução científica, também não é exclusivamente geográfica. A paisagem configura um horizonte, não limitado, uma janela de possibilidades ilimitadas no bojo das ligações existenciais entre o ser humano e a Terra, mas a *paisagem dardeliana* não se restringe ao olhar, antes é reveladora da inserção do homem no mundo ‘como expressão fiel da existência’ em constante atualização (NABOZNY, 2012).

A pintura terá sido a primeira forma de expressão artística a captar e a cristalizar a paisagem, percecionando-a (sic) através de filtros de (pré)conceitos que advêm do substrato cultural 'may be valued differently by diferente cultures (sic) which are themselves [...] in the process of change and development' (Andrews, 1999) e a disseminar ao olhar de quem se detém a fruir da manifestação artística. (MENDES, 2015, p.261).

O processo de captar a paisagem artística passa pela percepção: 'constrói sua paisagem o artista que, de acordo com seu ofício, a representa ou traduz' (MENDES, 2015, p.265), de modo que as paisagens geram sensações, mediadas também por seu valor simbólico. Conforme Dardel (2011), ideários e sensações são associados a tipos de espaço: o espaço aéreo e o espaço aquático associado à fluidez e mobilidade, a montanha como local de contato com o sagrado, e também de isolamento. O campo como local de serenidade, onde o homem transformou a natureza e agora domina o rural. Acrescenta-se também a noção de **geograficidade**: uma forma de ligação essencial entre o ser humano (em toda sua complexidade) e a Terra, incluindo-a como lugar, base e meio de sua existência (DARDEL, 2011).

A partir da Geografia vivida, os espaços são dotados de significados, e compreendê-los passa então por diversas geografias: a *geografia mítica*, a *geografia heroica*, a *geografia das velas desfraldadas*, e a *geografia científica*. Essas formas de pensar estão diretamente vinculadas aos significados atribuídos pelos humanos às paisagens que vivenciaram (Ibid, 2011). Ou seja, a paisagem fenômeno é experienciada, e então reproduzida simbolicamente como uma paisagem artística a partir do ato de seus criadores: o cartógrafo George Marcgraff, o pintor Frans Post e quando da inserção no *Atlas Maior*, o editor Joan Blaeu. A atribuição de valor simbólico a uma paisagem é o que possibilita, por exemplo, que uma paisagem seja vendida comercialmente pelo mercado de turismo (MENDES, 2015).

Durante o período do colonialismo, a produção de mapas não só localizava as novas terras descobertas dentro de uma estrutura de pensamento geográfico (coordenadas, sistemas cartográficos) como também atribuía formas simbólicas às paisagens. A experiência da paisagem, a sensação da percepção, tentava ser transmitida através da iconografia e textos que acompanhavam estas imagens. Esse simbolismo contribuiu para alimentar o imaginário a respeito dos mitos, perigos e riquezas das colônias europeias.

Neste ponto, a ideia de *imaginário* surge como um conceito-chave: para Berdoulay (2012), o imaginário relaciona-se diretamente com as representações compartilhadas em sociedade e reelaboradas por cada indivíduo. 'É o que constitui o imaginário, que se abordará como um conjunto movediço de imagens mobilizadas e modificadas pelo sujeito no decorrer de sua atuação' (BERDOULAY, 2012, p.49, tradução livre). As representações imagéticas, os relatos dos viajantes, as descrições sobre o novo mundo - alimentaram o imaginário dos europeus a respeito da paisagem tropical das colônias e *terras incógnitas* (WRIGHT, 2014 [1947]).

O imaginário foi determinante para mediar à relação dos viajantes com o Novo Mundo, seus mitos, lendas e o espaço desconhecido. Não se deve limitar o potencial do conceito imaginário como um simples produto de uma cultura, mas deve compreender que se trata de 'uma mediação entre sujeito e seu lugar, pela qual o sujeito volta a combinar, de maneira criativa, em novos relatos, novas formas, símbolos, signos e outras estruturas ou elementos carregados de sentido' (BERDOULAY, 2012, p. 51, tradução livre). A construção desta mediação então passa por elementos materiais e imateriais, alimentada pelas informações e ideias que circulavam naquele contexto. Sujeitos que se deslocavam e transmitiam estas informações - os viajantes (entre eles navegantes, missionários, comerciantes, artistas, estudiosos e governantes) - tiveram papel significativo na construção da paisagem mediada pelo imaginário (HOLZER, 1998; CARVALHO, 2006).

O imaginário frequentemente é associado aos mitos, às lendas e mistérios. Carvalho (2006) explica que por vezes, os relatos dos viajantes misturavam experiências e imaginação, utilizada para explicar o inexplicável. Os relatos de viajantes que misturavam experiências vividas com interpretações míticas dos fenômenos observados, conforme Holzer (1998) e Carvalho (2006). No contexto cartográfico do séc. XVII, quando se consolidava uma ideia de *Imago Mundi* (uma imagem do mundo) o imaginário reafirmava as descrições de uma visão paradisíaca de natureza tropical das colônias e *terras incógnitas*, ideias expressas nos desenhos, ícones e símbolos da imagem cartográfica. Como afirma Carvalho (2006) 'existe uma ligação intensa entre mapas e literatura, embora se pense que um mapa mais 'real' tenha de negá-la' (CARVALHO, 2006, p.75).

Além dos relatos orais, os textos descritivos, os desenhos e pinturas, os mapas contribuíam densamente para a criação da paisagem tropical colonial, tanto

materialmente quanto por sua representação. Por serem documentos vinculados ao poder (HARLEY, 2009), frequentemente eram manuseados por governantes e homens do Estado. Por exemplo, pode-se dizer que houve um processo de transposição da paisagem europeia projetada na paisagem brasileira: a paisagem selvagem, tropical, incivilizada, fora transformada em uma paisagem ordenada pela concepção de civilidade europeia (HOLZER, 2010). Esta ação fora mediada por um processo ordenado da ocupação do espaço, concebido pelo planejamento espacial materializado *a priori* em cartas topográficas e mapas.

Nesse sentido, como ressaltam Roos e Ferraz (2017), não existe o antes e o depois do mapa, ao mesmo tempo em que o mapa representa, ele também compõe o mundo, e vice versa.

Isso desperta o pensamento para o fato de que o mapa não se trata apenas de uma representação do mundo, mas ele também produz o mundo. Logo, a trajetória no espaço - em sua multiplicidade - é o mapeamento e não o seu sentido fixo numa dada escala de representação de certos fenômenos concernentes com a escala adotada (MASSEY, 2009). A partir disso, pode-se entender os mapas enquanto criação do mundo, deixando os sentidos representacionais (enquanto reprodução exata da realidade em uma dada escala fixa) de lado, pois criar o mundo é diferente de representar o mundo em uma uniformidade cartográfica. (ROOS; FERRAZ, 2017, p.90).

Um dos períodos mais expressivos, quantitativa e qualitativamente, a respeito da produção de representações artísticas e cartográficas da paisagem brasileira ocorreu no chamado ‘período nassoviano’ (1637-1644), quando sete capitanias hereditárias da América portuguesa estavam sob o domínio holandês, governadas por **Johann Mauritius van Nassau-Siegen** (Maurício de Nassau 1604-1679). Quando aportou no Recife, Nassau trouxe consigo ‘uma comitiva de 46 artistas, cientistas, artífices e sábios. Encarregou (sic) seus protegidos de catalogar, pintar, estudar e preservar as plantas e animais do Novo Mundo’ (BUENO, 2012, p.99). Durante os sete anos de ‘paz’ na América Holandesa, tanto obras artísticas ‘destacáveis’ como trabalhos científicos importantes foram produzidos e posteriormente expostos e publicados na Europa (COSTA, 2002). Alguns destes trabalhos, como mapas produzidos principalmente pelo alemão **George Marcgraff** (1610-1644) acabaram integrando os mapas do *Atlas Maior* (1665) de Joan Blaeu (1596-1673), destacável Atlas Cartográfico do séc. XVII.

Para Rey (2010) os artistas holandeses tiveram importante papel na representação da paisagem americana, especialmente a brasileira. **Frans Janszoon**

Post (1612-1680), um dos principais pintores que esteve no Brasil juntamente com Maurício de Nassau é considerado o primeiro paisagista das Américas (REY, 2010). Albert Eckhout (1610-1666) retratou plantas, animais e pessoas, criando um valioso conjunto de obras artistas de caráter documental (COSTA, 2002; BUENO, 2012). É importante citar também que o gênero da pintura paisagística se consolida na pintura Barroca dos Países Baixos e depois se é adotada por artistas de outros reinos.

O tema da paisagem enquanto gênero na História da Arte teve forte presença na constituição da arte brasileira, verificável nas produções dos artistas holandeses comissionados por Maurício de Nassau, no século XVII, e pelas abordagens dos 'artistas-viajantes' e dos 'artistas-naturalistas', desde o século XVIII. (REY, 2010, p.270).

Dezenas de obras de pintores holandeses produzidas no (espaço que posteriormente constitui o país Brasil) Brasil durante o governo de Nassau (1637-1644) circularam pela Europa difundindo um imaginário produzido de paisagem brasileira. 'Ao retornar a Europa, Nassau doou quadros de Post para o Rei Luis XIV, da França, e os de Eckhout para Frederico III, da Dinamarca' (BUENO, 2012, p.102).

O *Atlas Maior* (1665) foi uma compilação de várias mapas, cartas e vistas produzidas nos séculos XVI e XVII, agrupadas de modo a compor uma paisagem do mundo, uma *Imago Mundi* (BESSE, 2006). Criado e editado pela editora da família Blaeu, contém cerca de quinhentos e noventa e quatro mapas com representações de todos os continentes conhecidos do mundo renascentista (Biblioteca Digital de Cartografia Histórica da USP, 2018). De todo este conjunto somente vinte e três cartas descrevem a América, e apenas meia dúzia destes apresentam detalhadamente a região do Brasil, com enfoque para a região nordeste e as capitanias que foram ocupadas pelos holandeses (BLAEU, 2006). Destes poucos mapas, quatro foram produzidos no contexto do período nassaviano e posteriormente incorporados ao *Atlas Maior*, o que dá destaque a pertinência destes mapas quanto a sua representatividade: eles representaram, no contexto de um importante Atlas barroco (BROTON, 2014), a imagem da paisagem brasileira para todo mundo. Quando de sua época de publicação, o *Atlas Maior* foi um sucesso de vendas, sendo usado como principal fonte de referências geográficas durante a segunda metade do séc. XVII (BROTON, 2014; BLAEU, 2006)

Os quatro mapas estudados são as cartas *Praefecturae Paranambucae pars Meridionalis*; *Praefectura de Cirií vel Seregippe Delrey cum Itapuama*, *Praefecturae Paranambucae pars Borealis*, *Praefectura de Itâmaracâ* e *Praefecturae de Paraiba et Rio Grande*. Justapostas, elas formavam (juntamente com outras gravuras e textos) um grande mapa do Brasil Holandês, o *Brasília Qua Part e Paret Belgis*. Do ponto de vista geográfico, trata-se de um conjunto cartográfico produzido por George Marcgraff, possivelmente entre 1638-1643 (Biblioteca Digital de Cartografia Histórica da USP, 2018).

Acredita-se que estes mapas (disponíveis nos anexos) tenham sido produzidos a várias mãos, com contribuições dos pintores para produzir a iconografia e colorização. Marcgraff e Post trabalharam de forma separada, de modo que as gravuras e o mapa foram unidos a partir de edição já nos Países Baixos, após o retorno da comitiva e de Nassau para a Europa. Defende-se que existe intertextualidade entre pinturas, textos e também os mapas a serem interpretados. Considera-se que o principal autor é o cartógrafo, pois se trata de um mapa, e o artista e o editor, são coautores contribuintes em seus ofícios para formação desta imagem.

Assim, pode-se inferir que a paisagem brasileira foi alvo da circulação de ideias entre a comitiva de profissionais e o próprio Nassau (COSTA, 2002). A paisagem do nordeste brasileiro na época do século XVII, foi ocupada por europeus que perceberam, vivenciaram, e criaram uma ideia da paisagem brasileira, uma representação *de e a partir* de suas referências estéticas (provenientes da cultura artística renascentista europeia), civilizatórias (a partir de uma visão de mundo europeia e etnocêntrica), ideais de cidade, de colônia. Também a sociedade, a fauna e flora foram percebidas e depois representadas nas obras destes artistas, que posteriormente circularam na Europa entre diversas realezas, levando consigo esta visão europeia da paisagem nordestina brasileira. Argumenta-se ainda em favor da intertextualidade entre as imagens artísticas e a produção de textos naturalistas ditos 'científicos', como os tratados publicados a respeito de doenças tropicais e a Geografia geral do Brasil. Estas obras contribuíram na fundação de imagens sobre a paisagem brasileira, ideias cênicas de um Brasil paradisíaco (COSTA, 2002), um

imaginário sobre nossa paisagem similar ao que é vendido até hoje pelo ⁶turismo internacional.

A ideia representada de paisagem não surge apenas do pensamento do europeu. Ela resulta da interação entre a sociedade (e toda a complexidade que envolve o sujeito, as relações sociais e o conjuntos de valores espaciais compartilhados) além do próprio meio físico, o ambiente material onde aconteceram os fenômenos representados. 'Comumente associamos uma paisagem a conceitos subjetivos positivos como 'belo', 'deslumbrante' sendo elemento de apropriação de projeções do estético que uma comunidade ou indivíduo detém' (MENDES, 2015, p.253).

A paisagem no mapa também indica o pensamento geográfico europeu e as transformações pelas quais este passou durante o Renascimento. A *paese* alinha-se a um novo pensamento cosmológico a partir daquilo que Dardel (2011) denomina de *geografia das velas desfraldadas*, isto é, como um capítulo da *geografia heroica* revela uma ênfase no descobrir e pisar inicialmente em um torrão de 'terra virgem de humanidade' - expressa também um horizonte geográfico.

Por conta da influência bíblica e da cosmologia da criação, até o Renascimento, o espaço terrestre era entendido enquanto finito: Deus criara o mundo em sete dias, e com isso concluiu seu projeto. Essa cosmologia começou a ser alterada por conta de novas necessidades espaciais: com a queda de Constantinopla (1453), a antiga Rota da Seda fora comprometida pela presença muçulmana, e era preciso pensar em novas maneiras de se chegar ao Oriente (SANTOS, 2002).

Tão logo os estudos geográficos acerca da Astronomia, Cartografia e Cosmologia foram retomados (e destaca-se nesse sentido, a contribuição da geografia árabe na preservação do conhecimento da antiguidade clássica), conforme Kimble (2005), a Cartografia ressurgiu em documentos diferentes dos mapas T/O⁷, especialmente no caso das Cartas Portulano. Os mapas dos séculos

⁶ Sobre a venda da 'paisagem exótica' no turismo internacional consultar: NABOZNY, Almir; FONTANA, Cleder. *Estar turista (Turi-Estar)*, discursos espaciais e sentidos de eficiência multiterritorial: uma breve análise do Plano Aquarela (2003-2006) / EMBRATUR. **Geografia. Ensino & Pesquisa** (UFSM), v.15, p.105-116, 2011.

⁷ São mapas T/O aqueles produzidos geralmente durante a Idade Média, que representam o mundo em apenas três continentes (Europa, Ásia e África) e não como principal preocupação a precisão geográfica. Neste tipo de representação, o mundo pode ser considerado plano e os continentes são

XV e XVI mostram uma mudança na concepção de espaço ocidental: agora existia certo dinamismo, possibilidade de aberturas para novas terras, novos povos, novas riquezas, novos caminhos. Surgem novas abordagens espaciais: novos tipos de mapas, pinturas e desenhos (SANTOS, 2002; BESSE, 2006).

Estas mudanças, contudo não aconteceram de forma homogênea em todo Ocidente, muito menos aconteceu de forma abrupta, como de um século para outro. Uma gradação de fatos sucessivos (como a invenção da imprensa, a ocupação da América, formação de reinos, urbanização, reforma protestante) estimulou esta nova visão de mundo. E com isso esta nova realidade social, novos conceitos surgiram, como já abordado em relação à corografia e paisagem.

Além disso, no séc. XVI a Cartografia moderna teve passos importantes, como a publicação do Atlas de Gerard Mercator (1512-1594) e os trabalhos astronômicos de Nicolau Copérnico (1473-1543). Como até meados do séc. XVII, a sistematização das projeções cartográficas ainda não era consensual (BLACK, 2005), os cosmógrafos, artistas, geógrafos e cartógrafos podiam explorar os limites de seus conhecimentos e habilidades na produção de representações do mundo (em que o imaginário é um componente importante). Por isso, vários mapas trazem vistas e perspectivas diferentes do que temos consolidado usualmente, por exemplo, no mapa Brasil de Gastaldi e Rammusio (1565), a costa brasileira é vista horizontalmente. O termo *perspectiva* é importante para se tentar compreender o olhar do cartógrafo.

Besse (2014) explica que ao desenhar os primeiros mapas modernos, os cosmógrafos optaram por distanciar a olhar de maneira que se conseguisse ver a totalidade da área cartografada (visão ‘voo de pássaro’). Essa visão de cima, como o olhar de uma divindade que observa sua criação, chama a atenção porque se consolida na Cartografia Moderna. Observa-se que até a invenção dos aviões e satélites, ninguém poderia observar a totalidade da maneira como os mapas apresentam. O mapa apresenta uma vista imaginada, que ninguém efetivamente havia enxergado com os próprios olhos. No séc. XVI, a partir do surgimento da técnica da perspectiva, os desenhos e obras ganharam uma forma de criar imagens que imitavam o olhar, com maior semelhança a percepção ocular humana.

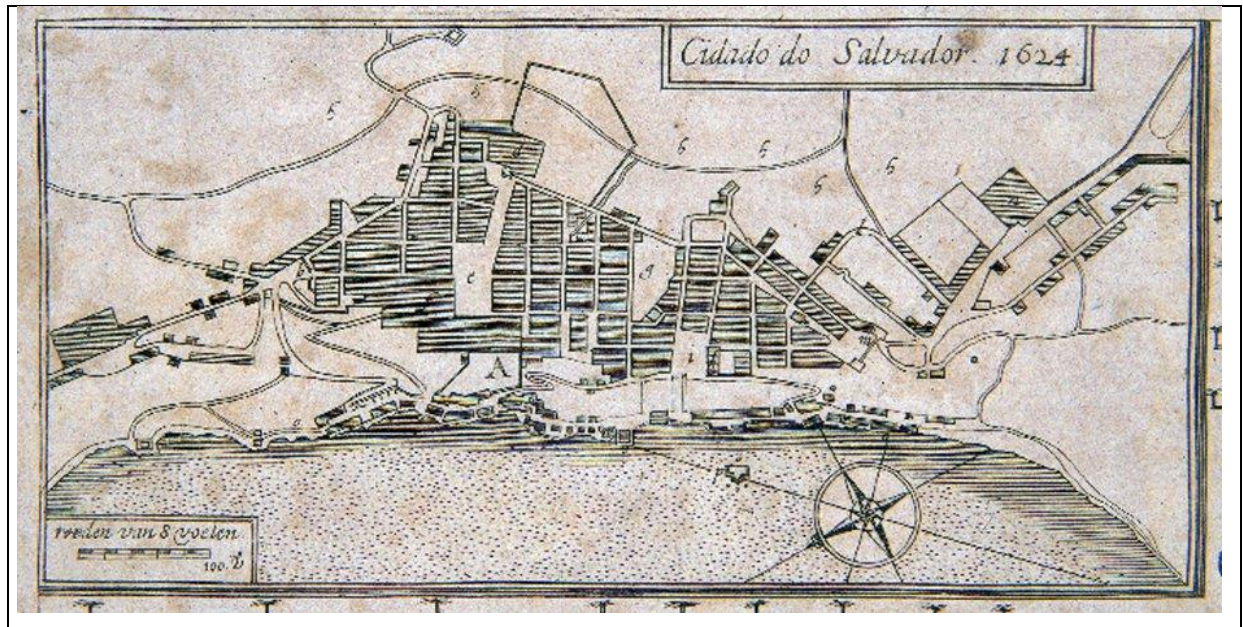
Observar não é um ato passivo. O observador organiza seu olhar seletivamente, e filtra o que é visto de acordo com seus interesses (FOUREZ, 1995). O olhar da paisagem é o olhar que surge a partir do olhar pela janela, posicionado imaginariamente em um ângulo oblíquo (BESSE, 2014). Nas figuras 1 e 2 temos exemplos das duas perspectivas de olhar sobre a paisagem: na figura 1 apresenta-se uma vista com perspectiva e profundidade (ângulo oblíquo em relação à superfície), que transmite a ideia de uma pessoa que parou a determinada distância do engenho e projetou seu olhar para o local. Na imagem 2 apresenta-se uma planta topográfica, feita a partir de uma abstração imaginária na qual o observador que estaria verticalmente a 90° sobre o solo. É importante lembrar que só séculos mais tarde os balões (e depois aviões) possibilitaram que um ser humano se posiciona de tal maneira em relação a superfície. Até a invenção dos balões, a representação espacial sob o olhar de observador 'voador' era resultado de uma abstração matemática.

Figura 1: Engenho de Frans Post



Fonte: *Brasília Qua Part e Paret Belgis*. Engenho de Itamaracá. Adaptado pelo autor.

Figura 2: Cidade de Salvador (1624)



Fonte: Banco de Imagens Coloniais da Bahia. Terezinha da Paulina. Adaptado pelo autor.

O ângulo oblíquo permite identificar a profundidade, as distâncias, o que está perto e o que está distante. A perspectiva tem o papel de imitar o olhar, e o olhar é extremamente importante para a noção de paisagem. Esse vínculo entre paisagem e perspectiva está justamente na gênese desta técnica e deste conceito - a paisagem só pode existir enquanto ideia após o desenvolvimento da perspectiva:

Desde sua primeira abordagem, a paisagem confunde-se com aquilo que se manifesta à sua maneira: a natureza. Essa fusão entre paisagem e natureza faz com que esqueçamos que o que nomeamos paisagem se instaura em torno de um ponto crucial na constituição da aparelhagem simbólica, no Ocidente: a paisagem surge como noção e se instala definitivamente na cultura ocidental com a longa elaboração das leis da perspectiva. (REY, 2010, p.269).

O olhar do voo do pássaro (BESSE, 2014) é uma forma de ver, ou melhor, a forma escolhida pelo artista para que se veja sua obra. É o artista quem estabelece, através de seu desenho, a imitação do ângulo do olhar, tentando assim estimular a percepção sensorial visual. Como foi argumentado, a produção de imagens, cartográficas ou pictográficas, é um processo composto por atos profundamente ideológicos (sejam eles intencionais ou não), mas que podem ser interpretados diferentemente por quem produziu e quem observa a obra.

Contudo, a paisagem da fenomenologia tem como pressuposto básico a pesquisa a partir da experiência dos sujeitos. A paisagem conceito, abordada por

Besse (2014) e Collot (2012), é diferente da paisagem presente nos mapas. A paisagem fenomenológica parte da interação entre sujeito e meio, e a paisagem dos mapas, é um desenho, uma representação simbólica da paisagem experienciada pelos artistas. Ambas não se dissociam nesta reflexão, pois a dimensão subjetiva da natureza humana (que a paisagem geográfica fenomenológica proporciona) pode ser considerada essencial na ‘construção, apreensão e transmissão da noção de ‘paisagem’ (MENDES, 2015, p.253). Lança-se um olhar individual e cultural sobre uma paisagem a partir da apropriação e relação estabelecidas, de modo a construir assim ‘um valor figurativo alicerçando numa imagética de simbolismos vários e conceitos estéticos e poéticos subjectivos dos quais podem resultar a ‘paisagem arte’ (sic)’ (ibid, 2015, p. 253).

Assim, a paisagem está vinculada a todo um universo de simbolismos e significados, que por sua vez está diretamente associado com o imaginário dos sujeitos. A ideia de que o imaginário media a experiência entre o sujeito e a paisagem (espaço vivido) é importante porque, de forma prática, não é possível acessar diretamente o que pensavam os artistas e cartógrafos envolvidos com os mapas estudados.

A paisagem primeiramente foi percebida de modo particular por cada sujeito em seu espaço e tempo. Depois, foi subjetivamente retrabalhada de modo a ser transcrita imgeticamente em imagens cartográficas (soma-se também nesse processo o valor simbólico do imaginário). Estas imagens paisagísticas foram percebidas e interpretadas diversamente ao longo dos séculos. O pesquisador observa estas imagens, munido de uma metodologia de análise que busca assegurar sua interpretação, e tenta se aproximar (mas jamais reproduzir) do pensamento daqueles sujeitos do passado. Há então um duplo imaginário: o imaginário dos artistas cartógrafos, expresso artisticamente nas imagens, e o imaginário do pesquisador, que imagina os imaginários a partir das imagens.

Este movimento de ‘imaginar o imaginário’ acontece, por exemplo, quando se observa imagem cujo significado não é tão explícito, e surge em mente a questão ‘o que será que estava pensando este artista quando produziu esta imagem?’. Rose (2002) já alertava que a tentativa de descobrir uma verdade oculta é tão equivocada quanto uma leitura descontextualizada de imagens: ‘não existe uma lei que possa garantir que as coisas tenham um ‘significado verdadeiro’, ou que esse significado

não vai mudar ao longo do tempo' (ROSE, 2002, p. 13). Por isso, o debate não está posicionado entre o que está certo ou errado em relação ao imaginário dos artistas do passado, mas sim, entre o que é ou não plausível, e em que medida a leitura produzida é passível ou não de contestação (ROSE, 2002).

1. 1. Discussões sobre a conceituação de mapas

A Cartografia é uma área central no conhecimento produzido pela Geografia, utilizada como uma importante ferramenta de análise e representação de reflexões geográficas. Durante a formação acadêmica de um geógrafo, a habilidade de interpretar e produzir mapas, cartogramas e cartas, é uma competência essencial que é exigida aos profissionais que se habilitam a estudar o espaço geográfico. Ainda que hodiernamente este campo se aproxime da área mais racional e técnica desta ciência, as práticas cartográficas do passado demonstram que o ato de cartografar esteve em sua gênese moderna, muito próximo da Arte e da subjetividade.

O mapa não *re-apresenta* o mundo dito real: ele apresenta em si uma dimensão de realidade própria, o *real* do mapa, elaborado a partir das habilidades do cartógrafo e sua relação com o espaço (com a própria Cartografia). Através de seus símbolos, linhas e cores, os mapas explicitam o entendimento do conceito de espaço em seu tempo e espacialidade de origem (SANTOS, 2003). Por esse motivo, em diferentes épocas e lugares, estes documentos foram produzidos com diversidade técnica, estética e objetiva, configurando-se como ferramentas de representação, mas também de produção do espaço. Mais do que mostrar o espaço em si, o mapa oportuniza uma experiência de *como* e *o que* se pensa a respeito do espaço.

Ao cartografar para o planejamento, por exemplo, o profissional pretende transformar a abstração geométrica em uma materialidade edificada, e tal processo é mediado pela planta, carta ou mapa da localidade. Por mais que a Ciência Moderna tente reduzir a importância do sujeito que imagina, cria e desenha, as escolhas do processo de produção da imagem estão repletas de ideários, concepções, certezas e dúvidas.

Apesar da íntima relação entre a Geografia e a Cartografia, atualmente a informação produzida pelos sujeitos geógrafos a partir deste tipo de documento

imagético é mediada por racionalidade, geotecnologias e ferramentas computacionais de desenho. Normas e convenções regulamentam o saber-fazer dos mapas e propõe as diretrizes que orientam a Cartografia, em sua concepção e também *leitura cartográfica de mundo*.

O que se ignora é que os mapas são imagens geográficas, produzidas por sujeitos em contextos geográficos específicos. Apesar disso, 'ainda que os mapas estejam há muito tempo no centro dos discursos sobre geografia, raramente são lidos como 'textos' profundos 'ou como formas de saber socialmente construídas' (HARLEY, 2009, p.01). Mapas têm sido tratados nas últimas décadas pela Cartografia contemporânea como um documento exato, resultado de um levantamento matemático e técnico do que existe em uma porção selecionada do espaço. Sua subjetividade, arte e possibilidades são cerceadas por uma visão fechada de mapa, que pressupõe qualquer tipo de objetividade espacial, factualmente impossível de ser alcançada pela representação.

Como aponta Harley (1991) a relação entre cartógrafo e mapa (na construção social do tempo (ELIAS, 1998)) variou técnica, artística e objetivamente, de modo que foram produzidos uma miscelânea de visualidades e imagens ditas mapas. Apesar da riqueza e variedade de mapas elaborados pelas mais diversas culturas, a ciência ocidental moderna arrogou-se o direito de legislar sobre o que é ou não um mapa, e ainda, se estes objetos mereciam ou não ser reconhecidos enquanto fontes de informação espacial (e, portanto, objetos de estudos da Geografia) (HARLEY, 1991).

O mapa funciona também como um tipo de imagem mental que serve como base de abstração para o imaginário. Quando se observa um mapa, não se está observando um retrato real e objetivo da realidade, e sim uma construção teórica, imagética, seletiva, e artificial, que pretende atender a alguma necessidade espacial do ser humano: representação de uma propriedade, uma unidade de Estado, uma paisagem, entre outros objetivos. Por mais técnico e racional que pretensamente tente ser, um mapa é um *saber-fazer* no qual o sujeito que o produz está posicionado em meio a ideologias e seu contexto sociocultural.

A abordagem da Cartografia Clássica tem pretensão de 'descobrir a realidade', 'reconstruir uma narrativa' ou tensionar as verossimilhanças entre o que está representado e a 'verdade'. No trabalho em tela se propõe a uma análise

interpretativa, contextualizada e posicionada de um pesquisador que se depara com um objeto. O mapa, *imagem identitária* da ciência geográfica, está para ser analisado não enquanto um documento técnico, mas enquanto uma forma de linguagem, também artística, sobre o poder e a paisagem:

Eles (os mapas) são considerados imagens que contribuem para o diálogo num mundo socialmente construído. Nós distinguimos assim a leitura dos mapas dos cânones da crítica cartográfica tradicional e de seu rosário de oposições binárias entre mapas 'verdadeiros e falsos', 'exatos e inexatos', 'objetivos ou subjetivos', 'literais ou simbólicos', baseados na 'integridade científica' ou marcados por uma 'deformação ideológica'. Os mapas nunca são imagens isentas de juízo de valor e, salvo no sentido euclidiano mais estrito, eles não são por eles mesmos nem verdadeiros nem falsos. (HARLEY, 2009, p.02).

De acordo com Black (2005), é possível perceber através da História da Cartografia (e, portanto, da Geografia) culturas que em diversos espaços e tempos produziram mapas. Os objetivos variavam do planejamento militar a exposição das conquistas, administração do Império, funções burocráticas, viagens pelo comércio de especiarias, ilustrar textos sagrados, referenciar recursos, divulgar ideias e dominar povos (KIMBLE, 2005; BLACK, 2005). Porém, conforme aponta Harley (1991), a visão eurocêntrica da História da Cartografia prejudicou os estudos deste campo porque não reconheceu, durante muitos séculos, produções de imagens espaciais que não se assemelhassem aos cânones europeus da Cartografia Moderna (HARLEY, 1991). Esse colonialismo do conhecimento fez com que a tradicional abordagem utilizada para estudar estes mapas se consolidasse sem contestações em meio às auroras da Cartografia Histórica europeia.

A partir do reconhecimento da pluralidade de conteúdo e estéticas dos mapas, é importante optar por um conceito de 'mapa' que seja suficientemente aberto a ponto de permitir-se explorar todas as potencialidades deste tipo de imagem-objeto, tanto por seu caráter social, quanto por seus aspectos estéticos. Assim, a ideia de *mapa* surge:

Partindo da convicção de que cada sociedade tem ou teve sua própria forma de perceber e de produzir imagens espaciais, chegamos a essa simples definição de mapa: 'representação gráfica que facilita a compreensão espacial de objetos, conceitos, condições processos e fatos do mundo humano'. O motivo de uma definição tão ampla é facultar sua aplicação a todas as culturas de todos os tempos, e não apenas às da era moderna. Além disso, ao considerar os mapas uma forma de 'saber' em geral, ao invés de meros produtos de uma prolongada difusão tecnológica a

partir de um foco europeu, tal definição permite escrever uma história muito mais completa. (HARLEY, 1991, p.04).

Em outra reflexão, Harley (2009) considera que ‘pela seletividade de seu conteúdo e por seus símbolos e estilos de representação, os mapas são um meio de **imaginar**, articular e estruturar o mundo dos homens’ (HARLEY, 2009, p.02 – sem grifos no original), acreditando com isso que os mapas podem ‘falar dos mundos sociais do passado’ (HARLEY, 2009, p.02). A tentativa de acessar estes mundos sociais é um desejo mediado por uma metodologia de interpretação, que considere não apenas o mapa *per si*, mas percorra também o contexto de produção, conteúdo e circulação destes mapas.

Em relação à Cartografia Histórica, campo central em que emerge esta pesquisa, as pesquisas tradicionais sobre a análise de mapas permaneceram vinculadas a noção de ‘tradições’ ou ‘escolas’ cartográficas, de acordo com similaridades estéticas e contextuais, conforme aponta Raisz (1969). Essa perspectiva é importante porque permite agrupar e reconhecer melhor a produção cartográfica europeia, mas acaba por generalizar as imagens em grupos produtivos, desconsiderando particularidades e contextos que não se adéquam em classificações homogeneizantes. Mapas elaborados por sujeitos de diferentes nacionalidades, em diferentes oficinas, podem apresentar características mistas por conta do intercâmbio cultural existente em seu ambiente de produção. Este é um exemplo da dificuldade de se classificar mapas de acordo com ‘escolas’: em que *escola* ou *tradição* estaria classificado um mapa cujos editores são franceses, escritos em latim, mas editado nos Países Baixos? Esta complexidade torna limitado mas não inútil este tipo de abordagem⁸.

Outra possibilidade segue o caminho da Geografia Histórica brasileira. Os estudos cartográficos históricos apresentam abundância de análises e temas. Novaes (2012) analisa vários mapas do período colonial de modo a argumentar em favor da *terrae incógnita* brasileira, os grandes vazios entre o ecúmeno e as terras ditas selvagens, sem fronteiras e em processo de exploração. Para isso, recorre a reflexões visuais e referências históricas. Já Lois (2004) avança na discussão a

⁸ Um exemplo desta complexidade está apresentada em Lestringant (2009), que discute o trabalho do cosmógrafo renascentista André Thevet.

respeito do pensamento geográfico relacionado aos mapas à época de Cristóvão Colombo (1451-1506), analisando os signos, as práticas e as propriedades visuais de mapas do séc. XV e XVI, explorando também referências históricas a respeito do navegador genovês e seu pensamento cosmográfico. Maluly (2017) faz uma análise da circulação territorial a partir da comparação de imagens entre mapas do período colonial e imagens que passaram por tratamento digital e georreferenciamento. Martins (2009) faz uma análise de vários mapas elaborados pelo padre *Jacques Cocle*, utilizando informação histórica e geográfica para estabelecer comparações e interpretar os trabalhos do religioso, bem como identificar suas contribuições a cartografia brasileira em sua época.

Estes trabalhos trazem abordagens em relação ao contexto de produção e a história dos mapas escolhidos, apresentando riqueza de detalhes e informações, com trabalhos de análise imagética também presentes. Contudo, não fica explícita a adoção de uma metodologia visual única que dê conta de ler os mapas enquanto imagens com elementos artísticos, e quando os resultados alcançados são discutidos, surge a preocupação de dar prioridade a Geografia na expressão 'História da Geografia'. Como comenta Edney (2016), os mapas abrem diversas possibilidades de análise, cuja metodologia varia de acordo com os objetivos do pesquisador.

Mapas são *objetos imagem* com pelo menos três dimensões de informações: cartográficas, geográficas e artísticas. Estas dimensões podem se complexificar ainda mais de acordo com o nível de análise, mas *a priori*, consideremos que o mapa tem como objetivo básico expressar informação geográfica através de desenhos, cores, linhas, pontos e textos. Exatamente essa pluridimensionalidade que os torna tão especiais como fontes de estudo. Além dos atributos imagéticos (AUMONT, 2002), há informações geográficas, que juntos podem traduzir a visão e imaginário de mundo do seu elaborador, ideias dominantes no contexto social e cultural de produção, percepções possíveis, interpretações diversas, entre outras possibilidades. Caminhos de análise que foram negligenciados a partir de estudos demasiadamente historicistas ou que apelassem apenas para o viés técnico do mapa geográfico sem considerar sua arte.

Segundo definição da Associação Cartográfica Internacional em 1973, a Cartografia era definida como 'a arte, a ciência e a tecnologia de fazer mapas,

juntamente com seu estudo como documentos científicos e obras de arte' (GIRARDI, 2018, p.178). A Segunda Guerra Mundial dá origem a mudanças nessa perspectiva que irão se consolidar décadas depois: incorporou-se na Cartografia a semiologia gráfica que '[...] não admite um processo de transmissão de informações, mas o compartilhamento da mesma racionalidade, amparada no visual, entre os atores do processo cartográfico' (GIRARDI, 2018, p.176). Em 1991, a Associação Cartográfica Internacional apresentava uma definição sem termos relacionados a Arte 'a disciplina que trata da concepção, produção, disseminação e estudo de mapas' (GIRARDI, 2018, p. 178). O surgimento desta forma de se pensar os mapas tem sua origem discutida por Girardi (2018) a partir de Perkins et. al. (2011):

Atribui-se a Arthur Robinson o legado de um modo de pensar a cartografia: 'uma aplicação objetiva das melhores práticas de design' (PERKINS et al, 2011, p. 194, tradução nossa). A subjetividade ou traços de autoria, que eram evidentes nas produções cartográficas até meados do Século XX não cabiam neste novo modo. Do mesmo modo a arte, que, para Robinson, poderia levar a decisões arbitrárias sobre o design do mapa, o que prejudicaria a sua eficiência comunicativa. (PERKINS et al, 2011, apud GIRARDI, 2018, p.174).

É importante ressaltar que o mapa segue uma função social que lhe é atribuída, e não uma função única que está 'correta' ou 'incorreta' quando observada a partir dos moldes da Cartografia Moderna (HARLEY, 1991). Durante a Idade Média, os mapas T/O atendiam as necessidades daquela sociedade referenciada na religiosidade, mesmo que não houvesse uma correspondência precisa entre a Geografia do mapa e a 'realidade'. Sobre estes mapas,

Devemos não só recordar de que tudo naquela sociedade estava voltada para o objetivo religioso, mas que a estrutura dos mapas era controlada pelas autoridades do passado (padres da igreja) e elaborada pela elite letrada religiosa. (CARVALHO, 2006, p.129).

Durante o Renascimento, as cartas marítimas, com características descendentes das Cartas Portulano, eram utilizadas pelos navegadores para viajar pelas rotas comerciais marítimas. Neste tipo de carta, as linhas loxodrômicas e as costas continentais recebiam mais atenção. No século XIX, Impérios lutavam para consolidar suas fronteiras, e a precisão de informações passou a ser essencial já que os mapas desempenhavam função documental de comprovação de posse e das fronteiras do território (SANTOS, 2002; BLACK, 2005; KIMBLE, 2013).

Estes exemplos mostram que a Cartografia não se traduz na simples representação do espaço objetivamente em um plano, visão baseada nas limitações da Cartografia Histórica tradicional. Sua abordagem considera o mapa antigo como ultrapassado e defasado, como se este fosse um estágio já superado para que a ciência cartográfica pudesse alcançar seu estado da arte atual. Girardi (2018) comenta uma das visões mais pragmáticas a respeito dos mapas, elaborada por Jacques Bertin (1918-2010), que considera o mapa um documento de informação e não de subjetividade:

Em várias passagens de seus textos, Jacques Bertin reafirma o caráter racional da imagem cartográfica e refuta qualquer possibilidade de ruídos advindos ou de convenções ou da arte, como no trecho a seguir: 'Não se olha uma carta como se olha uma obra de arte. Faz-se perguntas a uma carta' (BERTIN, 1988, p.47). Para este autor, qualquer leitor tem o direito de fazer duas perguntas diante de um mapa ou carta: a elementar, 'em tal lugar, o que há?' e a de conjunto 'tal elemento, qual é sua geografia?' A obra de Bertin representa, indubitavelmente, o mais vigoroso manual de elaboração de imagens racionais (mapas, diagramas e redes). Mas, é bom que se insista neste ponto, esta é uma das possibilidades para a cartografia, e não a única. (GIRARDI, 2018, p.176).

No ambiente escolar, e também acadêmico, a leitura dos mapas parte de uma correlação semiótica básica entre legenda e signo, entre cores e legenda, entre escalas e medidas. O pensamento cartesiano e cartográfico estimula uma operacionalização técnica da leitura dos mapas que privilegia o acesso a um único tipo de informação, não abrindo possibilidades para interpretações diversas. Para os cartógrafos concordantes ao pensamento de Bertin, o mapa possui significados pré-determinados, que devem ser compreendidos da maneira clara e objetiva pelo observador (BLACK, 2005; GIRARDI, 2018).

Em um panorama da História da Geografia, tal pensamento exemplifica como a Cartografia foi apropriada por correntes positivistas (séc. XIX) e neopositivistas (séc. XX) de profissionais geógrafos/cartógrafos, que delimitaram atribuições dos mapas principalmente para informação tático-militar e/ou de planejamento territorial. Pode-se citar, por exemplo, os trabalhos de Martins (2009), Rodrigues (2010), que tratam de acervos e levantamentos catalográficos, e contribuem para a identificação dos mapas existentes nos acervos brasileiros. De fato, documentos cartográficos⁹ foram historicamente objetos ligados à guerra e ao Estado, rerepresentando projetos

⁹ Maiores informações ler a discussão sobre a Geografia do Estado (e escolar) em Lacoste (1988).

de poder e de ordem espacial, como já comentado. Mas o positivismo geográfico objetivou esse papel, eliminando vestígios de subjetividade em nome de uma preconizada neutralidade científica (BLACK, 2005; CLAVAL, 2006). 'A 'interpretação dos mapas' implica habitualmente o estudo de suas 'características geográficas' sem indicar como, enquanto forma manipulada do saber, eles contribuíram para moldar estas características' (HARLEY, 2009, p.01).

Essa perspectiva de leitura de mapas demonstra-se inadequada em situações em que o contexto do mapa pode alterar o modo pelo qual entendemos seu significado. Uma vez que existem muitos tipos de mapas, dentre cartas náuticas a mapas turísticos, nem sempre a imagem será autoexplicativa e dependerá de outros textos para complementar sua interpretação. No caso dos mapas renascentistas, em que elementos artísticos precisam ser contextualizados, a leitura objetiva se torna a constatação de obviedades e a perda de significados culturalmente construídos.

A pressuposta objetividade cartográfica em prol da localização espacial descarta a dimensão subjetiva destas imagens, e reflete uma conceituação de espaço absoluto, como se o espaço fosse uma dimensão cartesiana e os fenômenos se inserem em seu interior. Perante este conceito, os mapas renascentistas são ultrapassados, pois não refletem mais a 'realidade' do espaço. É possível vislumbrar com maior atenção os limites entre Cartografia e a Cartografia Histórica, enquanto um campo volta-se para a produção de mapas cada vez e sempre mais acurados e precisos, o outro busca compreender a história da representação espacial e do pensamento geográfico.

Com o aparecimento de novas formas de se pensar o espaço, leituras alternativas ao pensamento neopositivista passaram a repensar a cartografia histórica e espaço geográfico, associando-a a conceitos de outros campos científicos, como o imaginário (BERDOULAY, 2012).

Ao se considerar o imaginário e a subjetividade como elementos relevantes no processo de análise geográfica, novas possibilidades relativas a metodologia de pesquisa surgem para explorar esta nova dimensão em direção a uma compreensão de pensamento geográfico não delimitado apenas pelo saber científico, conforme argumentado por Marandola Jr. (2010). Gomes (2013) destaca a característica observadora da ciência geográfica, e a validade do uso de imagens em análises espaciais. As imagens reaparecem como importantes fontes de pesquisa para

geógrafos culturais, que passam a buscar métodos de interpretação imagéticos aplicáveis a Geografia (CLAVAL, 2006; DRIVER, 2013).

Harley (1991) já aponta que os estudos da Cartografia estavam emprestando teóricas das ciências humanas e sociais. Nesse sentido, é pelo viés fenomenológico que surge a possibilidade de explorar, nos mapas, mais do que a simples informação técnica de sua forma, mas considerar o ‘mapa como uma forma de ver’ (HARLEY, 1991, p.06).

Um exemplo da relação entre mapas e imaginário está na produção cartográfica durante o Renascimento, pois elementos do imaginário medieval e renascentista coexistam nas imagens cartográficas. Conforme Carvalho (2006), vários mitos europeus foram transpostos para o Novo Mundo, muitos deles releituras de mitos da Antiguidade Clássica, da tradição cristã e dos mistérios do Oriente como o caso de El Dorado, a cidade do ouro. Santos (2002) afirma que os mapas apresentam a leitura de mundo da sociedade que os constrói, e são ‘potencialmente capazes de nos fornecer elementos de leitura da cosmologia subjacente de seus autores’ (SANTOS, 2002, p.25). A desinformação a respeito de referências contextuais pode levar o observador do mapa a interpretações errôneas, daí a necessidade de se fazer uma leitura crítica da imagem, mas que não descarta a contribuição histórica já produzida pela Cartografia Histórica tradicional.

Ao encontro desta perspectiva aberta e que tenta romper com o colonialismo do conhecimento científico, tem-se consciência das limitações teóricas que envolvem que os objetos desta pesquisa, mapas renascentistas elaborados por europeus durante o séc. XVII, a respeito da paisagem brasileira e os domínios do Brasil Holandês. Acredita-se que através de um trabalho próprio de interpretação, estes objetos tradicionais da Cartografia Histórica podem gerar reflexões geográficas sobre a produção do espaço brasileiro de modo a estabelecer novas formas de se relacionar com estes objetos e as ideias que representam.

CAPÍTULO 2 – LEITURAS DE IMAGENS EM GEOGRAFIA – ASPECTOS METODOLÓGICOS PARA A INTERPRETAÇÃO DE ‘MAPAS DE PAISAGEM’

O estudo de mapas não é uma novidade - a História, a Geografia e até mesmo a História da Arte já se debruçaram sobre estes objetos imagens. Contudo, uma das maiores dificuldades na condução desta pesquisa foi justamente identificar qual a metodologia que atendia a conceituação de paisagem e de mapas adotadas pela perspectiva da Geografia Cultural. Objetiva-se ir além da resposta para a pergunta ‘o que significa esta imagem?’, pensando ‘qual é o conhecimento espacial que está presente nestes mapas?’, ‘qual é o discurso de uma ideia de Brasil que estes mapas expressam?’. Estas perguntas que se quer responder tomando em conta as várias dimensões da imagem cartográfica.

Não são poucos os trabalhos com mapas renascentistas, sendo que a Cartografia Histórica é um campo consolidado da ciência brasileira, intersecção de campos como História da Arte, História e Geografia. Escolar (1996) e Pereira (2015) já argumentavam que o estudo do espaço não é privilégio exclusivo da Geografia, de modo que outras ciências também podem produzir análises através desta categoria. Estas barreiras disciplinares por um lado segmentam o conhecimento e dificultam uma compreensão da multiplicidade dos fenômenos, mas por outro lado, permitem abordagens mais qualitativas a partir de aprofundamentos teóricos disciplinarizados. Embora não se proponha o rompimento destas barreiras disciplinares, é importante ressaltar o caráter interdisciplinar desta abordagem.

Discutem-se os mapas renascentistas através de um raciocínio que percorre campos como História da Arte, Geografia do Brasil, Geografia Histórica, Cartografia, Cartografia Histórica, História do Brasil, Geografia do Conhecimento e Epistemologia da Geografia. A tradição do conhecimento geográfico sozinha não dá conta de entender a complexidade do objeto imagem que está sendo investigado (ESCOLAR, 1996).

Essa afirmação pode parecer contraproducente, mas é preciso reconhecer as ausências e limitações de uma área do conhecimento se há desejo de expandi-la. Escolar (1996) já refletiu que não há independência total entre os campos sociais do conhecimento, especialmente na Geografia:

Embora a geografia tenha sua existência própria, a forma em que os processos de investigação encontraram fundamento em padrões teóricos se

dá através da produção de certos 'temas' geográficos, em teorias sociais alheias à disciplina, a exceção de poucos geógrafos com discursos teóricos explícitos desenvolvidos em e para suas práticas, por meio de certas perguntas que problematizam a realidade em um ou outro sentido. (ESCOLAR, 1996, p.13).

Em relação aos mapas renascentistas, a situação é mais complexa quando entendemos que a Ciência Moderna, tal qual a conhecemos hoje (metodológica, sistematizada, disciplinarizada) não existia nos primórdios do séc. XVII. Do ponto de vista da Geografia Histórica, por exemplo, esta época foi marcada pelos trabalhos de descrições das paisagens que não conheciam limites disciplinares, as reformulações cartográficas e a revolução científica que popularizaria o espaço cartesiano, isótropo e vazio, como modelo de pensamento científico de espaço (PEREIRA, 2015).

O estudo de mapas na Geografia é uma práxis do *metiê dos geógrafos*, mas como foi exposto a partir de Girardi (2018), tradicionalmente por uma abordagem tecnicista que desconsidera a Arte envolvida no ato de cartografar. Como apontado por Edney (2016) as abordagens tradicionais consideram o mapa como um objeto autoexplicativo, privilegiando-se a informação geográfica que é transmitida em detrimento de motivos artísticos:

A ampla maioria das pessoas – o que é o mesmo que dizer qualquer um exceto os poucos cujo trabalho é pensar sobre mapas e fazê-los – não se questiona sobre a origem dos mapas, e apenas se pergunta sobre o conteúdo de um mapa quando é evidentemente diferente de sua própria experiência. Pressupõe-se que os mapas sejam anunciados de um fato geográfico; eles são produzidos por tecnologias neutras; eles simplesmente são. Mapas têm sido intensamente naturalizados no interior de nossa sociedade; eles são objetos naturais. (EDNEY, 2016, p.211).

Em contraposição a esta visão, tenta-se valorizar dimensão artística dos mapas estudados concomitantemente a seu valor geográfico. Há também trabalhos que destacam os ícones e símbolos tematicamente, como o caso de Okuneva (2013), que faz uma leitura de mapas por uma perspectiva hermenêutica, interpretando espacialidades de acordo com as referências consultadas. Novaes (2010) faz uma análise dos mapas de fronteira na mídia brasileira, discutindo a forma e o uso da imagem na representação do espaço fronteiriço brasileiro.

Em outros trabalhos, a Cartografia História é usada como fonte para análises sobre o desenvolvimento da circulação e o ordenamento territorial do Brasil Colonial e/ou Imperial. Nestas abordagens, os mapas funcionam como diferentes peças de

um quebra-cabeça histórico que explicam a progressividade da ocupação do Brasil quando analisados sequencialmente em relação a sua forma espacial. A partir daí, busca-se responder questões relativas caminhos e rotas econômicas, estabelecimento de fronteiras e legitimação da apropriação espacial. A metodologia varia desde uma análise comparativa entre mapas históricos até a utilização de softwares de SIG (Sistemas de Informação Geográfica) (MALULY, 2017).

Apesar disso, não fica clara uma metodologia própria de análise dos mapas enquanto imagens e também enquanto objetos de informação geográfica. Frequentemente, há uma dicotomia de abordagens, em que se privilegia ou a informação histórica (mapa como fonte) ou a estética (forma, ícones, símbolos). Os trabalhos geográficos acabam por recontar uma História da Geografia já apresentada pela historiografia tradicional, o que não é inválido, mas não explora a potencialidade analítica dos mapas renascentistas.

Mais do que documentos, os mapas são imagens. Para o teórico Aumont (2002), a produção de imagens jamais é gratuita, de modo que três funções podem ser atribuídas a elas: 1 - as imagens podem ser usadas de modo simbólico - substituindo ou significando uma ideia ou um conjunto de valores; 2 - de modo epistêmico - quando 'a imagem traz informações (visuais) sobre o mundo'; 3 - e de modo estético - quando 'a imagem é destinada a agradar seu espectador e lhe oferecer sensações (*aesthesis*) específicas' (AUMONT, 2002, p.80). O que se argumenta então é que os mapas renascentistas não se reduzem apenas ao modo epistêmico: também tem função simbólica e estética (paisagística).

Considerar os mapas como imagens nos evoca outros aspectos da percepção visual que passam despercebidos na interpretação tradicional. Não se olha uma imagem de modo global: quando observamos com alguma intenção, nossos olhos dão atenção primária a alguns aspectos, e secundária a outros. Se o olhar é projetado com certa espontaneidade, os olhos se fixam sequencialmente várias vezes em pontos nos quais há maior quantidade de detalhes e informação: para compreender a totalidade da obra, o cérebro precisa compreender - focar nestes pontos. As áreas da imagem onde há maior detalhamento atraem e cativam nossa atenção por algum tempo. 'É a integração dessa multiplicidade de fixações particulares sucessivas que faz o que chamamos nossa visão da imagem' (AUMONT, 2002, p.61). Estes aspectos descritos, a atenção visual e a busca visual

(AUMONT, 2002), mostram que a relação do observador com a imagem é muito mais complexa do que uma simples apreensão imediata do que é visto.

Portanto, entende-se que o ato de observar não é passivo, pois aquele que observa, organiza sua visão para ver o que quer ver (FOUREZ, 1995). Partindo desta afirmação e dos aspectos de atenção e busca visual exposto por Aumont (2002), entende-se que o processo de interpretação da imagem precisa ser mediado por uma metodologia que oriente e produza de fato uma leitura complexa dos mapas escolhidos.

Em algumas análises mais preocupadas com os significados intrínsecos e não óbvios presentes nos mapas, três caminhos acabam sendo os mais indicados, de acordo com Harley (2009). O primeiro caminho parte da compreensão dos mapas pensando-os como fenômenos da linguagem, uma literatura dos mapas, como se estes fossem textos a serem lidos. Estes textos deteriam aspectos que possuem 'uma carga apreciativa, avaliativa, persuasiva e retórica em oposição àqueles que tratam somente da denominação, localização e narração' (HARLEY, 2009, p.03). Entender o mapa textualmente estimula a investigação acerca do contexto de produção e a natureza das informações inscritas.

O segundo caminho é pelo método iconológico, considerando análoga a interpretação do mapa e de uma imagem artística, como uma pintura ou uma gravura. A abordagem iconológica (ou Método Iconológico) foi criada no contexto da História da Arte, a partir do círculo de pensadores de imagens renascentistas da chamada Escola de Warburg, como Erwin Panofsky (1892-1968), Edgar Wind (1900-1971) e Aby Warburg (1866-1929). Esse método foi adaptado a partir da hermenêutica desenvolvida para análise de textos por Friedrich Schlegel (1778-1841), cujos níveis de interpretação de texto foram adaptados para níveis de interpretação de imagens (BURKE, 2017).

O terceiro caminho proposto é relativo à Sociologia do Conhecimento, neste caso, uma Geografia do Conhecimento (LIVINGSTONE, 2003). Essa premissa parte da ideia que a produção cartográfica é um produto social, e que está carregada de simbolismos de poder. A maior influência desta perspectiva vem da obra de Michel Foucault (1926-1984), 'ainda que suas anotações sobre a geografia tenham sido breves, fornece um modelo interessante para a história do conhecimento cartográfico em sua crítica da historiografia' (HARLEY, 2009, p.03). Esse caminho se

concentra no discurso de poder exercido pelo cartógrafo na produção do mapa, seja pela bandeira científica ou a partir da encomenda de um Estado. O mapa aparece como um instrumento de reafirmação ‘dos imperativos territoriais de um sistema político’ e de diversas maneiras está ‘envolvido no processo de poder’ (ibid, 2009, p.03).

Diante destas três possibilidades, é a iconologia o método que considera o aspecto artístico com o destaque que se busca nesta análise. As outras possibilidades não serão descartadas por completo, pois estimularam reflexões interpretativas sob outros aspectos para além da estética.

Aprofunda-se então o Método Iconológico a partir de Panofsky (2014), que utilizou a Iconologia para analisar pinturas do Renascimento, obras medievais e até mesmo edifícios arquitetônicos. Sobre os três temas de interpretação, o autor descreve como devem ser executados e suas possibilidades de correção.

O primeiro Tema Primário ou Natural, no qual deve ser feita a descrição pré-iconográfica, em que os motivos, símbolos e formas são reconhecidos por seus significados mais expressivos e familiares, a partir da experiência do intérprete. O princípio corretivo para esta tema é a base histórica do estilo, da tradição, das condições históricas pelas quais ‘objetos e eventos foram expressos pelas formas’ (PANOFSKY, 2014, p.65). Ou seja, o conhecimento histórico e contextual serve de referência para interpretação do Tema Primário.

O Tema Secundário ou Convencional insere-se no universo das imagens e alegorias, nível no qual se faz a análise iconográfica. O conhecimento de fontes literárias e conceitos específicos permite atribuir às formas significados contextualizados, em que um motivo artístico identificado pelo tema primário recebe um segundo significado de acordo com seu contexto. A referência corretiva deste tema é a História dos tipos, ou seja, ‘compreensão da maneira pela qual, sob diferentes condições históricas, temas ou conceitos foram expressos por objetos e eventos’ (PANOFSKY, 2014, p.65).

O terceiro tema, do Significado Intrínseco ou Conteúdo, busca identificar valores simbólicos através da interpretação iconológica. Para isso, é preciso ter um conhecimento do contexto para identificar tendências de representação e entender o que aquela obra representa no contexto em que foi produzida, pensando possíveis significados não óbvios que poderiam ser expressos. A referência corretiva deste

tema é a análise contexto, ou aquilo que o autor chama de ‘História dos sintomas culturais ou símbolos (compreensão da maneira pela qual, sob diferentes condições históricas, tendências essenciais da mente humana foram expressas por temas e conceitos específicos)’ (PANOFSKY, 2014, p.65).

Esse terceiro momento de análise tem uma abertura, não explícita, que permite adaptar o método iconológico da História da Arte para a Cartografia História, ou a Geografia Cultural. Uma vez que se busca identificar as tendências da mente humana em determinado período (BURKE, 2017), ou de forma mais clara, tendências prevalentes em determinados contextos socioculturais, tal processo pode ter como referência o pensamento geográfico de sua época. Qual a compreensão destes sujeitos a respeito do papel da Cartografia? Qual a ‘tendência essencial’ deste grupo a respeito da paisagem? A partir da exploração desta abertura interpretativa, utilizando referências geográficas, a Iconologia pode ter seu foco estabelecido sobre o pensamento geográfico que envolve o contexto de determinada obra, e tem sua própria abordagem ao intratexto, intertexto e contexto da obra, nas suas etapas propostas.

Evidentemente, o método iconológico tem suas limitações e críticas. Burke (2017) faz três pontuações a se evitar quanto a Iconologia. O primeiro ponto relaciona-se ao fato de que frequentemente, iconologistas analisam obras individualmente, sem saber ou ignorando o fato de que estas foram produzidas em determinada série, e que por sua vez isso produziria novos significados. Em relação a quadros e obras de arte, isso acaba se tornando ainda mais recorrente uma vez que muitas coleções estão dispersas em museus e galerias pelo mundo (BURKE, 2017).

O segundo apontamento de Burke (2017) é relativo aos detalhes. É importante que sejam identificados não apenas como uma assinatura artística de determinado artista, mas também para perceber indícios culturais específicos. Os mapas renascentistas podem apresentar detalhes minúsculos, que podem variar desde uma toponímia oculta até o desenho de uma cena ou objeto. Este é um ponto especialmente pertinente na análise de mapas.

O terceiro apontamento é que ‘geralmente os iconologistas justapõe textos e outras imagens à imagem que eles desejam interpretar’ (BURKE, 2017, p.63). Nem sempre estas justaposições são apropriadas, pois infere um tipo de interpretação

justificada a gosto do intérprete, um problema de tendenciosidade ou apenas de elaboração de uma interpretação que não vai muito além do senso-comum.

Em relação às principais críticas que são feitas a Iconologia, a instintividade do método é considerada muito especulativa, de modo que o 'os iconologistas correm o risco de descobrir nas imagens exatamente aquilo que eles já sabiam que lá se encontrava, o *Zeitgeist*' (BURKE, 2017, p.64). Muitas interpretações de uma mesma obra podem indicar que é mais fácil identificar os elementos da imagem do que compreender sua lógica de combinação (Ibid, 2017).

Outra crítica refere-se a descon siderações de questões sociais. 'O enfoque iconográfico pode ser condenado por sua falta de dimensão social, sua indiferença ao contexto social' (ibid, 2017, p.64). Ao se considerar os significados predominantes, deve-se ter em mente que a obra é produzida *para alguém e por alguém*, e isso por si só pode falar muito sobre o significado de seus signos. O destinatário também pode ser considerado na elaboração dos mapas, sendo possível que tenha sido o sujeito que encomendou a obra, como no caso de Nassau.

Os iconologistas também tendem a debruçarem-se sobre um tipo específico de imagens, as pinturas alegóricas, e esquece-se que a variedade de imagens existente contempla aquelas que nem sempre são dotadas de um significado oculto ou passíveis de interpretações iconográficas. Por isso, o método é também criticado por ser excessivamente literário ou logocêntrico, considerando que os conteúdos das imagens são mais importantes que suas formas, e os conselheiros teóricos humanistas mais relevantes que o artista, por fornecerem a informação sobre o conhecimento clássico. 'Em primeiro lugar, a forma é certamente parte da mensagem. Em segundo, as imagens frequentemente despertam emoções bem como veiculam mensagens no sentido estrito do termo' (BURKE, 2017, p.65).

A ideia de atribuir um pensamento hegemônico a uma época é também problemática. A homogeneidade cultural é um tipo de generalismo pouco razoável, especialmente tratando de obras que eram conscientemente produzidas para desempenhar os mais diversos papéis. Nesse caso, uma abordagem vaga poderia soterrar particularidades do artista e acarretar compreensões errôneas.

Outro ponto fraco da Iconologia é relativo a obras que representam paisagens, no sentido ambíguo e contemporâneo do termo. Alguns pintores, como os impressionistas franceses do séc. XIX privilegiavam as sensações produzidas

pela imagem do que algum tipo de significado. Nem sempre a imagem será dotada de ícones definidos para sua análise, de modo que vazios e áreas homogêneas devem receber igual atenção. O método iconológico, para Burke,

[...] pode ser considerado falho por ser excessivamente preciso e estreito em alguns casos, e muito vago em outros. Para discuti-lo em termos gerais, o método incorre no risco de subestimar a variedade de imagens, sem falar na diversidade de questões históricas para as quais as imagens podem auxiliar a encontrar respostas. [...]. Se há uma conclusão geral a ser destacada neste capítulo, pode-se dizer que os **historiadores precisam da iconografia, porém, devem ir além dela**. (BURKE, 2017, p.67- grifo nosso).

Diante destes argumentos, percebe-se que o método iconológico é importante e válido, porém não completamente suficiente para analisar os mapas renascentistas. Como apontado por Burke (2017), é preciso buscar formas de complementar este método para que possa ser aplicado em relação à Geografia Cultural e a Cartografia Histórica.

Na direção da *geosofia* apresentada por Wright (2014 [1947]) e Marandola Jr. (2010), buscaram-se em autores da Geografia outras abordagens relativas a análise de imagens destacando-se a obra de Gomes (2013), na qual o autor comenta sobre o uso de filmes, pinturas e uma gama de imagens nas pesquisas geográficas. Ainda sim, não foi possível a partir de Gomes (2013) escolher apenas uma metodologia para o estudo interpretativo visual de mapas renascentistas, pois embora o autor defenda o uso de imagens pela ciência geográfica, não aponta um caminho direto e a ser seguido, mas argumenta em favor de diversas possibilidades. Neste sentido, percebeu-se a necessidade de articular-se várias proposições metodológicas para alcançar os objetivos propostos.

A geógrafa britânica Rose (2002) explana sobre os principais métodos de interpretação de imagens, apontando pontos positivos e negativos de cada um destes métodos. A autora percorre desde a Interpretação de Composição, Análise de Conteúdo, Semiologia, Psicanálise visual até as Análises de Discurso, entre muitos outros incluindo a Iconologia. Rose (2002) busca construir um guia para ingressantes na área da interpretação visual, mas a própria autora admite que seu trabalho não contempla as imagens cartográficas.

Sobre possíveis divergências e contradições quanto as interpretações das imagens visuais, Rose (2002) argumenta que não existe uma resposta única para a

pergunta ‘o que significa esta imagem?’, pois não há como garantir qualquer tipo de significado ‘verdadeiro’ ou uma imutabilidade deste significado ao longo do tempo. ‘Interpretar imagem é apenas isso, não é a descoberta de sua ‘verdade’” (ROSE, 2002, p.13). As reflexões de Rose (2002) ajudam a entender melhor as críticas às metodologias visuais e expõem os cuidados teóricos aos quais deve estar atento o pesquisador. Sugerem-se também abordagens mistas que possibilitem a construção de novos métodos.

Assim como nos trabalhos de Rose (2002) e Gomes (2013), Bartram (2003) escreve sobre análise de imagens, mas sua abordagem é mais explícita quanto ao método: ele propõe um tipo de guia, porém mais objetivo, quanto ao uso de imagens em pesquisas geográficas. Para este autor, a escolha das imagens é de extrema importância: deve-se escolher uma imagem que particularmente inspire e interesse o interprete (BARTRAM, 2003).

O primeiro passo é familiarizar-se com a imagem, pesquisar sobre seu contexto, apreciá-la, explorá-la. Só depois desta aproximação é que deve iniciar-se o trabalho interpretativo, disposto em três áreas de envolvimento: ‘Produção da Imagem’, ‘Estética da Imagem’ e ‘Interpretação Pública’ (BARTRAM, 2003, p.135, tradução livre). A partir deste pressuposto, devem ser feitas perguntas específicas para cada área em relação a obra. Rose (2002) também apresenta perguntas importantes para guiar o processo de interpretação, um ponto-chave para o raciocínio proposto.

Sobre a Produção da Imagem, Bartram aponta:

- Quem produziu esta imagem?
- O que sabemos sobre o produtor desta imagem em termos de base educacional e treinamento, e identidade social (idade, etnia, gênero, sexualidade)? Estas influências inspiraram a produção da imagem?
- Quem encomendou a imagem? Quando foi elaborada e quando foi exibida/exposta/transmitida? (BARTRAM, 2003, p.136, tradução livre).

Em seguida, a atenção do observador deve se voltar para os atributos estéticos da imagem:

- Descreva a imagem (fácil de falar!) (sic): tente transmitir um sentido de como a imagem funciona em termos de cor, composição, atmosfera, ângulo de visão, perspectiva, velocidade e tempo, som e narrativa.

- Tente identificar elementos simbólicos na imagem visual - como esta imagem se relaciona com outras imagens culturais e ideias?
- Como a imagem visual se relaciona com gêneros culturais específicos? É indicativo de um momento particular na história cultural? Representa um desvio das convenções de seu gênero?
- Como a exposição/exibição/transmissão da imagem visual afeta sua recepção crítica? (BARTRAM, 2003, p.136, tradução livre).

A terceira etapa consiste na análise da circulação e veiculação da imagem, e o impacto que houve no contexto de sua exposição. Envolve a busca por informações a respeito do contexto da obra, uma investigação com base na historiografia e informações sobre quem acessou, como acessou, entre outros aspectos. Este aspecto não será considerado nesta análise, devido a especificidade do tipo de imagem estudada, e das limitações para obtenção de informações sobre a circulação dos mapas. A metodologia de Bartram, no que se refere à terceira etapa, é aplicável para imagens contemporâneas mas tem suas limitações em relação a imagens com vários séculos de idade. Bartram considera que

Embora as duas primeiras áreas de preocupação sejam relativamente diretas, a interpretação do envolvimento do público com a imagem visual é muito mais complicada e pode exigir uma pesquisa extensa e minuciosa. De fato, os geógrafos preferiram limitar seu interesse à produção da estética da imagem e da imagem. Um compromisso pode ser alcançado. Podemos inferir como, por que e onde o público se envolve com imagens visuais. Também podemos fazer inferências sobre os públicos-alvo perguntando sobre a disponibilidade da imagem. Para uma interpretação mais detalhada do envolvimento do público com imagens visuais, teríamos que usar grupos focais, entrevistas em profundidade ou questionários envolvendo públicos participantes (ver Capítulos 8 e 6, respectivamente) (Exercício 10.2). (BARTRAM, 2003, p.136, tradução livre).

Um ponto que acaba por deixar mais complexa essa proposta é a natureza histórica da pesquisa, pois a interpretação busca o sentido também no contexto de produção e de circulação dos mapas. Não é possível então recorrer a sujeitos ou grupos focais, a análise da imagem referenciada nas informações históricas a respeito de seu contexto são os caminhos investigativos existentes para alcançarem-se os objetivos propostos.

Um último aspecto discutido pela proposta de Bartram (2003) são os efeitos da imagem para além da lógica entre o signo e o significado. Para isso, ele destaca a relevância das sensações e emoções que esta provoca. Mesmo que as imagens visuais sejam realistas e não reais, produzem efeitos psicológicos em quem as

observa. Este é um aspecto defendido pelo autor como uma nova forma de se pensar as imagens levando em conta os efeitos sensoriais que estas provocam.

Portanto, não devemos desconsiderar os efeitos sensoriais da imagem visual. Pelo contrário, devemos reconhecer que eles determinam como pensamos, sentimos e agimos, e que produzimos distintas geografias de acordo. Antropólogos, psicólogos e terapeutas há muito entendem os efeitos sensoriais da imagem visual. Em geografia também, John Wylie começou o processo de explicar a importância deste conceito em relação à paisagem (Wylie, 2007). (BARTRAM, 2003, p.137).

Isso significa que no decorrer do processo de interpretação dos mapas estudados, o efeito visual que estes provocam no observador pesquisador também será levado em consideração durante as análises. Tanto a paisagem quanto as imagens apresentam a dimensão subjetiva que permite uma produção de significados única. Assim, apesar de implicar maior complexidade a reflexão, a dimensão emocional da percepção da imagem não deve ser ignorada.

2.1 Aspectos teóricos sobre a posicionalidade do pesquisador

Questionamentos sobre a colonialidade do conhecimento apresentam-se como dados importantes para a metodologia de interpretação dos mapas estudados nesse trabalho. Trata-se de um processo de ressignificação e de reapropriação daquilo que é pertinente a paisagem brasileira (representações hegemônicas nos mapas). Uma associação possível no processo de ressignificação é a leitura que Sousa Neto (2001) fez a respeito da História da Ciência no Brasil, em que o autor discute o colonialismo do saber, e algumas fases desse pensamento na ciência brasileira. Primeiramente, uma fase internalista (séc. XIX - início do séc. XX), que acreditava na universalidade da ciência, de modo que não importava se o método era executado em Nova York, Londres ou Salvador, os resultados seriam os mesmos. A crítica ao internalismo veio a partir dos anos 1930, uma perspectiva externalista marxista, na qual os interesses econômicos específicos de cada sociedade deveriam ser atendidos pela ciência. O caráter economicista da visão externalista, juntamente com sua relativa convivência ao que era proposto pelo eurocentrismo, ocasionou críticas também a essa forma de pensamento. Um terceiro viés, difusionista, acreditava que os países colonizados, gradativamente em etapas,

deveriam aprender com o conhecimento europeu, e depois então criar sua própria perspectiva de ciência.

Sousa Neto (2001) defende o viés da Nova Historiografia Social da Ciência, que busca romper com a ideia de que a ciência europeia fornece o conhecimento modelo a ser difundido, portanto, reconhecendo outras práticas científicas para além do velho mundo.

Desse modo, a nova historiografia propõe que para além do velho mundo há uma história da ciência a ser contada. A proposição de que houve ciência onde e quando sempre disseram não haver pressupõe por sua vez que a ruptura que precisa ser feita encontra seu principal óbice no âmbito ideológico – é preciso convencer os outros de que a ciência que se busca historiar não é a mesma em voga nos dias de hoje, seja por suas instituições, seus métodos, seus objetos ou seus problemas. Por isso mesmo, podemos até dizer que a historiografia atual age sob dois prismas – um histórico e outro epistemológico –, porque, no caso, não apenas é uma outra a história que se deseja compreender, mas também o é uma outra ciência e não a que se institucionalizou em nosso modo de pensar. (SOUSA NETO, 2001, p.124).

Em termos de Geografia do Conhecimento há de se questionar o privilégio e a centralidade de determinados lugares como difusores dos conceitos de ‘verdade científica’ e da melhor ciência. Contudo, não necessariamente exija-se uma metodologia brasileira de leitura de mapas referentes ao Brasil, mas considerar que os aspectos referentes a universalidade da ciência podem estar presentes em diferentes lugares a partir dos diálogos promovidos com teorias e autores, em que a nacionalidade do cientista não necessariamente implique em um ‘projeto nacional’ de dominação epistemológica.

Assim, no presente trabalho a terceira etapa do método iconológico (PANOFKY, 2014), que destaca a interpretação contextual, é acrescida pelas referências geográficas e pelas proposições de Bartram (2003). Trata-se de seletivamente combinar aspectos das teorias e metodologias estudadas em torno da Iconologia, e a partir dela construir uma Iconologia Cartográfica, adaptada para gerar interpretações geográficas da paisagem destes mapas a partir do olhar do pesquisador.

Diante de todas estas possibilidades, cada um dos autores apresentados contribui à reflexão da interpretação das imagens cartográficas. Gomes (2013) destaca as possibilidades emergentes a partir do uso de imagens nos estudos geográficos, reconhecendo seu valor não apenas artístico, mas também geográfico

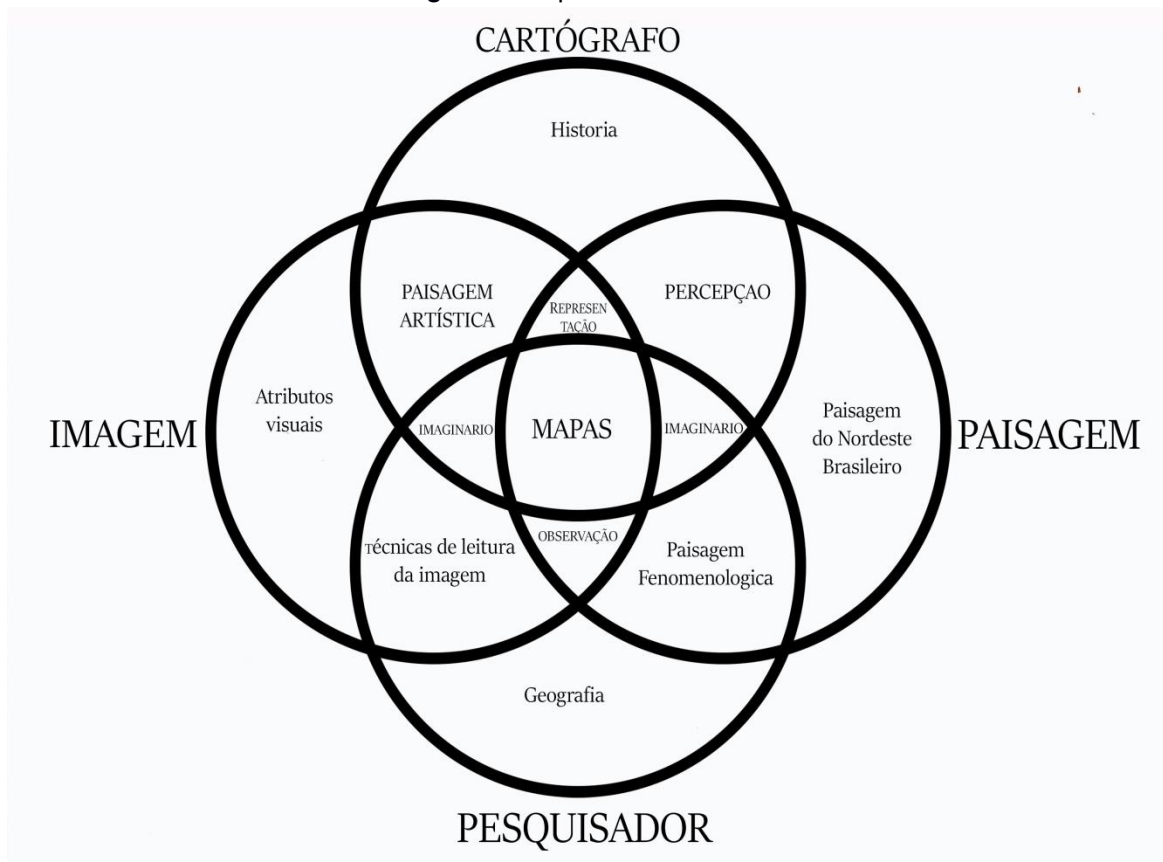
enquanto objeto de análise. A paisagem a ser explorada nos mapas do *Atlas Maior*, apresenta-se como um conceito ligado ao espaço vivido e a uma correlação entre sujeito e paisagem (paisagem geográfica), e também se na forma do desenho, pintura, nas linhas, contornos e cores representados artisticamente pela mão do sujeito cartógrafo/pintor (paisagem artística). Estas duas dimensões paisagísticas, associadas a imagem dos mapas e aos relatos dos viajantes, contribuem na formação ou 'retroalimentação' de um imaginário geográfico acerca do Novo Mundo e das colônias americanas, produzindo simbolismos manifestos nas representações imagéticas (CARVALHO, 2006; BERDOULAY, 2012).

Para acessar a informação geográfica através da paisagem artística ilustrada nos mapas escolhidos, recorre-se a técnicas de interpretação de imagens compartilhadas por outros campos científicos além da própria Geografia. Bartram (2003) e Panofsky (2014) proporcionam as etapas a serem seguidas: Bartram privilegia o contexto e as sensações que a imagem provoca. Panofsky propõe um método mais descritivo, que se debruça sobre a imagem percorrendo seus detalhes, formas e conteúdos de modo pontual, tomando como referência a história da imagem para embasar qualquer interpretação. Rose (2002) expõe outras possibilidades teóricas, como a semiótica e a análise de conteúdo, e estabelece bases para o papel da interpretação de imagens em uma pesquisa, como parâmetros de correção interpretativa e limitações aos métodos apresentados. Harley (2011) chama a atenção para as peculiaridades do mapa enquanto uma imagem, atentando o pesquisador para aspectos como a dimensão do poder, do simbolismo documental e geográfico.

Desta maneira, a primeira etapa dos ensaios seguirá que está proposto por Bartram (2003), seguida pelas três etapas do método iconológico (PANOFSKY, 2014; BURKE, 2017). A reflexão na terceira etapa do método iconológico será estendida para incorporar a contribuição de Burke (2017), Harley (2011) e Rose (2002). Estes autores articulados, juntamente com referências históricas que contextualizam os mapas, fornecerão os subsídios teóricos que serão articulados para a produção dos textos interpretativos.

A complexa relação articulada entre os textos destes autores está expressa nos mapas conceituais a seguir (figuras 3 e 4):

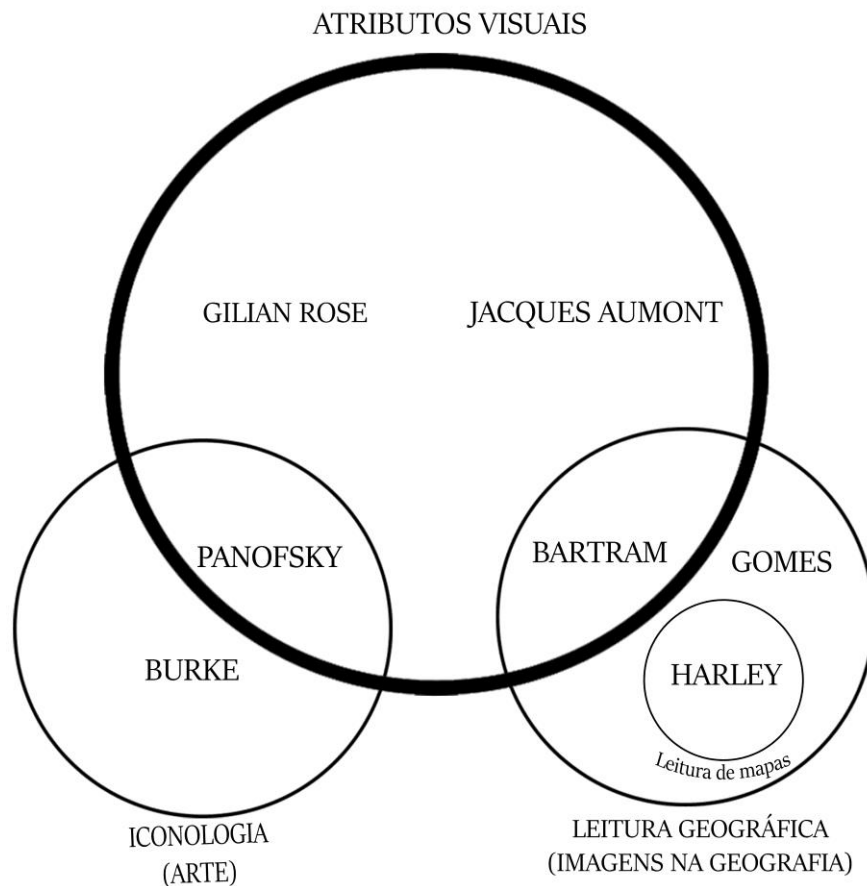
Figura 3: Mapa conceitual temático



Fonte: o autor.

Nesta proposição, tentaram-se associar as palavras-chave da pesquisa com seus respectivos campos e/ou conceitos principais. Os mapas se apresentam como ponto central da intersecção entre o pensamento do pesquisador e do cartógrafo, da imagem e da paisagem. O pesquisador, a partir da área da Geografia, utiliza-se das técnicas de leitura da imagem e da observação para compreender melhor a paisagem nos mapas estudados. A paisagem, que existiu tanto *in situ* quanto no imaginário, é diferenciada entre a paisagem fenomenológica e sua representação artística. O cartógrafo, que percebeu a paisagem, desenhou-a artisticamente através de seu imaginário e habilidades de desenho, a qual é acessada através da imagem. Por fim, a imagem está sendo analisada tanto por seus atributos visuais e sensações que provoca a partir da observação, quanto pelo imaginário expresso relativo a paisagem brasileira.

Figura 4: Mapa conceitual entre autores e técnicas de leitura de imagens.



TÉCNICAS DE LEITURA DE IMAGENS

Fonte: o autor.

O esquema busca representar as perspectivas de cada autor e como foram reorganizados dentro da abordagem desta pesquisa. Rose (2002) e Aumont (2002) tem seus trabalhos com foco na leitura de imagens, não necessariamente imagens artísticas. A abordagem mais adequada para imagens artísticas seria a Iconologia, apresentada por Panofsky (2014) e analisada por Burke (2017). Como o objeto-imagem mapa tem aspectos tanto artísticos como também geográficos, a leitura geográfica da imagem é orientada por Gomes (2013), sendo que Bartram (2003) descreve o procedimento de leitura com etapas de análise, refinando assim sua proposta metodológica. E por tratar-se de um tipo de imagem objeto específico, Harley (2009) explicita a reflexão da cartografia, do mapa enquanto objeto de poder, de informação geográfica e também de produção do espaço.

Espera-se assim aproximar-se daquilo que Wright (2014 [1947]) e Marandola Jr. (2010) propunham enquanto *geosofia*, um saber geográfico que busca sua completude para além do academicismo, a *geograficidade* destacada a partir da curiosidade e do imaginário, do fazer cartográfico a partir de sujeitos que viveram séculos atrás e percebiam, sentiam e viviam em uma paisagem comum aos nativos ao mesmo tempo em que era ‘descoberta’ pelos estrangeiros. A Arte, que é também uma forma de conhecimento, permite reconectar significados despercebidos ao senso comum ou invisibilizados pelo racionalismo matemático da Ciência Moderna.

CAPÍTULO 3 - A COMITIVA DE NASSAU NA CRIAÇÃO DA PAISAGEM DO BRASIL HOLANDÊS

Para atender as etapas propostas no método iconológico, é preciso analisar informações contextuais a respeito dos sujeitos envolvidos com as obras analisadas. Este capítulo apresenta as informações levantadas a partir de revisão bibliográfica a respeito do contexto histórico em que o mapa mural *Brasilia Qua Part e Paret Belgis* e o *Atlas Maior* foram elaborados, além de dados históricos sobre o cartógrafo George Marcgraff, e o autor das gravuras que foram inseridas nos mapas, Frans Post. Estas informações serviram para subsidiar a exploração e interpretação visual dos mapas de acordo com a ficha de interpretação disponível no Apêndice A.

3.1. Os cosmógrafos europeus e as imagens cartográficas do Brasil nos séculos XVI e primeira metade do século XVII

Os mapas são documentos/objetos em que foram projetados valores culturais e simbólicos, também tem a funcionalidade de legitimar relações de poder, e seu potencial de transmitir informação é acionado no leitor dos mapas por meio da visualidade. A utilização de mapas¹⁰ como fontes de investigação permitem explorar muito da visão social de mundo e poder de seus autores e, por conseguinte os contextos sociais em que estes viviam. Mas a partir de reflexões de diversos autores que se preocupam com a leitura de imagens (capítulo 2), foi possível perceber que nenhuma imagem tem um significado verdadeiro, essencial ou puro: no ato de ver, o sujeito projeta muito de si sobre a imagem, e tomando como base suas referências pessoais produz interpretações dos códigos visuais. Portanto, para a ação de uma leitura completa e que não incorra em interpretações equivocadas, é necessária ampla compreensão sobre os diferentes aspectos que envolveram a produção destas imagens. Tais situações impõem questões acerca do contexto de produção e as ideias que inspiraram a articulação de símbolos para inferir significados específicos. Também daquilo que é concebido na Iconologia como ‘tendência de

¹⁰ Entende-se que o mapa como objeto, por si, não tem nenhum significado essencial atribuído, pois é preciso referenciais culturais comuns para se compreender o que está expresso. Não há, em sentido ontológico valores e significados, e sim, apresenta uma relação duplamente atribuída (entre autor e expectador), entre quem fez e quem sabe ler e reconhecer tal imagem enquanto um mapa, conforme discutido no capítulo I.

pensamento de uma sociedade em determinada época' (embora tal perspectiva mereça certa cautela sendo um alvo das críticas ao método iconológico, como aponta Meneses, 2015).

No caso dos quatro mapas de George Marcgraff que são a fonte documental desta pesquisa, a iconografia e a simbologia cartográfica são partes destacáveis da mensagem da imagem, apresentando significados simbólicos, geográficos e artísticos a respeito de um projeto de paisagem. O processo que deu origem aos mapas não foi meramente técnico e operacional: Marcgraff realizou extenso trabalho de campo, juntamente com uma série de cálculos e operações matemáticas e astronômicas originais, traduções, transcrições, além da inserção de uma iconografia própria relativa a natureza brasileira e a simbologia do poder belga/holandês na região retratada. Além disso, as gravuras de Frans Post exploram o cotidiano e os horizontes da colônia na forma de cenas com minucioso detalhismo. Em resumo: estes mapas foram produzidos a partir do encontro de vários saberes importantes, e também em parceria com diversos outros atores (PISO; MARCGRAVE, 1648; IHERING, 1914; SILVA, 2016; CINTRA; PEREIRA, 2014; PEREIRA; CINTRA, 2013).

Antes de qualquer avanço, é preciso esclarecer afinal de quem é a autoria dos mapas em questão. Foram feitos por Marcgraff ou Frans Post? Foram feitos em conjunto? Se foram feitos em conjunto, qual é a contribuição exata de cada um deles neste projeto? Embora haja alguma discrepância nas informações mais básicas que os acervos disponibilizam a respeito destes mapas (alguns trazem a autoria à Marcgraff, outros aos editores e alguns até mesmo a Joan Blaeu¹¹) é correto afirmar que o trabalho cartográfico técnico, como por exemplo, o estabelecimento de coordenadas, toponímias, desenho da costa e rios foram feitos por Marcgraff, no ano de 1643 (SILVA, 2016; PEREIRA; CINTRA, 2013). Já as gravuras que acompanham os mapas, as cenas e paisagens, são atribuídas à Frans Post. Detalhe importante é que se tratam de gravuras e não pinturas, tipo de obra pelo qual Post é mais reconhecido (ZAPPI, 2004; STOLLS, 1996).

¹¹ Joan Blaeu (1596-1673) foi um editor nascido em Alkmar, na Holanda. Seu pai, Willem Janszoon Blaeu, foi um editor de mapas e responsável pelo sucesso comercial da editora Blaeu. Joan seguiu os passos do pai e assumiu a empresa, tornando-se cartógrafo da Companhia das Índias Orientais em 1633. Seu grande projeto foi o *Atlas Maior* em 1665, que representou um sucesso comercial para seus negócios.

A autoria é essencial porque entender a vida pregressa da imagem é um passo importante para considerar a imagem como um artefato, conforme propõe Meneses (2015). Este autor argumenta contra a dualidade da linguagem visual/linguagem textual, bem como aponta para a consideração da imagem enquanto um artefato. Considerar uma imagem artefato é observar toda sua história, por exemplo, sua trajetória, sua vida pregressa, seu sentido em sua época de publicação e seu significado quando observado na contemporaneidade. Ao fazer este exercício, é perceptível que os artefatos contribuem para representar e conjuntamente construir o passado, 'em seguida, os diferentes modos de representação visual - fotografias, pinturas, gravuras, esculturas, cinema, objetos tridimensionais etc - deixam marcas específicas nesta produção de passado' (MENESES, 2015, p.259).

Estudar os mapas de Marcgraff como artefatos é pensar primeiramente em sua vida pregressa, ou seja, fatores e elementos que influíram sobre a criação da sua obra, tanto na perspectiva individual do artista quanto da geografia da sociedade na qual este estava inserido. Por isso, antes de discutir-se a figura de Marcgraff e de seus companheiros estudiosos que percorreram o Brasil Holandês, torna-se importante pensar de que maneira o espaço colonial brasileiro (ou América Portuguesa naquele tempo) era imaginado, representado (e por que não, projetado?) pelos cartógrafos, cosmógrafos e estudiosos da Europa Ocidental¹².

Conforme a contribuição da historiografia, a imagem do espaço brasileiro no imaginário europeu não surge em princípio propriamente através de imagens, mas começa a ser elaborado a partir de textos (TATSCH, 2006). No alvorecer do século XVI, havia uma grande oportunidade comercial para os editores, estimulada pela curiosidade em conhecer imagens e textos inéditos e exóticos, cujo público não se limitava mais aos aristocratas, e se estendia aos interessados em conhecer as características da África, América ou do Oriente. O desafio de transformar as experiências individuais (muitas vezes imprecisas - do ponto de vista da objetividade científica - e com elementos fantásticos) em experiências universalizantes, capazes

¹² Não existindo ainda o conceito geográfico de continente europeu, o principal elemento de coesão da geografia do que se chamou de Velho Mundo ou Europa é a cristandade. De acordo com Tatsch (2011), a Europa começa a ter uma ideia de si como uma unidade a partir da Cristandade. Já a América antes de ser considerada uma unidade, foi chamada de Índias Ocidentais, e quando o nome América se consolidou, referia-se tanto a porção norte quanto sul do continente.

de possibilitar um tipo de acesso ao Novo Mundo através do conhecimento publicado (TATSCH, 2006).

O interesse pelo exótico na Europa começara antes do séc. XVI, quando da expansão europeia para o Oriente. Embora já houvesse apreço pelas descrições feitas pelos viajantes dos reinos e paisagens orientais, foi a partir das publicações de Américo Vespúcio (1454-1512) - *Mundo novo* (1503) e *Quatro navegações* (1507) - que o gênero da literatura de viagem se popularizou¹³ (FRANÇA, 2014). As reedições ilustradas foram bem recebidas e comentadas por teóricos da época, como Erasmo de Roterdã (1466-1536) e Thomas More (1478-1535), e estimularam a produção de mais publicações com relatos do gênero. Com o passar das décadas, além do conteúdo textual foram inseridas também gravuras e alegorias, em geral baseadas no imaginário dos ilustradores a partir do que se lia no texto. O acréscimo de imagens estimulou ainda mais o comércio deste tipo de material, e ajudando a popularizar um imaginário específico acerca do Novo Mundo:

Tamanha massa de escritos, que contava com um público volumoso e crédulo, disposto a dar crédito àqueles relatos de navegadores e aventureiros que caíam em suas mãos, teve um papel enorme não somente na construção de um vocabulário ocidental sobre a América - e sobre o Oriente, a África, as 'terras austrais' etc. - , mas também na reformulação do vocabulário que a Europa utilizava para descrever a si própria. Em linhas gerais, pode-se dizer que a maior parte do que os europeus pensaram e escreveram sobre a América - e também sobre a Índia, sobre o Oriente e sobre as terras do Pacífico Sul - , durante os três séculos que se seguiram às viagens de Colombo e de Vasco da Gama, baseou-se em relatos de viagem, de aventureiros e exploradores que, muitas vezes à custa da própria vida, descreveram de corpo presente aquelas terras, a princípio misteriosas, que tanto atiçavam a imaginação dos seus contemporâneos (FRANÇA, 2014, 22).

É possível identificar que ao longo do século XVI, a construção da alteridade (baseada na diferença entre os europeus e os *outros*) passou a ser um elemento importante a respeito da circularidade de ideias e consequentemente da formação do imaginário a respeito dos povos e paisagens da América. Era pela diferença que se construía a imagem não apenas do índio selvagem, mas também do próprio

¹³ De acordo com França (2014) 'O advogado e literato francês Gilles Boucher de la Richarderie [...], estima que, do descobrimento ao final do século XVIII, tenham sido publicados mais de cinco mil livros de viagem na Europa, dos quais cerca de 25% diziam respeito à América. A tais números, bastante modestos, há de se somar as dúzias de coletâneas de narrativas de viagens que circularam na época e os sem-número de fragmentos de relatos reproduzidos em histórias gerais, atlas e outras obras do gênero' (FRANÇA, 2014, p.22).

européu (FRANÇA, 2014)¹⁴. A riqueza de ilustrações tornar-se-ia um elemento importante de diferenciação de cada publicação, para além dos relatos de canibalismo e espécimes diferenciados de fauna e flora. No decorrer do séc. XVII, o imaginário europeu passaria por uma saturação: conforme a literatura de viagem ganhou espaço comercial gerando certa competitividade entre as publicações, o exotismo foi gradualmente deixando de ser uma novidade que garantisse a atenção dos leitores europeus (STOLLS, 1996).

Mas até o ‘declínio’ do género comercial das publicações dos relatos de viagem, este género literário contribuiu muito para a formação da imagem cosmográfica do mundo do séc. XVI. A caracterização das diferenças espaciais teve seu reflexo na iconografia: enquanto no séc. XVI asiáticos, africanos e nativos americanos tinham uma representação muito caricata e difusa, no séc. XVII essas representações vão se particularizando, inclusive como forma de apresentar conteúdo diferenciado dentre os próprios relatos e obras descritivas (TATSCH, 2014). Quando se reflete sobre a imagem relatada das destinações das viagens, a *diferenciação* pela superioridade da Europa era aspecto fundamental para sucesso da publicação, especialmente pela exaltação do que era percebido como incivilizado e selvagem nos outros continentes.

Ao se refletir a respeito de como as imagens são usadas para conferir um tipo de identidade visual aos espaços geográficos¹⁵, é possível recordar-se do mapa ilustrado *Theatrum Orbis Terrarum* (1570) de Abraham Ortelius (1527-1598), considerado o primeiro Atlas Moderno, editado em Antuérpia em 1570. Apresenta-se o mundo como um grande teatro, no qual é representado a diversidade de povos e lugares, e a riqueza da criação divina (TATSCH, 2011; BLACK, 2005). A partir de

¹⁴ De acordo com Woortmann (2000) essa estratégia de conceber o outro já estava presente no Pensamento Antigo. Woortmann (2000) destaca a invenção do selvagem (*citas*) no trabalho intelectual de Heródoto.

¹⁵ Muito do imaginário que temos a respeito de determinados espaços é resultado da coleção de várias imagens mentais sobrepostas e associadas, que criam um tipo de representação a respeito daquela porção espacial. O imaginário encontra-se na mediação entre o sujeito e o desconhecido, a partir das referências e da atuação do sujeito ao longo de sua vida (BERDOULAY, 2012). A pertinência do imaginário a respeito dos lugares é tema de estudo de várias áreas do conhecimento além da Geografia: para os estudos do turismo, o imaginário (ou imagem) da destinação turística pode afetar o processo de escolha dos indivíduos que buscam decidir para onde viajar, quais lugares conhecerão e quais atividades desenvolverão nestes lugares. Martins (2015) também associam a imagem de determinado lugar com sua identidade visual, funcionando como uma marca, uma afirmação identitária específica que confere unicidade àquele local.

1570 até 1600, a produção de alegorias a respeito dos quatro continentes (hierarquizados por sua dita civilidade: Europa, Ásia e África, e América) tornou-se alvo de representações em pinturas, esculturas, frontispícios de livros, etc. A América fora representada como uma mulher jovem índia desnuda (com feições europeias), acompanhada por um jacaré ou um tatu, por vezes com armas (como arcos e flechas) e indígenas em rituais de dança ou canibalismo (TATSCH, 2011). Tratava-se de uma sintetização da forma como a Europa representada como uma senhora madura, posta acima dos outros continentes percebia e encarava o Novo Mundo, seus povos, culturas e natureza.

Assim, se no final do século XVI, a iconografia da América tomava corpo, alimentada por palavras e imagens - sucessivamente reinterpretadas -, o projeto de construção de uma imagem do Novo Mundo estava concluído no século seguinte. (TATSCH, 2006, p.50).

Outra informação relevante acerca da produção iconográfica nos séculos XVI e XVII estava na transitoriedade e por assim dizer, apropriação de temas e obras de artistas tidos como mestres. Conforme aponta Tatsch (2006), a ideia de originalidade só surgiria no séc. XIX, e ao adicionar as referências da obra de determinado mestre, o artista agregava também o prestígio acumulado por aquela referência. Esta função cumulativa estimulava a reprodução de certas figuras e ícones com certa repetição, tornando determinadas formas mais recorrentes na representação de certos temas. Essa prática consolida-se com a publicação da obra *Iconologia* em 1593, de Cesare Ripa (1555/1560-1622). Basicamente, Ripa associava diversas alegorias a significados específicos¹⁶ e sua obra serviu como referência para gerações de artistas nos séculos seguintes (TATSCH, 2006).

Por conseguinte, se elementos iconográficos estão associados à inventividade e imaginação (TATSCH, 2014) é interessante também ter uma aproximação com a produção iconográfica na região dos Países Baixos¹⁷ a respeito

¹⁶ A *Iconologia* de Ripa difere-se do método iconológico de Panofsky (2014). Sua maior aproximação está na associação do reconhecimento dos temas no primeiro nível/etapa da análise iconológica, no sentido do reconhecimento de formas simbólicas. Apesar disso, como os quatro mapas não recorrem necessariamente a alegorias e sim a representações feitas a partir da experiência da paisagem in situ, *Iconologia* optou-se por não utilizar-se como referência para análise iconológica proposta.

¹⁷ Embora o termo 'Países Baixos' refira-se atualmente a um conjunto de províncias conhecidas popularmente como Holanda, difere-se da expressão 'região dos Países Baixos', que no contexto do Séc. XVI e XVII apresentavam-se de forma territorialmente complexa: havia parte das terras estava em disputa com a coroa espanhola, e o termo referente a região incluía também parte da Bélgica e de Luxemburgo. Em 1640, a região estava dividida em: Bispado de Liège (980-1795), a República das

do Brasil durante os dois primeiros séculos coloniais. Tal presença seria justificada pela relação que os Países Baixos desenvolveram com a *Terra Brasilis* de interesse e certa curiosidade, além da oportunidade econômica lucrativa. Até a metade do séc. XVI, as províncias da região dos Países Baixos se configuraram como um mercado consumidor das especiarias e produtos brasileiros (como pau-brasil e açúcar) tanto para consumo interno quanto para exportá-los dentro da Europa após algum processo de agregação de valor (STOLLS, 1996). Sendo o relato de viajantes a matéria-prima para esta representação, França (2014) traz a seguinte visão geral da presença holandesa no Brasil antes da invasão no séc. XVII.

Os visitantes holandeses estão concentrados no século XVII - século em que buscaram conhecer e, posteriormente, se estabeleceram no Nordeste brasileiro, episódio que ficou conhecido como Brasil Holandês (1630-1654). Há somente um testemunho do século XVI, o do circunavegador Oliver van Noort, mas publicado no século seguinte, e nenhum do século XVIII e início do XIX. Um visitante, de nome Karl Behrens, que visitou a cidade paulista de São Sebastião em 1721, partiu da cidade holandesa de Texel e viajava num navio batavo era, porém, de origem alemã. (FRANÇA, 2014, p.26).

Em contraposição ao apresentado por França (2014), Stolls (1996) alega que dezenas de indivíduos da região dos Países Baixos estiveram presentes nas terras brasileiras ainda no séc. XVI advindos de colônias flamengas protestantes em cidades portuguesas como Porto, Viana e Lisboa. Há registros de navegadores e barcos flamengos que aportavam em portos portugueses e que se integraram ao comércio açucareiro. Também há a grande quantidade de embarcações e marinheiros portugueses que frequentava os portos dos Países Baixos, levando consigo produtos e informações, ainda que de forma não oficial (STOLLS, 1996).

Com maior destaque ao comércio, os flamengos fizeram-se presentes na América portuguesa, sendo que o número total de flamengos presentes no Brasil no início do século XVII ultrapassara uma centena: 'havia além de senhores de engenho também comerciantes, caixeiros, marceneiros, soldados e marinheiros e até miseráveis e prostitutas' (STOLLS, 1996, p.23). Embora difusas na sociedade portuguesas, as comunidades flamengas de protestantes possibilitaram certa circularidade de informações entre famílias nos Países Baixos e suas correspondentes nos domínios portugueses. Durante o período da União Ibérica

Sete Províncias Unidas dos Países Baixos (1581-1795), Países Baixos Espanhóis (1556-1713) e Países Baixos do Sul (reconhecidos oficialmente pela Espanha em 1648, mas formados em 1581 e existindo como tal até 1713).

(1580-1640), a coroa espanhola católica pressionou estas comunidades por meio da presença militar por conta da Guerra dos Oitenta Anos (1568-1648), mas estas comunidades perduraram em Portugal até a década de 1620, quando da invasão holandesa da Bahia.

Todos esses indivíduos juntos constituíram um fluxo de pessoas e informações entre os Países Baixos e o Brasil como não existiu entre a Europa do Norte e a América durante este primeiro século e meio. Os horizontes mexicano ou peruano não puderam firmar-se tão nitidamente nos Países Baixos, se bem que suas culturas dispunham de troféus mais prestigiosos. O Caribe e a América do Norte só ocuparam um espaço crescente a partir da segunda metade do século XVII. Nada mais natural então que dessa familiaridade entre os Países Baixos e o Brasil resultassem uma informação livresca e uma iconografia muito importante e rica. (STOLLS, 1996, p.24).

Outra questão relevante nesta relação entre as províncias da região dos Países Baixos e a América Portuguesa foi a questão editorial. Flandres, Antuérpia (ambas localizadas na atual Bélgica) e Amsterdã concentravam editoras que publicavam obras cujos autores eram provenientes de toda a Europa Ocidental. Tal situação privilegia esta região no contexto do acesso à informação sobre as viagens ao redor do mundo, e em especial o conhecimento a respeito das terras brasileiras. A rica iconografia descrita por Stolls (1996) estava presente em obras de autores de diversas origens, editadas em editoras flamengas, e por isso, passíveis da inserção de alguma representação artística, através da colaboração das editoras. Representações visuais do espaço brasileiro no séc. XVI foram apresentadas nos relatos publicados de Hans Staden (1525-1576), André Thevet (1502-1590) e Jean de Léry (1536 - 1613), sendo que os mapas de Thevet e Léry compartilhavam a experiência da América do Sul a partir de suas presenças na França Antártica (1555-1560). Abraham Ortelius (1527-1598) e Gerard Mercator (1512-1594) também publicaram seus trabalhos em editoras dos Países Baixos, possibilitando o contato desta sociedade com toda a produção intelectual e cartográfica compilada a respeito do Novo Mundo naquele momento (SANTOS, 2002; BLACK, 2005). Uma vez que o governo português impunha a lei do silêncio sobre as riquezas de suas terras, chegando até a confiscar e destruir alguns trabalhos (MARCOLIN, 2004), essa possibilidade de ter acesso ao material impresso com relatos até então exclusivos pode ter estimulado a curiosidade e o interesse dos comerciantes europeus na já conhecida e rentável colônia portuguesa. Com excepcional acesso à informação e técnicas de representação cartográfica, vários estudiosos e profissionais da região

dos Países Baixos projetaram seu olhar para a América portuguesa, e neste sentido, os cosmógrafos merecem um destaque pontual.

A cosmografia é um tipo de estudo que envolve a representação do cosmos, ou seja, da totalidade do mundo conhecido, da criação divina, do globo terrestre. Esta atividade pressupõe a produção de mapas (ou atlas) e também de livros que compilem as histórias a respeito das terras descritas. Esse termo foi mais comum no início do Renascimento, tendo seu apogeu na década de 1550 (séc. XVI), tendo como exemplo de cosmógrafo que visitou o Brasil o padre católico André Thevet, já citado anteriormente por suas publicações no Séc. XVI, e o capitão e piloto Guillaume Le Testu (*Cosmografia Universal segundo os navegadores, tanto os antigos quanto os modernos* – 1556). Em termos de representação espacial, a cosmografia tenta por em prática a ambição da representação da totalidade do globo, fosse à forma de uma esfera de madeira ou no planisfério cartográfico (BLACK, 2005; LESTRINGRANT, 2009). Em um contexto em que os limites disciplinares ainda não estão fixos, o termo *cosmógrafo* pode ser usado para se referir a estes indivíduos com conhecimento em diversas áreas (da Biologia, Matemática, Medicina, Química, História Clássica, Geografia e Astronomia) e que se dedicavam a sintetizar e publicar de forma pretensamente organizada informações de todo gênero a respeito do mundo que se desenhava no Renascimento (LESTRINGRANT, 2009).

Para os cosmógrafos, identificar, caracterizar e diferenciar as regiões do mundo era um trabalho hercúleo, mas essencial para o (re) conhecimento da Terra em sua completude. Utilizando como fontes os relatos dos viajantes, gravuras, artefatos e objetos trazidos para a Europa, além da consulta constante a mestres e estudiosos anteriores, cabia aos cosmógrafos compilar uma grande miscelânea de materiais e organizá-la de uma forma coerência de modo a criar uma narrativa espacial, como um narrador que conta a geografia dos lugares, através da descrição textual e da representação visual (LESTRINGRANT, 2009). Além da textualidade descritiva, o trabalho dos cosmógrafos incluía a representação visual. E como visual inclui-se tanto a prática cartográfica quanto a ilustração artística, as gravuras, pinturas e iconografia variada. Também alegorias, temas, contos mitológicos compilados a partir das mais diversas literaturas: todos estes eram elementos que

permeavam o *metiê* destes estudiosos, que tentavam transformar *terras incógnitas* em cógnitas através da publicação de seus livros.

Neste processo de construção da imagem do cosmos, uma grande diversidade de mitos orientais e da Antiguidade Clássica foi transposta para a América (CARVALHO, 2006). Vale lembrar que todo o movimento classicista registrado no período do Renascimento trás para as artes todo o arcabouço mitológico e imagético da Antiguidade Clássica: dos Quatro Ventos (*Bóreas, Nothos, Euro e Zéphiro*) até as epopeias e dramas greco-romanos, como o mito de *Orfeu* ou a *Odisseia* de Homero. As referências estéticas da antiguidade foram inclusive usadas pelos artistas europeus na produção de imagens, esculturas e pinturas de temas cristãos conforme é registrado no texto de Panofsky (2014)¹⁸.

Como destaca Tatsch (2011, 2014) havia também combinações entre a iconografia referente ao Novo Mundo e o Oriente: a caracterização de algumas personagens, elementos e temas eram combinados e reapresentados fora de seus contextos, ou iconografias imprecisas e genéricas circulavam repetidamente em obras sobre lugares e povos distintos¹⁹:

A grande maioria das ilustrações era elaborada por artistas que nunca atravessaram o Atlântico e que sequer contavam com um desenho de observação como guia. A saída era recorrer à memória visual dos viajantes (nem sempre precisa), aos relatos escritos (sem sempre visuais), aos contatos com os poucos indígenas enviados ao Velho Continente ou aos artefatos que passaram a circular nas cortes europeias. Existia ainda a possibilidade de reutilizar imagens de histórias de outras culturas - como a oriental e a africana - e introduzir elementos europeus. (TATSCH, 2014, p.71).

Os relatos de viajantes, principal fonte de informações quanto ao conteúdo das terras distantes e matéria prima para o trabalho cosmográfico, estavam permeados por uma coleção de imagens mentais com fontes diversas. Segundo Holzer (1998), os relatos tiveram papel fundamental na constituição do ideário a

¹⁸ Panofsky (2014) comenta a existência de um tipo de apropriação estética em várias obras da Modernidade Renascentista na forma de releituras de obras clássicas, porém modificando-as para atender a mentalidade cristã. A reelaboração de diversas cenas em que se representavam deidades pagãs de modo a transformá-las em personagens da bíblica cristã configura-se como um exemplo desse movimento. Assim, os artistas renascentistas dispunham de grande conhecimento a respeito da mitologia e do mundo clássico, e utilizando formas, temas, posição dos corpos, entre outros aspectos técnicos ressignificados em seus novos trabalhos.

¹⁹ Tatsch (2011, 2014) exemplifica esta situação através da gravura *Os Habitantes de Sumatra* (1505), de Jorg Breu, e de comparações de gravuras em textos de Américo Vespúcio, Colombo e Marco Polo.

respeito da paisagem tropical brasileira, misturando imaginação com a realidade na medida em que a forma de ler o mundo, pelos olhos dos viajantes, era em si um misto entre experiência e imaginação, ou seja, não se trata de invenções propositalmente ou mentiras, mas sim, de tentativas de explicar o desconhecido e o incompreendido em um contexto geográfico completamente adverso. A fé, o medo e os mitos, em conjunto, podiam ser articulados para tentar produzir interpretações dos fenômenos observados.

Não se poderia deixar de citar também as célebres iconografias monstruosas e intimidadoras que povoavam os mares e estimulavam ainda mais a imaginação dos navegantes em mapas renascentistas. O temor pelo perigo do desconhecido somado ao perigo real já inerente a navegação era ainda representado na forma destas criaturas, cujo tamanho e ferocidade parece diminuir conforme a representação cartográfica vai expandindo as fronteiras do mundo conhecido. A iconografia de monstros do mar e também na terra é sintomática quanto à existência de um pensamento cristão obscurantista medieval, através do qual o medo, o temor, a imprecisão e a simbologia do mal eram expressos na forma de corpos, seres estranhos e de características ditas anormais (BLACK, 2005; SANTOS 2002; CARVALHO, 2016).

É válido frisar que a religiosidade do cosmógrafo se faz presente em sua obra. Como exemplos recorre-se mais uma vez aos trabalhos de Jean de Léry (1536-1613) e André Thevet a partir da experiência destes indivíduos na colônia francesa da França Antártica. Léry era um jovem frei protestante e Thevet, um cosmógrafo e padre católico (LESTRINGRANT, 2009). A divergência entre católicos e protestantes marcou vários episódios e o flagrante fracasso da colônia francesa, mas depois de várias desventuras, quando retornam à Europa, os dois religiosos apresentam diferentes perspectivas da experiência no Brasil. Thevet publicou em 1557, *As Singularidades da França Antártica* e Léry publica *Histórias de Uma Viagem feita à Terra do Brasil* (1578). Para além das divergências históricas que envolvem estes dois personagens e suas versões sobre os fatos na campanha de colonização francesa, as ideias de ambos sobre a paisagem e os índios brasileiros passam a circular na Europa ocidental (RAMINELLI, 2008; LESTRINGRANT, 2009). Além dos livros impressos, as representações cartográficas elaboradas a partir de seus textos também geraram produtos visuais distintos. Thevet produziu um mapa

para sua obra em 1555, enquanto os relatos de Léry foram cartografados apenas em 1706, quando de uma reedição de sua publicação. Enquanto o mapa de Thevet transpõe rica iconografia sobre a América Sul, seus habitantes nativos e suas práticas culturais, o mapa feito a partir da obra de Léry destaca um episódio violento de conflito religioso, que resultou na morte de dezenas de protestantes na França Antártica (CARVALHO, 2006; RAMINELLI, 2008).

A intertextualidade é um elemento importante para o trabalho do cosmógrafo, pois se precisava de muitas leituras e conhecimento técnico (desde a geometria até a mitologia) para produzir seus trabalhos finais. É também interessante destacar a diversidade de meios pelos quais os mapas e textos eram produzidos. As casas editoriais podiam agrupar diferentes estudiosos que por sua vez, trabalhariam em partes diferentes de um mesmo documento, como desenhistas e cartógrafos, para transformar em imagens o que por vezes o texto não conseguia expressar, de forma semelhante ao agrupamento medieval das Corporações de Ofício. Mas o *atelier* dos cosmógrafos, ou oficinas, eram espaços de certo isolamento, solitude, onde mergulhado em um mar de informações difusas, o cosmógrafo imaginava com certo idealismo o espaço cosmográfico e então produzia sua obra (LESTRINGRANT, 2009).

Com esse desejo de representar o mundo em sua totalidade, soma-se também o desafio da representação cartográfica sob o ponto de vista técnico. Precisão, acuracidade, escalas, coordenadas, marcos de referências, sistemas de projeção, eram apenas alguns dos elementos que precisam ser dominados para a produção de um mapa com utilidade pragmática de orientação geográfica. Contudo, foi somente a partir das publicações de Mercator e Ortelius na segunda metade do séc. XVI, que se popularizaram algumas convenções cartográficas para a representação cosmográfica, ou seja, de todo o mundo, seus continentes e regiões (SANTOS, 2002; BLACK, 2005). O paradigma escalar torna-se um diferenciador da atividade do cosmógrafo, pois:

Poder-se-ia dizer a esta altura que, na disposição de mundo erigido pelo humanismo europeu da segunda metade do século, 'quanto mais há geografia, menos há história'. Mas essa distinção aparente recobre uma outra, ao meu ver mais essencial: a pequena escala da representação global distingue-se radicalmente da escala grande ou média que abarca uma região mais ou menos extensa da Terra. A primeira compreende a quantidade do mundo, enquanto a outra sonda sua qualidade. Um planisfério, que reduz um globo terrestre a suas grandes linhas, não conterá

os mesmos objetos que o mapa parcial, corográfico ou topográfico, fervilhante de uma variedade colorida de lugares diferentes. (LESTRINGRANT, 2009, p.19-20).

Assim, a cosmografia encontra um de seus limites na escala espacial, preferindo um tipo de representação macroespacial, com vazios e aberturas que permitam a exploração futuras, em detrimento do detalhismo e a miniaturização de formas e temas. A cosmografia privilegia a forma do mundo, seus aspectos gerais, enquanto a corografia tem seu foco sobre a menor escala, sobre o detalhe da paisagem regional. A corografia e se contrapõe a cosmologia e sua ambição de apreender o mundo; orienta-se para a topografia, para a cultura, para o conteúdo e o ordenamento do espaço geográfico. Thevet e Ortelius, em seus mapas hemisféricos ou planisférios *mundi*, praticam a cosmografia, embora de algum modo tentem dar certa característica visual generalizando iconograficamente as regiões cartografadas. Marcgraff não se encaixa nesta categoria, diferenciando-se em propósito, técnica e obras:

Por esse dinamismo orientado em direção ao futuro e que se baseia no inacabamento do presente, a cosmografia situa-se em oposição à minúcia regional da corografia, a qual registra, ponto a ponto, os eventos passados, constituindo o mapa regional como uma autêntica 'arte da memória', no sentido da Antiguidade clássica. O mapa-paisagem do topógrafo é o receptáculo colorido e indefinidamente fragmentado de lendas e tradições locais, enraizadas nas asperezas do relevo dissimuladas nos recuos do terreno, legíveis na toponímia, no folclore, enquanto que o mapa reticular e geométrico do cosmógrafo antecipa as conquistas e 'descobertas' da Idade Moderna. Sem dúvida o maravilhoso não está ausente aqui, mas subsiste apenas provisoriamente. (LESTRINGRANT, 2009, p.21).

A cosmografia foi posteriormente descreditada por ter sido praticada por indivíduos sem formação erudita, com ênfase grande nas experiências particulares, de modo que seus trabalhos foram desvalorizados e aos poucos, tornaram-se invalidados pelos críticos e desautorizados enquanto material 'científico'. Com a formação da Ciência Moderna, a Cosmografia tem seu fim decretado tão logo os diferentes campos científicos se especializam, tornando inviáveis análises complexas do mundo já cartografado. Ao permitir que tanto navegadores comerciantes e marinheiros 'incultos' tivessem a oportunidade de compilar e publicar seus relatos sem uma sistemática de observação ou contraposição de documentos contraditórios, este gênero de produção textual e pictural passou a ser rejeitado, e

seus autores, ridicularizados²⁰. Naquele tempo Thevet, por exemplo, testemunhou ‘uma crise de gênero entre as *Imágenes Mundi* medievais e os atlas, as enciclopédias e as coleções de viagens da Época Clássica’ (LESTRINGRANT, 2009, p.222).

Por isso, já a partir do início do século XVII, a produção textual e imagética a respeito da geografia do mundo passa a estar sob o domínio cada vez mais técnico dos eruditos e estudiosos, agora já classificáveis a partir de suas áreas de formação. Entre o cenário cultural e cosmográfico do séc. XVI e 1640, quando da realização do Mapa Mural de Marcgraff, alguns perspectivas importantes a respeito do conhecimento geográfico mudaram. A conceituação do espaço geográfico, discutida por Santos (2002) foi uma das mais importantes mudanças paradigmáticas, e também fatores como a consolidação de ‘dogmas’ cartográficos como referências de coordenadas e sistemas de projeção - baseados na projeção de Mercator - além de tradições como a Europa estar posicionada na imagem do mapa acima da África.

Além disso, a chamada ‘escola de Antuérpia’ também instauraria um tipo de divisão do trabalho cosmográfico, a qual de acordo com Lestringrant (2009) contribuiu para a elitização da atividade cartográfica; o mercado editorial comercial mais saturado de relatos de viagens buscava agora as enciclopédias, os tratados e os atlas, cuja elaboração era mais sistemática e complexa; o surgimento e expansão da Companhia das Índias Orientais/ Ocidentais, bem como o despertar dos Países Baixos como potências colonizadoras.

3.2 A chegada de Nassau (1637) e os planos para forjar uma paisagem do Brasil Holandês

A história do Brasil Holandês foi vastamente explorada na historiografia brasileira e em estudos interdisciplinares envolvendo campos como a História da Arte, a Geografia, a Cartografia, a Geopolítica, entre outras áreas do conhecimento

²⁰ Até mesmo textos sobre a observação de espécies naturais perderam visibilidade com o descrédito dos relatos ‘não científicos’. Marcolin (2004) comentam que boa parte dos registros sobre espécies nativas do Brasil colonial foram publicada posteriormente ou retidos pelo governo Português/Espanhol: ‘Todos descreviam a flora e a fauna desconhecidas no hemisfério Norte e alguns tentavam dar o máximo de informações sobre o comportamento e a utilidade do bicho ou da planta investigada. Havia grande curiosidade pelas terras recém-descobertas e muitas dessas obras foram publicadas a partir do século 16, mas várias outras só vieram a público muito tempo depois’ (MARCOLIN, 2004, p.10).

conforme apontam Vieira (2012) e Bueno (2012). Na bibliografia consultada (VIEIRA, 2012; BUENO, 2012) nomes como Luís da Câmara Cascudo, José Antônio Gonsalves de Mello, Gilberto Freyre, Jaime Cortesão são destacados como importantes estudiosos do tema, além da contribuição de uma série de pesquisadores nordestinos que, através do esforço de construir a historiografia de seus estados, muito produziram relativamente à temática do Brasil Holandês. Nesse cenário de rica produção intelectual optou-se por autores de sínteses que expuseram compreensões gerais sobre esta temática, satisfazendo-se assim a necessidade de se traçar um contexto sociocultural de produção artística e cartográfica, subsidiando as leituras que buscam compreender o papel da paisagem no projeto espacial nassaviano.

Subjaz a exploração da bibliografia a ideia que a ocupação holandesa nas terras do Brasil colonial se configurou como um projeto de formação paisagística e de reordenamento do espaço geográfico (uma vez que o conceito de território ainda não existia neste momento).

Com base na produção cartográfica e iconográfica a respeito da paisagem do Brasil Holandês, três indivíduos tem grande relevância na elaboração destas representações: Maurício de Nassau, por ser o administrador da colônia - com óbvia relevância na gestão espacial e o mecenas dos artistas e estudiosos de sua comitiva; George Marcgraff por sua contribuição cartográfica em levantamentos, estudos astronômicos e naturalistas; e Frans Post cuja obra artística (pinturas e gravuras) é reconhecidamente central na representação da paisagem do Brasil Holandês, bem como relevante na produção de seu imaginário. É possível incluir Albert Eckhout e Willem Piso nesse cenário intelectual; o primeiro foi um importante pintor na representação de toda a diversidade do povo que vivia na colônia da época, e o segundo, médico naturalista que foi coautor (juntamente com Marcgraff) do *Historia Naturalis Brasiliae* (1648). Embora estes dois últimos nomes sejam importantes, as suas contribuições serão apenas tangenciadas no presente trabalho.

Ao chegar ao Recife em 23 de janeiro de 1637, Maurício de Nassau trouxe consigo três mil soldados, oitocentos marinheiros, seiscentas pessoas escravizadas, além de uma comitiva de quarenta e seis artistas, estudiosos e artífices. O conde deu ordens para este grupo catalogar, registrar, mapear, coletar e estudar a fauna, a flora e a paisagem tropical. Também, introduziu espécies exóticas na paisagem a fim

de aumentar a diversidade de alimentos disponíveis, bem como estabeleceu decretos que estimulavam a produção de alimentos nativos, como a mandioca - pão brasileiro (BUENO, 2012; MATSUUDA, 2013).

Um primeiro ponto a ser elucidado é que o interesse da Companhia das Índias Ocidentais (*West Indische Compaigne* - WIC, fundada em 1621) no Brasil era essencialmente econômico. Como aponta Bueno (2012), o nordeste brasileiro era a maior região produtora de açúcar do mundo, e a Holanda, a maior refinadora de açúcar da Europa. Durante o armistício assinado entre a coroa espanhola e os Países Baixos, os holandeses puderam usufruir do lucrativo comércio açucareiro, mas quando o período de paz terminou, a relação econômica com o nordeste brasileiro ficou comprometida. A invasão da Bahia, em 1621, gerou prejuízos em seu longo prazo, e a Espanha rapidamente reconquistou a região. Os holandeses teriam desistido da incursão as terras brasileiras não fosse um assalto aos navios espanhóis transportadores de prata em 1628, provavelmente não teriam ousado elaborar um plano tão ousado e caro de invasão do nordeste brasileiro, apresentado no documento *Motivos por que a Companhia das Índias Ocidentais deve tentar tirar o Rei da Espanha da terra do Brasil e a Lista do que o Brasil pode produzir* (BUENO, 2012; MATSUUDA, 2013).

Embora o período nassaviano seja romantizado pela cultura popular por conta da efusiva produção cultural, o Brasil era apenas mais uma das colônias americanas exploradas por outra metrópole. A ideia de que a colonização holandesa seria mais benéfica para a formação do Brasil do que a colonização portuguesa decorre da impressão causada pela figura de Nassau e seu governo, mas o conde era submisso à companhia, que financiava seu governo e sua vida no Brasil. Tanto que, quando da vontade dos diligentes da Companhia, Nassau teve de retirar-se com toda sua comissão e retornar para a Europa. Conforme Bueno:

O mito de um esplendido Brasil holandês surgiu graças ao governo de Nassau, muito superior à rudeza portuguesa de até então. Porém, como notou o historiador Bóris Fausto 'Nassau representava apenas uma tendência, e a Companhia das Índias Ocidentais, outra, mais próxima do estilo do empreendimento colonial luso'. Na verdade, basta analisar o que se passou nas demais colônias holandesas - no Caribe, nas Guianas e na Ásia - para concluir que, sem Nassau, o Brasil holandês dificilmente teria um destino fulgurante. Além do mais, como observou o professor Gonsalves de Mello, 'os holandeses não se tinham apoderado do Brasil com a intenção de o colonizar [...] de para aqui se transferir com as famílias e estabelecer um renovo da pátria: movia-os sobretudo o interesse mercantil'. Quando os grandes lucros prometidos pelo açúcar minguiaram, os holandeses

preferiram abrir mão de suas conquistas. Ao fazê-lo, abandonaram inapelavelmente os Tapuia e o Potiguar, seus aliados indígenas de mais de vinte anos - e jamais moveram uma palha para defendê-los da terrível vingança luso-brasileira. (BUENO, 2012, p 107).

Puntoni (2012) frisa que na década de 1940 historiadores afirmam que o período do Brasil Holandês integra o imaginário popular como um período de riqueza e prosperidade, em contraposição a miséria e a exploração que assolaram historicamente o nordeste brasileiro.

De acordo com Matsuuda (2013), o Brasil (sic) era para os Países Baixos na figura da Companhia das Índias Ocidentais uma colônia de exploração, produtora da matéria-prima do rentável mercado açucareiro, pertencente aos antigos aliados portugueses (MATSUUDA, 2013). Este destaque é importante porque reforça a importância da figura dos indivíduos da comitiva de Nassau e do próprio conde na determinação dos parâmetros para o ordenamento do espaço colonial holandês.

Após tomar o controle do Recife e derrotar a última resistência aos invasores em Porto Calvo, uma das primeiras ações de Nassau é feita na tentativa de reestabelecer a economia açucareira, ofertando empréstimos para a reconstrução dos engenhos. Como governante Nassau tomou ações que visavam preservar a estabilidade social e certa ordem na colônia, atuando como mediador de conflitos, oferecendo '*pão e circo*' à população e buscando criar um ambiente de tolerância religiosa, com a construção das primeiras sinagogas das Américas (BUENO, 2012; LIMA E SILVA, 2012; MATSUUDA, 2013). Conforme abordado por Lima e Silva (2012), a atuação do governo colonial nassaviano tinha uma função cativante, que fazia parecer atraente o projeto colonizador dos países baixos:

Enfoque relevante para se tentar compreender a estratégia nassoviana de fincar bandeira no terreno conquistado e gerar as condições favoráveis de governabilidade para sua ação administrativa. Essa estratégia urbana poderá ser entendida, então, como uma provável aparente negação do imediatismo colonizador de usurpação das riquezas locais, tão explícita na colonização portuguesa, e se configurar como uma administração colonial estruturada e sustentável de transferência dessas riquezas para a metrópole holandesa. Além do mais, a origem nobiliárquica do Conde Nassau, conferia-lhe uma condição peculiar de gestor das terras dominadas, tornado-a mais efetiva, pois, pela primeira vez no Brasil, um nobre, com real autoridade, aqui morava. (LIMA E SILVA, 2012, p.161).

De uma maneira não repressiva, o conde tentava manter a estabilidade social e a produtividade econômica, de modo a atender as expectativas da Companhia das

Índias Ocidentais e também suas expectativas pessoais enquanto governante²¹. Nassau tinha um interesse legítimo na natureza tropical, na fauna, na flora, na arte e na ciência que poderiam ser produzidos a partir daqueles substratos. Buscava implantar um tipo de ordenamento específico do espaço colonial, de certo ponto civilizatório, com reformas urbanas, leis de proteção ambiental e regulação do comércio (BUENO, 2012).

Foi na Ilha de Antônio Vaz que foi erguida a cidade Maurícia, com jardins, edifícios e o Palácio das Torres (também conhecido como Palácio *Friburg* ou *Vrijburg*), a residência oficial do Conde em Recife. Neste último, foi construído um jardim exuberante com espécimes animais e vegetais coletados pelos colonizadores. Visitantes vinham até o jardim botânico e zoológico particulares, conhecer as curiosidades da coleção Nassoviana (BUENO, 2012; MATSUUDA, 2013). Além disso, Nassau mandou construir um observatório astronômico no telhado de sua primeira residência, o primeiro observatório astronômico de toda a América, que foi essencial para Marcgraff durante a elaboração dos mapas do *Brasilia Qua Parte Paret Belgis* (CINTRA; PEREIRA, 2013; MATSUUDA, 2013).

A estratégia de administração que avançava para além do campo econômico, não se tratando apenas de aproveitar as potencialidades do comércio de açúcar na região. Por vontade própria de Nassau e por meio de seu capital pessoal, o projeto de Modernidade nassaviano buscava conhecer e explorar a paisagem brasileira, mas também, torná-la menos selvagem e exótica, sem que para isso fosse preciso ceifá-la completamente. A ocupação da paisagem natural da mata atlântica ganhou representação visual através das imagens, pinturas e mapas, nas plantas das cidades e nas gravuras impressas.

O processo colonizador dos holandeses, embora influenciado pela figura de Nassau, seguia aquilo que Holzer (2010) denomina de estratégia de transposição da paisagem: a paisagem selvagem, exótica e hostil é transfigurada através de um projeto espacial moderno e civilizatório para atender aos interesses dos europeus.

²¹ Biograficamente, Nassau realmente tinha associação com a realeza dos Países Baixos, além de ter passado por uma formação erudita 'na Universidade da Basileia, estudou teologia, filosofia, matemática, ciências de guerra, boas maneiras, esgrima e equitação' (BUENO, 2012, p.97). Ingressou aos 14 anos na carreira militar, e tornou-se coronel aos vinte e cinco anos de idade. Embora tenha participado de batalhas contra a Espanha, destacou-se principalmente como administrador e por seu interesse nas artes e ciências.

Neste aspecto, Frans Post e George Marcgraff foram dois indivíduos que de forma documental, científica ou artística, trabalharam ativamente no sentido de compreender e transformar a paisagem tropical, ainda que em termos de representação.

3.3 George Marcgraff e Frans Post entre os profissionais especializados de Nassau

Nassau tinha um projeto de ordenamento espacial claro e com uma proposta bem definida. Por isso, os indivíduos selecionados para lhe acompanhar precisavam apresentar qualidade técnica para compor esta expedição. Os nomes escolhidos passaram a viver muito próximos do aristocrata no Recife, no Palácio que foi construído para Nassau.

Nassau fazia questão de ter próximos de si os membros de sua comitiva, sendo que estes frequentavam seu palácio e até recebiam espaços especiais, como o observatório de Marcgraff. Não apenas para acompanhar os seus trabalhos, mas também para manter certa circularidade de ideias na sua corte. As parcerias se tornaram comuns: não apenas Willem Piso e George Marcgraff trabalharam de forma colaborativa, mas também Frans Post e Albert Eckout, Frans Post e Marcgraff, entre outras parcerias.

George Marcgraff foi o cosmógrafo de Nassau (MATSUUDA, 2013). Quando de sua juventude, foi orientado pelos seus pais a sair da região da Alemanha, que estava arrasada pela Guerra. Percorreu diversas universidades europeias e estudou Astronomia em Stettin por dois anos. Joannes de Laet (1581-1649)²², articulou para que Marcgraff fosse designado para acompanhar a comitiva de Nassau e vir para o Brasil, especialmente interessado em estudos astronômicos - para ver o céu do hemisfério sul. Possuía um irmão mais novo, Christian Margraff (1622-1687), que depois da morte de George, seguiu os passos do irmão, buscando elaborar uma

²² Joannes de Laet (também chamado João ou Johannes de Laet, 1581-1649) foi um geógrafo alemão e também diretor da Companhia das Índias Ocidentais. Ele foi um importante mediador para Marcgraff: teve papel decisivo na escolha de George para vir ao Brasil na comitiva de Nassau, além de ser o responsável por editar e publicar os manuscritos e livros de Marcgraff após sua morte. Também foi ele quem entregou os mapas do *Brasília Qua Part Parei Belgis* à Joan Blaeu, para posterior publicação no *Atlas Maior* (MATSUUDA, 2013; INHERING, 1914).

biografia póstuma e investigar possíveis posses que este tivesse deixado (MATSUUDA, 2013). De acordo com Ihering (1914):

George Marcgrave nasceu em 10 de Setembro de 1610 em Liebstadt, na Saxonia, Allemanha (sic), e era filho de familia illustre — ao menos sabe-se que tanto o pae (sic) como o avô materno de George eram versados em theologia (sic) e sabiam latim e grego, o que naquelles (sic) tempos certamente correspondia a ser doutor hoje em dia. Aos 17 annos de idade (sic), mandaram o joven(sic) percorrer o mundo, para que cultivasse as suas naturaes(sic) inclinações para os estudos e aproveitasse (sic) as suas disposições musicaes (sic) e de pintura. Assim esteve Marcgrave em dez universidades (academias) allemãs (sic), onde estudou mathematicis (sic), botânica, chimica (sic) e medicina; por fim, não satisfeito ainda com tanto saber, dedicou- se ao estudo da astronomia, e assim trabalhou durante dous annos (sic) no observatório de Leyden, onde se distinguio pela illustração e pela actividade, produzindo trabalhos originaes (sic) que mereceram francos elogios dos seus mestres. (IHERING, 1914, p.308).

Durante a sua estadia no Brasil, Marcgraff fez medições astronômicas primeiramente a partir da casa de Willem Piso e depois partindo da residência do Conde Maurício, e em terceiro momento, no Palácio de Friburg (MATSUUDA, 2013)²³. Com Willem Piso, escreveu o *Historia Naturalis Brasiliae*, e com gravuras de Frans Post, produziu o *Brasilia Qua Parte Paret Belgis*. As observações presentes nos manuscritos deixados por Marcgraff tiveram relevância em estudos astronômicos póstumos, além de hoje comprovarem suas observações originais e não copiadas de mapas portugueses, no estabelecimento de latitudes e longitudes em seus mapas (MATSUUDA, 2013). Morreu em viagem a Angola, em 1644, após contrair uma febre tropical. Não pode voltar para a Europa para finalizar seus cálculos e publicar seus estudos, sendo que seus trabalhos foram decifrados e publicados postumamente a partir de seu amigo Joannes de Laet (IHERING, 1914).

Ihering (1914) e Matsuuda (2013) descrevem um desafeto histórico entre Marcgraff e Piso, que teria levado o geógrafo a cifrar toda sua obra para evitar plágios e apropriações. Piso foi inclusive processado pelo irmão mais novo de Margraff alegando que o geógrafo gastava todo o seu dinheiro em bebidas, sendo um alcoólatra. Mais tarde Piso também contestou a publicação do *Historia Naturalis*

²³ Sabe que o local de observações astronômicas do geógrafo mudou três vezes, sendo que o terceiro observatório estava no Palácio de Friburg. Antes disso, o observatório se localizava sobre a antiga residência do conde, mas a estrutura desabou em 18 de janeiro de 1640. Marcgraff, que estava dormindo no local, teve um deslocamento de clavícula. O desabamento, a real localização do observatório e a forma de sua estrutura, são discutidos em Matsuuda (2013).

Brasiliae feita por Laet, preparando ele mesmo uma segunda edição, na qual é dito que fez modificações de modo a diminuir a importância da contribuição de Marcgraff. Esse fato é apontado como um dos fatores que diminuiu o reconhecimento do trabalho de George em sua posteridade, até estudos contemporâneos no séc. XX (IHERING, 1914; MATSUUDA, 2013).

Foi por meio de Laet também que os mapas de Marcgraff foram entregues à Joan Blaeu, para posterior introdução no *Atlas Maior*. Dos vários segmentos do *Brasilia Qua Parte Paret Belgis*, somente os mapas foram acrescentados ao atlas, sendo que as gravuras e nota técnica não foram incluídas. Mas estes mapas não compuseram o *Atlas Maior* por pura riqueza iconográfica e grande quantidade detalhada de informações. Como afirma Cintra e Pereira (2013), Pereira e Cintra (2013) e Matsuuda (2013), o trabalho de Marcgraff era especialmente destacável pela qualidade técnica com que este produzira dados muito precisos de latitudes e longitudes, além de um trabalho muito completo de mapeamento da costa nordeste brasileira, até então sem precedentes. A qualidade do trabalho deste geógrafo é defendida por alguns autores, que utilizam georreferenciamento e cálculos cartográficos para produzir uma análise comparativa dos dados apresentados no *Brasilia Qua Parte Paret Belgis* (CINTRA; PEREIRA, 2013; PEREIRA; CINTRA, 2013; MATSUUDA, 2013).

Por outro lado, Frans Post²⁴ (1612-1680) foi um jovem pintor que integrou a comitiva de Nassau. Por muito tempo, a contribuição da pintura de Post foi negligenciada por comparações com outros pintores holandeses de sua época, de modo que seu trabalho foi subestimado. Formado na escola de Harlem, tinha vinte e cinco anos quando desembarcou no Brasil. Acostumado com a paisagem topográfica plana da Holanda é dito que se encantou pela paisagem tropical brasileira (LAGO, 2012). A partir de revisões da produção artística feitas no Brasil Holandês, especialmente por pesquisadores brasileiros, sua obra passou de simples pinturas paisagísticas para um registro quase fidedigno da paisagem tropical colonial no séc. XVII (PUNTONI, 2012; ZAPPI, 2004). São conhecidas cerca de 160 pinturas de sua autoria, sendo que 18 são relativas ao período de sua estadia no Brasil Holandês (destas, porém, só restam sete conhecidas). Divide-se sua pintura em três

²⁴ Frans Post assinou alguns quadros como 'Correia' por conta de achar engraçado o significado literal da tradução de seu nome para o português *Post - Correio*.

períodos e um declínio: I - Os Anos Brasileiros (1637-1644), Os Anos Realistas (1645-1659), o Período de Fausto (1660-1669) e o declínio (1670-1680) (LAGO; LAGO, 2012). Além de suas pinturas, dezenas de anotações e gravuras também têm sido exibidas com registros da fauna e da flora brasileira, tema recorrente na obra do pintor, mesmo depois de seu retorno à Europa (FAPESP, 2018). De acordo com Zappi (2004):

Filho do pintor de vitrais Jan Jaszoon Post (s.d.-1614), Frans Janszoon Post, nascido em Haarlem, foi provavelmente apresentado a Maurits van Nassau através de seu irmão, o arquiteto e pintor Pieter Jasz Post (1608-1669). Há poucas evidências, segundo Corrêa do Lago, de que Pieter tenha alguma vez vindo ao Brasil. Nomeado a partir de Pieter, Frans teria sido encarregado de documentar o Brasil, desde a topografia local, a arquitetura militar e civil até cenas de batalha navais e terrestres. (ZAPPI, 2004, p.154).

Quando Nassau retornou à Europa, doou parte de sua coleção de arte para a corte do Rei Luís XIV, incluindo obras de Post. As cerca de dezoito obras foram expostas em Versalhes em 1679. Hoje no Museu do Louvre (Paris), só restam quatro pinturas. Lago e Lago (2012) lamentam que a série de dezoito quadros tenha se dispersado, pois se fosse identificada seria possível visualizar o encontro artístico entre a Europa e a América, de forma única na História da Arte, com ‘cada quadro enriquecendo a percepção dos outros, para formar uma percepção magistral de conjunto da realidade distante da América, por séculos imaginada e finalmente revelada’ (LAGO; LAGO, 2012).

Entre as características de sua obra, está o escurecimento do primeiro plano e iluminação da região mais distante, conferindo uma luminosidade atmosfera difusa em combinação com várias técnicas de usos de cores e contrastes (ZAPPI, 2004). Na fase inicial de sua presença e produção no Brasil, sua pintura é caracterizada como documental, como se Post fosse um repórter que registra a ‘realidade’. Já em suas gravuras revela-se um exímio miniaturista, apresentando figuras extremamente detalhadas em paisagens. Post combina a natureza e a presença humana de forma suave e naturalizante. ‘Post demonstra sua grande habilidade de miniaturista e refaz as composições, ‘enriquecendo’ a paisagem num rearranjo das formas vegetais, animais, em diálogo com elementos topográficos’ (ZAPPI, 2004, p.155).

Depois de retornar a Europa, Frans Post consegue se destacar pela pintura de paisagens brasileiras, tornando este tipo de tema sua identidade artística. É

acusado de comodismo por obedecer a certa fórmula na temática e estilo de seus quadros. Também, diz-se que alcançou algum sucesso com a repetição do tema da paisagem brasileira, com clientes que buscavam o exotismo e a beleza da paisagem tropical para decoração, etc. Zappi (2004) escreve sobre o fato de que Post, depois de seu retorno para a Europa, passou a produzir paisagens não tão documentais, com certa manipulação dos elementos para destaque ao exotismo e exuberância da natureza tropical:

Durante os dez primeiros anos na volta para a Holanda, de acordo com Corrêa do Lago, Post fornece quadros muito bonitos, de qualidade excepcional, retirados dos esboços: 'Ele basicamente 'coloriza' os desenhos e faz 'caprichos paisagísticos', ou seja, um rearranjo no gosto do pintor onde todos os elementos são verdadeiros, mas dispostos isoladamente. Essa fórmula da segunda fase, de 'não mentir isoladamente mas mentir no conjunto', se transforma no auge de sua carreira. (ZAPPI, 2004, p.155).

Os quadros de Post são bucólicos, pacíficos, e conforme Brienens (2012) trazem certa domesticação da paisagem brasileira. Uma natureza bela, mas suave, dócil e calma. Uma paisagem para apreciação, com estabilidade, civilidade, conforme a forma de governar de Nassau. O selvagem e o exótico são apresentados como iconografia paisagística de forma particularizante, quase agregando elementos identitários a paisagem tropical. Ao contrário de artistas do período que retrataram a América reproduzindo uma saturada iconografia imprecisa e baseada em impressões de relatos de viajantes, Post produziu uma iconografia original, baseada em sua própria experiência paisagística e suas influências estéticas:

'Apesar de Post ter construído toda sua carreira pintando paisagens brasileiras, é importante situá-lo na tradição da paisagem idílica. Ele foi influenciado pela obra de Cornelis Vroom (1591-1661), que talvez tenha sido seu mestre. O seu tema 'Brasil' é único, mas a interpretação está baseada na tradição da paisagem holandesa-arcádica de Vroom', diz o curador holandês Biesboer. (ZAPPI, 2004, p.153).

Por fim, é importante ressaltar o modo pelo qual a proximidade destes artistas com Nassau pode ter influenciado suas obras. Uma vez que o conde ordenou que a temática da produção artística e científica deveria ter objeto a paisagem do Novo Mundo, não limitou o processo criativo.

Além de conviverem na cidade Maurícia e colaborarem entre si, a convivência social entre o conde e os membros de sua comitiva pressupõe a circularidade de

perspectivas comuns, ao mesmo tempo em que o mecenas demandava um tipo específico de temas, o que não cerceava a liberdade criativa dos artistas, que encontraram meios de superar suas limitações temáticas (TATSCH, 2015). Para Lima e Silva (2012), ao ser coordenar uma comitiva de artistas e cientistas, Nassau colocava em prática uma estratégia mercantilista de acumular informações a respeito da colônia, apresentar as potencialidades e os recursos desta terra e ainda apresentar o projeto do Brasil Holandês como economicamente viável, atendendo aos interesses dos grandes mercadores e as necessidades financeiras dos soberanos (LIMA E SILVA, 2012).

Assim, a partir das informações reunidas a respeito destes indivíduos e dos contextos em que viveram, busca-se compreender como os mapas que Marcgraff e Post elaboraram em parceria são consonantes como projeto de ordenamento espacial e governamental defendido pessoalmente por Maurício de Nassau e em consonância também com as intenções da Companhia das Índias Ocidentais. A reunião de um grupo de profissionais capacitados representa uma tentativa do conde de desenvolver um acervo artístico, científico, literário e documental a respeito da América Holandesa. Ao mesmo tempo, suas práticas conciliatórias buscavam estabelecer aparente paz social além de dar pão e circo ao povo (BUENO, 2012), e mostram que Nassau buscava outras formas de alcançar a prosperidade econômica a partir da economia açucareira. Por conta de sua formação erudita, é possível que o conde tenha visto na paisagem tropical mais do que recursos naturais a serem extraídos, e sim uma outra forma de ordenamento da natureza, diferente da paisagem europeia, mas com elementos exóticos e selvagens dignos de encanto.

Apesar de todo o fascínio e encanto descrito a partir da governança de Nassau, suas práticas como governante contribuíram para a assimilação da paisagem tropical da América Holandesa no sistema mundo europeu. De forma artística, documental ou científica, os 'homens de Nassau' se apropriaram da paisagem e de seus elementos, e a apreenderam sob uma perspectiva moderna europeia de gestão do espaço, dos recursos naturais e da natureza.

CAPÍTULO 4 - ENSAIOS INTERPRETATIVOS - OPERACIONALIZAÇÃO METODOLÓGICA APLICADA

Conforme a leitura dos trabalhos de Rose (2002), Bartram (2003), Harley (2011), Panofski (2014) entre outros é possível afirmar que não existe um tipo de metodologia de leitura de imagens perfeito e universal, aplicável indubitavelmente a qualquer tipo de imagem, ou especialmente adequado a interpretação de mapas. O método iconológico, associado com algumas etapas adicionais propostas por geógrafos (GOMES, 2010; MARANDOLA JR., 2010) foi escolhido para o estudo dos mapas *Praefectura de Ciriji Vel Seregipe Del Rey Cum Itapuama, Praefecturae Paranambucae Pars Meridionalis, Praefecturae Paranambucae Pars Borealis, Uma Cum Praefecturae De Itâmaracâ, Praefectura De Paraiba Et Rio Grande*.

O mapa mural *Brasilia Qua Parte Paret Belgis* foi fragmentado para ser inserido no *Atlas Maior*, de modo que apenas os mapas menores, nos quais constavam informações cartográficas, foram selecionados para compor o *Atlas*. Quando editou o *Brasilia Qua Parte Paret Belgis* pela primeira vez, Joan Blaeu inseriu no trabalho de Marcgraff gravuras de Frans Post, o que enriqueceu o mapa mural preenchendo os espaços vazios com um conteúdo visual atrativo. Posteriormente, quando da edição do *Atlas Maior*, Blaeu decidiu não incluir todas as gravuras produzidas por Frans Post, embora exista uma relação direta entre o que fora ilustrado e a informação geográfica representada. Ainda sim, os quatro mapas selecionados para esta pesquisa apresentam rica iconografia, a qual é analisada primeiramente de forma individual, e depois, explorando as relações entre estas imagens.

Diante disso, foi elaborada uma ficha de análise, na forma de uma planilha de etapas estruturadas para o estudo imagético²⁵, de forma a orientar a observação e o raciocínio lógico, além de direcionar o olhar sobre as imagens cartográficas selecionadas. Estas etapas foram elaboradas a partir das reflexões dos autores apresentados nos capítulos anteriores, considerando suas abordagens teóricas, suas propostas e críticas ao método iconológico (ou outro método de leitura de

²⁵ Material disponível para consulta no apêndice A. Trata-se de um guia estruturado para que o pesquisador observe a imagem, e não um questionário em si (uma vez que nenhum indivíduo foi entrevistado, por exemplo).

imagens), além de considerar o papel da imagem mapa enquanto um documento que expressa relações espaciais de poder.

O resultado da análise realizada foi organizado na forma de cinco ensaios apresentados a seguir, juntamente com as considerações a respeito dos mapas enquanto parte de um conjunto, isto é, o Mapa Mural *Brasília Qua Parte Paret Belgis*. Após os ensaios, foram feitas as reflexões propostas a respeito da utilização da iconografia e das técnicas adotadas, bem como a exposição dos resultados do estudo. É importante frisar que estes ensaios não buscam desvendar ‘a verdade’ ou intenções ocultas dos editores e autores (George Marcgraff – mapa, Frans Post – gravuras, Joan Blaeu – edição), e sim, refletir sobre a imagem levando em conta seu contexto, sua mensagem e seus atributos imagéticos. A atenção aos detalhes que passam despercebidos aos olhos do espectador permite identificar cenas e ícones que, em maior ou menor intensidade, contribuem para a formação de um imaginário a respeito da paisagem brasileira mediada a partir destes mapas.

A respeito das gravuras, apresentam-se três temas: um viés social, relativo ao trabalho e ao comportamento da mão-de-obra submissa; um viés econômico, no qual se tentou retratar cenas de atividades de produção de forma ordenada, lucrativa e pacífica; e por fim um viés político, no qual se expõem o sucesso da governança de Nassau bem como a necessidade de se proteger a colônia neerlandesa das ofensivas de outros reinos europeus.

A partir de uma nota explicativa presente no mapa *Praefecturae Paranambucae pars Borealis, uma cum Praefectura de Itâmaracâ*, é possível identificar quais foram os objetos de mapeamento da cartografia de Marcgraff. Nos quatro mapas, além da morfologia do litoral e das formas de relevo, rios e lagoas, o cartógrafo também identificou vilas e cidades, povoações, fortalezas militares, aldeias dos índios tapuias, igrejas, engenho d’água com e sem igreja, engenho de boi com e sem igreja, casas (provavelmente pousadas ou casarões), lugares despovoados, currais, salinas, fontes (olhos d’água), caminhos, campinas (representadas pela iconografia de uma árvore) e mato (florestas representadas pela iconografia de duas árvores). Outros elementos estão relacionados ao uso das cores, brasões e cartelas de identificação do mapa, batalhas navais, animais, flores e frutos, e as gravuras da povoação e do engenho, abordadas no texto a seguir.

4. 1 *Praefectura de Ciriji vel Seregipe del Rey cum Itapuama*

O mapa *Praefectura de Ciriji vel Seregipe del Rey cum Itapuama* (Anexo A) retratada a região de Sergipe, na imagem designada como capitania de Cirîrî. Destaca-se a foz do rio São Francisco e os montes de Itâpuâma. O litoral é bem delineado, e também os meandros dos rios. Expõe montes às margens esquerdas do rio São Francisco. Também possui pequenos pontilhados representados as estradas e os caminhos que ligam as localidades, com especial atenção ao formato dos rios e lagoas. Pode-se inferir que Marcgraff foi o responsável pela representação cartográfica, as embarcações, aldeias, árvores e montanhas. Já as gravuras de animais e plantas de Post devem ter sido inseridas posteriormente, a fim de preencher vazios e representar a riqueza natural da paisagem.

Foi produzido com o norte posicionado no lado direito do mapa, o que proporciona uma perspectiva cartográfica diferente da apresentada nas principais projeções *mundi* da época, e reforça a ideia de que representa o olhar do estrangeiro que chega a colônia americana. Sua concepção de perspectiva e paisagem está apresentada na iconografia, embora os animais (desproporcionalmente grandes, fato relativamente incomum na iconografia dos animais terrestres) tenham sido posicionados como vistos lateralmente.

Iconograficamente, destacam-se três grandes animais e um adorno de flores e frutos na parte superior da imagem. Facilmente se reconhecem o abacaxi e o caju, formas que lembram pêssegos e outras frutas suculentas, colorizadas com cores quentes e sombras escuras. Pomposas e abundantes são acompanhadas por vagens e espigas, uma miscelânea alimentícia que parece buscar a instigação e a curiosidade a respeito da flora local, de sua aparente fertilidade e plantas com formato exuberante. Algumas destas plantas foram introduzidas pelos próprios estrangeiros, como coco, uma fruta que foi trazida da Índia.

Os animais representados, identificados por Blaeu como um *ocelote* (jaguatirica), um tapir e uma capivara, certamente podem ser atribuídos a Frans Post, pois este possui em seus cadernos uma série de desenhos sobre a fauna local, e seguem o padrão - em termos de traço, cor e sombreamento – das outras gravuras presentes nos outros três mapas. Seu tamanho desproporcional pode ser explicado por duas funções, sendo a primeira a inserção tardia destas gravuras, que

podem não ter sido desenhadas para tal propósito, e sim para a exibição dos detalhes morfológicos das criaturas peculiares, por exemplo, a pele da jaguatirica, a morfologia da anta e o tamanho gigantesco do roedor capivara. E em segundo lugar, o preenchimento do espaço esvaziado no interior da imagem com elementos da fauna, em complemento à flora, reforçando a ideia de uma natureza diversa, dócil e exótica uma vez que os herbívoros se alimentam de plantas, enquanto a jaguatirica é representada de forma pouco ameaçadora. Trata-se de uma natureza domesticada, dócil e que não representa ameaças em possível contraposição aos seres do mar com bocas e dentes gigantes, monstros com garras enormes e seres bizarros comuns na cartografia europeia do séc. XVI.

Tentou-se preencher os espaços desconhecidos com figuras e ornamentos, relevo montanhoso e cores em tom pastel. Essa estratégia era comum à cartografia da época, sendo recorrente em diversos tipos de representações espaciais dos mapas regionais até os mapas *mundi*. É nos vazios e nos sertões, áreas sem informações cartográficas, que é possível a maior liberdade do artista (ou cartógrafo ou editor); em que se pode ir além dos limites do conhecido e adentrar os territórios do imaginário. A proeminência do Rio São Francisco em direção ao interior e as montanhas de Itapuama denunciam o desconhecimento geográfico dos espaços vazios, que provavelmente são retratados assim por não serem ocupados por humanos conforme a visão do europeu. Aparecem nos mapas formas e relevos que são de alguma maneira, relevantes para a localização espacial, circulação ou apropriação dos humanos. O fato de estas áreas sem nome permanecerem assim pode significar tanto o desconhecimento quanto o desinteresse, pelo simples fato de não haver aldeamentos, engenhos ou homens brancos nestas regiões.

A colorização, em cores quentes e sombreamento escuro parecem reforçar a ideia de clima quente e árido, provocando certa sensação visual de calor. Mesmo nos espaços vazios, as cores escolhidas parecem fazer referência à poeira e a o solo do sertão, embora se trate de uma região da zona da mata e do agreste nordestino. Vale recordar que a palavra sertão²⁶ não significa necessariamente um lugar seco, e sim, demograficamente vazio – os espaços vazios da obra de Marcgraff são sertões, tanto pelo desconhecimento quanto pelo vazio demográfico.

²⁶ Para maiores detalhes na discussão consultar Moraes (2011) – em especial o capítulo 6 *O Sertão: um 'outro' geográfico*.

É também sertão no sentido coloquial do termo, por conta de suas cores quentes, sua paisagem rochosa, uma referência ao deserto e ao calor, ainda que de forma insipiente. As cores também dão ênfase na forma dos corpos d'água representados, contornos fortes aos rios, mostrando-os não apenas como fonte de água, mas também como limites espaciais das capitanias destacadas. Itapuama, por exemplo, é representada como um vale cercado por montanhas, quase como uma fortaleza, acessível por rios e boqueirões. Não há representações quanto a caminhos que avancem na direção de Salvador, provavelmente por impossibilidade de Marcgraff de ir para além da capitania designada. Ali aparentemente, era o limite sul do Brasil holandês.

Em contraposição a outros mapas do *Atlas Maior*²⁷, e inclusive a outros mapas da região nordeste do Brasil colonial, a iconografia criada por Marcgraff apresenta poucas árvores, difusas e esparsas, dispostas somente nas proximidades dos rios e do litoral marítimo. A suposta riqueza da flora está expressa no adorno frutífero, e a fauna, pelos grandes ícones de animais representados. Mesmo em outros mapas de Marcgraff, não é comum que ele preencha espaços florestais com árvores, mantendo a representação tímida da Mata Atlântica nordestina, pelo menos nos quatro mapas estudados. Já em outros mapas do *Atlas*, como na região do Paraguai, grandes áreas são cobertas por densa iconografia florestal, revelando um estilo próprio de Marcgraff na representação das florestas da Mata Atlântica nordestina em sua época.

No mar, as loxodromias²⁸ no estilo italiano das cartas Portulano comuns no século XVI, indicam a direção norte, os rumos e azimutes da projeção. A função das linhas portulano era auxiliar na navegação, mas neste caso, parecem ter sido inseridas por conta do preenchimento das águas, cumprindo também uma função estética. A Rosa dos Ventos apresenta um pequeno adorno que lembra o símbolo da cartografia florentina italiana. O posicionamento do norte no lado direito da imagem também acaba por ser uma referência italiana, como no mapa *Brasil* (1565), de Giacomo Gastaldi (1500?-1565?) e Giovanni Ramusio (1485-1557). É importante

²⁷ Vide por exemplo, o mapa *Paraquaria Vulgo Paraguay. Cum Adjacentibus*.

²⁸ Loxodromias são linhas que partem da Rosa dos Ventos e se espalham sobre os oceanos e até mesmo continentes, de modo a servir para propósitos de navegação. No *Atlas Maior*, não cumprem tal função, servindo para indicar que a superfície representada se tratava do oceano.

relembrar, como já citado no capítulo II, que na pintura holandesa da época as vistas com perspectiva aberta e horizontal eram populares, de modo que a representação da paisagem acaba seguindo um olhar horizontal, mais próximo do solo, no que se refere à iconografia da paisagem. Assim, tanto neste mapa quanto nos outros três mapas analisados, a perspectiva mistura tanto a vista vertical, típica da cartografia, quanto à perspectiva do olhar, mais horizontal, da representação paisagística.

Assim como nos outros mapas analisados, há cenas de batalhas nos mares, referentes provavelmente às batalhas entre holandeses e espanhóis em 1640 (especialmente dias 13, 14 e 17 de Janeiro de 1640). Essa inserção iconográfica é importante porque rememora a fragilidade da proteção do litoral da colônia, e a constante ameaça vinda dos espanhóis e portugueses que buscavam reconquistar seu espaço invadido. O interior do mapa mostra os recursos, e o litoral, as ameaças. Também, foram gravados pequenos pescadores na foz do Rio São Francisco, no exercício de seu trabalho. Outros barcos, retratados navegando em direção ao continente, reforçam a ideia nesta imagem de que se trata do olhar do estrangeiro que observa a partir do mar, que chega e que descobre as riquezas da colônia.

Há grande quantidade de toponímias, especialmente em termos indígenas, além de pequenas cabanas representando de forma minimalista os aldeamentos e as vilas. A descrição de Blaeu chama atenção para o fato de o rio que dá acesso ao Sergipe do Rei ou Cirirî, não se tornar profundo mesmo durante a maré cheia, sendo possível atravessá-lo a pé. Essa preocupação com o deslocamento é perceptível na cartela²⁹ em que também está a escala adotada no mapa: barra de escala em horas de caminhada, na qual uma hora de caminhada equivale a 5,5 km.

Enquanto um documento cartográfico, esse mapa corrobora com o projeto de ordenamento espacial e o interesse particular de Nassau na fauna e flora da colônia. Mostra o interesse nos recursos naturais (fauna e flora) além de dar informações a respeito do território até então dominado pelos espanhóis. Traz a já conhecida perspectiva do estrangeiro, que encantado pela exuberância do desconhecido, preenche os vazios com sua imaginação, ou neste caso, sua representação da natureza. Evoca um imaginário de paisagem natural, bucólico, rural e pacífico, sem grandes perigos além da invasão de outros europeus. Indígenas estão presentes na

²⁹ Chama-se cartela a caixa de texto decorada como um brasão ou um escudo, na qual constam as informações que os cartógrafos modernos chamavam de 'informações marginais'.

toponímia apenas, mas são completamente negligenciados quanto a sua existência no interior. Para os holandeses colonialistas do séc. XVII, os indígenas eram mão-de-obra. Foi Eckhout e Post que representaram estas pessoas as imagens na categoria de indivíduos, dando-lhes rostos, formas humanas e ações.

Este mapa funciona também como uma ‘peça publicitária’, como uma representação do exotismo e da riqueza da natureza tropical. Concentram-se em detalhes que jamais poderiam ser representados na escala cartográfica, frutas e animais, e poderia ser facilmente utilizável como uma peça que ajudaria a comprovar a importância e a relevância de se manter uma colônia holandesa na América do Sul. Ao analisar esta imagem a luz de seu contexto de produção, pode-se inferir que Nassau, sendo o mecenas e chefe dos artistas e naturalistas de sua corte, ordenou que fosse produzido conteúdo de maneira a proteger, justificar e apoiar seu projeto de governo colonial, ainda que tivesse interesses particulares relativamente diferentes dos interesses da Companhia das Índias Orientais. Seus artistas pareceram empenhados em demonstrar a viabilidade, o êxito e a riqueza do Brasil holandês.

4. 2 *Praefecturae Paranambucae pars Meridionalis*

Seguindo a ordem do *Brasilia Qua Part e Paret Belgis* (Anexo B), no sentido da esquerda – para a direita, o próximo mapa que foi publicado no *Atlas Maior* é *Praefecturae Paranambucae pars Meridionalis*, que em uma tradução livre seria referente a parte meridional da capitania de Pernambuco, região do atual estado de Alagoas. Além da informação geográfica sobre a região, traz a cena de pessoas pescando, além de apresentar mais cores azuladas, e o preenchimento dos vazios com iconografia de campinas (árvores) e a indicação de dois caminhos importantes: o caminho do Camarão e o caminho do Conde. O texto complementar atribuído por Blaeu dá ênfase na produção e exportação de açúcar, comentando as cerca de vinte e seis mil caixas de açúcar pesando em média quinze arrobas, exportadas para Lisboa anualmente (BLAEU, 2006).

A parte sul de Pernambuco é limitada ao sul pelo rio São Francisco, a oeste pelas montanhas de Itaberaba, ao leste pelo mar e ao norte não há uma delimitação objetiva, mas parece estar também contida no vale do rio Guaraiguaçu. Além dos

marcos gráficos, foi utilizada nesta edição uma coloração amarelada para o solo da capitania, em contraste as cores menos intensas e escuras das áreas em redor.

Pelo ponto de vista cartográfico, possui desenhada sobre o mar as loxodromias, linhas que se estendem sobre as águas marítimas a partir da Rosa dos Ventos. A Rosa, que segue o estilo do mapa anterior, tem a cruz florentina indicando o norte, e um pequeno sinal a leste indicando possivelmente a região de Jerusalém (BIBLIOTECA DIGITAL DE CARTOGRAFIA HISTÓRICA, 2019). Sua cartela ornamentada com as cores amarela e vermelha segue o estilo das curvas barrocas em outros mapas do *Brasília Qua Part e Paret Belgis*, contando adicionalmente com laços escuros que apresentam pelugem em suas pontas, tal qual o rabo dos mamíferos quadrúpedes. A escala apresentada é a mesma do mapa de Sergipe, na qual a barra da escala representa horas de caminhada, e cada hora de caminhada equivale a 5,5 km.

A paisagem é retratada como sendo repleta de campinas pelo uso do ícone da árvore, usado para preencher visualmente uma porção significativa de espaços vazios dentro da capitania. Há também ícones de *mato*, florestas, na área que limita o ecúmeno. Itaberaba, um conjunto de montanhas que parece impedir o avanço para o interior do continente, segue a forma de um arco e dela parece surgir alguns rios. Os rios são identificados com nomes portugueses ou indígenas, e nas proximidades do Rio São Francisco há termos em neerlandês. Grandes lagoas são bem destacadas assim como os muitos rios que fluíam pela região, delineados pelo uso de linhas e cores bem definidas para destacar seus contornos. Os rios são meandrosos e sinuosos, em certa medida devido à incapacidade de determinar e mensurar seu real formato. A sinuosidade é uma forma de o cartógrafo explicar que o formato do rio é mais complexo do que foi possível representar. Esse efeito *meândrico* é comum na cartografia da época e em outros mapas do *Atlas Maior*. Na região das lagoas maiores, concentram-se a maior parte dos engenhos e povoações, conforme a legenda apresentada no mapa da parte norte da capitania pernambucana e que foi utilizada em todo o *Brasília Qua Part e Paret Belgis*.

Existem dois caminhos destacados no mapa: ‘O Caminho dos Camarões’ e ‘O Caminho do Conde’. Estes caminhos foram abertos em 1635 pelo conde Bagnuolo, para fuga do exército luso-brasileiro da região em direção à Bahia (BIBLIOTECA

DIGITAL DE CARTOGRAFIA HISTÓRICA, 2019). Estes caminhos acabaram por se constituir como uma das principais estradas para se viajar entre Sergipe e Recife.

Neste mapa aparece o início da grande gravura que se estende por três mapas cujo tema principal é a vida cotidiana no engenho. Chama à atenção a cena de homens (escravos com poucas peças de roupas) trabalhando no canto direito do mapa, um deles sobre uma torre de bambus e o restante do grupo puxando um barco e redes de dentro da água. Existem cestos e objetos feitos a partir de vegetais, como sacas e cestos para peixes, soltos pelo gramado. Os homens na água e na beira do rio parecem dialogar com o homem na torre de vigia. Há um aparente desvio no relevo no sentido de criar a sensação de distância e perspectiva, como se observador estivesse em um ponto mais baixo do que a cena observada. No fundo, vegetação da mata ciliar e montes aparecem com cores mais escuras e poucos detalhes. Os elementos mais próximos do observador tem tamanho maior do que os elementos que estão mais distantes, tanto na terra quanto no mar.

Há uma enorme criatura marinha na parte inferior do mapa, próxima a um barco de pescadores. A criatura contrapõe com o estilo dos cartógrafos daquele momento que adotavam uma iconografia mais realista, e parece ter um propósito muito mais ilustrativo do que advertido. Destoando do restante das gravuras da imagem, esta figura poderia representar tanto o perigo do mar e da invasão espanhola/ portuguesa, ou algo completamente diferente, como a fartura do pescado e da fauna marinha da região. É pouco provável que esta criatura seja um sinal do obscurantismo religioso presente em mapas do séc. XVI, especialmente em mapas de autores católicos como André Thevet. Os protestantes holandeses e flamengos adotavam uma postura que poderia se dizer racional (um termo empregado aqui *avant la lettre*), e em outros mapas do *Atlas Maior*, não é comum encontrar os seres fantásticos ocupando as águas desconhecidas. A mudança na iconografia dos animais vai à direção da retratação da fauna local de uma forma realista, como é possível perceber na representação de elefantes, felinos e aves em mapas africanos.

O mar está repleto de barcos, que em sua maioria, rumam na direção no continente. A descrição que acompanha o mapa apresenta comentários a respeito da produção de açúcar na região, no sentido de que os barcos desta cena não estão em batalha, e parecem rumar para o continente, provavelmente indicando não

apenas a movimentação de embarcações na costa, mas também o comércio açucareiro. Esse fato é reforçado porque embora não seja possível observar com clareza as bandeiras dos mapas, em outras edições é possível identificar a bandeira neerlandesa (BIBLIOTECA DIGITAL DE CARTOGRAFIA HISTÓRICA, 2019). Há pequenos X desenhados ao longo da costa, provavelmente referentes a rochedos e recifes de corais, áreas em que não se podia aportar. Essa informação é especialmente relevante porque interfere na gestão das rotas, dos portos e acerca da defesa da colônia.

Trata-se de uma imagem que além de representar o espaço geográfico designado, tem correlação direta com seus mapas vizinhos, sendo responsável por produzir uma ponte entre o mapa de Cirirí e de Pernambuco, que são bem diferentes entre si. Por isso este mapa apresenta elementos comuns aos dois mapas que lhe são 'vizinhos': traz cores pastéis, os vazios e os traços coloridos nas águas, como Cirirí, ao mesmo tempo em que apresenta também o início da gravura de Frans Post, que em sua totalidade, representa a paisagem de um engenho. Há a presença da contraposição entre as diferentes perspectivas de representação (cartografia x pintura de paisagem).

Quanto a sua principal cena, parece reproduzir a tranquilidade das pessoas escravizadas no desempenho de seu trabalho: ali ninguém parece correr ou ter pressa, ninguém parece estar sofrendo ou passando algum tipo de necessidade. Sequer há a representação de um capitão do mato ou capataz, os escravos estão sozinhos e parecem trabalhar como que para o próprio sustento. O indivíduo no alto da torre de vigia parece confortável o suficiente para se encostar-se à estrutura e observar os outros, em solo e na água. A representação de cenas do dia a dia é tema das obras de Eckhout e Post, e os detalhes a respeito dos gestos e posições dos homens trabalhando confere certa dinâmica a imagem. A vegetação parece ser uma mistura de campo com mata atlântica, pois além dos arbustos e da mata distante, o que é representado é algum tipo de descampado, um gramado ou campo com alguma declividade. O trabalho coletivo em um ambiente nada hostil parece ser uma cena comum da vida rural ou sertaneja naquela região. É interessante pensar que na região cartografadas das alagoas, a parte da gravura de Post que ficou impressa nesta área seja justamente, uma cena de pesca.

Esta imagem apresenta cores suaves, quentes e frias, uma combinação que provocar certa sensação visual de calor e frescor. O corte na gravura instiga a buscar por sua continuidade nos outros mapas, para que se possa entender a completude da cena. Em termos de estilos artísticos, se insere no mesmo contexto que as demais, fazendo parte de um conjunto e, portanto como já dito, apresentando elementos estilísticos característicos de seus autores – o estilo de sombreamento e perspectiva aberta de Frans Post, o detalhismo de Marcgraff e a editoração de Blaeu.

Além da informação geográfica, a cena de trabalho cotidiano é interessante justamente porque não era comum, na cartografia do período, a inserção de cenas de trabalho, coloridas e bem detalhadas. Cenas de acontecimentos históricos, repletas de certo sensacionalismo ou cenas de batalhas, costumavam figurar mapas que acompanhavam livros e narrativas específicas. Mas neste caso, não se trata de uma história particular escrita, e sim de uma narrativa visual, insidiosa e com efeitos de divulgação e promoção do governo nassoviano e da paisagem brasileira.

Este mapa corrobora com o projeto espacial nassoviano porque apresenta a paisagem ribeira e pesca enquanto uma atividade econômica pertinente. É possível perceber o viés social, pois mostra uma paz social e escravos em regime de trabalho compulsório agindo de forma pacífica e tranquila, incidindo sobre uma ideia de estabilidade social, ausência de conflito, até certo ponto, num ambiente campestre e quase paradisíaco. Ao mesmo tempo e de forma sutil, sugere a viabilidade econômica da pesca como uma fonte de alimentação para os colonos. Quando posicionada com suas imagens complementares, constitui uma peça importante da paisagem brasileira representada, com uma perspectiva relacionada aos rios, a pesca e ao mar.

4. 3 *Praefecturae Paranambucae pars Borealis, uma cum Praefectura de Itâmaracâ*

No mapa *Praefecturae Paranambucae pars Borealis, uma cum Praefectura de Itâmaracâ* (Anexo C) configura-se como central na composição do *Brasilia Qua Parte e Paret Belgis*, tanto por sua posição em relação aos outros mapas, quanto pela relevância de seu conteúdo. A imagem contém a gravura de um pequeno povoado,

no qual existe um engenho, retratado de forma que pudesse ser visto seu interior, bem como as etapas de produção e refinamento do açúcar. Ao mesmo, o mapa representa a região central do Brasil Holandês, e toda a estrutura criada e ampliada por Nassau para o reestabelecimento da economia açucareira. Assim, pode-se perceber que o principal tema deste mapa é econômico, seguido pelo viés social.

A região retratada corresponde ao atual estado de Pernambuco e Paraíba, capitanias delimitadas por marcos geográficos colorizados, linhas imaginárias estabelecidas a partir do rio Guaraiguaçu até a Ilha de Itamaracá. Dezenas de caminhos, vilas indígenas, engenhos, currais, igrejas, povoados e portos são retratados, de modo a expor a organização espacial, bem como as estruturas relevantes, para o processo de produção e exportação da economia açucareira.

Além de conter os elementos iconográficos apresentados no quadro da legenda e já citados nos mapas anteriores, é possível identificar um relevo mais plano e casos particulares de rios que avançam para o interior dos sertões. O efeito meandrino dos rios, utilizado para atribuir complexidade a morfologia dos corpos hídricos, aqui é repetido e amplamente empregado tanto nos grandes rios quanto em seus afluentes. Do ponto de vista cartográfico, representa com muitos detalhes as localidades ocupadas, com tipologias em línguas indígenas, português e em neerlandês. Estilisticamente segue os padrões de cores, linhas e sombreamento dos mapas anteriores.

Neste mapa, existem pequenas listagens que funcionam como legendas para locais muito detalhados cuja identificação não foi possível sobre sua figura no mapa. É o caso de listas com nomes de rios e ilhas pernambucanas, além da importante *Norularum Explicatio*, ou a nota explicativa, um tipo de cartela com uma legenda que funciona para todo o *Brasilia Qua Part e Paret Belgis*. Se observados os elementos que se escolheu identificar (currais, igrejas, aldeias e engenhos) é possível inferir o viés econômico do mapa, fornecendo informações geográficas não apenas para a gestão territorial como também uma forma de divulgar a grande quantidade de locais de produção de açúcar e apresentar toda a estrutura social que funcionava em todo da economia açucareira.

Mais uma vez, há a representação de uma quantidade significativa de barcos flamengos no oceano, dispersos por várias áreas e orientados para várias regiões. Essa movimentação nas águas da colônia representa a importância e relevância de

sua produtividade, como uma forma de defender que o projeto do Brasil Holandês era economicamente lucrativo. Também, a cena da primeira batalha entre as frotas espanhola e holandesa, em 12 de janeiro de 1640, a qual é retratada de forma a ocupar grandes porções da imagem, e representa o conflito direto entre as frotas navais, com muita fumaça e embarcações envolvidas. Mais uma vez, esta representação do perigo bélico das águas atlânticas rememora a fragilidade da defesa da colônia, e a dificuldade em conquista-la a partir de uma série de batalhas entre holandeses e espanhóis, retratadas inclusive no mapa do Rio Grande do Norte. A iconografia a respeito das batalhas segue o estilo holandês de representação panorâmica como se observada a partir de uma distância média, diferentemente das representações mais simplistas que mostram uma dupla de barcos com bandeiras diferentes guerreando. A opção de Marcgraff foi desenhar uma grande quantidade de barcos, de modo a expor a magnitude do conflito e o drama envolvendo a vitória por parte dos holandeses.

Ainda nas águas, mais uma vez temos a presença da Rosa dos Ventos estilizada com as loxodromias, seguindo o padrão observado nos mapas anteriores. A diferença deste mapa é que existe um segundo ponto de origem de linhas loxodrômicas, no lado inferior direito, cuja função é preencher com mais linhas a porção oriental das águas atlânticas representadas. Esta inserção pode ser justificada porque as linhas tendem a distanciar-se conforme se deslocam pela imagem, abrindo espaços vazios que seriam incômodos ou confusos no que se refere a representação gráfica do oceano.

Ainda na simbologia cartográfica, neste mapa aparecem os brasões da capitania de Pernambuco e Itamaracá. No brasão pernambucano, o tecido avermelhado e a imagem de uma mulher, que poderia ser Nossa Senhora a partir da similaridade de suas longas vestes e coroa, além de adornos que lembram a heráldica europeia, comum em outros mapas do *Atlas Maior*. A presença de uma santa no brasão da capitania é interessante porque contrapõe a hegemonia protestante que existia entre os holandeses, mas ao mesmo tempo, reforça a ideia de liberdade de culto defendida durante o governo de Nassau. Outra possibilidade seria uma mulher da corte, uma condessa, mas não foram encontradas informações que apoiem esta segunda hipótese. Os traços cristãos católicos não foram apagados do território durante o governo nassaviano, pois as toponímias portuguesas (que em

sua grande maioria fazem referências a santos católicos) foram mantidas. Já no brasão de Itamaracá, aparecem uvas e folhas, uma possível referência aos produtos alimentícios cultivados na região. Ambos os brasões contêm coroas e asas, uma referência tanto a nobreza quanto ao sagrado, e seguem um padrão heráldico observado também no mapa vizinho do Rio Grande do Norte. Assim, brasões e toponímias mostram a política de tolerância religiosa adotada pela gestão nassoviana a fim de evitar conflitos internos na colônia entre judeus, protestantes e católicos.

A gravura do engenho feita por Frans Post ocupa grande parte do mapa, e chama a atenção pelo detalhismo e pelas pequenas cenas que podem ser observadas em sua composição. Observando do alto a partir da esquerda, primeiramente observa-se um grupo de escravos (identificados pelas roupas, porém não é possível identificar se são indígenas ou negros. Comparativamente com a iconografia dos mapas vizinhos, é possível inferir que se trata de indígenas, a partir de suas vestes e colorações de pele). Este grupo de pessoas é representado em movimento, com as mãos para o alto, alguns aparentemente com chocalhos e instrumentos musicais. Tratar-se-ia de uma festa ou celebração, aparentemente animada, que figura ao fundo da imagem observada. Não é comum nos mapas do *Atlas Maior* a representação de cenas que não incluíssem fatos históricos ou cenas de violência, trabalho como pesca ou caça, ou exploração dos recursos naturais. Uma cena de festa é relativamente incomum, e sua intencionalidade é passível de debate. A partir da bibliografia analisada, infere-se que tal cena seria uma forma de argumentar a favor da ordem pacífica e social da colônia, no sentido de haver uma sociedade estável, produtiva e culturalmente expressiva. Em suas obras, Post e Eckhout representaram pessoas comuns em atividades cotidianas, e nesta gravura, tal situação é reencontrada.

Localizadas à direita do grupo festivo existem casas de colonos, feitas em madeira, e atrás delas, árvores de copa alta. Em uma destas edificações é possível perceber dois europeus conversando, aparentemente despreocupados com a qualquer situação em redor. Não carregam armas, nem parecem expressar qualquer sentimento negativo. Um conversa a partir do alto de uma sacada, enquanto o outro está no solo. Uma cena de conversação comum, aparentemente nada especial. Tanto as casas dos colonos quanto o grupo de dançarinos parecem estar acima da

linha de visão do observador. Essa sensação é reforçada pelas declividades gravadas em diferentes pontos da imagem, em barrancos, declives e o fato de que não é possível ver a parte inferior dos corpos daqueles que estão no alto da representação. Este desnível é corroborado pela roda d'água do engenho, que em hipótese precisaria de um desnível no corpo d'água para funcionar.

Sobre o engenho, Post representou-o de forma aberta, sem paredes, expondo todo o processo de produção de moagem da cana e extração do açúcar. É possível ver negros conduzindo bois em carroças que carregam dezenas de ramos de cana. Há fornos onde trabalham pessoas que aparentemente produzem o melaço a partir da lenha. Há uma estrutura para moagem da cana movida pelo gado, chamado engenho de boi. Há também a roda d'água, de onde escorre um córrego que flui figurativamente em direção ao oceano.

Toda a figura é representada como uma área descampada, inclusive com sinais de erosão próximo ao córrego. A natureza domesticada e pouco hostil da paisagem do engenho é também frutífera: coqueiros carregados de cocos e árvores distantes parecem evocar a *tropicalidade* aparentemente oculta pela *antropologização* da paisagem. É nesse sentido que Holzer (2012) defende haver uma transposição da paisagem europeia para a América: é a transformação da paisagem tropical, hostil, em uma paisagem modificada de modo a atender as necessidades econômicas e psicológicas (por exemplo, com a presença de igrejas) dos europeus e descendentes que se instalavam na colônia. Estas estruturas familiares (igrejas, casas, armazéns) juntamente com o desmatamento e a abertura de campos dá origem a uma paisagem colonial bucólica, rural e aparentemente, pouco hostil.

A última cena da gravura analisada é o transporte de algo/alguém. Trata-se de uma rede, coberta, sendo transportada por dois negros. A frente deles segue uma negra com um cesto de roupas sobre a cabeça, e ainda mais a frente, um europeu montado em um cavalo, indo em direção ao engenho. Embora não seja possível identificar a carga do transporte, haja vista o emprego de cores escuras para contrapor a luz clara e os ambientes escuros. Caso o elemento transportado fosse uma pessoa, faria sentido o transporte de roupas, como uma muda de roupas para uma visita ou uma breve estadia. Caso o elemento transportado fossem roupas, poderia ser a representação de um grupo de mulheres escravizadas que retornavam

do ribeirão onde se lavaram grandes quantidades de roupas de membros daquele grupo social.

O uso de cores contrastantes, sombras muito escuras em contraposição a campos claros e límpidos, é uma forma artística e gráfica de representar a intensidade da luz solar tropical. Tanto pela técnica de sombreamento com linhas quanto pela colorização, elementos escuros são representados como muito escuros, enquanto elementos expostos a luz são clareados com cores pastel e difusas.

Além disso, a colorização, a riqueza de detalhes e estética detalhista, com destaque para elementos como os coqueiros e palmáceas, torna o mapa uma imagem de otimismo, alegria e calor. Ao observar esta imagem, é possível ser confrontado com a curiosidade imposta pela busca visual ao tentar decifrar os detalhes da cena, o contexto de tantas cores e formas. O requinte técnico da gravura de Post transforma o mapa da região central da colônia em uma pequena celebração do sistema colonial açucareiro sob a gestão do Conde Nassau. Não há violência, capatazes, fome ou a selvagem e perigosa natureza tropical. Há um espaço de trabalho, harmonia, estabilidade e produtividade, que se torna precioso aos olhos do observador justamente por conta de sua representação artística.

4. 4 *Praefecturae de Paraiba et Rio Grande*

No mapa *Praefecturae de Paraiba et Rio Grande* (Anexo D) é expressa a continuidade de ideias apresentadas no mapa de Pernambuco e Itamaracá: tanto a continuidade das gravuras de Post quanto as batalhas representadas por Marcgraff. De forma análoga, também existem dois brasões das capitanias da Paraíba e do Rio Grande, além de um detalhamento maior no rio Mongaguava, uma vez que Marcgraff participara de uma expedição até a região (fato que explicaria o uso de toponímias em neerlandês).

A capitania da Paraíba e a capitania do Rio Grande são delimitadas por marcos geográficos baseados na foz do rio Camaratiba e Capibarimirim. A representação dos rios e montanhas segue o estilo das obras anteriores, com grandes vales no norte e o efeito meandrino para dar complexidade as formas dos rios. Contudo, percebe-se que no rio em que Margraff realmente esteve durante uma expedição exploratória, há maior detalhamento tanto da forma do rio Araçaí e seus afluentes, como também do vale do rio, os montes e formações que o cercam. Há

também a marcação de portos, recifes de coral, florestas e campinas, engenhos e elementos que reaparecem a partir dos mapas anteriores.

O mar é ocupado pela Rosa dos Ventos e as linhas loxodrômicas, e a representação de cenas de três batalhas que ocorreram naquele litoral em janeiro de 1640. A cartela apresenta as escalas já mencionadas e segue o estilo rebuscado dos mapas anteriores. Quanto aos brasões, seguem também as mesmas características citadas no mapa de Pernambuco e Itamaracá, porém no brasão paraibano é possível identificar cinco montes e ramos vegetais. No brasão do Rio Grande do Norte, é centralizada a figura de uma ema, uma ave típica da região.

Sobre a gravura que ocupa a maior parte da porção superior da imagem, divide-se em duas partes: no lado esquerdo, configura-se como a continuação da gravura do mapa de Pernambuco e Itamaracá; no lado direito, representa uma vila com diversas casas e uma igreja. Há mulheres e crianças trabalhando para os holandeses, enquanto um grupo parece se afastar da vila e ir em direção ao litoral, comandados por um oficial europeu. Esta procissão militar, onde a maioria dos integrantes do cortejo parece indígena (por conta de sua vestimenta e objetos que carregam consigo). A frente da procissão segue um europeu, e é possível identificar uma arma de fogo em sua mão. Mulheres e crianças seguem o movimento, que parece rumar em direção a alguma batalha, mas que poderia também representar uma fuga. A bandeira flamenga destaca-se em meio aos corpos dos índios retratados. A descrição da nota de Blaeu comenta que os índios desta região foram outrora associados aos franceses, e depois passaram a trabalhar para os holandeses.

A vila indígena é cercada por uma paisagem com mais plantas e bosques do que o engenho. É possível ver também um sino de alerta, um bananal e a vegetação da mata nativa mais vigorosa e intensa do que nas outras cenas. O descampado não é tão limpo, há muitos arbustos e ervas, representando provavelmente que o meio de vida na aldeia não excluía a existência da paisagem natural em redor.

De todas as cenas presentes nas gravuras de Frans Post, esta é a única que remete diretamente às florestas que envolviam a presença holandesa na América, especialmente por conta do tema político dos conflitos nos mares e da procissão/cortejo militar. Os índios brasileiros são retratados como subservientes e

aliados aos holandeses nos conflitos militares e também na produção da cana de açúcar.

Este mapa é concordante com a proposta dos mapas anteriores porque retrata de maneira detalhada e chamativa, a relação entre os nativos e os holandeses, sendo possível inferir um discurso de trabalho e subserviência, e aliança contra os espanhóis. Essa postura facilitaria o domínio holandês além de certo modo, contrapor a ideia dos indígenas antropofágicos e hostis da América do Sul. Surge a figura do bom indígena, imagem que seria desenvolvida na literatura romântica séculos depois da expulsão dos holandeses.

Uma última pontuação a respeito da transformação da paisagem é a maneira como as gravuras de Post harmonizam e neutralizam as diferenças sociais que existiam entre os grupos, e também entre a relação da paisagem e as intervenções do homem. Por exemplo, a representação das espécies vegetais exóticas em meio a árvores nativas (como o caso do coqueiro) e a casa de colonos assemelhada (por seu local e habitante) da aldeia indígena. Quando colocados lado a lado, os mapas criam uma única imagem, como se tudo o que foi representado compusesse uma paisagem única, um lugar particular que pudesse ser visitado *in loco*. Não fossem as diferenças arquitetônicas entre a aldeia indígena e o engenho, poder-se-ia induzir facilmente a ideia de que se trata de uma única localidade, e não de uma síntese de ideias, hábitos e paisagens da América Holandesa.

Por fim, como muitos dos elementos cartográficos e iconográficos repetem-se em relação aos mapas anteriores, é importante destacar a particularidade desta obra no uso de tons da cor verde. A associação da aldeia indígena com o verde e o amarelo, bem como o uso de verde na vegetação e nos campos proporciona uma sensação estética de proximidade com a natureza, visão que seria dotada de certo essencialismo, como se houvesse uma natureza intocada e uma natureza transformada. Os índios não possuem corpos esculturais e definidos, são retratados de uma forma que remete mais ao corpo não idealizado pressuposto pelos artistas do Renascimento. Trata-se de um efeito semiótico, mas que não deixa de ter suas raízes na forma animalesca pela qual eram vistos os indígenas sob o olhar europeu. Uma análise sobre as obras de Eckhout representando os tupis e os tapuias mostra o declínio da imagem do índio selvagem baseado nos padrões de beleza renascentista, em direção a uma abordagem mais realista da estética destas

peessoas, mas ainda sim, limitado por padrões artísticos definidos no séc. XVI (CHICANGANA-BAYONA, 2008).

CONSIDERAÇÕES FINAIS: RELAÇÕES E CONEXÕES

Os principais objetivos desta pesquisa, explicitados na introdução, buscavam entender como a paisagem representada nos quatro mapas do Brasil Holandês publicados no *Atlas Maior*, representavam também um projeto de ordenamento espacial específico do governo de Maurício de Nassau. Para isso foi utilizada uma metodologia de leitura de imagens que percorre vários campos do conhecimento e que entende o mapa não somente como um documento histórico, mas como uma imagem que oferece informações a respeito da época e da sociedade em que foi produzida. Além disso, a própria paisagem enquanto um conceito oferece possibilidades de reflexão a respeito da organização do espaço que foram esplanadas em capítulos anteriores e que se desdobram juntamente com as reflexões a respeito das imagens estudadas.

A paisagem conceito e a paisagem representação se diferem quanto a conceituação, sendo a primeira uma categoria de análise, e a segunda, parte da imagem efetivamente materializada nos mapas de Marcgraff. A paisagem enquanto categoria de estudo pelo viés da fenomenologia avança na direção da experiência e do espaço vivido. Essa paisagem vivida é adequada a esta pesquisa porque Nassau, Marcgraff e Post efetivamente viveram no Brasil Holandês, e produziram representações a partir desta experiência. Por outro lado, a paisagem representada é mediada pelas intencionalidades dos sujeitos que a produzem, além de suas habilidades técnicas, imaginários e a própria destinação pública para qual a imagem foi feita.

A representação da paisagem brasileira em mapas renascentistas do séc. XVII publicados na *Atlas Maior* a partir do trabalho de George Marcgraff e Frans Post no Brasil Holandês constitui fonte importante para reflexão acerca do imaginário espacial a respeito do Brasil. Essa relação começa no interesse mostrado pelos comerciantes dos Países Baixos no lucrativo comércio açucareiro, baseado na boa relação comercial desenvolvida entre estes países e Portugal.

O imaginário a respeito da América tinha três fontes de informação, cada um a sua maneira fornecia uma perspectiva de realidade que era transposta ao pensamento imaginário sobre a paisagem americana colonial: os relatos dos viajantes, o pensamento religioso e os trabalhos 'científicos'.

Os relatos dos viajantes eram resultado do conhecimento empírico adquirido *in situ* por padres, comerciantes, navegadores, soldados e até mesmo criminosos. Os trabalhos científicos incluíam os mapas e atlas desenvolvidos por diversos tipos de profissionais e publicados em diversos idiomas, cujo sucesso comercial é descrito por Brotton (2014) e Black (2005). Juntamente com os produtos, os comerciantes mercantilistas traziam também histórias de viajantes, principal fonte de informação a respeito da paisagem da América. Além dos relatos dos viajantes e das descrições que acompanhavam mapas e atlas, objetos e até mesmo indivíduos eram levados a Europa de modo a contar, para os habitantes do Velho Mundo, como era a paisagem destas novas terras, e isso incluía fauna, flora, povos nativos e suas culturas. Como afirma Carvalho (2006), os relatos dos viajantes mesclavam informações empíricas com mitos e lendas, muitas vezes lendas deslocadas do contexto europeu para explicar o desconhecido por trás das terras coloniais ou orientais. O interesse pela cultura e paisagem exótica surge através das viagens de Marco Polo para o Oriente, e perduram tardiamente até depois da exploração da América. *El Dorado*, a cidade do ouro, ou o mito das Amazonas, são exemplos dessa transposição de imaginários para a nova realidade. Com o início da modernidade e o processo que deu origem a ciência moderna, os relatos de viajantes que não tinham formação acadêmica passaram a ser desvalorizados enquanto fonte de informação, o que acarretou gradativa rejeição a este tipo de fonte nos séculos seguintes. Documentos reconhecidos como oficiais que passavam por avaliações e edições (como mapas e atlas), e gradativamente desbancaram os relatos de viajantes como principais fontes de informação a respeito do Novo Mundo. (LESTRINGRANT, 2009).

Assim, gradativamente indivíduos com formação acadêmica foram designados para acompanhar as mais diversas viagens e expedições ao novo mundo, a exemplo dos cosmógrafos. No decorrer do séc. XVI, os cosmógrafos eram os responsáveis por construir e representar a imagem do mundo para os governantes europeus. Compilando estas três formas de pensamento, seu serviço incluía, mas não se resumia a viagens, mapeamentos e descrições do mundo conhecido e a terra até então incógnita. Baseando-se nos documentos elaborados pelos cosmógrafos, monarcas e nobres europeus tomavam decisões administrativas,

orientavam os interesses reais em direção a determinada direção em detrimento de outra, destinavam recursos e fortificavam as defesas das colônias mais produtivas.

Todo o material compilado pelos cosmógrafos precisava ser publicado em editoras, sendo que existiam cidades específicas cujas editoras eram prestigiadas e bem reconhecidas. No contexto do séc. XVI cidades italianas como Veneza e Florença foram referências na publicação de mapas a respeito das mais diversas áreas do mundo. Já no séc. XVII, a hegemonia da produção de mapas deslocou-se para os Países Baixos, com destaque para Amsterdã, Flandres e Antuérpia. Essa produção científica e cultural era subsidiada por diversos profissionais, como artistas, editores, geógrafos e cartógrafos. Conhecer as riquezas do mundo demandava precisão e acuracidade, pois a ampliação dos gastos envolvia planejamento, e para o planejamento eram necessárias mais informações.

O pensamento religioso da época também se mostra relevante porque constitui de forma indireta as perspectivas gerais de exploração e relação com a paisagem e os povos nativos. No alvorecer da Reforma Protestante, católicos e protestantes divergiam não apenas no campo bíblico, mas também na forma de se relacionar com a riqueza, com os povos explorados e a representação do espaço. Para os católicos e protestantes adeptos ao voto de pobreza, como os franciscanos, a exploração das colônias para a mera obtenção de lucro era condenável aos olhos de Deus, mas justificável quando se envolvia a catequização dos nativos e a ideia de 'levar civilidade' aquelas regiões selvagens. Os povos nativos, vistos pelos católicos como indivíduos a serem convertidos, não eram alvo da preocupação teológica dos protestantes, sendo vistos de forma mais próxima a mão de obra do que efetivamente indivíduos a serem salvos. Já quanto à representação, o pensamento medieval aparece na forma de monstros e referências bíblicas em espaços desconhecidos em mapas cujos autores tinham devoção católica, como é o caso de André Thevet (LESTRINGRANT, 2009), enquanto os autores protestantes pareciam se inclinar para uma perspectiva mais racional e realista de representação, tanto na perspectiva da paisagem quanto na cartografia. Embora este tipo de correlação não seja universal, se aplica no contexto dos mapas analisados nesta pesquisa. Além disso, vertentes do pensamento protestante que não condenavam o lucro se associaram bem ao comércio com judeus e ao mercantilismo colonialista, sendo um

grupo com esta orientação religiosa o fundador da Companhia das Índias Ocidentais (BROTON, 2014).

Neste contexto, os reinos católicos de Portugal e Espanha dominavam a América, e faziam de suas colônias áreas de produção e exportação de matérias-primas e produtos para serem manufaturados na Europa. Portugal tinha uma boa e lucrativa relação comercial com os Países Baixos, mas com a União Ibérica (1580-1640), por conta das divergências religiosas com a Espanha católica, os neerlandeses, holandeses e belgas (em sua maioria protestante), foram impedidos de continuar a comercializar com as colônias do grão reino espanhol. Este fato foi um dos motivadores da invasão de Salvador e a criação do Brasil Holandês.

O conde Nassau foi designado para administrar esta colônia, conhecida na Europa a partir dos trabalhos de Thevet e Léry, além de dezenas de mapas que retratavam o Brasil de forma genérica e sem muitas informações visuais. O mistério a respeito da América Portuguesa era reforçado pela política portuguesa de proteção de dados geográficos, o que despertava a curiosidade e o imaginário a respeito daquela terra misteriosa. Motivado por sua formação erudita e seu projeto pessoal de governança, Nassau levou consigo profissionais artistas, médicos, geógrafos, entre outros, como descrito nos capítulos anteriores. Muitos destes profissionais foram indicados pela própria Companhia das Índias Orientais, que contratara Nassau para comandar o projeto colonizatório e tomar o monopólio da economia açucareira dos espanhóis. Destaca-se, entre os diretores da companhia, o geógrafo Joannes de Laet, que indicou seu amigo também geógrafo Marcgraff para acompanhar o conde. Também citam-se Frans Post e Wilem Piso, respectivamente pintor e médico, cuja relação com Marcgraff se deu pessoalmente enquanto estavam no Brasil, e também através de coautorias em diversas obras.

Enquanto estiveram no Brasil, estes artistas eram financiados pela Companhia das Índias Orientais na figura de Nassau, e, portanto atendiam as demandas apresentadas pelo conde em relação a seu projeto espacial e civilizatório. Com o objetivo de potencializar os lucros da colônia, Nassau tentou pacificar diversos conflitos religiosos e espaciais, além de dar pão e circo para o povo (BUENO, 2012). Assim os profissionais da corte tiveram papel importante em criar representações que justificassem a viabilidade do projeto e das ideias de Nassau para o mundo europeu e a diretoria da Companhia das Índias Ocidentais.

Para tal finalidade, foi essencial a produção de imagens, que acompanhadas de textos, descreviam as belezas e sucessos da Nova Holanda. Ao fomentar a criação de representações sobre os brasileiros, Nassau criava imagens sobre o Brasil Holandês, e estas imagens viriam a compor o imaginário a respeito do Brasil até mesmo séculos depois, tanto no nordeste Brasileiro como na Europa. Ao considerar o imaginário também como associação entre várias imagens, pode-se citar as pinturas e retratos de Albert Eckhout, as paisagens e gravuras de Frans Post e os mapas de George Marcgraff, em especial o gigantesco mapa mural *Brasilia Qua Part Belgis* (INHERING, 1914). Entre 1640 e 1644, a produção de pinturas, tratados, mapas e levantamentos a respeito da geografia do Brasil Holandês foram produzidos de forma contínua e expressiva, tanto por sua quantidade quanto por sua qualidade. As pinturas de Post foram as primeiras pinturas de paisagens americanas, e mesmo quando este pintor voltou para a Europa, ficou conhecido por trabalho a respeito da representação da paisagem brasileira (ZAPPI, 2004).

Um ponto de peculiaridade desta narrativa é a contraposição entre Nassau e a direção da Companhia das Índias Orientais. Argumenta-se em favor de um interesse legítimo do Conde em transformar o Brasil Holandês em uma colônia estável economicamente, mas também com certo desenvolvimento urbano, artístico e cultural. Nassau mandou construir desde prédios públicos até um observatório astronômico para Marcgraff. Seus gastos eram questionados pela Companhia, e Nassau acabou sendo obrigado a voltar para Europa, com sua comitiva e seu projeto pessoal de governo (BUENO, 2012; INHERING, 1914).

Marcgraff terminou seus trabalhos e entregou para membros da comitiva levarem para a Holanda, enquanto precisou viajar para a Angola, provavelmente a serviço da Companhia. Lá morreu, em 1644, não conseguindo publicar seus mapas antes de sua morte. Quem recebeu os manuscritos, trabalhos e mapas de Marcgraff foi o amigo Joannes de Laet, que buscou editoras para publicar o trabalho do falecido cosmógrafo de Nassau (MATSUUDA, 2013; INHERING, 1914). Neste sentido, a editora da família Blaeu era referência, pois Joan Blaeu, que comandava a editora, acabara de se tornar cartógrafo oficial da Companhia das Índias Ocidentais, e portanto era o indivíduo adequado para receber e editar o material elaborado por Marcgraff.

Assim, o *Brasilia Qua Part Belgis* foi publicado unindo gravuras de Frans Post com o trabalho cartográfico de Marcgraff em 1647, mas anos depois foi fragmentado pelo próprio Blaeu para que seus mapas fossem inseridos em seu projeto mais ambicioso, o *Atlas Maior*, publicado em 1665. Embora o Brasil esteja presente como protagonista ou coadjuvante de vários mapas do Atlas, nenhum mapa é tão detalhado e ricamente decorado quanto os quatro mapas do Brasil Holandês.

Essa é a narrativa que envolve estas imagens, de modo que foi considerada para a leitura interpretativa realizada. O papel dos mapas neste contexto é essencial: representam não apenas a paisagem conquistada, mas funcionam como documentos oficiais que justificam e argumentam em favor (de forma visual) a continuidade do projeto de Nassau, porque contém elementos que podem ser lidos de forma a enaltecer o Brasil Holandês, podendo ser utilizado de forma similar, por exemplo, a uma peça publicitária espacial.

Se os mapas de George Marcgraff (ilustrados por Post e editados por Blaeu) fossem um texto e contassem uma história, contariam uma longa, complexa e fabulosa narrativa cuja síntese poderia ser expressa na ideia de viabilidade, sucesso e lucratividade do bom governo de Nassau. Na forma de imagem, nos mapas pode-se ler a mensagem de efetividade e sucesso da empreitada no Brasil Holandês (apesar dos custos e das batalhas), através do governo de Maurício de Nassau, que parecia ter dado estabilidade e ordem para aquela terra até então mal explorada pelos seus antigos senhores.

Na condição de protestantes, os holandeses e belgas que tentaram apossar-se de certa porção do nordeste brasileiro não transpuseram para a iconografia as questões pudicas ou pecaminosas do Novo Mundo, tal qual é possível perceber em mapas como de André Thevet, padre católico. Ao invés disso, os quatro mapas separados do *Brasilia Qua Parte Paret Belgis* foram desenhados de forma a dar ênfase na defesa do projeto espacial de Maurício de Nassau: uma região estável socialmente, rica e exuberante, mas que era cercada por conflitos de outros reinos que poderiam tentar reaver ou invadir aquela colônia.

A paisagem dos mapas selecionados é pacata, pacificada, dominada pelos humanos. Não há perigos, a exceção dos próprios humanos estrangeiros. Percebe-se a representação de pequenos campos onde se erguiam os engenhos, os animais não tem aspecto ameaçador. Ressalta-se o exotismo da paisagem tropical a partir

de sua beleza estética e não a partir dos perigos que nela existiam, como doenças, indígenas hostis aos invasores ou a carência de mantimentos.

A Cartografia de Marcgraff acerca do Brasil Holandês apresenta um discurso de riqueza, exuberância e harmonia. Seus mapas são imagens radiantes, com cores fortes e intensas, onde gravuras da paisagem chamam a atenção do olhar. Ao contrário de mapas feitos a partir de descrições e dados por cartógrafos que nunca saíram da Europa, estes mapas do *Atlas Maior* foram produzidos após a experiência *in loco*, por um cartógrafo e um artista (Marcgraff e Post) que estiveram na colônia e trouxeram consigo suas expectativas de imaginário, ideias preconcebidas e ambições. Todos trabalhavam diretamente ou indiretamente para atender aos interesses da Companhia das Índias Ocidentais (WIC).

Ao discutir o imaginário sobre a paisagem em mapas do início do Renascimento, este conceito aparece como sendo uma mediação entre o desconhecido e o sujeito, de forma a preencher as lacunas entre o conhecido e o desconhecido. Mas quando se fala do *Brasilia Qua Part e Paret Belgis*, relembra-se que seus principais criadores, Marcgraff e Post, estiveram no Brasil e viveram, tiveram a experiência da paisagem. Qual é o papel do imaginário neste caso, em que o espaço desconhecido foi vivido por aqueles que o representaram? É justamente na representação que está à resposta para estas perguntas, porque a ato de representar inclui a produção de um de olhar sobre determinado objeto, a *re-apresentação* por uma perspectiva, um ponto de vista, uma visão de mundo. Enquanto europeus, suas experiências foram influenciadas por suas origens (sociais, geográficas) e não obstante, também a representação que produziram.

Há um movimento na representação das pessoas, dos brasileiros indígenas, dos negros escravizados e dos europeus invasores/ governantes. Trata-se da representação na gravura do ato do trabalho, das pessoas, do labor. Esse foco sobre a ação e os indivíduos é recorrente nas pinturas de Post e também nos trabalhos de seu colega Albert Eckhout, e não aparecem nesta obra. Reflete o desejo pela continuidade do projeto de governo, a contínua produção de açúcar, a contínua luta pela defesa do Brasil Holandês. Essa luta se transferiu das balas dos canhões e dos tiros dos trabucos para as penas e pinceis dos artistas, na forma de uma mensagem visual.

Assim, a representação da paisagem brasileira nos mapas holandeses que integram o *Atlas Maior* constituem um projeto de governo e de ordenamento territorial na medida em que corroboram com os anseios de Nassau por suas três temáticas. Do ponto de vista social, apresenta uma sociedade equilibrada, pacífica e trabalhadora, que movimenta a economia açucareira sem causar problemas internos. Essa sociedade é retratada como culturalmente expressiva, mas também submissa e obediente ao sistema-mundo que havia sido imposto pela economia açucareira à região.

Pela perspectiva econômica, a representação da fartura e da natureza pacificada e dócil argumenta a favor da viabilidade econômica da colônia, com ênfase ao mercantilismo expresso por dezenas de barcos que frequentavam o litoral transportando açúcar, produtos e pessoas. A defesa da viabilidade econômica era essencial porque constituía a razão de estar dos holandeses no Brasil, e caso tal cenário não fosse compensatório, Nassau seria removido, juntamente com sua corte, e o projeto do Brasil Holandês teria sua diligência transferida (como de fato aconteceu em 1647). Apresenta-se a diversidade de alimentos cultivados ou disponíveis na colônia holandesa, como no mapa de Sergipe e no engenho, ou pelos pequenos pescadores retratados junto a costa na região do litoral norte de Pernambuco. O discurso visual da abundância é contraposto por uma pequena nota de Blaeu, que cita a dificuldade para os habitantes de Olinda em conseguirem mantimentos. Nassau mandara trazer diversas árvores alimentícias a fim de acabar com a fome na Nova Holanda (BUENO, 2012), e seu esforço em resolver este problema está expresso visualmente pela abundância visual, das frutas às palmeiras.

E sob o viés político, a representação da paisagem enfatiza a existência de recursos naturais compensáveis e abundantes, reforçados ainda pelo interesse dos inimigos europeus em reaver a colônia invadida. O belíssimo da iconografia marítima, a associação com os indígenas, da demarcação dos fortes e cidades a beleza dos animais: todos estes elementos buscam mostrar o valor da Nova Holanda (Brasil Holandês) e chamar a atenção para a instabilidade da presença holandesa no Brasil. Os mapas parecem trazer uma mensagem de alerta, como se advertissem para a expulsão dos holandeses poucos anos depois que Nassau retornou para a Europa.

De forma não objetiva, mas ainda sim relevante, é possível perceber que Nassau entendia a importância das representações na produção da imagem de seu governo, e orientou seus artistas de acordo com seu projeto de ordenamento territorial. Tanto a cartografia quanto as gravuras parecem corroborar com seu projeto espacial e suas intenções pessoais, de modo que Post e Marcgraff atuaram de forma a por em prática seus conhecimentos, sem deixar de lado a liberdade criativa, e buscando atender ao seu patrono, que precisava justificar suas intervenções para a direção da Companhia das Índias Orientais.

As imagens também parecem apresentar um discurso pacificador e amenizador da culpa ligada a atividade comercial e ao enriquecimento. Brotton (2012) comenta que aos flamengos e holandeses calvinistas, o enriquecimento e a exploração comercial das colônias poderia trazer um desconforto moral. A exploração de outros seres humanos para conseguir lucro foi representada de forma pouco agressiva: tanto na representação do engenho, da vila indígena ou negros pescadores, o trabalho é destacado como organizado, e os trabalhadores estão praticando a ação do trabalho, o que demonstra ação, continuidade e constância. Em contraposição a exuberante natureza e a excelência dos recursos naturais da região representada, não há nada especial na representação dos indivíduos daquela sociedade. De certo modo, esta representação corrobora com a ideia de que havia certa passividade e subserviência por parte dos povos dominados, assim como ser ingenuidade e ignorância, em contraposição a técnica, a educação e o belicismo europeu.

Não se pode esquecer o papel editorial de Blaeu na produção e veiculação destas imagens depois de sua publicação no *Atlas Maior*. Segundo Brotton (2012), a família Blaeu era popular no ramo da cartografia, e apenas por divergências religiosas, o pai de Joan Blaeu não se tornou o cartógrafo oficial da Companhia das Índias Ocidentais quando a direção da companhia escolheu empregar um cartógrafo para editar exclusivamente seus próprios mapas. Sabe-se também que os Blaeu se apossavam de mapas dos mais diversos autores a fim de obter sucesso comercial, sendo que reeditavam atualizações e reimpressões de acordo com o que era permitido pela lei, mas trocando a assinatura do cartógrafo pela assinatura da editora Blaeu (BROTTON, 2012). Essa informação é importante, porque segundo consta, Blaeu editou os mapas de Marcgraff com as gravuras de Frans Post,

articulando assim mapas e gravuras de acordo com seu senso estético e intencionalidades.

A partir das informações relatadas sobre o projeto do Brasil Holandês, as anotações de Marcgraff e os outros mapas que representavam a região do Brasil, Joan Blaeu incluiu os quatro mapas do *Brasilia Qua Part e Paret Belgis* para contar a história visual da empreitada holandesa no Brasil. Ainda que o projeto tivesse chegado ao fim, as imagens destes mapas discursavam em favor da ocupação e das virtudes da colônia, e com os passar dos anos, serviriam como referência para a rememoração da presença holandesa no Brasil.

Quando unidas aos mapas, as gravuras de Post ganham uma narrativa: a valorosa e estável colônia administrada por Nassau precisava ser protegida, e seu projeto merecia ser continuado. Sabe-se que Nassau era criticado pelos dirigentes da Companhia das Índias Ocidentais pelos gastos que suas ações enquanto governante geravam para a colônia, como a construção de diversas estruturas públicas e melhoria da infraestrutura urbana. Ao contrário de Nassau, a companhia tinha interesse apenas em explorar a economia açucareira, e não em transformar a região melhorando a qualidade de vida das pessoas que lá viviam. Nassau promovera políticas e ações que estimulavam a paz social, como a chamada Farra do Boi, quando supostamente teria feito uma estrutura na qual uma carcaça de boi foi colocada para ‘voar’ e impressionar a multidão (BUENO, 2012). Nassau utilizada do pão e circo para manter o povo trabalhando, aumentando assim a lucratividade da colônia holandesa e viabilizando seu projeto pessoal de exploração da paisagem e da natureza brasileira.

Em termos artísticos, a paisagem tropical é exaltada pelas gravuras de Post, pois o pintor, em seu trabalho seletivo de identificar lugares atrativos visualmente e representa-los, escolheu produzir sobre o trabalho, sobre o engenho e sobre o povo daquela colônia. Esta visão é importante, porque a técnica de Post induz a um realismo visual que busca ser verossímil esteticamente à realidade. Mas como Zappi (2004), em algumas obras posteriores a vinda ao Brasil, percebe-se que Post articulava objetos, vegetais e animais de modo a enaltecer o exótico e o belo da natureza tropical, não configurando em si uma representação da realidade, mas criando uma realidade dentro de sua própria obra a partir do imaginário sobre a paisagem.

O imaginário fomentado pelos mapas de Marcgraff e pelas gravuras de Post indica uma paisagem quente, um tanto quanto seca em determinadas regiões, onde se trabalha e se vive em harmonia, como em uma sociedade estável cuja construção ainda não estava acaba. Mostra uma paisagem mista, com espécies exóticas e nativas, povos nativos e os europeus, convivendo de forma cooperante, harmoniosa e produtiva. Prosperidade na imagem, pelo uso das cores, das formas e do detalhismo empregado nas gravuras. A riqueza dos detalhes cria uma riqueza material que só existe dentro da realidade da imagem. A geografia do Brasil Holandês é próspera nas quatro imagens, seja por sua suposta riqueza de recursos, quanto pela produtividade e harmonia de sua sociedade heterogênea.

A exuberância e opulência visual destas imagens transmitem alegria, luz, calor e suor. Seja pela dança, pelo trabalho, pelas poucas roupas e cores quentes, o Brasil Holandês parece ir bem. Bem, mas ameaçado: faz-se lembrar de que a preciosidade teve seu custo, e continuaria tendo, uma vez que a Espanha/Portugal continuava representando ameaças ao governo de Nassau. A paisagem é um argumento, um artifício utilizado para justificar as ações do Conde, suas intervenções espaciais e suas ideias questionadas pela companhia.

Os mapas também são sintomáticos quanto ao desejo europeu em conhecer e dominar todo o globo terrestre, tomando posse de tudo o que fosse potencialmente interessante. Os vazios, jamais finitos e sempre transmitindo a ideia de abertura, de possibilidade, parecem convidar a incursão, a expedição e a exploração, pela forma como são representados. É no interior do vazio que estão às gravuras e, portanto os elementos visuais mais chamativos dos quatro mapas. Vazios que não estão vazios, sertões demográficos que não são sertões visuais. Mostram o interesse em continuar a adentrar os sertões nordestinos, caso o governo nassaviano tivesse perdurado mais algumas décadas.

Todas estas ideias, identificadas a partir da metodologia articulada proposta, corroboram com as afirmações da polissemia da paisagem e a multiplicidade das funções cartográficas. Mapas de paisagem não definem fronteiras e delimitam rios: eles apresentam formas de pensar o espaço, criam representações para alimentar o imaginário e tentam de forma artística propiciar a experiência da paisagem, ainda que esta seja seletiva, direcionada e filtrada pelas capacidades técnicas de seus elaboradores. Como comentado na introdução do trabalho, a representação da

paisagem colonial não reproduz aquilo que era visto ou vivido pelos sujeitos *ipsis literis*, mas sim representa de forma sintética um imaginário conceitual da paisagem alvo da representação, construído a partir da convergência entre intencionalidade, técnica e experiência.

No caso das gravuras do engenho de Post, por exemplo, não se trata de uma representação fiel da realidade, mas um tipo de proposta de paisagem, um ideário conceitual, uma síntese de representação que dá visibilidade a elementos que são pertinentes e omite aquilo que não é conveniente ou não é tão interessante dentro da proposta da obra. Esse é um exercício que envolve o poder e legitimidade pelo viés cartográfico e também da representação espacial, o poder de dizer o que é visto e o que é oculto, conferido ao artista pelos governantes que reconhecem ou não a oficialidade daquela imagem cartográfica.

Através de vários elementos, os mapas de Marcgraff apresentam intencionalidades, anseios políticos, experiências de paisagem que vão para além da localização pela localização. São imagens que expressam o modo pelo quais Nassau tentava parecer um governante distinto, comandando uma terra abastada que poderia oferecer muito mais do que açúcar para as refinarias dos Países Baixos.

Assim, percebe-se que os diferentes discursos presentes nos mapas holandeses da América Holandesa inter-relacionam-se de modo a criar uma narrativa de sucesso e beleza, em torno de uma paisagem tropical abundante e pacífica. Ao longo dos séculos, quando confrontados com a pobreza e a fome, o povo da região atribui ao tempo de Nassau a riqueza e a abundância imaginariamente cultivadas por este tipo de representação imagética. No imaginário popular, como afirmam Lago e Lago (2012) e Vieira (2012), o Brasil Holandês é sinônimo de desenvolvimento e produção cultural, por conta de suas ruínas e pela promessa de uma colônia nassoviana de sucesso. Projeto nunca finalizado, mito popular enraizado nas ricas representações de paisagens do Brasil Holandês.

Embora não tenha conseguido concluir seu projeto, Nassau foi assertivo quando escolheu a cartografia e a arte para representar seu governo. O *Atlas Maior* foi publicado em diversos idiomas e popularizou pela Europa, expondo o Brasil proposto por Marcgraff e Post para toda a Europa e suas colônias. Ao fazer isso, fomentou também o imaginário sobre a riqueza, o povo heterogêneo e a natureza da paisagem brasileira. Séculos depois, este tipo de representação seria retomado no

séc. XIX por movimentos ufanistas e indianistas, de forma a atribuir valor simbólico às produções artísticas e científicas do Brasil Holandês, dando certa credibilidade aos holandeses por um suposto projeto colonial de sucesso. Mas se os mapas precisaram ser elaborados de modo a argumentar em favor das ideias de Nassau, isto mostra que o desejo pelo desenvolvimento urbano e sociocultural da colônia era exclusivo do Conde Nassau, a contragosto dos diretores holandeses da Companhia as Índias Orientais.

O Brasil Holandês teve seu fim, mas foi eternizado no imaginário popular como um período de desenvolvimento social e econômico, fato diretamente alimentado pelos quatro mapas de George Marcgraff, ilustrados por Frans Post e editados por Joan Blaeu. Espera-se que esta pesquisa represente um contributo para reflexões sobre o Brasil Holandês, e que futuramente possa ser continuada de modo a correlacionar outras obras e autores de mapas renascentistas com elementos artísticos, dando ênfase na importância da representação das paisagens para a formação do imaginário a respeito dos mais diversos espaços.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Diana Silveira de. A interpretação de imagem na História da Arte: questões de método. **Ícone - Revista Brasileira de História da Arte**, v. 1, n. 1, p. 80-91, 2012. Disponível em: <seer.ufrgs.br/index.php/icone/article/download/48596/33446>. Acesso em: 3 maio 2017.

ARQUIVO Histórico Ultramarino. Disponível em: <<http://www2.iict.pt/?idc=100>>. Acesso em: 26 jun. 2017.

ARQUIVO Nacional. Disponível em: <<http://www.arquivonacional.gov.br/>>. Acesso em: 26 jun. 2017.

AUMONT, Jacques. **A Imagem**. 7ª ed. Campinas: Papirus, 2002. 317 p.

BARTRAM, Rob. Geography and The Interpretation of Visual Imagery. In: CLIFFORD, Nicholas; FRENCH, Shaun; VALENTINE, Gill. **Key Methods in Geography**. 2ª ed. Londres: Sage, 2003. p. 131-140.

BERDOULAY, Vincent. El Sujeto, El lugar y La Mediación del Imaginario. In: LINDÓN, Alicia; HIERNAUX, Daniel (Orgs.). **GEOGRAFÍAS de lo imaginario**. Barcelona: Anthropos Editorial; México: Universidad Autónoma Metropolitana Iztapalapa, 2012. p. 49-65.

BESSE, Jean-Marc. **Ver a Terra**: Seis Ensaios Sobre a Paisagem. São Paulo: Perspectiva, 2006. 120 p.

BESSE, Jean-Marc. **O gosto do mundo**: Exercícios de Paisagem. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2014. 234 p.

BIBLIOTECA Digital de Cartografia Histórica da USP. Disponível em: <<http://www.cartografiahistorica.usp.br/>>. Acesso em: 20 jun. 2018.

BIBLIOTECA Nacional. Disponível em: <<https://www.bn.gov.br/>>. Acesso em: 26 jun. 2017.

BLACK, Jeremy. **Mapas e História**: construindo imagens do passado. Bauru: Edusc, 2005. 424 p.

BLAEU, Joan. **Atlas Maior**: Hispania Portugallia Africa E America. Madrid: Taschen, 2006. 208 p.

BOURDIEU, Pierre. **Coisas Ditas**. São Paulo: Brasiliense, 2004. 234 p.

BRIENEN, Rebecca Parker. O Envolvimento Mitológico do Brasil Holandês: Interpretação dos Trabalhos de Albert Eckout e Frans Post (1637-2011). In: VIEIRA, Hugo Coelho; GALVÃO, Nara Neves Pires; SILVA, Leonardo Dantas (Orgs.). **Brasil Holandês: História, Memória e Patrimônio Compartilhado**. São Paulo: Alameda, 2012. p. 75-90.

BROTTON, Jerry. **A História do Mundo em Doze Mapas**. Rio de Janeiro: Zahar, 2014. 562 p. Disponível em: <https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/3038567/mod_resource/content/1/Uma%20Hist%C3%B3ria%20do%20Mundo%20em%20Doze%20Mapas-%20Jerry%20Brotton.pdf>. Acesso em: 22 de mar de 2019.

BUENO, Eduardo. **Brasil: Cinco Séculos de Um País em Construção**. Rio de Janeiro: Leya, 2012. 480 p.

BURKE, Peter. **Testemunha Ocular: o Uso de Imagens como Evidência Histórica**. São Paulo: Editora Unesp, 2017. 320 p.

CARVALHO, Brendo Francis. **A Paisagem Brasileira em Mapas Europeus do Séc. XVI**. 2016, 112 f. Monografia de conclusão de curso (Graduação em Geografia) - Universidade Estadual de Ponta Grossa, Ponta Grossa, 2016.

CARVALHO, Márcia Siqueira de. **A Geografia Desconhecida**. Londrina: Eduep, 2006. 131 p.

CIDADE de Salvador - 1624. Coleção - Imagens do Período Colonial. Disponível em: <http://www.sudoestesp.com.br/doc/arquivos/671/img_1/img_11.jpg>. Acesso em: 20 jun. 2018.

CINTRA, José Pimentel; PEREIRA, Levy. A Astronomia e o Mapa Brasília Qua Part Parieis Belgis de Jorge Marcgrave. In: MATSUURA, Oscar T. **História da Astronomia no Brasil**. Recife: Cefe, v. 1, 2013. p. 150-194.

CLAVAL, Paul. **História da Geografia**. Lisboa: Edições 70, 2006. 140 p.

COLLOT, Michel. **Poética e Filosofia da Paisagem**. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2013. 204 p.

COSTA, Maria Helena B. Vaz. da. Espaço, Tempo e Cidade Cinemática. **Espaço e Cultura**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 13, p. 63-75, jan./jun. 2002.

DARDEL, E. **O Homem e a Terra**. Natureza da Realidade Geográfica. São Paulo: Perspectiva, 2011. 159 p.

DRIVER, Felix. A geografia como disciplina visual. **Espaço e cultura**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 33, p. 207-212, jan./jun. 2013.

DUSSEL, Enrique. **O Encobrimento do Outro: A Origem do 'Mito da Modernidade'**. Petrópolis: Vozes, 1993.

ENGENHO de Itamaracá. Disponível em: <http://www.ensinarhistoriajoelza.com.br/para_colorir_engenho_frans_post/01_casa-de-engenho_original-copia/>. Acesso em: 20 jun. 2018.

ESCOLAR, Marcelo. Problemas de legitimação científica na produção geográfica da realidade social. In: ESCOLAR, Marcelo. **Crítica do discurso geográfico**. São Paulo: Hucitec, 1996. p. 09-47.

FABRICIO, Deyse Cristina Brito; CAZETTA, Valéria. Cartografias e Criação de Mundos Fictícios: Leituras Outras na Educação Geográfica. **Revista Linha Mestra**, v. 1, n. 34, p. 8-17, jan./abr. 2018.

FRANÇA, Jean Marcel Carvalho. O Brasil que Veio de Fora. In: FRANÇA, Jean Marcel Carvalho; CRIBELLI Teresa; PARADA Maurício. **As Descobertas do Brasil: o olhar do estrangeiro na construção da imagem do Brasil**. 1 ed. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2014. p. 19-69.

FOUREZ, Gerard. Reflexões Epistemológicas - O Método Científico: A observação. In: FOUREZ, Gerard. **A Construção das Ciências: Introdução à Filosofia e à Ética das Ciências**. 1ª reimpressão. São Paulo: UNESP, 1995. 321 p.

GIRARDI, Gisele. Ruptura e Reencontros Entre Cartografia e Arte e Seus Desdobramentos na Educação Geográfica Contemporânea. **Geografia, Literatura e Arte**, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 171-184, jan./jun. 2018.

GOMES, Paulo Cesar da Costa. **O Lugar do Olhar**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2013. 320 p.

GOMES, Paulo Cesar da Costa. A longa constituição do olhar geográfico. **Revista GeoUECE**, v. 1, n. 1, p. 1-7, dez. 2012. Disponível em: <<http://seer.uece.br/geoeuce>>. Acesso em: 22 de mar de 2019.

HARLEY, Bryan. Mapas, Saber e Poder. **Revista Confins** [online], São Paulo, v.1, n. 5, p. 19-51, 2009. Disponível em: <<http://confins.revues.org/index5724.html>>. Acesso em: 15 jun. 2018.

HARLEY, Bryan. A Nova História da Cartografia. **O Correio da UNESCO**, v. 19, n. 1, p. 1-6, 1991. Disponível em: <<https://pt.scribd.com/document/221053725/HARLEY-Brian-A-nova-historia-da-cartografia-pdf>>. Acesso em: 20 jun. 2018.

HARVEY, David. O espaço como palavra-chave. **GEOgraphia**, v. 14, n. 28, p. 8-39, 2012.

HOLZER, Werther. Notícias de um Novo Mundo: a transposição da paisagem europeia para o Brasil do século XVI. In: BONFIM, Paulo Roberto Albuquerque; SOUSA NETO, Manoel Fernandes de (Orgs.). **Geografia e Pensamento Geográfico no Brasil**. São Paulo: Annablume/GEOPU-USP, 2010. p. 111-122.

HOLZER, Werther. **Um Estudo Fenomenológico da Paisagem e do Lugar**: a crônica dos viajantes no Brasil do século XVI. 1998, 257 f. Tese (Doutorado em Geografia) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1998.

IHERING, Rodolpho Von. George Marcgrave - O primeiro sábio que veio estudar a natureza do Brasil. **Revista do Museu Paulista**, São Paulo, vol. 9, p. 307-315, 1914. Disponível em: <http://biblio.etnolinguistica.org/ihering_1914_marcgrave>. Acesso em: 30 dez. 2018.

JOVCHELOVITCH, Sandra. Introdução: Saber, Afeto e Interação. In: JOVCHELOVITCH, Sandra. **Os contextos do saber**. Representações, comunidade e cultura. Petrópolis: Vozes, 2008. p. 19-77.

KIMBLE, George H. T. **A Geografia na Idade Média**. 2ª ed. rev. Londrina: Eduep; São Paulo: Imprensa Oficial, 2005. 334 p.

KOZEL TEIXEIRA, Salete. Comunicando e representando: mapas como construções socioculturais. **Geograficidade**, v. 3, n. 1, p. 58-70, 2013.

LACOSTE, Yves. A Geografia - isso serve, em primeiro lugar para fazer a guerra. Tradução Maria Cecília França. Campinas, SP: Papirus, 1988.

LAGO, Bia Côrrea do; LAGO, Pedro Côrrea do. A Obra de Frans Post. In: VIEIRA, Hugo Coelho; GALVÃO, Nara Neves Pires; SILVA, Leonardo Dantas (Orgs.). **Brasil Holandês**: História, Memória e Patrimônio Compartilhado. São Paulo: Alameda, 2012. p. 67-74.

LIMA e SILVA, Ricardo José de. A estratégia da Saudade: Aspecto da Administração Nassoviana. In: VIEIRA, Hugo Coelho; GALVÃO, Nara Neves Pires; SILVA, Leonardo Dantas (Orgs.). **Brasil Holandês**: História, Memória e Patrimônio Compartilhado. São Paulo: Alameda, 2012. p. 141-164.

LIVINGSTONE, David. N. **Putting Science in its place**: geographies of scientific knowledge. Chicago: University of Chicago Press, 2003. 234 p.

LOIS, Carla. Cartografias de un Mundo Nuevo. **Terra Brasilis** [online], v. 1, n. 6, 17 p., 2004. Disponível em: <<http://terra-brasilis.revues.org/363>>. Acesso em: 22 jun. 2018.

MALULY, Vinícius Sodré. Encontrando Caminhos na Cartografia Setecentista. **Bol. Goi. Geo.** [online], Goiânia, v. 37, n. 2, p. 175-191, maio/ago. 2017.

MARANDOLA JR, Eduardo. Humanismo e arte para uma geografia do conhecimento. In: I CONGRESSO DE HISTÓRIA DO PENSAMENTO GEOGRÁFICO, 2008, Uberlândia. **Anais...** Uberlândia, 2008. p. 7-26.

MARCOLIN, Neldson. Notícias do Novo Mundo. **Revista Pesquisa FAPESP**, v. 106, p. 10-11, dez. 2004.

MARTINS, Francisco José Corrêa. Compilar para conhecer: alguns mapas do território colonial brasileiro da mapoteca do Arquivo Histórico do Exército. In: III SIMPÓSIO LUSO-BRASILEIRO DA CARTOGRAFIA HISTÓRICA, 2009, Ouro Preto. **Anais...** Ouro Preto, 2009, 13 p.

MATSUUDA, Oscar T. Um observatório de Ponta no Novo Mundo. In: MATSUUDA, Oscar T. **História da Astronomia no Brasil**. v. 1. Recife: Cepe, 2014. p. 150-194.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Imagem e História - Iconografia/Iconologia e além. In: CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo (Orgs.). **Novos Domínios da História**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012. p. 243-262.

MORAES, Antonio Carlos Robert. **Geografia Histórica do Brasil**: Capitalismo, território e periferia. São Paulo: Annablume, 2011. 160 p.

NABOZNY, Almir. Da paisagem como olhar do geógrafo a paisagem como olhar os olhares dos outros. **Geografia Ensino & Pesquisa**, v. 15, n. 1, p. 27-40, jan./abr. 2011.

NOVAES, André Reyes. A Terra Brasilis como Terra Incognita. **Revista Carbono** [online], Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, 7 p., dez. 2012. Disponível em: <<http://revistacarbono.com/artigos/01a-terra-brasilis-como-terra-incognita/>>. Acesso em: 20 jun. 2018.

NOVAES, André Reyes. Theoretical Frameworks for The Study of Journalistic Maps: South American Borders in Brazilian Press. In: III INTERNATIONAL SYMPOSIUM OF THE ICA COMMISSION, 2010, Arlington. **Anais...** Arlington, 2010, p. 191-208.

OKUNEVA, Olga. Ensaio sobre o mapa Brasil de G. Gastaldi pertencente ao Delle navigationi e viaggi de G. B. Ramusio (1556; 1565; 1606). **Terra Brasilis** [Online], v. 1, n. 2, 17 p., 2013. Disponível em: <<https://journals.openedition.org/terrabrasilis/613>>. Acesso em: 22 jun. 2018.

PANOFISKY, Erwin. **Significado nas Artes Visuais**. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2014. 440 p.

PEREIRA, Henrique Garcia. Sobre a conceptualização contemporânea do 'espaço' na cultura ocidental. **Finisterra**, Lisboa, n. 100, p. 55-66, dez. 2015. Disponível em <http://www.scielo.mec.pt/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0430-50272015000200006&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 21 jun. 2018.

PEREIRA, Levy; CINTRA, Jorge Pimentel. A precisão e a longitude de origem do mapa BRASILIA QUA PARTE PARET BELGIS, de Georg Marcgrave. In: V SIMPÓSIO LUSO BRASILEIRO DE CARTOGRAFIA HISTÓRICA, 2013, Petrópolis. **Anais...** Petrópolis, 2013. p. 41-50.

PISO, Willem; MARCGRAVE, George. **Historia Naturalis Brasiliae...** in qua non tantum plantae et animalia, sed et indigenarum morbi, ingenia et mores describuntur et iconibus supra quingentas illustrantur. Antuérpia: Joannes de Laet, 1648. 456p. Disponível em: <http://etnolinguistica.wdfiles.com/local--files/biblio%3Amarcgrave-1648-historia/marcgrave_1648_historia_Boston.pdf>. Acesso em: 31 dez. 2018.

PRAEFECTURAE de Paraiba et Rio Grande. Disponível em: <http://www.cartografiahistorica.usp.br/index.php?option=com_jumi&fileid=14&Itemid=99&idMapa=660&lang=br>. Acesso em: 20 jun. 2018.

PRESTES, Maria Elice de B. **A Investigação da Natureza no Brasil-Colônia**. 1997, 186 f. Dissertação (Mestrado em Ciência Ambiental) - Programa de Pós-Graduação em Ciência Ambiental, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1997.

PUNTONI, Pedro. No tempo dos flamengos: memória e imaginação. In: VIEIRA, Hugo Coelho; GALVÃO, Nara Neves Pires; SILVA, Leonardo Dantas (Orgs.). **Brasil Holandês: História, Memória e Patrimônio Compartilhado**. São Paulo: Alameda, 2012. p. 31-44.

RAISZ, Erwin. **Cartografia Geral**. Rio de Janeiro: Científica, 1969.

RAMINELLI, Ronald José. Escritos, Imagens e Artefatos: ou a Viagem de Thevet à França Antártica. **História**, v. 27, n. 1, p.195-212, 2008. Disponível em: <www.scielo.br/pdf/his/v27n1/a11v27n1.pdf>. Acesso em: 01 jan. 2019.

REVISTA PESQUISA FAPESP. **As Curiosas Criaturas de Frans Post**. Disponível em: <<http://revistapesquisa.fapesp.br/2018/09/11/as-curiosas-criaturas-de-frans-post/>>. Acesso em 02 jan. 2019.

REY, Sandra. DesDOBRAMENTOS da paisagem. In: BULHÕES, M.A.; KERN, M.L.B. (Orgs.). **Paisagem**: Desdobramentos e Perspectivas Contemporâneas. 1ª ed. v. 1. Porto Alegre: UFRGS, 2010. p. 267-280.

RODRIGUES, Ana Cristina Campos. O Mundo em Mudança: Cartografia Renascentista no acervo da Biblioteca Nacional. In: III SIMPÓSIO IBERO AMERICANO DA HISTÓRIA DA CARTOGRAFIA: AGENDAS PARA A HISTÓRIA DA CARTOGRAFIA IBEROAMERICANA, 2010, São Paulo. **Anais...** São Paulo, 2010. 11 p.

ROOS, Djeovani; FERRAZ, Cláudio Benito Oliveira. Cartografias Geográficas: O que Pode um Mapa.... **GEOgraphia** [Online], v. 19, n. 41, p. 88-96, 2017.

ROSE, Gillian. **Visual Methodologies**: An Introduction to the Interpretation of Visual Materials. Londres: Sage Publications, 2002. 240 p.

SACK, Robert David. O significado de territorialidade. In: DIAS, Leila Christina; FERRARI, Maristela (Orgs.). **Territorialidades Humanas e Redes Sociais**. Florianópolis: Insular, 2001. p. 63-89.

SANTOS, Douglas. **A Reinvenção do Espaço**: diálogos em torno da construção do significado de uma categoria. São Paulo: UNESP, 2002. 218 p.

SILVA, Adriana Severiano Reis. A Utilização de Obras de Artes no Ensino de Geografia. In: X ENCONTRO NACIONAL DE PRÁTICA DE ENSINO EM GEOGRAFIA, 2009, Porto Alegre. **Anais...** Porto Alegre, 2009. Disponível em: <[http://www.agb.org.br/XENPEG/artigos/GT/GT5/tc5%20\(20\).pdf](http://www.agb.org.br/XENPEG/artigos/GT/GT5/tc5%20(20).pdf)>. Acesso em 22 de fev de 2019.

SILVA, Maria Angélica. Desenhos de territórios; revendo antigas vilas e cidades através de imagens. In: VALENÇA, Márcio Moraes; COSTA, Maria Helena Braga e Vaz da (Orgs.). **Espaço, Cultura e Representação**. Natal: UFRN, 2005. p. 07-27.

SILVA, Ronaldo. Arte e Cartografia: Uma análise do Mapa 'Brasília Qua Parte Paret Belgis' de Georg Marcgraf. In: III SIMPÓSIO BRASILEIRO DE CARTOGRAFIA HISTÓRICA, 2016, Belo Horizonte. **Anais...** Belo Horizonte, 2016. p. 40-50.

STOLLS, Eddy. A Iconografia do Brasil nos Países Baixos do Séc. XVI ao Séc. XX. Uma tentativa de avaliação global. **Revista USP**, São Paulo, v. 30, jun./ago. 1996. p. 20-31.

TATSCH, Flavia Galli. **A Construção da Imagem Visual das Américas**: gravuras dos séculos XV e XVI. 2011, 325 f. Tese (Doutorado em História Cultural) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2011.

TATSCH, Flavia Galli. Da Palavra à Imagem: A Alegoria da América no Imaginário Europeu. Uma Análise da Obra da Coleção Brasileira da Fundação Estudar. **Ideias**, Campinas, 2006. p. 43-60.

TATSCH, Flavia Galli. Retratos Imaginários. **Revista de História da Biblioteca Nacional**, Ano 10, n. 111, p. 70-73, dez. 2014. Disponível em: <https://dadospdf.com/download/retratos-imaginarios-ilustradores-do-seculo-xvi-misturavam-elementos-de-povos-distintos-para-retratar-o-novo-mundo-sob-olhar-europeu-_5a44a2efb7d7bc891f72b63f_pdf>. Acesso em: 30 dez. 2018.

TATSCH, Flavia Galli. **Liberdade e Criação Artística**: O Mercado e o Gosto. 2015. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=cyqXKrm5vDs>>. Acesso em: 02 jan. 2019.

VICENTE, Tania Aparecida de Souza. Metodologia de Análise de Imagens. **Revista Contracampo**, p. 147-158, 2000. Disponível em: <<http://www.contracampo.uff.br/index.php/revista/article/view/422>>. Acesso em: 26 jun. 2017.

VIEIRA, Hugo Coelho; GALVÃO, Nara Neves Pires; SILVA, Leonardo Dantas (Orgs.). **Brasil Holandês**: História, Memória e Patrimônio Compartilhado. São Paulo: Alameda, 2012. 338 p.

ZAPPI, Lucrecia. Frans Post: Pintor holandês ganha enfim seu espaço junto aos mestres flamengos. **Revista Pesquisa FAPESP**, n. 100, p. 150-155, jun. 2004. Disponível em: <<http://revistapesquisa.fapesp.br/2018/09/11/as-curiosas-criaturas-de-frans-post/>>. Acesso em: 30 dez. 2018.

APÊNDICE A - FICHA DE LEITURA

FICHA DE LEITURA DE IMAGEM	
MAPA	
FAMILIARIZAÇÃO	
LEITURA DA INFORMAÇÃO GEOGRÁFICA	
Método Iconológico (Primeiro Tema)	
Método Iconológico (Segundo Tema)	
Método Iconológico (Terceira Etapa)	
Aplicação das Críticas ao texto resultante a partir da aplicação do Método Iconológico.	
Metodologia de Bartram 1 – Produção da Imagem Quem produziu a imagem? O que sabemos sobre quem produziu essa imagem em termos de educação e treinamento e identidades sociais? (idade, etnia, gênero e sexualidade)? Quais foram às influências que inspiraram esta imagem? Quem encomendou a imagem, quando foi feita e quando foi exibida / exposta / publicada?	
Metodologia de Bartram 2 – Estética da Imagem	

Descrição da imagem (como a imagem funciona em termos de cor, composição, atmosfera, ângulo de visão, perspectiva, velocidade e tempo, som e narrativa). Identificar elementos simbólicos da imagem visual – como ela se relaciona com outros elementos culturais e ideias? Como esta imagem visual se relaciona com gêneros culturais específicos? É indicativo de algum momento particular na história cultural? Ela representa uma séria de convenções do mesmo gênero? Como a exibição / exposição / publicação desta imagem afeta sua recepção crítica?	
Escreva sobre os pensamentos e sentimentos que ela inspira na forma de prosa expressiva, de preferência em diferentes períodos de tempo (isso fará com que você pense que os efeitos visuais são transformadores e emergentes ao longo do tempo). Escreva especificamente sobre o impacto da cor, textura, 'enquadramento', escala e alguns dos sentimentos mais abstratos que você pode ter sobre movimento, ritmo, tato, olfato, paladar, ruído e atmosfera.	
Reflexão acerca da visualidade do documento e seu papel enquanto MAPA.	
Elaboração de texto final	

ANEXOS - MAPAS SELECCIONADOS

Anexo A - Praefectura de Ciriji Vel Seregipe Del Rey Cum Itapuama



Fonte: Adaptado pelo autor a partir da Biblioteca Digital de Cartografia Histórica da USP. Acesso em 25 de fev de 2019.

Anexo B: *Praefecturae Paranambucæ Pars Meridionalis*



Fonte: Adaptado pelo autor a partir da Biblioteca Digital de Cartografia Histórica da USP. Acesso em 25 de fev de 2019

Anexo C - Praefecturae Paranambucae Pars Borealis, Uma Cum Praefecturae De Itâmaracâ



Fonte: Adaptado pelo autor. Disponível em < https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:George_Marcgraf_-_Mapa_de_Pernambuco_incluindo_Itamarac%C3%A1,_1643.jpg>. Acesso em 25 de fev de 2019.

Anexo D - Praefectura De Paraiba Et Rio Grande



Acervo cedido pela Justiça Federal para a Universidade de São Paulo

Fonte: Adaptado pelo autor a partir da Biblioteca Digital de Cartografia Histórica da USP. Acesso em 25 de fev de 2019

