

# DA HISTÓRIA É O OLHO A GEOGRAFIA: PAISAGEM POLÍTICA E CULTURA VISUAL NOS PAÍSES BAIXOS DO SÉCULO XVII

*Daniel de Souza Leão Vieira*<sup>1</sup>

*Historiae oculus Geographia* foi a expressão latina que o cartógrafo flamengo Abraham Ortelius usou em seu Atlas, *Theatrum Orbis Terrarum*, em 1570, e que depois foi inscrita na própria página-título de seu atlas histórico, de 1592, intitulado *Parergon*. Quase cem anos depois, também o célebre cartógrafo de Amsterdã, Joan Blaeu, fez referência à expressão quando, no prefácio da segunda edição de seu *Atlas Maior*, em 1665, escreveu que “Aqueles que definem a história como o coração da prudência cívica e geografia como o coração e iluminação da história parecem colocar as coisas corretamente”<sup>2</sup>.



**Fig. 1** – Frontispício do *Theatrum Orbis Terrarum*, atlas de Abraham Ortelius, publicado em Antuérpia, no ano de 1570. Gravura em cobre, cópia aquarelada à mão, acervo da Biblioteca Nacional, Zagreb, Croácia.

<sup>1</sup> Doutor em Humanidades pela Universiteit Leiden, Países Baixos. Professor Adjunto da Universidade de Pernambuco, Campus Mata Norte, lotado na subárea de Teoria e Metodologia da História. E-Mail: <dan.slvieira@gmail.com>.

<sup>2</sup> O texto original: “Those who define history as the heart of civic prudence and geography as the heart and illumination of history seem to state things aright”. BLAEU, Joan. *Atlas Maior* [2ª. edição, 1665]. Introdução e textos de Peter van den Krogt. Köln: Taschen, 2005, p. 07.



**Fig. 2** – Frontispício do *Parergon, sive Veteris Geographiæ aliquot Tabulæ*, 38,1 cm x 25,4 cm; atlas de Abraham Ortelius, publicado em Antuérpia, edição de 1612. Gravura em cobre, cópia aquarelada à mão, acervo de Barry Lawrence Ruderman Antique Maps, La Jolla, Califórnia, EUA.

A tradição que une os dois estudiosos tinha a sua contrapartida política no conceito de “geographistory”, formulado por Jean Bodin. Nesse sentido, o uso desses dois discursos, a geografia e a história, era parte de um vasto processo social de construção das identidades e que estava perpassado pela necessidade de criar um novo Estado<sup>3</sup>.

A história da teoria política neerlandesa tem revisto a relação entre essas e as circunstâncias da independência: a construção do Estado e das identidades nos Países Baixos do século XVII foi uma decorrência da Revolta contra a Espanha

<sup>3</sup> O conceito de soberania em Jean Bodin foi um dos horizontes discursivos que permitiu o debate e as negociações que conduziram à Paz de Münster, em 1648, com destaque para a participação das Províncias Unidas dos Países Baixos, sobretudo dos Estados da Holanda. Cf. BEAULAC, Stéphane. *The power of language in the making of international Law: the word sovereignty in Bodin and Vattel and the myth of Westphalia*. Leiden: Martinus Nijhof Publishers; Brill, 2004.

dos Habsburgo, e não o contrário. Nesse sentido, as datas de publicação dos dois atlas poderiam ser utilizadas aqui para delimitar o período que foi crucial a esse processo social. Mais importante, entretanto, seria precisar a noção de que, nesse caso, a ponte entre a história e a geografia era composta pela imagem, na alusão tanto à agência do olho em Ortelius quanto à sua dependência em relação a uma fonte externa, como a luz, em Blaeu.

Porém, não trataremos aqui de todos os tipos de imagem que porventura poderiam ser relacionadas à construção das identidades neerlandesas, mas aquele que, tendo sido definido como gênero por uma teoria da arte contemporânea à época, foi usado para relacionar a história aos lugares pátrios: a paisagem.

Desde que Simon Schama associou a emergência da paisagística nas artes visuais neerlandesas aos dois processos que lhe foram contemporâneos (a reclamação de terras através da drenagem em grande escala e o arranjo político entre os diversos grupos sociais e desses com o Estado emergente)<sup>4</sup>, tem sido epistemologicamente difícil manter uma interpretação dessas imagens como meras cópias de um real transparente. Apesar de certas insistências em manter uma teoria oitocentista da imagem como espelho fiel do real, a história da arte tem se aberto para discutir a questão cultural na produção e recepção da imagem.

Em Norman Bryson, encontramos a problematização da categoria “realidade”, tomada como *a priori* de tempo e de espaço pela História da Arte tradicional, em referência a uma suposta “universal visual experience”. De acordo com as correntes consideradas por Bryson, a “atitude natural” do pintor seria procurar ser o mais fiel possível a essa visualidade; e a História da Arte seria a marcha de progresso a formas cada vez mais puras disso que ele chamou de “cópia essencial”<sup>5</sup>. Segundo esse autor, seria mais coerente pensar a fabricação e a recepção das imagens em suas próprias historicidades, como processo do olhar.

A suposta transparência da categoria “realidade” tem sido desconstruída, portanto, pela postura autocrítica de alguns historiadores da Arte, e advém da reavaliação do objeto da própria disciplina à luz da discussão sobre o signo linguístico. O reflexo óptico do espelho não deve ser considerado da ordem do signo. E mesmo uma imagem singular comporta níveis de significados, distintos, indo da denotação à conotação.

Entretanto, as reações a esse debate sobre a relação entre os aspectos linguísticos e os sociais na representação, posto hoje nos termos do debate sobre cultura visual<sup>6</sup>, variaram consideravelmente no campo da História da Arte ocupada com a paisagística neerlandesa do século XVII. Em verdade, a provocação de Simon Schama, na ironia do título que propunha a cultura como primeiro plano, era já o imiscuir-se no debate acerca do método da iconografia/ iconologia de Erwin Panofsky: de um lado, a ampliação do escopo do método, na apologia de Eddy de

---

<sup>4</sup> SCHAMA, Simon. “Dutch landscapes: culture as foreground”. In: SUTTON, P. C. *et al. Masters of 17<sup>th</sup> century Dutch landscape painting*. Boston: Museum of Fine Arts; Amsterdam: Rijksmuseum, 1987, p. 84.

<sup>5</sup> BRYSON, Norman. *Vision and painting: the logic of the gaze*. New Haven: Yale University Press, 1983, p. 03-06.

<sup>6</sup> Cf. DIKOVITSKAYA, Margaret. *Visual culture: the study of the visual after the Cultural Turn*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2006.

Jongh; e, do outro, a acusação de incompatibilidade do método com o respectivo objeto, na crítica de Svetlana Alpers<sup>7</sup>.

O que se seguiu à publicação do catálogo da importante exposição de 1987 – em que saiu publicado o artigo de Schama – foi a fragmentação teórica, da qual ao menos três tendências terminaram por se fazer visíveis. A primeira ampliou o escopo da própria História da Arte, ao levar em conta o estudo da convenção, não pela análise social, mas pela retomada estética da questão da retórica<sup>8</sup>. A segunda tendência foi o retomar da *scriptural reading*, em sua proposta de enfatizar a relação iconográfica entre a paisagística e as gravuras dos livros de emblemas matizado em alguns casos, entretanto, com uma teoria estética da recepção<sup>9</sup>.

Ambas as propostas acima têm sido de grande relevância para desconstruir a dicotomia que se estabeleceu entre a paisagística flamenga do século XVI e a holandesa do século seguinte, erguida nos pressupostos teleológicos da evolução dos estilos figurativos como progresso de uma suposta visualidade universal.

Entretanto, as duas tendências já mencionadas caracterizam um ensimesmamento disciplinar, no sentido de que, preterindo os temas sociais e ideológicos, evitam a confrontação interdisciplinar. Ao não dedicar atenção à questão das instituições e dos processos sociais, esse tipo de abordagem, levada a cabo predominantemente nas Humanidades – diferenciando essa última das Ciências Humanas – e praticando uma análise textual, concentrou-se numa espécie de leitura pela leitura de imagens.

Já uma terceira postura mantém, mais ou menos, um flerte com a cultura visual. Mais ou menos porque a relação entre a paisagística e o problema da identidade pode resvalar para duas trilhas distintas. Assim, os processos que engendraram as identidades nas imagens poderiam ser vistos tanto como objeto de uma análise cultural quanto como objeto de arte em uma análise iconográfica<sup>10</sup>.

A fim de ampliar esse debate, examinaremos a questão do “realismo” na paisagística neerlandesa do século XVII. A hipótese aqui levantada é a de que a História da Arte, por si só, não constitui um lugar suficientemente amplo para abordar o problema, uma vez que tanto a formulação de seu objeto – a “arte” –

---

<sup>7</sup> Dos vários artigos do iconólogo neerlandês, muitos dos quais relativos ao método, ver principalmente: DE JONGH, Eddy. “Realism and seeming realism in seventeenth-century Dutch painting [1971]” In: FRANITS, Wayne (ed.). *Looking at seventeenth-century Dutch art: realism reconsidered*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997, p. 21-56. Ver também: ALPERS, Svetlana. *A arte de descrever: a arte holandesa no século XVII*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: EDUSP, 1999 [1983].

<sup>8</sup> Cf. GOEDDE, Lawrence Otto. *Tempest and shipwreck in Dutch and Flemish art: convention, rhetoric, and interpretation*. State College: The Pennsylvania State University Press, 1989; \_\_\_\_\_. “Naturalism as convention: subject, style and artistic self-consciousness in Dutch landscape”. In: FRANITS, *Looking at seventeenth-century Dutch art...*, p. 129-143.

<sup>9</sup> Cf. BRUYN, Josua. “Toward a scriptural reading of seventeenth-century Dutch landscape paintings”. In: SUTTON *et al.*, *Masters of 17<sup>th</sup> century Dutch...*, p. 84-103; e FALKENBURG, Reindert L. “Calvinism and the emergence of Dutch seventeenth-century landscape art: a critical evaluation”. In: FINNEY, Paul Corby (ed.). *Seeing beyond the word: visual arts and the Calvinist tradition*. Grand Rapids, Michigan: William B. Eerdmans Publishing Company, 1999, p. 343-368.

<sup>10</sup> Cf. ADAMS, Ann Jensen. “Competing communities in the ‘Great Bog of Europe’: identity and seventeenth-century Dutch landscape painting”. In: MITCHELL, W. J. T. (ed.). *Landscape and power*. Chicago: The University of Chicago Press, 1994, p. 35-76; e LEVESQUE, Catherine. *Journey through landscape in seventeenth-century Holland: the Haarlem print series and Dutch identity*. State College: The Pennsylvania State University Press, 1994; respectivamente.

quanto o tratamento a ela dispensado, através da noção de autonomia, impedem que se relacionem suas dimensões propriamente discursivas com as de seu campo de exterioridade. Nesse sentido, partiremos do cânone panofskyano para, percebendo suas limitações teóricas em relação ao objeto aqui estudado, enveredar pela leitura dos autores que mais se esforçaram para problematizar o fazer cultural das imagens: Svetlana Alpers, Simon Schama e Catherine Levesque.

Antes de continuarmos com o debate acima proposto, porém, é importante que delimitemos aqui o nosso uso do termo “paisagem”. Desse quadro teórico, procederemos à conceituação de paisagem política a fim de problematizar a relação entre a emergência da paisagística neerlandesa e seu contexto histórico no século XVII.

A noção de paisagem adquire validade conceitual pela força que advém da ambiguidade/ ambivalência do próprio termo, associado tanto ao espaço quanto à imagem. Foi nesse sentido que Yi-Fu Tuan já havia afirmado que a paisagem combina duas aparências ou ideias dissimilares, gerando um “significado tenso”<sup>11</sup>.

Essa tensão de sentido é formada pela relação que o termo “paisagem” tem com dois discursos, o saber geográfico e a História da Arte. Assim, paisagem pode vir a significar tanto um “domínio” quanto um “cenário”, embora o próprio Tuan houvesse dito que “paisagem” e “cenário” não eram exatamente categorias de mesma natureza<sup>12</sup>. A acepção da paisagem como um domínio está associada às noções de terra, território, lugar, região ou país, e ligada, portanto, ao discurso que chamaríamos de paisagem política, capaz de articular a construção de pertença a um corpo político através da criação de representações de lugar; enquanto a segunda acepção, a de cenário, corresponde à construção de uma espacialidade na representação de Arte.

Portanto, paisagem é um conceito chave para apreendermos o processo social de transposição da experiência de espaço em representação de lugar. Para Tuan, espaço é aquilo que pode ser referido na relação com os aspectos geométricos, logo mensuráveis, do mundo empírico. Quando, entretanto, o espaço é tornado familiar, adquirindo significado, ele torna-se um lugar<sup>13</sup>. Essa operação imaginária se dá mais facilmente através da experiência direta e imediata. Mas, quando se pensa em unidades maiores de espaço, como uma cidade ou mesmo um Estado, aí a passagem requer mediações simbólicas mais elaboradas e complexas. É nesse caso que a paisagem adquire o poder de dar visibilidade a uma construção cultural como a que articula o grupo social ao domínio que lhe corresponde.

Distinguimos, portanto, a diferença entre a paisagem enquanto imagem, a representação fixada num suporte material, seja como gênero artístico ou não; e a paisagem enquanto mundo-objeto, o real e seus objetos empíricos percebidos no espaço, seja esse tomado em sua acepção geográfica ou não. No entanto, não

---

<sup>11</sup> TUAN, Yi-Fu. “Sign and metaphor”. *Annals of the Association of American Geographers*, v. 68, n. 3, 1978, p. 366.

<sup>12</sup> TUAN, Yi-Fu. *Topophilia: a study of environmental perception, attitudes, and values*. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall, 1974, p. 173.

<sup>13</sup> TUAN, Yi-Fu. *Space and place: the perspective of experience*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2008 [1977], p. 51-53, p. 73-79, respectivamente. As citações subsequentes ao pensamento de Tuan foram tiradas desse livro.

devemos dicotomizar essas acepções.

Assim como a Geografia Cultural, a Sociologia da Cultura, a História Cultural e a própria História da Arte, que já incorporaram a virada linguística que culminou na passagem de uma teoria do signo para uma teoria da significação<sup>14</sup>, concebemos a paisagem enquanto construção cultural do olhar. Não se trata mais de pensar o espaço como a categoria empírica da geomorfologia; e tampouco de tomar a imagem como o objeto final de um essencialismo estético. Nesse sentido, e porque sensíveis a uma teoria do olhar como processo social, concebemos a paisagem como uma categoria capaz de articular não somente duas acepções – espaço e imagem – mas as três a ela relacionadas: 1) porção da terra, território; 2) a maneira como percebemos/ olhamos/ imaginamos o mundo empírico; e 3) a tradição visual de representações desse, que inclui não só a Arte, mas também o todo da cultura visual<sup>15</sup>.

Entretanto, essa construção cultural não ocorre de maneira homogênea nem tampouco sem conflitos. Antes, torna-se uma arena política. Examinemos, portanto, a historicização que Kenneth R. Olwig fez da categoria de lugar em Yi-fu Tuan, já levando em conta a geografia cultural, ao abordar uma conceituação de paisagem como delimitação e manifestação do corpo político<sup>16</sup>.

Kenneth R. Olwig introduz sua tese por meio de uma discussão etimológica, a fim de situar o termo “paisagem” no contexto histórico da emergência dos Estados modernos na Europa dos séculos XVI e XVII:

*A palavra landscape [paisagem] é originada da família de línguas germânicas, à qual pertence o idioma inglês. O holandês usa a palavra landschap, os dinamarqueses landskab, os suecos landskap, e os alemães landschaft. [...] A palavra anglo-saxã equivalente, landscipe (ou seja, um distrito, região, área de terra ou país, ou simplesmente terra) parece ter se tornado obsoleta no momento em que a palavra landscape [paisagem], como agora a soletramos, (re)adentrou na idioma inglês na Renascença. [...] Embora a palavra pudesse ter se tornado obsoleta, não poderia ser inteiramente estranha ao ouvido inglês, porque o uso germânico continental de variantes da raiz land [terra] e do sufixo -scape [saída ou fuga] teriam sido semelhantes naquela época [...].<sup>17</sup>*

<sup>14</sup> Cf. COSGROVE, Denis E. *Social Formation and Symbolic Landscape*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1998 [1984]; MITCHELL, W. J. T. “Imperial landscape”. In: MITCHELL, *Landscape and power*, p. 05-34; SCHAMA, Simon. *Paisagem e memória*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1996; e ANDREWS, Malcolm. *Landscape and Western Art*. Oxford: Oxford University Press, 1999, respectivamente.

<sup>15</sup> WAENERBERG, Annika. “From Landscape Talk to Sustainable Landscapes”. In: DeLUE, Rachael Ziady & ELKINS, James (eds.). *The Art Seminar, vol. 6: landscape theory*. New York: Routledge, 2008, p. 231.

<sup>16</sup> Cf. OLWIG, Kenneth Robert. *Landscape, nature and the body politic: from Britain’s Renaissance to America’s New World*. Madison: The University of Wisconsin Press, 2002. As citações seguintes foram tiradas desse livro.

<sup>17</sup> O texto original: “The word *landscape* is originated from the Germanic family of languages, to which the English language belongs. The Dutch spell the word *landschap*, the Danes *landskab*, the

O autor aponta, portanto, duas entradas do radical germânico *Land* nas ilhas Britânicas, em tempos diversos. Cada uma dessas, ao manter sufixos próprios, terminou por guardar acepções diferentes para o que hoje se nomeia “landscape”. Nesse sentido, Olwig afirma que o gênero artístico de “paisagem” emergiu ao tempo do início da Idade Moderna, mas não o conceito de “paisagem” como entidade política, que já existia.

Ao referir-se às tradições comunais de origem germânica na Dinamarca, Olwig afirmou que a paisagem política, entendida como *Landschaft*, era o corpo político de uma determinada comunidade. De dentro desse quadro, a noção de lugar era definida não fisicamente, mas socialmente, chamando a atenção para a diferença entre lugar e território.

Assim, por que a definição de *Landschaft* pôde depois adquirir vários aspectos, isto é, o de corpo de tradições e costumes; a organização de *things* no território; ou o distrito territorial da mesma, é que essa terceira acepção do termo pôde se transformar, por figura de linguagem, na própria definição da paisagem. Nesse sentido, Olwig, baseando-se numa interpretação etimológica do título do livro *Sachsenspiegel*, compilação medieval do corpo de leis e costumes da tradição saxônica, deu um exemplo dessa transposição conceitual: o território da *Landschaft* tornou-se, ele mesmo, em “paisagem”. Olwig estende esse último argumento também à pintura de paisagem, que, para ele, adquire o sentido de uma incorporação visual da abstração das leis de costume. Nesse sentido, Olwig conclui que, sendo imbuída de significados referentes ao debate cultural de então sobre o corpo político, a pintura de *Landschaft* pôde fazer parte do processo de embate de grupos sociais para estabelecer as identidades culturais enquanto construção de uma cidadania ativa, politicamente engajada e patriótica.

Por pintura de paisagem, Olwig se refere a uma série de práticas de representação que, desenvolvidas no norte europeu, diferem da teoria da arte do renascimento italiano.

Se a paisagem pode ser concebida como um espelho, na acepção de especulação a partir da metonímia do corpo político pelo seu território, então, para Olwig, a diferença entre a aplicação de uma teoria italiana para outra, de origem germânica, à pintura de paisagem, reside na forma com que cada uma emoldurou a imagem: para a primeira, a representação de paisagem, pela *perspectiva artificialis*, seria a submissão do corpo político ao Príncipe; enquanto na segunda, as cenas geralmente expressavam os valores e costumes das *Landschaften* do norte europeu.

Baseado em estudos sobre a evolução do teatro renascentista, Olwig descreveu

---

Swedes *landskap*, and the Germans *landschaft*. [...] The equivalent Anglo-Saxon word *landscipe* (meaning a district, region, tract of land or country, or simply land) appears to have become obsolete at the time the word *landscape*, as we now spell it, (re)entered the English language in the Renaissance. [...] Though the word might have become obsolete, it would not have been entirely unfamiliar to the English ear because the continental Germanic usage of variants of the root *land* and the suffix *-scape* would have been similar at that time [...]”. OLWIG, *Landscape, nature...*, p. 232 à nota de número 6, referindo-se à página XXV da introdução de seu volume. O autor afirma, na mesma nota, a equivalência entre *landscape*, originária das línguas germânicas, e *paysage*, relativa às línguas neolatinas, a fim de fazer ver que o radical *land* tinha equivalente em *pays*. A mesma preocupação em recorrer à etimologia para redefinir as margens de sentido da palavra *landscape* ocorre no debate realizado entre vários especialistas e publicado em DeLUE, Rachael Ziady; ELKINS, James (eds.). *The Art Seminar, vol. 6: Landscape Theory...*

o processo através do qual o discurso da espacialidade figurativa apropriou-se do discurso do lugar e da paisagem política. Primeiramente, as peças medievais eram encenadas em palcos erguidos na própria praça da cidade; depois, os teatros da renascença italiana foram usados como local para reproduzir o lugar da cena no palco, fazendo com que o lugar da comunidade política fosse esvaziado, transformando o cenário feito por artistas, e a serviço do príncipe, no novo lugar político.

Para Olwig, esse processo de apropriação de uma acepção de paisagem como lugar da comunidade por outra, a de paisagem como cenário num espaço já outro, teve a ver com o uso político da segunda acepção pelos poderes centrais do estado moderno a fim de subjugar as comunidades e incorporar seus lugares.

O modelo analítico de Olwig pôde ser proposto em abrangência para o contexto norte europeu da Renascença e da Idade Moderna, uma vez que se demonstrou válido para abordar duas especificidades históricas: a centralização do Estado monárquico na Dinamarca do século XVI, processo acompanhado de seu *dark side*: a perda das soberanias nas *Landschaften* do litoral frísio; e também por ter sido pertinente para abordar o embate entre a centralização do Estado e a defesa das prerrogativas dos diferentes grupos sociais na Inglaterra dos Stuart, um século depois.

Entretanto, essa constatação traz implicações metodológicas para esta investigação. Primeiramente, trata-se de apreender que o método de Olwig está relacionado à historicidade da paisagem, constituindo-se mesmo numa Geografia Histórica. Em segundo lugar, cabe reconhecer, portanto, que o caso neerlandês diferiu do inglês na medida em que articulou as concepções de paisagem em outro contexto linguístico. Não houve, nos Países Baixos do século XVII, a sobrevivência de um equivalente ao termo anglo-saxão *landscipe* para, contraposto ao vernáculo inglês *landscape*, fazer dizível uma diferenciação entre, de um lado, uma acepção mais antiga, ligada ao corpo político de lugares comunais, e, de outro, uma acepção estetizante da primeira, resultado já da estatização da paisagem.

Parece-nos que o termo neerlandês *landschap* permaneceu sendo usado, mesmo a despeito das diferentes acepções, ligado ora ao território ora à sua representação, como se deduz da consideração de títulos como *Die maniere om te beschrijven de plaetsen ende Landtschappen* [A maneira de como descrever os lugares e paisagens], tratado sobre o método da triangulação, escrito por Gemma Frisius e publicado em Amsterdã no ano de 1609. Aqui, todo o problema semântico está em como se interpreta a conjunção aditiva *e*, uma vez que ela poderia aparentar equivalência. Entretanto, e ainda, sem que denotasse adversidade, poderia insinuar, por efeito de justaposição, a ideia de distinção.

Daí porque se torna crucial a esta investigação proceder ao exame da paisagística neerlandesa do século XVII, procurando sempre problematizá-la em sua historicidade. Em outras palavras, trata-se de investigar aqui a paisagem como a criação imaginária de lugar através da qual os grupos sociais de então puderam mediar suas relações materiais e simbólicas de forma a construir seu corpo político soberano.

Erwin Panofsky definiu iconografia como “o ramo da história da arte que trata do

tema ou mensagem das obras de arte em contraposição à sua forma”<sup>18</sup>. Por tema, ele implicou já abordar a questão do significado. Foi no contexto dessa discussão sobre o significado na imagem de arte, que Panofsky afirmou que não haveria campo do tema secundário ou convencional na pintura de paisagem da tradição setentrional na Europa dos séculos XVI e XVII, de que a paisagística neerlandesa faz parte. Segundo Panofsky, para essa tradição imagética haveria uma transição direta do campo formal ao do conteúdo intrínseco.

A questão de saber se há ou não conteúdos simbólicos na pintura de paisagem dos Países Baixos do século XVII nos leva ao debate sobre o realismo. O termo foi formalmente definido como um novo idioma visual, baseado na observação direta do mundo físico. Comparado à tradição flamenga do século anterior, de compor por justaposição, o realismo neerlandês (sobretudo o caso holandês, em torno da escola de Haarlem) passou a oferecer uma unidade espacial maior na composição, uma tonalidade atmosférica mais homogênea e a impressão de que a imagem tinha sido feita diretamente do natural<sup>19</sup>.

Desde que Ake Bengtsson chamou a atenção para o que ele definiu como um “sentimento de realidade” na pintura de paisagem dos Países Baixos do século XVII, tanto pela observação direta quanto pela reprodução da realidade, a História da Arte tem retomado o realismo neerlandês como objeto de investigação<sup>20</sup>.

Ainda assim, mesmo Wolfgang Stechow, um formalista de renome no assunto, se mostrou reticente sobre a exatidão topográfica dessas imagens<sup>21</sup>. Especialmente porque, executadas depois em estúdios, elas se transformavam inevitavelmente de vistas *in loco* em imagens rearranjadas pela criação artística.

O pressuposto de que os dois modos, conhecidos pelas expressões em neerlandês *naer het leven* [ao natural] e *uyt den gheest* [do espírito], eram opostos entre si foi, no entanto, posto em suspeição por David Freedberg<sup>22</sup>. Assumindo que o processo artístico de fixação da imagem era necessariamente *a posteriori* à observação de campo, esse autor procurou investigar o sentido do “ao natural”. De acordo com ele, essa expressão se referia apenas à observação *in loco* dos elementos visíveis

---

<sup>18</sup> PANOFSKY, Erwin. “Iconografia e Iconologia: uma introdução ao estudo da arte da Renascença [1939]”. In: \_\_\_\_\_. *Significado nas artes visuais*. Tradução de Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2001 [1955], p. 47.

<sup>19</sup> FALKENBURG, “Calvinism and the emergence...”, p. 344.

<sup>20</sup> BENGTTSSON, Ake. *Studies on the rise of realistic landscape painting in Holland 1610-1625*. Uppsala: Almqvist & Wiksell, 1952, p. 27. Antes dele, no século XIX, Eugène Fromentin já tinha se referido à arte neerlandesa do século XVII como realista. Citando W. Bürger, crítico francês do século XIX, o historiador da Arte Peter Hecht sublinhou que a paisagística neerlandesa do século XVII era apreendida tanto pelos críticos quanto pelos artistas franceses do século XIX como um tipo de fotografia. A esse respeito, ver: HECHT, Peter. “The debate on symbol and meaning in Dutch seventeenth-century art: an appeal to common sense”. *Simiolus*, v. 16, n. 2/ 3, 1986, p. 175. Por outro lado, Petra ten Doesschate Chu havia considerado que o “realismo” é anterior ao surgimento da imagem fotográfica, tendo raízes nos princípios do Iluminismo. Cf. CHU, Petra ten Doesschate. *French realism and the Dutch masters: the Influence of Dutch seventeenth-century painting on the development of French painting between 1830 and 1870*. Utrecht: Haentjens Dekker & Gumbert, 1974, p. 78.

<sup>21</sup> STECHOW, Wolfgang. *Dutch landscape painting of seventeenth century*. Londres: Phaidon, 1966, p. 08.

<sup>22</sup> FREEDBERG, David. *Dutch landscape prints of the seventeenth century*. Londres: Colonnade Book; British Museum Publications, 1980, p. 09.

do mundo físico. É exagerado concluir que, apenas por conta disso, o sentido da expressão pudesse ser estendido a uma noção tal qual a de uma reprodução fiel de uma suposta “*vida real*”. Freedberg se refere ao realismo como relacionado à ideia de uma identificação precisa de local. Percebe-se, assim, que as tentativas de definir o escopo e o alcance semânticos do termo “realismo” ainda são equívocas<sup>23</sup>, por conta da fragmentação e da variedade conceituais.

O que se sobressai acerca do realismo (sobretudo depois das conferências no Getty Center, em 1991, para as quais cf. as referências da nota anterior) é que cada vez mais se abandona a ideia de que “realidade” seja um *a priori*; e que a imagem lhe fosse uma cópia fiel, mero reflexo óptico. Para esses autores, a observação do mundo empírico (como na expressão neerlandesa *leven*) e sua transformação em uma visão da Natureza (como na palavra neerlandesa *Natuur*) vêm sendo cada vez mais encarada como uma construção simbólica da realidade; o que torna essa última uma categoria relativa aos sistemas de valores de cada cultura em questão.

Esse processo, da visita de campo à finalização em estúdio, era constituído por ficcionalização. Foi nesse sentido que Malcolm Andrews sintetizou a problemática da paisagem no entre-lugar que vai da percepção empírica ao repertório imagético e vice-versa:

*A ‘paisagem’, cultivada ou selvagem, já era artifício antes de tornar-se o assunto de uma obra de arte. Mesmo quando nós simplesmente olhamos já estamos moldando e interpretando. [...] Podemos muito bem seguir um impulso para desenhar ou fotografar um pedaço de terra particular que observamos e chamar a imagem resultante de ‘paisagem’, mas ela não é a produção formal de um registro artístico da vista que constituiu a terra como paisagem. Sejamos ou não artistas, temos feito este tipo de conversão mental durante séculos. [...] Fotografias de paisagem reproduzem fotografias de paisagens [...]. Estas obras de arte não são os produtos finais, nem são os estímulos iniciais de todo o processo de percepção e de conversão. Eles acontecem ao longo do caminho [...].*<sup>24</sup>

Portanto, sublinhemos aqui a concepção de que o processo de constituição da paisagem pela “*modelagem e interpretação*” do olhar é operado através da

---

<sup>23</sup> DE VRIES, Lyckle. “The changing race of Realism”. In: FREEDBERG, David & DE VRIES, Jan (eds.). *Art in history / History in art: studies in seventeenth-century Dutch culture*. Santa Monica: The Getty Center for the History of Art and the Humanities, 1991, p. 209.

<sup>24</sup> O texto original: “A ‘landscape’, cultivated or wild, is already artifice before it has become the subject of a work of art. Even when we simply *look* we are already shaping and interpreting. [...] We may well follow an impulse to sketch or photograph a particular tract of land in view and call the resulting picture as ‘landscape’, but it is not the formal making of an artistic record of the view that has constituted the land as landscape. Whether or not we are artists, we have been making this kind of mental conversion for centuries. [...] Landscape pictures breed landscapes pictures [...]. These works of art are not the end products, nor are they the initiating stimulants in the whole process of perception and conversion. They happen along the way [...]”. ANDREWS, *Landscape and Western...*, p. 01.

ficcionalização da observação empírica em imagem fixada a partir de duas instâncias intercambiáveis mas distintas. A primeira instância, em favor da visibilidade de certos elementos para a composição, constitui o que o teórico da arte neerlandesa, Samuel van Hoogstraeten, se referiu, em fins do século XVII, como *keurlijke natuurlijkheid* [naturalidade seletiva]<sup>25</sup>. Assim, o primeiro recorte do real pelo artista gravita em torno da ação dupla de escolher e preterir que, começando pelo ponto de vista, passa pelo enquadramento para, por fim, se ater aos próprios elementos do universo maior da observação empírica.

Um exemplo dessa “naturalidade seletiva” pode ser percebido na escolha de elementos do meio físico, como as condições atmosféricas. Por exemplo, ao analisar a representação de nuvens nas pinturas de paisagens dos Países Baixos do século XVII, John Walsh afirmou que os três aspectos mais comuns ao céu neerlandês – que eram: a) a pesada capa de nuvens; b) a garoa e as pancadas de chuva intermitentes; e c) o véu nevoento – quase não foram representados nas pinturas<sup>26</sup>.

A segunda instância está relacionada ao que Christopher Brown se referiu como manipulação. Brown afirmou que havia manipulação das observações topográficas que Jacob van Ruisdael fizera nas vizinhanças do Castelo Bentheim, na região de fronteira entre os Países Baixos e a Alemanha<sup>27</sup>. Ao considerar o mesmo problema, Edwin Buijsen chamou a atenção para a ficcionalização da relação entre os elementos arquitetônicos e seu entorno na paisagem urbana, como no caso de Jan van Goyen, tido como um dos mais importantes artistas do período “realista”<sup>28</sup>.

Enquanto o exemplo da análise de Van Goyen por Buijsen demonstra a manipulação da inserção de observações arquitetônicas na estrutura topográfica da composição, o caso do quadro de Van Ruisdael sobre o castelo Bentheim revela uma manipulação ainda maior, pois modifica a própria topografia do sítio observado. No caso específico desse último, a manipulação do observado permitiu que Eddy de Jongh o tomasse como exemplo de dramatização da paisagem<sup>29</sup>.

A ideia de dramatização dos motivos e estruturas de composição na paisagística nos leva a considerar que a manipulação do observado era operada também por feixes de significações que articulavam conteúdos de convenções simbólicas. Nesse sentido, a análise do quadro de Ruisdael em questão, feita por De Jongh, aponta para a sugestão de que é possível a iconografia/ iconologia se debruçar sobre a paisagística. Ao se filiar à pauta de Panofsky, De Jongh tratou de adaptar o método daquele a fim de que também a paisagística neerlandesa pudesse ser objeto de tal estudo.

Em um texto anterior, primeiramente publicado em 1971 (cf. nota n. 7) e que contém uma abrangente exposição de seu pensamento e metodologia, Eddy de Jongh já havia tratado do assunto da relação entre paisagem e realismo. Ao

<sup>25</sup> LIEDTKE, Walter. “Style in Dutch art”. In: FRANITS, Wayne (ed.). *Looking at seventeenth-century Dutch art: realism reconsidered*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997, p. 120.

<sup>26</sup> WALSH, John. “Skies and reality in Dutch landscape”. In: FREEDBERG & DE VRIES, *Art in history...*, p. 95-96.

<sup>27</sup> BROWN, Christopher. *Dutch landscape: the early years, Haarlem and Amsterdam (1590-1650)*. Londres: The National Gallery, 1986, p. 11.

<sup>28</sup> BUIJSEN, Edwin (ed.). *Between fantasy and reality: 17<sup>th</sup> century Dutch landscape painting*. Baarn: De Prom, 1993, p. 46.

<sup>29</sup> DE JONGH, Eddy. “Mountains in the Low Lands”. In: \_\_\_\_\_. *Questions of meaning: theme and motif in Dutch seventeenth-century painting*. Leiden: Primavera Pers, 2000 [1988], p. 179.

cunhar a expressão “realismo aparente”, De Jongh referiu-se a representações que apesar do caráter mimético de seu idioma visual são também, simultaneamente, a realização de uma abstração. Nesse sentido, o conceito de realismo aparente está para outro, e que lhe é complementar: o de simbolismo disfarçado. Esse último conceito foi tirado de uma passagem do livro *Spiegel vanden ouden ende nieuwen tijdt* [Espelho dos velhos e dos novos tempos], de Jacob Cats, escritor e Grande Pensionário dos Estados da Holanda no segundo quartel do século XVII, sobre a maneira múltipla com que se podiam interpretar os ditados, adágios e provérbios, ideia que De Jongh estende para as imagens:

*Que eles [as máximas e os provérbios neerlandeses de sua época] são particularmente atraentes, graças a uma certa obscuridade agradável, e enquanto eles parecem ser uma coisa, na realidade contêm uma outra, de que o leitor, no devido tempo, aproveita o exato significado e intenção, experimenta prazeres maravilhosos em sua alma, não muito diferente de um que, depois de alguma procura, encontra um belo cacho de uvas com folhas grossas. A experiência nos ensina que muitas coisas são relevantes por não serem completamente vistas, mas sim um pouco veladas e ocultas.<sup>30</sup>*

Do método de De Jongh, tomaremos, portanto, a noção de manipulação do observado (que pode ser seleção e mesmo dramatização), a fim de sublinhar a noção de que os diferentes arranjos nesse processo guardam relação intrínseca com o que chamaremos de estratégias visuais, definidas aqui como a(s) escolha(s) de uma ou mais técnicas de representar o objeto observado com a finalidade de dar visibilidade a determinado aspecto desse último, com o que se quer chamar atenção com a imagem.

Porém se, por um lado, a representação de elementos naturais aponta para o fato de que esses eram selecionados de uma ampla variedade de possibilidades, por outro as tentativas de aplicar o método da iconografia/ iconologia, a fim de interpretar essa “naturalidade seletiva” da paisagística, não foram suficientes para obter resultados mais consistentes. Um dos principais problemas apontados pelos historiadores da Arte é o de que a iconologia de Panofsky é um método que foi construído a partir das especificidades da Arte do Renascimento italiano sendo, portanto, não de todo adequada para abordar a paisagística neerlandesa do século XVII<sup>31</sup>.

Nesse sentido, é relevante, para o tema aqui em questão que abordemos a interpretação de Svetlana Alpers para essa mesma tradição paisagística. A partir da

---

<sup>30</sup> O texto original: “That they are particularly attractive, thanks to a certain agreeable obscurity, and while they appear to be one thing, in reality they contain another, of which the reader, having in due time seized the exact meaning and intention, experiences wondrous pleasures in his soul; not unlike one, who, after some searching, finds a beautiful bunch of grapes under thick leaves. Experience teaches us that many things gain by not being completely seen, but somewhat veiled and concealed”. DE JONGH, “Realism and seeming realism...”, p. 22-23.

<sup>31</sup> FRANITS, Wayne. “Introduction”. In: \_\_\_\_\_. *Looking at seventeenth-century Dutch art: realism reconsidered*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997, p. 03.

contraposição de dois modos de criar imagens, um à italiana, e outro à holandesa, foi que Alpers chamou a atenção para o fato de que o método da iconografia/iconologia de Panofsky fora construído a partir da teoria de arte italiana, e que, portanto, por conta dessa discrepância entre objeto de estudo e ferramenta teórica, o modelo iconográfico/iconológico de Panofsky não é suficiente para abordar a arte neerlandesa do século XVII<sup>32</sup>.

Por um lado, e a partir da “definição albertiana do quadro”, Alpers afirma que a arte italiana se instaura na noção de que a superfície formada pela tela ou pelo painel emolduram uma janela que é a passagem para um segundo mundo, ou um mundo da representação. Por outro lado, sobre a arte neerlandesa, Alpers afirma que essa mostra o sentido das coisas, da natureza enfim, na própria superfície gráfica, sem que essa última precisasse lançar mão de simbologias a fim de referir-se indiretamente ao mundo empírico.

A proposição de um novo modelo teórico-metodológico, por parte de Alpers, fundamenta-se na observação das especificidades da arte neerlandesa. Nesse sentido, ela destaca que as imagens dessa tradição frequentemente apresentam ausência de um observador posicionado, concluindo, a partir dessa constatação, que a imagem era montada como se “o mundo viesse primeiro”. Nesse sentido, ela sumariou a questão nos termos de “uma formidável concepção da pintura como uma superfície (um espelho ou um mapa, mas não uma janela)”<sup>33</sup>.

Alpers, então, situa esse modo próprio às imagens neerlandesas do século XVII no contexto das circunstâncias sociais de uma cultura visual específica. Entretanto, a autora não nos fornece uma definição do que vem a ser cultura visual nem tampouco discute a conexão entre o repertório imagético criado por essa cultura e as relações sociais que porventura lhes poderiam ser correspondentes.

A despeito da fecundidade da proposição de Alpers, o lugar teórico que ela elegeu para construir sua interpretação não parece de todo coerente. E nosso problema principal é aceitar exatamente aquela “formidável concepção da pintura como uma superfície”. No caso particular da paisagem, que aqui nos interessa diretamente, a colocação de Alpers nos remete ao texto a partir do qual ela discorreu sobre “o impulso cartográfico na arte holandesa”<sup>34</sup>. Detenhamo-nos neste ponto.

Com a preocupação de abolir a dicotomia da noção de que os mapas são científicos e as paisagens são artísticas, Alpers propôs-se investigar a relação entre paisagem e cartografia na cultura visual neerlandesa do século XVII a partir de uma análise de Ptolomeu, autor do único texto da Antiguidade sobre cartografia a ter sobrevivido.

Quando Alpers se dedica a averiguar o sentido do emprego que Ptolomeu fez do vocábulo *grapho* (a fim de sondar a recepção dos neerlandeses do século XVII ao termo e seu subsequente emprego), ela o faz para destacar que por “gráfico” deve se entender não só “pintura”, mas também “escrever, desenhar ou registrar”<sup>35</sup>. Daí que, voltando à frase em que Ptolomeu afirmou que “*He geographia mimesis esti dia graphes tou kateillemmenou tes ges merous holou*”, cuja tradução para o

<sup>32</sup> ALPERS, *A arte de descrever*, p. 27.

<sup>33</sup> ALPERS, *A arte de descrever*, p. 38.

<sup>34</sup> Trata-se do quarto capítulo de ALPERS, *A arte de descrever*, pp. 241-317.

<sup>35</sup> ALPERS, *A arte de descrever*, p. 266.

latim seria “Geographia imitatio est picturae totius partis terrae cognitae”, Alpers compreendeu que tanto “gravar” uma imagem quanto “grafar” as letras num texto seria um ato de descrição do mundo, considerando por descrição o que Ptolomeu chamara de *mimesis* ou *imitatio*<sup>36</sup>.

No entanto, o próprio texto de Ptolomeu guarda uma ambiguidade que não autoriza essa leitura de Alpers. Primeiramente, por geografia, Ptolomeu se referiu, naquela passagem, à cartografia do todo geográfico, já se contrapondo à corografia como a cartografia de uma parte geográfica. Ademais, a primeira estava relacionada à noção de *mimesis*, enquanto a segunda estava à de “semelhança”, como se deduz da seguinte passagem:

*A cartografia do mundo [Geographia] é uma imitação, por meio do desenho, de toda a parte do mundo [...]. Ela difere da cartografia regional [chorographia], onde a cartografia regional, como disciplina independente, define as localidades individuais, cada um de forma independente e por si mesma [...]. O objetivo da cartografia regional é o registro de uma parte, como quando alguém faz uma imagem de apenas uma orelha ou um olho, mas [o objetivo] da cartografia do mundo é uma visão geral, análoga ao se fazer um retrato de toda a cabeça. [...] A cartografia regional coincide, acima de tudo, com as qualidades e não com a quantidade de coisas que ela registra, presta atenção no todo pela semelhança, e não tanto por meio de notações proporcionais. [...] Consequentemente, a cartografia regional requer o desenho da paisagem, e ninguém, senão um homem hábil no desenho poderia fazer cartografia regional. [...] Por estas razões, [a cartografia regional] não tem necessidade alguma do método matemático [...].*<sup>37</sup>

Porém, tanto a geografia quanto a corografia estão para categorias terminando em “grafia”: a “grafia” de “geografia” como “mimese”; e a “grafia” de “corografia” como “semelhança”. Por “mimese”, como aplicada a esse contexto da cartografia do todo geográfico, entendemos a relação de analogia entre pontos, segmentos de reta e arcos que definem um objeto cartográfico e sua relação com seus objetos de referência no mundo empírico, sendo, portanto, aqueles elementos, pontos, segmentos de reta e arcos, dispostos em diagrama na superfície da projeção cartográfica de forma a corresponder às relações de distâncias entre seus objetos de referência, tal como se encontram no mundo empírico. Já a “semelhança” de uma

<sup>36</sup> ALPERS, *A arte de descrever*, p. 263.

<sup>37</sup> O texto original: “[...] Regional cartography deals above all with the qualities rather than the quantities of the things that it sets down; it attends everywhere to likeness, and not so much to proportional placements. [...] Consequently, regional cartography requires landscape drawing, and no one but a man skilled in drawing would do regional cartography. [...] For these reasons, [regional cartography] has no need of mathematical method [...]”. BERGGREN, J. Lennart & JONES, Alexander. *Ptolemy's geography: an annotated translation of the theoretical chapters*. Princeton: Princeton University Press, 2000, p. 57-58.

parte do todo geográfico não está necessariamente inscrita nisso que podemos considerar como os aspectos da medição. A “grafia” da “corografia” (e mesmo de sua especialização ulterior, isto é, a topografia) era o resultado da impressão de uma semelhança; o que nos coloca novamente frente ao problema da imagem e não necessariamente ao método matemático.

A “grafia” da imagem, ao operar por iconicidade (*eikon*, na expressão grega para semelhança) não precisava se aliar à “metria”. Nesse sentido, antes de serem sinônimos debaixo do mesmo guarda-chuva etimológico, tratam-se de acepções diferentes que compõem a ambiguidade do termo *graphos*. Nesse sentido, a leitura atenta de Ptolomeu nos leva a conceber que paisagem e cartografia são distintas, embora, pela natureza ambígua da relação medição/ observação não métrica, sejam imagens que comportam uma ampla interface onde várias formas de construção da imagem podiam lhes ser comuns.

Afirmar que a pintura de paisagem está relacionada à cartografia nos Países Baixos do século XVII é uma coisa; mas dizer que são equivalentes gráficas constitui algo radicalmente diferente. Por um lado, mapas e paisagens podiam apresentar diversas estratégias visuais compartilhadas, fora um intercâmbio de usos, com finalidades afins. Um mapa mural poderia ter um uso decorativo, de dentro de sistemas de valores tais quais aqueles presentes nas práticas sociais de colecionar objetos, ou de liturgias de autopromoção na corte; e paisagens poderiam corroborar o princípio do conhecimento geográfico, contribuindo enquanto ferramenta de estudo das formas de relevo para levantamentos topográficos. Mas, por outro lado, isso não implica dissolver as singularidades de cada uma dessas duas imagens. Antes disso, se pode reconhecer suas especificidades, por um lado, e também a interface surgida de uma visualidade comum, por outro, constatando que ambos os tipos de imagens se remetiam a uma cultura visual que as articulava.

A fim de seguir este debate sobre o caráter descritivo da arte neerlandesa do século XVII, outra abordagem deve ser discutida aqui. Chamado de “método associativo”, esse enfoque se caracteriza por uma preocupação com o contexto histórico da imagem<sup>38</sup>. É o caso do texto já citado de Simon Schama. Logo no início dele Schama evoca, não por coincidência, três “grandes transformações” que ocorreram nos Países Baixos entre 1590 e 1650: a) um tipo completamente novo de pintura de paisagem; b) a mudança na geografia física por conta da reclamação de terras às águas; e c) a emergência das Províncias Unidas como país independente, em meio ao “corpo da monarquia internacional”<sup>39</sup>.

Para responder à pergunta de por que os neerlandeses se identificaram com o autorretrato topográfico, Schama afirmou que é necessário ir além da estética formal para compreender como a geografia social neerlandesa moldou a construção cultural de sua própria consciência. Mais adiante coloca a questão de que a paisagística neerlandesa de até os anos trinta do século XVII tinha a ver com

<sup>38</sup> A esse respeito, ver: BEGEMANN, Egbert Haverkamp & CHONG, Alan. “Dutch landscape and its associations”. In: HOETINK, H. R. (ed.) *The Royal Picture Gallery Mauritshuis*. Amsterdam: Meulenhoff/ Landshoff; Nova York: Harry N. Abrams; Haia: Mauritshuis, 1985, p. 56; e BUIJSEN, *Between fantasy and reality...*, p. 61.

<sup>39</sup> SCHAMA, “Dutch landscapes...”, p. 65.

a formulação de uma geografia patriótica<sup>40</sup>.

O método proposto por Schama para o estudo da paisagística neerlandesa pressupõe a historicização dos discursos e imaginários presentes nas publicações de livros de emblemas, de forma a concebê-los como um repertório que seria retrabalhado nas pinturas de paisagem. Podemos ver aí uma forma de combinar a iconologia de De Jongh com o estudo da cultura visual em Alpers para, chegando ao campo interdisciplinar da História Cultural, operar uma interpretação histórica sem negar o espaço de criação cultural nessas obras de Arte. Nesse sentido, no mesmo ano de 1987, em seu livro *O desconforto da riqueza*, Simon Schama afirmou que a descrição minuciosa dos objetos, em suas superfícies sensuais, não era incompatível com as prescrições morais da cultura neerlandesa no século XVII<sup>41</sup>.

Porém, essa interpretação da Arte neerlandesa em Schama foi alvo de diversas críticas. Catherine Levesque afirmou que Schama ignorou a cultura visual e que, embora usando ilustrações pertinentes e provocativas, seu texto não considerou o papel que essas imagens tinham ao definir os eventos e crenças por ele descritos<sup>42</sup>.

No entanto, uma leitura mais atenta dos textos de Schama permite verificar que ele não só tratou as imagens como mais do que meras “ilustrações”, mas também procurou se distanciar do hegelianismo implícito na noção de *Zeitgeist* [espírito do tempo], como quando se referiu ao discurso do realismo francês do século XIX, e sua sobrevivência no interior das abordagens historiográficas da Arte do século XX que, concebendo a História como manifestação de um *telos*, interpretou a arte neerlandesa do século XVII como um primeiro capítulo do desdobramento da razão ocidental, em sua relação com o desenvolvimento da burguesia.

Ao tomarmos a passagem de *O desconforto da riqueza* em que analisa o quadro *Alegre Companhia*, executado entre 1617 e 1620 por Willem Buytewech, podemos observar como Schama investe o “lugar simbólico” da produção cultural de sentido que é a própria imagem, a qual foi criada em relação direta com os imaginários de uma geografia moral. Assim, Schama não estava interpretando a composição nos termos de um sermão visual, como que apenas ilustrando com uma imagem sua análise logocêntrica, mas sugerindo que Buytewech tirou desse imaginário bíblico as imagens com as quais poderia construir uma visão acerca do tema na imagem fixada. Schama sugeriu, portanto, que a transposição das “conotações clássicas” guardava relação estreita com as “circunstâncias holandesas da época”<sup>43</sup>.

Nesse sentido, a produção da imagem de Buytewech guardou em sua composição um arranjo imaginário, arranjo esse que permitiu aos contemporâneos estabelecer a relação entre o tema tratado no quadro e o mesmo tal como se conhecia de outras pinturas, de gravuras nos livros de emblemas, ou simplesmente da tradição oral. Ademais, ao assim fixar sua construção de significados, Buytewech deixou elementos, em sua pintura, com os quais o historiador pode, hoje e a partir dela, investigar as formas passadas de imaginar o mundo e a si mesmo.

Examinemos, porém, o problema de fundo que levou Levesque a fazer o

<sup>40</sup> SCHAMA, “Dutch landscapes...”, pp. 72-73.

<sup>41</sup> SCHAMA, Simon. *O desconforto da riqueza: a cultura holandesa na época de ouro*, uma interpretação. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1992 [1987], p. 407.

<sup>42</sup> LEVESQUE, *Journey through landscape...*, p. XIX.

<sup>43</sup> SCHAMA, *O desconforto da riqueza...*, p. 217-220.

comentário sobre *O desconforto da riqueza*. Apesar de, por um lado, conferir destaque à questão da cultura visual em seu objeto de estudo, por outro Catherine Levesque não nos fornece uma definição do que vem a ser concebido como tal. Em várias passagens, a autora deixa entrever que ela entende, por cultura visual, um repertório de imagens que estão fixadas nas séries de gravuras feitas em Haarlem nas três primeiras décadas do século XVII. Daí que, em seu texto, a expressão “cultura visual” pode ser – e o foi – intercambiada por “cultura impressa”, como se vê nos títulos do primeiro capítulo e no epílogo, respectivamente. Nesse sentido, ainda que constitua parte de um “quadro cultural” mais amplo, a cultura visual pode ser entendida em Levesque como repertório de imagens; ou, como se diz em língua inglesa, *imagery*. É preciso, então, salientar aqui a diferença entre *imagery* e imaginário. Esse último não é aqui empregado a partir da expressão inglesa *imaginary*, associada àquilo que não é real. Antes, concebemos o imaginário tal como a noção aparece na teoria francesa, com o sentido de um sistema de relações que articula socialmente – e mesmo institui simbolicamente – um certo repertório<sup>44</sup>.

Porém, se os resultados obtidos em ambas as pesquisas – a análise iconográfica de Levesque sobre paisagem e identidade e a interpretação cultural de Schama sobre a sociedade – não estão em desacordo entre si, como entender que Levesque tenha acusado Schama de ignorar a cultura visual? Pelo fato de que esse último não tomou o repertório das imagens, a *imagery*, como objeto de estudo. Em verdade, o objeto de estudo de Schama é a cultura nos Países Baixos do século XVII; cultura, tal como ele próprio colocou em *O desconforto da riqueza*, como “um conjunto de convicções encerradas em padrões relacionais”<sup>45</sup>. Portanto, para Schama, a imagem não é o objeto de seu estudo, e sim a fonte visual.

Nesse sentido, a interpretação que Simon Schama fez da paisagística neerlandesa do século XVII não consistiu em reduzir o fenômeno cultural da fabricação da imagem ao determinismo das relações socioeconômicas. Mas, ao contrário, seu intuito foi o de demonstrar que aquela produção não é isenta dessas últimas; não acontece *fora* delas. Se, por um lado, uma leitura da arte neerlandesa do século XVII em sua relação com a cultura e a sociedade é crucial aqui; por outro é igualmente importante tomar cuidado com possíveis generalizações, presas fáceis do reducionismo.

É preciso cuidado ao estabelecer a correspondência entre as mudanças nas relações sociais e políticas após 1650 e as mudanças de gosto, com suas nítidas implicações de tratamentos figurativos aos motivos pictóricos. Em J. L. Price há a ideia de que a pintura neerlandesa, própria da classe de artesãos que emergiu no início do século XVII, se enfraquece à medida em que a alta burguesia introduz valores neoclássicos estrangeiros<sup>46</sup>. Apesar da virada cultural na proposta de abordar a Arte neerlandesa nesses termos, esse modelo explicativo concebe o

<sup>44</sup> CASTORIADIS, Cornelis. *A instituição imaginária da sociedade*. Tradução de Guy Reynaud. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982, p. 154.

<sup>45</sup> DOUGLAS, Mary. *Cultural bias*. Londres: Royal Anthropological Institute, 1978; *apud* SCHAMA, *O desconforto da riqueza...*, p. 20.

<sup>46</sup> PRICE, J. L. *Culture and society in the Dutch republic during the 17<sup>th</sup> century*. Nova York: Scribners, 1974, p. 119-120, p. 131.

autêntico e o vernáculo como intrinsecamente coincidentes com um generalizante âmbito popular e nacional.

A agenda de estudar culturalmente a arte neerlandesa do século XVII pôde ser relativizada e reelaborada na abordagem de Mariët Westermann. Segundo ela, na primeira metade do século as camadas populares e a burguesia mercante se aproximam entre si e da nobreza orangista, fruto de uma mesma contingência histórica para todos: a guerra de independência contra o inimigo comum, o espanhol, e a subseqüente tarefa de construir interna e externamente um novo Estado. No entanto, depois de 1648, com o fim da guerra com a Espanha, o reconhecimento das Províncias Unidas pela comunidade dos Estados europeus, e o impressionante crescimento do comércio global neerlandês, a burguesia mercante não precisava mais se ver como *par* da nobreza ou das camadas mais pobres. Pelo contrário, seu papel de liderança pós-1650, com a interrupção do *stathouderschap* [literalmente, “lugar-tenência”] da casa de Orange, tornava necessária essa diferenciação, o que exigia, porém, uma construção identitária mais específica, com a criação de uma imagem própria de seu (novo) mundo social e político<sup>47</sup>.

Porém, para entendermos as ulteriores transformações desse processo, é necessário examinarmos a emergência da paisagística neerlandesa na década de 1610, tanto da perspectiva de uma análise imagética quanto na de uma social. Ou seja, é preciso que seja relacionado o fenômeno da criação visual ao processo de construção cultural do sistema político.

O surgimento da nova “linguagem visual”, sobretudo ligada à paisagem, estava associado à própria situação histórica dos grupos sociais neerlandeses de então. Eles se viram independentes do corpo da monarquia internacional europeia e frente ao desafio de construir seu Estado e mesmo suas identidades nesse novo contexto. Como a aristocracia governante na Europa havia criado um imaginário de soberania e de corpo político em torno da simbologia atribuída ao próprio corpo físico dos monarcas soberanos, os neerlandeses, ao formar uma república, precisaram associar seu corpo político a outro imaginário.

Daí que o tipo de imagem que serviu aos propósitos dos neerlandeses de então foi a representação cartográfica. A paisagística estava, portanto, diretamente relacionada a esse imaginário da territorialidade como ancoragem simbólica para a construção cultural das identidades, definindo a comunidade através da relação entre o grupo social e o pertencimento aos seus lugares cívicos. Nesse sentido, a imagem que relacionou a identidade neerlandesa ao corpo político terminou por fazer referência à base comunal do sentimento de pertença: as vistas topográficas.

Nesse sentido, usando a forma mais unificada de espacialidade paisagística que apareceu nos desenhos de Hendrick Goltzius, em 1603, artistas como Claes Jansz. Visscher, Esaias van de Velde, Willem Buytewech e Jan van de Velde, produziram composições que simbolizavam a terra pátria através de motivos relacionados aos *topoi* da Paz, do Trabalho e da Abundância.

O novo idioma visual, identificado posteriormente com o “realismo”, não foi uma forma de registrar uma natureza objetiva, mas o refino de informação visual para que os espectadores pudessem identificar precisamente os locais pátrios.

---

<sup>47</sup> WESTERMANN, Mariët. *A worldly Art: the Dutch republic, 1585-1718*. New Haven: Yale University Press, 2007, p. 176-180.

Assim, não se tratava de montar um elogio visual a qualquer terra fértil, mas em relação aos locais especificamente relevantes para a História da independência.

Não foi à toa que esse tratamento topográfico dado à paisagística coincidiu tanto com o uso de uma cartografia imbuída da missão de construir uma imagem de soberania baseada na terra quanto com as publicações que surgiram acerca da História dos povos neerlandeses. Tratava-se de uma construção cultural que articulava o discurso histórico ao imaginário de topografia para elaborar uma identificação visual dos grupos sociais em relação a seus lugares pátrios.

Quando os quadros de Van Goyen ou de De Molijn apareceram na década de 1620, com suas espacialidades amplas, contendo cenas de transeuntes em meio às dunas, os gravados paisagísticos e cartográficos de Visscher já circulavam pelo mercado, de forma que os compradores dos quadros já estavam familiarizados com os motivos do “homem” e da “terra” e a sua respectiva inserção num imaginário de paisagem política.

Nos escritos teóricos sobre a arte neerlandesa, Karel van Mander já havia dito, em seu *Het Schilder-boeck* [O livro do pintor], em 1604, que havia dois tipos de pintura de paisagem: uma de exortação poética e uma de representação de lugares particulares. A primeira poderia fazer alusão ao corpo político por figura de linguagem, como em metáforas e/ ou alegorias; mas a segunda era mais enfática, uma vez que estrutura a imagem através da identificação entre o representado na composição e o observado no mundo empírico.

Tal como “lugar” é o “espaço” localizado – e, portanto, significado – a topografia é a paisagem já especificada. O paralelo ocorre na toponímia. O nome próprio é a palavra usada para identificar não qualquer coisa; mas justamente o seu contrário: a coisa singularizada, identificada; não *uma* coisa, mas *essa* ou *aquela*. Nesse sentido, a singularidade da topografia (representação de local específico) ocorre como que em analogia a um tipo específico de topônimo: o que forma seu nome próprio a partir do substantivo comum que dá nome a uma característica física do sítio que singulariza o local.

Assim, a representação de paisagem como topografia foi a construção imaginária da identificação neerlandesa do seu corpo político com os seus lugares cívicos: a cidade como lugar da comunidade e articuladora, como centro mesmo, da própria paisagem. Daí que uma sociedade, desejosa de demover o imaginário de soberania como domínios submetidos à nobreza – tomada como cabeça do corpo político – terminou por, ao dar continuidade ao sentimento de pertença à comunidade civil, usar a iconografia de vistas topográficas como ancoragem de um velho imaginário pátrio para uma nova conjuntura identitária.

Desse modo, o discurso geográfico era, no interior da cultura visual neerlandesa do século XVII, uma fonte de imagens a serviço de uma soberania política que estava incorporada na união das Sete Províncias. A relação entre parte e todo no corpo político passou a ser visualizada através da corografia formada entre as vistas topográficas e o todo da entidade geográfica. Daí ser comum e recorrente a relação entre cartografia e paisagística nos mapas murais representando o território.

No entanto, não devemos conceber a fabricação dessas imagens como mero reflexo da sociedade. Se, por um lado a criação figurativa não ocorre fora das relações sociais, por outro as últimas não estão fora das primeiras. A cultura visual

neerlandesa do século XVII, em seu aspecto de geografia política, tornou-se o próprio palco dessa construção simbólica. Não fossem os ranços oitocentistas, tanto de uma teoria realista da imagem quanto de uma teleologia hegeliana da História, e poderíamos ter posto a questão do idioma visual da paisagística neerlandesa do século XVII em perspectiva: não o progresso da cópia do real, mas a emergência da operação imaginária que articulou aquela mesma visualidade ao discurso geográfico e à temporalidade histórica.

Portanto, foi no contexto histórico de princípios da Idade Moderna, na confluência entre uma cultura política e uma cultura visual, entre a permanência de elementos oriundos do discurso da paisagem como corpo político e a emergência de uma visualidade que a construía como espacialidade no interior das práticas figurativas, que a paisagística neerlandesa do século XVII surgiu: o lugar imaginário por excelência para articular a construção simbólica de suas identidades culturais.



Artigo recebido em 04 abr. 2013.

Aprovado em 17 mai. 2013.

## RESUMO

O presente artigo é uma investigação da produção visual sobre paisagem nos Países Baixos do Século XVII a partir de uma história da cultura. Tomamos emprestado à disciplina da História da Arte um objeto de estudo, a representação figurativa de paisagem, e a submetemos a um exame definido por parâmetros de outro quadro teórico: os estudos de cultura visual. A paisagística neerlandesa do século XVII estava relacionada não só aos aspectos formais e iconográficos de sua especificidade artística, mas também às práticas significadoras que, ancoradas nas relações sociais, construíram as historicidades dos sujeitos de então. A ponte entre a imagem e a história era composta pela geografia. Assim, a paisagística, tendo sido definida como gênero por uma teoria da arte contemporânea à época, foi usada para relacionar a história aos lugares pátrios. Em outras palavras, tratou-se de investigar aqui a paisagem como a criação imaginária de lugar através da qual os grupos sociais de então puderam mediar suas relações materiais e simbólicas de forma a construir seu corpo político soberano. Portanto, foi no contexto histórico de princípios da Idade Moderna, na confluência entre uma cultura política e uma cultura visual, entre a permanência de elementos oriundos do discurso da paisagem como corpo político e a emergência de uma visualidade que a construía como espacialidade no interior das práticas figurativas, que a paisagística neerlandesa do século XVII surgiu: o lugar imaginário por excelência para articular a construção simbólica de suas identidades culturais.

**Palavras Chave:** História Moderna; Paisagem Política; Cultura Visual.

## ABSTRACT

This article investigates the visual production on landscape in the Seventeenth-Century Netherlands from a cultural historical point of view. We borrowed a subject from Art History, the figurative rendering of landscapes, and examined it through the theoretical framework of visual culture studies. Seventeenth-Century Dutch landscape imagery was not only related to formal and iconographic aspects of art but also to the signifying practices that, based on social relations, constructed the historical agency of the contemporaries. The bridge built between image and history was made of geographical assumptions. Thus, landscape imagery, defined as a *genre* by a contemporary theory of art, was used in order to relate history to fatherly places. Accordingly, landscape imagery production was part of an imaginary creation of place with which social groups mediated their material and symbolic relations in order to build up their very sovereign body politic. Therefore, it was in Early Modern times, within entangled social context of political culture and visual culture, amongst surviving discourses of landscape as body politic and emergency of landscape imagery as figurative artistic practices as well, that Seventeenth-Century Dutch landscape was shaped: the imaginary place, *par excellence*, in order to articulate the symbolic construction of their cultural identities.

**Keywords:** Early Modern History; Political Landscape; Visual Culture.