

ICONOGRAFIA DO TRABALHO E DA CULTURA NO BRASIL URBANO HOLANDÊS. CARDOSO, Zoroastro Ramos (Universidade Federal do Rio Grande do Norte - UFRN).

A temática sobre o mundo escravista concebendo europeus e africanos como agentes históricos constitui um desafio que vem sendo enfrentado pela nova geração de historiadores. Apesar das rígidas fronteiras sociais formais entre colonizadores e escravos, tem-se identificado a coexistência e mistura de heranças culturais diversas. Hibridismos culturais, trocas, imposições, apropriações, resistências entre tradicionais colonizadores e escravos “subalternos” são categorias de análise e interpretação da realidade histórica. Holandeses e africanos, inclusive escravos negros, coexistem no século XVII trocando culturas através de processos culturais como protagonistas da história no mundo escravista.

Fontes tradicionais e novas são agora tratadas com o olhar da nova geração de historiadores que tentam penetrar na cabeça das pessoas, no significado de coisas tidas pela historiografia tradicional como sem importância. Justamente essas coisas sem importância podem se transformar em pistas que conduzem a uma melhor compreensão do complexo universo cultural.

Antes do comércio escravista afro-americano, era generalizado o uso de escravos em sociedades africanas. Negros aculturados e cristianizados foram os primeiros a entrar como escravos na península ibérica, em algumas ilhas atlânticas e na América. Depois os mercadores de escravos passam a colocar no mercado negreiro indiscriminadamente homens, mulheres e crianças de todos os matizes culturais. Para o historiador norte-americano Herbert Klein, a escravidão na América Latina “fundiu-se a um sistema escravocrata já existente”.¹ Por esse viés explicativo Klein finda justificando a prática da escravidão na América Latina. No passado e ainda hoje a escravidão causa mal estar na consciência de alguns homens. Entre os holandeses a escravidão encontrou resistência na sociedade neerlandesa dos Países Baixos em tensão com a mentalidade empresarial dos grandes mercadores numa época em que os holandeses conquistaram a hegemonia do capitalismo emergente.

Pedro Puntoni, tomando por base a historiografia holandesa e brasileira, analisa como os neerlandeses passaram a ver os escravos negros como indispensáveis à produção colonial e ao lucrativo comércio de escravos. Houve muita resistência nos meios religiosos, políticos e sociais à escravidão, normal para portugueses e espanhóis. Os Estados Gerais, governo dos Países Baixos neerlandeses, em fins do século XVI, decidiram libertar os escravos capturados de um navio negreiro português. Usselinx, homem forte da Holanda, considerava a escravidão antieconômica e desumana, enaltecendo o trabalho livre. Com o tempo, corsários holandeses continuaram capturando navios negreiros luso-espanhóis, aumentando os lucros de empresários com o butim e, em consequência, para os Países Baixos em guerra contra a União Ibérica. O próprio Usselinx muda de posição dez anos depois, aprovando o uso de escravos de origem africana nas colônias holandesas e partilhando da idéia de superioridade racial. As Igrejas reformadas (calvinista e luterana) na Holanda, braço ideológico do capitalismo emergente, tentavam resolver o problema de consciência dos homens, procurando fundamentos teológicos e morais para justificar a escravidão. Concluíram que os europeus tinham o direito de escravizar os negros que consideravam descendentes de Cam, amaldiçoado por Noé a ser escravo (Gênesis, 9 e 10). Por outro lado, continua Puntoni, diversas tentativas de incentivo à migração de colonos holandeses e outros europeus para povoar as colônias flamengas resultaram em fracasso. Nassau propôs à Companhia o envio ao Brasil de holandeses, alemães e galês (condenados), mas de nada adiantou. Alguns engenhos funcionam precariamente devido à guerra de ocupação holandesa (1630-1637) que gerou um grande déficit para a Companhia holandesa até a chegada de Nassau ao Brasil (1637). A solução seria mesmo continuar utilizando mão de obra escrava, como há alguns anos faziam seus antecessores holandeses, mas não indígena, e sim africana. Os

diretores da Companhia das Índias Ocidentais justificavam que, sem negros escravos, seria impossível fazer o Brasil prosperar. Figuras expoentes da sociedade neerlandesa mudaram de posição, passando a justificar a escravidão, entre eles Usselincx.²

Um mesmo espaço social se transforma para os mais diversos agentes históricos em lugar onde se trocam valores e identidades. Gilberto Freyre identificou no espaço social brasileiro essa mistura de culturas, povos e raças que chama de “colonização híbrida” originária de um “povo indefinido entre a Europa e a África”, que é o povo português. O mestre de Apipucos (bairro do Recife) assegura que os portugueses se revelam com “muito maior miscibilidade que os outros europeus”. Esse erudito da cultura brasileira chega à conclusão que todas as sociedades coloniais de formação portuguesa são mais ou menos híbridas.³ Considerando correta esta afirmação, povos europeus do Norte igualmente colonizadores, em particular os holandeses, ficam distanciados desse processo de miscibilidade. Entretanto, a nosso ver, neerlandeses e africanos trocaram culturas, vivenciaram hibridismos, embora sem a mesma intensidade dos portugueses.

Dentre os europeus foram os portugueses que, a partir do século XV, iniciaram a conquistar de povos da África do Atlântico Sul e do Oceano Índico, seguidos de mercadores espanhóis respaldados nos *asientos*⁴. Depois vieram corsários e mercadores ingleses e franceses, e, a partir do século XVII, mercadores e funcionários das companhias holandesas para as Índias Ocidentais e Orientais, além de corsários.

Como o Brasil Colonial tem sido estudado na perspectiva do Brasil e da Europa, constitui uma novidade na historiografia brasileira e brasilianista ampliar essa visão incorporando a África à narrativa e interpretação do historiador. Essas três partes unidas pelo Atlântico se complementam culturalmente, sendo todas elas fontes básicas para que se apreendam fragmentos da história do mundo escravista. Essa nova visão historiográfica busca nas demais ciências sociais conceitos e categorias (permanências, significados, representações, símbolos, hibridismo, impermeabilidade, resistência, pluralidade, apropriação, incorporação, *passseurs culturels*, dentre outros) que possibilitam uma rica troca de experiências e visões entre as ciências humanas.⁵

Entre a história e as demais ciências sociais as fronteiras cada vez mais estão perdendo a rigidez à medida que avança a multidisciplinaridade nas ciências humanas para apreensão de fragmentos da realidade, de universos culturais complexos. A história da cultura e, mais especificamente, a etnologia passam a ser consideradas a ponta fina da história social, que permitem ao pesquisador da cultura penetrar no contexto em que foram produzidas fontes escritas, orais e iconográficas. Para isto, o intérprete da realidade objeto de estudo precisa ir além das aparências, se quiser compreender melhor o universo cultural complexo, livre da pretensão de abarcar a totalidade da realidade, como fizeram teóricos marxistas ortodoxos.

Não basta conhecer o fazer dos homens para compreender sua história, seu universo cultural, porque as ações dos homens como agentes históricos são apenas a aparência das relações dos homens entre si e destes com o mundo em que vivem. Na verdade, ações e representações apenas exteriorizam um mundo aparente, embora quase sempre alterado pela interpretação fundada numa certa visão de mundo. Por trás das aparências há um mundo simbólico carregado de significados. Os homens estão imersos numa verdadeira teia de significados.⁶ A história cultural tem por objeto identificar e interpretar esses significados, o sentido das representações, como a realidade social é construída.

Robert Slenes procura desconstruir certas interpretações historiográficas sobre os escravos, tentando penetrar na cabeça dos escravos, indo ao significado das coisas por eles utilizadas. Alguns alimentos são ao mesmo tempo alimento para o corpo e para a alma. Comer na gamela coletiva da senzala alimento proibido em sua cultura podia ser motivo de zombaria dos companheiros, prejuízo à saúde e ofensa aos espíritos ancestrais ou da natureza. O cristianismo introduzido pelos missionários e padres católicos em povos africanos ou afro-luso-brasileiros não conseguiu dissolver a relação animista e mágico-religiosa enraizada na cultura africana. O mundo espiritual povoado pelos orixás e o mundo

aparente das coisas visíveis são como a cara e a coroa de uma moeda. O escravo temia comer alimentos que ofendiam aos orixás. A comida feita por alguns escravos moradores de casebres com ingredientes da própria roça, caça ou pesca da sua economia doméstica, quando permitida pelos senhores, constituía um meio de ligação com a cultura de origem, a fim de “fortalecer dessa forma a alma para resistir à escravidão”.⁷ Os ingredientes da alimentação e o modo de fazer a comida assumem diferentes significados sociais e culturais, podendo ser alimento do corpo e da alma.

Como se vê, o historiador da cultura como intérprete da realidade tem como desafio penetrar, ao mesmo tempo, no mundo aparente e no mundo simbólico para conseguir, com propriedade, fazer a ligação entre esses dois mundos. Para isto, além de textos historiográficos, fontes escritas e orais, o historiador precisa utilizar também fontes iconográficas (ícones, ilustrações, gravuras, mapas, pinturas, desenhos, peças de museus).

Ao mesmo tempo, essas representações iconográficas, desde que devidamente contextualizadas, tornam o texto historiográfico atraente e com certa leveza, como também abrem caminho à nova geração de historiadores, outros intérpretes da realidade e seus leitores para um admirável mundo novo.⁸

Quem olha minuciosamente a ilustração na capa e contracapa do livro **Tempo dos Flamengos**, edição de 1987, do historiador José Antonio Gonsalves de Mello⁹, visualiza uma povoação urbana de casas térreas e sobrados com pequena varanda em madeira, mais de noventa pessoas à vista, negras em sua maioria, altos coqueiros frondosos, palmeiras arbustivas e um mamoeiro, na principal rua que dá acesso a um lugar de passagem (pórtico) para um largo rio com bancos de areia, em cuja margem algumas pessoas estão indo ou vindo em pequenos barcos. Ao fundo do quadro, na outra margem do rio, se vê com alguma dificuldade outra povoação e navios ancorados. Apenas barcos pequenos parecem fazer o transporte entre uma margem e outra, portanto sem qualquer ligação por alguma ponte.

Um historiador da cultura tenta identificar a autoria, a data em que o quadro foi pintado, o espaço geográfico e o que representa, recorrendo à história e geografia para penetrar no contexto em que foi produzida. Descobre, entre outras coisas, que a autoria se atribui ao pintor holandês Frans Post (1612-1680), membro da comitiva de artistas e naturalistas do conde João Maurício de Nassau, e a pintura denominada **Mauritiópolis** data de 1657, três anos depois da expulsão dos holandeses do Brasil. Mauriciópolis, edificada na ilha de Antonio Vaz (atual bairro de Santo Antonio na cidade do Recife) no governador Mauricio de Nassau (1637-1644) como cidade-sede do Brasil holandês (século XVII). Os rios Capibaribe e Beberibe juntos sobem e baixam de nível devido à maré, separam essa ilha do istmo de Olinda onde fica o porto do Recife protegido por arrecifes de corais. O historiador se depara com esta questão: inexistente no quadro de Post uma ponte ligando Mauriciópolis ao Recife portuário, inaugurada por Nassau em 1644, portanto anos antes da data do quadro **Mauritiópolis**.

O historiador Mello, grande conhecedor da documentação holandesa, faz alguns registros interessantes sobre essa ponte. As obras da ponte ligando a Cidade Maurícia ao Recife portuário foram retomadas (1641) do lado de Mauriciópolis “com 50 negros **peças**, recentemente chegados, e parece que também com operários holandeses exigentes e insubordinados”¹⁰ (grifos nossos). Antes disto, em 1630, o **número de negros** em serviço no Recife e na ilha de Antonio Vaz **era de 500**.¹¹ Certamente entre esses trabalhadores negros havia gente especializada, com experiência em construção de obras em cidades africanas. A cidade de São Salvador, capital do Reino do Congo, em meados do século XVII, tinha uma população de 60 mil habitantes¹², cinco vezes maior que Recife. Construir e manter uma cidade desse porte exigia uma mão especializada em serviços urbanos. O quadro de Zacharias Wagener denominado **Aldeia** (sem data) mostra num amplo pátio interno murado com sobrados trabalhadores negros fazendo serviços em carpintaria.¹³

O Conselho dos Dezenove, sediado na Holanda, não aprovou destinar mais recursos da Companhia das Índias Ocidentais para conclusão da ponte, por considerar a obra excessivamente cara, atrasando sua conclusão. Porém Nassau assumiu as despesas e a continuidade da obra às suas custas até a inauguração festiva, dez semanas antes do seu

retorno à Holanda, depois de exonerado a pedido.¹⁴ Será que este motivo levou Post a omitir de **Mauritiopolis** a causa da discórdia ?

O historiador encontra outra gravura em **Tempo dos Flamengos** com vista da Cidade Maurícia e do Recife datada de 1684 (?)¹⁵ atribuído a Frans Post desta vez com uma extensa ponte ligando as duas povoações. Por que somente neste quadro, que parece uma reprodução do anterior, Frans Post inclui a ponte ? Por que suprimiu a ponte no quadro de 1657 ?

No Brasil, Frans Post pintou 18 telas a óleo e fez inúmeros desenhos para as gravuras do livro de Gaspar Barléu, **História dos Feitos Recentemente Praticados Durante Oito Anos no Brasil** (1647), com 56 estampas gravadas em cobre, em folhas duplas, pintadas à mão, a partir principalmente de 32 gravuras desse pintor. Na verdade, algumas composições iniciais de Post sofreram modificações na Holanda, ao serem transformadas em gravuras para o livro de Barléu. O quadro **Mauritiópolis** em Barléu mostra uma visão largamente panorâmica cobrindo em linha reta horizontal o Recife portuário com aproximadamente dez navios ancorados, protegidos pela extensa muralha de arrecifes, onde **jangadeiros negros pescam sozinhos**, e numerosas casas de dois e três pavimentos. Certamente como esses jangadeiros tantos outros negros de ganho pescavam sozinhos, sem a vigilância do feitor, contribuindo para o abastecimento da cidade. Nesse quadro uma extensa **ponte** liga o Recife à Cidade Maurícia, onde se divisa o Palácio das Torres ou de Friburgo, amplo casario e demais edifícios, todos identificados no rodapé por letras e números.¹⁶ Fazia três anos que a ponte fora inaugurada, quando o artista ainda se encontrava com a comitiva de Nassau no Brasil. Se não fosse a historiografia, provavelmente esta questão continuaria sendo um enigma.

Até agora as pesquisas identificaram cerca de 160 quadros a óleo de Frans Post, sendo apenas sete pintados no Brasil dos 18 quadros produzidos durante sete anos nesta terra, alguns dos quais ainda extraviados. Nassau, de volta à Holanda, conservou sob sua propriedade esses 18 quadros por 35 anos até que os presenteou ao rei da França, Luís XIV, no mesmo ano da sua morte (1679). Posteriormente, em 1765, um pintor francês de nome Thiery reproduziu em guache com algumas alterações os quadros de Post pintados no Brasil, mas apenas cinco deles são conhecidos, dentre os quais **Mauritiópolis**, onde um **solitário pescador negro** aparece destacado em sua estreita jangada de três paus.¹⁷

Com a volta de Nassau e sua comitiva para a Europa, Frans Post continuou na Holanda pintando quadros sobre o Brasil com base em anotações e esboços. Aos poucos Post se afasta da pintura documental, da realidade histórica e geográfica para atender aos interesses de compradores sequiosos de ver o exotismo dos trópicos brasileiros. Seu último quadro data de **1669** (não de 1684), onze anos antes de sua morte resultante do declínio físico e mental agravado pelo alcoolismo.¹⁸

O universo do trabalho e da vida cotidiana dos escravos em engenhos, aldeias, povoados e vilas sob domínio holandês são registrados pela iconografia produzida pelos pintores holandeses com fidelidade à realidade para ilustrar trabalhos historiográficos, como o de Gaspar Barléu, e científicos para os naturalistas W. Piso e G. Margraf, autores da **História Natural do Brasil**. Dentre outros artistas, destacam-se na iconografia holandesa da escravidão: Frans Post, autor do **Forte Frederik Hendrix** e **Mauritiopolis**; Albert Eckhout, autor do **Guerreiro Negro** e da **Negra com Criança**; Zacharias Wagener, autor de **Negros Dançando** e **Mercado de Escravos**; Eckhout ou Jasper Beckx, autor do **Retrato do Embaixador do Congo**; Jan Van Kessel autor de **América**, capa do livro de Alencastro, **O Trato dos Viventes**. Cenas rurais e urbanas buscam expressar a idéia de unidade entre homem e natureza, arte e ciência, pois estas ainda se mantinham unidas no século XVII. Todos esses artistas omitem cenas de violência contra os escravos, como se tentassem ocultar a realidade brutal da escravidão ou dignificar africanos e indígenas. Albert Eckhout tentou dignificar indígenas e africanos¹⁹, assim como Frans Post. Gilberto Freyre reconhece que a “iconografia da escravidão e da vida patriarcal está magistralmente feita por artistas da ordem de Franz Post, Zacharias Wagner, Debret, Rugendas”.²⁰

A visão de agentes históricos do passado esconde coisas que passam despercebidas a intérpretes daquela realidade ofuscados por conceitos e métodos que visualizam apenas uma face da moeda. A produção historiográfica desses intérpretes deixou escapar coisas habilmente maquiadas ou disfarçadas, outras consideradas sem importância e desvalorizadas. Algo desprezado no passado pode se transformar em pista no presente para um caminho revelador de chaves historiográficas, compreensão do passado e do presente. A comida como alimento do corpo e da alma para o escravo; a ponte ligando margens de rios ignoradas pelo pintor numa tela e colocada pelo mesmo pintor noutra tela; os 50 negros recém chegados ao Recife para trabalhar na obra da ponte; o solitário pescador negro no porto do Recife. São pistas que podem conduzir a chaves historiográficas na abertura de portas que levam a descobertas interessantes. Mas não é fácil abrir essas portas e passar por elas porque pode haver armadilhas.

No livro iconográfico **Thier Buch** do alemão Zacharias Wagener, que viveu em Pernambuco (1634-1641) como soldado da Companhia holandesa e despenseiro de Maurício de Nassau, uma das 110 aquarelas tem o nome de **Dança de Negros**. O autor descreve esta dança dos escravos executada num domingo, ao som de pífanos e tambores, durante todo o dia de folga, com a participação de homens e mulheres, velhos e crianças, alimentados por garapa. Os escravos “consomem assim todo o santo dia dançando sem cessar, a ponto de muitas vezes não se reconhecerem, tão surdos e ébrios eles ficam”. René Ribeiro identifica essa dança como uma “roda de Xangô” ao som de atabaques e agogôs, com os participantes alimentados por uma jarra de garapa.²¹

As fontes iconográficas nem sempre correspondem à historiografia, mas são importantes pela força que as imagens exercem no imaginário da população. As artes visuais, as imagens sacras ou profanas, continuam sendo desde o passado mais remoto instrumentos poderosos para impor e divulgar representações simbólicas, exercendo funções diversas, entre as quais, religiosas, políticas e sociais. Mesmo havendo ambigüidade nos registros visuais, são de grande importância para os historiadores, principalmente para aqueles que se dedicam à história das artes visuais ou que tentam produzir uma historiografia recorrendo também à iconografia para tentar penetrar em significados que vão além das aparências.

A obra de arte adquire uma dimensão que ultrapassa o tempo em que foi produzida e tem recepção diferenciada para outras épocas e culturas, porque as condições históricas são outras. Os indivíduos desenvolvem certa sensibilidade de acordo com a identidade cultural com esta ou aquela obra de arte, cujas imagens veiculam formas e conteúdos representativos do mundo material e simbólico. Para alguns historiadores da arte, a pintura holandesa do século XVII retrata de tal modo o mundo que mais parece descrição e imitação da natureza. Svetlana Alpers demonstra “que o realismo holandês é apenas aparente” (...), as imagens da realidade “são abstrações materializadas que pregam lições de moral”.²² São memoráveis os registros em imagens que hoje são objeto da iconografia. Maravilhados com o exotismo nativo do Novo Mundo, na visão dos europeus nórdicos, a comitiva seleta de naturalistas e pintores de Maurício de Nassau fez registro da flora, fauna, nativos, vilas, povoados e aldeias do Brasil holandês.

Concluimos este trabalho destacando que essa nova visão historiográfica, ao valorizar a iconografia respaldada pela documentação de outras fontes e utilizando regras da heurística, vem abrindo caminho para revisões historiográficas que se fazem necessárias. Outras porções de história podem ser reescritas e reinterpretadas para melhor compreender a complexidade do universo cultural²³ do passado e do presente.

NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

-
- ¹ Escravidão africana. América Latina e Caribe. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 28.
- ² Ver PUNTONI, Pedro. A mísera sorte. São Paulo: Hucitec, 1999. ALENCASTRO, Luiz Felipe de. O trato dos viventes. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. “Nassau, o príncipe humanista (...) induz a varrer o escrúpulo inútil” dos flamengos em relação à escravidão. P. 211.
- ³ Utilizo a 45ª edição de FREYRE, Gilberto. Casa grande & senzala. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2001, p. 86. A 1ª edição data de 1933 sem as notas e ilustrações acrescidas no decorrer de sete décadas.
- ⁴ Ver ALENCASTRO, op. cit. O autor amplia essa visão historiográfica englobando Europa, África e Brasil.
- ⁵ Ver PAIVA, Eduardo França. 500 anos de hibridismo e impermeabilidade culturais no Brasil: os *passseurs culturels*. In: COSENTINO, F. C. & SOUZA, M.A. de (orgs.) 1500/2000 Trajetórias. Belo Horizonte: Centro Universitário Newton Paiva, 1999, pp. 11-20.
- ⁶ Ver GEERTZ, Clifford. A interpretação das culturas. Rio de Janeiro: Guanabara, 1989. Como este autor deixa de relacionar significado com o contexto social e cultural, esta falha pode ser suprida por THOMPSON, John B. Ideologia da cultura moderna. Petrópolis: Vozes, 1995. Ver a noção de representação também em CHARTIER, Roger. A história cultural entre práticas e representações. Lisboa: Difel, 1990.
- ⁷ SLENES, Robert W. Na senzala, uma flor; esperanças e recordações na formação da família escrava – Brasil Sudeste, século XIX, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999, p. 194.
- ⁸ Ver PAIVA, Eduardo França. História & Imagem. Belo horizonte: Autêntica Editora, 2002.
- ⁹ Este livro teve a 1ª edição publicada pela Livraria José Olympio Editora, Rio de Janeiro, em 1947, mas a edição aqui utilizada, publicada no Recife pela Editora Massangana, data de 1987 com mais de 50 ilustrações.
- ¹⁰ MELLO, José Antonio Gonsalves de. Idem, p. 95.
- ¹¹ Idem, p. 176.
- ¹² Ver COQUERY-VIDROVITCH, Chaterine. Histoire des villes d’Afrique noire des origenes à la colonization. Paris: Albin Michel, 1993, p.115.
- ¹³ Ver quadros de Wagener e Post em MOURA, Carlos Eugenio Marcondes de. A travessia da Calunga grande. São Paulo: EDUSP, 2000. E também na obra O Brasil e os holandeses. Rio de Janeiro: Sextante Artes, 1999. As ilustrações belíssimas reproduzem telas holandesas com cenas rurais e urbanas, além de mapas.
- ¹⁴ O elevado custo da ponte agrava os desentendimentos entre o Conselho dos XIX e o governador Mauricio de Nassau, culminando em sua renúncia. Cf. Mello, idem, p. 94-97.
- ¹⁵ Certamente há um erro de datação ou de autoria, pois Frans Post já morrera. Gravura publicada em Tempo dos Flamengos, op. cit., entre pp. 96-97, copiada da Coleção Souza Leão, Frans Post, Rio de Janeiro, 1973.
- ¹⁶ BARLÉU, Gaspar. História dos feitos recentemente praticados durante oito anos no Brasil. Rio de Janeiro: Ministério da Educação, 1940. Nesta edição constam todas as gravuras de Frans Post publicadas na obra de 1647. A Fundação de Cultura Cidade do Recife fez o mesmo em 1980, mantendo a originalidade da obra. Na edição publicada pela USP/Itatiaia, Belo Horizonte, em 1974, Coleção Reconquista do Brasil, v. 15, as gravuras inexistem, comprometendo a originalidade da obra.
- ¹⁷ Os famosos 18 quadros de Frans Post e as reproduções de Thierry estão em trabalho produzido por LAGO, Beatriz e Pedro Correia do. Os Quadros de Post Pintados no Brasil. In: O Brasil e os holandeses. Rio de Janeiro: Sextante Artes, 1999. No Museu do Louvre estão quatro desses 18 quadros pintados no Brasil. Apenas o primeiro quadro, **Ilha de Itamaracá**, se encontra no Museu Mauritshuis, desde 1953, na Holanda.
- ¹⁸ Ver LAGO, Pedro Correa do. O Olhar distante. In: CATALOGO MOSTRA DO REDESCOBRIMENTO. Brasil 500 anos é mais.
- ¹⁹ NAVES, Rodrigo. A forma difícil. São Paulo: 1996, p. 77.
- ²⁰ FREYRE, Gilberto. Op.cit., p. 61. Ver DEBRET, Jean Baptista. Viagem Pitoresca ao Brasil.
- ²¹ MOURA, Carlos E. Marcondes de. A travessia da Calunga grande. São Paulo: EDUSP, 2000, p. 21.
- ²² Esta autora demonstra como a arte holandesa do século XVII deve ser vista com uma nova maneira de olhar dentro da tradição do Norte europeu diferenciado da tradição italiana albertiana (Alpers, Svetlana. A arte de descrever. São Paulo: ... 1999, p. 36)
- ²³ Ver PAIVA, Eduardo França. Escravidão e universo cultural na colônia; Minas Gerais, 1716-1789. Belo Horizonte: EdUFMG, 2001.