

Como vender o exótico: Frans Post e o mercado para o Novo Mundo

Rita de Cássia do Monte Lima¹

 0000-0002-5625-171X

Como citar:

In: ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 15, 2021, virtual. **Atas do XV Encontro de História da Arte**. Campinas: IFCH/UNICAMP, n. 15, 2022.

DOI: 10.20396/eha.15.2021.4668

Resumo

Na terceira fase da obra de Frans Post, de 1661 a 1669, suas pinturas alcançaram uma clientela diferente das fases anteriores. É o período com a maior quantidade de obras e nos inventários os preços são variados. Mas não só porque algumas dessas obras tinham um valor acessível que um determinado grupo iria ter interesse em adquiri-las. Então, quem eram os clientes de Post na década de 1660? Quem teria interesse no tema das Índias Ocidentais? Na naturalia exótica, nas ruínas e nos engenhos?

Palavras-chave: Frans Post. Mercado de Arte. Exótico. Consumo. Holanda.

¹ Bacharela em Artes Visuais pela Universidade Federal da Paraíba.

A obra de Frans Post é dividida em quatro fases² e cada uma delas apresenta um diferente perfil de consumo. Na primeira fase, 1637-1644, que corresponde ao período que o pintor esteve no Brasil, Post só produziu para Maurício de Nassau naquilo que foi a maior comissão de paisagem do século XVII e Post sendo um dos únicos pintores holandeses empregados em tempo integral para pintar paisagens³. Post retornou à Holanda em 1644 e permaneceu a serviço de Nassau até 1645⁴. Após este período, ele começou a produzir para o mercado holandês. Na segunda fase, 1645-1660, Frans Post pintou principalmente para os holandeses que estiveram no Brasil e também recebeu encomendas da Corte. Para a terceira fase, 1661-1669, os autores Pedro e Bia Corrêa do Lago apresentaram algo mais amplo: Frans Post produziu para um público “que na sua maioria nunca esteve no Brasil”⁵. Porém, para entender o período mais prolífico da carreira desse artista, é necessário as seguintes perguntas: Quem eram os clientes Frans Post? E como as suas paisagens atraíam esses clientes?

Valor

O mercado de arte holandês no século XVII era muito competitivo e existia uma demanda alta vinda de todas as classes sociais por pinturas. As pinturas poderiam ser comissionadas, compradas diretamente no atelier dos artistas, no showroom das guildas⁶, ou até mesmo em feiras de rua e na frente de igrejas⁷. Existia também uma hierarquia de gêneros de pintura que influenciava no valor das obras. A pintura de história tinha o maior valor, seguida do retrato e da pintura de gênero. Naturezas-mortas e paisagens tinham o menor valor atribuído. As paisagens foram produzidas em larga escala⁸ e apenas em casos especiais elas foram comissionadas⁹, como no caso de Frans Post. Apesar da paisagem estar na base da hierarquia, foi o gênero mais adquirido entre os holandeses¹⁰.

² Ver LAGO, Bia Corrêa; LAGO, Pedro Corrêa. **Frans Post {1612-1680}. Obra Completa**. Rio de Janeiro: Capivara, 2006.

³ CHONG, Alan. The Market for Landscape Painting in Seventeenth-Century Holland. In: SUTTON, Peter. C. et al. **Masters of 17th-century Dutch Landscape Painting**. Museum of Fine Arts Boston, 1987. p. 106.

⁴ LAGO, op. cit.

⁵ Ibid., p. 191.

⁶ PRAK, Maarten. Guilds and the development of the art market during the Dutch Golden Age. **Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art**. v. 30. n. 3/4. 2003. passim.

⁷ HOETINK, Hans. The evolution of the art market and collecting in Holland. **Museum Management and Curatorship** 1, n. 2. 1982. p. 107.

⁸ CHONG, Alan. The Market for Landscape Painting in Seventeenth-Century Holland. In: SUTTON, Peter. C. et al. **Masters of 17th-century Dutch Landscape Painting**. Museum of Fine Arts Boston, 1987. passim.

⁹ VAN DE WOUDE, Ad. The Volume and Value of Paintings in Holland at the Time of the Dutch Republic. In: FREEDBERG, David and 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. 306.

¹⁰ Ibid., p. 308. Ver também ADAMS, Ann Jensen. Competing Communities in the ‘Great Bog of Europe’: Identity and Seventeenth-Century Dutch Landscape Painting. In: MITCHELL, W. J. T. (org.). **Landscape and Power**. Chicago: The University of Chicago Press, 1994. p. 40.

A cidade natal de Post, Haarlem, era conhecida por seus pintores de paisagem. Esses pintores, cada qual com seu nicho, especializaram-se em cenas de inverno, marinhas, paisagens urbanas e rurais, paisagens italianizantes, entre outras categorias. Mas Frans Post se distinguiu dos seus colegas pela sua experiência única: ele foi o primeiro artista a viajar para a América e pintar sua paisagem *in loco*. Ao voltar para a Holanda, diante desse mercado competitivo, Post continuou pintando paisagens relacionadas à sua experiência no Brasil.

Os pesquisadores tendem a refletir sobre aspectos etnográficos da obra de Post. Porém, características que determinavam o preço de uma pintura como realismo, qualidade técnica, tempo de produção e tamanho da obra costumam ser negligenciadas. Na terceira fase, Post produziu obras de tamanhos variados, sendo a maioria de tamanho médio, o que indica que um público de diferentes classes sociais poderia ter acesso¹¹. Pinturas pequenas teriam sido vendidas por um preço menor, porém se elas tivessem um bom acabamento, poderiam alcançar preços mais elevados¹². As pinturas de Post que apresentam tamanho pequeno e médio¹³ foram feitas sobre painel de madeira. A maioria das obras em tela são as de maior tamanho e provavelmente foram comissionadas, pois além da dimensão, apresentam ricos detalhes arquitetônicos e naturais, são bem renderizadas e a pincelada fica praticamente oculta. Assim, seu custo e tempo de produção foram maiores.

Apesar de Post ter recebido encomendas, é muito provável também que tenha vendido algumas de suas obras *on spec*, que significa que não foram comissionadas. Como afirmou John Michael Montias, para produzir pinturas *on spec* era necessário atender a três requisitos: baixo custo de produção, demanda do mercado e preços que cubram as despesas de produção¹⁴. Não era seguro produzir obras de custo elevado na expectativa que alguém fosse comprá-las¹⁵, ou seja, para produzir *on spec*, essas obras deveriam ter um preço acessível. Encontramos na terceira fase de Post pinturas que se encaixam nesse perfil. São paisagens pequenas sobre painel de madeira e com pouca variedade de espécimes de fauna e flora. Algumas delas apresentam uma paleta de cor reduzida e pigmento mais diluído. De acordo com

¹¹ RIFE, Ellen O'Neil. *The Exotic Gift and the Art of the Seventeenth-Century Dutch Republic*. PhD diss., University of Kansas, 2013. p. 91.

¹² CHONG, Alan. The Market for Landscape Painting in Seventeenth-Century Holland. In: SUTTON, Peter. C. et al. *Masters of 17th-century Dutch Landscape Painting*. Museum of Fine Arts Boston, 1987, p. 115.

¹³ Para referência considero que uma obra de Post pequena tem um dos lados com até 50 cm, a de tamanho médio de 50 cm até 90 cm e as obras grandes com um dos lados maior que 90 cm.

¹⁴ "To produce pictures 'on spec' (that is, to paint pictures in the expectation that they can be sold within a reasonably short period to anonymous buyers) and gain a livelihood from so doing, three conditions must be met: first, the production costs (materials and labor) of the work of art must be low, relative at least to the limited working capital resources of most artists; second, there must be a steady demand in the market more or less guaranteeing the quick disposal of products of a given quality; third, market prices must be sufficiently high to cover both material expenses and the opportunity cost of the labor expended." In: MONTIAS, J. Michael. Cost and value in seventeenth-century Dutch art. *Art History*, v. 10, n. 4, 1987. p. 462.

¹⁵ *Ibid.* p. 462.

Pedro e Bia Corrêa do Lago, pinturas que apresentam um declínio de qualidade na terceira fase teriam sido resultado de um momento conturbado na vida do pintor por volta de 1664¹⁶, assim as paisagens não datadas de Post que pertencem à terceira fase e tem menor qualidade foram enquadradas pelos autores nessa lacuna. Mas o que não foi levado em consideração é que Post poderia ter feito também algumas dessas pinturas para vendê-las *on spec* em outros anos que não fosse 1664. O que existe são pinturas com qualidade técnica inferior das anteriores com custo de produção menor e que provavelmente foram vendidas também por um preço menor.

O valor de uma pintura também era determinado pela originalidade daquilo que estava sendo representado. Frans Post foi o único pintor holandês que retratava uma paisagem “brasileira”. Um dos pintores que poderia concorrer com Post nesse tema no mercado holandês era Albert Eckhout, colega de Post que também foi empregado por Maurício de Nassau no Brasil, porém Eckhout estava a serviço do Rei da Saxônia naquela época¹⁷. É provável que Frans Post sozinho pudesse atender à demanda por paisagens “brasileiras”, já que ele provavelmente não montou atelier ou teve pupilos, então só ele poderia pintar o “Brasil”¹⁸. Embora esse tema fosse exclusivo de Post, suas composições da terceira fase eram muito semelhantes. Ao espelhar os elementos ou fazer pequenas mudanças na paisagem (Figuras 1 e 2), Post poderia alcançar uma clientela de classes mais baixas. Já que composições originais, como as suas obras da segunda fase, foram vendidas por preços maiores.

A década de 1660 é o período mais prolífico de Frans Post, onde se concentra o maior número de obras de sua carreira. Ao longo de sua vida, Post fez cerca de 300 pinturas, mas apenas 155 são conhecidas. Na terceira fase, estão 69 obras de Post, e podemos afirmar que ele pintou de 10 a 12 paisagens por ano nesse período¹⁹, o que representa um número pequeno se compararmos que um pintor de paisagem na Holanda produzia em média duas pinturas por semana²⁰. Algumas das paisagens de Frans Post chegaram a custar 800 florins²¹, porém nos inventários encontramos preços também bem inferiores como de 3 florins²². Apesar de Post ter sido um dos pintores de paisagens mais bem pagos da Holanda²³, não é possível afirmar se ele conseguia viver bem apenas da venda de suas pinturas.

¹⁶ LAGO, Bia Corrêa; LAGO, Pedro Corrêa. **Frans Post (1612-1680)**. Obra Completa. Rio de Janeiro: Capivara, 2006, p. 46.

¹⁷ Ibid. p. 40.

¹⁸ Ibid. p. 10.

¹⁹ Ibid. p. 45.

²⁰ PRAK, Maarten. Guilds and the Development of the Art Market during the Dutch Golden Age. **Simiolus**: Netherlands Quarterly for the History of Art. v. 30. n. 3/4. 2003, p. 238.

²¹ LAGO; LAGO. Op. cit., p. 40.

²² Ver BIESBOER, Pieter. **Collections of Paintings in Haarlem, 1572-1745**. Documents for the History of Collecting, vol. 1, Netherlandish Inventories. Los Angeles: Provenance Index, Getty Research Institute, 2001.

²³ CHONG, op. cit., p. 115.



Figura 1:

Frans Post, **Igreja de São Cosme e São Damião em Igarassu**, c. 1660. Óleo sobre painel, 33,4 x 41,4 cm, Coleção Museu Nacional de Belas Artes/IBRAM/Ministério do Turismo, Rio de Janeiro. Foto: Acervo Museu Nacional de Belas Artes.



Figura 2:

Frans Post, **Igreja de Cosme e Damião**, c. 1660. Óleo sobre painel, 39 x 48,5 cm, Casa Museu Ema Klabin, São Paulo.

Como Pedro e Bia Corrêa do Lago apontaram, Post provavelmente tinha um alto cargo trabalhando na guilda²⁴. Mas, segundo Maarten Prak, pintores que tinham muitos pupilos participavam efetivamente na gestão das guildas²⁵ e em Haarlem, artistas com reputação de excelentes mestres “*uytnemende meester*” tinham mais chances de atuar na diretoria da guilda²⁶. Não há evidências de que Post tivesse tido pupilos ou montado um atelier.

A partir de 1660, Post teve que repensar sua abordagem em relação às suas paisagens para alcançar mais clientes, pois nem a Corte nem o Estado²⁷, aqueles que haviam atribuído altas quantias por suas pinturas²⁸, se interessavam mais por uma paisagem que se tornou memória de uma derrota holandesa para Portugal e Espanha. Para a classe média, que não estava diretamente envolvida na política do Novo Mundo, talvez aquele episódio não tenha sido tão impactante e as terras distantes ainda teriam um apelo estético e curioso.

Naturalia, ruínas e moinhos

Para atrair um público diferente, Post precisou retratar um tipo diferente de paisagem. Para apelar a um senso geral de exotismo, o pintor aumentou o número de *naturalia* criando um *repousoir* rico em variedades de animais e plantas que já vinha sendo desenvolvido durante a segunda fase do seu trabalho e chega ao ponto alto na terceira. Com uma composição *arca de Noé*, aves, répteis, anfíbios e mamíferos ocupam o mesmo espaço entre diferentes tipos de flores, árvores e arbustos (Figura 3). Não é difícil imaginar que a obra de Post se destacava com uma forte apreciação ao exótico, afinal como afirmou Duparc, naquela época existia uma demanda pelo exótico em toda a Europa²⁹. Além disso, as pinturas de Post poderiam ter sido vistas também como uma janela para um paraíso distante. Devido ao avanço da urbanização, as paisagens rurais funcionavam como uma “fuga visual” para os holandeses que moravam na cidade³⁰.

²⁴ LAGO; LAGO, op. cit., p. 41.

²⁵ PRAK, op. cit., p. 244.

²⁶ Ibid., p. 245.

²⁷ Para entender a relação da Corte e do Estado com pinturas de paisagem ver CHONG, op.cit.

²⁸ Ibid., p. 115.

²⁹ DUPARC, Frederik J. Frans Post na Pintura Holandesa do Século XVII. In: LAGO, Bia Corrêa; LAGO, Pedro Corrêa. **Frans Post (1612-1680)**. Obra Completa. Rio de Janeiro: Capivara, 2006. p. 18.

³⁰ ADAMS, Ann Jensen. Competing Communities in the ‘Great Bog of Europe’: Identity and Seventeenth-Century Dutch Landscape Painting. In: MITCHELL, W. J. T. (org.). **Landscape and Power**. Chicago: The University of Chicago Press, 1994. p. 58.



Figura 3:
Frans Post, **Engenho**, c. 1660.
Óleo sobre painel, 69,8 x 106 cm,
Coleção particular, Long Island.



Figura 4:
Frans Post, **Vista da Sé de Olinda**, 1662.
Óleo sobre tela, 107,5 x 172,5 cm,
Rijksmuseum, Amsterdã.

As obras de Frans Post nesta fase são mais genericamente exóticas do que brasileiras. Não apenas a *naturalia* nativa é retratada, mas Post também combinou espécimes de outros lugares, como a cabaça e a melancia³¹. O tatu e o tamanduá, comuns entre os elementos naturais nessas paisagens, poderiam ter sido interpretados pelo público holandês como amplas representações da América, pois desde o século XVI, esses animais aparecem em gravuras de grande circulação sobre o “Novo Mundo”, como por exemplo na *Alegoria da América* de Theodoor Galle e artistas que representaram o tema da *Alegoria dos Quatro Continentes*. Como Mason apontou, o Brasil servia de modelo para tudo o que poderia ser do Novo Mundo³². O exótico era generalizado, então não fazia muita diferença para os europeus se essas imagens eram do Brasil ou de qualquer outro lugar da América. Frans Post certamente se aproveitou dessa condição para atingir pessoas com interesses mais amplos, representando um lugar distante, paradisíaco e exótico, ainda que ligado aos holandeses, mas não necessariamente o Brasil de Nassau³³. No entanto, para destacar o exótico, Post não utilizou um motivo bastante conhecido do público europeu: o canibalismo. Talvez para demonstrar que os holandeses teriam feito um bom trabalho de civilizar os nativos? Já que em muitas obras do pintor, os indígenas se apresentam vestidos e convivem de maneira pacífica com africanos e europeus.

Nos inventários³⁴, há poucas paisagens de Post intituladas como brasileiras, *Bresilise landschappen*, esse registro é maior com obras intituladas de Paisagem das Índias Ocidentais, *Westindisch landschap*. Para Liza Oliver, as paisagens de Post não teriam sido compreendidas pelos holandeses como Brasileiras como foram as suas pinturas da primeira fase e isso é atestado pela descrição que seus trabalhos recebiam de Paisagem das Índias Ocidentais³⁵. Com o título de “Índias Ocidentais”, Post poderia apelar para uma clientela que se interessava não apenas pelo Brasil, mas pelo Novo Mundo em geral.

Uma pintura que se destaca na terceira fase é a *Vista da Sé de Olinda* de 1662 (Figura 4). Muito provável que tenha sido uma comissão³⁶, é uma pintura grande feita em óleo sobre tela e apresenta um *repoussoir* rico em plantas e animais. Além da pintura em si, a moldura também se destaca, pois na

³¹ SCHMIDT-LOSKE, Katharina; WETTENGL, Kurt. Framing the Frame: Frans Post's View of Olinda, Brazil (1662). *The Rijksmuseum Bulletin*. v. 68, n. 2. 2020. p. 115.

³² “Amid this welter of geographical guessing, there is a dominant tendency: the assumption that Brazil can serve as an iconographical model for the Americas as a whole.” In: MASON, Peter. From Presentation to Representation: Americana in Europe. *Journal of the History of Collections*, v. 6, n. 1, 1994. p. 12.

³³ VIEIRA, Daniel de Souza Leão. *Topografias Imaginárias: A Paisagem Política do Brasil Holandês em Frans Post, 1637-1669*. Tese de Doutorado em Humanidades. Leiden: Universiteit Leiden, 2010. p. 237.

³⁴ Ver BIESBOER, 2001. Ver também Getty Provenance Index.

³⁵ “[...] Post's 'European paintings' would not have necessarily been read by his Dutch audience as specifically 'Brazilian' as were his seven existing site-specific paintings from Brazil. This is further confirmed by the generic descriptor of 'West-Indian landscape' given to a majority of his works.” In: OLIVER, Liza. Frans Post's Brazil: Fractures in Seventeenth-Century Dutch Colonial Landscape Paintings. *Dutch Crossing*, v. 37 n. 3, 2013. p. 204.

³⁶ SCHMIDT-LOSKE, Katharina; WETTENGL, Kurt. Framing the Frame: Frans Post's View of Olinda, Brazil (1662). *The Rijksmuseum Bulletin*. v. 68, n. 2. 202, p. 120.

madeira foram entalhadas representações da flora e fauna não europeias e europeias³⁷. Esta moldura foi feita especificamente para a *Vista da Sé* e tudo indica que foi supervisionada por Frans Post³⁸. Algumas paisagens de Post tinham molduras de ébano, uma madeira nativa da África. Isso demonstra o interesse dos seus clientes pelo exótico que aparece não só no tema da pintura, mas também na sua moldura.

O tema das ruínas é o mais recorrente nas obras de Post na sua terceira fase. Mas quem se interessaria pelas pinturas de ruínas? E o que essas ruínas de igrejas e de Olinda poderiam representar para o público holandês? (Figura 5). Além da questão do realismo na pintura de Post, as ruínas tem dividido opiniões entre os pesquisadores. Benjamin Schmidt destacou que as ruínas reforçam a ideia de um Brasil português e não um Brasil holandês³⁹. Daniel Vieira afirmou que o motivo da ruína associado à serpente poderia indicar um fracasso colonial⁴⁰. Ellen Rife apontou que as ruínas são ambíguas e poderiam ter sido destinadas tanto a um público protestante quanto católico⁴¹. Eu acredito que Rife tenha apresentado um argumento mais esclarecedor, já que por um lado, as ruínas nas paisagens de Post poderiam representar a fé católica inabalável mesmo em ruínas e por outro lado poderiam reforçar a vitória do protestantismo sobre o catolicismo. Apesar da divisão na Holanda entre católicos e protestantes, a República da Holanda tinha uma certa tolerância religiosa. Estima-se que no século XVII quarenta por cento da população holandesa era católica ou simpatizante do catolicismo⁴². Ainda, Post já havia demonstrado simpatia por portugueses quando assinou em sua pintura *Porto Calvo* (1639) seu nome como F. Coreo⁴³, uma palavra portuguesa para 'Post'. Além do sentido religioso, nesta época a paisagem italianizante era popular, com sua iluminação quente, cenário pastoral e ruínas da *campagna romana*. Nas paisagens de Post aparecem também ruínas de colunas em estilo clássico e não é difícil imaginar que ele pudesse ter destacado esses elementos intencionalmente, já que dentre as paisagens, as italianizantes eram as que alcançavam preços maiores⁴⁴ (Figura 6). Como Rife indicou, os holandeses já tinham uma relação com ruínas e suas representações⁴⁵. O público holandês poderia ter se interessado pelas ruínas não porque eram de Olinda, mas pelo simples fato de serem ruínas.

³⁷ Ibid. p. 112.

³⁸ Ibid. p. 115.

³⁹ SCHMIDT, Benjamin. The "Dutch" "Atlantic" and the Dubious Case of Frans Post. **Dutch Atlantic Connections, 1680-1800**. Brill, 2014. p. 251.

⁴⁰ VIEIRA, Daniel de Souza Leão. **Topografias Imaginárias: A Paisagem Política do Brasil Holandês em Frans Post, 1637-1669**. Tese de Doutorado em Humanidades. Leiden: Universiteit Leiden, 2010, p. 312.

⁴¹ RIFE, Ellen O'Neil. **The Exotic Gift and the Art of the Seventeenth-Century Dutch Republic**. PhD diss., University of Kansas, 2013, p. 114.

⁴² ADAMS, Ann Jensen. Competing Communities in the 'Great Bog of Europe': Identity and Seventeenth-Century Dutch Landscape Painting. In: MITCHELL, W. J. T. (org.). **Landscape and Power**. Chicago: The University of Chicago Press, 1994, p. 63.

⁴³ LAGO; LAGO. Op. cit., p. 104.

⁴⁴ CHONG. Op. cit., p. 117.

⁴⁵ "By the time Post turned to Olinda as the most common subject in his work during the 1660s, ruins already appeared in landscapes produced in Haarlem in prints, city histories, and paintings. [...] As a country ravaged by war that also suffered



Figura 5:

Frans Post, **Paisagem de Pernambuco**, c. 1660. Óleo sobre painel, 34,3 x 47,3 cm, Coleção Museu Nacional de Belas Artes/IBRAM/Ministério do Turismo, Rio de Janeiro. Foto: André Penteadó.



Figura 6:

Frans Post, Ruínas de colunas em estilo clássico, **Vista da Sé de Olinda** (detalhe), 1662. Óleo sobre tela, 107,5 x 172,5 cm, Rijksmuseum, Amsterdã.

cataclysmic events like fires, explosions, and floods, the Dutch were well acquainted with ruins by experience and through their depictions. Accounts abound of the Dutch preservation of ruins, not to reconstruct or repair them, but rather to honor and revere them, as they were treated as material remnants of significant events in history. The inclination to further preserve and record ruins in print or paint is made manifest in countless depictions of ruins predating and contemporary with Post's views of Olinda." In: RIFE, Ellen O'Neil. **The Exotic Gift and the Art of the Seventeenth-Century Dutch Republic**. PhD diss., University of Kansas, 2013. p. 96.



Figura 7:

Frans Post, **Engenho**, c. 1660. Óleo sobre tela, 117 x 167 cm.

Musée du Louvre, Paris. © 2009 RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / René-Gabriel Ojéda.

O sistema de produção de açúcar também é um tema frequente na terceira fase, com foco na arquitetura dos engenhos e na presença dos africanos escravizados (Figura 7). Esse tema poderia simbolizar o sucesso da Companhia das Índias Ocidentais e ter atraído um público mais voltado para o mercado do açúcar⁴⁶, como comerciantes e até mesmo pessoas que investiram na bolsa holandesa⁴⁷. Os engenhos ou moinhos de açúcar poderiam ter despertado uma conexão com o público holandês, pois também operavam a partir da água. Moinhos de água e moinhos de vento eram comuns na paisagem holandesa e foram muito representados pelo artista de Haarlem, Jacob van Ruisdael. Os moinhos bombeavam e drenavam água, moíam grãos, e transformavam produtos primários como o trigo em farinha. E no Brasil, transformavam a cana em açúcar. Frans Post mostrou as fases de produção do açúcar, mas não estava tão interessado em retratar o trabalho árduo no campo. Apesar de ter destacado em detalhe e número os africanos escravizados, esses aparecem trabalhando de uma forma muito

⁴⁶ VIEIRA, op. cit., passim.

⁴⁷ Ver o inventário de Daniel Colterman em BIESBOER, Pieter. **Collections of Paintings in Haarlem, 1572-1745**. Documents for the History of Collecting, vol. 1, Netherlandish Inventories. Los Angeles: Provenance Index, Getty Research Institute, 2001.

idealizada, recurso usado pelo pintor para deixar a paisagem mais pastoral e suavizar os horrores da escravidão.

Além do prazer estético, as pinturas eram adquiridas como forma de investimento e especulação⁴⁸. Adquirir uma paisagem das Índias Ocidentais, principalmente as com tema de engenho, implicava em uma ligação com a performance da Companhia das Índias Ocidentais que possuía extração de cana também fora do Brasil. Apesar da Holanda ter perdido o Brasil em 1654, a WIC ainda era ativa e bem sucedida em outros lugares e declarou falência apenas em 1674. A partir de 1670, na quarta fase de Post, o número de pinturas com temática de engenho sofre um declínio.

Diferentemente das fases anteriores, os clientes das obras de Post na terceira fase eram um público diversificado. A repetição de moinhos e ruínas demonstra o interesse de consumo por estes temas. Nos inventários são mencionados entre os clientes de Post, um artista, um cervejeiro, um prefeito (*burgemeester*), comerciantes, entre outros⁴⁹. Eram principalmente da classe média. Protestantes e simpatizantes do catolicismo. Residentes, em sua maioria, da cidade de Haarlem e de Amsterdã. Algumas dessas ligadas à WIC ou VOC, por meio de ações, bolsa de valores ou produtos como o açúcar. Apesar de um público diverso, todos eles tinham algo em comum: o interesse por uma paisagem distante e suas características únicas.

Referências bibliográficas

ADAMS, Ann Jensen. Competing Communities in the 'Great Bog of Europe': Identity and Seventeenth-Century Dutch Landscape Painting. In: MITCHELL, W. J. T. (org.). **Landscape and Power**. Chicago: The University of Chicago Press, 1994.

BAYER, Thomas M. The Seventeenth-Century Dutch Art Market: the Influence of Economics on Artistic Production. **Athanon**, 10, 1991. p. 21-29. Disponível em: <https://journals.flvc.org/athanor/article/download/125504/124487>. Acesso em: 14 out. 2021.

BIESBOER, Pieter. **Collections of Paintings in Haarlem, 1572-1745**. Documents for the History of Collecting, vol. 1, Netherlandish Inventories. Los Angeles: Provenance Index, Getty Research Institute, 2001. Disponível em: <http://www.getty.edu/publications/virtuallibrary/0892365730.html>. Acesso em: 9 out. 2021.

CHONG, Alan. The Market for Landscape Painting in Seventeenth-Century Holland. In: SUTTON, Peter. C. et al. **Masters of 17th-century Dutch Landscape Painting**. Museum of Fine Arts Boston, 1987.

⁴⁸ BAYER, Thomas M. The Seventeenth-Century Dutch Art Market: The Influence of Economics on Artistic Production. **Athanon**, 10, 1991. p. 21.

⁴⁹ Ver BIESBOER, op. cit.

- DUPARC, Frederik J. Frans Post na Pintura Holandesa do Século XVII. *In*: LAGO, Bia Corrêa; LAGO, Pedro Corrêa. **Frans Post {1612-1680}. Obra Completa**. Rio de Janeiro: Capivara, 2006.
- HOETINK, Hans. The Evolution of the Art Market and Collecting in Holland. **Museum Management and Curatorship** 1, n. 2. 1982. p. 107-118.
- LAGO, Bia Corrêa; LAGO, Pedro Corrêa. **Frans Post {1612-1680}. Obra Completa**. Rio de Janeiro: Capivara, 2006.
- MASON, Peter. From Presentation to Representation: Americana in Europe. **Journal of the History of Collections**, v. 6, n. 1, 1994. Disponível em: <https://academic.oup.com/jhc/article-abstract/6/1/1/615294?redirectedFrom=PDF>. Acesso em: 25 set. 2021.
- MONTIAS, J. Michael. Cost and Value in Seventeenth-Century Dutch Art. **Art History**, v. 10, n. 4, 1987. Disponível em: <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/j.1467-8365.1987.tb00268.x>. Acesso em: 14 out. 2021.
- OLIVER, Liza. Frans Post's Brazil: Fractures in Seventeenth-Century Dutch Colonial Landscape Paintings. **Dutch Crossing**, v. 37 n. 3, 2013, 198–219. Disponível em: https://www.academia.edu/27661398/Frans_Posts_Brazil_Fractures_in_Seventeenth-Century_Dutch_Colonial_Landscape_Paintings. Acesso em: 17 set 2021.
- PRAK, Maarten. Guilds and the Development of the Art Market during the Dutch Golden Age. **Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art**. v. 30. n. 3/4. 2003. p. 236-251. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/3780918>. Acesso em: 14 out. 2021.
- RIFE, Ellen O'Neil. **The Exotic Gift and the Art of the Seventeenth-Century Dutch Republic**. PhD diss., University of Kansas, 2013. Disponível em: <https://kuscholarworks.ku.edu/handle/1808/23935>. Acesso em: 20 out. 2021.
- SCHMIDT, Benjamin. The “Dutch” “Atlantic” and the Dubious Case of Frans Post. **Dutch Atlantic Connections, 1680-1800**. Brill, 2014. p. 249-272. Disponível em: https://www.jstor.org/stable/10.1163/j.ctt1w8h3c9.16?seq=1#metadata_info_tab_contents. Acesso em: 25 set. 2021.
- SCHMIDT-LOSKE, Katharina; WETTENGL, Kurt. Framing the Frame: Frans Post's View of Olinda, Brazil (1662). **The Rijksmuseum Bulletin**. v. 68, n. 2. 2020. p. 101-125. Disponível em: <https://bulletin.rijksmuseum.nl/article/view/9682/10199>. Acesso em: 14 out. 2021.
- VAN DE WOUDE, Ad. The Volume and Value of Paintings in Holland at the Time of the Dutch Republic. *In*: FREEDBERG, David and 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.
- VIEIRA, Daniel de Souza Leão. **Topografias Imaginárias: A Paisagem Política do Brasil Holandês em Frans Post, 1637-1669**. Tese de Doutorado em Humanidades. Leiden: Universiteit Leiden, 2010. Disponível em: <https://scholarlypublications.universiteitleiden.nl/handle/1887/16073>. Acesso em: 17 set. 2021.
- Getty Provenance Index®, Disponível em: <https://piprod.getty.edu/starweb/pi/servlet.starweb?path=pi/pi.web>. Acesso em: 14 out. 2021.