

A VISÃO DO PARAÍSO E FRANS POST: UMA REAVALIAÇÃO EM VISTA DA PRÁTICA PICTÓRICA CONTEMPORÂNEA

Geraldo Souza Dias - USP

Resumo

Este ensaio pretende discutir a prática da pintura paisagística, a partir de exemplos históricos daquele que teria sido o primeiro pintor a representar a paisagem brasileira. A análise dos oito quadros do pintor holandês Frans Post da Fundação Maria Luísa e Oscar Americano, em São Paulo, descreverá alguns de seus elementos, entre eles o céu que observara nos oito anos que passou no Nordeste brasileiro e continuaria a inspirá-lo após seu retorno à Holanda e que alimentará a visão europeia do Paraíso na Terra. Referências teóricas serão os estudos de Erik Larsen, Joaquim de Sousa Leão Filho e José Roberto Teixeira Leite sobre o pintor, e as conceituações da paisagem na arte estabelecidas por Kenneth Clark e atualizadas pelas contribuições de Simon Shama, Ana Coquelin e John Brinckerhoff Jackson.

Palavras Chave: Frans Post, Paraíso, paisagem brasileira, pintura holandesa, século XVII

Abstract

This essay intends to discuss the practice of landscape painting, departing from historical examples by the first painter to depict the Brazilian landscape. The analysis of eight pictures by Dutch painter Frans Post at the Maria Luísa and Oscar Americano Foundation's collection in São Paulo, will describe some of its elements, like the sky He beheld during the eight years He spent in Brazil's Northeast, and that will continue to inspire him after his return to Europe and will feed the European vision of the Paradise on Earth. Theoretical references are the studies by Erik Larsen, Joaquim de Sousa Leão Filho and José Roberto Teixeira Leite on the painter, and the concepts of landscape in the art, established by Kenneth Clark, updated by the contributions by Simon Shama, Ana Coquelin and John Brinckerhoff Jackson.

Key-words: Frans Post, Paradise, Brazilian landscape, Dutch Painting, 17th century

Introdução

Para o historiador britânico Simon Shama, paisagem “é cultura antes de ser natureza, um constructo da imaginação projetado sobre mata, água, rocha. No entanto, cabe também reconhecer que, quando uma determinada idéia de paisagem um mito, uma visão, se forma num lugar concreto, ela mistura categorias, torna as metáforas mais reais que seus referentes, torna-se de fato parte do cenário.”¹

Em *A invenção da paisagem*², Anne Cauquelin também demonstra que ao invés de ser apenas parte da natureza, a paisagem é na verdade uma construção conceitual humana que busca ser o equivalente da natureza. A autora nos informa que nossa

percepção atual de paisagem é influenciada pela forma com que a natureza foi representada pela arte ao longo do tempo gerando modelos cognitivos que, incutidos em nosso imaginário, permitem-nos percebê-la. Não apenas a imagem da paisagem na pintura, mas a própria natureza do mundo real recebe as conformações que o homem lhe impinge, de modo a apresentar uma aparência mais harmônica ou “natural”. A história do paisagismo comprova tal hipótese, ora buscando uma imagem próxima do que seria o natural idealizado, ora assumindo propositalmente a artificialidade da criação humana.

Os atuais estudos da paisagem ampliaram esta noção, e passaram a considerar não apenas a natureza formatada segundo tradicionais modelos estéticos, mas tudo que é vivenciado no espaço tridimensional. Um dos principais teóricos destas idéias é o americano John Brinckerhoff Jackson, importante teórico do *Cultural Landscape Studies*. Desde 1951 divulga seu “conceito aberto” de paisagem na revista *Landscape*, fundada por ele. Sua abordagem contesta a idéia de um modelo ideal e estético de paisagem, substituindo-o por uma visão mais cultural, fruto das interações humanas e contaminado por percepções científicas e/ou intervenções tecnológicas.

Para Jackson, “paisagem não é apenas um cenário, nem é uma categoria política; mas sim uma coleção, um sistema de espaços produzidos pelo homem sobre a superfície da Terra. Indiferentemente de tamanho e forma, a paisagem não pode ser entendida apenas como espaço natural ou sinal de ambiente natural. Ela é sempre artificial e sintética, sujeita a modificações repentinas e imprevisíveis.”³

O historiador inglês Kenneth Clark ao examinar a pintura de paisagem da Holanda do século XVII, período em que o gênero atinge pela primeira vez *status* de autonomia na produção artística, afirma que “a pintura de paisagem marca as fases de nossa concepção de natureza. Toda arte é até certo ponto simbólica e a prontidão com que aceitamos símbolos como realidade, depende de certo modo de nossa familiaridade com eles.”⁴

Para Clark, os holandeses sentiram necessidade do que era reconhecível, de vistas não idealizadas de seu país, o caráter visual daquilo por que até tão recentemente tinham lutado, e conquistado sua independência da dominação espanhola em 1609. Quando a paz chegou em 1648, a Holanda era uma potência: seus navios cruzavam

os oceanos, ligando a Metr pole às recém fundadas col nias nas Américas – entre elas o Nordeste brasileiro - e   Ásia.

A escolha do tema da paisagem pelos artistas holandeses também pode ter sido influenciada pela consciência de terem conquistado seu território ao mar. Navios de guerra, moinhos de vento, igrejas, o gado, os mercados, “a própria comida sobre a mesa, eram as visíveis marcas de sua identidade nacional.”⁵

Ainda segundo Clark, “depois das guerras religiosas contra a Espanha, os homens necessitavam de um intervalo de calma e as pinturas de paisagem tornam-se a distração do homem contemplativo.”⁶ O gosto holandês pela representação da coisa vista poderia levar-nos a concluir erroneamente que a paisagem holandesa   admirável em proporção com o grau de objetividade que cont m. Os pintores mais naturalistas não são por isso os mais inspirados, e por vezes, revelam a sua herança de miniaturistas numa minúcia demasiadamente literal. Por outro lado, alguns dos melhores quadros da época são paisagens ideais como o *Moinho* de Rembrandt, e o *Estudo de Montanha* de Seghers. Este, aliás, foi o primeiro descobridor do cenário holandês, nas vistas panorâmicas das zonas planas.

Held e Posner⁷ apontam dois momentos no período que abrange as principais realizações da arte holandesa, e conseqüentemente na visão da paisagem: Até metade do século XVII, os holandeses eram retratados como homens de gostos simples e hábitos frugais. Após 1650, nota-se uma tendência em direção   luxúria, possivelmente ligada ao fato de mais pessoas estarem aptas a viverem dos rendimentos de seus investimentos. Antes de 1650 pintam-se nas naturezas-mortas objetos de vidro, estanho e cerâmica, pão, queijo, arenque, cerveja; depois, passam a incluir prata, ouro, cristal e porcelana e sobre a mesa, lagosta, pêssegos e vinho. Os interiores também inicialmente de piso de madeira, passam a ostentar mármore, cortinados e quadros com molduras douradas. Mais que a simples troca de um conjunto de motivos para outro, o próprio modo de pintar também se altera, mesmo na pintura de paisagem. Nos trabalhos de Seghers, van Goyen e Salomon Ruysdael (da primeira metade do séc. XVIII), o mundo holandês   quase monocromático, as formas giram em torno de tons marrom e cinza, enquanto a cor vai ter um papel mais dinâmico nas paisagens de Koninck, Cuyp, Jacob van Ruysdael e Hobbema.

No tocante à maneira de pintar o céu, enquanto as primeiras paisagens pareciam ter sido pintadas sob céus permanentemente carregados e escuros, as últimas acolhiam

as enormes potencialidades da luz do exterior. Cuyp pinta os efeitos de úmidos crepúsculos em nuvens de contornos dourados flutuando num azul cerúleo. Nas telas de Jacop van Ruysdael luz e sombra contrastam dramaticamente, o que também vale para Koninck e Willem van de Velde. A textura dos objetos vistos na natureza parece mudar também quando chegamos às gerações mais jovens: as formas ganham densidade e peso. E comparadas à firmeza estrutural da vista panorâmica de Delft pintada por Vermeer, ou à cantaria rugosa do moinho perto de Wijk de Jacob van Ruysdael, as paisagens de Esaias van de Velde, van Goyen ou van der Neer parecem fracas e sem substância. O campo, no início árido e não convidativo, passa a ser fecundo e cultivado.

A obra de Rembrandt, segundo Clark⁸ vem provar o prestígio da paisagem idealizada, mantendo uma diferença entre os desenhos (observação) e as pinturas (idealização). Nos seus desenhos de paisagem, cada ponto ou traço contribuem para um efeito de espaço e de luz; problemas que foram difíceis para os primitivos pintores de paisagens, como a dificuldade da meia distância entre os primeiros planos e os mais distantes, não existiam para ele. Para o pintor, a pintura de paisagem significava a criação de um mundo de imagens mais vasto, mais dramático e mais carregado de associações do que as que podemos apreender.

Um ponto de perfeição na representação da atmosfera nunca foi ultrapassado: a vista de Delft de Vermeer. Esta obra é certamente a pintura mais semelhante a uma fotografia a cores. É muito provável, como afirma David Hockney⁹, que Vermeer tenha feito uso da câmara escura para pintá-la, conseguindo com que cada elemento da cena esteja representado com completa imparcialidade de foco.

Para que a pintura de paisagem pudesse constituir um fim em si, ela teve de se adaptar

ao conceito ideal seguido por artistas e críticos, nos três séculos que se seguiram à Renascença. Entretanto, na Holanda a preocupação maior com a luz foi precursora das escolas românticas do século XIX e mesmo do impressionismo.

Ao final do século XVII, a pintura da luz deixou de ser um ato de amor e tornou-se um estratagema e a câmara clara deixa de ser objeto de espanto, para tornar-se acessório habitual do artista. A pintura de paisagem tornava-se simples trabalho de artífice, relacionando-se diretamente com a topografia. Ocasionalmente o topógrafo

coincidia com o artista: não podia suprimir seu interesse pela beleza da atmosfera e, então, a paisagem dos fatos (registros) elevava-se à condição de arte.

A visão do Paraíso:

Durante a Idade Média, as idéias eram associadas à imagem de Deus enquanto as sensações, ao vício. K. Clark comenta que Santo Anselmo, em princípios do século XII sustentava que as coisas eram perigosas na medida em que nos despertavam sensações agradáveis e considerava, portanto perigoso sentar-se num jardim de rosas que proporcionava prazer pelo aroma e pela cor.¹⁰

A condenação da Igreja frente ao perigo das sensações vai pouco a pouco sendo aceite como uma antevisão do Paraíso. A imagem do jardim, que se originara no mundo árabe, como a representação do paraíso vai transformar pouco a pouco a percepção da natureza em seu conjunto: antes considerada perturbadora, vasta e atemorizante passa a poder transmitir percepções sensuais e delicadas, às flores permite-se que proporcionem prazer aos sentidos da vista e do olfato, aos frutos, a satisfação do gosto, à música de cítara, acompanhada pelo murmurar de uma fonte, o agrado auditivo. Tais sentimentos, contudo, continham algo de imaterial pois eram concebidos como testemunhos antecipados das alegrias s]celestes.

Apenas nos países protestantes – a Holanda entre eles – desenvolve-se a crença de que a natureza é a mais clara revelação da vontade de Deus e a pintura da paisagem passa a ser concebida como o espírito da verdade humilde que pode exprimir idéias morais. Mas mesmo os artistas do norte – aqueles que pintaram o sol da meia-noite e a aurora boreal – inspiraram-se na paisagem mediterrânea, onde encontravam o delírio da luz que poderia libertar-lhes as emoções.

Quando o céu se refletia na água, alcançava-se aquela unidade de atmosfera luminosa que é uma das principais qualidades de Cuyp, de van der Capelle e van de Velde. Uma analogia entre o ar e a água é sugerida por Bachelard: “Pelo puro espelho do lago, o céu torna-se uma água aérea. O céu é para a água um convite a uma comunhão na verticalidade do ser. A água que reflete o céu e uma profundidade do céu. Uma continuidade onírica une os sonhos de nado aos sonhos de vôo.”¹¹

Durante o século XVI, com as notícias, relatos e mesmo publicações ilustradas sobre o novo mundo, a América vem reavivar noções utópicas, derivadas em última instância da Antiguidade clássica, retrabalhadas por uma visão cristã, para dar conta

da explicação de um mundo em transição. A esse continente estranho, onde os nativos andavam nus, sem pecado, associa-se a imagem do Paraíso na Terra. É muito provável que tais idéias persistirão na formação das mentalidades do século XVII e constituirão o pano de fundo do maravilhamento com que Frans Post fixará em suas telas e painéis a natureza do nordeste brasileiro. J. R. Teixeira Leite sugere a esse propósito, que os pintores da corte de Maurício de Nassau, trariam da Holanda “fixadas nas retinas, a visão de outras pinturas dedicadas ao tema do paraíso terrestre.”¹²

O tema do Paraíso Terrestre já aparecera no trabalho dos pintores setentrionais desde o “Jardim das Delícias” de Bosch ao “Suilekkerland” de Brueghel, o fascinante país de Cocagna, onde havia fartura de comida e bebida, rios de azeite, mel, leite e vinho, casas com telhas de pães e paredes de pastéis. Ainda que registrasse uma visão também poética da região visitada, Frans Post mantém-se fiel a ela, evitando fantasias exageradas. Para Ribeiro Couto¹³ a obra de Post é cronologicamente a primeira pintura das terras americanas, descobertas e visitadas no ciclo das grandes viagens européias desde a Renascença e também corresponde historicamente à primeira investida da arte holandesa em território não europeu.

Não era exatamente a visão do paraíso dos pintores europeus que moveu espíritos empreendedores mais mercantilistas do período colônia, fossem eles portugueses, espanhóis, franceses, ingleses ou holandeses, mas a visão da “Terra Virgem”, onde se poderia abater árvores à vontade, escravizar nativos ou trazer-se africanos para trabalharem a terra para produzir fortunas, juntava-se aos mitos do “Eldorado”, da Fonte da eterna juventude e das drogas miraculosas dos confins da floresta virgem.

Nos trinta anos (1624 a 1654) de domínio holandês sobre extensa parte do território brasileiro formou-se a Companhia das Índias Ocidentais para o comércio do açúcar ali produzido que, diante da frágil situação de Portugal sob domínio espanhol após a morte de D. Sebastião, instala um governo colonial com sede em Recife. No período entre 1636 e 1644 o Conselho da Companhia nomeia como Governador e Almirante Geral do Brasil o conde João Mauricio de Nassau-Siegen que, diferentemente dos demais colonizadores do Brasil, era culto e rodeou-se de sábios e artistas, como o médico Willem Piso, o etnógrafo François Plante, os exploradores Wilhelm, Glimmer, Paul Seuler, Paul van Lingen e Elias Herckmans, o biólogo e cartógrafo Georg

Marcgraf, o topógrafo Zacharias Wagener e os pintores Albrecht Eckout e Frans Post.¹⁴

Uma vez que os portugueses haviam saquado e incendiado Olinda antes de fugirem para o interior de Pernambuco, os holandeses utilizaram-se das pedras de suas construções, como a majestosa Sé para erguerem sua cidadela na ilha de Antonio Vaz, a “Mauritiusstad”, onde foi também construída a residência fortaleza do conde, o Palácio Vrijburg.

Além deste palácio, Mauricio de Nassau construiu também na margem oposta da ilha de Antonio Vaz, o Palácio Boa Vista (Sterkhuis), sua residência de lazer. Nos jardins deste palácio, Nassau reuniu espécies de plantas e animais que lhe eram apresentadas pelos senhores locais, com quem manteve boas relações. Árvores, arbustos, flores, animais, aves e mesmo insetos são objetos de fervoroso estudo pelos cientistas de sua “entourage” e serviriam também como modelos para os diversos temas que Frans Post desenvolveria, muitas vezes colocando em primeiro plano um animal nativo como um tatu, uma capivara ou um tamanduá, observados atentamente nesse jardim.

Uma sociedade escravista está longe da imagem do paraíso na terra, mas embora tenha sobrado pouco da epopéia holandesa no Brasil, sabemos que muito do clima de tolerância religiosa e étnico cultural daquele país foi trazido para Pernambuco, destoando completamente do discurso inflamado dos Sermões de Vieira. Muitos dos novos colonos eram judeus que, expulsos de Portugal haviam encontrado refúgio na Holanda.

Das quatro capitanias iniciais, Pernambuco, Itamaracá, Paraíba e Rio Grande do Norte, no ano seguinte à chegada do conde, os holandeses passaram a dominar do Sergipe ao Maranhão, abrangendo ainda Angola e as ilhas de São Tomé e Ano Bom, na costa africana. Mas em 1640, o Duque de Bragança restaura a monarquia portuguesa e inicia com a Holanda conversações de paz, que levam à retirada da Companhia das Índias Ocidentais do Brasil em 1644.

Frans Post

Nascido em Haarlem em 1612, Frans Post tinha 24 anos quando foi apontado por seu irmão, o arquiteto Pieter Post para a expedição de Mauricio de Nassau que deixou Texel em outubro de 1636 para chegar ao Recife em janeiro do ano seguinte.

Formado à sombra de ilustres paisagistas de Haarlem, ele deve ter executado paisagens no começo de sua carreira, que foram perdidas. De sua fase pré-brasileira uma única pintura é conhecida: trata-se do “Combate de Cavalaria”, um *pastiche* no gênero de Esaias van de Velde, atualmente na Galeria Schönborn-Buchheim de Viena e que já mostra sua inabilidade no desenho e modelado da figura humana, também notáveis nos primeiros quadros feitos no Brasil.

Da sua fase de trabalhos realizados no Brasil – de 1637 a 1644 – são conhecidos apenas oito telas, a maioria conservados em museus franceses após terem servido como modelos para tapeçarias juntamente com alguns desenhos e pinturas de Eckout.¹⁵ Nesses quadros, Post consegue traduzir o pitoresco, sem deixar de ser pictórico. Subordinando-se à realidade, soube evitar acúmulos de elementos curiosos que sobrecarregariam o quadro, comprometendo o equilíbrio compositivo, o que não acontece com os painéis executados após sua volta à Europa.

As obras pintadas no Brasil servirão de paradigma para todas as subseqüentes, mas paulatinamente à frescura da emoção direta, nascida do contato com a vegetação tropical vai impor-se um estoque de fórmulas, conforme salienta Sousa Leão: “ com a preocupação bem holandesa de retratar a fisionomia do país, e graças a uma invejável memória visual, executa anos a fio, na calma de seu atelier variações nostálgicas sobre motivos colhidos *in loco*. Transpõe e combina esses elementos de sua fantasia.”¹⁶

Do total de sua obra, em torno de uma centena e meia de telas – do período brasileiro – e painéis de madeira – do período holandês, cerca de quarenta são datadas entre 1637 (*A Ilha de Itamaracá*, o primeiro executado no Brasil) e 1669 (*Paisagem de Pernambuco*, no Museu de Düsseldorf).

Em 1846, ele ingressa na Guilda de São Lucas, a corporação dos pintores de Haarlem, e isso poderia explicar um certo retraimento nas suas explorações artísticas, trocadas por um amaneiramento mais seguro, arcaizante. Sua obra então torna-se repetitiva, perdendo em originalidade e força expressiva, mas ganha em virtuosismo e requinte. Para Teixeira Leite seus quadros são “autênticos microcosmos ao gosto dos colecionadores com abundantes citações à fauna e à flora, ao casario, às montanhas distantes, aos habitantes e suas atividades.”¹⁷

Para compreendermos as grandes diferenças entre esses dois períodos, utilizaremos a análise de Laura Reviglio. Para a historiadora, os trabalhos realizados no Brasil

possuem a capacidade de alcançar plenamente a essência do novo aspecto da natureza diante da qual o pintor se defronta. Ela responsabiliza o isolamento, a ausência de escolas, de ambiente crítico pela sinceridade de emoção que pode livrar-se de toda superestrutura cultural, das tradições, dos convencionalismos: “A *ilha de Itamaracá* obedece a um esquema simplíssimo, linear. O horizonte muito baixo permite uma imensa expansão do céu, um céu prateado, ofuscante, contra o qual se recorta a costa de Itamaracá, levemente ondulada e coberta de vegetação. Em seu cume delineia-se uma fileira de palmeiras, leves pela distância. Aquém do braço de mar, metálico como o céu, estende-se uma orla arenosa, apenas movimentada como ao estalo de um flagrante instantâneo. A pintura é notável pela sobriedade e delicadeza dos tons dominantes em cinzento prata e terra pálida, mas o que a torna preciosa, surpreendente é mesmo o cunho das figuras, de tal modo simplificadas no desenho e na cor a ponto de parecer quase sem volume, bi-dimensionais e, no entanto, estranhamente sólidas, imóveis e ao mesmo tempo plenas de vida e verdade.”¹⁸

Erik Larsen explica o efeito de grande angular com que Post abarca num pequenino retângulo uma amplitude maior que a do olho humano. Na falta de uma câmara escura, Posta fazia uso de uma luneta invertida. Segundo Larsen, invertendo-se a luneta “obtem-se uma vista condensada de uma parte da natureza que em síntese compreende uma estendida que o olho nu, privado deste recurso, não poderia abarcar de um só golpe. Ao mesmo tempo, o plano da frente reveste-se de surpreendente nitidez, à maneira do bastidor de teatro, enquanto que o restante da paisagem, vista assim através do telescópio invertido, assume uma profundidade insuspeitada.”¹⁹ Isso aconteceria porque para produzir uma imagem distante, ainda segundo Larsen, todos os objetos deveriam estar à mesma distância da lente, ou então aproximar ou avançar a tela para onde convergiam os raios da luneta, o que não acontece no caso da pintura de paisagem. Uma das características desse método, como a decomposição dos acentos luminosos do plano da frente em pontos semelhantes a glóbulos, Larsen encontra não apenas nos trabalhos de Post, mas também nos de Vermeer, o que mostra ser este um recurso amplamente difundido. Os quadros da nova fase européia são geralmente de pequeno formato, na melhor tradição holandesa. Mesmo nos formatos algo maiores, como o do Museu de Arte de São Paulo, a paisagem é vista de longe, geralmente em perspectiva baixa.

Com suas paisagens, Post conquistou um domínio à parte, um gênero onde não teria competidores, para um público sempre fiel que ele havia conhecido no Brasil: comerciantes, soldados, capitães do mar, além de ricos diretores e acionistas da Companhia das Índias Ocidentais.

Tipicamente pessoal, embora algo fria, sua obra inovou num ponto: suas composições utilizam-se do esquema inconfundivelmente barroco da colocação de uma árvore solitária a um canto, geralmente um coqueiro ou um mamoeiro. Em torno dessa árvore – ou um grupo de árvores – ele criava o primeiro plano envolto em sombra, contrastando com o fundo onde a paisagem é inundada de luz. Há algo de artificial, de cenográfico nesses primeiros planos, às vezes povoados por tatus, lagartos ou outros detalhes exóticos, que revelem o paciente cuidado de sua pintura. Os últimos quadros, de 1667 em diante (Frans Post morreu em 1680, mas seu último quadro datado é de 1669), mostram o artista longe do cansaço e da repetição. No que respeita a cor, observa Sousa Leão que esta “retrocede aos tons intensos e esmaltados da escola flamenga, com a típica coloração azul de Breughel de Velours”, notando ainda que “a paisagem suave e macia está longe do realismo dos primeiros trabalhos” e que “as obras dessa fase final são as que revelam mais sensibilidade.”²⁰

As pinturas da Fundação Maria Luísa e Oscar Americano

Exibem algumas características comuns aos oito quadros de Frans Post da coleção da Fundação Maria Luísa e Oscar Americano, todos do período posterior à permanência do pintor no Brasil.. Embora se possam ver variações no tratamento pictórico e uma diversidade de coloração, o efeito buscado e na maior parte das vezes atingido, é o mesmo: a presença do céu, ocupando mais da metade – às vezes mais de dois terços – da composição é preponderante.

A inteligente disposição das obras na bela residência que pertenceu a Oscar Americano Caldas Jr., no bairro do Morumbi em São Paulo, sugere conjuntos que a comparação com obras de outras coleções mostra ser correta. Sabemos que Post produzia seus painéis muitas vezes aos pares, atendendo encomendas especiais.

O conjunto dos quadros maiores, possivelmente não contemporâneo, é formado por um par de tamanho médio, na sala que se segue ao vestíbulo da residência: *Ruínas*

da *Sé de Olinda* e *Aldeia do Interior de Pernambuco*. O primeiro, pintado sobre painel de madeira de 45 x 70 cm., deve ter sido pintado entre 1650 e 1655, período em que Post pintou outras variações sobre este mesmo tema. Aqui, o arcabouço do que teria sido a igreja da Sé, disposta ligeiramente de lado, permite que o pintor mostre suas habilidades no desenho de arquitetura, cujos detalhes aparecem repetidamente em seus quadros, e também nos mapas da época. Do outro lado da porta que leva à sala de jantar, a *Aldeia do Interior*, é um pouco maior, 55 x 84 cm e datado de 1660. Foi realizado com paleta especialmente sóbria, dominada por tons pardos e verdes escuros, reforçando o caráter telúrico das construções nordestinas e seus habitantes. O horizonte plano divide o quadro exatamente ao meio, céu e terra de igual proporção. Para Sousa Leão, assim deveriam aparecer os arraiais de Serinhaém, Muribeca e Ipojuca, pequenos núcleos em plena zona açucareira à beira dos rio Capibaribe, onde criou raízes a primeira aristocracia brasileira.”²¹

A coloração do céu no quadro das *Ruínas da Sé de Olinda* é quase um prenúncio de tempestade: um branco quase absoluto junto ao horizonte que vai acinzentando na parte superior do quadro e deixa uma nesga de azul cinzento perpassar no topo; o da *Aldeia do Interior* é de nuvens tipo cúmulos, com pontas que parecem rendas esgarçadas e que também vão escurecendo ao subir, formando um contraponto às choças de barro e sapé.

Na sala de jantar da antiga residência está o segundo conjunto de obras: cinco painéis de pequenas dimensões, dispostos em torno do retrato de Maurício de Nassau, de autor desconhecido..

É provável que os dois quadros superiores, que ladeiam o retrato do conde, tivessem sido concebidos como par já na sua realização. São ambos exatamente de mesmo formato, 30 x 37 cm e semelhantes no que toca à fatura e paleta. *Paisagem rural* e *Ruínas de Olinda* possuem a clássica proporção de dois terços de céu para um de terra e, à esquerda, um alto e esguio coqueiro que penetra nos céus, como *repoussoir*. O primeiro apresenta, no primeiro plano, um grupo de negros dançando e um pequeno regato, com coqueiros menores à esquerda e à direita; o segundo é uma das muitas vistas de ruínas de Olinda pintadas por ele. Neste, a novidade é que podemos seguir por uma espécie de rua principal, ao longo da qual as ruínas vão se enfileirando. Para Sousa Leão a ruína à esquerda no primeiro plano seria parte do Convento do Carmo, ao passo que para Teixeira Leite as visões de Post de uma

Olinda arruinada são totalmente imaginárias, em trabalhos que nos remetem aos *capriccios* de Veneza que dois séculos mais tarde imortalizariam Canaletto.

Nesses quadros, o céu possui luminosidade intensa, junto à linha do horizonte, proporcionando um sentido de profundidade que é ainda mais acentuado pelas deformações que poderiam ser atribuídas ao uso da luneta invertida. Esse céu é quase branco no horizonte e à medida que se aproxima do limite superior do painel, tende ao escuro plúmbeo avermelhado, e sobre esse fundo, as nuvens tornam-se nítidas à medida que o fundo escurece, fazendo-as se destacarem. São cirros ou extratos, cujas bordas assemelham-se a fiapos de renda e mais raramente, cúmulos. Os outros três pequenos quadros do conjunto apresentam assunto distinto, porém, fatura similar. Em *Cachoeira com índios*, de 30 x 35 cm, a água iluminada pelo sol espalha-se ao cair. Trata-se de uma versão mais sutil de composição semelhante da coleção do Museu de Belas Artes do Rio de Janeiro. Nesta, os índios estão com seus arcos e flechas em posição de guerra ou de caça, uma repetição dos desenhos que Post havia feito para ilustrar o mapa do Brasil holandês de Marcgraf. No quadro da Fundação, os índios aparecem vestidos, junto de negros e parecem estar dançando ou simplesmente reunidos.

O *Engenho de Açúcar com capela*, de 41 x 53 cm, é datado de 1667. Neste painel, Post pôde novamente demonstrar sua destreza na combinação de elementos de arquitetura, ainda que de simples espacialização, como o conjunto da roda d'água, a pequena capela alpendrada no alto da colina e a paisagem. O coqueiro babaçu à esquerda tem as folhas agitadas pelo vento que se funde com a paisagem ocre e verde escuro sob um céu parcialmente nublado e cinzento.

A diminuta *Paisagem rural*, de 21 x 26m5 cm, apresenta um pequeno engenho com o sobrado e construções anexas no centro, uma macaúba e moitas à esquerda, em cujas sombras esconde-se um tatu. Num segundo plano, no canto direito, à frente da paisagem, Post colocou um grupo de negros. Diferentemente dos demais quadros descritos, o céu aqui é de um azul bastante tropical e as nuvens são definidas desde o horizonte. Embora apenas o *Engenho* seja datado, presume-se que estes pequenos painéis tenham sido pintados no período de 1660 a 1667.

Também do último período, embora sem data precisa, é o painel de formato médio, de 63 x 93 cm que indubitavelmente merece o local de destaque que recebeu na sala de jantar da antiga residência de Oscar Americano. Neste quadro, o céu amplo e

descoberto apenas insinua uns farrapos brancos que parecem nuvens da Holanda. A gradação da perspectiva descaindo para longe é concebida com mão de mestre, na fusão de tons com o azul pálido do horizonte, repetindo em toda a extensão o mesmo motivo de lhanura alternada de pequenos bosques, águas serenas.”²²

Sousa Leão também prefere os trabalhos desta fase final: “Enquanto sua preocupação dominante fora a reconstituição do quadro exótico, o maior mérito do artista consistia na perfeição linear, na exatidão topográfica; {a medida que melhor aprende a mútua penetração da cor, da luz e da forma, não mais o contorno de cada elemento que se destaca, senão a lírica interpenetração da paisagem.”²³

À esquerda, o quadro ostenta um conjunto de arbustos cujas folhas grandes são detalhadas apenas nas extremidades ou nos ramos que recebem alguma luz, assim como as frutinhas em cachos, no alto dos ramos das árvores. Dois cardeais, pousados nesses arbustos acrescentam tons de azul, branco e vermelho. É a solução clássica do proscênio num canto, abrindo um primeiro plano. Nesse plano, uma planície que se estende da direita até o limite inferior do quadro, dois grupos de negros em atividades colocam-se no extremo canto direito e entre o centro e a direita. No grupo da esquerda há cinco negros, dois acorados e três de pé, sendo destes, duas mulheres. O segundo grupo mostra um homem e uma mulher de pé, conversando e uma terceira que se afasta, caminhando com o cesto à cabeça. Um novo plano de árvores à esquerda, cuja linha vai coincidir com o rio que a partir do canto inferior direito do quadro serpenteia para o interior da cena e desaparece na linha do horizonte, colocada ligeiramente acima da terça parte da altura total do quadro. Uma suave colina com a casa grande ao alto e um caminho de terra fazem com que a linha do horizonte se alce um pouco, à esquerda. Para Sousa Leão este quadro tem “o brilho claro da recordação, e a vegetação plástica de colinas longínquas adquiriu a coloração azul-lilás das últimas produções, em que a saudade é a nota predominante.”²⁴

Post pintava com pinceladas ligeiras, somente as folhas das árvores destacam-se como que recortadas, com um pouco mais de *impasto*. A preparação da madeira era feita com pincel fino e a camada preliminar nem sempre branca, o que provoca o escurecimento com o tempo. Em algumas obras percebemos mesmo os veios da madeira, tão fina era sua camada de base e de pintura.

Conclusão

A pintura de *genre* holandesa de acordo com Sousa Leão, “provém da arte da iluminura e das gravuras góticas em madeira. Daí herdar sua escala reduzida e ingênua minuciosidade, quando transposta para o óleo. Os quadrinhos dessa arte popular – ruidosas cenas de campônios e taberneiros – eram descritivos da vida diária, prosaicamente concebidos e pintados realisticamente.”²⁵

A escola paisagista holandesa descende também da arte miniaturista tal como a flamenga, que a precedeu, mas apenas na Holanda ela se desenvolveu com plenitude. Enquanto nas iluminuras a paisagem era apenas um acessório nas cenas representadas, no século XVII a observação dos céus nublados e o jogo do claro-escuro tornaram-se o principal tema do artista, ao pintar as harmonias do campo surpreendido pelos crepúsculos. Para Sousa Leão, “é na obra de Vroom que primeiro assistimos a essa transição de céu límpido da iluminura para céus mais realísticos.”²⁶

O grande passo da paisagem holandesa foi a percepção do efeito do céu sobre o mar e sobre a terra e da inter-relação da luz com as nuvens, fazendo com que a pintura consiga nos proporcionar sensações de fluidez e de movimento, realizando-se assim uma comunhão mais íntima e pessoal com a natureza. No Brasil, o artista trabalhou *a plein air*, antecipando uma prática que apenas o século XIX tornaria comum, conseguindo em suas pinturas a presença da atmosfera.

Tais qualidades podem ser observadas nos primeiros trabalhos de Post, possivelmente realizados com seu cavalete diretamente fincado no próprio local e é isso que os aproximam da pintura moderna. Após o retorno à Holanda, ele abandona tal prática, provavelmente por falta de encorajamento da parte de seu público.

Excetuado o caso da genialidade e inventividade de Rembrandt, a escola holandesa subordinou-se a um único método que consistiu em imitar o que existe para transmitir sensações puras e exatas. Como consequência, preza-se o rigor, o capricho, a ciência do desenho. A ondulação do terreno, a perspectiva de uma arquitetura, as peculiaridades de um animal seriam alvo de toda a atenção.

A luz, base da pintura da paisagem, revela nas pinturas do período brasileiro o choque brusco ocorrido entre o artista e o meio americano. Uma luz diferente, de intensa claridade desnorteava a interpretação acadêmica daquele mundo inédito. O céu, iluminado pela intensidade do sol dos trópicos, desafiava a sua sensibilidade e o amor holandês às minúcias na vastidão do panorama. É por isso que esses quadros

possuem algo de moderno, ou de “primitivo”, conforme sugere Jacques Combe, que compara a frontalidade dessas vistas com os trabalhos do *douanier* Rousseau.²⁷

O tempo, a impossibilidade de um contato direto com o Brasil e a influência de seus colegas de ofício na Holanda induziram-no a afastar-se da claridade solar que inundara os olhos durante sua permanência em Pernambuco. Os trabalhos realizados após o retorno, a partir de esboços feitos *in loco*, estilizaram-se, tornaram-se convencionais. A transformação do estilo operou-se principalmente em função da interpretação da luz que vai se “europeizar” nas pinturas datadas de 1647 em diante. A liberação da atmosfera, a sensação do ar livre, a forma mais concisa e a densidade mais profunda são enfatizadas pelo domínio da perspectiva aérea, que empresta aos quadros uma qualidade espiritual.

O céu é testemunha de uma verdade transcendental. É claro que não se trata da espiritualidade do romantismo alemão, da solidão na natureza. É a solidão do país distante e exótico, ainda que animada da presença dos ubíquos trabalhadores negros, sem dúvida os responsáveis pela transformação real daquela paisagem e de toda a cultura material da época.

Apenas nos últimos quadros, como na Paisagem de Várzea, da Fundação Maria Luisa e Oscar Americano, depois de muito pintar de memória e devolvido ao academismo, ele se permitiria uma liberdade maior principalmente no tratamento do céu, ainda que dentro de uma luz bem distante da intensidade tropical. Nestas paisagens, o horizonte é velado por uma névoa azulada que envolve suas interpretações realistas das amplas plantações de cana de açúcar entre os meandros dos rios numa sensação de irrealidade e sonho.

¹ S; Shama, *Paisagem e Memória*, São Paulo: Cia. das Letras, 2009. p. 70

² A; Cauquelin, *A invenção da paisagem*. São Paulo: Martins, 2007.

³ J. B. Jackson, *Landschaften. Ein Resümee* (1984) In: FRANZEN, Brigitte et KREBS, Stefanie. *Landschaftstheorie*. Cultural Landscape Studies. Köln: Walthers König, 2005. p.43

⁴ Kenneth Clark, *Paisagem na Arte*, Lisboa, 1961, p. 19

⁵ Idem, p. 224

⁶ K. Clark, op. cit., p. 51

⁷ J. Held e D. Poser, op. cit., p. 245

⁸ K. Clark, op. cit., p. 52

⁹ D. Hockney, *O conhecimento secreto*, São Paulo: Cosa & Naif, 2002

¹⁰ K. Clark, op. cit., p. 53

¹¹ G. Bachelard, *A Poética do Devaneio*, São Paulo, 1988, p. 198

¹² J. R. T. Leite, *A Pintura no Brasil Holandês*, Rio de Janeiro, 1967

¹³ R. Couto, *Frans Post e o mistério da nacionalidade*, Rio de Janeiro, 1942

¹⁴ Mauricio de Nassau, em carta dirigida ao rei francês Luis XIV, refere-se a um número de seis pintores na comitiva que o acompanhou ao Brasil. Não existe acordeo entre os estudiosos de Frans Post sobre quem seriam estes artistas. Ribeiro Couto pensa tratar-se de Post, Eckout e Marcgraf (o cartógrafo), cada qual com um assistente; para outros ele se referia além dos três citados a Abraham Willaerts e C.Z. Wagner, enquanto o sexto permanece incógnito. Dúvida semelhante envolve a vinda do arquiteto Pieter Post, irmão de Frans, para ajudar na construção da Mauritstad. Para Erik Larsen ele teria vindo por pouco tempo; para Sousa Leão nunca veio.

¹⁵ Apenas um quadro desta fase encontra-se no Brasil: “A ilha de Antonio Vaz”, da coleção de J. Sousa Leão, Rio de Janeiro). Tive a oportunidade de ver a “Ilha de Itamaracá”, numa exposição que o Mauritshuis de Haia levou para o Metropolitan Museum de Nova York em 1984, cujo catálogo a cores utilizei como referência

¹⁶ J. de S. Leão Fº., op. cit, p. 42

¹⁷ J. R. T. Leite, op. cit., p. 39

¹⁸ L. Reviglio, *Frans Post, o primeiro paisagista do Brasil*, São Paulo, 1972, p. 13

¹⁹ E. Larsen, op. cit., p. 83

²⁰ J. de S. Leão Fº, op. cit, PP, 45-46.

²¹ J. de S. Leão Fº, op. cit.

²² A. de Guimarães, *Na Holanda com Frans Post*, Rio de Janeiro, 1957, p. 9

²³ J. de S. Leão Fº. , op. cit., p. 46

²⁴ Idem, p. 24

²⁵ J. de S. Leão Fº, op. cit., p. 46

²⁶ Idem, ibidem

²⁷ J. Combe, op. cit.

Geraldo Souza Dias, pintor, é Professor da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Nascido em São Paulo (1954), graduou-se pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP (1979), realizou mestrado no Pratt Institute, de Nova York (1984) e doutorado na Universität der Künste Berlin (2000). Em 2005 foi professor visitante do Instituto de Arte Design e Marketing de Lisboa e em 2008, com bolsa da Fulbright, foi professor visitante na University of the Arts em Filadélfia. Realizou diversas exposições de seu trabalho no Brasil e no exterior.