

Sobre Arquivo e Montagem em Frans Post

Rosângela Miranda Cherem

Doutora em História pela USP (1998) e Doutora em Literatura pela UFSC (2006); Profa. Adjunta de Teoria e História da Arte no Curso Artes Visuais e PPGAV no CEART- UDESC; coordenadora do Grupo de estudos de Percepções e Sensibilidades e do Grupo Imagem-acontecimento (ambos cadastrados no CNPQ); orienta, possui pesquisas e publicações sobre História das Sensibilidades e Percepções Modernas e Contemporâneas; atualmente desenvolve pesquisa intitulada Imagem-acontecimento. Uma história das persistências e consistências da arte moderna na atualidade.

Elaborações Singulares: Arquivo de Imagens e Operação de Montagem.

Em entrevista concedida a Pedro Romero¹ em 2007, Georges Didi-Huberman coloca dois importantes problemas epistemológicos sobre a imagem. Através do primeiro, considera que, assim como Michel Foucault pensou os discursos numa situação de arquivo de saberes e poderes, sempre em situação de disputas e tensões, sujeito a deslocamentos e desvios, seria também preciso pensar o arquivo de imagens em clave de montagem interpretativa. Em seguida, observa que, não sendo o arquivo um simples manancial edênico ou campo neutro, trata-se de colocar o arsenal discursivo sob suspeita e pensar as imagens como ferramentas a serviço de um uso crítico capaz de alcançar sintomas situados numa espécie de inconsciente da visão.

Levando adiante questões relativas ao arquivo como arsenal, Anna Maria Guasch² aborda-o segundo diferentes implicações epistemológicas. Assim, lembra que para a psicanálise freudiana, o arquivo é lugar de impressões e inscrições, mas também de supressões e censuras. Para Aby Warburg, desmantelando a unidade e a ordem cronológica em proveito da fragmentação e da recombinação proliferante, o arquivo ganha força de atlas, implicado numa sorte de pensamento histórico subjetivo, repleto de dados autobiográficos. Já no livro das *Passagens*, Walter Benjamin concebe o arquivo da modernidade como projeto aberto, sujeito a múltiplas combinações, tal como folhas soltas de um álbum sempre pronto para ser remontado. Em Michel Foucault, interessa os

¹ Romero, Pedro: Um conocimiento por el montaje. Entrevista com Georges Didi-Huberman. Madrid, 2007. In: http://www.circulobellasartes.com/ag_ediciones-minerva
LeerMinervaCompleto.php?art=141&pag=5#leer.

² Guasch, Anna Maria. **Arte y archivo. 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades.** Madrid: Ed. Akal, S.A., 2011.

regimes de verdade que deslocam as classificações e hierarquias, transformando *as ditas coisas em coisas ditas*. Ainda segundo a autora de *Arte y archivo*, igualmente recortado e inesgotável, dotado de estrutura descentrada e movente, para cada artista o arquivo se processa de modo distinto. Torna-se registro do pensamento para Malévich, seriação para Andy Warhol, etnografia para Mark Dion, apontamento para Ilya Kabakov, coleção de documentos sobre a vida cotidiana e ordinária para Annette Messager, acúmulo de elementos lhe permite trabalhar a memória como ficção, concebido menos como reconstrução do passado e mais como um feito existencial, cultural e antropológico para Christian Boltanski, dentre outros casos que aborda.

Neste sentido, na reflexão que aqui comparece, prepondera a ideia de que é preciso contornar o clichê sobre o que vem a ser o arquivo, bem como a noção já surrada pelos modismos acadêmicos sobre o que vem a ser a montagem. Para além do complexo físico ou campo abstrato onde as informações ficam retidas num estado primordial ou adormecido, aguardando que aquilo que foi abandonado possa ser resgatado, trata-se de considerar o arquivo como lugar de descontinuidades, onde coisas dessemelhantes possam se avizinhar de modo inesperado, revelando-se como potência de contraofensiva ao esquecimento e à pulsão de morte. Igualmente, trata-se de encarar a montagem como uma recusa ao ordenamento anestésico e pacífico em proveito de um pensamento que se articula como estrutura aberta e se afirma como uma perturbadora consistência inventiva. Considerando arquivo e montagem como uma recusa ao mito da originalidade e do avanço da arte contemporânea, trata-se de abordar a obra não como algo recém-nascido, mas como algo possível de se abrir permanentemente às percepções e interrogações de temporalidades outras. Vejamos como isto acontece, começando pelo elo entre duas pinturas: Itamaracá e Guararapes.

A tela **Vista de Itamaracá**, foi executada por Frans Post aos 24 anos, é a primeira pintura a óleo feita no Brasil, possivelmente destinava-se às paredes da casa do governo holandês, servindo para registrar a amplitude promissora de seus domínios e administração fora da Europa. Dos quadros desaparecidos, foi dos primeiros a ser reencontrado na França e atualmente faz parte da Mauritshuis em Haia. Medindo 63,5 por 89,5 cm, observa-se num local próximo de Recife, o que parece ser uma manhã silenciosa ou tarde dourada, onde três homens olham um rio e talvez sua outra margem, enquanto um quarto segue montado calmamente num cavalo na direção do lado direito da tela. Dois deles, certamente, são negros escravos, estão sem camisa e trazem cestos

aparentemente carregados, um provavelmente, com frutas, talvez mangas. Os outros dois, lembram administradores ou capatazes, completamente vestidos, portam chapéu e estão calçados. A cena não parece distante dos olhos do pintor, mas a paisagem enquadrada parece continuar na vastidão do céu e na extensão do rio e das terras, tanto pela horizontalidade indicada no primeiro plano, como pelos morros ao fundo, cujo palito das árvores contrasta com a cratera em forma de colherada gigante provocada por um desmoronamento. Entre a amplidão e o vazio do domínio holandês, o movimento dos corpos parece lento, quase pacato como o das nuvens ou do próprio rio. Entre a surpresa e a monotonia, algo parece suspenso: o que fazem ali? o que conjecturam? seus afazeres estão cumpridos ou por fazer? para onde se dirigem?



Frans Post. **Vista de Itamaracá**. Óleo sobre tela, 63,5 x 89,5 cm. Mauritshuis, Haia.

A **Batalha dos Guararapes**, óleo sobre tela medindo 5,00 por 9,25 m, que integra a coleção do Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, retrata não a chegada, mas a partida dos holandeses no Brasil. Foi documentada não como o testemunho do artista que viu, mas com o que ele pesquisou no arquivo histórico de Pernambuco da luta travada num arraial próximo à Recife, às sete horas da manhã do dia 18 de abril de 1648. Ocorre que, enquanto Pedro Américo pintava num ateliê alugado em Paris um quadro sobre a recente guerra do Paraguai para concorrer na 25ª. Exposição do Salão Imperial de

Belas Artes em 1879, Vítor Meirelles, no auge de sua maturidade e reconhecimento profissional, escolheu fazer um recuo maior no tempo, abordando, em meio a centenas de esboços, o sentimento que resultou na expulsão dos holandeses, implicando na cena de combate, não os 4000 participantes, mas a variedade étnica que compunha e fazia nascer a identidade nacional. Se ao longe, pelo fundo da esquerda, os enfrentamentos parecem se prolongar, o fundo da direita é dado por uma natureza vasta e vaporosa, em meio à luz crepuscular. Embora críticos do período tenham apontado a repetição dos rostos e o aglomerado confuso e sem movimento das figuras³, observa-se a retenção de um momento crucial da cena de enfrentamento e a sensação onírica da luta que ficou retida nos rostos e na instabilidade cristalizada dos corpos envolvidos.



Victor Meirelles. **A Batalha dos Guararapes**. 1879. Óleo s/ tela. 923 x 494 cm. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

Colocadas lado a lado, as duas cenas poderiam compor o começo e o fim do que parece ter sido um capítulo da empreitada colonial brasileira. Embora sejam dois repertórios óticos bem distintos, ambos acolhem uma demanda oficial: enquanto um proporciona uma brecha para pensar a alegoria do bom governo holandês, o outro descortina um passado que fundamenta o sentimento nacional e justifica a unidade política do governo monárquico. Entretanto, esta possível narrativa também poderia continuar para além da leitura que fundamenta a singularidade de um dado momento histórico. Na série **Terra incógnita, Adriana Varejão** apropria-se de imagens do Brasil Colonial fazendo

³ Rosa, Ângelo de Proença & outros. **Victor Meirelles de Lima, 1832-1903**. R.J.: Pinakotheke, 1982, p. 87 a 102.

com que, sob um fundo composto por elementos da paisagem, se destaquem, no primeiro plano, postas de carne como alegoria de um passado que não passou, deixando a vista sua marca orgânica e nos levando a perguntar sobre as lascas pretéritas que ainda trazemos conosco. Os cacos acrescentados aos pratos mais parecem o índice de um composto heterogêneo, indiviso e primordial que liga tempos diferentes, o devir de algo que já estava lá. Desse ângulo, a obra pode tanto ser considerada como parte da clausura do tempo, uma vez que é num determinado enquadramento histórico que ela nasce, como escapatória, uma vez que na sua potência singular pode alcançar outras temporalidades. Na referência que a artista faz a Frans Post, pode-se reconhecer as gravuras em que deixou pairar com asas angelicais o brasão e as inscrições da administração holandesa, agora ressignificadas, talvez, como a metáfora da obra que dá a ver suas entranhas e sabe que a imagem só pode se apresentar como uma *forma fora de lugar* que existe privada de matéria. Mantendo uma relação acidental com a distância, efeito deslocado daquilo que foi outrora, resto do resto do que foi vivido, cabe-lhe uma definição que poderia ser assim indicada: *não estou mais onde existo nem onde penso*⁴.



Frans Post. **Itamaracá**. Gravura em cobre colorida à mão na época, pertencente ao livro *Rerum. Per Octennium in Brasilia de Caspar Barlaeus*, 1647. 36 x 52 cm.

⁴ Cocchia, Emanuele. **A vida sensível**. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2010, p.23.



Adriana Varejão. **Carne à moda de Frans Post.** Óleo sobre tela e porcelana, instalação com dimensões variáveis. Da série *Terra Incógnita*. Foto de Vicente de Mello.

Nos objetos de Adriana Varejão avistamos Frans Post pelas brechas de um paisagista que nos confronta num tempo em que a paisagem parece ter cedido seu lugar para uma espécie de palco a ser montado em qualquer lugar, podendo sua artificialidade ser *naturalmente* usufruída, quer numa estação de esqui em Dubai, nas pirâmides egípcias de Las Vegas, numa praia às margens do Senna ou nas palmeiras de plástico no *hall* de algum familiar *shopping center*. Por certo, a sensibilidade de um viajante que olha pela primeira vez e se espanta com um lugar desconhecido, não pertence ao tempo em que o itinerário das viagens pode ser traçado a partir de sites de agências turísticas ou montado a partir de redes sociais que deslindam, previamente, os lugares a serem conhecidos. Detalhando os pontos a serem visitados e partilhando tanto o exótico como o confortável, o inusitado como o familiar, compartilhamos uma época cujas informações podem ser acessadas, os benefícios estimados previamente e os preços parcelados em pacotes imperdíveis. Só por meio de uma estranha tangência estes dois modos de perceber, tão diversos no tempo, podem se refratar reciprocamente, fazendo-nos elaborar semelhanças deslocadas e aproximações inverificáveis, inscritas na ordem das afinidades empáticas.

Trajétórias Refratadas: Fragmentos e Intervalos.

Muito pouco se sabe sobre aquilo que viveu e fez o pintor, desenhista e gravador Frans Janszoon Post (Leyden, 1612- Haarlem, 1680). Os dados são imprecisos, tanto em relação à biografia como em relação às obras, permanecendo inesatas e desconstruídas as informações sobre quantas foram, onde estão, quantas sobraram, quais são as cópias e

falsificações. A principal fonte de informação é *Groote Schouburgh der Konstschilders em Schilderessen*, de Arnold Houbraker (1719), a qual foi baseada em diversas biografias, registros de corporações e igrejas, além de anedotas e episódios de pintores, com quem teve contato e que também viviam nos Países Baixos em fins do século XVII. O que apareceu posteriormente, ainda segundo especialistas no artista, é repetição das informações contidas naquela publicação, acrescidas de alguns dados novos, trazendo uma lista mais extensa de quadros. No Brasil, a primeira e mais aprofundada biografia sobre ele foi escrita pelo embaixador Joaquim de Sousa Leão, publicada pela Editora Nacional em 1948, sob título *Frans Post, seus quadros brasileiros*.

Sabe-se que Frans Post nasceu em 1612 em Leyden, nos Países Baixos e foi o terceiro de quatro filhos de um casal provenientes de Leyden, que se mudou para Haarlem, cujo chefe pintava vitrais. Que escolas frequentou e com quem aprendeu a pintar, não se sabe. Provavelmente estudou em Haarlem com o irmão primogênito, Peter, sendo ambos alunos de Salomon de Bray (1597- 1664); também pode ter frequentado o ateliê de Pieter Molijn (1595- 1661) ou Salomon van Ruysdael (ca.1602- 1670), cujos inúmeros elementos visuais também aparecem reelaborados em sua obra, ao lado dos de Esaias van de Velde (1587-1630) e Jan van Goyen (1596- 1656)⁵.

Possivelmente, se não tivesse acompanhado a comitiva de Maurício de Nassau, seria apenas mais um paisagista holandês. Ocorre que tal repertório imagético favoreceu para que se tornasse o primeiro pintor a documentar as terras coloniais, através da pintura *in loco* e seguir pintando o tema da paisagem brasileira por toda a vida. Suas telas acolhem detalhes da economia açucareira e aspectos até então desconhecidos sobre os trópicos. Sabe-se que não foi artista com grande quantidade de produção e possivelmente não teve muitos clientes. A aceitação moderada de suas paisagens é confirmada pelos modestíssimos preços que atingiam no Séc. XVII: 20 florins em 1695, embora em 1650 uma paisagem, encomendada por Guilherme de Orange, lhe tivesse rendido 300 florins⁶.

Dos quadros até agora conhecidos, trinta e dois são assinados e datados, e quarenta, apenas assinados, o que permite reconstituir a evolução estilística, entre 1637, data de **Vista de Itamaracá**, obra executada logo que chegou ao Brasil, onde viveu de

⁵LEITE, José Roberto Teixeira. Período Nassau. In: **Arte no Brasil**. São Paulo: Ed. Abril Cultural, vl. I, 1979, p.69 e 70.

BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. A paisagem holandesa no Brasil. In: **O Brasil dos Viajantes, imaginário do novo mundo**. São Paulo: Fundação Odebrecht, 2000, vl. I, p.120 a 135.

⁶LEITE, José Roberto Teixeira. **500 anos de pintura brasileira**. Rio de Janeiro: Log On, 2000, CD ROM.

1637-1644, e 1669, ano de **Paisagem de Pernambuco**, última pintura datada, executada aos 57 anos. Dados disponíveis informam que as 18 telas produzidas no Brasil foram feitas nos 3, 4 primeiros anos em que conviveu com Nassau, predominando a ideia de que as mesmas deveriam decorar a residência do administrador do Brasil holandês, que queria ter as vistas de seus domínios sob seus olhos. Segundo Pedro Correa do Lago, pode-se estimar um total de 160 quadros feitos à óleo com qualidade variável. Se aceito este número produzido ao longo das quatro décadas de sua vida artística, observa-se que uma média de 4 telas por ano, mantida ao longo da carreira.

No mesmo período em que Frans Post resolvia se tornar artista, os holandeses praticavam comércio com Portugal. Com o objetivo de conquistar supremacia sobre o poderio ibérico, viram a expansão colonial como instrumento para a conquista de terras, fazendo com que seu conhecimento sobre a América e suas riquezas, principalmente pau-brasil e açúcar, servisse para a preparação e execução dos ataques contra a Bahia e Pernambuco que era, então, a principal fonte produtora de açúcar do mundo. Ocorre que os Países Baixos detinham quase metade do capital da Companhia das Índias Ocidentais no século XVII, sendo que tal vantagem concedia ao governo holandês o monopólio de comércio, navegação e conquista de diversos territórios. A empresa calculava que teria lucros fabulosos com a empreitada no Brasil, planejava gastar cerca de 2,5 milhões de florins na conquista e previa um lucro anual de 8 milhões de florins⁷.

A confluência destas duas circunstâncias, ou seja, as escolhas artísticas e os interesses nacionais ocorreu no momento em que Pieter Post trabalhava com o célebre arquiteto do renascimento paladiano, van Campen, apontado como o construtor de Mauritshuis, em cuja decoração interior também colaborou. Van Campen era amigo do influente secretário do príncipe Frederico Henrique e também seu conselheiro em assuntos de arte. Possivelmente, foi desta relação que partiu a indicação de Franz, jovem e desconhecido pintor de 24 anos a Johan Maurits von Nassau-Siegen, conde com 32 anos que possuía estreita relação de parentesco com a Casa de Orange e que em 1636 foi enviado pela Companhia das Índias Ocidentais para governar o Brasil Holandês.

Durante sua permanência no Brasil (no período de 1637-1644), Nassau morou numa casa fortificada na cidade de Recife, sendo que entre 1640-42 construiu o Palácio

⁷ Em linhas gerais, as invasões holandesas no Brasil podem ser recortadas em dois grandes períodos: **1624-1625** - Invasão de Salvador, na Bahia/**1630-1654** - Invasão de Olinda e Recife, em Pernambuco, sendo que de 1630-1637 é a fase de resistência ao invasor; de 1637-1644 a fase de administração de Maurício de Nassau; de 1644-1654 a fase da Insurreição pernambucana.

Friburgo ou das Torres na parte norte da Ilha de Antonio Vaz, área pantanosa que foi ativada para residências que acabaram destruídas após a partida do governador holandês e, em seguida, o Palácio Boa Vista, destinado ao uso mais pessoal e de repouso, situado na parte sul da mesma ilha. Frans Post morou no Palácio das Torres, sentando-se à mesa do mordomo, ao lado de Georg Marcgraf e Albert Eckhout⁸, e dispondo, inclusive, de um criado. Há indicações de que o conde- governador visitou outros lugares controlados pela Companhia das Índias Ocidentais, notadamente na África, levando consigo seu paisagista⁹.

Exercendo um lugar de destaque nesta que seria a primeira investida artística holandesa fora da Europa, Frans Post seguiu pintando, enquanto seu irmão permaneceu apenas o suficiente para conhecer o local e criar o plano urbano do Recife, retornando para a Holanda em 1639. Na Ilha de Antonio Vaz, Peter concebeu zoológico e jardim botânico, bosques, herbário, pomar, jardins, pontes e também um observatório astronômico¹⁰. Com o objetivo de montar uma grande coleção de desenhos com motivos brasileiros para seu mecenas, Frans documentou a paisagem, registrando as localidades com portos e fortificações, do Maranhão à Bahia. Seus cadernos de desenhos e esboços registram com acentuada precisão cartográfica, a extensão da administração holandesa. Assim, pela força das contingências, com menos de 30 anos, o pintor mantido com os próprios recursos do Conde, tornou-se o primeiro paisagista do Novo Mundo, encarregado de registrar com fidelidade a topografia, a arquitetura militar e civil, além

⁸ Partilhando um repertório visual sobre a natureza vegetal, animal e humana do Brasil, destacam-se: Georg Marcgraf (1610 - 1644), que estava em Recife desde 1638 como ajudante do médico Willen Pies, classificou plantas e animais, fez estudos topográficos e etnográficos, pesquisou sobre clima e astronomia no primeiro observatório astronômico do Novo Mundo, além de cartógrafo, foi colecionador de plantas e animais e co-autor de *Historiae Naturalium Brasiliae*, composta de 2 volumes, presenteada por Nassau a Frederich Wilhelm, príncipe de Brandemburgo. Zacharias Wagener (1614 -1668), desenhista e cartógrafo, transfere-se para Recife como soldado da Companhia das Índias Ocidentais por volta de 1634, permanecendo até 1641. Até 1637 exerce a função de escrivão de despachos e depois se torna despenseiro de Nassau, com quem participa de várias campanhas militares em 1638 e 1639. Nessas ocasiões, coleta material e produz 110 desenhos aquarelados para sua obra *Thier Buch* [Livro de Animais]. Em 1641, a pedido de Nassau, retorna à Europa entregando, coleções de documentos, pinturas e papagaios em Haia, Haarlem, Delft, Roterdã e Leiden. Ao voltar da Europa, integra a Companhia das Índias Orientais. Albert Eckhout (1610-1666) cria suas figuras de modo mais liberado da paisagem, sendo que as mesmas (12 naturezas-mortas e 9 telas com retratos dos tipos humanos no Novo Mundo em tamanho real) foram provavelmente concebidas para o salão de banquetes e recepções da residência oficial de Nassau (Palácio de Friburgo). In: Leite, José Roberto Teixeira. Período Nassau. In: **Arte no Brasil**. São Paulo, Editora Abril Cultural, vl. I, 1979, p. 61 a 83.

⁹ IDEM, p. 61 a 69.

¹⁰ IDEM, p. 58 a 73.

das cenas com diferentes grupos humanos¹¹.

Todo este trabalho seria mais adiante aproveitado por Nassau ao documentar sua estadia em terras brasileiras, através de 55 ilustrações no livro intitulado *Rerum per octennium in Brasilia*, editado em 1647 por Gaspar Barlaeus e por isso também conhecido como o **Livro de Barlaeus**. Embora estejam datadas de 1645, ou seja, depois do regresso de Post à Europa, as 32 ilustrações reconhecidas como suas indicam tamanha segurança e exatidão que levam a considerar que foram copiadas de telas ou esboços feitos diante da própria natureza, o que reafirma sua qualificação como especialista em paisagens brasileiras¹². De sua permanência no Brasil só restam seis quadros, possivelmente, pintados ao natural: As vistas de **Itamaracá** (sua primeira tela no Brasil, datada de 1637), de **Porto Calvo**, do **Forte dos Reis Magos**, do rio **São Francisco** e da **Ilha de Antonio Vaz**, além do **Carro de bois**. Um outro quadro é mencionado em catálogos de leilões do século XVIII, correspondendo à prancha do **Palácio das Torres**. Como não inova nas técnicas de pintura, o que faz sua produção única é a experiência no Brasil, refletida na temática das obras, sendo que todas confirmam um elevado senso de observação sobre a paisagem, com sobriedade de composição e colorido.

Modos de Sobrevivência: Memória e Imaginação.

Baseado no texto de Joaquim de Souza Leão, José Roberto Teixeira Leite¹³ informa que, antes de vir ao Brasil, Frans Post já pintava, mas ressalta que são as telas pintadas a óleo no Brasil que revelam a paisagem serena e subordinada à realidade, cujas pinceladas

¹¹ Ao longo da primeira metade do século XVII outros holandeses trataram do tema das paisagens dos domínios holandeses no Atlântico, mas não há evidências de que estiveram no Brasil. É o caso de Andries van Eltvelt e dos irmãos Bonaventura e Gilles Peeters, este com *Vista do Recife e seu porto*. Antes deles, na primeira metade do século XVI, há diversas gravuras de franceses e portugueses anônimos. Frei André Thevet, franciscano cosmógrafo real (expedição de Villegagnon, 1555, França Antártica) teve como propósito registrar o estranho e o extraordinário nos domínios do Criador. Jean de Léry, missionário calvinista, veio no ano seguinte com a empresa de Colligny, sendo suas ilustrações publicadas em 1578. Hans Stade narra em 1557 suas agruras no Brasil em 1550 num livro feito em 2 partes, sendo uma com 53 peripécias e 31 ilustrações e a outra com 28 capítulos e 21 ilustrações (todas anônimas). Teodor de Bry, junto com seus 2 filhos e genro, este publicou em 1590/1634 um ambicioso projeto gráfico intitulado *Grandes Viagens*. Em 1783-92 portugueses registram suas descobertas a partir de uma expedição feita na Amazonia, sucedendo-se outras expedições científicas e missões artísticas. **In:** Belluzzo, Ana Maria de Moraes. **O Brasil dos Viajantes, imaginário do novo mundo**. São Paulo: Fundação Odebrecht, 2000, vl. I, p.34 a 113.

¹² Lago, Pedro Correa do. A expedição de Maurício de Nassau. **In:** Lago, Pedro Correa do & DUCOS, Blaise. **Frans Post. O Brasil na corte de Luiz XIV**. Milão: 5 continents, 2005, p.15 a 19.

Leite, José Roberto Teixeira. Período Nassau. **In:** **Arte no Brasil**. São Paulo, Editora Abril Cultural, vl. I, 1979, p. 61 a 69.

¹³ IDEM, p. 69 a 75.

impessoais apontam para uma percepção próxima de um repórter fotógrafo. Já na fase de seu regresso à Holanda, nos quadros a óleo que pintou sobre as paisagens brasileiras por várias décadas, é possível conferir um afastamento progressivo do realismo, sendo o frescor da emoção direta substituído por elementos exóticos da fauna e flora tropical, reelaborando sua abordagem visual através de aspectos da imaginação onírica e de memória.

Conforme Pedro Correa do Lago¹⁴, a pintura de Frans Post atravessou quatro fases. A primeira corresponde aos sete anos que passou no Brasil, quando pintou 18 telas registrando a topografia e as belezas naturais das províncias sob domínio holandês na América. Aliando sua precisão ao imediatismo da descoberta, trata-se do testemunho de uma realidade nunca observada antes, impactado pela revelação da natureza dos trópicos para os olhos europeus. Levadas para a Holanda, as telas dos artistas de sua comitiva permaneceram com Nassau por 35 anos. Conforme um inventário oficial francês, que relaciona as obras entregues pelo ex-governador ao rei Luiz XIV para expor em Versailles, não aparecem os títulos dos quadros de Post e nem sua descrição, talvez porque uma cópia do **livro de Barlaeus** acompanhasse o presente que acabou esquecido e em boa parte extraviado, restando apenas quatro quadros no Louvre, um em Haia e dois em coleções particulares¹⁵. A segunda fase se refere aos quinze primeiros anos de seu regresso à Holanda (1644-59), quando executou cerca de 30 pinturas com base em seus cadernos de anotações, constituídos por desenhos e esboços trazidos do nordeste e hoje perdidos e marcadas por riqueza de detalhes. São exemplos **Vista de Recife** (1653), e **Panorama Brasileiro** (1652), considerado ponto alto de sua carreira, que tem grandes dimensões (282,5 x 210,5 cm) e a parte superior arredondada.

A terceira fase se refere a um período de maior maturidade, demanda e sucesso (1659 a 1669, ano de seu último quadro datado). É também quando ocorrem maiores concessões à imaginação e destaque ao exotismo com uma menor exatidão topográfica. Nestes anos foram executados cerca de 80 telas, das quais 30 estão datadas e as demais estimadas em função destas características. Com sua entrada na Corporação dos Pintores de São Lucas de Haarlem, dois anos depois de voltar do Brasil para a Holanda, verifica-se que o conjunto da composição permanece, mas o *repoussoir* do primeiro plano avoluma-

¹⁴ Lago, Pedro Correa do. A obra de Frans Post. In: LAGO, Pedro Correa do & Ducos, Blaise. **In:** Op. cit., p.21 a 27.

¹⁵ Lago, Pedro Correa do. A expedição de Maurício de Nassau. In: Lago, Pedro Correa do & Ducos, Blaise. **In:** Op. cit, p.15 a 19.

se em tufos espessos, povoados de animais e salpicados de notas exóticas - pássaros ou gravatás - um arranjo de cenário em que sobressai a palmeira ou o mamoeiro para acentuar a cor local e a autenticidade, empregando uma grama mais variada de tons. Concentrando a luz sobre o fundo da paisagem, as figuras em escala menor perdem a rigidez contrafeita, espalhando-se pelo quadro, indicadas com pinceladas rápidas e nervosas, com os perfís das plantas que se esfumam contra horizontes mais luminosos. Na quarta e última fase (1669-1679), são considerados cerca de 40 quadros não datados, sendo o artista assolado pelo alcoolismo e a morte em 1680. Não consta que deixou seguidores, a não ser o sobrinho Jan, que nunca esteve no Brasil, mas que teria colaborado em algumas de suas paisagens, o que explicaria a qualidade desigual das obras do artista no final da carreira, após 1665.

Sendo a preparação da madeira feita com pincel fino e a camada preliminar nem sempre branca, com o tempo muitos quadros escureceram. Alguns parecem pintados diretamente sobre a madeira, tão ligeira era essa camada que lhe deixa ver os veios. A pincelada, cada vez mais tênue, estabelece relações entre os acidentes naturais, o céu e as nuvens, encontrando-se no mesmo gesto horizontal, enquanto palmeiras lânguidas dão a nota sentimental. Fazendo uso de diferentes recursos luminosos, no início sua preocupação dominante foi a reconstituição documental e a exatidão topográfica, obtida pela perfeição linear, porém, à medida que melhor apreende a mútua penetração da cor, da luz e da forma, não é mais o contorno de cada elemento que se destaca, mas o alcance lírico da paisagem, permitindo que a atmosfera pareça se fundir com a terra, a água e o ar. As suaves graduações da luz proporcionam uma consistência pictórica, unindo as colinas distantes e a massa vegetal do primeiro plano.

Se os quadros de sua última fase não têm o mesmo valor de registro documental da primeira, não passando de variações sobre a paisagem brasileira, uma reconfiguração em torno das atividades do engenho de açúcar (*banguê*) e da cultura da Zona da Mata, em Pernambuco. Seu desenho mantém-se sólido, mas a composição perde a verossimilhança, resultando em detalhes aparentemente estranhos à paisagem, desfazendo-se de uma preocupação predominantemente documental, enquanto aprimora seu olhar de uma maneira mais subjetiva. Assim, por exemplo, em muitas de suas telas surgem gordos lagartos e tatus ou cobras que engolem gambás, recursos que abalam a anterior serenidade da paisagem. Nesta fase, a paleta do pintor se torna mais sutil e muitas vezes referencia os tons esmaltados da escola flamenga. Contra céus de cobalto, destacam-se nuvens

luminosas e horizontes avermelhados, prevalecendo um verde-azulado da vegetação longínqua que acentua a sensação de perspectiva mais distanciada e aérea. Só as folhas das árvores destacam-se recortadas com um pouco mais de impasto.

Certamente o reconhecimento de Frans Post teria sido outro se o conjunto de suas pinturas tivesse sido preservado e pudesse ser agrupado para apreciação e estudo das obras¹⁶. Uma pista sobre as imagens dos quadros desaparecidos e inéditos para o mundo posterior ao século XVIII, são os oito trabalhos em guaches feitos a partir da obra de um obscuro gravurista francês do qual pouco se sabe, denominado Thierry, dos quais, cinco se referem aos sete *quadros brasileiros* conhecidos. Isso leva a crer que os outros guaches correspondem a três dos onze óleos do período brasileiro que ainda permanecem incógnitos¹⁷. Deve-se observar que as telas de Eckhaut tiveram fins diferentes. Uma parte foi entregue ao rei da Dinamarca por volta de 1650 e outra ao *rei sol* em 1679, cujo maior interesse estava voltado para o Sião do que para a história colonial do Novo Mundo (o rei chegou a enviar emissários franceses aquela distante monarquia). Atendendo mais ao gosto pelo exótico, após 1687, suas cenas e paisagens serviram de cartão para as tapeçarias de Gobellins¹⁸.

Reverberações Sensíveis: Permanência e Alteração.

Desde Joachim Patinir e Peter Brueghel observa-se que a pintura de paisagem neerlandesa buscava se emancipar das iluminuras e retábulos, embora conservasse uma escala reduzida e minuciosa, quando transposta para a pintura à óleo. Enquanto nas pinturas medievais e protorrenascentistas a paisagem era apenas um acessório ou pano de

¹⁶ Das 18 telas pintadas no Brasil, apenas sete delas ainda resistem. As outras onze, se não foram destruídas por incêndios ou acidentes, estão desaparecidas. A maior parte dos quadros de Post encontra-se no Brasil: na cidade do Recife computam-se dezessete no Instituto Ricardo Brennand (a maior coleção do artista no mundo, abrangendo todas as fases de sua produção), e cinco espalhados entre o Museu do Estado de Pernambuco, o Instituto Arqueológico, Histórico e Geográfico Pernambucano e o Palácio do Governo de Pernambuco. Existem quadros também no Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, na Fundação Maria Luísa e Oscar Americano, na Fundação Pimenta Camargo e no Museu de Arte de São Paulo, estes na cidade de São Paulo, e no Ministério das Relações Exteriores, em Brasília. Nos Países Baixos, podem ser encontrados quadros do artista na Mauritshuis da Haia (**Vista da Ilha de Itamaracá**), no Rijksmuseum de Amsterdam (**Ruínas da Sé de Olinda**) e no Boijmans van Beuningen de Rotterdam (**O Engenho e O sacrifício de Manoah**, uma pintura com tema bíblico, mas fundo de paisagem brasileira). Há também exemplares no Louvre e no British Museum. **In:** Lago, Pedro Correa do. O presente para Luís XIV. **In:** Lago, Pedro Correa do & Ducos, Blaise. **In:** Op. cit, p.29 a 35.

¹⁷ Belluzzo, Ana Maria de Moraes. A paisagem holandesa no Brasil. **In:** **O Brasil dos Viajantes, imaginário do novo mundo**. São Paulo: Fundação Odebrecht, 2000, vl. I, p.121 a 127.

¹⁸ IDEM, vl. I, p.100 a 119.

fundo para as cenas representadas, novos modos de construir visibilidades nas telas levavam à observação de detalhes catalográficos e profanos, tomando como tema privilegiado céus nublados, crepúsculos primaverís e dias inverniais, mares e embarcações, campos e moinhos. Embora beneficiando-se das particularidades do tema tropical, a obra de Frans Post, típica, pessoal e serena, assemelha-se à de outros paisagistas holandeses que foram suas referências e/ ou seus contemporâneos.

Hendrik Cornelisz Vroom (1562-1640) considerado o primeiro pintor de marinhas holandesas, recorre ao olhar vasto e extenso, constatando-se a passagem do céu límpido da iluminura para céus mais realísticos com efeitos sobre a luz, as nuvens e o mar, assinalando uma sensação de movimento incessante. Além de suas alegorias e cenas mitológicas, foi o olhar horizontal e plano que permitiu a Philips Koninck (1619-1688) alongar e recortar o alcance paisagístico. Sensível ao sentimento do espaço e à preponderância do céu, Frans Post, deixa-se dominar pela novidade do ambiente sem perder o domínio documental. Diante da vastidão exuberante de uma paisagem virgem, impressiona-se com o cenário, mas aplica toda sua acuidade e cálculo para fixar objetivamente os trópicos. Sobretudo nos quadros pintados no Brasil, sob a intensa luminosidade e vegetação luxuriante, busca explorar aquilo que só com os artistas viajantes do século XVIII e XIX seria denominado pitoresco¹⁹.

Com o passar dos anos e a preocupação de retratar as particularidades do meio, Frans Post executava na calma de seu atelier, variações nostálgicas sobre motivos colhidos *in loco*. À composição sólida e sem artifícios dos quadros feitos no Brasil, nascidos no contacto do espetáculo suntuoso e inédito do cenário tropical, alternava-se com a complexidade crescente, tal como em **Vista do Ipojuca** (1647, Biblioteca Municipal de São Paulo), **Vista de Olinda** (1650-5, Museu Nacional de Belas Artes), **Plantação de Cana** (1660, Museu Nacional de Belas Artes) e **Igreja Jesuíta em Ruínas** (1665, Detroit Institute of Arts).

¹⁹ No início do século XVIII Edmund Burke abordou a pintura de Claude Lorrain como pitoresca (*Um inquérito filosófico sobre a origem de nossas idéias do Sublime e da beleza*- 1756) e Uvedale Price (*Ensaio sobre o pitoresco quando comparado com o Sublime e The Beautiful* – 1794) levou adiante esta compreensão abordando o pitoresco como uma qualidade intermediária entre o conceito de Sublime e de Belo. No século XIX Richard Payne Knight (*Uma investigação analítica sobre os princípios do gosto – 1805*) considerou o pitoresco como um atributo do observador que via a paisagem através de uma percepção cultural que lhe projetava conceitos artísticos.

Diferentemente das paisagens-cenários de Rubens (1577-1640), Hércules Seghers (1589-1638) e Rembrandt (1606-1669), mais do que os corpos humanos, destacou os elementos paisagísticos, primeiro com um senso aguçado de observação, posteriormente substituído pela força imaginativa. Reelaborando afinidades pictóricas com os moinhos de Meyndert Hobbema (1638-1709), substituiu-os por casas cobertas com telhado vegetal, engenhos e igrejas, por vezes ruínas. Já suas florestas e cachoeiras, em meio a matagais, parecem reverberar as florestas de Jacob Ruisdael (1628-1682), as planícies verdes do alemão Johann König (1586- 1642) e as ondulações do terreno e das matas Jan van der Haagen (1676- 1745).

Tudo o que constitui a natureza da paisagem no Brasil parece ter sido acolhido pelos olhos de Frans Post: as pequenas aldeias e as cidades recém- nascidas, quase sempre vistas à distância; os tipos humanos situados entre a vastidão do horizonte e a proximidade de rios; a flora e da fauna distribuídas pelos caminhos sinuosos, acentuando a força imponente e misteriosa da mata; as edificações que tanto indicam as ruínas de um povoado abandonado como apontam as novas empreitadas. Mas eis que tanto na sua aparente isenção documental, marcada pela ênfase na proximidade com as singularidades locais, como em seu empenho imaginativo, acentuado pela distância espacial e temporal, o que se percebe é a presença de um mesmo gesto: atender as demandas do olhar do outro, trazendo-lhe um mundo diverso do conhecido. Primeiro o fez com Nassau, o mecenas que lhe proporcionou a experiência pictórica nos seus domínios brasileiros, depois com colecionadores holandeses de gosto humanista e enciclopédico, cujo modelo privado de acumulação demandava abundantes citações à natureza e às geografias distantes, aos habitantes e às suas atividades, permitindo-lhes reunir num mesmo ambiente um aglomerado de coisas díspares e heteróclitas com a qual, ainda que sem viajar, pudessem se surpreender. Porém, nas duas situações é possível conferir o estoque de um repertório visual, constantemente manuseado e reprocessado à luz de injunções distintas. Fazendo uso móvel de certas formulações visuais, a pintura deste paisagista parece ter se constituído como recorrência e variação da figurabilidade onírica. Constantemente rearranjadas e deslocadas pela memória e a imaginação, quanto mais suas telas iam se distanciando do pressuposto do registro documental, mais uma sorte de reverberação do sensível parecia se afirmar.

A este respeito, cabe lembrar que, numa conferência intitulada *O vestígio da arte*, Jean-Luc Nancy²⁰ lança a pergunta se o que é próprio da arte não corresponde ao que resta e persiste, sendo que ela manifesta melhor sua natureza quando se converte em vestígio de si mesma, tornando-se presença que permanece quando tudo está passado. Concordando com o filósofo francês, pode-se reconhecer que *a cada momento a arte é radicalmente outra arte*, porém, mesmo sendo sempre algo que se consoma, igualmente acolhe a presença do que dá visibilidade ao sensível e faz resplandecer o invisível. Essa presença vai muito além da noção de representação, no sentido de que se trata de algo que se coloca no lugar do que se ausenta ou simples substituição fiel, e mais no sentido de que se faz um vestígio, ou seja, não consiste nem numa imagem, nem numa relíquia no sentido teológico, mas num efeito daquilo que resta como a pegada de uma dança, de um salto, de uma marcha; o que fica de um ritmo, um transito, um tropeço, um impulso; o que sobra de um passo, *o ser passante do ser*.

Por certo, não entendemos mais as paisagens como Frans Post, mas é interessante que sobre as mesmas incida a possibilidade de pensar a noção de vestígio. Ao usar seu arsenal imagético adquirido nas lições dos paisagistas holandeses, Frans Post reconfigurou-o a partir dos encontros e assombros que processou nas terras brasileiras sob o domínio holandês. Sua obstinada busca inicial pela precisão, bem como seu abandono mais adiante, em proveito da elaboração imaginativa, parece segredar que aquilo que lhe escapava era muito mais inextenso e desmesurado do que aquilo que conseguia reter. Contemplando em cada trabalho, os vestígios dos arquivos materiais e conceituais, subjetivos e alhures, articulados e constantemente reelaborados, construiu um pensamento pictórico movente, através das formas geográficas e vegetais, humanas e animais que se repetiram e permaneceram, ainda que constantemente alteradas. São elas que ainda hoje possuem a potência para surpreender e interrogar, por exemplo, sobre o que constitui uma paisagem e o que dela se pode reter ou, simplesmente, o peso que a distancia entre as coisas e o mundo pode exercer ou então como pode interferir nas maneiras de sentir e perceber atuais.

Concluindo que não é possível nomear o ser do vestígio, Jean-Luc Nancy assinala que o vestigial não é uma essência, mas a ressonância de um sensível que se faz sentir. Na operação de montagem das imagens com as quais Frans Post se defrontou, ainda reverbera um mistério sobre a natureza daquilo que fascina e justifica um encontro, capaz

²⁰ Nancy, Jean-Luc El vestígio del arte. In: **Las Musas**. Buenos Aires: Amorrortu, 2008, p.112 a 133.

de produzir um elo singular, obtido por uma estranha combinatória entre as percepções que lhe antecederam e as que lhe sucederam. Eis então uma possibilidade para considerar o arquivo não como o lugar onde se pode voltar à origem, mas como uma instância em que pode nascer o único.