

TÍTULO: O AQUÉM NA MONTANHA, UM RECORTE SOBRE O OLHAR PAISAGÍSTICO NA AMÉRICA LATINA.

AUTOR: Rachel Reis de Araújo

Estudante do curso de Bacharelado em Artes Plásticas do Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina. rachelreis2003@yahoo.com.br .

RESUMO: Este artigo consiste numa reflexão inicial para pensar a forma montanha e seus sentidos na pintura latino-americana tendo por base teórica Aby Warburg e Georges Didi-Huberman. Do primeiro autor advém o conceito de *pathosformel* e do segundo a relação entre as esculturas minimalistas e o recalque da percepção acerca do vazio tumular. A partir daí, trata-se de considerar as figurações pictóricas da montanha menos através da dimensão do sublime, tal como no caso das paisagens européias, ou do pitoresco, tal como no caso dos viajantes no Novo Mundo, e mais como o vazio que se coloca diante do imenso monte de terra e pedras que um dia tudo cobrirá.

PALAVRAS CHAVE: América Latina, pintura, paisagem, montanha.

1 – O ARTIGO E SEUS VÍNCULOS COM A PESQUISA.

O trabalho aqui apresentado constitui-se num relatório parcial de projeto de pesquisa intitulado Academicismo e Modernismo na América Latina, a qual teve como propósito mapear a pintura na América Latina entre 1850 e 1950. O recurso utilizado para a coleta de dados foi uma pesquisa de imagens através da Internet, sendo que já foram obtidas cerca de 2500 imagens. Para fins de um primeiro agrupamento e exame, optou-se por reunir as pinturas conforme os países e artistas, facilitando a visão de conjunto, bem como permitindo conferir singularidades e diferenças entre estes.

Em seguida, as imagens foram agrupadas pelos gêneros acadêmicos, a saber: retrato, paisagem, cenas e naturezas-mortas. Embora seja uma

constante, tanto nas academias como nas chamadas estéticas vanguardistas, tal composição serial não pretende ser estanque, devendo apontar para novos cruzamentos, à medida que as questões pictóricas forem sendo reconhecidas e desdobradas. Por outro lado, não se fez a divisão tradicional entre artistas acadêmicos e modernistas, pois logo no início da pesquisa, constatou-se que havia elementos modernos entre artistas do assim chamado academicismo e elementos acadêmicos nos artistas que tem sua obra classificada de modernista.

Muito já se falou acerca das virtudes e problemas no conteúdo da internet. Entre as virtudes pode-se citar o fato de que no período de um ano não se teria condição de obter de modo mais direto e econômico tal quantidade de imagens, situação que permite um panorama rico e abrangente bem como oportunidades e desdobramentos na segunda fase do projeto. Entre os problemas apresentados estão em baixa resolução de muitas imagens, o que em muitos casos não permite uma boa impressão. Outro problema é a recorrente incompletude dos dados que referenciam as obras e o fato de encontrar-se para muitos artistas pouco de sua produção. Em face desses problemas resolveu-se enviar correspondência para duzentos e setenta e quatro museus de arte, sendo que ainda estão sendo acolhidas respostas e solicitando-se material impresso.

Como a preocupação desta pesquisa não é simplesmente a coleta de dados, mas sim, a partir deles pensar a pintura latino-americana, apresenta-se a seguir um recorte do que se poderia apresentar como marca de uma singularidade na sensibilidade e percepção da paisagem latino-americana no período pesquisado. Trata-se do modo como é representada a montanha. Conforme consta no projeto inicial, há dois teóricos que balizam a reflexão sobre leitura de imagem: Aby Warburg e Georges Didi-Huberman.

O primeiro estudou o que chamou de *pathosformel*, que seriam formas expressivas, sejam elas sonoras, visuais, gestuais etc., que repetem-se ao longo da história, porém não de maneira sucessiva. Ou seja, há momentos em que ficam recalçadas e em outros ressurgem (WARBURG, s/d). Importante salientar que retornam não iguais, mas modificadas pelos diferentes regimes de verdade que uma mesma cultura atravessa ao longo do tempo. Todavia

conservam traços fundamentais do que agita e perturba o ser humano, ou seja, aquilo que sobrepuja e ultrapassa a razão. Warburg encontrou a forma da ninfa como sendo a principal dessas formas expressivas na cultura ocidental. O segundo permite considerar o recalque destas paixões - termo que também significa sofrimento, dor. Tal recalque se manifestaria como sintoma, sendo que para esse filósofo o que é principalmente recalcado é a certeza da morte.

Bem verdade que muitos são os olhares que se pode lançar sobre a obra de arte, sendo que cada um deles pode ser considerado como um plano de imanência. Conforme Deleuze (1997, p. 51-79), os planos conceituais apresentam-se folhados e esburacados, permitindo tanto a passagem como a contaminação de um plano ao outro. Não que as diversas teorias da arte a considerem sempre como imanente, pois há as que vêem a obra como transcendente. Porém pensar o que imana e forma planos é também um modo de organizar o caos, possibilitando problematizar o pensamento plástico através de um movimento em direção ao pensamento teórico.

É quando a leitura da obra de arte pode ser compreendida como sintoma, noção visual e temporal que interroga as imagens em sua relação com o tempo, sendo aquilo que interrompe o fluxo regular das coisas e jamais vem no momento correto, pois aparece em des-tempos, como lei subterrânea ou como aquilo que persiste no retorno de uma enfermidade, aparição de uma latência que conjuga diferente-semelhante, imobilidade-aceleração, repetição-sobrevivência. Assim, se toda obra de arte possui mais memória do que história, é também contradança da cronologia, posto que o tempo não se reduz a história, a relação tempo-imagem só se torna possível numa construção com a memória, sendo ela que permite reconhecer na imagem tanto seu pretérito como sua posteridade, ultrapassando cada destino particular (DIDI-HUBERMAN, 2006). E aí entram as reflexões de Didi-Hubermann sobre o *anacronismo*. Como o tempo não pode ser reduzido à história, pois “el anacronismo atraviesa todas las contemporaneidades” (DIDI-HUBERMAN, 2006, p.18) e, a montanha aparece desde tempos remotos tanto na pintura ocidental, como duplicada na forma das pirâmides de antigas civilizações da América Latina cabe estudá-la seguindo também o conceito de anacronismo conforme o pensa Didi-huberman, posto que o sintoma se manifesta

anacronicamente. Como os diversos planos conceituais apresentam-se folhados e esburacados permitindo contaminações, é possível seguindo esse conceito de Deleuze e, o de anacronismo de Didi-Huberman, justapor pintura e arquitetura, não só em obras do passado mas também na produção contemporânea em um processo de montagem.

Porém como o recorte deste artigo restringe-se à pintura no período citado acima, a forma das pirâmides nas antigas culturas latino americanas apenas aponta para um entre tantos outros pontos que podem ser pensados no intuito de verificar a pertinência, ou não, da observação e das reflexões contidas neste artigo.

2 – O ARTIGO E SEU RECORTE TEMÁTICO.

Parece pouco satisfatório dizer que a grande quantidade de montanhas nas pinturas latino-americanas é *natural* devido à presença da Cordilheira dos Andes. Ora, ao fazer uma pesquisa da pintura européia no período correspondente, também via internet, verificou-se que a montanha é igualmente uma presença, fenômeno que só apressadamente poderia ser considerado *natural*, em decorrência da presença dos Alpes e outras cordilheiras importantes na geografia da Europa. Ademais, o que se pode reconhecer é que desde o renascimento, quando foi surgindo a noção pictórica de paisagem, a montanha sidera os artistas. Basta lembrar que as pinturas de Da Vinci apresentam complexos rochosos ao fundo e que com o romantismo as montanhas tornam-se o próprio tema da paisagem. Dos olhares que buscavam o sublime e o incomensurável, como no caso de Caspar Friedrich (1774-1840), e viajantes ao Novo Mundo que buscavam o pitoresco, como Rugendas e Humboldt, as montanhas tornaram-se parte importante das atenções plásticas.

Voltando às pinturas de Friedrich, vale lembrar que a natureza e a montanha são cenários que mostram a solidão, a pequenez do homem e sua finitude. A montanha surge como um gigante atemporal, mas também se

contrapõe à insignificância e brevidade da vida humana. Suas paisagens assinalam grandes extensões vazias onde o homem é um ponto perdido na imensidão, o que o leva a sentir-se abandonado. O homem é um vazio diante do vazio maior de sua morte. Diante do absurdo da existência suas pinturas apontam a espiritualidade como principal refúgio.

Mesmo nas inúmeras pinturas da montanha Santa Vitória, feitas por Cézanne ainda é possível reconhecer as reverberações daquela sensibilidade. Para Merleau-Ponty: “Quando Bernard quis chamá-lo à inteligência humana Cézanne respondeu: ‘Inclino-me à inteligência do *Pater Omnipotens*’ Inclina-se em todo caso para a idéia ou para o projeto de um *Logos* infinito” (MERLEAU-PONTY, 1984, p.311). Ou seja a idéia de um além da morte que está presente nas imagens das Santas Vitória de Cézanne é corroborada pela crença de Cézanne, expressa em palavras.

3 – A PINTURA EUROPÉIA E A MONTANHA LATINO-AMERICANA.

A pintura de cavalete chegou à América Latina com a implantação das academias de pintura, ao longo do século XIX. Segundo Dawn Ades, no México aberta em 1785, fechada e depois reaberta em 1843; no Brasil 1826, na Colômbia 1830; no Peru 1919; no Paraguai 1885. Segundo esta mesma historiadora da arte, os fundadores destas academias provavelmente compartilhavam das idéias de Sir Joshua Reynolds, primeiro presidente da Royal Academy em Londres, que entre outras coisas salientava que “boa formação era aquela que fazia o aluno copiar obras de mestres do passado (esculturas de épocas anteriores e quadros de pintores como Rafael) e desenhar à vista de modelos ao natural” (ADES, 1997, p.30).

Ora, os europeus não tinham nas terras colonizadas modelos de obras artísticas para serem copiadas, como ensinava Reynolds para as academias artísticas européias desde o século dezoito. Além da exuberância natural, o que os professores das academias viam nas Américas eram objetos indígenas que estavam distante do que era considerado arte. Quando muito eram vistos

como objetos exóticos, curiosidades a estarem presentes nos gabinetes de colecionadores. Todavia, quando as academias foram instaladas no novo continente, os europeus aqui estavam há cerca de trezentos anos. Tempo suficiente para que houvesse miscigenação. Havia, e em muitos países ainda há, uma grande parte da população que não era considerada branca, tanto no sentido étnico como no sentido cultural do termo. Muito desses povos que não conheciam pintura à óleo e de cavalete, viviam em áreas de montanha.

Eis uma importante diferença entre a paisagem europeia e a latino-americana: as grandes cidades europeias irradiadoras da pintura, Paris, Londres, Roma, Florença, as cidades holandesas, têm sua altitude abaixo do marco de 300 ou 400 metros do nível do mar¹, enquanto que as grandes cidades na América Latina situam-se na sua maioria a grandes altitudes, exceção para o sul do continente com Buenos Aires, Assunção e Montevidéu. Vale notar que apesar de Lima, estar apenas a 108 metros acima do nível do mar, o Peru como é sabido, tem grande parte de seu território situado a grandes altitudes. É o caso, por exemplo, de Cajamarca, cidade natal de Mario Urteaga. Também Santiago fica a 522 metros de altitude, o que não é muito, mas atentemos para dois fatos: as cidades europeias irradiadoras da tradição pictórica situam-se bem abaixo dessa linha e a Cordilheira dos Andes pode ser avistada de Santiago.

Muito antes dos espanhóis explorarem a prata da montanha, os povos que lá viviam a retiravam, dentre outros produtos. Para eles a montanha era uma espécie de deus terrível a quem se rendia tributo, muitas vezes sob a forma de sacrifício humano. Eis aí, na maneira de conviver e significar a montanha que, surge outra importante diferença entre a sensibilidade europeia e a latino-americana.

Por sua vez, pode-se dizer que a pintura à óleo por si só é anacrônica na América Latina. Transplantada para cá, vai ser praticada por nativos que mesmo sendo descendentes de europeus, mesmo indo estudar do outro lado do oceano, nascem entre pelo menos três temporalidades diversas. Uma

¹ Altitudes de algumas das localidades em metros: América Latina: Caracas: 40; La Paz: 3829; Santiago: 522; Bogotá 2548; Quito: 2764; Assunção: 55; Lima: 108; Cajamarca: 2567; Arequipa: 2580; Cuzco: 3329. Europa: Berlim: 35; Antuérpia: 4; Bruxelas: 77; Paris: 32; Florença: 91; Roma: 15; Amesterdã: 1; Londres: 20; Berna suíça: 524; Estocolmo: 16; Genebra: 411; Basileia suíça: 279 Infomação digital disponível em: www.meteoconsult.fr.

advinda do círculo de suas famílias, amigos etc. já miscigenados, outra do indígena e uma terceira constituída pelos africanos. Como resolver as tensões produzidas pelas diferenças em relação a perspectivas, antecedentes e marcos históricos, cenas relacionadas a personagens apontados como heróis e coadjuvantes, definições de território e lugares sociais, costumes e tradições, regimes de pensamento diferentes? Para ficar apenas nos embates simbólicos, cabe lembrar que houve várias tentativas como, por exemplo, os movimentos nacionalistas e as representações costumbristas.²

De qualquer modo, a questão do que vem a ser a identidade latino-americana e qual o imaginário que a constitui é uma questão que perpassa toda a arte do continente até hoje. E é interessante notar que, quando o eixo da arte deslocou-se de Paris para Nova Iorque, a América Latina continuou se perguntando se haveria uma arte do continente ou mesmo uma arte de cada país do continente. Talvez justamente por conviver com várias temporalidades é que a questão permaneça irresoluta. Não é este, porém o foco de maior interesse deste artigo. Razão pela qual não há que se deter no assunto.

4 – ENTRE O AQUÉM E O ALÉM, A MONTANHA.

Falando sobre viagens no século XIX, Alain Corbin registra que as mesmas destinavam-se a:

Fazer fremir o eu, enriquecer-se com uma experiência nova do espaço e dos outros, vivida fora do quadro habitual, constituem então as metas essenciais. O viajante gosta de confrontar-se com a cena grandiosa, as paisagens caóticas. Dominando a falésia, sentado bem perto dos abismos, ele alinha-se nos flancos da montanha, a meio caminho entre os cumes solares e a segurança do vale. Suas leituras convidam-no a defrontar-se com o bom selvagem (CORBIN, apud, PERROT, 1993. p. 465).

² Costumbrismo: Movimento artístico que pretende que a obra de arte seja uma exposição dos usos e costumes sociais. O Costumbrismo se estende a todas as artes, podendo falar de quadros costumbristas, novelas costumbristas, etc, sendo o folclore amiúde uma forma de costumbrismo. Informação digital disponível em <http://es.wikipedia.org/wiki/Costumbrismo>.

Diante desta sensibilidade européia de caráter romântico e com forte ênfase ao sublime não é difícil compreender que na América Latina, seus habitantes são os próprios “selvagens”. Selvagens que não precisavam deslocar-se para contemplar a montanha, pois viviam nela. Por outro lado, considerando a montanha pela sua materialidade, ou seja, como uma enorme quantidade de terra e pedras a lembrar constantemente que um dia todos estarão sob seu peso. Cabe agora perguntar se ela não se apresentaria como a própria lembrança da catástrofe inescapável da finitude? Se o destino humano é a morte, a montanha não seria uma espécie de materialidade tumular das culturas e sociedades? Se assim for, eis a questão que faz com que as paisagens de montanha na América Latina compareçam como uma espécie daquilo que Warburg entendia por *pathosformel*.

Se a questão parece difícil de responder, talvez possamos nos amparar nas considerações de Didi-Huberman em “O que vemos, o que nos olha” quando, ao pensar sobre os grandes retângulos do minimalismo, observa-os como retângulos tumulares, contraponto à afirmação de Frank Stella “tudo o que é dado a ver é só o que você vê” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 55). O filósofo vê tanto nos objetos como na afirmação um recalque da dor diante do vazio da morte. De acordo com sua reflexão o terror diante do vazio tumular é articulado de dois modos para tornar essa dor suportável. Um como a crença de que há algo além da morte e, aqui as considerações sobre a pintura de montanha como sublime remetem à crença para algo que haveria além da morte.

Nas imagens da montanha coletadas na pesquisa, salvo exceções, essa não é representada distante, de forma mística, segundo os cânones do sublime. Ela faz parte do cotidiano. Está como pano de fundo para pontes, estradas, estradas de ferro, terraços, ruas, aninhando aldeias e cidades, há rebanhos nas suas encostas, caçadores em suas faldas. Mesmo em imagens de marinas ela aparece. Há o homem presente na paisagem. Mas não o homem como ser minúsculo e impotente a contemplar extasiado a montanha, que lhe mostra sua pequenez, sua impotência diante das gigantescas forças cósmicas a suturar sua dor perante a morte com a crença em alguma coisa além dessa. O que se vê é o homem integrado à montanha.

“Se ser é ser com, o problema do ser deriva do com e não do ser. É o com que dá a peculiaridade do ser. Ego cum e não ego sum”³. O que nos parece dar conta, ao menos em parte da representação da montanha estar estreitamente ligada ao homem e à suas atividades, levando à uma imanência e não à uma transcendência. De onde então o aspecto metafísico, transcendente, do sublime não aparecer. Ou seja, a montanha na América latina está inscrita na lógica do contato, da fricção⁴ – a montanha é tão presente que não é objeto de contemplação. Ela está ali, no dia a dia em contato, há séculos. A montanha não é, ela é *com*.

Entretanto, ao representá-la como pano de fundo para as atividades cotidianas, para lagos, aldeias etc., não estaria aí a outra maneira de recusa da percepção da cobertura avassaladora de terra que um dia a todos cobrirá? Voltemos a Didi - Huberman refletindo que um modo de suturar essa percepção é detendo-se numa espécie de tautologia, preservando-se num entendimento aquém da morte. Ou seja, nesse caso manifesta-se uma espécie de indiferença negando qualquer alcance além do próprio objeto que possa materializar a distância entre o vivente e o vazio que lhe sucederá. Ora, não é também negação representar a forma-montanha desse modo? Não seria fazer coro à afirmação, ou seja, ela é um objeto presente, mas, como certos objetos que mesmo presentes o tempo todo não se lhes dá atenção por que se forem colocados em foco darão azo àquilo que não se quer ver? Então ao retirar a montanha do centro do palco e colocá-la como coadjuvante, como “ego cum” estaria aí então sob disfarce, sutura, articulação, a outra forma de recalcar a dor diante da inaceitável finitude. Pois aceitá-la seria apenas admitir o vazio do “sum”.

Ou seja, ao registrar a montanha como uma presença que serve apenas como pano de fundo, pode-se reconhecer aí um sintoma que surge sob a forma de tautologia, pois “ser com”, é de certa forma iludir-se, não encarar o fato de que não é o dedo de Deus que o dedo de Adão não consegue alcançar mas, o dedo do outro⁵. Paradoxo da proximidade-distância, onde o próximo persiste

³ ANTELO, Raul. Informação anotada em aula proferida na Pós-Graduação na Universidade Federal de Santa Catarina, Disciplina Literatura Comparada I, em 17/10/2006.

⁴ Lógica do contato, da fricção são expressões da mesma aula de Raúl Antelo

⁵ Referência à fragmento do bem conhecido afresco, de Miguel Ângelo na Capela Sistina.

como inalcançável, mas também do mistério do irrepresentável que só se apreende como fagulha de um vestígio futuro. Eis o golpe pelo qual a montanha se faz abismo para ser imediatamente corpo coberto e não-visto, fundo que sempre retorna, preenchimento de uma ausência, força infinita que escapa e atua na intimidade da paisagem.

ABSTRACT

To think the mountain's body and it's directions in the Latin American painting, having Aby Warburg and Georgers Didi-Huberman as theoretical bases. The first one with the concept of *pathsformel* and the second one according to his reflections regarding minimalism and the relation that makes between this and the tumular emptiness.

To look the pictorial representation of the mountain in Latin America as symptom of the colour stresses ahead not, in this case, of the tumular emptiness, but of what would be the full one. That is, the mountain as land and rocks that one day will cover the tumular emptiness.

KEY WORDS: Latin America, picture, landscape, mountain.

ORIENTADOR: PROFESSORA DOUTORA ROSÂNGELA CHEREM

BOLSISTA: RACHEL REIS DE ARAÚJO.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADES, Dawn. **Arte na América Latina A Era Moderna, 1820-1980**. São Paulo: Cosac & Naify, 1997.

CORBIN, Alain. *Bastidores*. In: PERROT, Michelle (org). **História da Vida Privada**. Tomo IV. Da Revolução Francesa à Primeira Guerra. São Paulo: Schwarcz, 1993. pág. 465.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Ante el tiempo**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.

_____. **O Que Vemos O Que Nos Olha**. São Paulo: 34, 1998.

DELEUZE Gilles; GUATTARI, Félix. **O Que É A Filosofia**. São Paulo: 34, 1997.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *A dúvida de Cezanne*. In **Textos escolhidos**. Seleção de textos de Marilena de Souza Chauí. Tradução de Nelson Alfredo Aguilár. 2ª ed. São Paulo: Abril Cultura, 1984. (Coleção Os Pensadores).

WARBURG, Aby. **Le rituel du serpent** Paris: Macula, s/d.

Referências da Internet:

http://www.meteoconsult.fr/ter/monde/prevision/detail.php?langue=po&echeance=0&num_ville=7770&type_donnee=vent. Último acesso em 21 de julho de 2007.

<http://www.meteoconsult.fr/>. Último acesso em 21 de julho de 2007

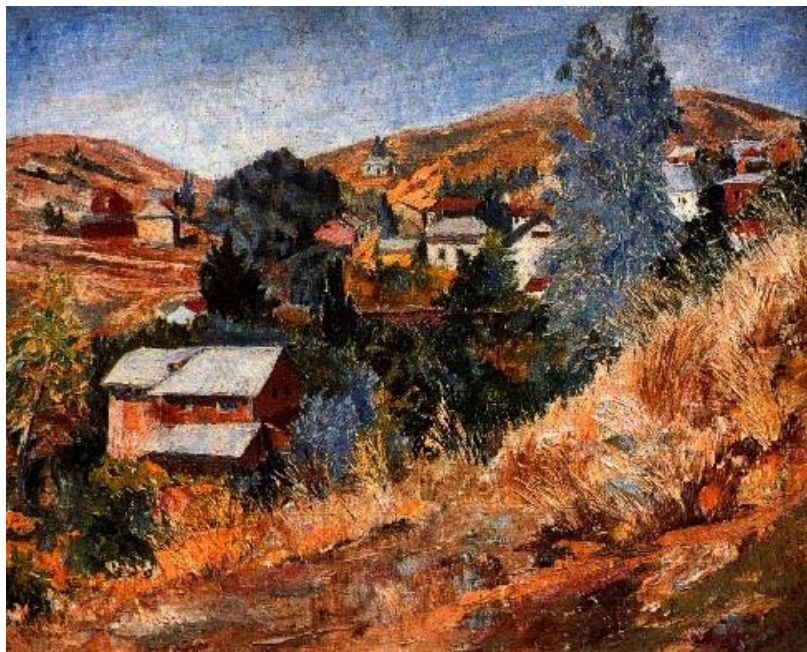
<http://es.wikipedia.org/wiki/Costumbrismo>. Último acesso em 21 de julho de 2007.

<http://www.monografias.com/trabajos19/costumbrismo/costumbrismo.shtml>
Último acesso em 21 de julho de 2007.

ANEXOS**Figura 1 - Paisagem.**

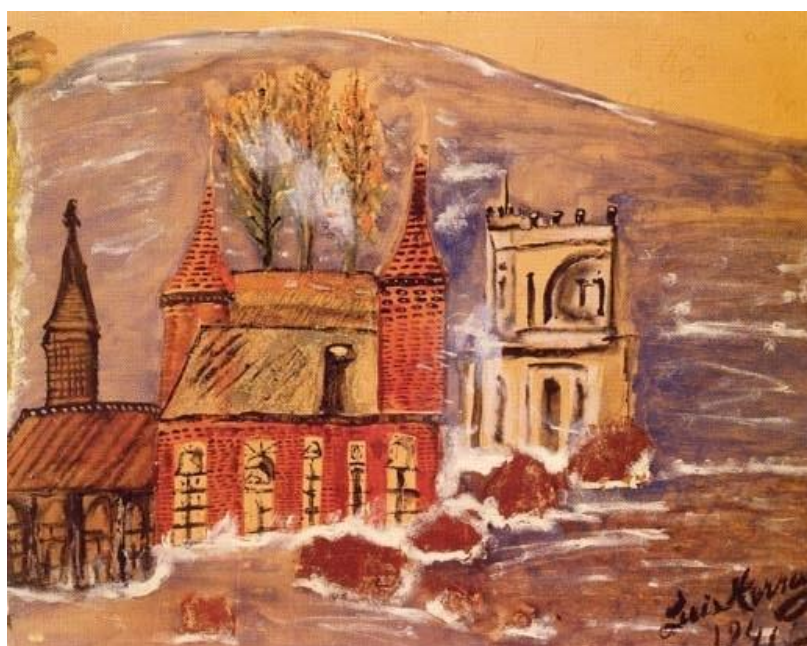
Afonso Valenzuela Puelma. n/c.

Figura 2 – Paisagem.



Jorge Caballero Cristi. n/c. Cartão, madeira, tela. Coleção particular.

Figura 3 – Sem título.



Luiz Herrera Guevara. 1941. Aquarela sobre cartão. Coleção particular. 47 x 61 cm.

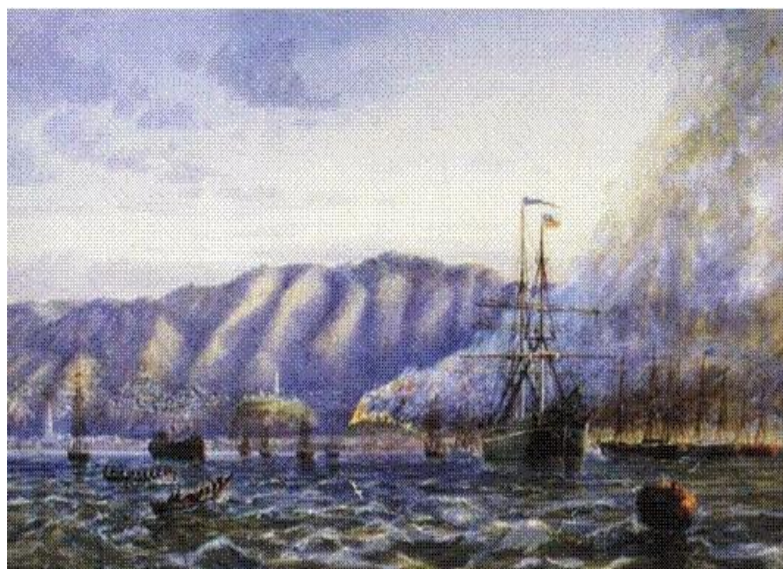
DAPesquisa, Florianópolis, v.2, n.4, p. 263-280, 2007.

Figura 4 – Cerro de Valparaíso.



Luiz Herrera Guevara. Óleo s/ tela, 35,5 x 54,5 cm. Coleção particular. n/c.

Figura 5 – Bombardeio de Valparaíso em 1866.



Juan Eduardo Harris Flores. n/c. coleção particular.

Figura 6 – Passeio Atkinson.



Alfredo Helsby Hazell. Óleo s/ tela. 160 x 176 cm. Museo Municipal de Viña del Mar. Chile. n/c.

Figura 7 – Cafezal nas Nuvens.



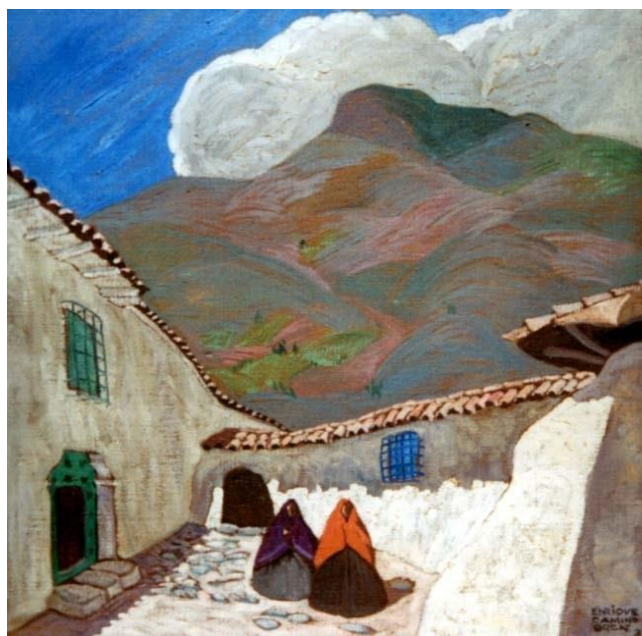
Maurício Rizo. Óleo s/ linho. 43 x 63 pol. n/c.

Figura 8 – Caçada na Serra .



Miguel Acevedo. Oleo s/ linho. 50 x 7 cm. n/c.

Figura 9 – Mama-Cuna.



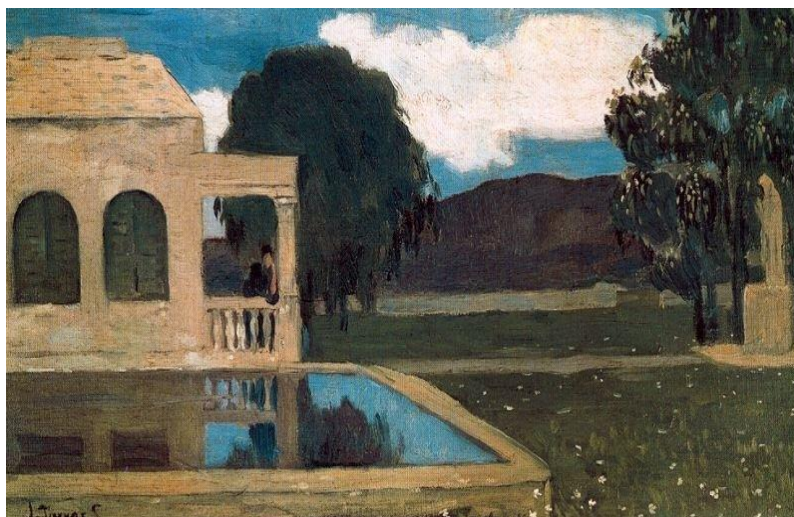
Enrique Camino Brent, óleo s/ tela. 70 x 70 cm. n/c.

Figura 10 – Praça de Armas de Huancavelica.



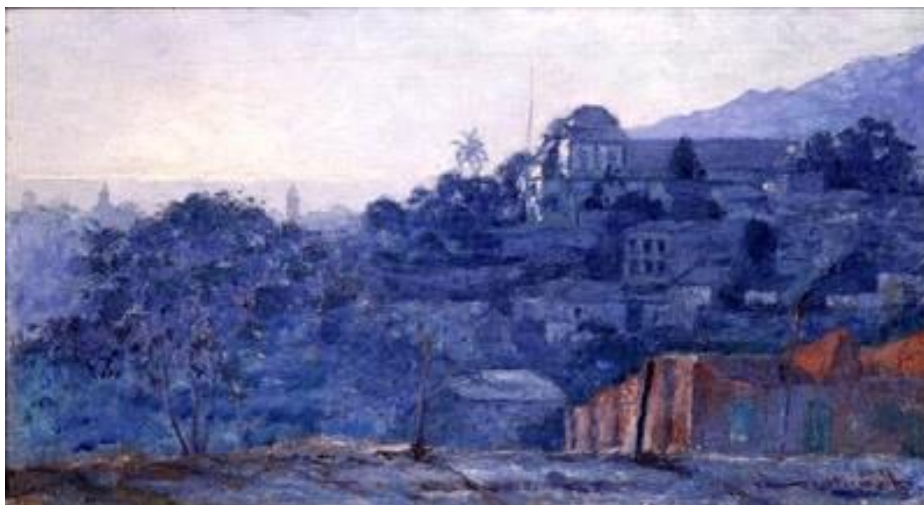
José Sabogal, n/c, óleo sobre tela.

Figura 11 – A Casa do Tanque.



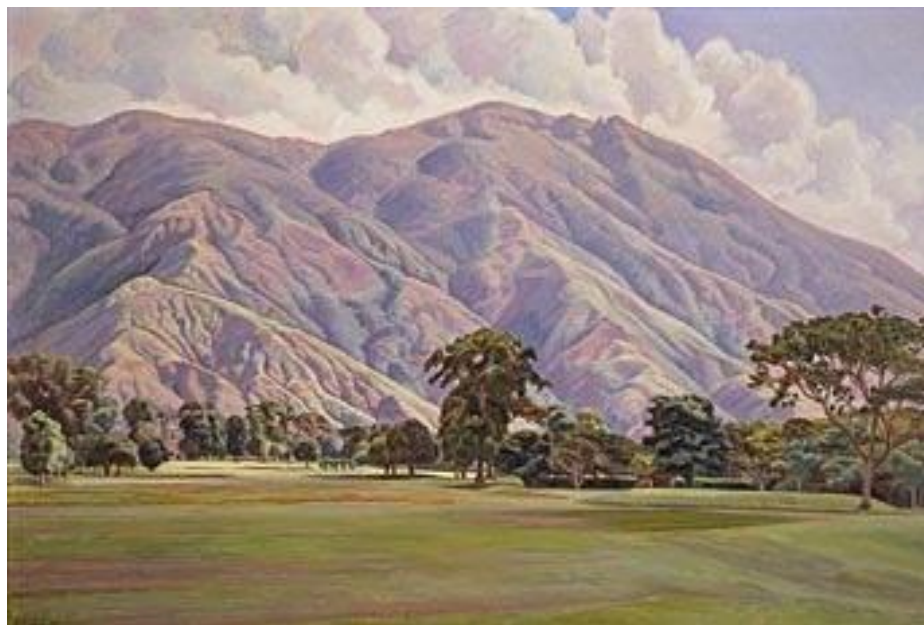
Joaquim Torres García. 1903. Oleo s/ tecido. 25,2 x 44 cm.
Coleção Abadia de Montserrat.

Figura 12 – Vista do Palácio de Miraflores desde Monte Piedade.



Antonio Alcántara 1925 Óleo s/ tela. 29,8 x 54,8 cm. n/c.

Figura 13 – Ávila Visto do Country Clube.



Manuel Cabré, 1947, Óleo s/ tela. 80 x 124 x 2 cm.