

NATUREZA E PAISAGEM: A DUPLA FACE DA MONTANHA

Recebido em: 28/03/2024

Aprovado em: 10/06/2024

Licença: 

Altamiro Sergio Mol Bessa¹

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)

Belo Horizonte – MG – Brasil

<https://orcid.org/0000-0002-4213-4870>

RESUMO: Por que admiramos e subimos montanhas? Para discutir essa questão, iniciamos esclarecendo as diferenças conceituais entre natureza e paisagem e como se dá a experiência estética paisagística, subjetiva e objetiva ao mesmo tempo, com o apoio da Filosofia da Paisagem. Na sequência, com base na historiografia da paisagem e na literatura da arte, narramos a invenção cultural da montanha no imaginário universal, no qual afirmou-se como uma realidade compósita, natureza e paisagem. Essa condição a faz admirada e visitada tanto pelos seus atributos naturais quanto pelos imateriais e afetivos. Dá-lhe também um valor estratégico: subir montanhas é uma experiência física e estética que nos incita a pensar, enriquece os nossos sentidos e imaginação, fundamentais para a nossa consciência de mundo. Do seu alto alcançamos tanto belezas quanto destruição e isso nos conduz a posicionamentos éticos. A decisão, em paisagem, é topológica

PALAVRAS-CHAVE: Montanha. Natureza. Paisagem. Experiência estética paisagística.

NATURE, AND LANDSCAPE: THE DUAL FACE OF THE MOUNTAIN

ABSTRACT: Why do we admire and climb mountains? To discuss this topic, we begin by explaining the conceptual differences between nature and landscape and how the aesthetic experience of landscape occurs, with the support of the Philosophy of Landscape. Based on the historiography of the landscape and the literature of art, we continue to narrate the historical path of cultural invention of the mountain within the universal imaginary, in which it asserted itself as a double reality, nature and landscape. This condition made it admired and experienced by both their natural attributes and their immaterial and affective values. It also gives to it a strategic value: climbing mountains is both aesthetic and physical experience that incites us to think, enriches our senses and imagination, fundamental to our awareness of the world. Over the mountain,

¹ Doutor em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade de São Paulo. Professor Associado da Escola de Arquitetura da UFMG e Professor Permanente do Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo da mesma instituição. Líder do Grupo de Estudos em Paisagem, Arquitetura e Ambiente da UFMG.

we can see beauty or destruction, and this leads us into ethical positions. The decision, in landscape, is topological.

KEYWORDS: Mountain. Nature. Landscape. Aesthetic experience of landscape.

Introdução

A categoria paisagem é polissêmica, havendo incontáveis definições, a depender do campo disciplinar em que se situa o objeto de investigação. As mais conhecidas podem ser agrupadas em três grupos: o que entende a paisagem como uma representação cultural ou artística, uma leitura que se faz com base em discursos, sistemas filosóficos, estéticos e morais; o que entende a paisagem como o próprio território construído e habitado, interessando principalmente como ele foi organizado e priorizando as análises morfológica, estrutural e funcional; e o que a entende como relacional, um acontecimento fenomênico que se dá na experiência concreta de um corpo-espírito situado no mundo. No entanto, essa organização é meramente classificatória e com pouco sentido prático. Dificilmente um bom estudo de paisagem não irá transitar por mais de uma delas.

Da mesma maneira, penso ser improdutiva a busca por um conceito único de paisagem, que se pretenda universal e aplicável a todos os objetos de estudo, uma vez que os contextos empíricos paisagísticos são singulares e geralmente demandam distintas abordagens teóricas e de método. Em paisagem, é o objeto de estudo quem suscita a abordagem a ser adotada e é a partir dele que se constrói o cosmos conceitual que enfrentará a problemática por ele colocada.

Estudar paisagem exige posicionamento tático. Pensar em paisagem é saber onde pensar. A esse respeito, o filósofo francês Charles Pegúy trata a paisagem como uma filosofia profundamente engajada no mundo, um exercício “deambulatório, batalhador”

de uma experiência que nasce das dobras das coisas, restituindo a partir delas a sua solidez e profundidade. Para ele, “o mundo e o espírito se apresentam ao olhar não como um panorama, mas como uma sucessão de posições que se deve tomar, ganhar ou perder” (BESSE, 2006, p. 97).

A paisagem em Pegúy é um estado de conhecimento, no qual as coisas não são mais fatos ambientais banais, mas incitadoras de sentidos. “Há zonas sensíveis que é preciso saber achar, chegar nelas, se aproximar, saber tocar, ou antes, saber ser tocado, influenciado, animado por elas, para estar em condições de pensar, de falar e de escrever” (BESSE, 2006, p. 98). A paisagem, para Péguy, é essa zona sensível.

Situação similar encontramos com outros termos como natureza, por exemplo, que, justamente por sua polissemia devem ser compreendidos no contexto em que são explicados ou pensados.

Para tratar da montanha como realidade dúplice, início por recorrer à obra *Filosofia da Paisagem*, de Georg Simmel, na qual o filósofo defende ser a paisagem uma categoria do pensamento humano que se instala quando um sujeito observador e o objeto observado fundem-se numa mesma atmosfera unitiva. Recorro também à obra *Paisagem e Estética*, de outro filósofo, o italiano Rosario Assunto, para sustentar o argumento de que a montanha, pelo ato do sujeito que a eleva à condição de paisagem, por meio da experiência sensível, comparece também como expressão da metaespacialidade e da metatemporalidade da natureza. Seguindo esse trajeto, discuto em que consiste a experiência estética paisagística.

Na sequência, descrevo como a montanha foi adquirindo o valor afetivo que detém hoje no imaginário universal, com base na literatura da historiografia da paisagem e na literatura da arte, das duas principais tradições paisagísticas, a chinesa e a

ocidental, para finalizar defendendo os argumentos: de que a montanha é um ponto sensível, estratégico, que nos incita a pensar; que a montanha, pela sua presença na história humana, já é parte de nossa existência física e metafísica; que na experiência de subi-la ou simplesmente admirá-la, a montanha torna-se uma realidade dúplice: natureza e paisagem, materialidade e idealidade.

Paisagem e Natureza, uma Necessária Distinção

Na totalidade paisagem a atenção não se prende a objetos, manifestações ou fenômenos isolados. Se o ambiente pode ser decomposto nas suas partes constitutivas, cada uma podendo ser descrita independentemente pelas suas características particulares, na paisagem é justamente a unidade que atribui sentido a esse conjunto de coisas.

Quando e como acontece a paisagem em nós? Simmel (2013, p. 51), responde: quando algo se acorrenta ao nosso espírito, numa espécie de acontecimento especial:

Paisagem, afirmamos, nasce quando uma justaposição de fenômenos naturais espalhados no território é co-apreendida num peculiar tipo de unidade, diferente de outras que abarcam este mesmo campo de visão: do erudito que pensa por causalidade, do adorador da natureza que sente religiosamente, do agricultor ou do estratega que se orientam teleologicamente.

Nessa acepção, a paisagem ocorre quando o sujeito perceptor unifica em um todo sensível, uno, indiviso, elementos ou acontecimentos antes isolados, montanhas, casas, pessoas, sons, festas. O elemento unitivo, a amálgama que nos permite reconectá-los numa totalidade nova, Simmel chama de *Stimmung*, que de forma duradoura ou por momentos penetra todos os elementos singulares da paisagem unindo-os ao homem, sem que se possa explicar por que isso acontece.

O que flui do acontecimento da paisagem em nós é esse *Stimmung*, único para cada momento da apreensão paisagística e exclusivo daquela paisagem. Ele não se prende a nenhum elemento singular, mas ao todo, ao arranjo desses elementos num conjunto sensível, num único e mesmo ato anímico. Se ele não acontece, o que observamos no interior do nosso horizonte ainda não é uma paisagem, mas apenas o material para ela “tal como um monte de livros justapostos não é ainda uma biblioteca, mas só se tornará uma quando, sem se lhe tirar ou acrescentar um único volume, um certo conceito unificador a vier abarcar, dando-lhe forma” (SIMMEL, 2013, p. 44).

Em Simmel, a natureza ainda não é paisagem, embora toda paisagem contenha em si a natureza. O que ele define, então, como natureza que nos permite diferenciá-la da paisagem? Em primeiro lugar, a natureza não comporta porções, recortes.

Por Natureza entendemos a infinita conexão das coisas, a ininterrupta procriação e aniquilação de formas, a unidade fluente do acontecer, que se expressa na continuidade da existência temporal e espacial. Quando nos referimos a um ser real como natureza, queremos significar ou uma qualidade intrínseca, a sua diferença em relação à arte e ao artificial, em relação ao ideal e ao histórico, ou que nele deve funcionar como representante e símbolo daquele ser global cujo fluxo ouvimos sussurrar nele (SIMMEL, 2013, p. 41).

É uma impossibilidade teórica falarmos de uma porção de natureza, já que ela é a unidade de um todo. A água que corre em um riacho, que passa por determinado lugar seguirá seu fluxo até o oceano, que compõe a Terra, que por sua vez é parte de um sistema solar, que é parte de uma galáxia, fazendo parte do todo que é a natureza do universo.

Quando essa água, no entanto, recortada por nós e reagrupada a outros elementos, que sofrerão o mesmo tipo de ação, for percebida e sentida, no seio de uma unidade sensível, torna-se ela parte da nossa paisagem.

Essa foi a grande fórmula inventada na modernidade, quando se consolidou o rompimento do homem com a natureza, como consequência de um progressivo afastamento da cosmicidade originária. A invenção da paisagem moderna é, portanto, uma espécie de compensação, de artifício que construímos para novamente nos reconectarmos com o todo perdido, a natureza.

Enquanto a natureza é indivisa, uma totalidade sem partes e sem fragmentos, a paisagem é uma apreensão que captura um momento especial da natureza, constituindo algo individualizado e que só acontece naquele tempo e naquele lugar.

Se a natureza que fornece o material para a paisagem é a mesma para todos, por que, então, cada um de nós constrói a sua própria? A resposta é que o material que a natureza nos fornece é tão variado, tem tantas nuances que serão lidos e interpretados de formas diferentes por diferentes sujeitos. Nessa interpretação particular, comparecem as distintas personalidades, desejos, ansiedades, conhecimentos. Se no mesmo ambiente, no mesmo instante, reunirmos duas pessoas diferentes, as duas constituirão paisagens distintas.

Se o ato paisagístico é individual, no entanto, a forma de perceber e interpretar a paisagem tem também uma dimensão coletiva, pois certos elementos, naturais ou construídos, trazem consigo os seus significados historicamente construídos dentro de uma certa cultura, que todos aprendem a conhecer e a reconhecer.

A Experiência Estética da Paisagem

Rosário Assunto, em *A paisagem e a estética*, argumenta que as paisagens são um espacializar-se do tempo. Para ele, a única maneira de se apreender o tempo é pelos registros, materiais e imateriais, que ele imprime à paisagem. Essas marcas do tempo

ficam registradas na sua temporalidade, a linha evolutiva que “conserva e prolonga o passado no presente, e no presente antecipa o futuro no qual o presente feito passado se conservará, prolongando-se por sua vez” (ASSUNTO, 2013, p.350).

Uma paisagem é, assim, a condensação de tudo o que constituiu a temporalidade dos lugares, “desde a temporalidade histórica e existencial da vida humana até a copresença das temporalidades múltiplas das idades do mundo natural: a mineral, a vegetal e a animal” (SERRÃO, 2013, p.107).

Na paisagem somos levados a buscar e a alcançar outros tempos, metatemporalidade, e espaços, metaespacialidade, não contidos na finitude recortada pelo alcance dos nossos sentidos. A metaespacialidade e a metatemporalidade são movimentos do pensamento que nos conduzem a outros espaços e tempos e trazem de lá o que nossa memória e imaginação recortam, retornando-os à nossa fruição paisagística.

Às coisas, histórica e lentamente, vão sendo atribuídos significados que vão se consolidando na *doxa* dos lugares, a crença comum portadora dos imaginários. Toda paisagem é uma sentença gramatical, na qual os objetos afetivos mais importantes convocam metaespacialidades e metatemporalidades: “desse modo, em nosso percurso de todo ordinário pela paisagem, seguimos, à nossa revelia, uma linha narrativa, toda constelada de figuras de estilo” (CAUQUELIN, 2007, p. 162).

Em estado de paisagem, os *topoi*² das coisas específicas, torres, lagos, rios, casas, que reúnem as metáforas e significados socialmente sedimentados em cada cultura e que aprendemos a decodificar como partes que somos dela, trazem sua mensagem específica ao conjunto paisagem, numa operação retórica que Cauquelin (2007, p. 162) denominou de “estilística ordinária”: ela acontece sem que teorizemos

² Para Aristóteles, os *topói* são verdades construídas e aceitas culturalmente que funcionam como modelos narrativos.

sobre esse acontecimento. Os anões de jardim remetem a figuras mágicas e estórias da infância, um lago convoca à tranquilidade, o aquário às paisagens submarinas. Assim também o fazem a presença da torre da igreja na pequena vila, o sino que dobra, a prece recitada do minarete e o apito da fábrica. Esses elementos, materiais e imateriais, convocadores de outras espacialidades e temporalidades são dispositivos narrativos que fazem parte do ato paisagístico e já frequentam os lugares em que habitamos. Não são sobrenaturais, mas culturais. E ao habitar nossos lugares, habitam nosso olhar.

A experiência estética que se dá na paisagem é aquela que, pela porta dos sentidos, captura e elabora ideias de mundo segundo os quadros da nossa temporalidade cultural. Trata-se de uma estética vitalista, aquela que ocorre no próprio ambiente vivido, na qual os valores estéticos são apreendidos, ao mesmo tempo, como subjetivos e objetivos. Ou, como conceitua Berleant (1997), é uma *estética do comprometimento*. Na paisagem estamos comprometidos com e pelo ambiente. Nós o sentimos e transformamos, assim como ele também nos transforma. Daí a importância de trabalharmos em prol de um ambiente qualificado.

A estética da paisagem diferencia-se de outras formas de fruição estética justamente por vir de uma imersão ativa do sujeito perceptor no movimento do mundo. Em gozo da paisagem, esse sujeito, para além de simplesmente estar no ambiente, faz viajar o seu pensamento alusivamente para uma metaespacialidade e uma metatemporalidade que ultrapassam os limites restritos impostos pela sua conformação geográfica, entrelaçando fantasias, desejos e reflexão crítica. É uma fruição qualitativa, em que o que se vê, os sons que se ouvem, cheiros que se sentem e texturas que se tocam dão, junto das memórias pessoais e dos valores culturais, a cada sujeito, um quadro único e intransferível que configura e instaura o cosmos particular de cada um.

Nesse momento, a forma artística que vive embrionariamente em cada um de nós passa a ser ativada e executamos uma obra de arte em nascimento.

É parecido com o que faz o artista: partindo do que vê, capta a realidade e a enforma segundo a sua vontade e inspiração. De certa maneira, é o que também fazemos na constituição paisagística, “numa medida inferior, menos fundada em princípios, de modo mais fragmentário e de limites incertos” (SIMMEL, 2013, p. 45). Na paisagem, não racionalizamos primeiro para depois senti-la. “O ato que a cria para nós é imediatamente um ato que observa e um ato que sente, que só a reflexão posterior dissocia nessas particularidades” (SIMMEL, 2013, p. 51).

A Invenção Cultural da Montanha

Os grandes montes, esses mudos
e sagrados carregadores³.

A primeira construção do homem foi a montanha artificial, que tinha valor mágico e era considerada o ponto de ligação entre o céu e a terra. Em torno dela instaurava-se o centro de um mundo, a partir do qual ele se orientava em meio ao caos. A construção dessa montanha cria uma característica topográfica que instaura uma fratura no homogêneo espaço circundante. Debaxo dela, ele enterrava os mortos, dissimulando a artificialidade dessa ação humana. A montanha nasce para o imaginário cultural como um centro sagrado de mundo e esse imaginário vai sendo alimentado ao longo dos séculos.

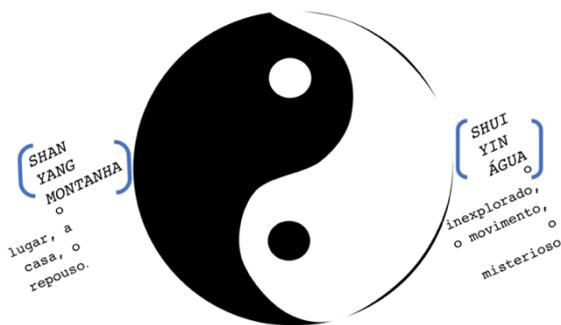
Construir a montanha como forma simbólica foi um gesto que exigiu séculos e que começamos a fazer ainda nos primórdios. Na tradição paisagística chinesa, iniciada

³ Victor Hugo em *La legende des siècles*, t. I, p. 72, *apud* Bachelard (2019, p. 286)

no século IV, a palavra mais tradicional para designar paisagem é *shanshui*, que significa montanha-água. Ela aparece com este sentido pela primeira vez no ano de 353, em vários poemas da *Antologia do pavilhão das orquídeas*. As montanhas, para o pensamento taoísta mais antigo, faziam parte de uma cosmofania: “As altas montanhas sagradas eram, pois, lugares de onde se contemplaria não o panorama da terra, e sim a misteriosa essência imaterial de seu espírito” (SCHAMA, 1996, p. 408).

A água, por sua vez, para o taoísmo, é a metáfora para o pensamento do não agir, também compartilhado pelo confucionismo, para o qual o principal combate é vencer cedendo. Ela representa o “elemento mais humilde, o mais insignificante na aparência, que, embora não resistindo a nada, vence, no entanto, a resistência de matérias consideradas mais sólidas” (CHENG, 2008a, p. 213). A água é símbolo do feminino, do *Yin*, representando o misterioso, o inexplorado, que pelo seu constante movimento, sem coação, vence a montanha, simbolizada pelo *Yang*, o masculino, o repouso, a quietude e, por isso mesmo, o lugar de se instalar a morada (Ver Figura 1). É por essa razão que nas pinturas de paisagem chinesa vemos também uma cabana, templo ou eremitério instalados na montanha (Ver Figura 2). Não são colocadas nunca no seu topo, que é reservado à morada dos imortais.

Figura 1: *Shanshui*: o duo montanha-água



Fonte: Elaborado pelo autor, 2022.

A interação montanha-água, nessa tradição, encarna a própria transformação universal, na qual também estão implícitas as leis humanas. Os pensadores chineses estabelecem uma relação entre a natureza profunda da montanha-água com a sensibilidade humana. Para Confúcio, o homem de coração encanta-se com a montanha; o homem de inteligência goza da água (BESSA, 2021).

Nessa estética paisagística, o homem tem na natureza um espelho fraterno na qual pode descobrir-se e aperfeiçoar-se. Por isso, a pintura de paisagem chinesa não é naturalista, nem animista, mas uma expressão da natureza profunda do homem. “(...) O vale, por exemplo, encerra o mistério de um corpo de mulher, as rochas falam das atormentadas expressões de um homem etc. De maneira que pintar uma paisagem é retratar nela os sentimentos do homem (...)” (CHENG, 2008b, p. 239 e 240).

Comparando a pintura de paisagem ocidental com a chinesa, enquanto na primeira domina a figura humana, que basta para encarnar a beleza do mundo, na chinesa, a partir dos séculos IX e X, privilegia-se a paisagem, que ao revelar os mistérios da natureza, expressa os sonhos e desejos profundos do homem. Os sábios chineses deambulavam pela natureza para captar esses dois elementos paisagísticos

dominantes - montanhas e águas - e registravam suas percepções e impressões nas artes da poesia e pintura (BESSA, 2021).

A noção do vazio, que na cosmologia chinesa representa a energia originária que dá origem a todos os seres, não é apenas um estado supremo ao qual se deve buscar, mas uma substância que está em todas as coisas. Presente nos pensamentos taoista, confucionista, budista zen, neoconfucionista, o vazio desempenha um papel fundamental também na representação da montanha. É ele que permite a introdução do movimento circular entre montanha e água em forma de neblinas e nuvens, e é graças a essas últimas, chamadas na pintura de *veios do dragão*, que a montanha “parece tender em direção à água e a água em direção à montanha (CHENG, 2008b, p. 167).

Figura 2: Huizong Zhao Ji (1082–1135 d.C.) – Cenário de outono de Song Huizong no eixo da montanha Xishan – 宋徽宗溪山秋色圖. Dinastia Song (960–1127 d.C.)



Fonte: The National Palace Museum (Taipei)–Open Data Platform. Imagem número:
K2A000066N00000000PAA

A força simbólica da montanha mantém-se com muita vitalidade, ainda hoje, nos países de matriz paisagística derivada da chinesa, que são o Japão e a Coreia. No Japão, por séculos, o Monte Fuji tem sido uma entidade nacional, tendo o seu próprio *kami*,

que na crença xintoísta é o espírito dos deuses presente nas coisas, lugares e acontecimentos. São ainda hoje venerados pelos camponeses em sua relação de profunda comunhão com a natureza. O Fuji tem sido tema quase obrigatório para pintores e escritores na longa trajetória cultural japonesa. O professor Alain Roger relata o seguinte episódio pessoal envolvendo o Fuji, que expressa a sua importância cultural para o povo japonês. Certa vez, em um colóquio sobre paisagem em Tóquio, escutou a seguinte pergunta: “Honorável colega, gostaríamos de conhecer sua opinião sobre o destino do Fuji. Está doente, fissura-se e desmorona” (ROGER, 2007, p. 28). E por 5 minutos ele respondeu o óbvio, exaltando a importância do Fuji como obra de arte ancestral e como monumento que precisa ser salvo, como se salvaria Versalhes ou Veneza. Segundo ele, esses 5 minutos valeram mais para a plateia japonesa que toda a sua palestra de mais de uma hora.

Na Coréia do Norte, o Monte Peaktu, uma formação vulcânica extraordinária, de 2.744 m, na divisa com a China, foi inventado como “terra santa da revolução”, pois ali teria nascido Kim Jong Il, filho e sucessor do fundador do regime ditatorial, Kim Il Sung, enquanto ele liderava a luta contra a ocupação japonesa. A propaganda desse regime cuidadosamente cultiva esse mito da montanha sagrada, vinculando a sucessão no poder exclusivamente aos descendentes da “linha de sangue do Peaktu”, nesse caso, a família Kim. O atual líder Kim Jong-un cuida de, anualmente, atualizá-lo, visitando o monte.

No Ocidente, onde, após a antiguidade clássica, a religião interditou o prazer da fruição estética do mundo por séculos, o cume das altas montanhas era lugar de terror e provação, e desde o início do cristianismo, santos a buscavam para se purificar. “Quando procuraram lugares remotos para se isolar do luxo mundano, os beneditinos

mais austeros construíram mosteiros, protegidos por picos inacessíveis” (SCHAMA, 1996, p. 430).

Será só na pré-modernidade, em que o nascente humanismo deixa o homem mais confiante para sair de sua prisão medieval, que as montanhas começam a ser resgatadas para o imaginário afetivo ocidental. E é ali que a historiografia da paisagem coloca o marco inaugural simbólico da sua visão moderna, a carta que Francesco Petrarca escreve ao seu amigo e conselheiro espiritual, Dionigi da Borgo San Sepolcro, relatando sua subida, junto com o irmão, ao monte *Ventoux*, nos Alpes franceses, em 23 de abril de 1336.

Naquela época não era comum galgar morros sem motivo, muito menos o *Ventoux*, a quase 2.000 metros de altitude e fustigado pelo frio e seco mistral, soprando a 100, 200, até 300 km/hora, o que, aliás, explica o nome do monte. Um velho pastor, que os irmãos encontraram logo no começo da jornada, tentou dissuadi-los do propósito disparatado. Fazer o que lá em cima? Por que enfrentar pedras e espinhos? Ele próprio tivera suas vestes rasgadas e o corpo ferido ao realizar o mesmo feito cinquenta anos antes! Mas as advertências do pastor foram o que bastou para atizar a disposição daqueles “jovens” decididos, mais que nunca, a prosseguir (BARTALINI, 2007, p. 1).

O relato da escalada de Petrarca, que junto com Dante foram considerados os primeiros humanistas, evidencia um embate pessoal entre o esforço físico e metafísico, que representa o da própria humanidade naquele momento histórico: continuar nas trevas medievais com Deus ou seguir rumo ao destino de um homem autônomo e senhor do seu destino, livre para ver, experimentar e conhecer o mundo.

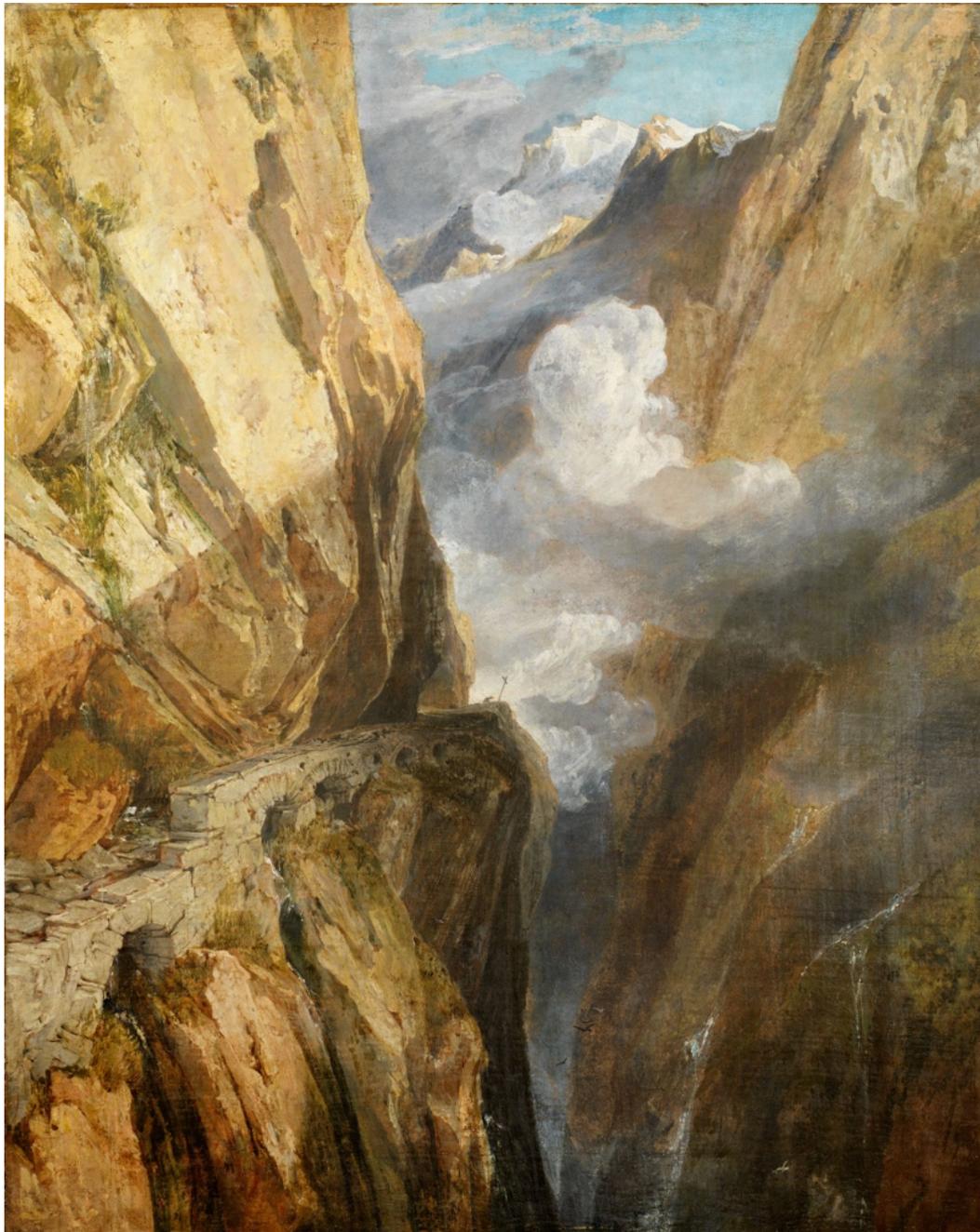
Depois de uma difícil subida, alcançando o alto do monte, o poeta exulta-se com a vista alcançada, constatando que, do alto, o distante se torna próximo. Mas “saciado quase até a embriaguez”, percebeu que essa visão o afastava de si mesmo. Ele abre o *Confissões* de Santo Agostinho, que levava consigo e lê a seguinte passagem: e os homens vão admirar as altas montanhas, olhar o mar, as correntes de água que caem

com estrondo, o Oceano imenso e os cursos dos astros e se esquecem de si mesmos nessa contemplação.

Na opinião de Simon Schama (1996, p. 422), a carta do poeta italiano tornou-se emblemática por expressar, na transição da idade média à pré-modernidade, o dilema mais agudo da geração de humanistas da época: “a problemática relação entre conhecimento empírico e a introspecção devota”.

A arte e o pensamento intelectual humanista tornam-se os grandes responsáveis por reintroduzir a montanha no olhar ocidental, após o longo período de trevas imposto pela religião. O pintor William Turner (1775-1851), por exemplo, a faz representar, dá a ver, no seu fascínio pelos Alpes. Em sua pintura, para além da geologia e botânica, as arquiteturas de pontes, mosteiros e campanários inserem o ato humano na sua representação de uma paisagem sublime de montanha. Em o *Passo de São Gotardo*, Figura 3, pintado nos anos de 1803-1804, Turner representa um dos mais emblemáticos e difíceis caminhos suíços, no centro dos Alpes, utilizado desde o século XIII e que está, historicamente, presente na criação da própria paisagem patriótica helvética, profundamente associada às suas montanhas até os dias de hoje.

Figura 3: J. M. W. Turner (1775-1851) – O passo de São Gotardo, Suíça (1803-04)



Fonte: Fotografia do Birmingham Museums Trust. Creative Commons, Domínio Público.

Em todo esse esforço de reinserção da montanha no imaginário ocidental, a representação artística vai reafirmando o seu valor simbólico. A montanha, na história, “é resultado de uma longa travessia de signos” (CAUQUELIN, 2007, p. 94).

Essa operação artística, segundo Alain Roger (2007), opera em duas frentes: primeiro artealiza-se *in visu*, ou seja, a arte molda os imaginários e os coloca em representação, e só depois artealiza-se *in situ*, operação que significa tomar o representado como modelo e transpô-lo materialmente para os lugares. Para exemplificar, Roger cita a montanha de *Sainte-Victoire*, que só entrou para o repertório paisagístico francês depois de Paul Cézanne (1839 – 1906) pintá-la. Até então, o artista dizia que os camponeses franceses sequer a viam. Foi só após Cézanne artealizar *in visu* *Sainte-Victoire*, que o local virou um dos mais importantes pontos turísticos da França. As principais rotas que cortam o maciço, D10 e D17, chamam-se, hoje, *Rota Cézanne* e nelas é possível ver cartazes com os seguintes dizeres: *Paisagens de Cézanne*. E quando um grande incêndio a devastou, em 1989, a promessa imediata das autoridades para aplacar a ansiedade da opinião pública francesa foi a de que ela seria “restaurada à la Cézanne, como um quadro (...)” (ROGER, 2007, p. 26).

No Brasil, depois de permanecer próximo ao mar por mais de três séculos, o colonizador adentra as montanhas de ouro e diamantes das Minas Gerais. João Camillo de Oliveira Torres (2011), em *O homem e a montanha*, nos diz que, se Minas não é só montanhas, foi nelas que se forjaram as instituições, sensibilidades, hábitos, símbolos e práticas que conformaram a sociabilidade mineira (TORRES, 2011).

A partir do século XVII e em todo o século XVIII, Minas Gerais atraía o colonizador explorador, que se deslumbrava com a sua natureza, ao tempo que também a temia. As Minas

Foram ainda o lugar em que a empresa humana transformaria com proveito a natureza bruta: no leito dos rios, nas encostas dos morros desnudados por queimadas havia sempre a expectativa de encontrar ouro, não importando se o preço era consumir florestas, extinguir espécies e sacrificar grupos indígenas: afinal, importava alargar as fronteiras do território. Foram, por fim, o cenário peculiar que nutriu a imaginação artística de poetas, cartógrafos, músicos, arquitetos, escultores, pintores, o seu legado permanecendo até hoje inscrito na história da antiga capitania (SOUZA, 2022, pp. 133 e 134).

Entre tantos artistas e intelectuais brilhantes que artealizaram as montanhas como centro da cultura mineira, o século XX nos legou Alberto da Veiga Guignard (1896-1962), que cria uma fantástica visão artística delas. Depois que se estabeleceu em Minas, o carioca Guignard “será tomado pela mesma imaginação da pedra que Antônio Cândido atribuía àqueles arcádios e a Carlos Drummond de Andrade, outro mineiro” (HERKENHOFF; FREIRE, 2010, p. 16).

As montanhas mineiras do artista unem as duas matrizes paisagísticas que tratamos antes: “tem algo de ocidental renascentista (Homenagem a Leonardo) e de chinesa” (HERKENHOFF; FREIRE, 2010, p. 14). Ele retoma, assim, uma tradição da região aurífera mineira, que em meados do século XVIII teve uma expressiva influência chinesa, que podia ser encontrada em santos, biombos, portais, arquiteturas, painéis pintados em interior de igrejas e objetos de como louças, oratórios e relógios.

Nas suas montanhas imaginárias, Guignard implanta casas, igrejas, pontes, estradas, cachoeiras, cemitérios e feiras em meio a um mar de névoas, suspendendo-os a flutuar. Ele reinterpreta o urbanismo colonial mineiro, de origem portuguesa, essencialmente telúrico, amoldado à linha da paisagem, como disse certa vez Sérgio Buarque de Holanda, dando-lhe uma fluidez vaporosa, típica da matriz chinesa da paisagem. Nessa representação, o pintor universaliza e eterniza a paisagem de Minas.

Povoado por balões ou pipas, o céu de Guignard tem a leveza dos pássaros flutuantes que povoam as cenas de chineses de Sabará e Mariana. Na China, as pipas surgiram há mais de 3 mil anos e os balões, lanternas voadoras de papel, há mais de 2 mil anos. Em Guignard, independentemente da luz da paisagem, são tais brinquedos no céu que definem a hora: é dia se há pipas ou noite se há balões (HERKENHOFF; FREIRE, 2010, p. 14).

Figura 4: Alberto da Veiga Guignard - Noite de São João (1961)



Fonte: Extraído de (HERKENHOFF; FREIRE, 2010, p. 57). Coleção Casa Roberto Marinho.

Em Noite de São João (1961), Figura 4, pipas, balões e lanternas misturam-se a pontes arqueadas que aparecem vencendo rochedos e recebendo o trem de Minas. As torres dos campanários instalam-se nos cumes, colocando em diálogo a fixidez da pedra e o movimento das formas. Nas cidades mineiras, esses campanários sempre foram rupturas acústicas quando ressoavam seus sinos, alterando toda a geologia percebida. Também são marcos fortemente carregados de religiosidade, ajudando o homem a participar do universo cósmico envolvente. O ato dessa manifestação do sagrado nesses campanários é chamado por Mircea Eliade (1996) de *hierofania*: algo de sagrado que se revela.

A pintura de Guignard sintetiza a própria essência do valioso patrimônio cultural mineiro, no qual a montanha não é apenas um elemento natural notável, mas também uma paisagem carregada de elementos simbólicos que estruturam e organizam o percurso do peregrinar e do olhar.

Conclusão

Na cultura universal, a montanha consolidou-se como um arquétipo paisagístico de estabilidade, mistério, forças espetaculares e isolamento da vida. Também se firmou como símbolo de resistência, a parte da matéria que ainda não se entregou à gravidade.

Sua natureza ascendente, em picos e rochas vertiginosas, viva e cheia de energia, é uma paisagem de força, que induz a uma contemplação dinâmica. Segundo Bachelard (2019, p. 293), até a ascese, na montanha, se torna “uma ascese ativa.”

A montanha não existia para nós até que o simbolismo e a arte a foram retirando da indiferença estética. Na história do nosso processo civilizatório, ela tornou-se um acúmulo de crenças, mitos, fábulas, instrumentos estéticos, morais e políticos que, hoje,

constituem um patrimônio valioso da humanidade. Ela oferece àqueles que gostam de admirá-las e escalá-las esse seu milenar repertório material, simbólico e metafórico para ajudar no voo da imaginação que, no alto, ganha leveza e amplitude. E imaginar tem o papel de criar significados, de oferecer novos horizontes, de apontar caminhos para além da obviedade. Sem imaginar, o onírico devanesce, o espírito endurece e as soluções empobrecem.

Subir montanhas nos ajuda a aguçar os sentidos, por meio dos quais nos conectamos com a natureza, e a enriquecer nossa experiência do olhar, nossa consciência de mundo. No silêncio do topo montanhês, a visão impera e o horizonte pode ser alcançado totalmente livre, trezentos e sessenta graus. “Dando volta ao horizonte, o sonhador toma posse de toda a terra. Domina o universo (...) (BACHELARD, 2019, p. 300).

A nossa experiência estética nas montanhas é, ao mesmo tempo, objetiva e subjetiva, física e metafísica. Lá, nossa parte natureza reencontra os vínculos arcaicos perdidos com os reinos animal, mineral e vegetal, presentes nas criaturas que a habitam e nas matérias que a conformam, e a outra parte de nós, a dos sentimentos e devaneios, é capturada pelos seus fascinantes mistérios, indo ao encontro do seu rico conjunto imaterial. Ambos, montanha e homem, nesse instante, submissos, estão agora entregues à imprevisibilidade do conjunto paisagem.

A vista da alto dirigida ao mundo é uma posição estratégica privilegiada de conhecimento e decisão, o umbral que, ao mesmo tempo que revela belezas, também pode nos mostrar a nossa precariedade existencial, nossa capacidade destrutiva, nossa profunda miséria, convocando-nos, muitas vezes, a rever nossas ações e recomeçar. A decisão, em paisagem, é sempre topológica!

REFERÊNCIAS

- ASSUNTO, Rosario. A paisagem e a estética. *In*: SERRÃO, Adriana Veríssimo. **Filosofia da paisagem**. Uma antologia. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2013. p. 341-376.
- BACHELARD, Gaston. **A Terra e os devaneios da vontade**. Ensaio sobre a imaginação das forças. São Paulo: Martins Fontes, 2019.
- BARTALINI, Vladmir. Petrarca é o culpado. *In*: **Vitruvius**, ano 01, dez. 2007. Disponível em <https://vitruvius.com.br/index.php/revistas/read/arquiteturismo/01.010/1386>. Acesso em: 12 fev. 2024.
- BERLEANT, Arnold. **Living in the landscape**. Toward an Aesthetics of Environment. Lawrence: University Press of Kansas, 1997.
- BESSA, Altamiro Sergio Mol. Paisagens em mundos sensíveis. Entre a sutileza e a usura. *In*: BESSA, Altamiro Sergio Mol (org.). **A unidade múltipla. Ensaios sobre a paisagem**. Belo Horizonte: Editora do Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo da UFMG, 2021. p. 26-61.
- BESSE, Jean-Marc. **Ver a Terra**. Seis ensaios sobre a paisagem e a geografia. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- CAUQUELIN, Anne. **A invenção da paisagem**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- CHENG, Anne. **História do pensamento chinês**. Petrópolis: Editora Vozes, 2008a.
- CHENG, François. **Vacío y plenitude**. El lenguaje de la pintura china. Madrid: Ediciones Siruela, 2008b.
- ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano**. A essência das religiões. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- HERKENHOFF, Paulo; FREIRE, Priscila. **Guignard e o Oriente**. China, Japão e Minas. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, 2010.
- ROGER, Alan. **Breve tratado del paisaje**. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 2007.
- SCHAMA, Simon. **Paisagem e memória**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- SERRÃO, Adriana Veríssimo. **Filosofia da paisagem**. Uma antologia. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2013.

SIMMEL, Georg. A filosofia da paisagem. *In*: SERRÃO, Adriana Veríssimo. **Filosofia da paisagem**. Uma antologia. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2013. p. 41-51.

SOUZA, Laura de Mello. **O Jardim das Hespérides. Minas e as visões do mundo natural no século XVIII**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

TORRES, João Camillo de Oliveira. **O homem e a montanha**: introdução ao estudo das influências da situação geográfica para a formação do espírito mineiro. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

Endereço do Autor:

Altamiro Sergio Mol Bessa
Endereço eletrônico: altamirobessa@gmail.com