

REMATE DE MALES

Campinas-SP, (36.1): pp. 301-309, jan./jun. 2016

Maria de Lourdes Eleutério

eleuterioml@hotmail.com

Paisagem nas Américas: pinturas da Terra do Fogo ao Ártico (org.: Peter John Brownlee; Valéria Piccoli; Georgiana Uhlyarik). São Paulo: Pinacoteca do Estado; Ontário: Art Gallery; Chicago: Terra Foundation for American Art; New Haven: Yale University Press, 2015.

O catálogo da exposição *Paisagem nas Américas: pinturas da Terra do Fogo ao Ártico* é uma obra de referência e há inúmeras razões para isso. A primeira é, sem dúvida, o ineditismo de uma exposição que congrega um continente inteiro (como explicita seu subtítulo), e o continente é a América, pouco expressivo durante séculos no cenário da história da arte. Além disso, o tema – a paisagem – é de extrema relevância para pensarmos, em conjunto, a identidade desse continente de pouco mais de 500 anos, a maior parte desse período em processo de colonização e, portanto, de exploração.

Apresentada em três países diferentes, a mostra que dá origem a esta publicação foi planejada por cerca de cinco anos, e, ao se percorrer seu resultado, quer seja nas salas dos museus em que foram expostas as obras, quer nas páginas do catálogo do qual falamos, nota-se a intensa pesquisa, consubstanciada em notas de rodapé e bibliografia densas, o esmero e a sintonia de propósitos que uniram os curadores das três instituições, a saber: Art Gallery, de Ontário, Canadá; Terra Foundation for American Art, de Chicago, Estados Unidos; e a Pinacoteca do Estado de São Paulo, Brasil.

Cerca de sessenta instituições emprestaram obras recolhidas em dez países, entre eles Alemanha e Áustria, além de colecionadores particulares, contribuindo para o projeto curatorial cujo propósito é romper “os limites das tradições visuais nacionais” e artísticas para incentivar reflexões sobre o continente como um todo. Nesse sentido, os curadores articulam questionamentos verdadeiramente perturbadores que convergem, em última análise, para como nos enxergamos a nós mesmos, para além de como, nós americanos, fomos vistos por aqueles que primeiro nos representaram através da paisagem.

Em perspectiva criativa e instigadora, os curadores trabalharam na chave da polissemia cultural em “diálogo transcultural”. Essa proposição determina uma atualização do dilema que nos acompanha desde sempre: quem somos nós, agora não mais pensado no binômio superioridade e inferioridade, mas em matizes de convergências, similitudes e diferenças. Sobretudo, na direção da transculturalidade que nos faz inquirir, em amplo espectro, a imensa problemática de nossa identidade americana, a partir de nosso hemisfério.

A delimitação desse processo de investigação elege pouco mais de um século, 1830 e 1942 como balizas referentes às datas das obras, para articular partes de um todo, desvelando a projeção de imagens simultaneamente recorrentes e diversas que, em primeira visada, privilegiou a topografia das Américas em toda a sua exuberância, para, ao ampliar-se, conjugá-la às transformações da natureza em cultura.

Em duzentos e oitenta páginas, textos e uma profusão de imagens descortinam: céu, terra, água, floresta, mata, cachoeiras, cataratas, corredeiras, cachoeiras, lagunas, geleiras, vulcões, montanhas, cordilheiras, pampas, vales, pradarias, penhascos, colinas, desfiladeiros, firmamentos, pássaros, flores, nuvens, sol, animais, seres humanos. Um suceder de cores, luminosidades, sombras, opacidades, perspectivas e texturas, tamanhos e formas que compõem a constante alteração da natureza e seus desafios, a serviço do que chamamos “progresso”.

O catálogo (bem como a exposição) se divide em capítulos ou seções, a saber: *Terra ícone nação*; *Do campo ao ateliê*; *Terra encontro território*; *A terra como recurso*; *Terra transformada*; *Ícone nação ser*. Há uma pequena introdução, assinada pelos três curadores, que também respondem pela edição do catálogo: Georgiana Uhlyarik (Canadá), Peter John Brownlee (EUA), Valéria Piccoli (Brasil). Para cada um dos arranjos temáticos, há outra pequena introdução à qual se sucedem inúmeros estudos de caso.

Em *Terra ícone nação*, encontramos a discussão sobre a construção das peculiaridades de cada região que começa a delinear territorialmente sua identidade. A constituição do México é representada por *Vista do vale do México a partir do morro de Santa Isabel* (1877), obra que sintetiza os milênios de história, complexa e de avançada cultura, dos povos indígenas, e a expropriação empreendida pelos espanhóis. O ensaio que examina a tela se completa com referências e ilustrações de artistas desconhecidos, providas do século XVI, mostrando, como num contraponto, a história da conquista daquele território.

Ilustrações se distribuem pelo volume inteiro, de modo a tornar mais inteligível e proveitosa a leitura das obras comentadas, como, por exemplo, na seção intitulada *Terra encontro território*. Ali encontramos, entre outros, o texto de Ruth B. Phillips sobre hábitos e costumes dos habitantes originários do hemisfério. A autora observa que os povos indígenas sempre foram alvo de extrema violência assimilacionista, que representou, entre outras tantas opressões, a de não reconhecer a arte como integrante de sua tradição, acrescentando ao argumento uma seleção de mais de uma dezena de imagens a nos dar conta de obras e artistas do Alasca e do Canadá que, em clavas, totens e máscaras, expressam artisticamente uma outra história.

Em *Terra encontro território*, outro estudo de caso, o de Anna Hudson, nos chama atenção. Trata-se de analisar a obra da pintora inglesa Frances Anne Hopkins, que acompanhou o marido em expedições de reconhecimento territorial, o mais das vezes por vias fluviais, o que conferiu à artista a especialização em telas cujo tema é a canoa. O texto nos informa acerca de uma série de diferentes canoas aptas para trajetos diversos e complexos, o que nos faz inferir o quão inamistoso era o cenário a transpor para que a vastidão desconhecida se transformasse em território conquistado. Assim, acompanhamos as vicissitudes enfrentadas, que podem ser avaliadas pelo tipo de embarcação apresentada pela artista. Mas a questão das canoas é bem mais abrangente. Como observa a autora do artigo, ela é “um poderoso símbolo das relações coloniais”. E, uma vez mais, como no texto de Ruth B. Phillips, a ênfase recai sobre o processo transformador e simultaneamente agressivo que impacta a cultura local. Hudson menciona o fato de a pintora ter dado destaque, em *A expedição ao rio Vermelho nas cataratas de Kakabeka* (1877), a uma canoa artisticamente decorada, explicando ser tal detalhe composicional

a evidência da cultura local frente ao objetivo do empreendimento, isto é, o domínio do território.

Observe-se, ainda, nesse grupo de pequenos e instigantes ensaios enfileirados em *Terra encontro território*, o estudo “As artes da espoliação”, que enfoca a centralidade do embate entre povos indígenas e invasores. Na concepção dos primeiros, os homens pertencem a terra; na dos segundos, a terra pertence aos homens. Os primeiros reconhecem a terra como um ser vivo, portanto a representação pictórica da paisagem para eles é absolutamente diversa da caracterização que o invasor lhe confere. A representação dos indígenas se aproxima, segundo Jolene Rickard, autora do ensaio, do que entendemos hoje como bioma.

A reflexão aprofunda-se para a dimensão do embasamento teórico-metodológico empregado nas análises sobre a cultura e a arte dos povos indígenas. Isso porque tais análises não podem ser regidas por cânones utilizados habitualmente no campo das artes visuais, visto que deve haver tratamentos analíticos diferentes para concepções antagônicas ao que se representa e, portanto, ao que é representado no gênero paisagem das e nas Américas.

É interessante pensarmos que essa seção do catálogo potencializa o encontro do outro em sua relação de maior tensão, vinculando-se mais intensamente, a meu ver, com as seguintes seções: *Do campo ao ateliê* e *A terra como recurso*. Em relação à primeira, porque o outro (nas Américas) é preponderantemente visto como conhecimento científico, enquanto na seção destinada às representações da terra enquanto recurso, observamos o outro (os europeus) já em pleno domínio dos territórios, além do subjacente delineamento do problema ecológico, já apontado em *Terra encontro território*.

A seção *Do campo ao ateliê* encerra uma série de estudos de caso concernentes ao desvendar, em amplo espectro, a natureza das Américas, quase intocadas e pródigas para o conhecimento científico, lugar do exótico, fora do que as ciências do século XIX até então catalogaram. Tudo por ver e fazer taxonomia, dado que o olhar estrangeiro deu às Américas a interpretação para si mesmas, no que tange à natureza e aos costumes, através da expressão dos artistas viajantes.

É iluminador esse trecho do catálogo, ao explicitar que a concepção de paisagem para Alexander von Humboldt reside na premissa básica de como o artista deve orientar-se para apreender as especificidades do lugar e, tal proposição, incorporar-se-á à origem da produção da imagem das

Américas. Um dos trinta volumes acerca dos conhecimentos adquiridos pelo naturalista, nas Américas, constituiu-se no modelo que os artistas viajantes seguiram.

Pablo Diener esclarece-nos sobre isso. Realizador do catálogo *raisonné* do pintor Johann Moritz Rugendas, ele nos apresenta em “A pintura de paisagem na obra de artistas viajantes: o conceito artístico de Johann Moritz Rugendas”, a influência recíproca entre o artista em questão e o naturalista Alexander von Humboldt. Ambos percorreram o hemisfério como um todo e, ao referir-se às mudanças de paradigma sobre a paisagem devido ao impacto proporcionado pelas Américas, Humboldt assevera ser Rugendas portador de uma obra plástica que informa a ciência. Quando conheceu o naturalista, o pintor já trazia importante experiência compartilhada na expedição científica do barão de Langsdorff, durante quatro anos pelo interior do Brasil, também conheceu Charles Darwin no Chile, além de outros especialistas ao longo de extensos caminhos percorridos que deram a ele a possibilidade de constituir-se em figura marcante no que diz respeito à produção dos pintores viajantes.

Outro texto do seguimento *Do campo ao ateliê* trata do principal pintor de paisagem norte-americano, Frederic Edwin Church, também influenciado por Alexander von Humboldt. O naturalista asseverava ser fundamental aos artistas paisagistas a observação de paragens diversas das já conhecidas. Para seguir tais ensinamentos, depois de ter percorrido intensamente seu país, o pintor aventurou-se até a Colômbia e o Equador, e imprimiu, em obras como *Os Andes do Equador* (1855) ou *Cotopaxi* (1855), a força das entranhas da terra, representadas pelos vulcões em ação, que marcam a paisagem daqueles países. Jennifer Raad, a autora do estudo, considera a experiência na América do Sul de grande relevância para a criatividade de Church. A obra *Niágara* (1857) seria a prova dessa autonomia, pois o pintor deu uma dimensão inaudita às famosas cataratas. O arrojo da fatura não impediu que a tela fosse conhecida e admirada por todo o país, bem como interpretada por um crítico de arte como um ícone integrador dos Estados Unidos, que enfrentariam pouco depois (1861-1865) a dilacerante guerra da secessão.

O artista voltaria aos Andes para compor *O coração dos Andes* (1859), extremamente significativa para Raad, que analisa os inúmeros detalhes da tela exposta na Feira Sanitária Metropolitana de Nova York, destinada a angariar fundos para os feridos na guerra civil acima citada. Conforme elucidativa fotografia aposta ao ensaio, vemos a grande tela envolta em

uma decoração que integra à referida obra retratos de três presidentes norte-americanos, o que significaria, para a articulista, uma “união de caráter mais amplo”, isto é, Church seria uma espécie de arauto que representaria, na pintura, o “destino manifesto” da expansão dominadora, agora não mais externa, mas advinda do próprio hemisfério.

Em texto introdutório ao seguimento *A terra como recurso*, Peter John Brownlee prenuncia o tom das análises que se seguem: “a pintura de paisagem nas Américas glorificou e ajudou a facilitar a extração de recursos naturais por meio de imagens que condiziam com o gosto estético e o espírito empreendedor dos proprietários de terras”. Assim sendo, compreendemos significativas alterações observando pinturas e ilustrações que expressam a riqueza dos territórios, evidenciando o domínio do homem sobre a natureza na observação dos articulistas que apontam a apropriação das terras para o cultivo de produtos agrícolas ou o extrativismo vegetal e mineral ou, ainda, o “corte de gelo” como vemos na obra de Maurice Cullen, comentada por Michele Grandbois. O referido pintor, para documentar a extração de gelo, atividade fundamental para a preservação dos alimentos, arriscava-se enfrentando intempéries, superando as adversidades, tornando-se um especialista em cenas de neve.

Ao olharmos as telas que compõem o estudo de caso “Paisagem do desejo: a terra como recurso no Caribe”, percebemos que a paisagem natural perde espaço gradativamente. O Caribe, conhecido sobretudo no âmbito das viagens turísticas, ganha relevância no catálogo com esse ensaio repleto de informações que abarcam tanta diversidade. Em centenas de ilhas e áreas continentais adjacentes, encontram-se uma multiculturalidade ímpar e uma concentração de interesses exploratórios devidas a dois importantes fatores: a posição geográfica favorável e a imensa riqueza de biodiversidade que integra aquela região.

Edward J. Sullivan, o autor do estudo de caso acima citado, acrescenta considerações de extrema relevância para o entendimento desse lugar que possui “uma forma alternativa de exploração”, referindo-se à atração que a localidade provoca nos artistas interessados na alteridade. Há um caráter “orientalista”, com rota invertida para o leste, para aqueles artistas que vinham da Europa, em busca do exotismo. Porém, ressalta Sullivan, a proximidade com os Estados Unidos faz com que os norte-americanos sejam os mais constantes a retratar o território antilhano.

A análise nomina dois artistas fundamentais porque caribenhos: Francisco Oller e seu discípulo Pio Casimiro Bacener. O primeiro poderia ser visto como um idealista. Tendo ido várias vezes à Europa, voltava sempre para transmitir os ensinamentos adquiridos a seus alunos. Oller e Bacener flagram em suas obras as alterações na natureza provocadas nas fazendas produtoras de açúcar, comissionados que eram por seus proprietários. Bacener, de quem são conhecidas apenas quatro obras, é um artista singular: negro, filho de escrava, dedicava-se a compor imagens com riqueza de detalhes, conferindo-lhes marca documental.

Na sequência, deparamo-nos com um conjunto de estudos através dos quais nos é dado conhecer a *Terra transformada*. A paisagem natural perde ainda mais espaço, a tensão entre cultura e civilização surge vigorosa, a degradação ecológica se evidencia em quadros como *A madeirada* (1916-1917), do canadense Tom Thompson, ou *Separando o joio do trigo* (1938-1939), do norte-americano Thomas Hart Benton. Trata-se de impressionantes testemunhos do custo do “progresso”, que traz novas técnicas que interferem na paisagem natural: vias férreas, túneis que atravessam montanhas, como vemos, por exemplo, em *Mont Cheops visto de Roges Pass* (1899), do escocês William Brymner.

O ensaio introdutório ao tema enfatiza a alteração radical da representação, bem como o surgimento de uma linguagem mais autônoma e distante dos parâmetros compositivos da pintura de paisagem europeia. O estudo de caso de John O’Brian faz-nos refletir sobre a transformação, referindo-se à obra de Charles Sheelet, intitulada *Paisagem americana* (1930) como uma paisagem “fordista”, e afirmando que talvez nem possa ser considerada como paisagem. Mais preciso seria considerá-la como “fordagem”, aglutinação de palavras que expressaria a transformação total do espaço composto na tela, como um lugar quase totalmente construído pelo homem, e mais ainda pelo modo de produção capitalista.

Acrescentem-se à discussão as obras *São Paulo* (1924) e *A gare* (1925), de Tarsila do Amaral, e *Illinois Central* (1927), de George Josimovich. Ambos dirigem suas composições para a terra urbanizada com enfoques semelhantes, e evidenciam a intenção recorrente dos curadores/editores do catálogo de provocar um exercício de percepção comparativo e contrastivo das obras selecionadas.

A última parte do catálogo tem o título *Ícone nação ser e nos remete ao primeiro bloco, Terra ícone nação*. Destaquemos duas obras icônicas: *Black Mesa Landscape* (1930), de Georgia O’Keeffe, e *Icebergs encalhados*

(c. 1931), de Lawren Harris. Tais obras remetem ao fascínio da natureza entranhando-se em ambos os artistas como experiências sensoriais. O’Keeffe apropria-se das montanhas que pinta no Novo México, e Harris – expoente na representação de montanhas e geleiras canadenses – as vê como “exultação maior”, segundo escreve à amiga Emily Carr, às vésperas da viagem de dois meses ao Ártico.

Após observarmos uma grande diversidade cromática em estratégias composicionais variadas, deparamo-nos com a última tela, *El árbol* (1931), do venezuelano Armando Reverón, e o lapidar texto de Ariel Jiménez a nos auxiliar no desvendamento dessa pintura intensamente inquiridora. Em suas palavras, o artista, ao reduzir a paleta ao quase branco, integra todo o espectro solar, criando simultaneamente uma síntese do que acompanhamos até então, ao perpassar as páginas do denso catálogo, e um devir estético, “um exemplo prototípico da pintura moderna”.

Acrescente-se ainda que o catálogo evidencia o alcance das imagens afirmadoras do pertencimento ou da riqueza de espaços, através de inúmeras menções às exposições universais, como, por exemplo, Filadélfia (1876) ou Chicago (1893). Note-se a alusão às seis obras de Antonio Ferrigno, encomendados pelo proprietário da fazenda Santa Gertrudes, no interior de São Paulo, representando o trabalho agrícola desenvolvido no Brasil, na exposição Universal de St. Louis (1903). Essas imagens observadas e idealizadas, que percorriam o país de origem e o continente, para enaltecer seus países e marcar a identidade, eram também estampadas recorrentemente em periódicos, o que ampliava consideravelmente a importância da representação como divulgação de ideias e pretensões identitárias.

Como se vê, o volume tem uma narrativa comprometida com o argumento de pensarmos o hemisfério de modo antropofágico, como o fez Oswald de Andrade, curiosamente esquecido, quando seus aforismos prefiguravam, em seus manifestos, tanto os questionamentos quanto as riquezas que contém nossa condição transcultural.

A apreensão, a posse, a transformação do território, a escolha do que é mais visualmente impactante para ser definido como emblema da natureza, da formação de novos Estados-Nação, indagações atuais, questões perenes estão nesse catálogo, no qual avulta a profunda e abrangente pesquisa da iconografia produzida no “Novo Mundo”, tão antigo e rico para seus habitantes de origem, revelando-se vigorosa tanto

estética quanto ideológica e simbolicamente, em camadas intrincadas, analisadas pelos estudiosos, de formação e de enfoque multidisciplinar.

O catálogo *Paisagem nas Américas*, desse modo, passa a ser referência obrigatória nos estudos de artes plásticas e de cultura do hemisfério, encerrando-se com páginas bibliográficas densas e extensas, em parte já referidas em notas substantivas ao longo do volume, pluralizando perspectivas a investigar e, sobretudo, reverberando sua proposta inicial, a de pensarmos para além da dilacerante ideia de quem somos nós. Mais ainda, todo o empenho curatorial, assim como o dos membros do comitê científico do projeto e dos autores dos textos, a meu ver, concebe uma proposta inovadora para uma reflexão acerca do caráter político-ideológico da pintura de paisagem. O reconhecimento para tão significativa exposição e seu catálogo é o prêmio de excelência que lhe foi conferido pela Association of Art Museum Curators como a melhor mostra de arte de 2015 na América do Norte.