

A MONTANHA: CRUZAMENTO DE CAMINHOS, ENCONTRO DE VIAJANTES

Na pintura nórdica, uma das questões mais estimulantes é o êxito das paisagens de montanha entre os pintores, colecionistas e tratadistas originários de terras eminentemente planas, onde a presença da montanha se reduzia a pouco mais do que a zona do rio Maas e a zona mineira de Namur, na atual região belga da Valónia. De facto, em finais do século XVII, quando a predileção pela paisagem parecia ter-se imposto definitivamente nas Províncias Unidas, o pintor e tratadista holandês Samuel van Hoogstraten (1627-1678) recomendava aos pintores: «Se desejas fazer com que os olhos vejam e admirem, representa uma aterradora vista das montanhas suíças.»¹ Quer dizer, para atrair a atenção do espetador aconselhava-os a optar pela representação de uma paisagem que lhes era, no fundo, alheia.

Esta sugestão de Hoogstraten levou parte da atual crítica a justificar o interesse pela paisagem de montanha entre os pintores e colecionistas flamengos e holandeses como uma prematura manifestação desse conceito estético de «o sublime» – entendido como tudo aquilo que produz admiração ou medo sempre e quando, e isto é essencial, está longe – que triunfaria no século XVIII². Outros autores, aliás, procuram para essa recomendação do tratadista holandês uma explicação contextualizada na época e assinalam a possível relação entre o auge dessas paisagens e a disputa teológica em torno da criação das montanhas, apresentada nos escritos dos Padres da Igreja e vigente até ao século XVII, já bem adiantado, entre os teólogos protestantes³. Uns defendiam que as montanhas e os vales tinham sido criados por Deus durante a Criação e que, portanto, eram belas. Porém, uma vez que na Bíblia não se falava de montanhas antes da narrativa do Dilúvio⁴, outros defendiam que Deus havia criado o mundo como uma esfera perfeita, de superfície lisa – o ovo cósmico –, e que logo teria castigado a humanidade pela sua queda no pecado – ou pelo fratricídio de Caim –, substituindo a superfície lisa e harmónica da terra por outra repleta de protuberâncias. Assim, desta perspetiva, as montanhas eram a materialização do pecado do homem e, por consequência, não

eram belas. Além disso, esta disputa teológica era ferozmente sustentada pela experiência pessoal dos próprios teólogos: Lutero, homem de planície, vive a travessia dos Alpes como uma experiência terrível, à semelhança de muitos viajantes nórdicos da época, que descreviam a Suíça como um país inóspito, com montanhas monstruosas, precipícios e quedas de água terríveis, e os seus habitantes como pastores ignorantes; ao contrário, Calvino, homem da montanha, defende a beleza da criação na sua totalidade enquanto obra de Deus, embora admita que, em certa medida, o Dilúvio a possa ter alterado.

Porém, também é verdade que Karel van Mander (1540-1606), no seu tratado *Den Grondt boek der edel vrij Schilder-konst* (*Os fundamentos da nobre e livre arte da pintura*, 1604), confere à montanha uma dimensão moral como símbolo do esforço do pintor para alcançar a perfeição artística para entrar no Templo da Fama⁵. Portanto, parece que, à margem ou para além da mencionada disputa teológica, por volta de 1600 pode ter prevalecido uma interpretação moralizante destas paisagens, derivada da tradição alegórica da montanha como símbolo da árdua passagem pela vida para entrar no Templo da Virtude.

É evidente que, em última instância, essa preferência pela paisagem de montanha bem pode ter sido devida, simplesmente, ao interesse pelo raro, pelo insólito. É exata-

mente o mesmo interesse que subjaz aos chamados «gabinetes de maravilhas» (*Wunderkammer*), em moda naquela época.

A tradição da paisagem de montanha como tipologia específica inicia-se com Pieter Brueghel, o Velho (1525-1569). Com efeito, apesar de nunca as ter pintado, depois do regresso de Itália, cerca de 1554, ele executou 12 desenhos de paisagens alpinas nos quais dava forma plástica ao impacte que sofreu com o encontro das infinitas serranias, os desfiladeiros orlados de rochas agrestes, os diminutos e distantes vales... A partir desses desenhos, Joannes e Lucas van Doetecum, gravadores ativos em Haarlem (Países Baixos) no último terço do século XVI, realizaram a série conhecida como *Grandes Paisagens* (fig. 1), que teve uma enorme difusão e se converteu no ponto de partida para este novo tema pictórico. É certo que já antes Joachim Patinir (ativo entre 1515 e 1524) tinha incluído montanhas e, sobretudo, fantasmagóricas formações rochosas entre os diversos motivos paisagísticos acumulados nos seus grandes panoramas da natureza (*Weltlandschaften*), que servem de cenário para acontecimentos bíblicos ou da vida de determinados santos (fig. 2). No entanto, em nenhum caso estas eram representações naturalistas – embora inspiradas na paisagem da região de Dinant, ao sul da Bélgica, onde nasceu o pintor – mas transformações plásticas de especial significado, pela sua função compositiva. Entretanto, com os desenhos alpinos, Pieter Brueghel, o Velho, iniciava um conceito compositivo totalmente novo: a paisagem de montanha

experimentada como um todo fechado. As montanhas, as rochas, já não são mais um elemento paisagístico que se soma à totalidade mas as protagonistas do quadro. Para além disso, são o tema da pintura, enquanto as figuras que as povoam (*staffage*) – religiosas ou não – passam a ser o preenchimento, quer dizer, o pretexto obrigatório, já que teremos de esperar pelo século XIX para que a paisagem pura seja considerada um género pictórico autónomo⁶. Os ensinamentos de Pieter Brueghel, o Velho, encontrariam nas paisagens com metalurgias de Lucas van Valckenborch (1535/1545-1597) a sua mais brilhante expressão (fig. 3).

Por volta de 1600, a esta nova visão das montanhas introduzida por Pieter Brueghel, o Velho, viria acrescentar-se uma renovadora visão da pintura de paisagem baseada na captação dos efeitos lumínicos observados na natureza, introduzida por Paul Bril desde a sua instalação em Roma, em 1580 (v. cat. 38). A sua influência chegaria aos Países Baixos através de gravuras e pinturas, e também através de jovens paisagistas que, durante a sua estada, mais ou menos breve, em Itália, aprenderam os seus ensinamentos.

Um deles foi Tobias Verhaecht, que passou boa parte da sua juventude em Florença trabalhando para Francisco I, grão-duque da Toscana, e que depois partiu para Roma, onde alcançou uma certa reputação como pintor de frescos especializado em paisagens. Ali pôde ver a obra de Paul Bril, de quem adoptou os últimos planos azulados que caracterizam as representações de montanhas e formações rochosas, como *Paisagem alpina* (cat. 1), nas quais se especializou depois de regressar em 1590 a Anvers. Porém, as vistas de Verhaecht carecem do sugestivo lirismo do mistério das de Bril: são frias, asséticas, acumulam com uma ordem ingénuo e previsível os elementos de todas as tipologias possíveis de paisagens – de montanhas, de bosques, fluviais, marítimas, urbanas, da planície – reproduzidas com o pormenor e minúcia gráficos característicos

da tradição nórdica em que formou os seus discípulos, entre os quais figurou, por um tempo breve, o próprio Rubens.

Completamente oposto é o caso do seu contemporâneo Joos Momper, o Novo, um dos melhores paisagistas da sua geração. Na década de 1580 viajou para Itália, onde pintou frescos para a Igreja de San Vitale, em Roma. No regresso especializou-se em vistas de montanhas que lhe valeram o sobrenome de *pictor montium*, com o qual figura na *Iconografia*, a série gravada de retratos de pintores flamengos do século XVII, realizada por Anton van Dyck entre 1632 e 1644. Os quadros de Momper foram valorizados desde muito cedo, como os que figuram em inventários anteriores a 1610 o provam.

Em pinturas como *Paisagem de mar e montanhas* (cat. 2) – cujo assunto, formato e dimensões coincidem com *Montanha com viajantes*, de 1623, única obra do pintor assinada e datada que até hoje se conhece (Londres, coleção particular)⁷ – percebe-se o eco dos ensinamentos de Bril. Tal como Verhaecht, Momper mantém a divisão dos espaços compositivos em três bandas de cor – castanho, verde e azul – paralelas até ao último plano, recurso característico da tradição da paisagem maneirista dos finais do século XVI. Verhaecht mostra-se, claramente, como um retardatário apegado à tradição maneirista, já que as suas paisagens, tal como se pode apreciar nesta *Paisagem alpina*, estão estruturadas sobre a sobreposição, na vertical, e a justaposição de diferentes motivos, todos minuciosamente delimitados por pincelada pequena e precisa, característica desta tradição. Momper, pelo contrário, soube evoluir de modo a que as suas vistas de montanhas, como *Paisagem de mar e montanhas*, são já uma composição barroca, construída com pincelada rápida e fluida, e em que a atmosfera suaviza os contornos de forma que as partes se apresentem fundidas num todo. Assim, o que em Verhaecht resulta imaginário, em Momper parece verosímil.

Ambas as paisagens têm um denominador comum que remonta às representações panorâmicas de Patinir: a variedade. Com efeito, montanhas, rochas, árvores, terra sem cultivo e campos cultivados, prados, lagos, rios, embarcações, edifícios, isto é, elementos da natureza selvagem e outros que falam da intervenção do homem entrecruzam-se, sem relação alguma com a realidade geográfica, nestas paisagens povoadas por numerosas pequenas figuras de animais e personagens ocupadas nas suas tarefas diárias. Esta diversidade de elementos, por sua vez, possibilita uma pluralidade de contrastes compositivos e, por consequência, de colorido e de texturas. Essa variedade, que faz destas paisagens um produto híbrido de elementos reais e imaginados, era uma das qualidades estéticas mais louvadas pelos tratadistas nórdicos – os mencionados Karel van Mander, Samuel van Hoogstraten, assim como Gerard de Lairese (1641-1711) – e inclusivamente pelo grande dramaturgo holandês Joost van den Vondel (1587-1679), uma vez que era interpretada como o equivalente pictórico da *varietas*, categoria estética própria da retórica e da literatura da época.