



TRISTE TORMENTA: O TRÁGICO EM UMA PAISAGEM DE ALBERT BIERSTADT

Luiz César de Sá¹

SAD STORM: THE TRAGIC IN AN ALBERT BIERSTADT LANDSCAPE

TRISTE TEMPÊTE : LE TRAGIQUE DANS UN PAYSAGE D'ALBERT BIERSTADT

1 Professor de Teoria da História do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade de Brasília. Contato: luizdesajunior@gmail.com. Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-3646-7940>. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2512127537007112>.

RESUMO

o objetivo do texto é apresentar uma possibilidade de análise da pintura de paisagem da Hudson River School e, em particular, de Albert Bierstadt, por meio de um exame de fatores ontológicos e sócio-históricos. Busca-se, com isso, desenvolver dois pontos. Primeiro, mostrar como a ontologia naturalista organiza o modo hegemônico de classificar essas pinturas; segundo, restituir os modos verossímeis de representação vigentes no período de confecção dos quadros para além dos critérios naturalistas hoje dominantes. Conclui-se, com o auxílio de instrumentos de análise da história ambiental da arte, que os “estilos de atenção” postos em prática nas obras refletem a tentativa de pintores como Bierstadt de fixar um mundo em vias de destruição.

Palavras-chave: Albert Bierstadt; Ontologia naturalista; pintura de paisagem;

ABSTRACT

The objective of the text is to present a possibility of analysis of landscape painting from the Hudson River School, and particularly of Albert Bierstadt's work, through an examination of ontological and socio-historical factors. The aim is to develop two points. First, to show how the naturalistic ontology organizes the hegemonic way of classifying these paintings; second, to restore the plausible modes of representation prevalent during the period of the paintings' creation beyond the naturalistic criteria dominant today. It is concluded, with the aid of instruments for analyzing the environmental history of art, that the pursuit of “styles of attention” practiced in the works consisted of attempts by painters like Bierstadt to capture a world on the verge of destruction.

Keyword: Albert Bierstadt; Naturalistic Ontology; Landscape Painting;

RÉSUMÉ

L'objectif du texte est de présenter une possibilité d'analyse de la peinture de paysage de l'école de la Hudson River et, en particulier, de l'œuvre d'Albert Bierstadt, à travers un examen des facteurs ontologiques et socio-historiques. Le but est de développer deux points. Premièrement, montrer comment l'ontologie naturaliste organise la manière hégémonique de classifier ces peintures ; deuxièmement, restaurer les modes plausibles de représentation prévalant pendant la période de création des tableaux au-delà des critères naturalistes dominants aujourd'hui. On en conclut, avec l'aide d'instruments d'analyse de l'histoire environnementale de l'art, que la recherche des « styles d'attention » pratiqués dans les œuvres consistait en une tentative des peintres comme Bierstadt de fixer un monde sur le point de disparaître.

Mots-clés : Albert Bierstadt ; Ontologie Naturaliste ; Peinture de Paysage ;

Armadilhas da natureza

As histórias naturais e a pintura de paisagem dos Estados Unidos do século XIX são frequentemente tomadas por indícios da construção de várias figuras da modernidade que ainda hoje se fazem sentir. Uma modernidade política, expressiva do “Destino Manifesto” norte-americano, caracterizado pela representação da conquista do oeste; uma modernidade institucional, com a fundação de parques nacionais, como o Yellowstone e o Yosemite, recortes de espaços virgens transformados em zonas de natureza inteligíveis; uma modernidade sociocultural, identificada na romantização dos ambientes incivilizados, vestígios de um passado cada vez mais distante e, por isso mesmo, digno de valorização nostálgica. Todos esses paradigmas têm sido aplicados, por exemplo, à pintura da Hudson River School, em cuja estética se encontrariam, justamente, os vestígios do nascimento da natureza moderna.

A catalogação visual e epistemológica é atrelada, na interpretação típica desses materiais, a um paradigma responsável por tornar explícita uma descontinuidade radical entre a interioridade humana e a dimensão material do mundo, a ponto de a natureza se tornar objeto inerte de domesticação ao mesmo tempo em que pode servir de acervo do sentimento trágico da perda de um mundo em ruínas.² Desde pelo menos a antropologia simétrica de Bruno Latour, em *Jamais fomos modernos*, sabemos como se deu o trabalho de purificação que dissociou natureza e cultura por meio de uma divisão de tarefas aparente, segundo a qual caberia à ciência representar as coisas e à política representar os sujeitos, ainda que, sob ela, proliferem os híbridos, “mistos de natureza

2 Como afirma Luciana Murari Pires, “Mesmo no interior da cultura moderna, os espaços não-civilizados tornaram-se intrinsecamente poéticos e românticos, tanto na lentidão de seu ritmo vital, em sua imemorialidade, seu apego à tradição e ao transcendente, quanto em sua violência, sua barbárie trágica que lhes conferiu uma aura legendária” (Pires, 2009, p. 32).

e cultura” (Latour, 1990, p. 35)³, perceptíveis nas próprias modalidades de representação que produzem essa diferença. A consciência de que os Modernos dissociam sua “constituição”, isto é, os pressupostos sob os quais conferem sentido ao mundo, das práticas que efetivamente empregam ao lidar com ele é fundamental para que seja possível desenvolver uma relação com o problema da representação dos ambientes ditos naturais para além de uma simples “crença na evidência da natureza” (Descola, 2023, p. 211).

Essa consciência analítica acarretaria considerar que os artefatos artísticos ocidentais documentam não apenas as agendas sociais que lhes deram origem, mas também as agências que incidiram neles, a serem seguidas segundo a história da formação do olho que detecta determinadas qualidades do mundo por meio de esquemas mentais desenvolvidos no interior de processos de socialização e sob sistemas ontológicos de percepção. A uma história dos modos de fazer, própria às pesquisas dos programas iconográficos, poderia ser acrescentada, então, uma história dos modos de ver e uma história dos modos de agir das imagens, amparada por uma antropologia da figuração (Descola, 2021) e uma sociologia da percepção (Bourdieu & Delsaut, 1981).

É um programa que dialoga, em linhas gerais, com precedentes bastante conhecidos na historiografia da arte. Um momento forte dessa formulação se encontra nos trabalhos de Michael Baxandall. Em *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy* (1972), traduzido

3 Um exemplo forte dessa partilha pode ser visto na dicotomia Hobbes-Boyle: “Os descendentes de Boyle não dizem apenas que as leis da natureza escapam a nosso domínio, eles também as fabricam no laboratório. Apesar de sua construção artificial na bomba de vácuo – é a fase da mediação ou tradução –, os fatos escapam totalmente a toda e qualquer fabricação humana – é a fase de purificação. Os descendentes de Hobbes não afirmam apenas que os homens criam sua própria sociedade aos murros, mas também que o Leviatã é durável e sólido, imenso e forte, que mobiliza o comércio, as invenções, as artes, e que o soberano tem em suas mãos a espada de aço temperado e o cetro de ouro. Apesar de sua construção humana, o Leviatã ultrapassa infinitamente o homem que o criou [...]” (Latour, 1990, p. 36-37).

muito oportunamente na França como *L'œil du Quattrocento* (1985), e de modo menos feliz no Brasil como *O olhar renascente* (1991), Baxandall buscou dar conta de três fatores próprios ao funcionamento da mente e da retina que absorvem a informação visual contida num quadro: “uma série de modelos, categorias e métodos de correção”; “o exercício de uma série de convenções representativas” e, finalmente, “a experiência extraída do ambiente, as maneiras plausíveis de visualizar aquilo de que temos uma informação incompleta” (Baxandall, 1991, pp. 39-40). Tudo isso é retomado pela história ambiental da arte de Estelle Zhuong Menguall, para quem:

Ver requer a associação de dois tipos de equipamentos: um equipamento perceptivo e um equipamento mental, próprio da cultura de uma época. Este equipamento mental consiste, por exemplo, nas categorias a partir das quais vamos classificar os estímulos visuais que recebemos. Também são os conhecimentos que mobilizamos espontaneamente para interpretar o que percebemos. É, por fim, a atitude que adotamos em relação ao que é visto. Isso significa que, mesmo que vivamos a visão como um sentido espontâneo, nosso olho nunca percebe sem mediação, sem distinção, o que nos cerca: a partir dos dois equipamentos de que dispõe, ele ‘organiza nossa experiência visual do mundo’. Ver é sempre também um ato de seleção e atribuição de valor: não vemos tudo indiscriminadamente. Observamos, valorizamos algumas coisas e deixamos outras de lado; e conotamos ao mesmo tempo em que percebemos (Menguall, 2021, p. 10).

São fatores que enfatizam a interiorização de condutas e técnicas na forma de um *habitus*, sendo por isso mesmo “constitutivas do estilo distintivo das ações em um dado meio social sem estar por isso presentes na consciência dos atores nos moldes de uma regra do jogo ou de um inventário de prescrições” (Descola, 2023, p. 121).

O benefício de uma análise sócio-histórica nesses moldes é o de dissipar a aura de “falsa familiaridade” inscrita tanto nas técnicas de

representação da pintura do século XV, estudadas por Baxandall, quanto das práticas de representação naturalistas oitocentistas. Ambas são dotadas de uma “constância nominal” sob a qual estão camuflados os vários agenciamentos, práticas e esquemas que ordenam aquilo que é visto como correspondência mimética de uma realidade exterior ao olho que representa (Bourdieu & Delsaut, 1981, p. 3). Por outro lado, essa abordagem suscita o risco de prestar atenção exclusiva aos mecanismos internos do jogo social ou, no máximo, à comparação de fenômenos culturais distintos, na forma de um contraste de “mentalidades” ou de “padrões culturais”. Por isso, autoras como Mengual têm proposto uma atualização dessa perspectiva, especialmente na sequência dos trabalhos de Philippe Descola sobre ontologia da figuração (Descola, 2021), para observar os limites do *habitus*;⁴ seu melhor rendimento se daria quando acompanhado de uma morfologia dos “esquemas práticos interiorizados que sintetizam as propriedades objetivas de toda relação possível com os humanos e os não humanos” (Descola, 2023, p. 122) e de uma história das formas de agência das imagens, seu “poder de agir” (Descola, 2021).

A questão da agência das imagens pode ser sinteticamente exposta com base nas pesquisas de Caroline Van Eck e Alfred Gell.

Ao se debruçar sobre as obras de Manet (em *Olympia*, *Déjeuner sur l'herbe*) e de Antonio Canova (na escultura de Pauline Borghese, a *Vênus Vitoriosa*), Van Eck demonstrou que elas, consideradas escandalosas por representarem nus de modelos vivas, eram operacionalizadas segundo uma noção de *agency* visível nas condições materiais de

4 Como observa Descola, ainda que o *habitus* seja uma categoria oportuna para descrever os modos como determinadas competências culturais são mobilizadas pelos seres humanos num determinado meio, essa historicização das práticas dificulta a “comparação das modalidades de sua manifestação concreta e sua captação como um conjunto estruturado das diversas combinações em que intervém” (Descola, 2023, p. 122).

produção, nas modalidades retóricas de sua invenção e nos usos de teorias oitocentistas do fetichismo (Van Eck, 2015, p. 409-410).

A escultura de Canova (1808) é um bom exemplo disso. Foi encomendada pelo príncipe Camillo Borghese para retratar Pauline, sua esposa e irmã de Napoleão, em tamanho real, como *Venere Vincitrice*. A primeira exibição ocorreu em Turim, em 1809. O escândalo decorreu inicialmente da nudez frontal de modelo célebre e viva (levou-se em conta o tempo de exposição nua diante do escultor, assim como os moldes tirados de seu corpo), não obstante o virtuosismo com que havia sido executada; era vista à noite com luz de tochas, momento considerado ideal para que sua “pele” fosse realçada em um forte efeito de presença. Jean-Baptiste-Claude Odiot, ourives imperial, fez, neste mesmo momento, uma taça na forma de um seio baseado no molde de Canova. Este desenho, conhecido nas manufaturas de Sèvres, foi marca distintiva da arte napoleônica, caracterizada por “objetos excessivos” (Nouvel, 2007) e expectadores fetichizados por eles, dada a possibilidade de “tocar” os corpos representados (Van Eck, 2015, p. 410-416).

Déjeuner sur l'herbe, sabe-se, foi considerado desviante do ponto de vista da primeira recepção crítica. Ressaltou-se a falta de decoro da apresentação de uma mulher nua ao lado de dois homens vestidos, tanto por ser associada à prostituição (algo agravado pela posição “cortesã” da modelo) quanto por incitar o desejo dos observadores do quadro. Já o escândalo suscitado por *Olympia* suscitou intervenção policial diante de ameaças iconoclastas, que perduraram no século XX. Nos dois casos, as circunstâncias catalisadoras do escândalo dependem de aspectos materiais atrelados ao problema da agência. Os moldes da escultura de Canova tocaram a pele de Pauline, assim como o bracelete de *Olympia* pertencia à mãe de Manet. Prevalece, portanto, a ideia de que o pintor é capaz de inscrever sua própria

presença material na obra, o que Van Eck associa ao conceito de *distributed agency* de Alfred Gell.

O problema da agência em Gell não está aferrado a qualquer princípio de “misticismo da cultura material”. Relaciona-se, antes, à qualidade intrínseca dos artefatos imagéticos, depositários de uma agência social que fazem ecoar à medida que interagem com seus consumidores (Gell, 2020, p. 52). Nesse sentido, a noção de agência é de fato “relacional: para qualquer agente, existe um paciente, e, por outro lado, para qualquer paciente, existe um agente”⁵. Essa qualidade das imagens se associa bem ao programa estipulado por Bourdieu ao ler Manet no horizonte de uma “revolução simbólica”, sinalizando para as ações destinadas a escamotear convenções da arte acadêmica até que fossem redefinidas por uma nova “estrutura cognitiva” (Bourdieu, 2014, p. 22). O código modernista por excelência seria a autonomia e reflexividade da obra, demonstrada nas condições materiais, atingindo a defesa da “expressão puramente pictórica” da imagem, centrada no ponto de vista estético.

Van Eck propõe ler esse momento, de transição das práticas efrásticas para o fetichismo e a estética, nos moldes de uma defasagem dos códigos retóricos mais fortemente presentes até cerca de 1750 (Van Eck, 2015, p. 417). Por outro lado, reforça a necessidade de relacionar as modalidades de produção das obras aos esquemas de interpretação vigentes no período. Além disso, a entrada pela noção de agência das imagens se completa com a da figuração. Na antropologia da figuração proposta por Philippe Descola, autores como Gell e Hans Belting são recuperados para associar o caráter intencional das imagens, isto é, sua condição de relativa autonomia ante seus criadores, com os aspectos semióticos que estruturam a representação, tipicamente descritos na historiogra-

5 “Assim, não me entrego ao paradoxo nem ao misticismo quando descrevo, como farei, um quadro pintado por um artista como um ‘paciente’ com relação a sua agência como um artista, ou a vítima de uma caricatura cruel como um ‘paciente’ com relação à imagem (o agente) que lhe traduz” (Gell, 2020, p. 52).

fia da arte contemporânea com base no dito “método iconológico”, que encontra nos escritos de Panofsky sua formulação mais programática (Elsner & Lorenz, 2012).

Deve-se entender figuração como o procedimento antropológico de *mise en image*, por meio do qual “um objeto material qualquer é instituído em signo icônico de um ser ou de um processo na sequência de uma ação de representação plástica [...], a qual permite a esse objeto simultaneamente evocar de como reconhecível essas qualidades [...] e adquirir, em certas circunstâncias e para certas pessoas, uma forma de independência de ação” (Descola, 2021, p. 29-30). Com isso, pode-se fundamentar a representação para além da expressão mimética, assumindo que determinados materiais “representam” não apenas uma forma originária a reconhecer ou “símbolos” dela, mas “representam” no sentido “diplomático” de uma delegação de propriedades (Descola, 2021, p. 33). Considerar os procedimentos de figuração como instituidores dos índices de uma existência auxilia a estudar os vestígios imagéticos sem estabelecer hierarquias *a priori* entre palavra e imagem, colhendo-as, todas, como indícios de ações.

Emerge desses princípios um programa mínimo: associar a condição ontológica ocidental, naturalista nos termos de Descola, à formação de um *habitus*, “produto de uma aquisição histórica [e] aquilo que permite a apropriação do historicamente adquirido”, nos termos de Bourdieu, e aos agenciamentos flagrados nas imagens a partir de um “estilo de atenção” aos seres e às coisas, nos termos de Mengual. Um trabalho recente dessa historiadora nos servirá de fio condutor para demonstrar que tipo de questões podem ser colocadas no horizonte de tal perspectiva epistemológica.

Da classificação à experiência

Sob o modo de identificação naturalista, são predominantes os esquemas de percepção que privilegiam a continuidade material do mundo, unicamente interrompida pela interioridade humana, geralmente definida como “alma”, “mente”, “espírito” ou “consciência”. Uma das grandes consequências dessa grande divisão, que fundamenta aquela entre natureza e cultura, é delimitar a consciência reflexiva e a intencionalidade à agência humana (Descola, 2023, p. 218). Do ponto de vista da representação artística da natureza, isso teria acarretado, em longo prazo, o contraste entre as práticas de catalogação do mundo, fazendo equivalência entre ver e conhecer, e as práticas de projeção da interioridade sobre o mundo, fazendo equivalência entre ver e sentir. Para Mengual (2021, p. 22), hoje se projeta a inscrição histórica desse contraste no final do século XVIII, quando pintura passa a estar para a sensibilidade (e, por conseguinte, para o falso) assim como a história natural está para a ciência (e, por conseguinte, para o verdadeiro). Com isso, tenderíamos a ver nas paisagens oitocentistas meios de dominação do mundo, por concretizarem um ponto de vista distante e englobante (o que só é possível ao ignorarmos o ponto de vista que produziu esse *locus*), e nas histórias naturais dos *experts* um processo sistemático de “desanimação” do mundo, por fixar os seres no polo passivo daquilo que só pode ser descrito.

Estes seriam compensados pela capacidade de maravilhamento própria à exploração das emoções humanas em espaços “sem conteúdos”, como seriam as paisagens, precisamente porque a representação da natureza se originaria, por definição, da tradução visual de um mundo ilegível e mudo, desprovido de significados narrativos e emocionais intrínsecos (Mengual, 2021, p. 37). Mengual sugere, com isso, que o regime de legibilidade sustentado pela subjetividade do pintor ou do observador teria tornado as paisagens ilegíveis do ponto de vista dos

significados comunicados pelas formas sensíveis.

Tal entrada analítica está longe de esgotar as possibilidades de exame dessas imagens, pois as histórias da arte contemporâneas enfocariam a percepção ditada pelo esquema ontológico que compartilhamos com elas sem considerar as evidências de uma experiência construída segundo práticas de observação agora esquecidas. Mengual oferece o exemplo de *The heart of the Andes* (1859), de Frederic Church. Este pintor da Hudson River School tomou, como se sabe, inspiração nas viagens de Humboldt para reconstituir a “fisionomia” do mundo andino. Mas, mais do que isso, o que tela mostra é um esforço de singularização dos seres observados. Não apenas cada espécie de planta é passível de identificação, mas os exemplares são individualizados por meio da técnica de *touche lisse*, geralmente reservada à representação humana. Mengual afirma, com isso, que Church pinta os vegetais como se fossem rostos, conferindo-lhes uma consistência ontológica que o olho contemporâneo deixou de captar (Mengual, 2021, p. 51).

Fazê-lo abre todo um horizonte de possibilidades nas práticas de representação que foram escamoteadas pelo modelo naturalista dominante atualmente. Mengual tenta se afastar dele negando a correlação automática entre história natural e pintura de paisagem para enfatizar outros estilos de atenção vigentes no século XIX. É o caso do estilo de atenção de escritoras notabilizadas com textos populares sobre o mundo natural no interior de um quadro intelectual distante dos grandes naturalistas científicos, segundo práticas em que coexistiam a observação de animais e plantas, a redação de livros infantis, etc.

Algumas dessas obras se mantiveram relevantes no século XX, caso do estudo de Florence Merriam Bailey sobre pássaros do oeste americano, o *Handbook of birds*, de 1902, ou dos escritos de Arabella Buckley, a exemplo de *Life and her children*, de 1882. Esse estilo de atenção *home-based* aparece, ainda, na *The Natural History and Antiquities of Selborne* (1789), do pastor Gilbert White e nos *Home studies in na-*



FIGURA 1.

Frederic Church, The heart of the Andes, 1859. Óleo sobre tela, 167,9 cm × 302,9 . New York, Metropolitan Museum of Art. Fonte: Wikimedia Commons.

ture, de Mary Treat (1880), pois ultrapassam a classificação de seres vivos objetificados em nome de uma história do cotidiano que os envolve. Em todo caso, trata-se de livros que acabaram eclipsados pelos relatos que enfocam a conquista da *wilderness*, muito mais compatível com a “ideologia moderna da natureza” (Mengual, 2021, p. 70).

No caso da escrita da *wilderness*, ligada à demonstração de força masculina num cenário adverso, Mengual considera predominantes a projeção da subjetividade e a construção de símbolos de poder que neutralizam as subjetividades alheias ao próprio naturalista, o que só seria possível porque os indivíduos que catalogam os seres e as coisas não habitam as regiões que percorrem. No caso da escrita doméstica, seria possível produzir uma alteridade de outra ordem, sem esse tipo de projeção, uma vez que a experiência cotidiana de observação legitimaria o ponto de vista do outro. Um exemplo dessa posição se acha na vida de Frances Theodora Parsons, autora de *How to know the wild flowers* (1893), *According to season* (1894), *Plants and their children* (1888) e *How to know the ferns* (1899). Suas obras expressam experiências e memórias ao mesmo tempo em que veiculam saberes. Forma-se, com isso, uma relação com o ambiente em termos específicos; por exemplo, plantas são “encontradas” ao invés de “achadas”, entrando no cotidiano da vida humana de maneira definitiva. Em suma, os processos de conhecimento se conectam à transmissão de saberes mediados pela dimensão sensível, revelada na e pela descrição do contato com a flora. Para Parsons, desconhecer os nomes das plantas, não as perceber no quadro de uma situação ecológica específica, torna os indivíduos estrangeiros diante delas, abrindo espaço para uma hermenêutica *alien-based*, por assim dizer, e que por isso pode submetê-la e destruí-la livremente:

Mas essa interpretação simbólica, sentimental e poética das plantas não deve ser entendida apenas como um fenômeno passageiro. Em nossa opinião, ela é uma resposta à incompreensibilidade da natureza criada pela cosmologia moderna naturalista. Esta, de fato, desarticulou a possibilidade de captar significados legítimos do mundo vivo a partir de suas formas sensíveis consideradas como ilusões (através da valorização monopolística da matemática como única linguagem legítima da natureza) e excluiu toda dimensão relacional dos saberes sobre o vivo (Mengual, 2021, p. 93).

A abertura proporcionada por esse *habitus* abre uma possibilidade desafiadora para as pesquisas em história ambiental da arte: não apenas estudar pontos de vista humanos não hegemônicos, como o das escritoras mencionadas, mas também reintroduzir os pontos de vista dos seres capturados nos quadros oitocentistas. Pensar em termos do olho dos seres não humanos representados é uma perspectiva oriunda da teoria ecológica da visão de James Gibson, especialmente no que concerne ao conceito de *affordance*. Como explica Descola:

O ambiente dos animais, inclusive humanos, possui propriedades irredutíveis ao mundo físico ou à experiência fenomênica, uma vez que elas são função das possibilidades, ou *affordances*, que um observador percebe nele para dar início a uma ação ajustada a suas capacidades sensorio-motoras. Para um homem ou um carneiro, por exemplo, a beira de uma falésia se presta a uma locomoção paralela, de um lado, e a uma queda no vazio, de outro, ao passo que, para um abutre, este lugar talvez o convidasse a voar. O fato de que ali se possa realizar diferentes ações não é uma propriedade intrínseca das falésias susceptível de estudo por um geomorfologista; os atributos particulares dos elementos do relevo só assumem essa forma para os organismos capazes de fazer uso deles (Descola, 2023, p. 226-227).



FIGURA 2.

Albert Bierstadt, A storm in the Rocky Mountains, 1866. Óleo sobre tela, 210,8 x 361,3 cm. New York, Brooklyn Museum. Fonte: Wikimedia Commons.

É esse o princípio introduzido por Mengual para examinar *A storm in the rocky mountains* (1866), de Albert Bierstadt.

A dimensão trágica dos seres ausentes

Os quadros de Albert Bierstadt são majoritariamente conhecidos por veicularem a grande pintura nacional norte-americana do século XIX, sobretudo nos valores de excepcionalidade hoje indissociáveis de uma narrativa triunfalista (Hassrick, 2018, p. 4). Estudos recentes têm mostrado, porém, que o pintor dedicou muitos anos à observação minuciosa de territórios como as Rocky Mountains, em interação profunda com a vida dos povos originários (Sioux, Pawnee, entre outros). Dessa interação surgiu a percepção de um mundo progressivamente perturbado, especialmente pelo extermínio sistemático das várias coletividades com que fez contato, e também da fauna, no bojo da caça aos búfalos. Esses interesses foram logo criticados pela recepção de seus quadros, que via em *The Rocky Mountains, Lander's Peak*, de 1863, a perda da visão sublime do ambiente em nome da ênfase sobre as vidas indígenas, tidas por um empecilho à culminação do Destino Manifesto.⁶ Um dos críticos, James Jarves, chegou a afirmar que Bierstadt teria feito dois quadros em um, menosprezando a unidade de composição e a grandiosidade do ambiente, recuadas ao segundo plano, em nome de uma variedade pouco relevante (Hassrick, 2018, p. 7;11).

A vitória dessa posição crítica residiria, de acordo com Mengual, na invisibilidade do que de outra forma estaria evidente na pintura de Bierstadt: o ponto de vista dos seres vivos. No lugar dele, proliferaram os índices que permitiriam a interpretação político-ideológica das obras,

6 A consolidação do mote de um Destino Manifesto data de meados do século XIX, ao lado da afirmação de uma cartografia naturalista igualmente voltada para uma descrição objetificada do espaço traduzida num imperativo político-ideológico (Mead, 2012, pp. 35-36).



FIGURA 3.

Albert Bierstadt, The Rocky Mountains, Lander's Peak, 1863. Óleo sobre tela, 1,87 m x 3,07 cm. New York, Metropolitan Museum of Art. Fonte: Wikimedia Commons.

no quadro institucional pertinente ao contexto do artista, que dependia financeira e socialmente das estruturas de poder instituídas para tornar seu trabalho célebre. Seria o caso de *A storm in the rocky mountains*. Tome-se, primeiro, a ave de rapina presente ao lado da formação rochosa no canto direito da tela, diminuta num quadro de proporções consideráveis; segundo Mengual, ela está em posição privilegiada, como se seu olhar pudesse atravessar todo o cenário. Não se trata de um animal imediatamente associável a um *topos* iconográfico, como a colomba, ainda que seja comum analisá-la como “símbolo”, isto é, como “suporte de sentido numa narrativa humana” (Mengual, 2021, p. 137). Essa busca por um sentido unívoco no campo do simbólico, necessariamente no âmbito de uma “escola” de pintura, teria levado a sugerir que a ave é uma águia, simbolizando os Estados Unidos:

Pelo jogo de substituição ponto a ponto, a análise tradicional anula, destitui, requalifica o predador e o substitui por seu significado suposto, a ponto de acabarmos por não ver efetivamente nenhum predador na tela. Vemos a nação americana elevando-se na luz, pioneira e conquistadora, sobrepondo-se à paisagem, vemos o Destino Manifesto: o predador desapareceu. Ele desapareceu atrás do símbolo da América (Mengual, 2021, p. 137).

As interpretações teriam perdido de vista que pintores naturalistas como Bierstadt e Church davam grande importância aos detalhes, o que impede qualquer associação direta do animal à águia americana, pois esta tem cabeça branca, ao contrário da que se vê no quadro, marrom, entre outros fatores que permitiriam identificá-lo, na verdade, a um abutre. Nesse sentido, o foco recai sobre a individualidade do ser, sua dimensão propriamente ontológica, perdida no jogo do símbolo, da “pintura como mensagem”, exatamente como ocorrera com as plantas de Church, cuja particularidade é reduzida à cópia fiel do ambiente visto, no entanto jamais efetivamente conhecido. A fidedignidade alegada nesse tipo de

pintura só seria compreendida se fosse levada em conta a dimensão ambiental do que está representado na tela. Na superfície e no fundo, o que se dá a ver – e o que Bierstadt verossimilmente viu – é o movimento de ascensão da ave assistida pelos ventos, o que se expõe a partir do contraste entre o dia quente e a massa de ar frio que se aproxima. As asas e a própria forma do movimento, prossegue Mengual, evocariam esse aproveitamento físico dos ventos ascendentes, na reprodução de um diálogo com espaço reencenado ao longo de milhões de anos:

A forma visível da ave, a asa em formato amplo em toda a sua extensão, não é arbitrária: é aqui restituída por Bierstadt, não apenas como um simples motivo, não apenas como um símbolo, mas como a marca, a parte emergente de dimensões muito mais profundas e escondidas: sua história ecológica, etológica e evolutiva. A forma é pintada aqui como o produto presente de uma negociação imemorial de sua linhagem com as condições ecológicas que o cercam. Ver o grande predador de Bierstadt elevando-se no céu é ver, num instante e num único ser, milhões de anos sedimentados numa forma (Mengual, 2021, p. 147).

O exemplo é indicativo do projeto de restituir o estilo de atenção depositado no quadro para tornar novamente visíveis as formas de vida aniquiladas pelo sistema perceptivo moderno e pelo olhar retrospectivo animado pela mitologia do Estado nacional. A pintura de paisagem se converte, então, em pintura de história, assim como os desenhos detalhados das comunidades ameríndias e dos bisões e búfalos exterminados feitos por Bierstadt ao longo de décadas consistem em documentos de uma condição trágica, porque perdida. Para além da dimensão iconográfica, seria possível, então, ler as imagens em seus significados “autóctones”, pois elas contêm o presente de todo um ecossistema. No caso de *A storm in the rocky mountains*, o ponto de vista regente seria o da montanha, no sentido do que o grande tema do quadro é a repetição de um evento corriqueiro na ordem planetária (Mengual, 2021, p. 165).

A pintura de Bierstadt já foi qualificada como uma “fuga da história” (Miller, 2001, p. 40), na medida em que se afastaria das lutas travadas nos anos da Guerra de Secessão, ao mesmo tempo em que seria caudatária de princípios religiosos, nacionais e morais (Miller, 2001, p. 41).⁷ O modelo de análise evocado neste artigo oferece outra leitura. Chama a atenção para o cruzamento de diferentes durações no trabalho metódico de pôr em pintura um modo de estar no mundo que alude ao mesmo tempo à condição do presente e à longa duração de um estado de seres e coisas. Para além da distinção entre natureza, encarnada na pintura objetiva do ambiente (ou seja, a pintura de um *real West*), e cultura, visível nos vetores estéticos nacionalistas, os quadros desse artista forjaram um olhar que transcrevia modos de vida, dando expressão às várias camadas da mais ampla experiência com um trabalho microscópico, de “precisão botânica” (Miller, 2001, p. 45). O próprio Bierstadt despendeu muita energia no relato de seus esforços nas viagens que fez ao coração do continente com vistas a assegurar a autoridade do testemunho visual que prestava, afastando-se da ideia de que construía uma composição idealizada ou puramente comercial das paisagens (Miller, 2001, p. 46). Evidentemente, o caráter de composição faz parte de seus trabalhos, na forma de uma totalidade harmônica reconhecida por suas audiências oitocentistas como “a natureza” disponível à transformação pela indústria humana ao mesmo tempo em que figurava como um “altar para a missão espiritual dos Estados Unidos” (Miller, 2001, p. 51), mas é possível ultrapassar o que professavam o pintor e a estética em que foi inserido.

Muitas vezes tido por um oportunista pronto a adaptar seus quadros em nome dos projetos políticos que exterminaram o mundo que minuciosamente descrevia, Bierstadt tem sido repensado pelos especialistas da Hudson River School como um pintor preocupado com a recomposição,

7 Ainda que, como bem destaca Miller (2001, p. 43), um ponto de vista explicitamente nacionalista seja mais evidente nos quadros de Church, caso, entre outros, de *Our banner in the sky*, de 1861.

ainda que nostálgica, e por isso mesmo trágica, de um mundo dilacerado (Hassrick, 2018, p. 24). Seja como for, a fixação dos coletivos extramodernos em seu meio, onde muitos pontos de vida partilhavam a experiência da vida, seria mais do que uma descrição; antes, a inscrição de um modo de existência num tempo que não existe mais. Há todo um trabalho a ser feito para dar sentido a essas existências desde que questionários voltados prioritariamente para a descoberta das predileções morais e estéticas dos pintores e seus mecenas deem lugar a um inventário das modalidades de composição do mundo cotidianamente produzidas através de seus pincéis.

Referências bibliográficas

BAXANDALL, Michael. **O olhar renascente: pintura e experiência social na Itália da Renascença**. Trad. Maria Cecília Almeida. São Paulo: Edusp, 1991.

BOURDIEU, Pierre; DELSAULT, Yvette. Pour une sociologie de la perception. In: **Actes de la recherche en sciences sociales**. Vol. 40, novembre 1981.

DESCOLA, Philippe. **Les formes du visible : une anthropologie de la figuration**. Paris: Seuil, 2021.

DESCOLA, Philippe. **Para além de natureza e cultura**. Trad. Andrea Daher & Luiz César de Sá. Rio de Janeiro: Eduff, 2023.

GELL, Alfred. **Arte e Agência**. Trad. Jamille Pinheiro Dias. São Paulo: Ubu, 2020 [1998].

HASSRICK, Peter. Art, agency, and conservation: a fresh look at Albert Bierstadt's vision of the West. **Montana The Magazine of Western History**, Spring 2018, Vol. 68, No. 1 (Spring 2018)

LATOUR, Bruno. **Jamais fomos modernos: ensaio de antropologia simétrica**. Trad. Carlos Irineu da Costa. São Paulo: Editora 34, 2013 [1991].

MEAD, Ryan. Surveys, Illustrations and Paintings: Framing Manifest Destiny in the Early American Republic. **Review (Fernand Braudel Center)**, 2012, Vol. 35, No. 1.

MENGUAL, Estelle Zhong. **Apprendre à voir: le point de vue du vivant**. Paris: Actes Sud, 2021.

MILLER, Angela. Albert Bierstadt, Landscape Aesthetics, and the Meanings of the West in the Civil War Era. **Art Institute of Chicago Museum Studies**, 2001, Vol. 27, No. 1, Terrain of Freedom: American Art and the Civil War.

MURARI, Luciana. **Natureza e cultura no Brasil (1870-1922)**. São Paulo: Alameda, 2009.

NOUVEL, Odile. **Symbols of Power: Napoleon and the art of the empire style (1800-1815)**. New York: Harry Abrams, 2007.

VAN ECK, Caroline. Works of art that refuse to behave: agency, excess, and material presence in Canova and Manet. **New Literary History**, Vol. 26, N° 3, Summer 2015.

Data de submissão: 09/04/2024

Data de aceite: 02/07/2024

Data de publicação: 27/09/2024