



# ANAIS DO XXXII COLÓQUIO CBHA 2012

## DIREÇÕES E SENTIDOS DA HISTÓRIA DA ARTE

Organização

Ana Maria Tavares Cavalcanti

Emerson Dionisio Gomes de Oliveira

Maria de Fátima Morethy Couto

Marize Malta

**Universidade de Brasília**

**Outubro 2012**





## **Retratos da terra, paisagens do mar: Uma leitura da Série do Rocio de Alfredo Andersen**

Amélia Siegel Corrêa – Diretora do Atelier de Artes e Coordenadora do Setor de Documentação e Pesquisa do Museu Alfredo Andersen (Curitiba-PR), Doutora/USP.

**Resumo:** Este texto tem como objetivo pensar uma parcela da produção paisagística do pintor norueguês radicado no Paraná, Alfredo Andersen (1860-1935) – pai da pintura paranaense - e entender seus significados plásticos e sociais. Podemos pensa-la, grosso modo, a partir de dois recortes: os temas canônicos locais, especialmente os pinheirais, que tinham um formato mais convencional e que encontravam um lugar certo no gosto local. Já na segunda sequência de imagens, vemos como o conhecimento do paisagismo brasileiro atua nos seus esquemas e nos modos de conceber suas telas, através da iconografia do litoral com as cenas do Porto de Paranaguá e as Séries do do Rocio, pinturas que mostram seus experimentos com a luz e as experiências visuais de um nórdico no Sul do Brasil.

**Palavras-chave:** Alfredo Andersen. Paisagem. Marinha. Rocio.

**Abstract:** This text intends to understand some of the landscapes painted by the norwegian artist who

settled in the state of Paraná, Alfredo Andersen (1860-1935) and understand some of its plastic and social meanings. We can divide his landscape production in two parts: first the local themes of the region, specially the pine tree forests, which were more conventional and had a special place at the local taste. In the second sequence of images, we see how Andersen was aware of what was happening in the main centers of Brazilian landscape art production, and how it influenced him on the production of his seascapes, specially in the scenes of the Paranaguá Port and in the Rocio Series. These paintings show his experimentations with light and the visual experiences of a Nordic painter in the south of Brazil.

**Keywords:** Alfredo Andersen. Landscape. Seascape. Rocio.

Este texto tem como objetivo refletir sobre uma parcela da produção paisagística do pintor norueguês radicado no Paraná no final do século XIX, Alfredo Andersen (1860-1935) – conhecido como *pai da pintura paranaense*. Trata-se de um recorte do quarto capítulo da minha tese de doutorado intitulada “Alfredo Andersen: retratos e paisagens de um norueguês caboblo”, defendida na USP em fevereiro de 2012.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Todas as imagens mencionadas neste texto podem ser visualizadas no Volume II da tese, disponível para download no endereço: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8132/tde-28062012-170937/pt-br.php>

Nascido em Kristiansand, no sul da Noruega, o pintor teve sua formação artística realizada em ateliês particulares em seu país e na Academia de Belas Artes de Copenhague, na Dinamarca. Andersen visitou o Brasil pela primeira vez em 1892 e no ano seguinte acaba se fixando em Paranaguá, onde viveu por quase uma década. No começo do século XX o pintor muda-se para Curitiba onde cria uma escola de artes e se consolida como o principal artista local.

Com pouca projeção no cenário nacional, Andersen é lembrado no campo da história da arte brasileira por sua obra paisagística, particularmente pela representação da topografia paranaense. A valorização estética e simbólica da geografia local foi um dos elementos que o aproximou dos mentores do movimento regionalista conhecido como *paranista*, que elegeram o tema canônico dos pinheirais sua tópica por excelência. A preferência pela paisagem no regionalismo paranaense, com figuras humanas com pouca importância na composição ou então ausentes, podem ser, *grosso modo*, vinculadas ao modelo de pintura de paisagem praticado no Brasil na virada do XIX para o XX.

O pinheiro foi um tema explorado pela maioria dos pintores do estado, espécie de logotipo regional. Essas paisagens canonizadas constituem verdadeiros retratos do Paraná, adquiridas tanto para figurarem em acervos oficiais quanto para enfeitar as salas da burguesia em ascensão. O engajamento de Andersen na produção dessa iconografia, que encontrava um lugar certo no

gosto local é inquestionável. Pintou dezenas de telas com pinheiros, com enfoques e enquadramentos diversos, ora com pinceladas mais soltas, sob a luz do luar, vistos à distância etc. Realizadas para atender à clientela local, esses *retatos da terra* – assim como aqueles das elites – foram os principais responsáveis pelo seu encaixe no meio que o acolheu. (Figura 1)

Mas será que esses foram os temas preferidos e mais pintados por Andersen? Um dado quantitativo coloca em xeque essa idéia: das 195 telas do pintor catalogadas<sup>2</sup> como paisagens, 33 trazem pinheiros, nem sempre como tema central. O que indica que talvez não fossem seu tema predileto, como nas leituras correntes que viam nessas imagens uma expressão do amor de Andersen pelo Paraná. A construção da idéia de *pai da pintura paranaense* pelo regionalismo local impunha esse argumento, dando menos importância para uma parcela importante da sua produção paisagística.

Aqui entram as *paisagens do mar*. Foi Andersen quem deu início à exploração pictórica do litoral de uma forma sistemática, e soube aproveitar o seu potencial paisagístico de forma mais livre e solta do que nas paisagens do planalto. Também, em várias telas ele buscou privilegiar os efeitos atmosféricos da luz sobre a água, como nas famosas telas das *noites de verão* norueguesas.<sup>3</sup> Esse olhar foi transplantado e encontrou

---

<sup>2</sup> BALLÃO, W.; BASSLER, R.; GRAÇA, R. (Orgs.) **Alfredo Andersen**: pinturas. Curitiba: Sociedade dos Amigos de Alfredo Andersen, 2010.

<sup>3</sup> VARNADOE, Kirk. **Northern light**: Nordic art at the turn of the century. New Haven and London: Yale University Press, 1988.



Figura 1 - ANDERSEN, Alfredo. Pinheiros. s/ data. 37 x 29cm.

na costa brasileira um objeto ideal, nas vistas do Porto e do Rocio de Paranaguá. Em todas elas, o tratamento da luz e a inserção de elementos humanos na paisagem são elementos-chave para a sua compreensão.

O Rocio de Paranaguá foi provavelmente o tema mais explorado por Andersen no litoral, e sua representação foi mudando com o passar dos anos até chegar a uma síntese figurativa que ultrapassou a representação da geografia local. O local foi alvo de muitas representações literárias, articuladas por parte de literatos nascidos na cidade, que, saudosos e ansiosos por ver Paranaguá progredir, se engajaram para influenciar o destino da cidade. É interessante ver como essas representações dialogam, e a sintonia que se deu, no mais das vezes, entre imagem e texto.

Das paisagens pintadas nos anos iniciais da sua estada em Paranaguá, chamam atenção três telas muito semelhantes do Rocio. Nestas imagens, todas de 1896, o mar ocupa um pedaço pequeno do lado direito da composição, e a ênfase recai sobre a paisagem que abriga a igreja e as canoas estacionadas sobre a terra. A diferença que salta aos olhos entre as três imagens são a luz e o colorido. Se tomarmos o crescimento do tamanho das telas como ordem, a primeira tem tons mais sóbrios e o céu esta bastante nublado, prenunciando chuva. A segunda tem cores mais quentes, as nuvens sumiram, o verde da grama ganhou luz, e da segunda para a terceira, novos ajustes na tonalidade e nas pinceladas: as cores estão melhor equacionadas – nem tão sóbrias, nem claras demais –, o gramado ganhou um colorido impressionista, o céu está quase limpo e bem ao fundo a Serra do Mar traz maior profundidade para a cena, que em termos compositivos é essencialmente a mesma das outras duas.



Embora não seja possível atribuir *stricto sensu* a essas imagens o conceito de série elaborado por House<sup>4</sup> – obras realizadas ao mesmo tempo, com procedimentos técnicos semelhantes, desde que intencionadas pelo artista e exibidas em conjunto –, elas mostram que o artista voltou ao mesmo tema como forma de refinar a sua observação dos efeitos naturais. Podemos, contudo, tomar o conceito de série num sentido mais amplo: tratamento de um motivo único, repetido pelo artista em diversas ocasiões, cujas motivações poderiam ser tanto de ordem técnica como de ordem subjetiva. Com o passar dos anos, a variável mercado também passa a fazer parte das motivações das séries do Rocio, pois elas começam a se vincular ao saudosismo dos intelectuais paranaguaras vivendo longe de sua terra natal.

Mas, por mais que as demandas do mercado tenham impulsionado a produção de telas do Rocio, o que é significativo são os avanços rumo a faturas mais subjetivas e marcadas pela luminosidade. Embora Andersen não rompa com a questão da semelhança com o real, a luz e as variações de cores da paisagem são o objeto, o motivo um ponto de partida.

Numa outra série de três imagens intituladas de *Rocio*, a incidência da luz e seus reflexos são novamente centrais para sua leitura. O esquema compositivo é essencialmente o mesmo: uma cabocla dentro de uma canoa e um homem de chapéu voltado para ela. Alternam-se, contudo, o tipo de pincelada, as cores, a luminosidade e o registro

---

<sup>4</sup> HOUSE, J. **Monet**: nature into art. New Haven and London: Yale University Press, 1986. p.193.

de detalhes. Na primeira o sol se dissolve na atmosfera nublada, mas reflete seu amarelo na água, e minguados raios vermelhos sobre as nuvens se espalham pelo céu. Mal se pode diferenciar onde o mar e as montanhas ao fundo se juntam. A segunda tela já tem mais evidentes as cores de um entardecer, que o pintor compõe com gradações do azul, assim como a terceira que enfatiza o reflexo amarelo no mar para sugerir o momento do dia. A ênfase nos contrastes de luminosidade do fim do dia, que aparece de forma difusa, por entre as nuvens, com o delicado reflexo na água lembra a poética do entardecer destacada por Belluzzo ao tratar dos pintores viajantes, que se valiam desses momentos especiais de luz para explorar a natureza local.<sup>5</sup>

Mas, para além de serem aprazíveis paisagens, essas telas encotravam um terreno social fértil no contexto em que foram produzidas quando, no início do século XX, uma forte nostalgia tomava conta dos discursos da cidade, valorizando um idílico litoral que foi o berço de boa parcela das elites paranaenses. Ora alterando o ponto de vista, ora a forma de pintar, as imagens do Rocio têm em comum um aspecto plácido, de imanência, como se a passagem dos anos não tivesse afetado a calma e a tranquilidade do local e, nesse sentido, contribui para a conformação da nostalgia do discurso.

O Rocio tinha um lugar privilegiado no imaginário da cidade. Conhecido como “poético arrebalde parnaguense”,<sup>6</sup>

---

<sup>5</sup> BELLUZZO, Ana M. **O Brasil dos viajantes**. 3.ed. RJ: Objetiva/Metalivros, 2000.

<sup>6</sup> VAN ERVEN, Herbert Munhoz. **Rossio: a fantasia e a realidade em torno de uma imagem miraculosa**. Curitiba: Edição do Autor, 1946.

é um bairro onde originalmente pescadores viviam de forma bastante simples, localizado na periferia de Paranaguá, defronte a sua baía. O poder público, quando presente, se fazia sentir na cobrança de impostos, sem garantir condições mínimas de salubridade e segurança. A esses fatores somavam-se a dependência de marés, o que contribuía para o alto índice de mortalidade dos homens da comunidade, vulneráveis aos perigos do mar e do mau tempo. Todos esses fatores explicam a forte relação que essas comunidades tinham com o sobrenatural e com o divino, e ajudam a entender o fato do Rocio ser considerado “sagrado” por ter sido palco das duas lendas do aparecimento da Virgem do Rocio, hoje padroeira do Estado do Paraná.

Numa região colonizada por portugueses e erguida sobre os preceitos católicos, esse ponto da cidade passou a ter uma importância central na organização das crenças e no imaginário local. A devoção iniciada no subúrbio parnanguara expandiu-se para todas as classes sociais, incluindo os intelectuais, que dedicaram muita tinta ao tema, e com isso “formou-se, esparsamente, uma verdadeira literatura ao redor dos dados ocorridos no Rossio”.<sup>7</sup> Representações que estavam presentes também na imprensa curitibana, afinal vários intelectuais sediados na capital tinham suas origens no litoral como na capa da Revista *Prata da Casa* de nov./dez. de 1929 que dizia: “Rocio! Rocio!! Rocio de Paranaguá!!! Conheceis o Rocio? O arrebalde mais lindo, mais poético de todo o litoral”.<sup>8</sup>

<sup>7</sup> Id., *ibidem*, p. 29

<sup>8</sup> FESTA DO ROCIO. *Prata da Casa - Revista Paranista*, v.3, n.32/33, p.2, nov./dez. 1929.

Objeto dos poetas locais, os primeiros versos sobre o Rocio eram voltados para o seu caráter sacro e religioso; já aqueles do século XX devem ser lidos pelo viés da glorificação de um suposto passado “áureo” e dos “bons tempos” ali vividos. Isso porque, além do peso simbólico dos referentes *sagrados* do local, ele foi também um lugar de lazer e passeio para aqueles que viviam na cidade. *Vida Tranquila* (1922) que tem bem ao fundo, em destaque, a torre do Santuário do Rocio, traz à tona essa iconografia de um modo de vida tradicional, também presente em *Rocio* (s/ data), onde à sombra de uma grande árvore, duas mulheres sentadas realizam um trabalho manual, e outra carrega um cesto sobre a cabeça que, assim como *Rocio com Canoas* (s/ data), compõe singelos retratos do cotidiano dos pescadores e suas famílias.

As telas de Andersen eram utilizadas pelas revistas para ilustrar o saudosismo e uma suposta ingenuidade dos tempos que não voltam, como em “*Preparando a Cambirra – salga do pescado, na ilha do Mél – Paranaguá*”, que tem como tema central as personagens populares, não como figuras exóticas e tampouco românticas, mas em atividades do seu cotidiano. Os primeiros anos de Andersen no Brasil foram no Porto d’Água em Paranaguá, um bairro pobre nas imediações do porto, onde teve a oportunidade de conviver com os personagens que habitam tantas das suas telas, envolvimento que culmina com seu casamento com uma cabocla. Assim, além de se prestar à apreensão da luz tropical, a recorrência de representações do Rocio de Paranaguá permitiu a ele apreender a simplicidade e o

modo de vida dos caiçaras do litoral, como vemos na tela *Limpando Sardinhas*. (Figura 2)



Imagem 2 - ANDERSEN, Alfredo. Limpando Sardinhas [Barra do Sul/Paranaguá]. 1921. 34 x 49 cm. Acervo Clube Curitibano.

O último grupo de imagens é o que traz algumas experimentações estéticas inspiradas e sintetizadas nas canoas que, embora já presentes em quase todas as telas mencionadas, ganham vida própria e passam a ocupar a posição de protagonista das composições. Nessas pinturas, embora o título indique o lugar retratado, não há nada que caracterize, de fato, que seja o Rocio de Paranaguá. Essa característica a-geográfica de cenas marítimas protagonizadas por canoas é um ponto em comum com muitas obras de Giambattista Castagneto, o mais famoso marinheiro brasileiro da virada do XIX para o XX, adepto das representações de uma vida simples no litoral, motivos

prosaicos, como o ambiente de pescadores e, especialmente, barcos e botes sob a areia. O artista desfrutava de fama considerável na virada do século e, segundo Chiarelli, sua obra exerceu em seus contemporâneos um espantoso interesse, mesmo antes da sua precoce morte em 1900.<sup>9</sup>

Façamos uma comparação: *Marinha com barco*, de 1885 de Castagneto e *Rocio*, de 1924. Ambas tem o céu e o mar quase monocromáticos, Andersen com o pincel rosado e Castagneto com a palheta acastanhada, sem indicações que possibilitassem identificar o local onde foram realizadas. São sutis as diferenças compositivas: na primeira o reflexo na água e uma sutil linha azulada faz a divisão entre eles, enquanto na segunda essa separação é ainda mais tênue, feita apenas por um leve sombreado. Essa poética das canoas aparecem também em *Rocio* que novamente se aproxima das composições de Castagneto, embora este ressalte com frequência a materialidade da tinta, como em *Bote a seco na praia*. Já a tela *Paisagem com canoa na Margem* de 1922, tinha no título original a palavra “melancolia”, que fornece uma chave de leitura para a obra. A linha do horizonte cinde a tela em duas metades: o céu com nuvens baixas por onde o amarelo do sol insiste em se fazer presente, até se tornar rosa e lilás. O reflexo na água é igualmente simétrico e o barco, à margem, é o protagonista da cena. A calma e a estabilidade da cena se confundem com uma experiência de tristeza e serenidade. (Figura 3)

---

<sup>9</sup> CHIARELLI, Tadeu. **Benedito Calixto**: um pesquisador que pinta. In: CALIXTO, B; SOUZA, M. (Coord.). **Benedito Calixto**: um pintor à beira-mar. Santos, SP: Fundação Pinacoteca Benedito Calixto, 2002. p.15.



Figura 3 - ANDERSEN, Alfredo. *Paisagem com canoa na margem*. 1922. 66 x 89 cm. Acervo Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand.

Em 1930, outras duas telas também intituladas *Rocio* são mais experimentais e rompem com o aspecto mais tradicional das paisagens que realizava, já prenunciado na tela de 1922. O desenho parece ter sido abolido, dando lugar a uma orquestração de cores mais livres, que resultaram em faturas mais subjetivas e modernas. Desvinculadas de uma fidelidade ao real, elas respondem às impressões e às sensações que a paisagem despertava. Essas telas inabitadas trazem um tipo de experiência diferente das anteriores, que eram mais fiéis ao que se via e com personagens em cena.

O Rocio foi um terreno pictórico fértil para Andersen também por sua localização à beira de uma bela baía, com características que permitiam ao pintor explorar

as experiências do amanhecer e do entardecer para o emprego da luz. Nesse sentido, verifica-se uma fusão entre a linguagem artística e literária, pois ambas procuram demonstrar em seu discurso a poética do lugar.

Para finalizar, pode-se dizer que com os *retratos da terra* Andersen presta um serviço iconográfico fundamental para as elites que se aburguesavam e que optam por uma tradição pictórica ligada ao Império, reflexo tanto da modernização conservadora que se dava no estado, mas também das dificuldades em assumir o caráter miscigenado da sua população. Reproduzidas à exaustão, essas imagens ganharam certificado da *paranidade* por parte das classes dominantes e dos círculos oficiais, em busca de um ponto de origem para a tradição local.

Do outro lado temos as *paisagens do mar*, em especial as telas do *Rocio*, que ao mesmo tempo em que permitiram ao pintor inovar esteticamente nas composições e nas faturas, também iam ao encontro da melancolia dos discursos dos intelectuais parnanguaras que viviam longe da sua cidade natal. Esse grupo de imagens do litoral traz também ora vestígios, ora evidências concretas de um olhar sensível e atento aos caiçaras e seus modos de vida simples, mas principalmente da experiência social deste pintor (que casa-se com uma cabocla, com quem teve quatro filhos). Mais do que paisagens, essas experimentações da luz são formas de apreender as experiências visuais de um nórdico no Sul do Brasil. Ao mesmo tempo, percebe-se que do contato com a produção nacional e da apropriação seletiva que fez dela



Andersen criou sua solução própria, uma leitura singular da paisagem e dos seus habitantes que, do ponto de vista da geografia artística, ajuda a configurar uma perspectiva polivalente da produção nacional, comprovando que a periferia nem sempre é uma mera sombra que realça a luz da metrópole.<sup>10</sup>

#### Referências Bibliográficas:

- BALLÃO, W.; BASSLER, R.; GRAÇA, R. (Orgs.) Alfredo Andersen: pinturas. Curitiba: Sociedade dos Amigos de Alfredo Andersen, 2010.
- BELLUZZO, Ana M. O Brasil dos viajantes, 3. ed. RJ: Objetiva/Metalivros, 2000.
- CASTELNUOVO, Enrico; GINZBURG, Carlo. História da arte italiana. In: GINZBURG, Carlo. A micro-história e outros ensaios. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1991.
- CHIARELLI, Tadeu. Benedito Calixto: um pesquisador que pinta. In: CALIXTO, B; SOUZA, M. (Coord.). Benedito Calixto: um pintor à beira-mar. Santos, SP: Fundação Pinacoteca Benedito Calixto, 2002.
- CORRÊA, Amélia S. Alfredo Andersen (1860-1935): retratos e paisagens de um norueguês caboclo. Tese de doutorado em Sociologia. USP, 2012.
- FESTA DO ROCIO. Prata da Casa - Revista Paranista, v.3, n.32/33, p. 2, nov./dez. 1929.
- HOUSE, J. Monet: nature into art. New Haven and London: Yale University Press, 1986.
- VAN ERVEN, Herbert Munhoz. Rossio: a fantasia e a realidade em torno de uma imagem miraculosa. Curitiba: Edição do Autor, 1946.
- VARNADOE, Kirk. Northern light: Nordic art at the turn of the century. New Haven and London: Yale University Press, 1988.

---

<sup>10</sup> O modelo de análise da relação entre centro e a periferia foi elaborado a partir de um estudo de caso por Carlo Ginzburg e Enrico Castelnuovo em *História da arte italiana*, incluído na coletânea *A micro-história e outros ensaios*.

