

# *Oitocentos*

*Arte Brasileira do Império à República*

*Tomo 2*

ARTHUR VALLE

CAMILA FAZZI

(ORG.)



2010

**Realização da Publicação**

UFRRJ  
CEFET-Nova Friburgo

**Organização**

Arthur Valle  
Camila Dazzi

**Projeto Gráfico**

Camila Dazzi  
dzaine.net

**Editoração**

dzaine.net

**Editoras**

EDUR-UFRRJ  
DezenoveVinte

**Correio eletrônico**

dezenovevinte@yahoo.com.br

**Meio eletrônico**

A presente publicação reúne os textos de comunicações apresentadas de forma mais sucinta no *II Colóquio Nacional de Estudos sobre Arte Brasileira do Século XIX*. Os textos aqui contidos não refletem necessariamente a opinião ou a concordância dos organizadores, sendo o conteúdo e a veracidade dos mesmos de inteira e exclusiva responsabilidade de seus autores, inclusive quanto aos direitos autorais de terceiros.

Oitocentos - Arte Brasileira do Império à República - Tomo 2. / Organização Arthur Valle, Camila Dazzi. - Rio de Janeiro: EDUR-UFRRJ/DezenoveVinte, 2010.

1 v.

ISBN 978-85-85720-95-7


1. Artes Visuais no Brasil. 2. Século XIX. 3. História da Arte. I. Valle, Arthur. II. Dazzi, Camila. III. Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro. IV. Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca. Unidade Descentralizada de Nova Friburgo. V. Colóquio Nacional de Estudos sobre Arte Brasileira do Século XIX.

CDD 709

ISBN 978-85-85720-95-7




---



## Paisagem, narrativa e identidade na pintura de Antônio Parreiras

Fábio Pereira Cerdera \*



 e todos os gêneros de pintura, a paisagem, talvez, seja o que mais se aproxime e recrie as condições do processo de aparição da realidade visual, de como o mundo toma forma para os nossos sentidos. Essa relação entre a paisagem como prática de pintura e instrumento para uma reconstrução artística da realidade aparente pode ser verificada em vários momentos ao longo da História da Arte. Nesse artigo irei analisar, através de alguns conceitos da semiótica francesa, um pouco dessa relação na produção paisagística de Antônio Parreiras (1860-1937), bem como, delinear os primeiros contornos de uma influência dessa experiência vivida pelo pintor em sua pintura de história. Nesse sentido, proponho começar com as seguintes questões as quais irão nortear esse texto: que aspectos presentes no gênero da paisagem o tornam singular? Qual o papel desse tipo de pintura praticado largamente por Parreiras em sua produção histórica? Qual a relação entre paisagem e identidade em sua obra? É o que vamos tratar a partir de agora.

Inúmeros são os artistas, períodos e estilos nos quais podemos encontrar a associação da paisagem como gênero artístico com processos de fundação e investigação da realidade plástica. Leonardo da Vinci (1452-1519), numa de suas reflexões mais conhecidas para o que deveria ter sido o seu tratado artístico, nos fala do curioso efeito provocado por manchas em paredes sujas, de como esse tipo de padrão visual irregular pode ser produtivo para a construção plástica, particularmente no que diz respeito à paisagem.<sup>1</sup> O mesmo processo de formulação de uma paisagem artística a partir de certos padrões visuais com tendência à indiferenciação parece ter sido utilizado pelo pintor e gravador renascentista alemão Albrecht Dürer (1471-1528)<sup>2</sup>. Um exemplo curioso é o método

---

\* Professor do Curso de Licenciatura em Belas Artes da UFRRJ, doutorando em Estudos de Linguagem da UFF.

<sup>1</sup> Refiro-me aqui à clássica afirmação de Leonardo: “uma nova e especulativa invenção [...] muito útil para estimular ao engenho várias idéias. É a seguinte: se você observar algumas paredes sujas de manchas ou construídas com pedras diferentes e se puser a inventar cenas, ali poderia ver a imagem de diferentes paisagens, embelezadas com montanhas, rios, rochas, árvores, planícies, grandes vales e colinas de todos os tipos [...]. Ocorre em relação a essas paredes o que ocorre em relação aos sinos, em cujo badalo você escuta o que quer.” (DA VINCI, Leonardo. **Os escritos de Leonardo da Vinci sobre a arte e a pintura**. CARREIRA, Eduardo (Org.). Brasília: Editora Universidade de Brasília: São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2000, p. 174).

<sup>2</sup> Cf. LICHTENSTEIN, Jacqueline. **A pintura**. 1ª Edição. São Paulo, volume 10: Os gêneros pictóricos. Editora 34, 2006, p.20.

específico para o desenho de paisagens produzido por Alexander Cozens no século XVIII, que consistia exatamente em sugerir o tema tendo como ponto de partida manchas aparentemente aleatórias.<sup>3</sup> Mais adiante, no século XIX, quando a pintura de paisagem praticada ao ar livre passa a disputar a primazia estética de seu tempo, e sua natureza de desconstrução do real começa a figurar num primeiro plano com o chamado *ébauche*<sup>4</sup>, mesmo pintores que não aderiram completamente ao gênero e à técnica impressionista da época, como Edgar Degas (1834-1917), utilizavam-nos como exercício de ateliê.<sup>5</sup> É importante ressaltar que a paisagem como gênero independente, produto do século XVI, esteve presente no período de definição do confronto histórico entre desenhistas e coloristas, assim como em todos os subsequentes períodos artísticos até o século XIX, sempre encarada como um gênero menor, à margem de gêneros como o retrato e o histórico.

No Brasil, a prática da pintura de paisagem afirma-se no século XIX inicialmente “pelo traço de estrangeiros que por aqui passaram com propósitos que iam do simples registro da flora e fauna para estudos científicos, até a construção de uma identidade visual das terras brasileiras”<sup>6</sup> e com a criação da Academia Imperial das Belas Artes, onde consta como tema para programa de aula desde os seus primeiros estatutos.<sup>7</sup> Nesse início do ensino das artes em nosso país, mesmo sendo a pintura de paisagem subordinada à pintura de história, encontrou aqui a primeira, pela exuberância e prolixidade de nossa natureza, um terreno fértil para o seu desenvolvimento. A importância crescente da paisagem como projeto para a construção de uma identidade nacional, a ser forjada pelas elites e órgãos de inteligência, pode ser verificada mais fortemente a partir da década de 1840, encetando até mesmo uma questão como o meio ambiente.<sup>8</sup> Entretanto é, sobretudo a partir da década de 1880,

---

<sup>3</sup> Cozens marca uma diferença entre o desenho como expressão de uma idéia e o seu método em que apenas a sugere, invertendo o processo: “Desenhar... é transferir idéias da mente para o papel... fazer borrões é fazer manchas... produzindo formas ao acaso... das quais a mente recebe sugestões... Desenhar é delinear idéias; fazer borrões é sugerilas.” (COZENS apud GOMBRICH, Ernst Hans. **Arte e Ilusão: um estudo da psicologia e da representação pictórica.** São Paulo, 1995, p. 195)

<sup>4</sup> O esboço executado na própria pintura: “Este, pintado de maneira rápida e esquemática, servia de base para o trabalho final. Menos ‘acabado’ que o esboço (*esquisse*), costumava ser feito com cores terrosas em uma técnica de esfregação (muitas vezes com panos), dando uma vaga indicação da modelagem da composição final. As massas mais importantes de luz e sombra eram aplicadas com uma superfície fina de tinta, sobre a qual eram aplicadas camadas de verniz ou de tinta mais espessa.” (FRASCINA, Francis et al. **Modernidade e Modernismo: A pintura francesa do século XIX.** São Paulo: Cosac & Naif Edições, 1998, p. 86)

<sup>5</sup> Cf. VALÉRY, Paul. **Degas Dança Desenho.** São Paulo: Cosac & Naif Edições, 2003, p.85.

<sup>6</sup> PORTELLA, Isabel Maria Carneiro de Sanson. **A pintura de paisagem no Brasil: a floresta na obra de Antônio Parreiras.** Dissertação de mestrado História e crítica da Arte, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Centro de Letras e Artes, (Almir Paredes Cunha), Rio de Janeiro, 2001, p. 2.

<sup>7</sup> “Os Estudos da Imperial Academia e Escola das Bellas Artes serão divididos em seis Classes, pelas seguintes Aulas. 1.<sup>a</sup> Desenho de figura, paisagem e ornamentos.” Estatutos da Imperial Academia e Escola das Belas Artes, 1820, p. 2. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/documentos/estatutos1820.html> Acesso 4 nov. 2009.

<sup>8</sup> A esse respeito, Mattos discute “um vínculo entre os projetos de Taunay (o pintor Félix-Émile Taunay – 1795-1881) para uma pintura nacional e um importante debate sobre o destino das florestas brasileiras [...]” (MATTOS, Cláudia Valladão. Paisagem, monumento e crítica ambiental na obra de Félix-Émile Taunay. **Oitocentos - Arte brasileira do império à primeira república.** Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, v. 1, Fev. 2008, p. 493)

com a formação do chamado Grupo Grimm<sup>9</sup>, do qual Parreiras fez parte, e com o início do regime republicano na década de 1890, proporcionando o surgimento de um público consumidor oriundo da produção cafeeira, que a pintura de paisagem ganha mais espaço e independência na produção e nas demandas de mercado.<sup>10</sup> Todavia, é no âmbito das transformações estéticas que esse artigo se concentra, em particular na produção de Parreiras. Nesta, o que me interessa mais de perto nesse momento são as relações que podemos estabelecer entre sua produção de paisagem e sua obra narrativa.

Mas antes de entrar efetivamente na análise do texto plástico de Parreiras, farei algumas considerações sobre a pintura de paisagem. A presença crescente da paisagem como gênero artístico nas circunstâncias mencionadas acima, mais do que uma mera coincidência, indica sua participação direta das transformações ocorridas e parece estar, no plano estético, em síntese, ligada a dois fatos: 1 - que o artista produtor de paisagens tem frequentemente que lidar com um problema concreto, que é a organização no texto planar<sup>11</sup> de uma grande quantidade de elementos figurativos constituídos por uma infinidade de possíveis relações plásticas; 2 - que a distância entre observador e objeto, não raras vezes, funde partes por uma semelhança excessiva entre estas – e nesse sentido, quanto maior a distância, maior esse efeito –, exatamente como descreve Merleau-Ponty nesse trecho: “Se caminho em uma praia em direção a um barco encalhado e a chaminé ou o mastro se confundem com a floresta que circunda a duna, haverá um momento em que estas partes se juntarão vivamente ao barco e se soldarão a ele”.<sup>12</sup> Como o autor descreve, há uma espécie de reversão da estrutura reconhecível das figuras do mundo, o que provoca uma suspensão de seu sentido lexical e instaura uma reorganização das partes envolvidas numa sugestão de novas relações entre as mesmas. Em outras palavras, o processo de significação que conduz a um determinado efeito de sentido onde uma figura é estabilizada e, por conseguinte reconhecida, é cortado. Dessa forma, a solidariedade

---

<sup>9</sup> O famoso grupo de pintores paisagistas formado em torno do pintor bávaro Johann Georg Grimm (1850-1912), após este ter abandonado o ensino da pintura de paisagem na Academia Imperial em 1884.

<sup>10</sup> Um sinal dessa mudança, no que se refere particularmente à produção de Parreiras, pode ser observado na exposição que o pintor realizou em São Paulo, no ano de 1893, obtendo como resultado 3 encomendas para a realização de vistas de propriedades rurais e urbanas e o total de 24 paisagens vendidas até o dia 26 de junho, com encerramento da exposição previsto para o dia 30 de junho. Cf. Exposição Parreiras. (**O Estado de São Paulo**. São Paulo, 29 de junho de 1893, p. 1. MOTTA, Liandra. **Antônio Parreiras**: a trajetória de um pintor através da crítica de sua época. Dissertação de mestrado. Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. Agosto 2006, p. 191)

<sup>11</sup> Para a semiótica plástica, originada da semiótica francesa, uma pintura pode ser encarada como um texto: “A semiótica estuda a significação, que é definida no conceito de texto. O texto, por sua vez, pode ser definido como uma relação entre um plano de expressão e um plano de conteúdo. O plano de conteúdo refere-se ao significado do texto, ou seja, como se costuma dizer em semiótica, ao que o texto diz e como ele faz para dizer o que diz. O plano de expressão refere-se à manifestação desse conteúdo em um sistema de significação verbal, não-verbal ou sincrético. Os sistemas verbais são as línguas naturais e os não-verbais, os demais sistemas, como a música e as artes plásticas.” (PIETROFORTE, Antônio Vicente. **Semiótica visual**: os percursos do olhar. São Paulo: Editora Contexto, 2004, p.11)

<sup>12</sup> MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 40.

entre expressão e conteúdo, função básica para a formação de um signo é quebrada. Nesse sentido, as seguintes palavras de Greimas corroboram as de Merleau-Ponty, explicitando muito claramente esse fato da percepção bem conhecido e largamente empregado pelos pintores de paisagem, apesar do autor não se referir diretamente a esse gênero de pintura:

*tudo ocorre como se, no encontro das gestalten – formas sob as quais as figuras do mundo se erguem diante de nós –, nossa leitura socializada se projetasse à frente e as vestisse, transformando-as em imagens, interpretando as atitudes e os gestos, inscrevendo as paixões nos rostos, conferindo graça aos movimentos. Porém também é como se, às vezes, em vista de uma “deformação coerente” do sensível – como diria Merleau-Ponty –, uma leitura segunda, reveladora das formas plásticas, fosse à frente das formas iconizáveis e reconhecesse nelas correspondências cromáticas e eidéticas<sup>13</sup> “normalmente” invisíveis e outros formantes<sup>14</sup> mais ou menos “desfigurados” aos quais ela se apressaria a atribuir novas significações. Desse modo, poder-se-á dizer, a pintura se põe a falar sua própria linguagem.<sup>15</sup>*

Digamos que por essa reversibilidade do universo figurativo promovida pela paisagem, criando as condições favoráveis para o estabelecimento de novas relações estruturais, esse gênero potencializaria a plasticidade da matéria observada pelo pintor num grau maior do que na elaboração de um retrato, por exemplo, que teria uma solidez acentuada, sendo de difícil acesso à “imaginação”. É o que podemos concluir a partir das palavras de Baudelaire: “Quanto mais a matéria é, em aparência, concreta e sólida, mais o trabalho da imaginação é sutil e laborioso. Um retrato!”<sup>16</sup> O que existe de sólido e concreto na percepção que envolve a feitura de um retrato, existe de fluido e maleável numa paisagem. São como duas tendências opostas. Enquanto um retrato encerra valores que tendem à separação, à exclusão, à ordem, uma paisagem irá conter valores com uma tendência à união, à inclusão e à desordem, os quais, no caso da última, direcionam-se para uma determinada situação de homogeneidade visual.

Numa análise sobre a teoria de A. Riegl a respeito das duas abordagens na arte, a tátil e a óptica, Zilberberg esclarece que: “o espaço óptico misturando, emaranhando, ‘revelaria a desordem das coisas’ e virtualizaria sua ‘clara individualidade material’ segundo Riegl”<sup>17</sup>. Desse modo, na visão

---

<sup>13</sup> Constituinte de duas categorias plásticas, a *categoria eidética* substitui, na terminologia da semiótica francesa, o termo forma (configuração), comumente usado nas artes plásticas e, por seu turno, a *categoria cromática* passa a englobar também o valor.

<sup>14</sup> “[...] os *formantes plásticos* são unidades do plano de expressão que, quanto à sua identificação, podem corresponder a uma ou mais unidades do plano do conteúdo. A partir dos formantes e da sua constituição de figuras, pode-se produzir um número infinito de ícones.” (OLIVEIRA, Ana Cláudia de. *As semioses pictóricas*. OLIVEIRA, Ana Cláudia de (Org.). **Semiótica plástica**. São Paulo: Hacker Editores, 2004, p. 120).

<sup>15</sup> GREIMAS, Algirdas Julien. **Da Imperfeição**. São Paulo: Hacker Editores, 2002, p.73 e 74.

<sup>16</sup> BAUDELAIRE, Charles. A apologia da paisagem e a crítica do retrato. LICHTENSTEIN, Jacqueline (Org.) **A pintura**. São Paulo, volume 10: Os gêneros pictóricos. Editora 34, 2006, p. 128.

<sup>17</sup> ZILBERBERG, Claude. Riegl et l’invention du paradigme. **Nouveaux Actes Sémiotiques**. Recherches sémiotiques, mai 2007, p. 9. Disponível em: <http://revues.unilim.fr/nas/document.php?id=1482> Acesso 18 jun 2009.

do teórico alemão, o “espaço óptico” se caracterizaria por uma tendência à desordem, onde a clareza e a solidez da matéria seriam apenas uma possibilidade ainda não realizada. Daí ser comum vermos um paisagista tratar a paisagem como uma mancha ou falar de uma apreensão das “massas” em detrimento dos detalhes ou dos elementos separadamente.<sup>18</sup> Esse, em particular, parece ser um termo universal que faz parte do vocabulário de todo paisagista e não foi ignorado por Antônio Parreiras, que entendia a sua aplicação concreta como uma característica positiva e uma tônica entre os melhores artistas: “‘Efeito - justeza de valores - boa localização de massas - largueza e espontaneidade, simplicidade de feitura eis o que todos os grandes mestres actuaes procuram – para representação ideal da vida e da natureza’”.<sup>19</sup>

A necessidade de ordenação de um todo visual que prima pelo excesso de elementos, como na paisagem é, digamos, facilitada por uma vocação à indiferenciação do campo visual. Na experiência empírica de um pintor de paisagens como Parreiras isso é indiscutível, quando o mesmo expõe, por exemplo, que “os objectos se deslocam uns aos outros não pela linha – mas pelo ton – A linha desaparece – recebendo o objeto tom do ambiente”.<sup>20</sup> Assim, o pintor afirma existir na pintura de paisagem uma oposição direta e desproporcional entre a linha (subordinada), mais responsável pela individualização das formas, e a mancha (dominante), que se caracteriza pela homogeneidade das mesmas<sup>21</sup> - embora ambas, a rigor, estejam envolvidas no processo de segmentação da realidade aparente.<sup>22</sup> O certo é que essa “desordem” causada por uma perda da individualidade das partes a uma dada distância acaba sugerindo ao artista uma série de gradações, de continuidades entre as tonalidades de uma determinada área, mostrando-se de grande utilidade para a articulação e a

---

<sup>18</sup> É o que diz, por exemplo, o paisagista Joseph Vernet (1714-1789): “Quanto mais distante o objeto, mais vapores se interpõem entre ele e o olho. É por isso que se percebem menos detalhes e a cor desse objeto se torna mais fraca. Esse efeito se manifesta principalmente nas sombras dos corpos, que, de acordo com a distância em que se encontram em relação aos olhos, nada oferecem senão massas imprecisas em que o tom geral do ar deve estar presente.” (VERNET, Joseph. Primeira carta aos jovens que se destinam ao estudo da paisagem e da marinha. (LICHTENSTEIN, Jacqueline. **A pintura**. 1ª Edição. São Paulo, volume 10: Os gêneros pictóricos. Editora 34, 2006, p. 102)

<sup>19</sup> PARREIRAS, Antônio. Profissão de fé – DI 027. SALGUEIRO, Valéria (Org.). **Antônio Parreiras**: notas e críticas, discursos e contos: coletânea de textos de um pintor paisagista. Niterói, Rio de Janeiro: 2000, p. 84 e 85.

<sup>20</sup> \_\_\_\_\_. Caderno com notas manuscritas em 90 páginas sobre técnicas de pintura e opiniões sobre arte – DI 013. SALGUEIRO, Valéria (Org.). **Antônio Parreiras**: notas e críticas, discursos e contos: coletânea de textos de um pintor paisagista. Niterói, Rio de Janeiro: 2000, 2000, p. 71.

<sup>21</sup> Por isso Wölfflin vê com curiosidade a aplicação da linha, uma categoria plástica responsável pela discretização dos objetos, ser utilizada como elemento de construção num gênero tão fugaz como a paisagem: “A mais interessante aplicação do princípio do estilo linear verifica-se exatamente nos casos em que o objeto não guarda a menor afinidade com sua representação, chegando mesmo a se opor a ela. É o caso das folhagens [...] existem soluções magníficas: os motivos aparentemente inassimiláveis são expressos em formas lineares de forte efeito [...]” (WÖLFFLIN, Heinrich. **Conceitos fundamentais da história da arte**. 4ª Edição São Paulo: Martins Fontes, 2006, p. 53)

<sup>22</sup> “[...] a *linha*, o *contínuo*, ou a *igualdade* [...] esses três fenômenos se combinam e formam a origem da segmentação ou discretização do mundo percebido que, longe de nos aparecer como um mosaico descoordenado se apresenta como uma coleção de segmentos que possuem uma unidade interna e inserida num conjunto também estruturado e relacionado.” (EDELIN, Francis. Voir & Savoir: une relation ambiguë. **Nouveaux Actes Sémiotiques**. Recherches sémiotiques, mai 2008, p.4. Disponível em: <http://revues.unilim.fr/nas/document.php?id=2493> Acesso 18 jun 2009.

reorganização das partes em seu conjunto. É um pouco disso que encontramos abaixo num outro comentário que Parreiras faz de uma de suas saídas ao campo:

*Não se destacavam elles (bois) de um fundo liso, propositalmente esbatido e vago como em geral se nota nos quadros de pintores de figura que não estudaram a paisagem. Muito pelo contrário. A boiada e o seu guia, embora envolvidos pela poeira dourada que os ia acompanhando, estavam ligados ao solo, às árvores, ao céu pela participação dos tons em reflexos.*<sup>23</sup>

O crítico de arte Gonzaga Duque que, a despeito dos inúmeros comentários negativos que faz a Parreiras no início da carreira do pintor, muitos deles relacionados ao colorido “pálido e monótono”<sup>24</sup> e ao “abuso do branco”<sup>25</sup> – o que vejo também como características que denunciam: 1- uma inclinação para a harmonização pelo elemento cromático<sup>26</sup>; 2- um efeito decorrente da pintura realizada diretamente sob a atmosfera da luz do dia, como sugere os comentários de Vernet e de Parreiras – também nota que a maneira do pintor “distribuir manchas, de contornar as massas, é, vê-se bem, de G. Grimm, o mestre”<sup>27</sup>, o que reforça a idéia de que existia, para além do aspecto positivo observado pelo crítico, um pendor do artista em construir sua pintura através de um processo de dissolução das partes, utilizando como meio a paisagem. Foi essa experiência particular que, é o que irei desenvolver, irá fundamentar o processo de significação na pintura histórica de Parreiras, como veremos mais adiante nesse trabalho.

O fato é que, por uma razão ou por outra, esse trabalho de dissolução e de reintegração das massas da composição na topologia do quadro já estava presente na pintura de Parreiras desde as suas primeiras paisagens, como podemos atestar em *Meu primeiro estudo a óleo* (1883) ou *Foz do Rio Icarai* (1885) [Figura 1]. Num comentário sucinto sobre os planos de expressão desses trabalhos, podemos dizer que são dominados pela lógica plástica que Wölfflin denominou de pictórica, isto é, essencialmente, neles, o que vemos são os elementos figurativos da composição mergulhados, e por vezes, dissolvidos numa massa cromática que desliza sobre toda a superfície.

---

<sup>23</sup> PARREIRAS, Antônio. Profissão de fé – DI 027. SALGUEIRO, Valéria (Org.). **Antônio Parreiras**: notas e críticas, discursos e contos: coletânea de textos de um pintor paisagista. Niterói, Rio de Janeiro: 2000, p. 81.

<sup>24</sup> DUQUE-ESTRADA, Luís Gonzaga. Belas-Artes - *Club* Beethoven. **A Semana**. Rio de Janeiro, 26, set, 1885. GUIMARÃES, Júlio Castañon; LINS, Vera (Org). **Impressões de um amador**. Belo Horizonte: Editora UFMG, Fundação Casa de Rui Barbosa, 2001, p.91.

<sup>25</sup> DUQUE-ESTRADA, Luís Gonzaga. Belas-Artes - Casa Moncada. **A Semana**. Rio de Janeiro, 22, mai, 1886. GUIMARÃES, Júlio Castañon; LINS, Vera (Org). **Impressões de um amador**. Belo Horizonte: Editora UFMG, Fundação Casa de Rui Barbosa, 2001, p. 111.

<sup>26</sup> Tendência que caracterizou a pintura de Giovanni Battista Castagneto (1851-1900), outro integrante do Grupo Grimm.

<sup>27</sup> DUQUE-ESTRADA, Luís Gonzaga. Belas-Artes – Exposição A. Parreiras. **A Semana**. Rio de Janeiro, 26, jun., 1886. GUIMARÃES, Júlio Castañon; LINS, Vera (Org). **Impressões de um amador**. Belo Horizonte: Editora UFMG, Fundação Casa de Rui Barbosa, 2001, p.117.



Semioticamente, essa operação consiste em interromper a solidariedade entre plano da expressão e plano do conteúdo necessária para a produção de um signo, cessando o que Greimas chama de um “crivo de leitura natural”<sup>28</sup>, focado no sentido lexical, para estabelecer uma leitura imanente do texto, focada em suas unidades mínimas, no caso de uma pintura, em seus chamados contrastes plásticos. Dessa forma, podemos observar nos dois trabalhos um ritmo operante em que a figura que era tônica torna-se átona e o fundo que era átono passa a reger a figura.

Verificamos isso ao analisar mais detidamente a *Foz do Rio Icarai*, cuja composição se estrutura entre a figura humana e a paisagem. Tanto em termos cromáticos, quanto eidéticos, há um fluxo na paisagem que se direciona de maneira irregular, mas intensa, num ritmo acelerado para a figura humana localizada próxima ao centro do plano do quadro. Topologicamente, a paisagem engloba a figura humana. Servindo a última como um ponto de concentração da composição, ampara toda essa convergência, desacelerando o movimento [Figura 2]. Nesse momento em que minha percepção adquire um ritmo de leitura mais lento, valorizando a individualidade de partes da vegetação, a quantidade de figuras se torna mais densa. Percebo então o movimento cadenciado do rio através das duas formas triangulares orientadas para a direita na altura de sua margem superior, as quais emolduram e acabam por ditar a velocidade da ação humana. Num sentido visual inverso, o mesmo fluxo no arranjo das linhas e massas cromáticas traça um percurso expansivo, excêntrico, dispersando-se nas bananeiras localizadas no alto, à esquerda. Talvez decorra justamente desse arranjo geral específico da composição, a sensação descrita por Alfredo Azamor quando viu a obra numa exposição de Parreiras: “Sobressaia por efeito de uma atração irresistível, a ‘Foz do Rio Icarahy’, talvez a melhor paisagem produzida por Antônio Parreiras.”<sup>29</sup>

O título do quadro apenas reitera, confirma o que as figuras enunciam na superfície do discurso plástico. Uma leitura do verdadeiro tema da obra se dá, em última análise, a partir da organização das áreas de manchas em torno da figura do homem à beira do rio, revelando na sinergia entre este e a natureza o tema de uma integração e de um retorno do homem a um estado de origem. O estilo é claramente o difundido pelo Romantismo, particularmente o da estética do pitoresco, no qual existe a tradução de um determinado estado de alma que tende ao lirismo. O plano do quadro com orientação horizontal sustenta a manifestação desse sentido, em contradição apenas com a figura vertical em expansão das bananeiras, que imprime uma nota dramática à cena.<sup>30</sup> Assim, o que

---

<sup>28</sup> GREIMAS, Algirdas Julien. *Semiótica figurativa e semiótica plástica*. OLIVEIRA, Ana Cláudia de (Org). **Semiótica plástica**. São Paulo: Hacker Editores, 2004, p.89.

<sup>29</sup> GENÉSDIO, Alfredo Azamor. *O Fluminense*. In: LEVY, Carlos Roberto Maciel. **Antônio parreiras**: pintor de paisagem. Gênero e história. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1981, p.62.

<sup>30</sup> A respeito disso Kandinsky diz o seguinte: “os elementos que tendem para cima são ‘dramatizados’ pelo formato em comprimento (horizontal) porque se encontram colocados num meio constrangedor.” (KANDINSKY, Wassily. **Ponto**

Parreiras articula nessa composição é uma evidente tentativa de conciliar, em termos semânticos, uma oposição entre natureza e civilização. Nesta oposição, e em especial na obra de Parreiras, o foco concedido à paisagem em sua relação com o humano, é um indício do lugar central que esse gênero vem ocupar na construção de uma identidade nacional na arte brasileira do século XIX.

Essa análise nos dá uma idéia básica do papel da paisagem e de uma forma mais ampla, da Natureza na obra de Parreiras. Assim como nesse exemplo, no âmago de sua produção, quando a figura humana vincula-se à paisagem, esta não ocupa uma função secundária, não é um cenário, pano de fundo para a outra, enaltecendo ou preparando o olhar para uma ação de personagens, mas, antes, empresta sua materialidade e forja a própria ação. A paisagem assim pensada, não se caracteriza tão somente como a necessária ambientação coletada *in loco* para compor um fato histórico, frequentemente exigida em contratos de encomendas de pinturas de história, nem como a prática mais objetiva de descrição ou registro da flora que envolve o trabalho de um ilustrador botânico. O pintor de paisagem, que difere de outros pintores, como vimos, pelos aspectos sensíveis de sua temática, encontra-se num outro grau dessa escala. Seu *metier* requer um trabalho de correspondência entre expressão e conteúdo visando à concretização de um tema, que no caso, encontra-se na paisagem. No trecho abaixo Parreiras fala dessa relação específica que o pintor de paisagem tem com seu objeto de estudo e da paisagem como elemento para a expressão:

*Ha muita gente que acredita que ser um bom paisagista é mais facil do que ser um regular pintor de figura. É errada esta sopoisição – Ha centenas de pintores de figura celebres – paisagistas no mundo inteiro não ha uma centena – Eu não me refiro ao pintor photographo da paisagem – estes os ha em quantidade – refiro a intrepede – aquelle que – uma synthese perfeita cria uma nova natureza que vagamente lembra a real – mas que tem alma – que exprime todos os sentimentos humano – A arvore deixa de ser um conjunto de troncos, de galhos, de folhas – para por si só – conter tudo que constitue o ambiente em que ella esta. Ella denuncia – o pais onde nasceu – o momento sob cujo aspecto foi vista pelo artista – a estação – a sua idade, a sua origem – ate a atmosfera que a envolve – A arvore tem o seu esqueleto – seus músculos a sua anathomia perfeitamente determinada – Com uma arvore – se pode exprimir a alegria, a dor, a velhice, a mocidade – o florenzia, a decadência – a saudade – a nostagia.<sup>31</sup>*

Essa idéia da árvore que pode ser uma síntese da nação, fruto de uma densidade sêmica realizada por uma superposição de figuras, e exprimir toda uma gama de sentidos por meio de sua estrutura visual, sugere o que Parreiras poderia ter como uma função para a Natureza em sua pintura. Sobre o quadro histórico *O Evangelho nas Selvas* (1920), elogiado quando exposto em Paris pelos valores plásticos das figuras humanas e de seu entorno, Parreiras faz um comentário que

---

> **linha plano.** Rio de Janeiro: Edições 70, 1989, p.123.)

<sup>31</sup> PARREIRAS, Antônio. Caderno com notas manuscritas em 90 páginas sobre técnicas de pintura e opiniões sobre arte – DI 013. SALGUEIRO, Valéria (Org.). **Antônio Parreiras:** notas e críticas, discursos e contos: coletânea de

denuncia um pouco da articulação das figuras do homem e da natureza e da importância da última para a manifestação do conteúdo: “Foi assim que o representei (Anchieta) no meu trabalho – sentado a raiz de uma árvore, um giquitibá – p<sup>a</sup> mim a árvore mais symbolica p<sup>a</sup> syntetisar a floresta brasileira – grandiosa, gigantesca bella”<sup>32</sup>.

Essa busca por uma identificação do humano com a Natureza pode ser sentida de forma contundente em trabalhos como *Ventania* (1888) [Figura 3] e *Os Invasores* (1936) [Figura 4]. Após ter voltado em 1888 de Veneza, onde estudou a obra de paisagistas como Canaletto (1697-1768) e Francesco Guardi (1697-1768) e produziu *Ventania*, sua fatura se desenvolve e o trabalho de articulação entre as figura humana e paisagem se torna mais orgânico. Nesse quadro, a figura humana já aparece mais integrada do que em *Foz do Rio Icarai*, que apresenta um recorte acentuado da figura em relação ao fundo, observado também por Duque numa obra bem posterior, *Aretusa* (1905).<sup>33</sup> Contudo, nesta última há uma correspondência entre a figura humana e o entorno mais pela sinuosidade das linhas. É o que ocorre em *Ventania*, onde a dinâmica do corpo da figura remete ao recolhimento pela curva acentuada de seu contorno, a mesma curva que vemos em eco nas árvores [Figura 5, à esquerda], empurradas pelo forte vento, que vão em direção à linha do horizonte. É do horizonte que vemos o vento soprar num fluxo em curva que se contrapõe às outras figuras, dentre as quais, a estrada forma a sua outra margem [Figura 5, à direita]. Aqui Parreiras faz uso do partido de composição romântico da estética do sublime, em que há uma divergência entre o humano, negativo e o natural, positivo, gerada pelo sentimento de perda com relação à ligação original do homem com a Natureza.

A narrativa dessa obra como composição remonta à tradição do modo isolante, que se desenvolve plenamente na pintura a partir de Ticiano<sup>34</sup>, tendo como característica a condensação da ação em uma de suas fases e não mais numa sucessão de episódios que repetem os personagens, como na pintura medieval. No caso de *Ventania*, não existe uma narrativa no sentido de uma história, mas podemos falar de alguns elementos narrativos os quais constituem qualquer texto, seja ele de tipo narrativo ou não.<sup>35</sup> Na obra em questão a figura humana é um sujeito que sofreu uma

---

> textos de um pintor paisagista. Niterói, Rio de Janeiro: 2000, p. 69.

<sup>32</sup> Idem, ibidem, p. 98.

<sup>33</sup> “[...] e com pesar notamos que a rocha, onde Aretusa se debruça, acuse o artifício do contraste, pois que, não participando da tonalidade do conjunto, parece propositalmente escurecida para destaque da figurinha... Passemos!” DUQUE-ESTRADA, Luís Gonzaga. A exposição do mês. *Kósmos* – Revista Artística, Científica e Litteraria. MOTTA, Liandra. **Antônio parreiras**: a trajetória de um pintor através da crítica de sua época. Dissertação de mestrado. Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. Agosto 2006, p.319.

<sup>34</sup> Cf. WÖLFFLIN, Heinrich. *A arte Clássica*. São Paulo: Martins Fontes, 1990, p. 334 a 336.

<sup>35</sup> Fiorin esclarece que na “realidade, é preciso fazer uma distinção entre narratividade e narração. Aquela é componente de todos os textos, enquanto esta concerne a uma determinada classe de textos. A narratividade é uma transformação situada entre dois estados sucessivos e diferentes. Isso significa que ocorre uma narrativa mínima

perda e encontra-se em falta, ou seja, numa relação de dijunção com um objeto de valor, digamos, o sentimento de conforto existencial. Podemos pressupor um estado anterior ou um posterior onde haveria ou não uma conjunção com tal objeto, contudo não temos efetivamente essa informação do ponto de vista figurativo, da mesma forma, que não presenciamos na cena a passagem, a transformação de um estado a outro. Entretanto é no nível de manifestação da obra, isto é, no nível da expressão, das linhas, do claro-escuro, das cores, que testemunhamos uma performance do sujeito. Um único movimento articulado na obra pelo pintor bastou para isso: o mecanismo descrito anteriormente, no qual a figura humana é empurrada pela força dos ventos. Da mesma forma que existe essa orientação de leitura, que podemos chamar de expansiva, o movimento contrário também é possível, um percurso visual onde a figura humana é tragada à linha do horizonte retornando a um ponto deduzido fora do plano do quadro. Nesse instante, ocorre o desejado retorno à Natureza que condensa tanto o estado inicial quanto o final num ínfimo instante. A narrativa se completa. A reiteração desses dois movimentos gera a sensação do próprio soprar do vento e materializa o tema da angústia.

Com o mesmo espírito romântico, podemos dizer e, ainda muito engajado na causa republicana da crítica ao período imperial, Parreiras constrói com engenhosidade a composição para *Os Invasores*. Encontramos nessa obra que foi uma de suas últimas pinturas de história a mesma oposição entre civilização e natureza e, a tentativa de conciliação de ambas fica aqui como um possível projeto identitário do pintor para a arte nacional. Começamos descrevendo o grupo principal que compõem-se de “quatro figuras – uma índia – e quatro aventureiros hespanhoes”<sup>36</sup>. Parreiras deixa de mencionar algumas figurinhas à parte esquerda superior, as quais caminham em direção ao grupo principal. Separando a composição nesses dois grupos, Parreiras cria figurativamente duas etapas da narrativa, como no modo medieval denominado de contínuo. Percebemos essa justaposição dos dois grupos como uma aproximação em direção à figura da índia, pela iteração das figuras dos espanhóis, que aumentam de tamanho gradativamente. Esse efeito é ampliado pela curva acentuada dos espanhóis mais ao centro, que tem a função também de aprisionar a figura da índia, por sua vez, estruturada numa curva oposta [Figura 6]. É importante ressaltar o papel de destaque do tratamento pictórico, bem como da vibrante tessitura na fusão entre as partes [Figura 7]. Esses aspectos é que, sobretudo, permitiram uma articulação do conjunto.

---

> quando se tem um estado inicial, uma transformação e um estado final.” (FIORIN, José Luiz. **Elementos de análise do discurso**. São Paulo: Contexto, 2008, p. 27 e 28).

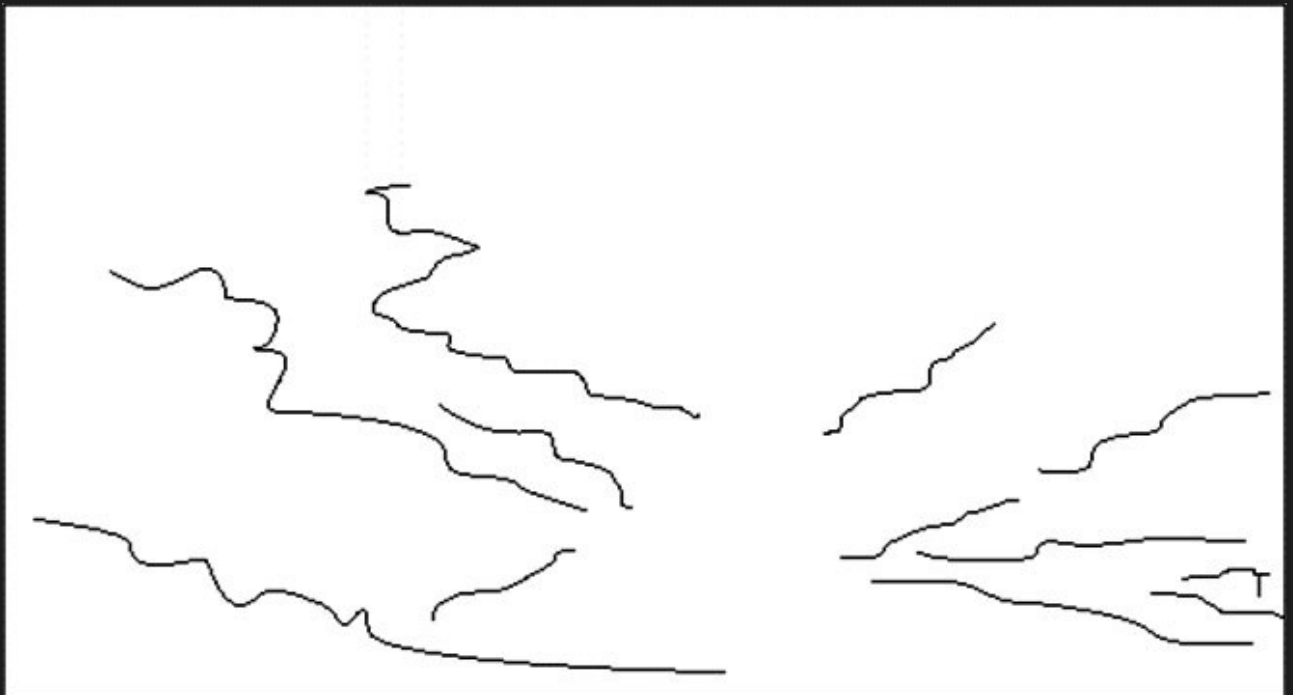
<sup>36</sup> PARREIRAS, Antônio. Manuscrito explicando os fatos e personagens e como estão compostos seus quadros históricos – DI 014. SALGUEIRO, Valéria (Org.). **Antônio Parreiras**: notas e críticas, discursos e contos: coletânea de textos de um pintor paisagista. Niterói, Rio de Janeiro: 2000, p. 107.

Nesse sentido, a figura da índia como sujeito em dijunção com seu objeto de valor, a liberdade, é claramente percebida pelo espectador, para além de um reconhecimento figurativo. Sua sobreposição ao tronco da árvore, assim como o Anchieta sobre o jequitibá, cria continuidade visual expandindo-se para os galhos extremamente retorcidos, os quais, por sua cromaticidade semelhante a da prisioneira, de um lado, manifestam o seu esforço em escapar e, de outro, concretizam a sua fuga. Nesse trabalho, podemos identificar três enunciados distintos: quando fazemos a leitura partindo da parte superior à esquerda para o centro do quadro, o primeiro grupo encontra-se em disjunção com o seu objeto, ao passo que, por pressuposição, a figura da índia encontra-se em conjunção com a liberdade. No segundo, ocorre a transformação, invertendo as junções iniciais, sendo a etapa dominante na ação. No terceiro, uma nova transformação possibilita um retorno à fase inicial de plena liberdade, o que significa unir-se em definitivo à Natureza.

Em todas as obras analisadas aqui, vimos que há um tema abstrato que está no texto, mas precisa ser decodificado, o grande tema romântico da conciliação, da mediação entre civilização e natureza. A particularidade que Parreiras instala em seu discurso provém, sinteticamente, da forma singular como situa essa relação de oposição, identificando o humano à grandiosidade e exuberância de nossa paisagem natural por uma plástica igualmente repleta de vigor e opulência.



**Figura 1-** ANTONIO PARREIRAS: *Foz do rio Icarai*, 1885.  
Óleo sobre tela, 28,5 x 50,5 cm.



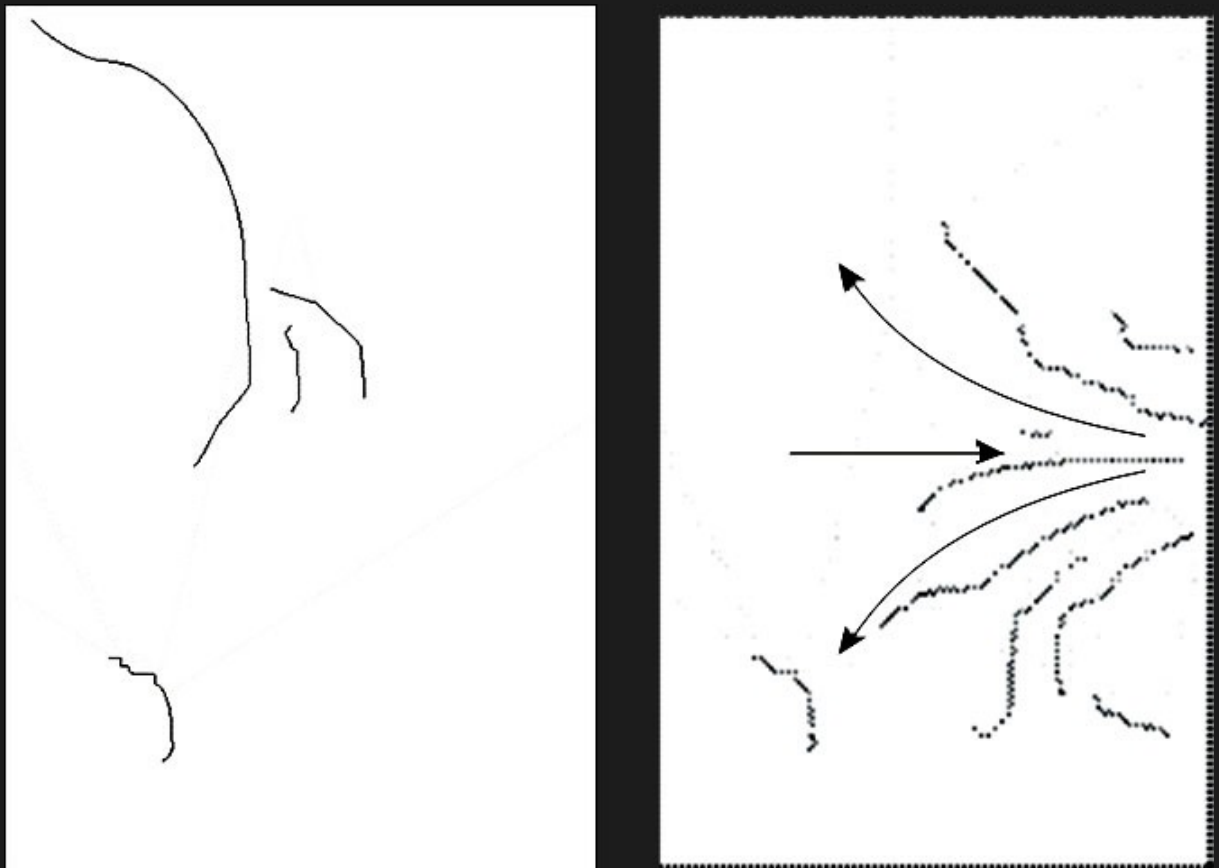
**Figura 2** - Fluxo eidético/cromático em *Foz do Rio Icarai*



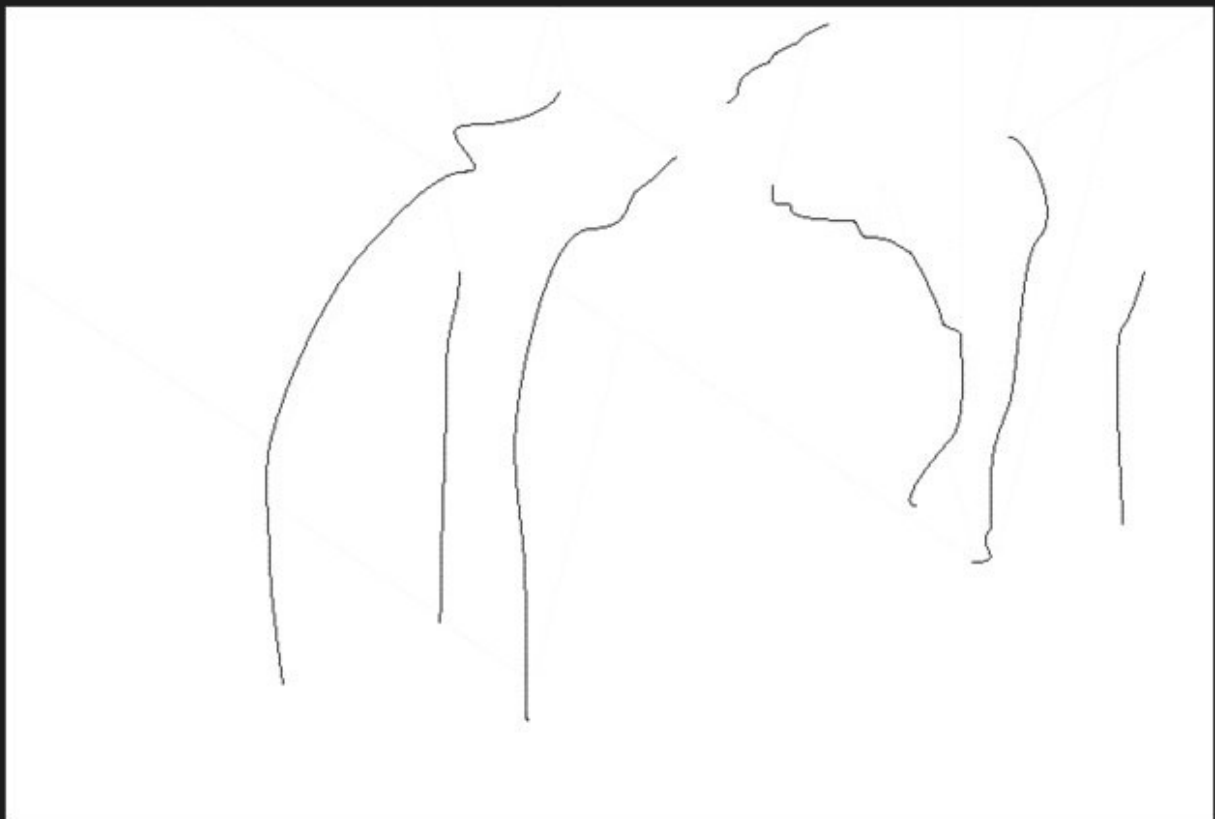
**Figura 3** - ANTONIO PARREIRAS: *Ventania*, 1888.  
Óleo sobre tela, 150 x 100 cm.



**Figura 4**- ANTONIO PARREIRAS: *Os Invasores*, 1936.  
Óleo sobre tela, 194,5 x 281 cm.



**Figura 5-** Recorrência de traços eidéticos (à esquerda) e fluxo topológico (à direita) em *Ventania*.



**Figura 6-** Curvas opostas em *Os Invasores*.





**Figura 7-** Matéria e fatura em *Os Invasores* (pormenor).