

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM GEOGRAFIA  
SETOR DE CIÊNCIAS DA TERRA**

**LUCIANA FERREIRA**

**IMAGINÁRIAS TOPOGRAFIAS ICONOLÓGICAS E ICONOLOGIAS  
TOPOGRÁFICAS DO LITORAL DO ESTADO DO PARANÁ  
DE ALFREDO ANDERSEN  
(1860-1935)**

**CURITIBA  
2014**

LUCIANA FERREIRA

**IMAGINÁRIAS TOPOGRAFIAS ICONOLÓGICAS E ICONOLOGIAS  
TOPOGRÁFICAS DO LITORAL DO ESTADO DO PARANÁ  
DE ALFREDO ANDERSEN  
(1860-1935)**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Geografia, Setor de Ciências da Terra, Universidade Federal do Paraná, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do grau de Doutora em Geografia.

Orientador: Prof. Dr. Miguel Bahl  
Co-orientadora: Prof. Dr. Salete Kozel Teixeira

CURITIBA  
2014

Ferreira, Luciana  
Imaginárias topografias iconológicas e iconologias  
topográficas do  
litoral do estado do Paraná de Alfredo Andersen (1860-  
1935) / Luciana  
Ferreira. – Curitiba, 2014.  
270 f. : il. + mapas

Tese (doutorado) – Universidade Federal do Paraná,  
Setor de  
Ciências da Terra, Programa de Pós-Graduação em  
Geografia.

Orientador: Miguel Bahl  
Coorientador: Salete Kozel Teixeira

1. Geografia humana. 2. Andersen, Alfredo, 1860-  
1935. I. Bahl,  
Miguel. II. Teixeira, Salete Kozel. III. Título.

927.45

CDD

À minha Mãe e ao meu Pai, às minhas irmãs Ilana e Mariana,  
à toda minha família e a todos os meus amigos.  
Aos meus professores, todos eles, por tudo.

*Ao meu amor, todos os dias da minha vida, para sempre.*

## AGRADECIMENTOS

Estava ansiosa para escrever os agradecimentos. Eles servem para lembrar que não estivemos sozinhos nesta jornada que é, paradoxalmente, experimentada de forma tão solitária. Pois bem, que bom, não é!

Agradeço, primeiramente aos meus orientadores, amigos na verdade! Foram eles que suportaram o peso das minhas indecisões, dúvidas e todos os percalços inerentes a um trajeto de 4 anos – profundamente complexo e enriquecedor. Ao professor Miguel Bahl, à professora Salete Kozel e ao professor Wolf Dietrich Sahr que aceitaram-me como orientanda e confiaram em mim.

Aos professores do Programa de Pós-graduação em Geografia da Universidade Federal do Paraná, por me aceitarem e a meu projeto. Ao Zem e a Adriana Cristina Oliveira, pela amizade e pelo apoio, sempre que precisei.

Às bancas de qualificação e defesa pelas inestimáveis contribuições.

A todos colegas de turma, especialmente a Lisana Schimtiz, Beatriz Furlanetto, Graziela Horodyski, Roberto Filizola, Otto, Marcos Alberto Torres, Wendell de Lima – foram realmente muito divertidos e produtivos todos os momentos que passamos juntos.

À geógrafa e professora italiana Giuliana Andreotti, que ofereceu na UFPR, um Seminário, em 2011 – ele foi essencial para os rumos da minha Tese. Mas agradeço, também, pela oportunidade que ofereceu a mim e a alguns amigos de Doutorado de traduzirmos um livro seu, “Paisagens Culturais”, em 2013.

À professora Tânia Bittencourt, do DeArtes UFPR, que me ofereceu o privilégio de ter acesso às suas sugestões – perfeitas.

À professora Ana Luisa Fayet Sallas, do Programa de Pós-graduação em Sociologia da Universidade Federal do Paraná, pelas indicações de leitura.

Às instituições públicas e seus funcionários que abriram suas portas para que eu pudesse coletar material, especialmente à Biblioteca Pública, à EMBAP, ao Museu Paranaense, ao Instituto Histórico e Geográfico do Paraná e ao Museu Alfredo Andersen. A Luiz Fernando Schwartzman, pela confecção dos mapas.

À Janine, amiga de longa data e Amélia Corrêa, ambas do Museu Alfredo Andersen pela atenção e incentivo.

Aos colegas e amigos de trabalho da UFPR Litoral, principalmente aos da Câmara do Curso de Licenciatura em Artes, pelo apoio e paciência. Mas, especialmente à Carla Beatriz Franco Ruschmann, Joelma Estevam, Gisele Kliemann, Débora Opolski, Eevee, Jamil Sierra – mais que companheiros de profissão, amigos.

Aos amigos que me incentivaram com inúmeros conselhos, sugestões, discussões, opiniões, conversas: Marcelo Chemin, Elizabeth Sayuri Kushano e Marcos Filippim, Carlos Weiner e Cinthia Abrahão. Mas especialmente à Helena Midori Kashiwagi pela atenção, força e incentivo.

Aos meus amigos, Simone, Gisele, Tati, Érica, Thaís, Liliani, Luciana e Mirela, Volga e Eliane, Jediane, Ana, Paulo Augusto e Cláudio, Ruth, Raquel, Reinaldo, por aturarem o meu “desaparecimento e os meus nãoos”!!

Às minhas irmãs Ilana e Mariana – por terem me “aguentado e suportado”, mas principalmente por terem me ajudado.

Ao meu pai José Victor, que torce e vibra e à minha mãe Ana Abdo, que já não está mais por aqui, mas está sempre presente em meus pensamentos.

Especialmente à Juliana Quadros. Por tudo, pelas conversas, discussões, experiência, palpites, torcida, broncas, correções, apoio, carinho e tudo mais que um doutorando precisa para terminar uma tese.

Aos meus cães e gatos – que eu adoro, amo! – eles participaram de todo o processo da Tese, passaram todo ele ao meu lado ou no meu colo: sem reclamar, brincando, brigando, comendo, dormindo e passeando. Felizes. Primavera, verão, outono, inverno – chuva ou sol, 24 horas por dia.

*Nasci numa terra de regatos e rios [...].  
Para mim o que havia ali de mais belo era o  
cantinho de um vale banhado de água fresca, à  
sombra dos salgueiros. [...]  
Meu prazer ainda consiste em seguir o rio,  
caminhar ao longo de suas margens na direção  
certa, na direção da água que flui, da água que  
leva a vida até a aldeia seguinte. [...]  
Todavia, nosso torrão natal é menos uma  
extensão de território que uma substância; é  
uma pedra ou um solo ou uma aridez ou uma  
água ou uma luz. É o lugar onde nossos  
sonhos se materializam; é através desse lugar  
que nossos sonhos assumem formas próprias.  
[...]  
Sonhando à margem do rio, eu entregava  
minha imaginação à água, à água verde e  
cristalina, à água que torna os prados verdes.  
Não consigo me sentar à beira de um regato  
sem mergulhar em profundo devaneio, sem  
rever uma vez mais minha felicidade. [...]  
O rio não precisa ser nosso; a água não precisa  
ser nossa. A água anônima conhece todos os  
meus segredos.  
E a mesma lembrança jorra de cada fonte.*

*Gaston Bachelard,  
L'eau et les rêves.  
Essai sur l'imagination  
de la matière.*

## RESUMO

Este trabalho apresenta os resultados de uma pesquisa que teve como objetivo principal compilar as pinturas produzidas pelo artista plástico norueguês Alfredo Andersen (1860-1935), estruturando e organizando uma base pictórico-geográfica e histórica a partir da análise de paisagens em suas dimensões objetivas (materialização das formas) e subjetivas (relacional sujeito/mundo). A análise das pinturas de Andersen assumiram, nesta Tese, duas perspectivas: a perspectiva documentário e a perspectiva reflexiva. Neste sentido, foram fontes de dados sobre um universo geográfico, cultural e histórico definidos e também um meio para elucidar as representações criadas pelo sujeito cognoscível e suas estratégias discursivas na construção de um conhecimento sobre “os outros”. Desta forma, as diferentes paisagens produzidas por Andersen, foram objetos usados para inter-relacionar e interpretar um processo interativo e de significação do tempo e do espaço. O ponto de convergência deste estudo recaiu sobre as paisagens do Litoral do Paraná. Este litoral foi entendido como uma configuração territorial que além de permitir diversas leituras, estrutura-se em esquemas não rígidos – tal qual uma imagem (texto não-verbal, analógico e polissêmico). Estes esquemas são capazes de correlacionar diversos signos onde outros diferentes arranjos e sistemas (estético, natural, cultural, artístico, social, político, econômico, entre outros) nascem, reproduzem-se, são explorados e transmitidos. Este estudo entendeu as paisagens como atos psíquicos, misturas entre cultura e consciência, construção humana “externa e interna”, que pode ser vista, sentida, elaborada, inventada e analisada. Ao explorar a paisagem sob duas dimensões concomitantemente – paisagem arte e paisagem geográfica – teve de utilizar estratégias metodológicas que partissem de princípios híbridos e interdisciplinares, mas que fundamentalmente estivessem sob o amparo teórico da Geografia Cultural. As paisagens, sob este enfoque, foram estudadas como fontes para o entendimento da experiência sensível humana e de sua percepção, assim como para a produção científica. Isto significa que esta análise de paisagens não se esgotou na descrição de suas características materiais, sendo ao mesmo tempo, substância e objeto histórico, artístico, cultural, científico e filosófico e, por isso mesmo, uma forma simbólica que pôde ser decifrada e desvendada – geográfica e artisticamente. Esta compreensão das representações da paisagem se deu pelo viés da interpretação iconológica e a partir da paisagem geográfica como um dado objetivo, conforme os estudos da Geografia Física. Desta forma, utilizou os termos Topografia Iconológica e Iconologia Topográfica como referências diretas e poéticas à Geografia e à Arte. A concepção adotada aqui foi aquela que imbricou autores e pesquisadores de diferentes áreas, não abrindo mão de uma abordagem sócio-antropológica e de um viés psicossocial – entendendo, desta forma, a Geografia também como uma ciência social.

**Palavras-Chave:** Geografia. Arte. Paisagem. Alfredo Andersen. Litoral do Paraná. Topografia Iconológica. Iconologia Topográfica.

## ABSTRACT

This paper presents the results of a survey that aimed to compile the paintings produced by the Norwegian artist Alfredo Andersen (1860-1935), structuring and organizing a pictorial and historical – geographical basis from landscape analysis in their objective dimensions (materialization of forms) and subjective (relational subject/world). The analysis of paintings Andersen assumed, in this thesis, two perspectives: the perspective documentary and reflective perspective. In this sense, were sources of data on a geographical, historical and cultural defined universe and also a means to elucidate the representations created by knowable subject and its discursive strategies in building a knowledge of "the other". Thus, the different landscapes produced by Andersen, were objects used to interrelate and interpret an interactive and significance of time and space process. The point of this study fell on the landscapes of the coast of Paraná . This coast was understood as a territorial configuration and allows multiple readings, structured in non-rigid schemes – just like an image (nonverbal, analog and polysemic text). These schemes are able to correlate many different signs where other arrangements and (aesthetic, natural, cultural, artistic, social, political, economic) systems are born, reproduce, are explored and communicated. This study considered the landscapes as psychic acts, mixtures between culture and consciousness, human "internal and external" construction, which can be seen, felt, elaborate, invented and analyzed. By exploring the landscape in two dimensions simultaneously – landscape art and geographical landscape – had to use methodological strategies that depart hybrid and interdisciplinary principles, but which fundamentally were under the theoretical umbrella of the Cultural Geography. The landscapes, under this approach, were studied as sources for understanding the human sensory experience and its perception as well as for scientific production. This means that this landscape analysis has not been exhausted in describing their material characteristics and at the same time, substance and historical, artistic, cultural, scientific and philosophical object and, therefore, a symbolic form that could be deciphered and unveiled – geographically and artistically. This understanding of the representations of the landscape given by the iconological interpretation and from the geographical landscape as an objective fact, as the study of Physical Geography. Thus, the terms used Topography Iconological and Iconology Topographic as direct and poetic geography and art references. The design adopted here was one that inextricably entwined authors and researchers from different areas, not giving up a socio-anthropological approach and a psychosocial perspective – understanding thereby Geography also as a social science .

**Keywords:** Geography. Art. Landscape. Alfredo Andersen. Coast of Paraná. Topography Iconological. Iconology Topographic.

## RESUMEN

Este trabajo presenta los resultados de una encuesta que tenía como objetivo recopilar las pinturas realizadas por el artista noruego Alfredo Andersen (1860-1935), la estructuración y la organización de una base pictórica e histórico-geográfica a partir del análisis del paisaje en sus dimensiones objetivas (materialización de las formas) y subjetivo (relacional sujeto/mundo). El análisis de las pinturas Andersen supone, en esta tesis, dos perspectivas: la perspectiva de documentales y en perspectiva reflexiva. En este sentido, eran las fuentes de datos en un universo definido geográfico, histórico y cultural, y también un medio para elucidar las representaciones creadas por objeto cognoscible y sus estrategias discursivas en la construcción de un conocimiento del "otro". Por lo tanto, los diferentes paisajes producidos por Andersen, fueron objetos utilizados para interrelacionar e interpretar un significado interactivo y de proceso de tiempo y espacio. el objetivo de este estudio cayó sobre los paisajes de la costa del Paraná. Esta costa se entendía como una configuración territorial y permite múltiples lecturas, estructurados en esquemas no rígidos – al igual que una imagen (no verbal, analógico y texto polisémico). Estos sistemas son capaces de correlacionar muchas señales diferentes donde nacen otros arreglos y sistemas (estéticos, naturales, culturales, artísticas, sociales, políticos, económicos, entre otros), se reproducen, se exploran y se comunicaban. Este estudio examinó los paisajes como actos psíquicos, mezclas entre la cultura y la conciencia, construcción humana "interna y externa", que se puede ver, fieltro, elaborado, inventado y analizado. Al explorar el paisaje en dos dimensiones simultáneamente – arte del paisaje y del paisaje geográfico – tuvo que utilizar estrategias metodológicas que parten principios interdisciplinarios híbrido y, pero que, fundamentalmente, se encontraban bajo el paraguas teórico de la geografía cultural. Los paisajes, bajo este enfoque, se estudiaron como fuentes para la comprensión de la experiencia sensorial humana y su percepción, así como para la producción científica. Esto significa que este análisis del paisaje no se ha agotado en la descripción de sus características materiales y, al mismo tiempo, la sustancia y objeto histórico, artístico, cultural, científico y filosófico y, por lo tanto, una forma simbólica que se podría descifrar y dio a conocer – geográficamente y artísticamente. Esta comprensión de las representaciones del paisaje dado por el sesgo de interpretación iconológico y del paisaje geográfico como un hecho objetivo, ya que el estudio de la geografía física. Por lo tanto, los términos utilizados y Topográficos Iconológico y Iconología Topográfico como referencias directa y poética a la geografía y de la arte. El modelo que se adopte aquí fue uno que los autores inextricablemente entrelazadas e investigadores de diferentes áreas, no renunciar a un enfoque socio-antropológico y una perspectiva psicosocial-comprensión de ese modo también Geografía como Ciencia Social.

**Palabras-llave:** Geografía. Arte. Paisaje. Alfredo Andersen. Costa del Paraná. Topográfico Iconológico. Iconología Topográfico.

## LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 – Pintura sobre pergaminho baseada em Erhard Von Etzlaub.....	25
FIGURA 2 – DUETECUM, L. Van. <i>Hieronymus in Deserto</i> .....	32
FIGURA 3 – Cristo lavando os pés de Pedro.....	40
FIGURA 4 – Evangelho de Ada.....	40
FIGURA 5 – EYCK, Jan Van. O retábulo de Gand.....	44
FIGURA 6 – WITZ, Konrad. A Pesca Milagrosa.....	44
FIGURA 7 – DA VINCI, L. Mapa De Arezzo e Val di Chiana.....	46
FIGURA 8 – ALTDORFER, A. A Batalha de Alexander em Isso.....	47
FIGURA 9 – VLIEGER, S. A dutch ferry boat before a breeze.....	50
FIGURA 10 – GAINSBOROUGH, Thomas. Sr. e Sra. Andrews.....	51
FIGURA 11 – PANINI, Giovanni Paolo. Galeria do Cardeal Valenti.....	51
FIGURA 12 – TURNER, J. M. W. Yacht approaching the coast.....	56
FIGURA 13 – MONET, Claude. Nenúfares. 1920-1926.....	57
FIGURA 14 – MUNCH, Edward. O Grito.....	58
FIGURA 15 – PICASSO, Pablo. Mulher Chorando.....	58
FIGURA 16 – SMITHSON, Robert. Spiral Jetty.....	59
FIGURA 17 – WEI WEI, Ai. Soft Ground And Rooted Upon.....	60
FIGURA 18 – ENDER, E. Humboldt e Bonpland no Rio Orinoco.....	70
FIGURA 19 – MARTENS, C. Monte Sarmiento: Terra Do Fogo.....	78
FIGURA 20 – STANLEY, O. Beagle Zarpando Para A Austrália.....	78
FIGURA 21 – WALDSEEMÜLLER'S, M. <i>Universalis Cosmographia Secundum Ptholomaei Traditionem et Americi Vespuccii Alioru[m]que Lustrationes</i> .....	99
FIGURA 22 – Planta da Baía de Paranaguá e região contígua.....	103
FIGURA 23 – Situação do litoral do Paraná no Estado do Paraná e no Brasil, em 2013.....	106
FIGURA 24 – Limites Municipais entre as 7 cidades do Litoral do Paraná, em 2013.....	107
FIGURA 25 – MÜNSTER, Sebastian. Mapa do Novo Mundo, cosmografia de Münster.....	115
FIGURA 26 – STADEN, Hans. Duas viagens ao Brasil.....	120
FIGURA 27 – RUGENDAS, Johann Moritz. Floresta Brasileira.....	133
FIGURA 28 – DEBRET, Jean-Baptiste. Paranaguá.....	134
FIGURA 29 – DEBRET, Jean-Baptiste. Paranaguá.....	135
FIGURA 30 – DEBRET, Jean-Baptiste. Guaratuba.....	136
FIGURA 31 – PALLIÈRE, J. L. Descendo a Serra do Mar com tropas de erva-mate.....	136
FIGURA 32 – LOYD, W. Antonina.....	137
FIGURA 33 – MICHAUD, W. Superagüi.....	138
FIGURA 34 – MORRETES, L. De. Nundiaquara e Pico Paraná.....	141
FIGURA 35 – BAKUN, M. Cais do Porto de Paranaguá.....	142
FIGURA 36 – VIARO, G. Morretes vista do Marumbi.....	143

FIGURA 37 – Alfredo Andersen, irmãs e amigos.....	148
FIGURA 38 – ANDERSEN, A. Porto de cabedelo.....	149
FIGURA 39 – ANDERSEN, A. Barco norueguês.....	155
FIGURA 40 – ANDERSEN, A. Porto de Oslo.....	155
FIGURA 41 – VELD, W. A dutch hoeker at anchor near a pier.....	156
FIGURA 42 – ANCHER, M. Os pescadores.....	157
FIGURA 43 – BASTIDA, J. S. Y. Praia de Valência.....	157
FIGURA 44 – ANDERSEN, A. Retrato de Olaf Issachsen.....	159
FIGURA 45 – ANDERSEN, A. Retrato de Knut Hamsun.....	159
FIGURA 46 – GUDE, H.; TIDEMAND, A. Brudeferden i Hardanger.....	169
FIGURA 47 – Rota traçada por Andersen em sua segunda e definitiva viagem para o Brasil.....	173
FIGURA 48 – ANDERSEN, A. Visconde de Nácar.....	177
FIGURA 49 – ANDERSEN, A. Monsieur Charles Laforge.....	177
FIGURA 50 – ANDERSEN, A. Ana de Oliveira.....	179
FIGURA 51 – ANDERSEN, A. Menino de rua.....	179
FIGURA 52 – ANDERSEN, A. Retrato de Ana com o cachorro.....	179
FIGURA 53 – ANDERSEN, A. Lavando roupa.....	179
FIGURA 54 – ANDERSEN, A. Rocio no litoral.....	180
FIGURA 55 – ANDERSEN, A. Sete Quedas.....	186
FIGURA 56 – ANDERSEN, A. Gloriosos Campos.....	195
FIGURA 57 – ANDERSEN, A. Campos de São Luis do Purunã.....	196
FIGURA 58 – ANDERSEN, A. Sapeco da Erva-Mate.....	196
FIGURA 59 – ANDERSEN, A. A paisagem serrana com personagem.....	197
FIGURA 60 – ANDERSEN, A. Duas Raças.....	200
FIGURA 61 – ANDERSEN, A. Paisagem com canoa na margem.....	203
FIGURA 62 – ANDERSEN, A. Paisagem de Guaratuba I.....	212
FIGURA 63 – ANDERSEN, A. Paisagem de Guaratuba II.....	213
FIGURA 64 – ANDERSEN, A. Ilha Do Mel. S/D.....	214
FIGURA 65 – ANDERSEN, A. Entrada da Barra do Sul ou Pôr-do-sol.....	215
FIGURA 66 – ANDERSEN, A. Barra do Sul (Paranaguá).....	216
FIGURA 67 – ANDERSEN, A. Paisagem da Noruega.....	216
FIGURA 68 – ANDERSEN, A. Vista do Porto.....	220
FIGURA 69 – ANDERSEN, A. Porto de Paranaguá (Cais Do Itiberê).....	220
FIGURA 70 – HENKEL, A. Viaduto do Carvalho.....	222
FIGURA 71 – ANDERSEN, A. Estrada de Ferro.....	222
FIGURA 72 – ANDERSEN, A. Serra do Cadeado.....	224
FIGURA 73 – ANDERSEN, A. Rocio.....	226
FIGURA 74 – ANDERSEN, A. Rocio de Paranaguá.....	227
FIGURA 75 – ANDERSEN, A. Rocio.....	227
FIGURA 76 – ANDERSEN, A. Rocio.....	229
FIGURA 77 – ANDERSEN, A. Barra do Sul (Paranaguá).....	230
FIGURA 78 – ANDERSEN, A. Porto de Paranaguá.....	233

### LISTA DE QUADROS

- QUADRO 1 – RELAÇÃO ENTRE OBJETIVOS E HIPÓTESES PARA PRODUÇÃO DO ESTUDO
- QUADRO 2 – RELAÇÃO ENTRE A NATUREZA, A PAISAGEM, O HOMEM, A GEOGRAFIA E A ARTE.
- QUADRO 3 – RELAÇÕES ENTRE AS REPRESENTAÇÕES REALIZADAS POR ALFREDO ANDERSEN SOBRE O LITORAL DO PARANÁ E OS ESTUDOS DA PAISAGEM CULTURAL.

### LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

- APA – Área de Proteção Ambiental
- DER – Departamento de Estradas e Rodagens do Paraná
- DNOS – Departamento Nacional de Obras e Saneamento
- FUNAI – Fundação Nacional do Índio
- IAP – Instituto Ambiental do Paraná
- IBAMA – Instituto Brasileiro do Meio Ambiente e dos Recursos Naturais Renováveis
- IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística
- ICMBio – Instituto Chico Mendes de Conservação da Biodiversidade □
- IDH – Índice de Desenvolvimento Humano
- IPARDES – Instituto Paranaense de Desenvolvimento Econômico e Social
- MAA – Museu Alfredo Andersen
- MAP – Museu de Artes do Paraná
- MOM – Museu Oscar Niemeyer
- SEEC – Secretaria de Estado de Cultura
- SEED – Secretaria de Estado de Educação
- SNUC – Sistema Nacional de Unidades de Conservação da Natureza
- UC – Unidade de Conservação
- UFPR – Universidade Federal do Paraná

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO</b> .....	15
1.1 MARCO TEÓRICO E ESTRATÉGIAS METODOLÓGICAS.....	16
1.2 A UTILIZAÇÃO POÉTICA DOS TERMOS TOPOGRAFIA ICONOLÓGICA E ICONOLOGIA TOPOGRÁFICA NA DECIFRAÇÃO DAS PAISAGENS- ÍCONES.....	23
1.3 A ESTRUTURA GERAL DO ESTUDO: OS CAPÍTULOS DA TESE.....	23
<b>2 SOBRE PAISAGENS</b> .....	25
2.1 PAISAGEM: ANÁLOGON DA NATUREZA.....	27
2.2 ARTE – UM ELO ENTRE DOIS MUNDOS.....	32
2.3 COMPLEXAS PAISAGENS CONTEMPORÂNEAS.....	58
2.4 METAFÍSICAS PAISAGENS E NATUREZA.....	62
2.5 PAISAGENS GEOGRÁFICAS.....	70
2.6 UMA ABORDAGEM CULTURAL PARA A GEOGRAFIA.....	86
2.6.1 Culturais paisagens geográficas: olhares fenomenológicos para o espaço, o território, a paisagem e o lugar.....	90
2.6.2 A paisagem, o espaço, o território e o lugar: questões de identidade cultural.....	94
2.6.3 Paisagens culturais: articulação Geografia e Arte sob um olhar fenomenológico.....	94
2.6.4 A Arte sob o olhar fenomenológico de Merleau-Ponty.....	96
<b>3 TOPOGRAFIA ICONOLÓGICA DA ÁREA DE ESTUDO: AS PAISAGENS DO LITORAL DO PARANÁ E SUAS REPRESENTAÇÕES</b> .....	99
3.1 PAISAGENS MAPEADAS.....	103
3.1.1 A diversidade paisagística na produção artística.....	113
3.2 PAISAGENS COLONIZADAS.....	115
3.2.1 Adentrando as paisagens do litoral do Paraná.....	120
3.3 PAISAGENS MULTIPLICADAS: A ARTE E O LITORAL DO PARANÁ.....	129
<b>4 ICONOLOGIA TOPOGRÁFICA: AS DIFERENTES REPRESENTAÇÕES DE ANDERSEN</b> .....	145
4.1 ALFRED EMIL ANDERSEN.....	146
4.1.1 Pequena Introdução.....	147
4.1.2 Anos de Formação.....	148

4.1.3 A Noruega de Andersen.....	161
4.1.4 Noruega – História e Arte.....	163
4.1.5 A Iconologia Topográfica das paisagens norueguesas.....	168
4.2 ANDERSEN EM PAISAGENS BRASILEIRAS.....	172
4.2.1 Andersen em Paranaguá.....	175
4.2.2 Andersen em Curitiba.....	181
4.2.3 Andersen artista, Andersen professor.....	183
4.2.4 A década de 1920.....	186
4.2.5 Entre Alfredos: a relação entre o “Pai da Pintura Paranaense” e o “Inventor do Paranismo”.....	188
4.2.6 A paisagem paranista de Alfredo Andersen e de Romário Martins.....	195
4.2.7 As várias raças de Andersen.....	199
<b>5 A ICONOLOGIA TOPOGRÁFICA DE ALFREDO ANDERSEN: AS PAISAGENS CULTURAIS DO LITORAL PARANAENSE.....</b>	<b>203</b>
5.1 AS DIVERSAS ICONOLOGIAS TOPOGRÁFICAS DE ALFREDO ANDERSEN SOBRE O LITORAL DO PARANÁ.....	210
5.1.1 A Topofilia de Andersen.....	217
5.1.2 A Estrada de Ferro, o Porto e o Rocio de Paranaguá – arquitetura, imaginário e simbologia das paisagens litorâneas.....	219
5.1.3 O Rocio de Paranaguá.....	224
5.1.4 As figuras presentes nas representações de tempo e espaço de Andersen	229
5.1.5 Abstrata geografia imaginária.....	231
<b>6 CONCLUSÃO.....</b>	<b>236</b>
<b>7 REFERÊNCIAS.....</b>	<b>242</b>
<b>ANEXOS.....</b>	<b>257</b>
<b>APÊNDICE.....</b>	<b>270</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Esta pesquisa de doutorado teve como proposta compilar as pinturas (representações/imagens) de paisagens feitas sobre o litoral do Paraná e produzidas pelo artista plástico Alfredo Andersen (1860-1935). Concomitantemente, estruturar e organizar uma base pictórico-geográfica e histórica sobre este território litorâneo, demonstrando que estas imagens artísticas possibilitam a identificação dos significados essenciais dos momentos culturais que elas refletem, produzindo uma conexão entre estas informações e as diversas áreas do conhecimento.

Partiu-se do seguinte problema para produção desta pesquisa:

Seria possível obter um entendimento ampliado dos aspectos objetivos e subjetivos das paisagens do litoral do Paraná a partir da análise da produção artística de Alfredo Andersen?

Neste contexto, os objetivos a serem alcançados foram: analisar os aspectos objetivos e subjetivos da paisagem do litoral do Paraná por meio das paisagens produzidas por Alfred Andersen; sistematizar suas pinturas, em especial, aquelas cujo tema fosse o litoral do Paraná; fazer um levantamento biográfico e iconográfico de Andersen e de suas pinturas avaliando e analisando as interfaces do mesmo com a trajetória histórica do litoral do Paraná.

Ou seja, a partir das paisagens articular uma relação entre as bases geográfica, pictórica e histórica do litoral do Paraná, contextualizando-as no processo de criação das imagens feitas por Andersen. Seguindo estes direcionamentos, primeiramente foi efetuada uma revisão descritivo-analítica e bibliográfica sobre o artista Alfredo Andersen e sua produção artística, dando ênfase às paisagens que o mesmo executou sobre o litoral do Paraná.

Considerado “Pai da Pintura Paranaense”, Andersen foi um norueguês que teve sua formação artística efetuada integralmente na Europa do século XIX (FERREIRA, 2001). Ao aventurar-se por terras tropicais, escolheu o Brasil para passar toda a sua vida. Morou no litoral do Paraná e em Curitiba e, em terras paranaenses, casou, teve filhos, foi artista, professor de artes e se envolveu com a política e a elite de sua época. Seu trabalho possibilitou um novo *status* para a arte paranaense e, com os elementos objetivos e subjetivos específicos de sua produção artística – influenciou e participou, mesmo que indiretamente, do processo de criação de uma identidade paranaense (FERREIRA, 2001). Coincidentemente, havia

vivido um processo similar enquanto ainda morava na Noruega – sendo participante ativo na construção da identidade de seus país.

Sucederam Andersen, inúmeros outros artistas e discípulos, muitas vezes também estrangeiros, que deram continuidade a sua estética e à uma arte “paranaense” baseada no uso de símbolos retirados da Geografia Física do Estado do Paraná. (FERREIRA, 2001, CAMARGO, 2007).

A partir destas informações foram estabelecidas algumas possíveis hipóteses para este estudo – mesmo tendo sido privilegiada a lógica da descoberta (CORRÊA, 2003):

<b>Objetivo Geral:</b> Analisar os aspectos objetivos e subjetivos da paisagem do Litoral do Paraná por meio das paisagens produzidas por Alfred Andersen.	
<b>Objetivos Específicos</b>	<b>Hipóteses</b>
1 – Sistematizar e analisar as paisagens artísticas produzidas por Alfredo Andersen, entre meados do séc. XIX e meados do século XX sobre o litoral do Paraná;	– As pinturas da paisagem do litoral do Paraná, feitas por Alfredo Andersen, são idealizações da mesma; – Aquilo que não é possível ver em sua obra é tão importante quando aquilo que é possível observar, quando se trata de se fazer uma leitura destas paisagens;
2 – Fazer levantamento biográfico e iconográfico do artista Alfredo Andersen e avaliar suas interfaces com a trajetória histórica do litoral do Paraná;	– O olhar do estrangeiro (artista) deve ser considerado na construção destas paisagens brasileiras e destes ideários; – O olhar do artista estrangeiro, Alfredo Andersen, possibilitou o aparecimento de um novo status para a arte paranaense;
3 – Verificar se as paisagens artísticas, criadas por Andersen, possibilitam estabelecer uma articulação entre as bases pictórica, cultural, geográfica e histórica do litoral do Paraná;	– Aparecem elementos objetivos e subjetivos, na produção paisagística de Alfredo Andersen, que permitem analisar as inúmeras facetas do litoral do Paraná. – Com base na criação destes elementos objetivos e subjetivos, Andersen iniciou e influenciou a construção de uma identidade Paranaense.
4 – Efetuar revisão descritivo-analítica sobre a produção que versa sobre as paisagens artísticas do litoral do Paraná;	– Andersen possibilitou o aparecimento de inúmeros artistas e discípulos que deram continuidade a sua estética e à uma arte paranaense baseada no uso de símbolos retirados da Geografia física do Estado do Paraná.
5 – Fazer levantamento bibliográfico sobre a produção que discute o tema “paisagens do litoral do Paraná”.	

QUADRO 1 – RELAÇÃO ENTRE OBJETIVOS E HIPÓTESES PARA PRODUÇÃO DO ESTUDO.  
FONTE: A autora (2012).

## 1.1 MARCO TEÓRICO E ESTRATÉGIAS METODOLÓGICAS

Nesta tese, as paisagens foram entendidas como atos psíquicos (SIMMEL, 2009), misturas entre cultura e consciência, uma construção humana, “externa” e

“interna”, que pode ser vista, sentida, elaborada, inventada e analisada, objetiva e subjetivamente (ANDREOTTI, 2013).

As paisagens, sob este enfoque, são fontes para a experiência sensível humana e sua percepção, assim como, para a produção científica. São, também, produzidas a partir das diversas representações oferecidas pela subjetividade individual e social e pelas peculiaridades culturais, sociais, filosóficas e estéticas dos diferentes momentos históricos. Isto significa que a análise de paisagens não se esgota somente na descrição de suas características materiais, sendo ao mesmo tempo, substância e objeto histórico, artístico, cultural, científico e filosófico e, por isso mesmo, uma forma simbólica a ser decifrada, desvendada – artística e geograficamente (ANDREOTTI, 2013; SIMMEL, 2009).

Para a elaboração deste estudo teve-se que se pensar sobre paisagens sob duas dimensões concomitantemente: a paisagem arte e a paisagem geográfica (dimensões que se imbricam e, ao mesmo tempo, são válidas para a compreensão de um local). Neste sentido foi preciso analisar estratégias metodológicas que partissem de princípios híbridos e interdisciplinares e que possibilitassem leituras, interpretações e identificações – sob vários pontos de vista.

A concepção adotada foi aquela que imbricou autores e pesquisadores, de diferentes áreas, não abrindo mão de uma abordagem sócio-antropológica e de um viés psicossocial – entendendo, desta forma, a Geografia também como uma ciência social. O sociólogo Creedy (1975, p. 15-25), explica que, quando um pesquisador utiliza elementos extraídos da literatura ou de obras de arte em geral, admite, implicitamente, um alto grau de correspondência entre tipos de fenômenos concernentes a dois níveis da atividade humana – o real e o imaginário. Para este sociólogo (CREEDY, 1975), quando obras de artes são analisadas é preciso levar em consideração termos como estrutura social, cultura e personalidade. A estrutura social expressaria uma série de traços formais e estilísticos, constituindo um dos caminhos para estabelecer significados à arte. A cultura, para o autor (CREEDY, 1975), por desafiar qualquer definição breve, resumidamente se referiria às crenças, opiniões, conceitos, valores e normas dentro de uma sociedade. No entanto, ela seria essencial para entender a cultura na qual a obra analisada está inscrita, inclusive os eventos exteriores e interiores que intervêm na produção, fruição e análise da mesma. Já o conceito de estrutura de personalidade, o qual, segundo Creedy (1975), muitos estudiosos relutam em trabalhar, é um importante instrumento

interpretativo em qualquer investigação sociológica pois, apesar de ser a personalidade do artista mais pertinente ao estudo da psicologia da arte, isto não significa que ela não seja um determinante importante no estudo de sua obra (CREEDY, 1975).

A abordagem desta pesquisa foi exploratória, qualitativa e interdisciplinar. Interdisciplinar, porque possuiu uma visão holística do objeto, isto é, que levou em consideração os vários componentes que integram uma situação, suas influências recíprocas e suas interações, buscando entender e descrever a complexidade do problema levantado sem empregar instrumentos estatísticos para a análise mas, levantando o máximo possível de oportunidades para entender e responder aos objetivos propostos. Exploratória, pois envolveu e se delineou a partir do levantamento bibliográfico, documental. A natureza qualitativa da pesquisa partiu da coleta de dados obtidos a partir da observação, da análise de documentação direta, indireta e bibliográfica, apesar dos diferentes graus de amplitude encontrados entre as mesmas.

Em primeiro lugar foram levantados dados, de acordo com a proposta apresenta pela geógrafa italiana Giuliana Andreotti (2011), em seminário<sup>1</sup> oferecido pelo Programa de Pós-Graduação em Geografia, pela UFPR, no ano de 2011. Neste seminário, a geógrafa apresentou um itinerário para que uma paisagem fosse analisada sob diferentes ângulos, mas fundamentalmente, sob o amparo teórico da Geografia Cultural. Nesta tese foram utilizados 9 dos 10 itens propostos pela pesquisadora (ANDREOTTI, 2011):

1. Reconhecer, na paisagem estudada, os elementos físicos e humanos e sua distribuição;
2. Verificar a qualidade destes elementos e especificá-los (socialmente, historicamente, materialmente, politicamente, esteticamente...);
3. Verificar na paisagem estudada, como a cultura do local se estrutura e se expressa;

---

<sup>1</sup> ANDREOTTI, G. **Geografia das Emoções**. Seminário realizado pelo Programa de Pós-graduação em Geografia da UFPR: Novembro, 2011.

4. Verificar, se for possível e se for preciso – a partir de entrevistas – a leitura que os moradores do local e de fora do local estudado, fazem destas paisagens (visão, recordações, sonhos, imaginação, percepção...);
5. Verificar a distribuição dos ícones desta paisagem;
6. Conhecer a paisagem pessoalmente (o pesquisador);
7. Fazer a cartografia deste local;
8. Conhecer os lugares mais importantes desta paisagem para as pessoas;
9. Pesquisar os projetos urbanísticos do local;
10. “Interrogar” o local = História, memória, Geografia, utilizando-se um quadro simbólico – pois, desta forma, o “local”, poderia ser utilizado como fonte para conhecimento e reconhecimento, percepção e análise de estruturas sociais, ambientais, estéticas, arquitetônicas, geográficas e históricas, caindo no mesmo processo de diferenciação e análise das obras de arte.

Todos os itens foram contemplados, entre os capítulos 3, 4 e 5. Com exceção dos dados referendados no item 4 (acima descrito), uma vez que esta pesquisa recaiu sobre a análise de obras de arte. Ou seja, toda verificação, leituras e análises foram realizadas a partir de representações imagéticas. Neste sentido, é preciso esclarecer o que se entendeu por representações, não sem antes deixar claro que não foi intuito desta tese, aprofundar-se sobre os estudos das Representações Sociais. Entretanto, se entendeu que, as obras de arte revelam tanto uma representação, quanto um imaginário social, o que corrobora com as afirmações de autores como Jodelet (2001, 27), que explicam ser a Representação Social, sempre uma representação de alguém ou de alguma coisa. Para esta autora (JODELET, 2001), nas representações sociais, se manifestam, tanto as características dos sujeitos – com quem mantém relações de interpretação (significações); quanto com os objetos – com os quais mantém relações de simbolização. As significações são, portanto, resultados de atividades que fazem das representações, tanto construções quanto expressões dos sujeitos.

Por ser uma investigação que analisa imagens, gerou-se, por outro lado, a necessidade do levantamento, quantificação, definição de uso e de identificação destes objetos (pinturas de paisagens). Pesquisas iconográficas implicam estabelecimentos de classificações e tipologias, identificação de gêneros de

produção e de seus conteúdos. No caso da iconografia gráfica, é preciso diferenciar pintura, desenho, gravura, fotografia e computação gráfica. É importante também definir critérios de classificação de conteúdos temáticos e valor de documento da pura ficção criativa (ALEGRE<sup>2</sup> *apud* FELDMAN BIANCO *et al.*, 1998, p. 80-83). Cada gênero e conteúdo obedecem condições de realização que interferem no resultado final da imagem e naquilo que ela comunica. Escolas e estilos de criação artística guardam, também, estreita relação com o contexto social, o mundo das ideias e os valores de uma época e do local em que a obra foi produzida – a consideração de tais elementos se torna essencial quando se trata de avaliar, por exemplo, os valores documental e histórico e relacioná-los com a estética e a expressão artística (ALEGRE<sup>3</sup> *apud* FELDMAN-BIANCO *et al.*, 1998, p. 80-83). No caso de materiais produzidos no passado mais distante, como é o caso das obras de Alfredo Andersen, os cuidados tiveram de ser redobrados, principalmente, no que concerne à análise contextual. Para reduzir riscos sempre que possível, a análise recaiu sobre as pinturas originais, comparando-as com as reproduções (ALEGRE<sup>4</sup> *apud* FELDMAN BIANCO *et al.*, 1998, p. 80-83).

Por outro lado, como seria inexecutável proceder a análise de todas as paisagens produzidas por Andersen, optou-se, a partir da qualificação, pela leitura e reflexão abrangente das paisagens do litoral do Paraná produzidas pelo artista, identificando os principais elementos que sustentam a linguagem visual de Andersen dentro deste gênero. Optou-se também, em dar preferência às obras do artista que estivessem em instituições públicas e abertas a visitação (as obras com estas características passaram a possuir ao lado de sua identificação 2 asteriscos: \*\*). Esta delimitação facilitou, não só o exame destas paisagens, como também criou a possibilidade de acesso a possíveis leitores interessados em verificar as mesmas. No entanto, no decorrer do trabalho, obras de Andersen que não versam sobre o litoral do Paraná e também que não estão vinculadas a instituições públicas apareceram – elas foram necessárias para dar suporte a leitura proposta nesta Tese (estas obras foram identificadas com apenas 1 asterisco: \*). Obras de arte de outros

---

<sup>2</sup> ALEGRE, Maria Sílvia Porto. Reflexões sobre iconografia etnográfica: por uma hermenêutica visual. In: FELDMAN-BIANCO (org.) **Desafios da imagem**: Fotografia, iconografia e vídeo nas ciências sociais. São Paulo: Papyrus, 1998.

<sup>3</sup> (Idem.).

<sup>4</sup> (Op. cit.).

artistas foram, da mesma forma, inseridas para que comparações e reflexões mais aprofundadas pudessem ser realizadas. As obras de Andersen fizeram parte também de uma composição imagética criada sobre um mapa do litoral do Paraná, ou seja de uma Geografia imaginária – que pode ser visualizada no APÊNDICE presente a p. 270, desta tese.

Neste estudo, o objeto de análise – as pinturas de Andersen – tem como técnica a pintura a óleo (SAMAIN<sup>5</sup> *apud* FELDMAN BIANCO *et al.*, 1998, p. 55). Estas são misturas de pigmentos e aglutinantes específicos que penetram e secam em cima de um suporte, geralmente uma tela confeccionada em tecido de algodão e que possuem materialidade, peso e textura. Pode-se dizer também que as imagens fixadas e congeladas nesta forma bidimensional e, achatadas nestes suportes, são um corte, um recorte do tempo e do espaço (SAMAIN<sup>6</sup> *apud* FELDMAN BIANCO *et al.*, 1998, p. 55). Conforme explica Samain<sup>7</sup> (*apud* FELDEMAN-BIANCO *et al.*, 1998), a análise de pinturas – imagens estáticas e polissêmicas – exige inúmeros cuidados pois a característica fundamental de uma imagem é a subjetividade. No entanto, a objetividade é o tratamento esperado quando se fala em abordagens metodológicas e técnicas, geralmente se pensando em soluções e procedimentos operacionais claros para poder se guiar.

Justamente por esta razão, conforme explica Christofolletti (1982), alguns estudiosos se recusam a reconhecer o subjetivo, ignorando coisas que possam lançar luz nas complexidades do relacionamento do homem com o mundo. De qualquer forma, tendo este estudo, a pintura de paisagens como objetos de pesquisa, toda a sua investigação seguiu os minuciosos procedimentos descritos até aqui.

A análise das pinturas de Andersen assumiu, nesta Tese, duas perspectivas (BITTENCOUR<sup>8</sup> *apud* FELDMAN-BIANCO *et al.*, 1998): a perspectiva documentário

---

<sup>5</sup> SAMAIN, Etienne. Questões heurísticas em torno do uso das imagens nas ciências sociais. In: FELDMAN-BIANCO e LEITE (orgs.) **Desafios da imagem**: Fotografia, iconografia e vídeo nas ciências sociais. São Paulo: Papirus, 1998.

<sup>6</sup> (Idem.).

<sup>7</sup> (Idem.).

<sup>8</sup> BITTENCOURT, Luciana Aguilar. Algumas considerações sobre o uso da imagem fotográfica na pesquisa antropológica. In: FELDMAN-BIANCO e LEITE (orgs.) **Desafios da imagem**: Fotografia, iconografia e vídeo nas ciências sociais. São Paulo: Papirus, 1998.

e a perspectiva reflexiva. A primeira considera a informação que pode ser apreendida por meio da análise de conteúdo da imagem, servindo como uma fonte de dados sobre os diferentes universos culturais e sobre o contexto histórico na qual foi criada. A segunda perspectiva, considera a imagem como um meio para elucidar as representações criadas pelo sujeito cognoscível no trabalho de campo e as estratégias discursivas usadas na construção de um conhecimento sobre “os outros” (BITTENCOURT<sup>9</sup> *apud* FELDMAN-BIANCO *et al.*, 1998).

Assim as diferentes paisagens produzidas por Andersen, provenientes de diferentes locais do litoral paranaense, foram objetos “subjetivos” e fontes primárias para inúmeras inter-relações e para interpretações de infindáveis relações, tornando-se o núcleo de um grande processo interativo e de significação do tempo e do espaço – geográfico e histórico. Escrever sobre esta paisagem geográfica e artística se mostrou, neste contexto, uma atividade complexa, uma vez também que é da natureza, das paisagens – mesmo as geográficas/materializadas no espaço – uma multiplicidade de possibilidades de estudo, tanto de pontos de partida quanto de chegada – sendo por isso também que a Arte e a Geografia são consideradas áreas de estudo interdisciplinar que podem ser usadas para os mais diversos fins.

Levando em conta todas estas premissas, as análises e reflexões filosóficas a respeito das paisagens, foram aquelas encontradas em Simmel (2009), assim como os estudos deste autor também foram utilizados em todas as questões referentes as discussões sobre o papel e a figura do estrangeiro (SIMMEL, 1983). Quanto as questões referentes a percepção fenomênica da paisagem (artística e geográfica), foram utilizados os aportes da metafísica de Merleau-Ponty (2004 a; 2004 (b)) e de Besse (2006). Foram também utilizadas fontes diversas da bibliografia da Geografia de cunho Cultural: Andreotti (2011, 2013), Cosgrove (1998), Corrêa e Rosendahl (1998), Ab’Sáber (2008), Salgueiro (2000), Salgueiro (2001), Schier (2008), Sahr e Arantes (2011). Especificamente para a área de Artes, foram utilizados os seguintes autores: Cauquelin (2007), Aliata/Silvestri (2008), Domènech (2011), Panofsky (2009), Gombrich (2008), J. Guinsburg (2011), Fischer (2007), Puls (1998) e Berger (1999).

---

<sup>9</sup> (Idem.).

Decidiu-se, por fim, por fazer a revisão bibliográfica ao longo do texto evitando assim mais um longo capítulo na tese – mesmo porque, em dado momento, foi observado que não seria necessária a produção deste capítulo.

## 1.2 A UTILIZAÇÃO POÉTICA DOS TERMOS TOPOGRAFIA ICONOLÓGICA E ICONOLOGIA TOPOGRÁFICA NA DECIFRAÇÃO DAS PAISAGENS-ÍCONES

As paisagens assim como as obras de arte – foram entendidas neste estudo – como aquelas que podem ser decifradas de formas diferentes por pessoas e áreas de estudos diferentes. Desse modo, a compreensão das diversas representações da paisagem se deu pelo viés da interpretação iconológica, que por sua vez se debruçou nos estudos realizados por Panofsky (2009), Domènech (2011) e Puls (1998).

Esta tese analisou mapas e pinturas como ícones (PANOFSKY, 2009; DOMÈNECH, 2011); e, analisou a paisagem geográfica, tanto como um dado objetivo, conforme os estudos da Geografia Física – Maack (2012), Esteves (2005), Bigarella, 2001; 2009), como um dado subjetivo. Desta forma, unindo Arte e Geografia, objetividade e subjetividade, decidiu-se pela utilização dos termos Topografia Iconológica (análise objetiva da paisagem) e Iconologia Topográfica (análise das obras de arte paisagísticas) como referências diretas e poéticas à estas duas áreas de conhecimento: a Geografia e a Arte.

## 1.3 A ESTRUTURA GERAL DO ESTUDO: OS CAPÍTULOS DA TESE

Esta tese se estruturou em 5 capítulos. O primeiro capítulo tem caráter introdutório. O segundo capítulo em que se investigou a história e a concepção do conceito de paisagem para a área da Geografia e, posteriormente, a compreensão do mesmo conceito nas artes – embrenhando-se, ao mesmo tempo, no conceito intrínseco ao de paisagem, que é o do termo natureza.

No terceiro capítulo, o registro, análise e reflexão da paisagem litorânea paranaense recaiu sobre seus aspectos físicos. Para tanto, dados bibliográficos, mapas, estudos da região, assim como obras de arte produzidas sobre este espaço geográfico, foram pesquisados e inseridos. Neste capítulo, se abordou aquilo que, à princípio, é ou pode ser considerado como “mais” objetivo e visível nas paisagens.

No quarto capítulo, diferentes paisagens pictóricas, produzidas por diferentes artistas, em diferentes períodos históricos, foram analisadas. A ideia foi trazer à tona a possibilidade de se obter um entendimento ampliado e diferenciado dos aspectos objetivos e subjetivos do local estudado – a partir do espaço e do tempo. Desta forma, neste capítulo foi aprofundada a articulação entre as interfaces geográfica, pictórica, filosófica e histórica, a partir da vida e obra do artista Alfredo Andersen e de sua relação com o Paraná, seu litoral e suas paisagens. A leitura e análise de diversos textos sobre o litoral do Paraná, sobre o Paranismo e sobre a história da Noruega também foram aprofundados pois estruturaram a base, indispensável, para a produção do quinto e último capítulo.

Finalmente no quinto capítulo, as análises das paisagens executadas por Andersen foram realizadas com maior profundidade. Divididas por temas, as representações paisagísticas, produzidas pelo artista, sofreram as leituras e reflexões propostas pela Tese, a partir de seus conteúdos, estética, estilo, contexto social e cultural, ideias, valores e simbolismos e de suas relações com os estudos das áreas geográfica e artística – no propósito único de demonstrar que, toda a subjetividade e polissemia nelas contidas, possibilitariam a construção e o entendimento ampliado dos aspectos objetivos e subjetivos da paisagem do litoral do Paraná.

## 2 SOBRE PAISAGENS



FIGURA 1 – Pintura sobre pergaminho baseada em Erhard von Etzlaub. Nuremberg e as florestas de St. Lorenz e St. Sebaldus. 1516.

FONTE: Schama, 2009.<sup>10</sup>

*Um homem se propõe a tarefa de desenhar o mundo.  
Ao longo dos anos, povoa um espaço com imagens de províncias,  
reinos, de montanhas, de baías, de naus, de ilhas, de peixes,  
de moradas, de instrumentos, de astros, de cavalos e de pessoas.  
Pouco antes de morrer, descobre que este paciente labirinto  
de linhas traça a imagem de seu rosto.  
Jorge Luís Borges (BORGES, 1999)<sup>11</sup>.*

A história e a concepção do conceito de paisagem reconhece diversos inícios, entre as diversas áreas do conhecimento. Geografia, Artes, Filosofia, História, cada uma destas áreas, oferece especial perspectiva para o termo – apesar de estarem todas, profundamente ligadas – assim como, relacionadas a diferentes tipos de percepção. As diferentes perspectivas e percepções que o termo incorpora,

<sup>10</sup> As Figuras 1, 2 e 18, utilizadas no decorrer deste capítulo, tem como objetivo único ilustrar (a partir do tema) o início de cada um dos tópicos correspondentes às suas inserções. Todas as demais figuras utilizadas foram numeradas e devidamente referenciadas ao longo do texto.

<sup>11</sup> Os pensamentos utilizados no início dos tópicos: 2; 2.1; 2.2; 2.4;2.5 e 2.6 foram usados poeticamente, mantendo portanto, uma relação indireta aos temas abordados nestes tópicos.

inevitavelmente, redundam em diferentes propostas, experiências e análises – o que repercute em um grande desafio estabelecer uma epistemologia relacionada à paisagem. Conseqüentemente, pela natureza deste estudo, seu referencial teórico-metodológico teve de perpassar inicialmente, pela compreensão do conceito geográfico de paisagem e, posteriormente, pela compreensão do mesmo conceito nas artes – embrenhando-se, ao mesmo tempo, no conceito intrínseco e a ele correlato, que é o do termo natureza.

A abordagem teórica deste capítulo, fundamentou-se em autores que transitam de forma aprofundada, entre os estudos da Geografia e os diferentes tipos de representações – em especial as representações artísticas, sendo a ênfase calcada nas questões referentes à paisagem. Principalmente, àquelas ligadas aos estudos da Geografia Cultural, em sua vertente fenomenológica – conduzida paralelamente, à metafísica simmeliana (2009) e merleauPontiana (2000, 2004) e, ao estudo da arte paisagística e geográfica do filósofo Jean-Marc Besse (2006). A análise, desta pesquisa, entende a Fenomenologia, como um método que possibilita incontáveis reflexões sobre a paisagem e, possíveis e profundas interfaces com a produção artística e sógnica – principalmente aquela realizada, a partir da construção do conceito de ícone<sup>12</sup>, encontrado em Panofsky (2009). Assim se baseou, na compreensão do âmago da categoria paisagem, na Geografia e de seu possível estudo artístico – para que esta paisagem se tornasse, mais à frente – aquilo que, neste trabalho foi poeticamente denominado de: Iconologia Topográfica e, Topografia Iconológica das paisagens.

A presente reflexão levou em consideração, o fato de que, seja qual for o estudo sobre a paisagem, se ele for realizado sob um ponto de vista, que o pesquisador considere como estritamente objetivo – isto é, somente sobre uma descrição física da paisagem, então poderá este pesquisador, tentar se desvincular das prováveis questões subjetivas – que da análise advirá. Mas, que o contrário, dificilmente será possível. Ou seja, se o autor entender a paisagem, também como uma categoria do pensamento, como uma formação cultural, síntese de concepções subjetivas mais abrangentes e, sob uma dimensão ontológica e metafísica – este autor, inevitavelmente terá que recorrer a análises objetivas e subjetivas concomitantemente.

---

<sup>12</sup> A conceituação realizada sobre a iconografia e a iconologia, conforme entendimento de Panofsky (2001) e Domènech (2011), encontram-se especialmente nas páginas 33 e 34 desta Tese.

## 2.1 PAISAGEM: ANÁLOGON DA NATUREZA

*“... a sublime percepção de algo mais profundamente fundido, cuja moradia é a luz dos sóis poentes, e o oceano circular, e o ar vivo, e o céu azul, e a mente humana”.*

*William Wordsworth (HUXLEY, 1977).*

Pensar sobre a paisagem é refletir sobre a relação cultura e natureza, espaço e tempo. Mesmo que de forma anacrônica, contemporaneamente, o tema natureza continue a ocupar um papel relacionado ao que ainda há de natural no mundo – o que a torna, um lugar, quase sempre, muito distante do homem – objetiva e subjetivamente. Decorre do conceito de natureza, aquilo que geralmente denomina-se paisagem. Paisagem, como aquilo que o olhar abarca, quando avista o horizonte: uma espécie de panorama, de cenário. Entretanto, milenar é a história que transporta, o conceito de natureza ao conceito de paisagem – sendo esta, uma passagem complexa, objetiva, subjetiva, metafísica e, sujeita à inúmeras reflexões (CAUQUELIN, 2007; ANDREOTTI, 2007, 2008, 2013; BESSE, 2006). Para adentrá-la, recorre-se ao texto, “Philosophie der Landschaft”, de 1913, de Georg Simmel (1858-1918).

Quando o filósofo Georg Simmel escreveu “A Filosofia da Paisagem”, afirmou que, uma paisagem só poderia ser verdadeiramente visualizada pelos homens, caso estes pudessem “desacorrentar” seus espíritos, do que há de objetivo nos elementos observados e, usufruir de uma totalidade nova, que não estivesse ligada à significações particulares, nem mecânicas (SIMMEL, 2009, p. 05). A paisagem corresponderia, neste sentido, ao olhar e à subjetividade de quem olha e, para explicar este fenômeno, Simmel, recorreu ao conceito fundamental de *Stimmung* (estado de espírito). Sob este conceito, as unidades apresentadas pelo mundo, manifestariam-se, a partir da consciência criativa do espectador, fazendo parte de seu estado psíquico. Isto é, por estar atrelado ao estado psíquico, estaria ligado subjetivamente aos estados afetivos de cada ser.

“A Filosofia da Paisagem”, foi um dos primeiros textos inteiramente filosóficos sobre a paisagem e, Simmel, como um dos mais importantes sociólogos da modernidade, desenvolveu uma sociologia ampla e eclética, que decifrou a paisagem como uma categoria do pensamento humano, unindo à compreensão da mesma, os vieses geográficos e artísticos, históricos, psicológicos e filosóficos. Suas profundas reflexões, sobre o conceito de paisagem, se deram sob uma perspectiva

espacial, que considerou, sobretudo, as diversas polaridades encontradas e relacionadas ao conceito, como, por exemplo: o reunir e o separar; a singularidade, a individualidade, a unidade e o aglomerado; o pedaço autônomo e a reunião; a separação e a aproximação; o desligamento e a ligação. Ao mesmo tempo, entendeu, natureza e paisagem como coisas distintas e historicamente situadas no tempo e no espaço.

Simmel (2009, p. 07), explicou que, o verdadeiro “sentimento da natureza” só se desenvolveria, plenamente, na época moderna – sendo uma derivação de seu lirismo e romantismo. Diferentes épocas e autores concebem de diferentes formas, conceitos como os de modernidade, modernismo ou época moderna. Parte-se, neste estudo, do pressuposto, de que não há concepção certa ou errada. Utiliza-se, neste caso, a concepção do próprio Simmel, que correlaciona o início da época moderna ao final do período medieval – início do século XV.

Para Simmel (2009), apesar de se saber que as crenças e religiões das épocas mais primitivas possuíam um sentimento bastante profundo de natureza; este sentimento praticamente desapareceu durante a Antiguidade e a Idade Média – uma vez que o próprio objeto (natureza) não existia, ainda, como decisão psíquica. A concepção moderna de natureza, se deu, somente, com o afastamento do sentido unitário de natureza e o “surgimento” de uma individuação das formas interiores e exteriores de sua existência – que, em suma, foi uma das grandes fórmulas do mundo pós-medieval. Neste momento, foi possível, ver surgir a paisagem como que “ressaindo” da natureza (SIMMEL, 2009, p. 07). Existe, portanto, uma complexa e emaranhada transposição, entre os termos natureza e paisagem, seus equivalentes e a construção destes conceitos ao longo dos séculos e, muitos estudiosos contemporâneos compartilham das afirmações e reflexões simmelianas, explicando-as, de formas mais pormenorizadas.

Aliata e Silvestri (2008, p. 17), entendem que, a história da construção física e mental da paisagem só pode ser compreendida, como uma forma particular de relação entre o homem e a natureza, e com essa observação, acreditam na existência de diversos “inícios” para o surgimento da mesma, sendo que, todos eles, remontam à história das manifestações da cultura humana. Cauquelin (2007), afirma que até o século XV, o conceito de paisagem era predominantemente linguístico e de caráter religioso – o mundo era um efeito da palavra e isto pode ser, claramente observado nas grandes epopeias da Idade Média, por exemplo. Apenas no

Renascimento, o conceito de paisagem se materializou, resultado de uma nova percepção visual contida na representação artística – imagética da paisagem – a partir da pintura. Neste sentido, a autora (CAUQUELIN, 2007), investiu na investigação sobre a confusão existente entre os conceitos de natureza e de paisagem. Provavelmente, diz esta autora, a confusão provenha da mesma fonte: a Arte. A Arte ensinou o homem a olhar a natureza e assim, a natureza contemplada, se transformou em paisagem. O olhar para a paisagem se tornou, neste momento, um olhar estético, o que implicou, numa conexão inseparável, entre a forma percebida e seus significados (ALIATA e SILVESTRI, 2008, p. 13).

Cauquelin (2007, p. 35-43), corrobora também, com as reflexões de Simmel (2009), afirmando que a noção de paisagem, surgiu somente no Renascimento, por volta de 1415, na Itália: junto com o termo *Paesaggio* – naquele momento, se instalou concomitantemente, definitivamente e não por acaso, a perspectiva e suas leis. Assim, tomada no contexto da pintura, a paisagem “se reduziria, pois, a uma representação figurada, destinada a seduzir o olhar do espectador, por meio da ilusão da perspectiva” (CAUQUELIN, 2007, p. 37-38). A autora, analisa a “construção histórica” da perspectiva, explicando também que:

[...] novas estruturas da percepção foram introduzidas com a perspectiva – esta forma simbólica que não se limita ao domínio da arte; ela envolve de tal modo um conjunto de nossas construções mentais que só conseguiríamos ver através de seu prisma. Por isso ela é chamada de “simbólica”: liga, num mesmo dispositivo, todas as atividades humanas, a fala, as sensibilidades, os atos (CAUQUELIN, 2007, p. 37-38).

Desta forma, a paisagem pode ser entendida como um “extenso” elemento simbólico e articulador, cujos componentes perceptuais e expressivos aparentemente transcorrem em separado (ALIATA e SILVESTRE, 2008). A reunião perceptiva, contida no conceito de paisagem, passou a expressar, portanto, uma nova relação e hierarquia entre o percebido e a percepção. Como Cauquelin, Besse (2006), afirma que foi a partir do século XV, que o termo paisagem adquiriu seu sentido moderno e que, após várias conceituações, que variaram entre as de território, província, pátria ou região, passou a aparecer em uma nova forma e em diferentes regiões da Europa: em alemão, *Landschaft*; em inglês, *land* ou *landscape*; em francês, *pays* ou *paysage*; em italiano, *paesaggio*; em português *país* ou *paisagem* (SALGUEIRO, 2000).

Entretanto, para que o conceito de paisagem passasse a existir nestas diferentes sociedades, outras condições tiveram que coexistir simultaneamente. Em primeiro lugar, estas sociedades tiveram que ter a representação linguística do termo, em seguida ou concomitantemente tiveram de elaborar representações orais e escritas do mesmo (com as quais poderiam “descrever” as paisagens) e, por fim, tiveram de desenvolver, representações pictóricas possíveis, sobre este mesmo conceito. Para Berque<sup>13</sup> (*apud* ROGER, 2000, p. 33-34), este conjunto de condições só alcançou seu apogeu, pelo menos em relação a Europa, no século XV, momento em que a experiência humana lexical, sobre a paisagem, passou a ser ditada também, entre outras coisas, pela Arte e sua história.

Roger (2000), defende, de forma culturalista, que a noção de paisagem, que se iniciou pela percepção contida no olhar, se ampliou enormemente a partir do contato com as artes em geral – ou seja, através de esquemas de percepção e de fruição. Desta forma, afirma que esta complexa construção da paisagem, que em última análise, são invenções culturais, podem ser, como foi concluído, primeiramente por Simmel (2009), analisadas e datadas. Além do mais, Roger afirma que, quando algo é observado, é ao mesmo tempo interpretado, passando hermeneuticamente e de imediato a ter um significado do qual emanam diversos discursos. Neste sentido, Roger (2000, p. 37-39), aprofunda sua teoria, retomando e elaborando um termo cunhado por Montaigne como *artelização*. *Artelização*, seria a maneira pela qual a experiência individual se tornaria resultado ou produto de uma percepção, gerada a partir da observação da arte e dos modelos artísticos, esquematizados pelo próprio homem, seja de modo direto ou indireto. De modo direto – na elaboração de jardins (por exemplo), ao transformá-los em “paisagens”. De modo indireto – ao fornecer à coletividade, modelos e esquemas de percepção e fruição, que podem ser datados e analisados. Roger (2000, p. 33), conclui, citando Oscar Wilde que, nestes casos, “é a natureza que imita a arte”.

Cauquelin (2007, p. 75), explica que a paisagem, enquanto forma simbólica, é um ícone da natureza, e portanto, não é a própria natureza, nem tampouco, semelhante a ela. A paisagem é uma construção e, artificialmente, ela é produzida para “convocar” a natureza a preencher o vazio que o traço perigráfico estende ao olhar. A paisagem então, é de ordem icônica e responde à regra da separação e

---

<sup>13</sup> BERQUE, Augustin. **Les Raisons du paysage**. Editions Hazan, 1995.

substituição dos termos de uma relação. Desta forma e, somente desta forma, é que se tornou possível a relação paisagem-natureza. Relação de uma verdade indizível e, que possui conseqüentemente, seu correspondente gráfico: ou seja, uma relação de homonímia. Entretanto, aprofundando esta análise, Cauquelin (2007), afirma que, na travessia do signo artificialmente construído, (como é o caso de uma imagem paisagística), rumo ao modelo – natureza – foram sendo produzidas inúmeras confusões. Estas incitaram à identificação abusiva das duas extremidades – natureza e paisagem. A imagem paisagística, suas questões fundamentais e sua importância, acabaram por funcionar, portanto, como a ligação entre dois mundos. A paisagem, passou a ser sentida e imaginada, enquanto *análogon* da natureza – até que, por fim, tomou seu lugar e, passou, a responder em seu nome.

Tem-se então, no surgimento histórico do termo paisagem, a descrição da mesma e sua representação imagética: fundição de linguagem, arte e ciência. Tem-se também, nesta representação icônica, denominada paisagem, algo que se confunde inextricavelmente com a própria natureza – pois dela deriva e ao mesmo tempo a “constrói”, culturalmente. No entanto, este constructo histórico, que é a paisagem, passou, num determinado momento, também a ditar o que se vê, como se vê e o que se deve ver – elaborando uma complexa cadeia de “verdades” que esperam sempre, pela comprovação científica. Por outro lado, de acordo com Cauquelin (2007, p. 94) “parece que só se pode “ver” aquilo que já foi visto, contado, desenhado, pintado, realçado [...] posto que o desenho – arte – se tornou, historicamente, um “instrumento epistemológico” por excelência”.

## 2.2 ARTE – UM ELO ENTRE DOIS MUNDOS



FIGURA 2 – DUETECUM, Lucas Van. *Hieronymus in deserto*. (ca. 1550-1560). Gravura em água-forte e buril, segundo P. Bruguel, o Velho. Acervo Bibliothèque Royal Alberte I, Cabinet des Estampes, Bruxelas.

FONTE: Besse, 2006.

*A pintura é a mais assombrosa das feiticeiras. Consegue persuadir-nos, através das mais transparentes falsidades, de que é pura verdade.*  
Jean Etienne Liotard (GOMBRICH, 1995).

Para facilitar a leitura deste tópico foi confeccionado o ANEXO A, com uma breve identificação (tempo/espacial) dos principais movimentos e propostas artísticas nesta pesquisa citadas. Entretanto, conforme afirmou Moraes<sup>14</sup> (apud BERTOMEU, 2010, p. 134), toda e qualquer tentativa de abarcar mapeamentos, identificações, conceituações e reflexões sobre a produção artística, que se descortinou a partir de inícios do século XIX, pode parecer leviana e até mesmo inconsequente – mesmo que estas tentativas não tenham a pretensão de ser totalizadoras ou definitivas. Entende-se, nesta tese, no entanto, que este argumento deve ser ampliado para a arte produzida em qualquer período, dada a quantidade de características, tendências, manifestações, artistas, propostas e transformações passíveis de acontecer no tempo e espaço.

<sup>14</sup> MORAES, Marcos. Temas de arte (moderna e) contemporânea. In: BERTOMEU, Joao Vicente Cegatto. **Criação visual e multimídia**. Sao Paulo: Cengage Learning, 2010.

Segundo Puls (1998, p. 137), a linguagem da Arte não se confunde com a linguagem científica nem com a linguagem cotidiana, embora as três sejam miméticas. A Arte é uma linguagem analógica, ou seja, uma linguagem que não possui um sistema rígido que correlacione signos e objetos – ao contrário da linguagem verbal que “representa” os objetos, ela “apresenta” os objetos – distinção difundida por Suzanne Langer, em 1989<sup>15</sup> (LANGER apud PULS, 1998, p. XV).

Um signo visual é um ícone. Um signo é uma coisa, usada no lugar de qualquer outra coisa – um signo é uma unidade portadora de sentido. O ícone pode representar qualquer objeto, substituindo, ou melhor, sendo usado no lugar da coisa representada. Pinturas, mapas e sinais são signos, assim como as palavras e as imagens. Toda arte é um signo – ícone – analógico que pressupõe um vínculo com a experiência sensível da coletividade, sendo que é esta conexão com a práxis que permite que a imagem se transforme em signo. Todas as análises feitas sobre imagens são chamadas de iconográficas. Usualmente, tem-se que a iconografia é, o conhecimento e a descrição de toda e qualquer imagem (PULS, 1998, PANOFSKY, 2001).

Panofsky (2001, p. 47-53), explica que a iconografia é o ramo da história da arte que trata do tema ou da mensagem das obras de arte em contraposição à sua forma. A iconografia fornece as bases necessárias, “descrevendo” a obra, para que possa haver interpretações posteriores. Em oposição está, portanto, a iconologia, um método de interpretação – uma iconografia, que se torna, interpretativa. Iconografia e iconologia, complementam-se em análises imagéticas. Domènech (2011, p. 241-242), ao se aprofundar no estudo do sistema iconográfico, desenvolvido por Panofsky, afirma que o mesmo teve de resolver o seguinte problema: onde começa a representação? Panofsky foi em busca das unidades de significado que constituíam as figuras já formadas, ainda que considerasse que desta forma se situaria no nível em que a imagem representava formas identificáveis (neste ponto, o espectador reconheceria elementos nas obras de arte e com base neles, resolveria qual era o conteúdo da imagem). Muitas abordagens sobre imagens recorrem a esta perspectiva iconográfica. Mas Panofsky, de acordo com Domènech (2011), ao ficar em dúvida se não estaria deixando de lado algo intrinsecamente relevante a leitura das imagens, estabeleceu outro nível de análise,

---

<sup>15</sup> LANGER, Susanne K. **Filosofia em nova chave**. São Paulo: Vértice, 1986.

denominado de iconológico. Neste nível a significação das formas e estruturas vão muito além de sua iconicidade estrita. ou seja: já não se olha “um chapéu”, mas “este chapéu”, reproduzido numa dada imagem e de uma maneira específica: expresso visualmente por determinados estilos e, compondo visualidades concretas (DOMÈNECH, 2011, p. 241-242).

As imagens são capazes de refletir a realidade porque elas já fazem parte da realidade concreta: o signo apresenta o real porque é um momento do real. Com efeito, a linguagem artística ou pictórica é espacial, estática e silenciosa, enquanto a linguagem verbal é temporal e dinâmica (PULS, 1998, p. XV-XVIII). Todas as linguagens pretendem refletir a totalidade, mas não a refletem do mesmo modo nem refletem o mesmo todo – cada linguagem reflete os objetos a seu modo e por isso adquirem estrutura correspondente ao mesmo. De qualquer forma, possuem um fundamento comum: carregam um pensamento, designando alguma coisa que se situa fora delas. A ciência estuda o homem como um momento do mundo – do objeto – assim este homem aparece de forma seccionada. No conhecimento artístico, o sujeito passa para o primeiro plano – o homem aparece em sua totalidade, como um ser que cria e conhece o mundo que o envolve (PULS, 1998, p. XV-XVIII).

Na arte, as unidades pictóricas adquirem sentido, enquanto linguagem, à medida que se ancoram na experiência sensível dos indivíduos, ou seja, na linguagem artística o sujeito sempre fará parte do primeiro plano e aparecerá o tempo todo em sua totalidade, sendo que a Arte sempre responderá a uma necessidade histórica determinada, isto é, cada sociedade definirá o tipo de arte – significativa – que necessita (PULS, 1998, p. XV-XVIII). Gombrich (1995, p. 03) faz indagações a este respeito, levando em consideração a representação do mundo pela Arte. Por exemplo: por que as diferentes idades e países representaram o mundo visível de maneiras tão diferentes? Será possível que, nos diferentes momentos históricos e contextos culturais, os homens enxergaram a natureza de um modo diverso? Porque algo, por exemplo, uma árvore, é pintada de forma tão diferente por um chinês e por um mestre holandês? O autor, cita ao mesmo tempo, uma frase do historiador suíço Henrich Wölfflin (1864-1945), “nem tudo é possível em todos os períodos” (WÖLFFLIN<sup>16</sup> *apud* GOMBRICH, 1995, p. 04).

---

<sup>16</sup> WÖLFFLIN, Heinrich. **Die klassische kunst.** Munique, 1899; WÖLFFLIN, Heinrich. **Kunstgeschichtliche grundbegriffe.** Munique, 1915.

Gombrich (1995), cita também o historiador alemão Max Friedländer (1867-1958), “sendo a arte uma coisa da mente, segue-se que qualquer estudo científico da arte é psicologia. Pode ser outras coisas também, mas será sempre psicologia” (FRIEDLÄNDER<sup>17</sup> *apud* GOMBRICH, 1995, p. 03). Neste sentido, pode-se afirmar que a “contemplação da natureza” sempre foi feita pelo que hoje é chamado de percepção – *psicologia da percepção*, sendo a mesma percebida diferentemente por homens diferentes: “todos veem a mesma vida, mas com olhos diferentes” (GOMBRICH, 1995, p. 13). Portanto, é preciso frisar que, os diferentes modos iconográficos de reproduzir/representar a natureza, nunca foram baseados apenas num aperfeiçoamento de habilidades artísticas, mas também, em modos diferentes de ver o mundo, no tempo e no espaço (*Ibid.*).

Na Arte, a paisagem pode ser conceituada como uma representação imagética de grandes e abertos espaços, sejam eles naturais ou alterados de alguma forma pelo homem, pela sua sociedade e pela sua cultura e, o homem pode ou não, estar contido nas paisagens artísticas. Puls (1998, p. XV-XVIII), afirma que no gênero paisagem existe sempre, um predomínio do fundo sobre a figura e que, a paisagem, na Arte, denota o mundo inteiro – o sujeito coletivo – ela constitui-se de um predicado no qual o mundo expressa o homem (o sujeito oculto), sendo essencialmente emblemática. Uma vez definida a natureza estética de uma pintura, cada momento adquirirá um significado – a figura passará a espelhar o sujeito e o fundo espelhará o mundo (PULS, 1998, p. XV-XVIII).

Para Aliata e Silvestre (2008, p. 46), existem algumas definições convencionais para a palavra paisagem – esta é geralmente conceituada duplamente: como um espaço exterior ao homem ou como um olhar particular sobre este espaço. Para os autores, a ideia de paisagem denota sempre um cenário e um espectador; sendo consubstancial à paisagem a separação entre o homem e o mundo – através de uma ambígua relação, onde o que se olha se reconstrói a partir de perdas, recordações, nostalgias e sensibilidade. Não basta, portanto, que exista “natureza”, é necessário que exista uma série de valores depositados no cenário e uma série de técnicas desenvolvidas para representá-lo e transformá-lo em paisagem.

---

<sup>17</sup> FRIEDLÄNDER, Max J. **Von kunst un kennerschaft**. Oxford e Zurique, 1946.

Simmel (2009, p. 08) exemplifica bem esta conclusão quando afirma ser inegável o fato de que:

A “paisagem” só surge quando a vida pulsando na intuição e no sentimento é em geral arrancada à unicidade da natureza e o produto particular assim criado, transferido para um estrato inteiramente novo, se reabre então, por assim dizer, de per si à vida universal, acolhendo o ilimitado nos seus limites inviolados. Mas, perguntaremos ainda, que lei determina esta selecção e esta composição? Pois o que porventura abrangemos com um olhar ou dentro do nosso horizonte momentâneo não é ainda a paisagem, mas, quando muito, o material para ela – tal como um montão de livros, postos uns ao lado dos outros, ainda não é uma “biblioteca”; pelo contrário, eles só se tornam tal, sem acrescentar ou retirar algum, quando um certo conceito unificador os abarca e lhes dá uma forma. Só que a fórmula inconscientemente activa, que engendra a paisagem enquanto tal, não se apresentará de modo tão simples, e até talvez se não deva, em princípio, apresentar. O material da paisagem, tal como a simples natureza o fornece, é tão infundamente variado, tão mutável de caso para caso, que os pontos de vista e as formas, que aglutinam estes elementos naquela unidade de impressão, serão igualmente muito variáveis [...] a obra de arte “paisagem” surge como a gradual continuação e purificação do processo em que a paisagem – na acepção do uso linguístico comum – sobressai da pura impressão das coisas naturais singulares. O que o artista faz – extrair da torrente e da infinidade caótica do mundo imediatamente dado um fragmento, apreendê-lo e formá-lo como uma unidade, que agora encontra em si mesma o seu sentido e intercepta os fios que a ligam ao universo e os reata de novo no ponto central que lhe é peculiar – eis o que também nós fazemos de um modo mais chão, com menos princípios, mais incerto nos seus limites, logo que contemplamos uma “paisagem” em vez de um prado, de uma casa, de um riacho e de um séquito de nuvens”.

Iconograficamente a paisagem surgiu na Europa, na passagem da Idade Média para a Idade Moderna (SALGUEIRO, 2001), momento em que tem início “as primeiras angústias da consciência metafísica”, seguidas do sentimento humano de ser arrancado da “grande natureza” – sentimento que sobreveio inevitavelmente a partir da individualização das formas da vida na cultura das sociedades modernas (BESSE, 2006, p. VIII). Besse (2006), ao analisar o texto “A Filosofia da Paisagem”, de Simmel (2009), afirma que esta resignificação da paisagem, que se dá a partir do Renascimento, não é sua significação última, mas sim que esta tomada de “distância da natureza”, por assim dizer, foi resultado de uma nova postura do homem frente ao mundo, frente ao “todo”: a paisagem passou neste momento a ser um pedaço autônomo da natureza; uma “presença transbordante do infinito no finito” – que talvez seja a força mais íntima da natureza e a qual se expressa de várias maneiras:

Há em primeiro lugar esta parte invisível do espaço, que bordeja e extravasa constantemente o visível, e lembra o quanto a paisagem delimita um mundo e insinua em suas margens a presença de uma vida tumultuosa.

Depois há o horizonte, as suas lonjuras, como sinal e anúncio de uma promessa, um apelo. Mas também, mais perto, os traços do mundo que se disfarçam sob o olhar, como um convite a explorar todos os detalhes, todas as dobras do visível, numa espécie de viagem interminável. Todos os pontos do espaço, as margens, os centros, o longe e o perto marcam essa insistência do infinito no finito que *trabalha* no interior da paisagem e a define (BESSE, 2006, p. IX).

O aparecimento e a importância deste gênero de pintura – esteve, a princípio, intrinsecamente ligado ao uso do léxico. Para Cauquelin (2007, p. 97), a relação literatura, pintura e paisagem, formaram um conjunto indissociável que alcançou seu apogeu somente no século XVIII, com o Romantismo – momento em que a natureza passou a ser uma necessidade física e mental e, a arte passou a ser aquela que aproximou novamente o homem desta natureza, em sua razão e emoção. Sobre a relação linguagem-pintura, Cauquelin (2007, p. 86), faz a seguinte colocação:

[...] E se pode dizer, tanto dos objetos como das palavras que eles só têm valor quando se compõem entre si e que se refulgem com algum brilho, é porque estão dispostos com arte em algum ponto do discurso que os circunda. Os objetos da paisagem, essa árvore, essa fonte, essa fronde encrespada ou inclinação de nuvens não remetem, parte a parte, às coisas da natureza tomadas separadamente; é a ordenação de sua aparição que significa: “natureza”. A maneira de ordenar essas “coisas”, o vínculo que as une depende então da retórica. O que existe de natural na “natureza”, sua sensualidade imediata, só é percebido como enigma, por meio do artifício de uma construção mental.

Ao mesmo tempo, esteve atrelada também aos estudos cada vez mais aprofundados da perspectiva. A perspectiva foi essencial para conduzir o olhar para todos os pontos do espaço. Ela possibilitou “viagens” visuais. Sem ela não seria sequer possível conceber a amplitude e importância que a pintura de paisagem atingiu no ocidente (CAUQUELIN, 2007).

A perspectiva preenche a condição que a retórica exige: ela garante o transporte do artificial (a representação de objetos naturais no plano) para o natural (é quando veremos todo objeto no espaço). A perspectiva formaliza a realidade e faz dela uma imagem que será considerada real (...) então essa perspectiva, invenção histórica datada, que ocupa o lugar de fundação da realidade sensível. Ela instaura uma ordem cultural na qual se instala imperativamente a percepção (CAUQUELIN, 2007, p. 114).

A perspectiva possibilitou, enquanto conjunto de regras, a representação da profundidade, ou seja, a possibilidade de repassar para suportes bidimensionais, os aspectos tridimensionais presentes em qualquer coisa visível (ARCAS et al, 2006, p.

08). Muitos artistas e estudiosos preocuparam-se com esta questão e propuseram inúmeras possibilidades para sua obtenção

Conforme explica Arcas *et al.* (2006, p. 08), com o fim da pintura Medieval e o início da pintura Renascentista começaram a se desenvolver cada vez mais, tentativas de criar, não só a profundidade como também, conceituações para construção de cenas que, mais tarde fariam parte das regras da perspectiva – a busca intuitiva da unidade espacial e os diferentes modos de representar a profundidade começaram a tomar forma e o mesmo aconteceu com o “princípio da perspectiva” que foi formulado pela primeira vez na Itália.

Criava-se então uma nova visão de mundo, uma nova “topografia” visual, ou seja, uma nova forma de representar e visualizar a natureza e a paisagem, que contrastaria irrevogavelmente com tudo que até então havia existido. Matemática e Geometria, sistematizariam mais tarde e finalmente, a projeção no espaço e, esta cientificidade na perspectiva, destronaria toda e qualquer prática intuitiva anterior legitimando, por outro lado, segundo Janson (2010, p. 528), a ascensão das Belas Artes à categoria de Artes Liberais.

A Filippo Brunelleschi (1377-1446) – pioneiro da arquitetura renascentista – é atribuída a “invenção” da perspectiva. Brunelleschi situa-se, cronologicamente, exatamente entre o modo de pensar e fazer arquitetura Medieval e Renascentista. Como ele, artistas como Piero della Francesca (1415-1492) e Leon Battista Alberti (1404-1472), produziram estudos que orientariam a perspectiva – de um ofício artesanal (que eles mesmos praticaram) à uma ciência intelectual – que se refletiu em todas as áreas do pensamento. A experiência da perspectiva possibilitou a representação – através de uma poderosa abstração – de toda a percepção sensível visual posterior a sua descoberta (JANSON, 2007).

Nos períodos anteriores ao Renascimento, o homem ocidental dispôs de outras formas para representar as três dimensões numa superfície plana – mesmo porque, nem sempre o uso da profundidade foi considerado um elemento tão necessário (GOMBRICH, 2008, p. 165). A pintura Grega, por exemplo não tratou deste tema, mas a pintura Romana – sua sucessora – apresentou frequentes exemplos de representações de espaços arquitetônicos, com um ponto de fuga e uma considerável aproximação da perspectiva. Na Idade Média, todos os métodos, leis de ótica e regras de representação das 3 dimensões, foram quase que completamente abandonados – este fenômeno foi causado por mudanças culturais

extremas. A representação da realidade e a procura pela beleza, deixaram de interessar ao homem medieval e o espaço representado imageticamente foi transformado em algo simbólico e ideal. O propósito não era criar semelhança convincente com a natureza ou fazer coisas belas: esta arte queria apenas transmitir o conteúdo e a mensagem da história sagrada – e, talvez, especificamente neste sentido, a Arte Medieval tenha sido mais bem sucedida do que a maioria dos artistas e da arte realizada em épocas anteriores ou posteriores (GOMBRICH, 2008, p. 165).

Gombrich (2008), considera ainda, algo de suma importância na Arte Medieval, algo que até então não havia sido feito: os egípcios haviam desenhado o que sabiam existir, os gregos o que viam, mas, na Idade Média, os artistas aprenderam também a expressar o que sentiam em suas obras. Assim, os espaços contidos na maioria das obras medievais, eram exíguos ou até mesmo inexistentes, eram o não-espaço – a não-paisagem. Existia uma tendência a uma visão desmaterializada e conceitual do que seria o *habitat* divino da raça humana.

E, se for possível falar em uma “topografia imagética medieval”, seria também possível afirmar que estas imagens descreviam lugares de complexas interpretações apesar de, paradoxalmente, serem imagens muito claras/objetivas e que, geralmente davam mais ênfase ao traço e à cor, por exemplo, do que, propriamente, à forma. A imagem medieval abordou misticamente o espaço como um todo – e este espaço era algo “uno”, onde todos os elementos, inclusive o próprio homem, de alguma forma, se entrelaçavam, se amalgamavam e se sobrepunham, possuindo uma iconográfica dimensão espiritual.

As figuras 3 e 4 (abaixo) – ícones medievais – demonstram mais claramente, parte das características acima sublinhadas.

Foram as leis da perspectiva – entre outros aspectos, todos inextricavelmente ligados – que possibilitaram ao homem ocidental, a mudança nesta “forma medieval ver o mundo” (ALIATA e SILVESTRE, 2008). A perspectiva, principalmente a partir da pintura, no período renascentista, estabeleceu, segundo Aliata e Silvestre (2008, p. 46), uma relação entre o interior humano (no sentido material e simbólico) e o exterior alheio: um interior necessário para compreender o exterior, contraponto entre o fechado e o aberto, o limitado e o ilimitado; um exterior mudo, apenas possível de configurar em analogia com o real através dessas técnicas criadas “desde o interior”.

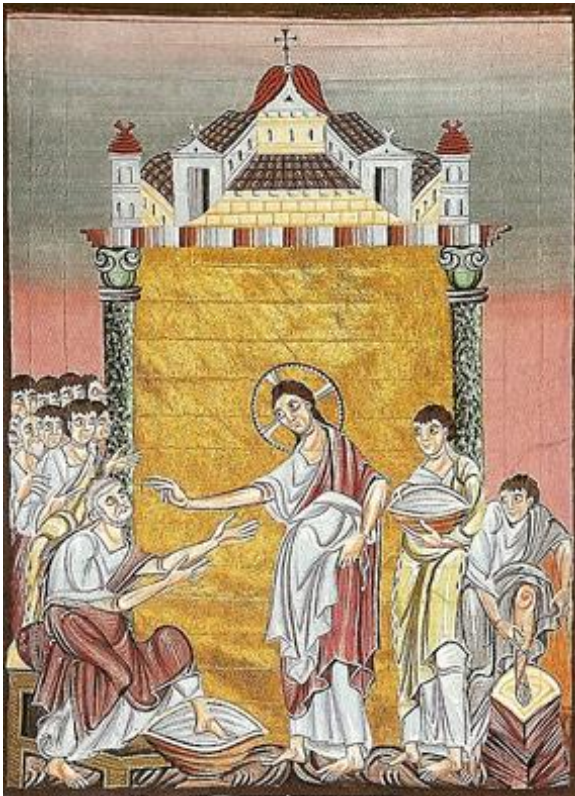


FIGURA 3 – Cristo lavando os pés de Pedro. Evangelário (1000 d.C.). Iluminura.  
FONTE: Janson, 1996



FIGURA 4 – Evangelho de Ada (770-820 D.C).  
FONTE: STADTBIBLIOTHEKERLANGER, 2012.

Para Aliata e Silvestri (2008), a partir do Renascimento, foi possível construir, em espaços estáticos e sob territórios estéticos, os mais notáveis aspectos da representação de mundo. É preciso frisar que, sem estas representações – técnicas do mundo – teria sido impossível realizar também, os grandes trabalhos da engenharia territorial ou empreender os sucessivos descobrimentos de novas terras ultramar. Mas para uma real compreensão da importância deste momento – da representação paisagística – é preciso compreender todas as mudanças produtivas que ocorreram nesta época e também entender a forma de olhar e de representar o mundo no mesmo período (ALIATA e SILVESTRE, 2008, p. 47).

A separação hoje habitual entre representações técnicas e representações artísticas não está totalmente desenvolvida no primeiro Renascimento, da mesma maneira que não está desenvolvida a diferença entre ambiente e paisagem. Enquanto as representações plásticas dos quatrocentos estavam ligadas ao conhecimento dos objetos representados, as técnicas de transformação territorial levavam também em si mesmas a sedução da síntese estética. Quando Brunelleschi constrói seus instrumentos perspectivos está pensando tanto na representação – ele realiza para Masaccio a perspectiva do afresco da Santa Maria Novella Trindade – como no controle da construção de engenharia. Sem o aperfeiçoamento dos instrumentos de representação, nenhuma obra poderia se organizar

racionalmente, projetar-se em seus detalhes e controlar-se unitariamente. O desenvolvimento autônomo das distintas disciplinas que se inicia nos quatrocentos levará à desvinculação e ao esquecimento desse início em comum (ALIATA SILVESTRE, 2008, p. 47).

A Arte Renascentista, surgiu paulatinamente e teve diferentes formatos nas diferentes regiões da Europa (JANSON, 2010). Para Janson (2010), este período que teve inicialmente o nome de *Rinascimento*, em italiano, ficou definitivamente conhecido com o nome francês *Renaissance*, definido, de início como o regresso do conhecimento, da literatura e das artes da época clássica. Os historiadores modernos dividiram o Renascimento italiano em períodos: uma fase inicial, no século XV, depois o Alto Renascimento e, finalmente, o Renascimento Tardio – basicamente uma designação cronológica. Fora da Itália, conforme explica Janson (2007), é difícil usar o termo na sua acepção de revivalismo das formas clássicas, ou mesmo como limite cronológico, embora se tenha generalizado uma definição mais alargada de “Renascimento” como renovação artística e/ou cultural. É importante frisar que nos países do norte da Europa, eruditos e artistas não dedicaram a mesma atenção à recuperação dos Antigos, embora se saiba que se empenharam também, no estudo deste passado. Entretanto, no norte Europeu, foram mais importantes a expansão econômica e cultural – entendendo por mudanças culturais: as mudanças intelectuais – com suas realizações técnicas e artísticas de consequências profundas (JANSON, 2007, p. 517).

O mundo da Renascença se “matematizou” (ALIATA E SILVESTRE, 2008, p. 48-50). Os homens, nos *Quatrocentos* deram aos números e às proporções, um sentido que ultrapassou o simples cálculo – em sua utilidade e aproveitamento. O número tornou-se uma obsessão, ligada à busca pelas origens e essências e, num primeiro momento, esta obsessão ligou-se intrinsecamente às representações plásticas e técnicas. No século XV, em pleno período de viagens e descobrimentos geográficos, praticamente não havia pessoas que conseguissem interpretar um mapa ou imaginar espaços não conhecidos de forma direta. Nos relatos de viajantes humanistas, realidade e fantasia se misturavam, assim como ciência e religião. Sem o costume de visualizar o espaço em sua integridade, relacionar as impressões particulares e visualizar o aspecto dos caminhos percorridos, imaginar as partes pelas quais havia-se passado era tão difícil quanto ver o conjunto de terras dispersas e planejar suas áreas para um maior rendimento dos espaços. Da mesma forma, era também complexo articular imagens mentais unitárias sobre as cidades e

calcular, por exemplo, recursos e abastecimentos, somente por descrições escritas (ALIATA E SILVESTRE, 2008, p. 48-50). Os desenvolvimentos técnicos e artísticos das representações possibilitaram a incrementação de inúmeras áreas – desde o simples articular mental de imagens, até a amplificação das técnicas militares, projetos de cidades, modificação de espaços e de territórios (Aliata e Silvestre, 2008, p. 51); mas, mais do que tudo, a força destas representações está no fato de elas terem alterado/desenvolvido as construções mentais humanas e, ao mesmo tempo, terem sido o próprio meio de disseminação das informações e ideias que elas mesmas propuseram.

Portanto, da agronomia à guerra, do comércio à pintura, da antiguidade à novidade, da invenção à reprodução, dos jogos de guerra aos ideais de mundos inéditos – como, por exemplo, a “criação de mundos dentro do mundo” ou seja, a sistematização/geometrização dos jardins<sup>18</sup> – a realidade e a crítica da realidade ganharam uma poderosa senhora: a representação imagética e “exata” da realidade. A necessidade do realismo e o prazer da contemplação – estavam todos incrustados nas imagens. Assim, as transformações territoriais que transcorreram entre os séculos XV e XVII, não partiram de lógicas unívocas, e por isso, quando a filosofia reduziu o que a história categorizou como modernidade, ela acabou impedindo a visão abrangente de toda a diversidade de ocorrências desta época (ALIATA e SILVESTRE, 2008).

Nesta frenética necessidade de levar a termo a intenção de espelhar a realidade, a arte ganhou uma outra invenção tão importante quanto a própria perspectiva: a pintura a óleo. Com esta invenção, o artista pode realizar todos os milagres de precisão e minúcia que caracterizam a técnica (BERGER, 1990). O termo pintura a óleo, refere-se a mais do que uma técnica – definindo uma forma de fazer arte. A técnica de misturar pigmentos com óleo já existia desde a Antiguidade, mas a pintura a óleo, como uma forma de arte, não nasceu enquanto não houve uma necessidade de desenvolver e aperfeiçoar essa técnica – que expressava um modo particular de vida, para o qual as técnicas da têmpera ou do afresco já não

---

<sup>18</sup> Sobre os Jardins e sua história, ver: ALIATA, Fernando, SILVESTRI, Graciela. **A paisagem como cifra de harmonia: relações entre cultura e natureza através do olhar paisagístico**. Curitiba: Editora UFPR, 2008. PIRÉS, Cláudia Luísa Zeferino. **A cidade jardim e seus espelhos: paisagens e suas geografias**. Tese de Doutorado. Instituto de Geociências. Programa de Pós-Graduação em Geografia. UFRGS: Porto Alegre, 2010. SALGUEIRO, Heliana Angoti. (org). **Paisagem e Arte**. São Paulo: CBHA/CNPQ/ FAPESP, 2000. SCHENK, Luciana Bongiovanni Martins. **Arquitetura da paisagem: entre o pintoresco, Olmsted e o Moderno**. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo. USP: São Paulo, 2008.

eram mais adequadas. As obras realizadas na técnica de pintura a óleo tornaram-se, cada vez mais, a representação da nova forma de viver do homem europeu: um homem confiante na razão e no poder de transformar o mundo, um homem que vivia num contexto de emergência de uma nova classe social, no desenvolvimento de uma economia capitalista, numa revolução comercial, no renascimento das artes, das letras e da filosofia (BERGER, 1990).

O que distinguiu a pintura a óleo de qualquer outra forma de pintura existente, foi a habilidade especial de devolver a tangibilidade, a textura, o brilho, a solidez, daquilo que ela “descreve” (BERGER, 1990). Ela definiu o real como aquilo em que se podia por as mãos em cima – pois embora suas imagens pintadas sejam bidimensionais, seu potencial de ilusionismo é bem maior do que o da escultura, pois ela é capaz de sugerir objetos que possuam cor, textura e temperatura. Os adeptos da pintura a óleo herdaram e foram forçados, em sua maioria, a levar adiante os métodos e as normas da tradição, entretanto, cada vez que a pintura a óleo viu-se modificada de forma significativa, a iniciativa primeira proveio da pintura de paisagem (BERGER, 1990, p.91).

Entretanto, a descoberta da perspectiva e da pintura à óleo, assim como os estudos da natureza trouxeram novos problemas e desafios para os artistas – as normas precisas se converteram em receitas e, cada novidade incorporada, corroeu suas próprias lógicas artísticas. De qualquer forma, na tentativa de resolver os problemas e desafios, os artistas, depuraram cada vez mais as técnicas da arte e, conseqüentemente, da representação pictórica da paisagem – consolidando também a articulação entre ambiente e a representação que se conhece, por paisagem (GOMBRICH, 2008).

Coube ao artista flamengo Jan van Eyck (1390?-1441), a invenção da pintura à óleo (JANSON, 2010; GOMBRICH, 2008). A Van Eyck são atribuídas também descobertas artísticas consideradas revolucionárias. Ele inovou a pintura de paisagem ao aplicar técnicas de claro-escuro que resultavam em esplêndidos efeitos atmosféricos sendo que, sua reputação consolidou-se definitivamente quando terminou o “Retábulo de Gand”, em 1432, (FIGURA 5, abaixo), uma das mais famosas pinturas flamengas primitivas (JANSON, 2007, p. 497-499; GOMBRICH, 2008, p. 236).



FIGURA 5 – EYCK, Jan van. O retábulo de Gand (Folhas abertas), 1432. Óleo/Painel.  
 FONTE: Janson, 1996.

Muitos artistas, em diferentes regiões europeias, acabaram aderindo a técnica da pintura à óleo. Um deles deve ser especialmente citados: Konrad Witz (1400?-1446?) (FIGURA 6).



FIGURA 6 – WITZ, Konrad. A pesca milagrosa, 1444. Têmpera/madeira. 132X151cm.  
 FONTE: Janson, 1996.

Witz, pintou em 1444, um retábulo para a cidade de Genebra representando o encontro de São Pedro com Cristo, tal qual está descrito no Evangelho de São João (Cap. XXI). Esta pintura (FIGURA 6), segundo Gombrich (2008, p. 236), provavelmente se trate da primeira representação, ou melhor do primeiro “retrato” de uma paisagem – jamais tentado. A partir do século XV, a pintura de paisagem passou a ser um dos gêneros de representação pictórica que mais utilizou do uso da perspectiva e da técnica da pintura a óleo.

De acordo com Aliata e Silvestre, as paisagens paradigmáticas da modernidade ocidental são consideradas a italiana e a inglesa – a primeira evocava a lentidão e a permanência; a segunda, a novidade e a invenção. A referência italiana dominou todo o período que se estendeu desde os *Quattrocentos* até as primeiras décadas do século XIX – momento em que as certezas, do que passou a ser chamado Classicismo, entraram em crise. Pode-se acompanhar, através das pinturas de paisagens produzidas na Itália, uma série de problemas característicos da modernidade: o modo de aproveitamento do solo, a divisão política da terra, as técnicas de jardinagem, a horticultura, os costumes e as tradições, as construções arquitetônicas e também, pode-se observar os valores simbólicos contidos em cada uma delas, assim como, as valorações estéticas que as acompanharam (ALIATA e SILVESTRE, 2008, p. 17). No apogeu do Renascimento, com Leonardo da Vinci (1452-1519), a figura humana deixou de ser protagonista única das cenas (JANSON, 2010).

É possível perceber em suas pinturas a coexistência entre as marcas narrativas teóricas da retórica clássica e a observação direta do natural. Em seu tratado sobre a pintura, abundam descrições vívidas de paisagens e de suas formas de representação (JANSON, 2010). Existe, concomitantemente, uma sensibilidade generalizada em torno da beleza natural mas também um afã de conhecimento e ação. Seus mapas perspectivados do códice Windsor parecem ter sido tomados do ponto de vista aéreo. As figurações de Arezzo e Val de Chiana (FIGURA 7, abaixo), realizadas por ele, no século XVI, possuíram provavelmente objetivos militares e se conectaram também com os projetos de desvio do Rio Arno – sob o objetivo de outorgar a Pisa uma nova saída para o mar. Desses estudos, provém o mapa confeccionado para delimitar as posses do príncipe, cardeal e nobre italiano César Bórgia (1475-1507) (JANSON, 2010).



FIGURA 7 – DA VINCI, Leonardo. Mapa de Arezzo e Val di Chiana. Século XVI.  
FONTE: OPUSseJ, 2013.

A precisão de todos estes trabalhos antecipou a cartografia moderna, solucionando o problema entre a passagem da perspectiva ao plano do terreno – passagem cuja normalização levaria séculos para serem terminadas. Leonardo Da Vinci, insistiu fortemente para que fossem incorporadas, nas representações pictóricas, todas as variedades do mundo. Movido pela curiosidade universal, suas paisagens apresentaram íntima relação com os estudos geológicos e mineralógicos de sua época, estando presentes em suas pinturas, todas as ambiguidades do mundo (ALIATA e SILVESTRE, 2008, p. 76-80).

Besse (2006, p. 17), explica que o vocabulário utilizado no século XVI para descrever as representações geográficas, era idêntico àquele utilizado para a pintura de paisagem e que tal aproximação entre cartografia e representação artística das paisagens podem ser verificadas em vários exemplos, como no caso das obras de Leonardo Da Vinci. O autor (BESSE, 2006, p. 17-18), afirma do mesmo modo que os mapas são atos de uma *mimese* e que muitos cartógrafos, do século XVI, retomaram antigas analogias de origem ptolomaicas entre a Geografia e a pintura. Os mapas, para Monteiro (1988, p. 132), foram a grande novidade do século XVI, época da projeção *Mercator* (1569). Produziram-se, neste século, os primeiros Atlas dentre os quais os de Abraham Ortelius, de 1570 – intitulados, pelo próprio autor de

*Additamenta*. Estes apresentavam o que havia de mais moderno, neste tipo de produção e, foram as matrizes dos mapas que mais se repetiram até o século XVIII.

Na Itália, na Alemanha e nos Países Baixos, dos séculos XVI e XVII, inúmeros artistas, pintores e gravadores, como o holandês Pieter Pourbus (1523-1584), o flamengo Hieronimus Cock (1518-1570), o italiano Jacopo de'Barbari (1450-1516?), Joris Hoefnagel (1542-1601), nascido na Antuérpia, o italiano Cristoforo Sorte (1506/1510-1594) e, o próprio Leonardo da Vinci, realizaram mapas, bem como vistas topográficas, assim como é bem provável que a paisagem “corográfica” – “A Batalha de Alexandre” (FIGURA 8), pintada pelo pintor e arquiteto alemão Albrecht Altdorfer (1480-1538), tenha tido como pano de fundo um mapa-múndi realizado por Albrecht Dürer (1471-1528), em 1515 (JANSON, 2010).



FIGURA 8 – ALTDORFER, Albrecht. A batalha de Alexander em Issus. 1528-1529. Óleo/ tela. 158,4x120,3cm.

FONTE: Janson, 2010.

Besse (2006, p.22), conclui que, apesar do olhar dos artistas e dos cartógrafos acontecerem de formas “diferentes”, eles participam de uma mesma atitude cognitiva e de uma mesma competência visual ao “lerem” as paisagens ou, ao representarem paisagisticamente a natureza.

A partir da Renascença, mostrar o que se vê no mundo tornou-se uma prioridade e a construção simbólica, os elos entre os elementos deste mundo, acabou por ser uma lição ensinada aos homens através da pintura de paisagens. (CAUQUELIN, 2007). Os quadros pintados deixavam aparecer a verdade-paisagem da natureza (CAUQUELIN, 2007) e, a paisagem pintada, extravasou todos limites das regiões particulares, colocando em questão a abertura do espaço terrestre e a relação entre o que estava aquém e além do horizonte. Desta forma, traduziu visual e imaginariamente aquilo que viria a ser a ciência geográfica – distinta da Cosmografia – consagrada à descrição da Terra universal (BESSE, 2006).

Rapidamente o gênero de pintura de paisagens evoluiu e, com os colecionadores de artes italianos, difundiu-se o hábito de colecioná-las. Os italianos admiraram especialmente as paisagens realizadas pelos artistas dos Países Baixos (ALIATA e SILVESTRI, 2008). De acordo com Aliata e Silvestre (2008, p. 83-84), a Holanda do século XVII, amadureceu formas especiais do gênero paisagem na efervescência de um mercado de quadros local, utilizados como ornamentos domésticos, ampliando sem hierarquias precisas, temas e objetos de representação. São conhecidas as interpretações desse fenômeno, que excede a história da arte, atendendo ao caráter burguês dos Países Baixos, com sua consequente inclinação à prosaica vida cotidiana, aos bens de consumo, a seu desenfado em base a uma liberdade subjetiva que poucas cidades haviam conhecido até então, sendo que, por isso mesmo, muitas paisagens não respondiam a nenhuma necessidade social direta (ALIATA e SILVESTRI, 2008).

Entretanto, para Berger (1999, p. 88), a tendência da Arte de qualquer período é servir aos interesses de seu contexto e de forma mais profunda aos interesses ideológicos das classes dominantes; e, a Arte europeia – entre 1500 e 1900 – serviu aos interesses das sucessivas classes dominantes que dependiam do novo poder do capital. Esta maneira de ver o mundo – que era em última instância determinada por novos comportamentos em relação à propriedade e ao poder de troca, encontrou na pintura a óleo sua máxima expressão visual (BERGER, 1999). Neste sentido, Berger (1999), explica que a pintura a óleo fez para as aparências, o

que o capital fez para as relações sociais – reduziu tudo à igualdade de objetos – tornou “tudo” passível de troca porque, tudo se tornou mercadoria – inclusive as paisagens, que transmitiam uma visão de exterioridade total – uma realidade que podia ser mecanicamente mensurada por sua materialidade.

Por outro lado, o paisagismo holandês esteve intimamente articulado com as novidades técnicas e científicas: desde os avanços da ótica e da astronomia, que incidiram sobre a medição e descrição dos territórios; ao reconhecimento de novas terras e conseqüente florescer da cartografia. Como já foi analisado, a vista topográfica, cuja função era exclusivamente documental, não reconheceu limites claros com a pintura paisagística, sendo o objetivo último, na maior parte dos casos, analisar a natureza em suas diversas partes. Acentuou-se, neste momento, a ideia de que a experiência era inseparável da percepção visual – só se conhecia o que se via – e, neste sentido, ampliou-se a significação das pinturas de paisagem como superfície, espelho ou carta geográfica. Na pintura paisagística holandesa, os problemas estéticos referentes ao belo foram, em partes, deslocados para o realismo testemunhal, criando-se uma relação descritiva e não narrativa ou interpretativa dos objetos dispostos no ambiente (ALIATA e SILVESTRE, 2008). São importantes as contribuições de Hieronymus Bosch (1450-1516); Pieter Bruegel, o Velho (1525-1569); Peter Paul Rubens (1577-1640); Rembrandt Harmenszoon van Rijn (1606-1669) e Johannes Vermeer (1632-1675).

As paisagens dos séculos XVI e XVII, mostraram também as viagens, os segredos do mundo e estimularam incessantemente a imaginação dos europeus. O ouro da América incidiu profundamente no refluxo das energias humanas e, nos meios financeiros entre as cidades e o campo, como também nos avanços científicos e tecnológicos. O fato da natureza, como um todo, desafiar a possessão humana, criou por exemplo, inúmeras paisagens marítimas. Estas mostravam a força da natureza e eram muito populares entre os holandeses. Simon de Vlieger (1601-1653), (FIGURA 9, abaixo), é um grande exemplo de artista que se dedicou a estas paisagens marítimas e de embarcações (WOODFORD, 1983). As melhores pinturas de paisagens marinhas, realizadas por artistas especialistas neste gênero, eram disputadas pelos admiradores, grandes colecionadores e compradores europeus.



FIGURA 9 – VLIEGER, S. A dutch ferry boat before a breeze. s/d. Óleo/tela. 83x81cm.  
FONTE: National Maritime Museum, 2013.

Fischer (2007, p. 61-63), explica que o artista deste princípio do capitalismo encontrou-se numa situação muito peculiar. Com a arte tornando-se uma mercadoria, a obra de arte também se submeteu às leis da competição. Pela primeira vez na história, o artista apareceu com uma personalidade “livre”, o que tornou a Arte meio romântica, meio comercial. A sociedade pré-capitalista tendia para a extravagância, para o gasto amplo e sem controle, para a prodigalidade no divertimento e para a promoção das artes – era uma riqueza volátil e centrífuga. Já, a riqueza capitalista, demandava constante acumulação e concentração, apesar de ter trazido consigo, novos luxos, como por exemplo, a satisfação de desejos privados e a ostentação da riqueza e do prestígio. A arte curvou-se neste período, passando a ser criada para o embelezamento da vida privada, como demonstração pública de poder e enriquecimento ou, como forma de investimento daqueles que detinham o poder (FISCHER, 2007, p. 61-63).

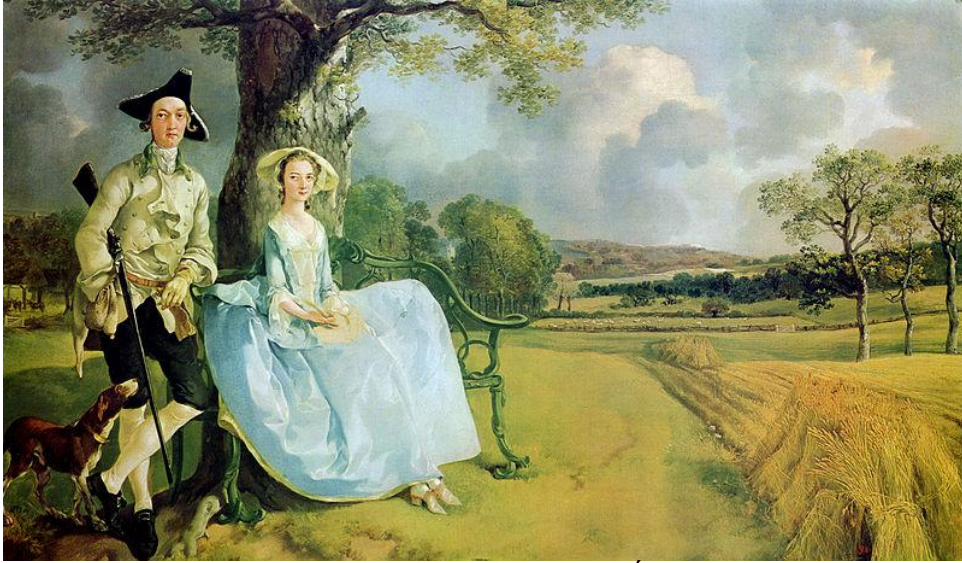


FIGURA 10 – GAINSBOROUGH, T. Sr. e Sra. Andrews. 1748. Óleo/tela. 69,8x119,4 cm.  
 FONTE: Janson, 1996.

Isto pode ser observado em obras como as do pintor inglês Thomas Gainsborough (1727-1788), mais especificamente no retrato duplo dos ingleses – “Sr. e Sra. Andrews” (FIGURA 10) ou em obras que apresentam o interior das casas e galerias europeias – inteiramente recheadas de pinturas (FIGURA 11), sendo as mesmas muito comuns entre os séculos XVII e XVIII (JANSON, 2010; GOMBRICH, 2008).



FIGURA 11 – PANINI, G. P. Galeria do Cardeal Valenti. 1691. Óleo/tela. 172x233cm.  
 FONTE: METMUSEUM, 2012.

Berger (1999, p. 111), comenta que a pintura a óleo em sua moldura foi como uma janela imaginária aberta para o mundo. Afirma ainda que ela foi a própria imagem que a tradição teve dela mesma. Isto significa que, mais do que uma janela, ela foi um cofre no qual o visível foi depositado. A sociedade e a cultura europeia, destas épocas eram obcecadas pela propriedade – sendo que a relação entre arte e propriedade que se instaurou neste período, é capaz de demonstrar a amplitude desta obsessão (BERGER, 1999, p. 111).

Mas o capitalismo, paradoxalmente, libertou a Arte – deu origem a novos sentimentos, novas ideias, proporcionou aos artistas novos meios para expressá-la. Foram superadas as limitações regionais em que costumavam-se formar os estilos e, a arte passou a se desenvolver em um espaço de crescente extensão e em um tempo acelerado. Mas, ao mesmo tempo em que o capitalismo favoreceu a arte em seu desenvolvimento, – ensejando a produção de grande quantidade de trabalhos multifacetados, expressivos e originais, – foi também hostil à arte, no sentido de reproduzir, na mesma, suas problemáticas contradições internas: proclamava à liberdade, mas propunha o trabalho assalariado; subordinava o prometido livre desenvolvimento das capacidades humanas individuais, à lei das competições capitalistas; enquadrava a multifária personalidade humana à estreitas especializações (FISCHER, 2007, p. 61-63).

No século XVIII, surgiram as paisagens do pintor italiano Canaletto, cujo verdadeiro nome era Giovanni Antonio Canal (1697-1768), enquanto na França se distinguiram as paisagens de Nicolas Poussin (1594-1665) e Jean-Antoine Watteau (1684-1721). Os séculos XVII e XVIII, conheceram a obsessão pela Antiguidade – o que culminou na expansão do conhecimento arqueológico dos lugares míticos. A ideia de recuperação da antiguidade e seus valores, como a unidade entre o homem e a natureza, foi o pressuposto programático para o Humanismo, que fundou o ciclo Moderno (ALIATA e SILVESTRE, 2008). Intelectualmente, nestes séculos, prevaleceu, por um lado, o Iluminismo – que procurou mobilizar o poder da razão e, ao mesmo tempo, o Movimento Romântico – uma visão de mundo contrária, justamente, ao Iluminismo (GUINSBURG, 2011).

Segundo Zanini (*apud* GUINSBURG, 2011, p. 186)<sup>19</sup>, é mais fácil detectar do que explicar o Romantismo, sendo impossível circunscrever com exatidão esse ciclo cultural, firmado inicialmente na literatura. Fischer (2007, p. 61-63), explica que o Romantismo foi um movimento de revolta e protesto contra o classicismo da nobreza, contra as normas e os padrões, contra a forma aristocrática e contra um conteúdo que excluía todas as soluções comuns. Para o movimento Romântico, a revolução e as atitudes adotadas em face da mesma, e em face de cada uma das suas fases, é a verdadeira chave para a compreensão do movimento. O que todos os românticos tinham em comum, era certa antipatia pelo capitalismo; assim, a atitude romântica não podia deixar de ser confusa pois, a pequena-burguesia era a própria corporificação da contradição social: ao mesmo tempo que pretendia abocanhar parte do enriquecimento geral, sonhava com as novas possibilidades e olhava para os novos tempos; temia ser esmagada pelo processo, lamentava a perda da velha segurança e volta-se, frequentemente, a olhar para trás – para “os bons tempos” (FISCHER, 2007). Uma das experiências básicas deste período era, a do indivíduo que emergia sozinho e incompleto, da crescente divisão do trabalho, da especialização e da conseqüente fragmentação da vida. No mundo capitalista, o indivíduo se defrontou sozinho com a sociedade – um estranho, no meio de estranhos – um “eu” isolado em oposição a um imenso contingente de “não-eus”. Um “eu” ora disposto a conquistar o mundo, ora tomado pelo terror da solidão. A subjetividade do artista e do escritor, isolada e voltada sobre si mesma, teve de render-se ao mercado, ela sonhava com a unidade perdida, projetada pela imaginação, ora no passado, ora no futuro. A tríade dialética – tese (unidade original), antítese (alienação, isolamento) e síntese (remoção das contradições, reconciliação com o real, identidade sujeito-objeto, paraíso reconquistado) – esteve no âmago do Romantismo (FISCHER, 2007, p. 61-63).

Entre outras coisas, a Arte Romântica em sua vertente plástica, buscou o exótico, o inóspito, as sensações extremadas, a natureza em seu aspecto mais rústico. Buscou, também, a realidade de uma forma idealizada, sendo a natureza utilizada, como meio de atingir os sentimentos humanos. O Idealista e filósofo alemão Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling (1775-1854), tratou profundamente,

---

<sup>19</sup> ZANINI, Walter. A arte romântica. In GUINSBURG, J. (org.). **O Romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

neste período, dos temas relacionados à natureza e à arte (BERLIN, 2000). Para Schelling<sup>20</sup> (*apud* BERLIN, 2000, p. 135), a verdadeira obra de arte seria o resultado do conflito existente entre a natureza, o consciente e o inconsciente humanos, ou seja, a força, o desconhecido e o poder da natureza, antes temidos, deveriam estar associados ao momento único, fantástico e fabuloso, que poderia ser visualizado nas paisagens pintadas pelos homens. Isto porque, estes homens, jamais conseguiriam ser superiores a natureza; e, o artista, deveria buscar em suas obras, este poder da natureza, mesmo que mediante agonizante luta interior (BERLIN, 2000). Ferdinand Victor Eugène Delacroix (1798-1863) e Francisco José de Goya y Lucientes (1746-1828), são grandes expoentes da Arte Romântica.

No final do século XVIII, é idealizado o conceito alemão de *Naturphilosophie*<sup>21</sup>. Conforme a dimensão estética e científica da *naturphilosophie* e, especialmente do modelo Humboldtiano, o observador deveria sentir, experimentar e viver a natureza para poder apreendê-la, percebê-la (SEGALA, 2000). As paisagens pintadas nesta época, geralmente de maneira holística, totalizante e emocionada representavam uma natureza idealizada. Percebe-se que, em Chateaubriand (1768-1850), Edmund Burke (1729-1797), Samuel Taylor Coleridge (1772-1834), Schlegel (1772-1845) e diversos outros, especialmente entre os românticos alemães, a solene repulsa pelo Iluminismo – cujos adeptos procuravam desvendar o mundo, afastando-se das explicações religiosas ou metafísicas, afirmando que a razão seria capaz de, sozinha, realizar tal tarefa. Immanuel Kant (1724-1804), difundiu exatamente esta qualidade do conhecimento, afirmando que os fenômenos estariam subsumidos a leis que, tornariam possíveis a existência da natureza. Shelley, Byron, Stendhal e Heine, cuja visão das contradições, do desenvolvimento social, era bastante aprofundadas, prosseguiram o trabalho Iluminista. Em termos de consciência pequeno-burguesa, o Romantismo foi, na Filosofia, na Literatura e na Arte, o reflexo mais completo das contradições, da sociedade capitalista em desenvolvimento (ZANINI, 2011).

---

<sup>20</sup> Schelling *in* BERLIN, Isaiah. **Las raíces del romanticismo**. Madri: Taurus 2000.

<sup>21</sup> No início do século XIX, a *naturphilosophie* alemã, é referência básica para as interpretações totalizantes e intuitivas do universo, para o saber romântico depreendido da plena pertinência à natureza. Distingue-se da ciência positiva clássica, material, corpuscular e mecânica, instituída por Galileu e Newton, em que se priorizam o conhecimento físico-matemático, a morfologia estrita e a verdade objetivada, sem a problematização do sujeito (SEGALA, 2000).

De acordo com Zanini (2011, p. 186-200), através da cosmogonia romântica, a arte mostrou-se capaz de integrar a concretude dos valores temporais do homem à sua realidade. O artista, investido de nova responsabilidade de consciência, rompeu com os cânones racionalistas, pré-renascentistas, sendo que, somente na pintura e na gravura, foram alcançadas as condições criadoras mais excepcionais, juntamente com as encontradas na literatura e na música, plenamente efetivadas, mediante cada experiência individual. Com Camille Corot (1796-1875), Claude Lorrain (1600-1682), cuja obra foi dominada pela topografia italiana; John Constable (1776-1837), de estilo original e técnica livre; Caspar David Friedrich (1774-1840) e principalmente, com William Turner (1775-1851) (FIGURA 12, abaixo), considerado pré-impressionista e produtor de paisagens oníricas, a paisagem ocidental atingiu seu ápice (ZANINI, 2011).

O ápice da pintura de paisagens foi alcançado porque a partir de fins do século XVIII, a intensidade experimental da pintura de paisagem, elevou-a a uma situação destacada, apresentando desde então caracteres impressionistas, resultado da crescente tendência à observação direta da natureza. Essa pintura, trouxe em si, os germes de uma linguagem independente de arrimos de significação. Sua visualidade subordinava-se às normas perceptivas do olho e, exprimia uma nova pesquisa plástica, que se contrapôs aos tradicionais arranjos compositivos da pintura de paisagem. A arte romântica engendrou assim – a partir de vários níveis de participação no processo cultural – novas dimensões à consciência da humanidade (ZANINI, 2011, p.186-200).

O gênero paisagem, passou a encarar, entre os séculos XVIII e XIX, as consequências de abandonar as convenções, em favor da experiência, revelando, enfim, toda a sua potencialidade: ao eliminar todo espaço perspectivo (corroído pela luz) e ao colocar a expressão antes da forma. É, na representação paisagística, que se iniciará uma reflexão que teve consequências fundamentais para a Arte Moderna, e que encontrou em Turner (FIGURA 12), o exemplo mais radical entre uma variedade de experiências plásticas inovadoras no gênero paisagístico (ALIATA e SILVESTRE, 2008, p. 146-150).



FIGURA 12: TURNER, J. M. W. Yacht approaching the coast. 1835.  
 FONTE: Tate Gallery, 2013.

São de Turner as paisagens que passam a “falar” do limite da empatia entre o sujeito e o objeto (natureza e ser humano), antes do abandono das últimas referências do “real” na pintura. As paisagens de Turner, em sua dupla acepção de *weather* e *time* – tratam da ideia de mutação. Ideia que a Arte do século XX, opôs ao ideal de permanência e substancialidade do clássico (ALIATA e SILVESTRE, 2008, p. 146-150). Os autores, (ALIATA e SILVESTRE, 2008, p. 150), analisam ainda que, o papel público, cumprido pelos pintores “topógrafos”, que sem decidi-lo, produziram tal revolução na pintura, foi herdado, na segunda metade do século XIX, pela fotografia. E, que do interesse pelas paisagens distantes, da necessidade do viajante científico ou do turista aprendiz, na necessidade de comunicar suas experiências, surgirá um cartão postal, que ensinará, mais uma vez aos homens, como selecionar e olhar os lugares típicos de um mundo, que se tornou cada vez mais, diminuto, presente e possível à todos.

O final do século XIX e início do século XX, marcou o fim da pintura mimética da paisagem, como ficou conhecida entre 1500 e 1900. A considerada “morte da paisagem” e também a considerada “morte da Arte”, coincidiu com a evolução da pintura, com a revolução industrial e com a revolução técnica (com o surgimento da fotografia e do cinema, por exemplo). Mas coincidiu, também, com a amplitude das

transformações territoriais. O surgimento do Impressionismo<sup>22</sup> com Claude Monet (FIGURA 13) e de todos os movimentos artísticos que se seguiram a ele, neste período, contrastaram com o ordenamento racional do espaço e do tempo, que havia acontecido na pintura de paisagem, até então (HALL, 2006).



FIGURA 13 – MONET, C. Nenúfares. 1920-1926. Óleo/tela. 219x602cm.  
 FONTE: Musée de L'Orangerie, 2013.

De acordo com Hall (2006), é possível ver na arte impressionista e pós-impressionista, as rompidas e fragmentadas coordenadas de espaço-tempo. Sendo que, a moldagem e a remoldagem, das relações espaço-tempo, no interior dos diferentes sistemas de representações, tiveram/tem efeitos profundos sobre a forma como as identidades características de cada época são moldadas. O sujeito masculino, representado nas pinturas do século XVIII, no ato de inspeção de sua propriedade, através das bem-reguladas e controladas formas espaciais clássicas, no crescente georgiano (Bath); na residência de campo inglesa (Blenheim Palace) ou, vendo a si próprio nas vastas e controladas formas da natureza, de um jardim ou parque formal (Capability Brown); tem um sentido muito diferente de identidade cultural, daquele sujeito que vê a “si próprio”, espelhado nos fragmentados e fraturados rostos, que olham dos planos e superfícies partidos, de uma das pinturas cubistas de Picasso, ou do desconcertado Grito, de Munch (FIGURAS 14 E 15, abaixo). Todas estas identidades, estão localizadas no espaço-tempo que, Edward Said<sup>23</sup> (*apud* HALL, 2006, p. 71), chamou de “Geografias Imaginárias” – ou seja, “paisagens características” que dão aos indivíduos, dos diferentes tempos, seu senso de *heimat*, de “lugar” ou de “casa/lar” (HALL, 2006, p. 71-72).

<sup>22</sup> O Impressionismo será tratado mais detidamente no Capítulo 4 desta Tese

<sup>23</sup> SAID, E. **Narrative and geography**. *New Left Review*, n. 180, março/abril, pp. 81-100, 1990.

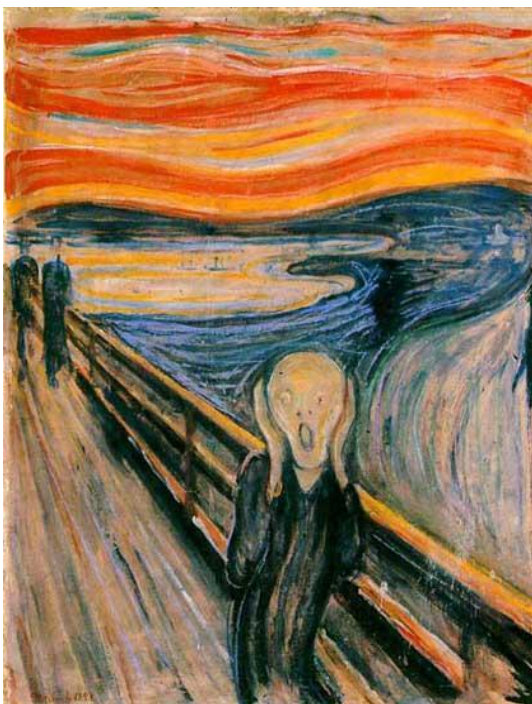


FIGURA 14 – MUNCH, E.  
O Grito. 1893.  
FONTE: Janson, 1996.



FIGURA 15 – PICASSO, P.  
Mulher Chorando. 1937. 25x16cm  
FONTE: WALTHER, s/d.

### 2.3 COMPLEXAS PAISAGENS CONTEMPORÂNEAS

A Arte Moderna, que se apresentou, a partir do século XX, revolucionou a forma e acabou com as regras de ouro da composição dita “legítima” e assentada na perspectiva linear e de escalonamento de planos. Houve, desta forma, a progressiva ampliação do uso de materiais e de suportes diferenciados pelas vanguardas artísticas e, estas práticas, acabaram por se converter em usuais. A partir de 1960, as “regras” deixam de ser ditadas por Paris, e transferem-se para os Estados Unidos. Abre-se, concomitantemente, vertentes populistas da arte, assim como a aceitação da seriação tecnológica das obras e a consequente implicação anti-aurática das mesmas. Surge, por fim, a multiplicidade visual e a experimentação de um mundo urbano, agora sem o consolo da natureza (ALIATA e SILVESTRE, 2008, p. 218).

Os anos 1960, disseminaram a versão democrática da arte e a ideia de uma paisagem urbana – ou de uma “anti-paisagem”, das cidades. Até 1970, uma nova constelação de ideias deslocou as perspectivas revolucionárias, centradas na liberdade humana, para o ecologismo radical. Provavelmente, resultado destes movimentos, uma importante franja das Artes Plásticas passou a focar a

problemática da ação humana sobre o ambiente “natural”. Especificamente, neste sentido, não foi nem a arquitetura nem o paisagismo, que voltaram a repensar e recolocar em voga os temas da relação, campo x cidade, homem x natureza e experiência x conhecimento – tópicos modernos da arte Romântica. Mas sim, foram a escultura, os objetos *trouvées*, as instalações, as performances e os happenings que trouxeram à tona, todas estas problemáticas. Deste momento resultou um complexo movimento no interior das artes. Movimento que acabou por analisar e discutir, profundamente, as normas da própria arte, assim como culminou na chamada *Land Art* (como pode ser observado, por exemplo, na obra de arte de Robert Smithson, FIGURA 16), (ALIATA e SILVESTRE, 2008, p. 219-221).

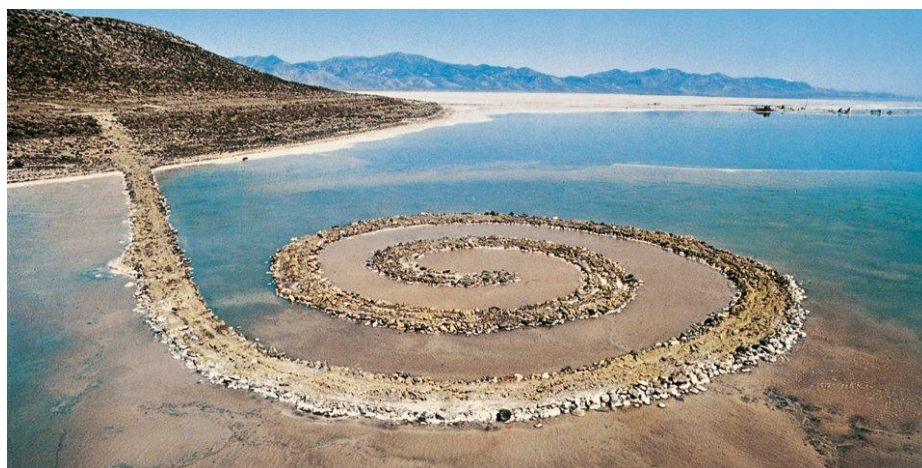


FIGURA 16 – SMITHSON, R. Spiral Jetty. 1970. Grande Lago Salgado, Utah, EUA.  
FONTE: Spiral Jetty, 2013.

Sob a designação de *Land Art*, está o trabalho com materiais e objetos de grande dimensão ambiental e humana. Uma arte que explora as características típicas das vastas paisagens, principalmente as norte-americanas, com a obtenção de sensações diversas como, privação (obscuridade, vacuidade, solidão, silêncio); terror controlado diante da vastidão; percepção do infinito, o efêmero da experiência humana no mundo, entre outras experiências “metafísicas” (ALIATA e SILVESTRE, 2008, p. 221-226).

Entendendo que, a arte realizada na contemporaneidade, não se permite mais, ser apenas uma contemplação da paisagem, mas sim um tipo de experiência calcada em radicais mudanças de valores estéticos, e, até mesmo, políticos (CANTON, 2009). O homem moderno, a partir do final do século XX, teve que absorver o fato de que a paisagem-arte mudou e que a representação da mesma não significa mais somente o equilíbrio ou a busca de equilíbrio entre a natureza e o

ser. Pode-se observar, na arte atual, a paisagem ou o uso de elementos retirados da paisagem, como um “amontoado ou, um conjunto de objetos, que longe de testemunhar uma harmonia, mesmo que perdida entre o homem e o mundo, testemunham justamente o contrário – sua definitiva excisão (CANTON, 2009; CAUQUELIN, 2007; ALIATA SILVESTRE, 2008). Isto pode ser observado, por exemplo, na obra do artista contemporâneo Wei Wei (FIGURA 17). Nesta obra, elementos da natureza são retirados do “seu lugar” habitual e transportados para outros locais de exposição (museu, galeria, rua, etc...). Em casos como estes, o artista está propondo para o observador – leituras para sua obra – utilizado, para tanto, diversificados componentes: sendo pedaços de árvores cortados, apenas um deles.



FIGURA 17 – WEI WEI, Ai. Soft Ground and Rooted Upon.  
FONTE: PROPELLER, 2013.

As diferentes vertentes de Arte, encontram-se inclusas também, numa paisagem urbana – que se remoça todos os dias. A chamada arte urbana, passou a identificar os espaços livres, abandonados, residuais ou de uso comum das cidades, reelaborando os ambientes e as próprias paisagens urbanas, transformando o modo de vê-las e fruí-las. Frisando que, atualmente, considera-se qualquer lugar terrestre – ao menos potencialmente – uma paisagem (CANTON, 2009; CAUQUELIN, 2007).

Ao mesmo tempo e, sob outra perspectiva, os valores outorgados a cada lugar e região terrestre, foram tipificados, tanto pelos meios audiovisuais, como pela

publicidade turística – sendo que, nem sempre, houve reflexões intelectuais sobre estas – “polêmicas” – valorizações e suas consequências. Portanto, são complexos os processos históricos que levaram a chamada “crise do olhar paisagístico” contemporâneo. Um processo acelerado, advindo do capitalismo desenvolvido, da quebra da hipótese de equilíbrio que sustentava a ideia de paisagem; da evidente e incontrolável espoliação terrestre, entre outros fatores. Testemunho destas mudanças drásticas no plano ideológico é a transformação da ideia de paisagem na ideia de ambiente. Conceitos de paisagem e ambiente são, atualmente, utilizados de maneira quase intercambiável, ainda que impliquem numa divisão de competências: perspectiva estética para a paisagem e científica para o ambiente (ALIATA e SILVESTRE, 2008).

Por este motivo, autores como Aliata e Silvestre (2008, p. 235), acreditam que, em muitas ciências, como na geográfica, por exemplo, houve a tentativa de liberar o conceito de “paisagem” de sua carga estética inaugural. Isto ocorreu, justamente, para que fosse possível criar novas definições que fizessem a sustentação da interação entre o homem e o meio, ancoradas apenas nas necessidades reconhecíveis pela ciência – eliminando para a Arte a possibilidade da construção deste conhecimento. No entanto, Salgueiro (2001), explica que, mesmo existindo dúvidas, sobre a necessidade de se elaborar critérios estéticos para se tomar a paisagem como objeto de estudo; desde a década de 1970 aumentou entre os geógrafos, o interesse pelo estudo da mesma: seja na biogeografia (a paisagem como uma parte da superfície da terra), seja na Geografia humana e cultural (acentuando-se a ideia de ser a paisagem um território visto e sentido) – cada vez mais subjetivo e elaborado pela mente humana. Passou a existir, ao mesmo tempo, uma grande necessidade de decodificar os simbolismos e as significações existentes e produzidas nas/pelas paisagens, valorizando-se, cada vez mais, a subjetividade inerente das paisagens humanizadas (SALGUEIRO, 2001, p.37-53; 45).

Schier (2003), afirma que, a ideia de paisagem atualmente perpassa, também, pela avaliação ambiental e estética. Para Salgueiro (2001), é a partir da consideração estética, que é possível falar em degradação das paisagens e da necessidade da sua recuperação ou qualificação. Para a autora (SALGUEIRO, 2001), o acentuar da qualidade estética, dos diferentes territórios, permite que algumas áreas sejam entendidas como paisagens e outras não. Esta qualidade

estética depende, não apenas do aspecto intrínseco das paisagens, mas também, do olhar que sobre elas se dirige, dos domínios dos códigos de apreciação por parte do observador, assim como, das transformações e (re)criações, que são produzidas, entre e sobre os diversos territórios do Planeta Terra.

## 2.4 METAFÍSICAS PAISAGENS E NATUREZA

*Se as portas da percepção estivessem limpas,  
tudo pareceria para o homem tal como é: infinito.  
William Blake<sup>24</sup> (HUXLEY, 1977).*

Simmel (2009, p. 5-8), entendeu por natureza o “nexo infindo das coisas, a ininterrupta parturição e aniquilação das formas, a unidade ondeante do acontecer que se expressa na continuidade da existência espacial e temporal”. A natureza, neste contexto, seria para o filósofo, algo uno, algo que não possui fracções. Por outro lado, Simmel (2009), explicou também que, para que exista uma paisagem é necessário justamente o contrário, ou seja, é essencial que exista a demarcação dentro da unicidade. Portanto, para que se possa “enxergar”, verdadeiramente uma paisagem – que da natureza una decorre – seria necessário interpretar um peculiar processo espiritual que dado à consciência, usufruiria de uma totalidade nova que, comporia enfim, uma verdadeira paisagem: parte constituída de unidade particular e reorganizada individualmente – pelos olhos humanos. Os conceitos de paisagem e natureza são para Simmel (2009), conceitos antagônicos, apesar de paradoxalmente, serem uma coisa só.

Natureza e paisagem são conceitos fundantes da ciência geográfica. Ciência geográfica que, não muito raramente, desconsidera o conhecimento filosófico, entendendo não ser ele um referencial necessário para o seu desenvolvimento (LIRA, 2000). Entretanto, de uma forma ou de outra, o que se concebe como natureza, está subjacente a tudo o que se faz e ao que se pensa sobre o ambiente que vivemos. Principalmente, se for levado em consideração, que são os cientistas, aqueles que mais se seduzem pelo desconhecido e que, é através da imaginação que tanto o desconhecido quanto o possível se manifestam. É a imaginação o principal modo e motor de transformação que a existência humana possui diante da natureza, sendo ela a dar, segundo Cosgrove (1994), significado ao mundo – no

---

<sup>24</sup> William Blake (1757-1827) foi um poeta e pintor romântico inglês (GOMBRICH, 2008; JANSON, 2010).

momento em que através dela, o homem metaforicamente cria novos significados a partir do olhar (LIRA, 2000, p. 260). Para Lira (2000, p. 259):

A racionalidade científica construiu uma representação do mundo que privilegia apenas alguns aspectos. O modo de pensar próprio do ocidente – tanto em sua modalidade lógica como em seus hábitos e referências culturais – impõe obstáculos à apreensão ou à abordagem de outros significados do mundo. A razão tornou-se senhora do homem, demarcou limites, tentou objetivar tudo, inclusive ela mesma, criando uma autoconsciência, à qual ela não tem acesso e que se encontra por detrás da cortina. É preciso agora, abrir novos horizontes, ultrapassar as fronteiras da razão e começar a pensar. É preciso que ousemos olhar o que há por detrás da cortina. Esse convite alia-se à epígrafe de Goethe: “rendamo-nos à imaginação”.

Séculos de história transcorreram entre a ideia do homem como parte da natureza ou posteriormente, a ideia da natureza como matéria divinizada, até o momento em que o homem se viu como dono da natureza, sendo a mesma tratada e tida como uma mercadoria, como uma fonte inesgotável de recursos e passível de todo tipo de exploração – em suma, um objeto que existe para satisfazer as necessidades humanas e exteriores ao homem. O conceito e a maneira de se entender e viver a natureza se resignificaram, adquirindo novos sentidos, modificando-se ao longo do tempo e do espaço. Ao mesmo tempo e, justamente por ser intrínseco a este processo de resignificação, o mesmo aconteceu com o conceito da paisagem. Entendendo que a resignificação é a chave para a elaboração de todo processo criativo e imaginativo humano. Assim, é fácil cair novamente na criação humana da/sobre a natureza e a paisagem – “circularidade” que pode ser encontrada sobre estes conceitos, tanto no pensar científico, como no artístico e no filosófico (SIMMEL, 2009; BESSE, 2006; LIRA, 2000, ANDREOTTI, 2013).

Springer (2008), afirma que a Filosofia contemporânea, tem uma concepção de natureza que se denomina por complexa. Entretanto, a Filosofia, assim como a Geografia e as demais áreas do conhecimento, estão apenas respondendo ao contexto de uma atualidade envolta numa emaranhada teia de inúmeras problemáticas, crises e indagações, que exigem e possibilitam a constante criação, renovação, reformulação de teorias e do conhecimento científico de maneira geral. Neste contexto, a complexidade geográfica se acentua e se intensifica e perpassa, independentemente de qualquer coisa, pela concepção de natureza que, ao ser analisada possibilita uma melhor compreensão das paisagens e de suas dinâmicas

e, também de como os espaços são (re) organizados, se (re) estruturam, como são (re) interpretados e (re) construídos. As novas descobertas científicas, em especial a Teoria Quântica, de Albert Einstein (1879-1955), provocaram, por outro lado, uma revolução no pensar científico e, na forma de ver e compreender o mundo e o universo, assim como a natureza e toda e qualquer realidade física (SPRINGER, 2008).

A Teoria Quântica gerou um tamanho grau de incerteza que, esta instabilidade se transferiu para o debate conceitual de todo o conhecimento científico (SPRINGER, 2008). A consequência foi, a revisão de todos os questionamentos antigos de ordem determinista e, a busca por novas epistemologias nos mais variados campos disciplinares. Esta busca representou o grande passo para a ruptura do paradigma mecanicista. Outro grande insight, foi aquele que inferiu que os fenômenos observados na Física Quântica, só poderiam ser medidos como correlações entre vários processos de observação e medição, estando o fim desta cadeia, sempre na consciência do observador do fenômeno. Isto significaria dizer que, em outras palavras, um observador não poderia falar sobre natureza, por exemplo, sem ao mesmo tempo “falar dele mesmo”. Levando em consideração estas tramas e, a unicidade do universo, que a Física moderna revelou, ficou cada vez mais evidente a importância da relação entre a Filosofia e o conhecimento científico, para a concepção de conceitos como o da natureza – e, para a concepção da complexidade da natureza (SPRINGER, 2008).

Whitehead (2012)<sup>25</sup>, crítico da divisão entre o espírito e a matéria, afirmou que, a natureza deveria ser considerada como algo externo ao pensamento. Para ele (WHITEHEAD, 2012), a natureza poderia ser percebida pelo homem a partir de sua percepção sensível, uma vez que a mesma é um sistema fechado que ocorre por si mesma, sem que haja a necessidade de ser pensada. Para este filósofo e matemático, a natureza, portanto, não poderia ser bifurcada e não poderia ser compreendida, senão concomitantemente de forma objetiva e subjetiva, através do processo que chamou de abstração (WHITEHEAD, 2012). Para Merleau-Ponty (2000), filósofo ligado à fenomenologia da percepção e ao ser-no-mundo de Heidegger, após empreender uma jornada metafísica sobre a concepção de natureza, entendeu-a como uma dualidade, um duplo, uma oposição do originário e

---

<sup>25</sup> WHITEHEAD, A. N. **O conceito de natureza**. Martins Fontes, 2012.

do derivado (FILHO, 2006). Para ele, a Natureza seria aquilo que estaria em toda parte e em nenhuma parte, ao mesmo tempo, simplesmente por não ter uma consciência de si mesma, ou seja, por não possuir um pensamento e sem ser estabelecido por ele, mas por existir independente dele – o silêncio; um conceito inalcançável, mas o “meio humano da história”. Filho (2006), afirma que para Merleau-Ponty (2000), assim como para Simmel (2009) e para Whitehead (2012), a natureza seria una, ser indiviso, realidade única e maciça, nunca justaposta ao longo da infinidade tempo-espço, como entendida pela tradição científica. Seria, entre ela e não *por detrás* dela – natureza – que estaria o homem, um ser, *por natureza*, inacabado (FILHO, 2006).

Homem que enxergou a natureza, partindo-a em pedaços, analisando-os, explorando-os, sentindo-os objetiva e subjetivamente, transformando-os em paisagens. “A natureza, que no seu ser e no seu sentido profundos nada sabe da individualidade, graças ao olhar humano que a divide e das partes constitui unidades particulares, é reorganizada para ser a individualidade respectiva que apelidamos de “paisagem” (SIMMEL, 2009, p. 07).

Por outro lado, Besse (2006), afirma que do ponto de vista de uma metafísica da Geografia, o sair para a paisagem e o encontro, de início visual, com a mesma, constituíram como que uma garantia de autenticidade e verdade ao saber geográfico. Em outras palavras, os dispositivos visuais que se desdobram na frequência das paisagens possuem caráter fundador para o saber geográfico, desde a Geografia clássica – pelo menos, desde Goethe (1749-1832) e Alexander von Humboldt (1769-1859), conforme explica Besse (2006). Ao mesmo tempo, para Besse (2006), a Geografia moderna e contemporânea, mantém relações estreitas com a Fenomenologia, em particular com as correntes fenomenológicas que se desenvolveram por meio das Ciências Sociais – encontrando nas mesmas, teorias e métodos que lhe permitiram renovar seus objetos, seus discursos e suas práticas, aprofundando-se na Filosofia, na Psicologia, Antropologia, Sociologia, na Iconografia, entre outros. A Fenomenologia apareceu para os estudos geográficos, como efeito de uma série de indagações sobre o objeto e o método da própria disciplina, permitindo uma atitude mais aberta e flexível na definição dos objetos e na escolha dos métodos, permitindo também a abertura de novos campos de pesquisa e suscitando o interesse pelas percepções. Nesta perspectiva renovada, a paisagem passou a ser compreendida pela Geografia como uma dimensão do

discurso da vida humana, uma formação cultural, um valor e uma representação (BESSE, 2006).

Estas novas perspectivas e possibilidades para o estudo da paisagem geográfica foram uma resposta crítica (uma reação) à hegemonia do positivismo e ao mesmo tempo, uma inserção ao mundo próprio da Fenomenologia – método de investigação rigoroso e subjetivo da filosofia – fundada por Edmund Husserl (1859-1938) (CHAUÍ, 2010). Todas estas novas ideias e métodos foram incorporadas aos estudos de inúmeros pesquisadores, pensadores, cientistas – como por exemplo, Max Scheler (1874-1928), Martin Heidegger (1889-1976), Jean-Paul Sartre (1905-1980), Maurice Merleau-Ponty (1908-1961) – fenomenólogo francês, que investiu fortemente nos estudos sobre a percepção, o espaço vivido e as noções do corpo, tendo influenciado fortemente a ciência geográfica (CHAUÍ, 2010; FILHO, 2006).

Besse (2006, p. 78-82), entende, entretanto, que está na figura do neuropsiquiatra e filósofo alemão Erwin Straus<sup>26</sup> (1891-1975), aquele que mais fortemente desenvolveu uma crítica da psicologia objetiva, propondo uma psicologia fenomenológica que exerceu profunda influência na *Phénoménologie de la perception*, de Maurice Merleau-Ponty (BESSE, 2006). Para Besse (2006), Straus esteve na origem dos estudos realizados sobre a distinção entre Geografia e a Paisagem, momento em que fundou uma espécie de intimidade entre o discurso fenomenológico e a noção de paisagem, mesmo que este discurso tenha sido desenvolvido, paradoxalmente, numa espécie de oposição entre Geografia e Paisagem. Isto porque, para Straus (BESSE, 2006), a Geografia estaria do lado da ciência que tem como suposição básica a distinção entre o sujeito que percebe e o objeto percebido, assim como o estabelecimento de relação geral com as coisas: “o mundo da percepção é um mundo de coisas com propriedades fixas [...] num espaço e num tempo objetivos e universais”. Nesta perspectiva, o espaço da percepção seria um espaço geográfico, uma vez que define estados, posições e situações no interior de um espaço/tempo, munido de coordenadas gerais e de referências gerais. O espaço da percepção seria, portanto, da ordem da cartografia – isto é, objetivável, espaço objetivo. Ao contrário, a paisagem seria exatamente o oposto desta objetivação – sua ausência. Ela precederia a distinção entre sujeito e objeto e a

---

<sup>26</sup> STRAUS, E. **Du sens des sens**: contribution à l'étude des fondements de la psychologie. Editions Jérôme Millon. 1935.

aparência da estrutura do objeto, sendo da ordem do sentir (BESSE, 2006, p. 78-82). Ela seria também participação e prolongamento de uma atmosfera, de uma ambiência – a *Stimmung*, de Simmel (2009).

Sendo da ordem do sentir, a paisagem precederia então, de toda orientação e referência. Os seres humanos seriam, portanto, invadidos pelo mundo a partir da paisagem. A paisagem, como espaço do mundo do sentir, seria também o lugar onde os seres humanos se perderiam, afinal não existem nela (paisagem), coordenadas que indiquem, aos seres, onde se está (BESSE, 2006). Pode ser dito também de uma outra forma: a paisagem é um recorte da natureza mas, mesmo sendo apenas “pedaço” é vastidão dentro do ser. Neste sentido Besse (2006, p. 81), afirma que o filósofo Straus, fez uma importante relação entre a Arte e a Paisagem, dizendo existir uma relação entre a dimensão ontológica da paisagem e a pintura da paisagem. A pintura de paisagem seria algo muito difícil de ser realizado, pois em essência ela é invisível. A pintura autêntica, segundo Straus, não representaria o que é visto, ela, na verdade tornaria visível o que é “invisível”, mas como algo subtraído, distanciando. Somente se poderia representar pictoricamente a paisagem como um excesso e se desviando de saberes prévios, ou seja, entregando-se a ela, sentindo-a. A paisagem, neste caso, restituiria o “mundo natural”, sendo o elemento de mediação que permitiria a natureza subsistir como mundo para o homem e, exatamente neste sentido, a Geografia transpassaria pelo mesmo problema, ao ser aquela que se encarrega das relações entre os homens e o mundo, e também quando indaga sobre as diferentes maneiras possíveis de falar sobre este mesmo mundo (BESSE, 2006).

Este tipo de relação foi também estabelecida no texto, “A Filosofia da Paisagem, de Simmel” (2009). Neste texto, o filósofo aprofundou seu pensamento sobre a paisagem, a partir de uma filosofia ligada à reprodução pictórica da mesma, afirmando que, qualquer pessoa, ao observar uma paisagem se transformaria, potencialmente e, através do olhar, em um artista criador. Em essência, a paisagem para Simmel, seria construída primeiramente no intelecto, para depois ser resolvida na realidade, mesmo que pictórica.

Andreotti (2013, p. 63-74), afirma que o estudioso alemão Herbert Lehmann, que era absolutamente fiel às teorias sobre paisagens propostas por Simmel (2009), fez o mesmo caminho deste, entretanto, no lugar da arte e do artista colocou a Geografia e o geógrafo. Para ambos, Simmel e Lehmann, a personalidade do

observador, seria definitiva no processo da observação da paisagem. Isto porque o observador, através dos indicadores perceptivos dos lugares, concluiria um julgamento ou uma relação com estes lugares, alcançando assim, a paisagem. Ou seja, seria estabelecida uma complexa e especial relação entre a paisagem e o observador, ou, entre o homem e o seu simétrico: o ambiente geográfico, numa antítese dialética, mas não todavia, oposta (ANDREOTTI, 2013).

Porém, para a autora (ANDREOTTI, 2007; 2013), não existe, entre o observador e o seu julgamento, um oceano desconhecido, uma vez que a observação não é simplesmente tateante. A consciência que se dirige aos objetos do ambiente, escolhe-os, psiquicamente e, “todo ato psíquico é sempre a consciência de alguma coisa”. O ato de “escolher” os objetos, determina também o caráter dos mesmos. Daí resulta que se estaria novamente no território da fenomenologia. É preciso frisar mais uma vez que, a intencionalidade na escolha dos objetos é também bastante familiar para a Geografia e para o geógrafo, na observação e descrição da paisagem. E, é exatamente aqui o ponto central, o motivo que levou Lehmann a ultrapassar a linha divisória entre a psique e a Geografia. Simmel, obviamente, representou uma ancoragem científica e filosófica para Lehmann, mas somente o surgimento, nos EUA, de uma disciplina, chamada “Psicologia Ambiental”, fez com que os argumentos de Lehmann ganhassem investidura acadêmica, dignidade e autoridade geográfica (ANDREOTTI, 2013, p. 63-74).

Besse (2006, p. 82-95), afirma que foi na figura do geógrafo clássico, Éric Dardel (1899-1967), que se obteve uma das primeiras abordagens filosóficas e epistemológicas da Geografia. Segundo Besse (2006), Dardel conduziu a um discurso “inverso” da Geografia, indo das reflexões filosóficas ao estabelecimento de um discurso positivo e científico sobre a Terra, entendendo que a mesma deveria exceder o domínio circunscrito da epistemologia, uma vez que não é prioritariamente uma ciência, mesmo que tenha se tornado uma. A Geografia, na verdade, deveria ocupar um lugar decisivo na questão do ser do homem – questão que não é mais “geográfica”, no sentido estrito do termo, mas sim uma dimensão ontológica. Os passos de Dardel a respeito da Geografia como ciência, não deixam de evocar aqueles de Gaston Bachelard – em seus *devaneios*; e os de Merleau-Ponty (a partir de Husserl), quando este desenvolveu uma reflexão geral sobre o significado filosófico da Fenomenologia, retornando inevitavelmente a uma visão primeira do

mundo que seria a pressuposição de toda a ciência e que forneceria ao intento científico seu verdadeiro sentido. Trata-se, na verdade, de retornar filosoficamente, de uma maneira não regressiva, a um mundo anterior à ciência, do qual a própria ciência proveio, mas cuja presença ela se afastou. Trata-se também de restituir a Geografia à sua dependência em relação ao “mundo da vida” do qual ela pretendeu ilusoriamente se abstrair (BESSE, 2006, p. 82-95). Besse (2006, p. 89), insiste ainda, neste sentido afirmando que:

A geografia, entendida fenomenologicamente, não está a procura de significações ocultas por *detrás* dos fenômenos terrestres, ela não é tampouco o simples levantamento de significações que o sujeito projeta sobre a Terra, mas ela é uma experiência da vida vivida pelo homem comum no encontro consigo mesmo, no contato com o mundo terrestre na orla, por assim dizer, das formas e dos símbolos que nascem, e este esboço de sentido ressoa em nós com um acontecimento, que é o da nossa presença no mundo. A geografia não nos ensina nada do mundo terrestre se nós não percebemos antes que ele é o *meio* do sentido.

Esta relação com a Terra, exprime a possibilidade de inscrever a liberdade humana em lugares que se tornarão a sua marca, e da qual a paisagem será sua manifestação. Significa também que historicidade e geograficidade são solidárias na instituição de um mundo propriamente humano, ou seja, que só existe história humana se *situada*, ou ainda que a história humana é fundamentalmente “especializada”. É preciso pensar conjuntamente o homem e a Terra. A “espacialidade” da existência é movimento e não enraizamento e a paisagem não é um lugar fechado em si mesmo, mas é o que abre o olhar para um além, para uma inconclusão que é propriamente a abertura do sentido e da história. A Geografia, neste sentido, mostra justamente esta hermenêutica, ou seja, que não há lugar senão aquele interpretado ou atravessado por um sentido (BESSE, 2006). Assim Besse (2006, p. 94), conclui que, o esforço hermenêutico e fenomenológico na Geografia deveria ser o de manter sua comunicação interior, de preservar a cumplicidade secreta entre a experiência e a ciência, sem que ambas perdessem seus verdadeiros sentidos. E mais, que seria preciso entender a palavra “Geografia” como *escritura* – inscrição do homem sobre o solo; uma escritura, cuja significação última, deveria sempre remeter ao movimento da existência. Como consequência, a Geografia como saber deveria ser também leitura, codificação, interpretação dos signos dispostos sobre o solo ou na paisagem (BESSE, 2006).

## 2.5 PAISAGENS GEOGRÁFICAS



FIGURA 18 – ENDER, E. Humboldt e Bonpland no rio Orinoco. 1850. Óleo/tela. 80x150cm. FONTE: CODIGO VENEZUELA (2013).

*Seja numa planície monótona de amplo horizonte, onde plantas de uma mesma espécie cobrem o solo, seja onde as ondas do mar banham a costa e fazem reconhecer seus traços pelas estrias verdejantes de ulvas e de conjuntos de algas flutuantes, o sentimento da natureza, grande e livre, arrebatava nossa alma e nos revelava, como por uma misteriosa inspiração, que existem leis que regulam as forças do universo. [...] o que essas impressões [...] tem de grave e de solene, elas o apreendem do pressentimento da ordem e das leis, que nasce sem nosso consentimento, ao simples contato com a natureza; elas o apreendem do contraste que oferecem os limites estreitos do nosso ser com essa imagem de infinito que se revela em toda parte, na abóboda estrelada do céu, numa planície que se estende a perder de vista, no horizonte brumoso do oceano.*

*Kosmos. Essai d'une description physique du monde, 1846.*  
*Alexandre von Humboldt<sup>27</sup>.*

Humboldt fez, entre 1779 e 1804, uma longa expedição científica à América (um dos ilustradores da expedição foi Eduard Ender – FIGURA 18). Até cerca da década de 1860, suas descrições emocionadas do gigantesco e do selvagem orientaram todas as representações dos europeus mais cultivados sobre os ermos do Novo Continente. Nessa viagem de estudos, ele buscou explicar a unidade, na imensa diversidade de fenômenos da natureza, descobrindo, pela observação sistemática, histórica e comparativa e, pela vivência íntima e gozosa da paisagem, a

<sup>27</sup> HUMBOLDT, A. von. **Cosmos**. Londres: Longman, Brown, Green and Longmans. 1849.

constância dos fenômenos em meio às suas variações aparentes – registrando o que chamava de “*a plena harmonia do mundo vivente*” (SEGALA, 2000, p. 131).

Alexander von Humboldt (1769-1859) e Carl Ritter (1779-1859), são considerados os pais da Geografia pela maneira como a compreenderam e a sistematizaram. Contrário aos métodos da época, Humboldt, propôs uma Geografia baseada no empirismo racional, com o rigor do enciclopedismo francês do século XVIII, abarcando todo o globo terrestre sem privilegiar o ser humano. Sua Geografia foi projetada como a parte terrestre da ciência do cosmos e sua maior preocupação era que os estudos sobre a natureza não caíssem em um enciclopedismo superficial ou em generalizações áridas e dogmáticas. De acordo com Silvestre e Aliata (2008), Humboldt, apesar de ter escrito muito em francês e, numa linguagem muito técnica para a época, optou pelas diversas formas iconográficas de descrição que oscilavam entre a poesia, a perspectiva pictórica e a descrição literária. Desta forma, suas obras têm grande vinculação com a estética. Em sua obra “Cosmos”, intitulou o capítulo inicial de: “Dos graus de prazer que a contemplação da natureza pode nos oferecer”. Havia uma constante preocupação com a natureza e, a contestação aos métodos da época, devem-se à sua formação naturalista e à influência de seu pensamento pelas ideias do filósofo Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831), do poeta e filósofo Johann Christoph Friedrich von Schiller (1759-1805) e do escritor Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) (MORAES, 1998; SALGUEIRO, 2000; SALGUEIRO, 2001; SCHIER, 2003; SCHENK, 2008).

Humboldt propôs, classificações através das ilustrações científicas, seja através de aquarelas, de pinturas a óleo ou de gravuras – ele acreditava na simultaneidade das ideias, dos sentimentos e das emoções que eram suscitados na observação da natureza e da paisagem. Para Schier (2003, p.81), esta visão holística da paisagem de Humboldt, associada aos elementos diversos da natureza e à ação humana, sistematizaram, definitivamente, a ciência geográfica. Seus estudos se concretizaram com suas viagens, no final do século XVIII – e, as ilustrações de seus livros, resultado de suas expedições, mostram uma noção de paisagem que transparece nas imagens. Para ele, as imagens de paisagens deveriam educar e informar, visando a formação humanística, além de repassar o conhecimento objetivo (ALIATA e SILVESTRE, 2008). Para Besse (2006, p. 72), Alexandre von Humboldt, foi o fundador da Geografia Botânica, a qual foi elaborada em torno do conceito de fisionomia. As consequências epistemológicas

desencadeadas por este conceito, foram consideráveis, uma vez que significou atribuir à paisagem uma densidade ontológica própria, ou seja, que seria preciso compreendê-la como uma totalidade expressiva, animada por um “espírito interno”, do qual se pode extrair o sentido. Tudo deveria ser entendido como se existisse um “espírito do lugar”, do qual a aparência exterior do território visado seria a expressão.

Embora, tradicionalmente, a paisagem seja, para a Geografia, um conceito balizador ou, um conceito-chave (CORRÊA e ROSENDHAL, 1998), cujo significado está atrelado a diferentes momentos históricos do pensamento ocidental; pode-se afirmar que para a maioria das pessoas, a precisão conceitual do termo, até os dias de hoje, não está claramente estabelecida. Principalmente, quando comparada as outras categorias da Geografia.

A Geografia passou por um profundo debate de caráter epistemológico e a paisagem, ocupou diferentes lugares nesta composição interpretativa. Assim, o termo mostra que existe claramente uma ligação entre ele e a configuração dos diferentes territórios, a associação dos mesmos à um povo e à seus complexos processos culturais, principalmente a partir do século XIX, na época do Nacionalismo<sup>28</sup>. Besse (2006, p. 21), explica que o termo paisagem definiu, a princípio, um *Sítium*, isto é, definiu ao mesmo tempo uma posição e uma vizinhança características. O autor, atribui ao século XV, o momento no qual o termo passou a ser entendido como um lugar que podia ser definido por vizinhanças humanas ou naturais, e que por ser de extrema objetividade, poderia ser cartografado. Deste modo, através de uma complexa relação estabelecida entre a cartografia, a pintura e o uso da perspectiva, um padrão espacial ligado à visão e ao imaginário ofereceu legitimidade ao discurso da ciência geográfica (BESSE, 2006, p. 21). Ao mesmo tempo e, juntamente com o esvaziamento religioso, a natureza representada imagetivamente, tornou-se objeto/instrumento capaz de captar tempo e espaço através da paisagem.

Marcel<sup>29</sup> (*apud* MACIEL, 2002, p. 99), entende que a paisagem geográfica pode ser conceituada como uma configuração espacial composta por formas plurais que constituem um conjunto qualificável e descritível, uma vez que se trata de uma singularidade morfológica, seja ela observada por uma perspectiva subjetiva ou

---

<sup>28</sup> As relações estabelecidas entre Paisagem e Nacionalismo serão aprofundadas no Capítulo 4 desta tese.

<sup>29</sup> MARCEL, O. **Le paysage comme objet philosophique**. Géographie et Cultures, n. 13, p. 3-34. 1994.

como um espaço concreto. Antes de qualquer outra coisa, para este autor, a paisagem é “fato do mundo”. Para Santos (2002), o conceito de paisagem é basicamente teórico e objetivo; ele passa ao largo da fluidez filosófica e pode ser conceituado como um conjunto de formas que exprimem heranças. Estas heranças representam as sucessivas relações entre o homem e a natureza, uma construção transversal, imagem de diferentes tempos, sistema material que existe através da coexistência de suas formas e que se expressa de diferentes formas, em diferentes momentos históricos. Christofolletti (1998), caracterizou a paisagem como aquela que possibilitou a compreensão do espaço como um sistema ambiental, físico e socioeconômico; com estruturação, funcionamento e dinâmica de elementos físicos, biogeográficos, sociais e econômicos.

O geógrafo Ab’Sáber (2003, p.09), assim como Santos (2002), trouxe à tona também, a dimensão de herança contida no conceito de paisagem, elaborando a seguinte ideia:

Todos os que se iniciam no conhecimento das ciências da natureza – mais cedo ou mais tarde, por um caminho, ou por outro – atingem a ideia de que paisagem é sempre uma herança. Na verdade, ela é uma herança em todo o sentido da palavra: herança dos processos fisiogeográficos e biológicos, e patrimônio coletivo dos povos que historicamente as herdaram como território de atuação de suas comunidades.

Para Suertegaray (2001, p.05), paisagem corresponde a:

um conceito operacional, ou seja, um conceito que nos permite analisar o espaço geográfico sob uma dimensão, qual seja o da conjunção de elementos naturais e tecnificados, sócio-econômicos e culturais. Ao optarmos pela análise geográfica a partir do conceito de paisagem, poderemos concebê-la enquanto forma (formação) e funcionalidade (organização). Não necessariamente entendendo forma-funcionalidade como uma relação de causa e efeito, mas percebendo-a como um processo de constituição e reconstituição de formas na sua conjugação com a dinâmica social. Neste sentido, a paisagem pode ser analisada como a materialização das condições sociais de existência diacrônica e sincronicamente. Nela poderão persistir elementos naturais, embora já transfigurados (ou natureza artificializada). O conceito de paisagem privilegia a coexistência de objetos e ações sociais na sua face econômica e cultural manifesta.

É fácil perceber, portanto, que contemporaneamente, o termo paisagem para o pensamento geográfico, aponta para o dinamismo da relação intrínseca entre a sociedade e a natureza, sendo uma forma de representação do espaço-tempo, ou dito de outra forma, uma imagem de um outro elemento “real” – a sociedade e sua história. O olhar geográfico para a paisagem foi, portanto, construído paulatinamente

e paralelamente a diversos processos e fatores, inclusive paralelamente ao avanço do conhecimento em diversas outras áreas, sendo o conceito geralmente relegado ao nível analítico e objetivo. Por outro lado, é importante frisar que a paisagem – enquanto categoria sintética – foi considerada como entidade concreta e apreendida de forma técnica, tendo sido paulatinamente incorporada a afirmação da subjetividade do homem e da criação de seu espaço (MACIEL, 2002).

O termo paisagem, sob o entendimento científico, surgiu entre os séculos XIV e XV, simultaneamente ao avanço dos estudos sobre a perspectiva e o uso da técnica de pintura a óleo de paisagens. De acordo com Salgueiro (2001), esta não é uma coincidência. Ambas, paisagem científica e artística, se desenvolveram como consequência, entre outros fatores, de uma forte ruptura com a visão teológica medieval. Neste momento, velhas certezas idealistas foram solapadas por novas descobertas científicas que deram corpo ao projeto da modernidade e sua nova materialidade. O conhecimento científico, como se compreende hoje é, desta maneira, uma conquista relativamente recente da humanidade mas, a natureza, conceito já desenvolvido nas ideias do filósofo e teólogo Tomás de Aquino (1225-1274), foi desde sempre o material da investigação (SALGUEIRO, 2001).

Dentre as civilizações antigas, os Gregos foram os primeiros a desenvolver um tipo de conhecimento racional desligado dos mitos e das narrativas. Eles transformaram o pensamento religioso em algo rigoroso e conceitual, fazendo nascer a Filosofia no século VI a.C. A principal preocupação dos Gregos era a Cosmologia, que buscava o princípio explicativo de todas as coisas – a *arché* – aquilo cuja unidade resumiria a extrema multiplicidade da natureza (ARANHA e MARTINS, 2005). Aranha e Martins (2005), afirmam que a ciência grega era profundamente contemplativa e voltada para uma especulação racional, o que a desligava não só do mitos e das práticas religiosas, como também da técnica e das preocupações práticas. O auge do pensamento Grego se deu nos séculos V e IV a.C., com Sócrates, Platão e Aristóteles. Platão, opôs de maneira vigorosa o sentido e a razão, para ele as ciências – matemática, geometria, astronomia – eram os passos essenciais a serem percorridos pelo pensador. Aristóteles atenuou o idealismo platônico e seu olhar foi mais realista, não desvalorizando os sentidos – para este filósofo, a física era a parte da filosofia que deveria buscar compreender a essência da natureza.

Entre os Gregos antigos não existia, nem palavra nem coisa semelhante àquilo que passou a se chamar paisagem; nem a questão de sua existência ou não existência; assim como, a sua representação estava completamente ausente. Desta maneira, as autoras (ARANHA e MARTINS, 2005, p. 65), corroboram com a ideia de que a apresentação da paisagem/natureza, nesta época, era puramente retórica e estava orientada para a persuasão ou, como fundo para desenvolvimentos, cenários para dramas ou evocação de mitos.

O “mundo” da natureza, aquele que os gregos apresentaram como evidência do implícito de sua visão, seu “mundo”, é o do logos, essa razão linguística que atravessa as coisas de lado a lado e instaura um entendimento, uma escuta, mais que uma visualização, dos objetos desse mundo (...) basta que um princípio (o logos como princípio da natureza) assegure a coesão, o ajuntamento dos elementos políticos, sociais, conceituais, para que a unidade esteja presente como totalidade indivisível (ARANHA e MARTINS, 2005, p. 47).

Aranha e Martins (2005), continuam explicando que a Idade Média recebeu a herança greco-latina, no seu entendimento da ciência, mantendo as mesmas concepções, apesar das diferenças evidentes. Todavia, durante Idade Média, ficou estabelecido que a razão humana deveria se submeter ao testemunho da fé. Desta forma, a ciência se vinculou aos interesses religiosos e se subordinou aos critérios da revelação. Entretanto, a partir do século XIV, a Escolástica<sup>30</sup> entrou em decadência – período que foi muito prejudicial ao desenvolvimento da ciência porque, se por um lado as novas ideias fermentavam, por outro os guardiães da velha ordem resistiam às mudanças de forma dogmática. Tais resistências não se restringiram apenas ao campo intelectual, mas resultaram em processos e perseguições.

Revela-se, neste momento, a crescente importância da pintura de paisagens (CAUQUELIN, 2007). De acordo com Cauquelin (2007), a pintura funcionou, neste período, como uma ponte, uma ligação entre dois mundos: o mundo celestial e o mundo terrestre; sendo, em última análise, uma conexão que causava intenso prazer para os olhos, no sentido de fruição e veneração. Aqui, a paisagem podia ser vista e sentida no seu próprio prazer – ou seja, algo que pode ser olhado, imaginado e sentido, em forma de *análogon* da natureza. Com o tempo, este *análogon* tomou o

---

<sup>30</sup> Método de pensamento crítico dominante no ensino das universidades medievais europeias. Historicamente divide-se em 3 períodos: Escolástica Primitiva (séculos IX ao XII), Média (séculos XII e XIII) e Tardia (séculos XIV e XV). A escolástica nasceu dentro das escolas monásticas cristãs, com o intuito de conciliar a fé, com o sistema de pensamento racional, especialmente o filosófico grego (LE GOFF, 1983).

lugar da criação de Deus (natureza) e passou a responder em seu nome, assegurando de certa forma a continuidade da importância da beleza e da contemplação da natureza (CAUQUELIN, 2007). Schier (2003, p. 81), afirma que o surgimento da representação da paisagem no ocidente, assinalou a emergência de um fenômeno social, percebido e operado pela sociedade. Surgiram, então, as premissas históricas do conceito de paisagem para a Geografia Acadêmica (MENDONÇA, 1998, p.65).

É importante frisar que o método científico, que hoje se conhece, surgiu apenas durante a Idade Moderna (ARANHA e MARTINS, 2005), quando o homem foi alçado à categoria de base fundamental do saber e do fazer – tendo início o Renascimento – fins do século XIII a meados do século XVII (AMARAL, 1989). Neste momento histórico, o paradigma medieval estava se esfacelando. Michel Foucault (1926-1984), filósofo avesso a traçar linearidades ao estudo da história, separou em apenas duas *epistemes*, as maneiras do pensar ocidental, recortando a cultura europeia em: *episteme* clássica (séculos XVII e XVIII) e *episteme* moderna (séculos XIX e XX). Estas duas formas de pensar, caracterizariam os “regimes de verdades” de cada época. “Regimes de verdade” podem e sofrem reveses e, estes choques, estimulariam a quebra de paradigmas criando o ambiente ideal para o surgimento de grandes rupturas epistemológicas no desenvolvimento da ciência (AMARAL, 1989; TERNES, 1995).

Salgueiro (2001), insiste que a descoberta da paisagem, como representação, revelou um novo interesse pela natureza, marcando um novo posicionamento das pessoas frente ao ambiente. Quebrou-se, profundamente, a visão de mundo dominada pelas explicações teológicas e surgiu um “novo homem”. Um homem que, paulatinamente, distanciou-se da natureza e adquiriu técnica suficiente para torná-la algo passível de ser apropriado e transformado (MENDONÇA e VENTURI, 1998, p. 65). Deste momento em diante, a paisagem passou a ter um significado diferenciado, deixando de ser apenas uma referência espacial ou um objeto de observação, colocando-se num novo contexto cultural e discursivo. Este processo, que teve início nas artes, encontrou nas abordagens científicas fundamentos que romperam com a ideia medieval de que o mundo seria uma criação divina, santificada e, por isso, indecifrável (SCHIER, 2003, p. 81).

Roger (2000), afirma que, a invenção da paisagem ocidental reuniu duas condições essenciais. A princípio laicizaram-se os elementos naturais: árvores,

rochedos, rios, entre outros. Estes elementos, presentes nas sagradas cenas medievais, não passavam de signos ordenados num espaço pictórico. A perspectiva, foi então, decisiva neste sentido, ao estabelecer a profundidade, fazendo com que eles se tornassem “fundo”, e não mais objetos “satélites” ao redor dos ícones centrais. Ao se tornarem “fundo”, estes elementos ficaram distantes e, portanto, “longe” também de serem sagrados. Surge assim, a segunda condição: os elementos, agora secularizados, ganharam valor próprio, sendo organizados em grupos autônomos.

A descoberta da natureza autônoma coincide, em parte, com o surgimento da Geografia Acadêmica, que passa a se desenvolver somente no final do século XVIII. De acordo com Moraes (1998, p. 34-36), até 1700, não existia um conhecimento geográfico padronizado, sistematizado ou particularizado; com unidade temática e de continuidade nas formulações. Os pressupostos históricos da sistematização geográfica objetivaram-se somente no processo de avanço e domínio das relações capitalistas de produção. O primeiro pressuposto foi o conhecimento efetivo da extensão real do planeta – condição que se iniciou com as “grandes navegações”. Outro pressuposto foi o do surgimento de repositórios de informações sobre os mais variados lugares da Terra, ou seja, o agrupamento em grandes arquivos dos dados referentes aos levantamentos dos pontos mais diversificados da superfície terrestre. Esta condição foi, paulatinamente, sendo alcançada com o avanço do próprio mercantilismo e com a formação dos impérios coloniais. Todo o material levantado, colhido, explorado, durante este período, passou a ser arquivado em sociedades geográficas e escritórios coloniais e, a Geografia da primeira metade do século XIX, foi fundamentalmente, a elaboração desse material (MORAES, 1998).

No final do século XVII, mais precisamente em 1660, nasceu, em Londres, a Royal Society, cujo objetivo principal era “promover a filosofia experimental” – os homens, os animais, as plantas, os minerais, o cosmo, os elementos, tudo desafiava a curiosidade humana e levava à exploração científica. Pela Royal Society, passaram praticamente todos os luminares da ciência, que teve como presidente, entre 1703 e 1727, o físico Isaac Newton (1643-1727).



FIGURA 19 – MARTENS, C.  
Monte Sarmiento: Terra do Fogo. s/d.  
FONTE: National Maritime Museum,  
2012.

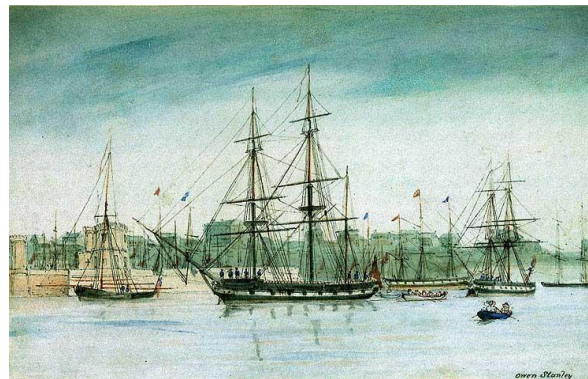


FIGURA 20 – STANLEY, O.  
Beagle zarpando para a Austrália. 1841  
FONTE: National Maritime Museum,  
2012.

A sociedade também patrocinou o naturalista inglês Charles Darwin (1809-1882) que, em 1831, fez uma viagem pelo mundo a bordo do navio *Beagle* (FIGURAS 19 e 20)<sup>31</sup> (MORAES, 1998). Esta viagem levou Darwin a elaborar sua *Teoria da Evolução das Espécies*, que revolucionou a Biologia e os estudos científicos como um todo. Amaral (1989, p. 62), explica que a influência do Darwinismo, no campo da Geografia, ao contrário do que muitos pensam, não se limitou às formulações de Friedrich Ratzel (1844-1904) e seus seguidores. Ela pode ser detectada em linhas do pensamento geográfico bastante diversificadas, entre os autores que optaram, claramente, por uma dedicação especializada à Geografia Física, como por exemplo, nos estudos de William Morris Davis (1850-1904) sobre as formas de relevo. De acordo com Moraes (1998), o temário geográfico somente obteve o pleno reconhecimento de sua autoridade, com as teorias do Evolucionismo, as quais forneceram o patamar imediato da legitimação científica desta disciplina. Nas obras dos primeiros geógrafos, inúmeras referências são feitas aos pesquisadores Darwin e Jean-Baptiste Lamarck (1744-1829), nas obras dos primeiros geógrafos.

Entretanto, Amaral (1989), afirma que a ampliação da visão da Geografia se deu quando a *episteme clássica* se esfacelou definitivamente e o próprio homem passou a ser observado sob uma posição ambígua: como objeto para um grupo de

<sup>31</sup> As figuras 19 e 20 mostram pinturas de Conrad Martens (1801-1878) e Owen Stanley (1811-1850). **Conrad Martens**, artista inglês e pintor de paisagens, acompanhou Charles Darwin em sua viagem ao redor do mundo. Na verdade, o primeiro pintor oficial do *Beagle*, foi Augustus Earle. Earle foi substituído por Martens, ao ficar doente durante a viagem. Martens, também, morou alguns anos no Brasil e se tornou um artista bastante famoso na Austrália. **Owen Stanley**, foi oficial da marinha inglesa e, entre 1826 e 1830, viveu na costa da América do Sul. Em 1841, quando explorava a costa da Austrália, Owen pintou a aquarela “Beagle zarpando para a Austrália”.

ciências e, como sujeito cognoscente, para outras. Esta reviravolta provocou uma mudança fundamental no desenvolvimento científico – a incorporação do homem como objeto atuante na superfície terrestre, tornando possível a aparição das ciências humanas.

Para Quaini (1979), a Geografia Humana moderna nasceu exatamente no século XVIII com a difusão do Iluminismo. Este período, designado como histórico-filosófico, influenciou os mais diversos ramos da atividade humana, caracterizando-se sobretudo, pela confiança no poder da razão e na possibilidade de se reorganizar radicalmente a sociedade, partindo de princípios estritamente racionais. Para o autor (QUAINI, 1979), os novos geógrafos não foram somente os naturalistas, os cartógrafos e os topógrafos, mas também e principalmente, os *philosophes*, ou seja, os próprios Iluministas. Hall (2006, p.10), explica que o sujeito iluminista estava baseado numa concepção da pessoa humana como um indivíduo totalmente centrado, unificado, dotado das capacidades da razão, da consciência e da ação, cujo “centro” era um núcleo interior que emergia quando o sujeito nascia permanecendo o mesmo ao longo da existência do indivíduo. Esta concepção, muito individualista do sujeito e de sua identidade, descreve geralmente o indivíduo masculino e poderoso (HALL, 2006).

Moraes (1998), afirma que, os pensadores iluministas, foram aqueles que primeiro sistematizaram os conhecimentos geográficos. A partir de Jean Jacques Rousseau (1712-1827) e Montesquieu (1689-1755) foram discutidas as formas de poder e de organização do estado e, os trabalhos desenvolvidos pela economia política, atuaram na valorização dos temas geográficos ao analisarem sistematicamente os fenômenos da vida social. Sob o rótulo de “Ciência do Homem”, se aglutinavam a Etnologia, a Sociologia, a Economia e a Geografia acadêmicas. Entretanto, apesar da manifesta curiosidade sobre os gêneros de vida, distribuição de populações, ação recíproca do homem e do ambiente, ainda não havia uma preocupação com a construção lógica e coerente destes dados. Esta representação lógica da Geografia se desenvolveria, muito mais tarde, como objeto de estudo da Geografia Humana (MORAES, 1998).

A Geografia foi também, no século XVIII, um dos instrumentos fundamentais do capitalismo, entendendo que, ele próprio teve de obedecer às particularidades de cada país onde se apresentou. Existiram assim, conforme explica Moraes (1998, p. 41-43), vias singulares de desenvolvimento do capitalismo, as quais engendraram,

manifestações ímpares. E, a Geografia, foi a “filha” de uma destas singularidades – aquela da via particular do desenvolvimento do capitalismo na Alemanha, sem a qual, não é possível compreender a sistematização desta ciência. Na Alemanha, principalmente Prússia e Saxônia, muitos geógrafos se destacaram na formação de conhecimentos e cátedras. Alexander von Humboldt (1769-1859) e Carl Ritter (1779-1859), estão neste rol.

Ao contrário de Humboldt, Carl Ritter (1779-1859), à primeira vista, foi um geógrafo metodológico e normativo, sendo sua Geografia regional e antropocêntrica, fortemente ligada à religião. Precursor da Geografia Moderna e científica, ele tornou a Geografia uma ciência enciclopédica, organizada sobre países e regiões. A paisagem, no entanto, não era o principal objeto de estudos de Ritter, que complementou e organizou o trabalho de Humboldt, dedicando especial atenção às descrições e análises regionais (SCHIER, 2003). Mas Ritter, foi fortemente influenciado por Rousseau e por Johann Heinrich Pestalozzi (1746-1827), preocupando-se em fazer da Geografia uma disciplina que pudesse ser incorporada aos currículos das universidades. Aqui está uma das grandes diferenças entre Ritter e Humboldt: o primeiro tinha uma extremada preocupação e dedicação ao ensino universitário e escolar, enquanto Humboldt se dedicou mais a “*Bildung*”, à formação da personalidade (GÓMEZ, 1982; SCHIER, 2003). Gómez (1982, p. 19), afirma que a obra de Ritter, “Geografia Geral Comparada”, de 1839, representou um grande passo para Geografia, uma vez que analisou, racional e cientificamente, o espaço, revelando o “todo”, ou seja, a totalidade terrestre. Esta totalidade contemplava todas as relações ocorridas na Terra e Ritter afirmava que, para apagar a ideia de caos, presentes nestas relações, deveriam ser utilizados diversos métodos de classificação.

Gómez (1982), credita a Humboldt e Ritter, a sistematização do conhecimento geográfico científico, sistematização que ganhou, mais tarde, grande revigoração com o alemão Friedrich Ratzel (1844-1904), que utilizou o conceito da paisagem de uma forma antropogênica. Conforme explica Brunhes<sup>32</sup> (*apud* BESSE, 2006, p. 67):

Ratzel, na verdade, renovou a maneira de compreender a humanidade e a atividade humana como fatos geográficos. Ele viu os homens como realidades que recobrem parcelas da superfície terrestre, revestimento vivo,

---

<sup>32</sup> BRUNHES, J. **La géographie humaine**. Paris: Félix Alcan. 1912.

digno de observação do geógrafo, da mesma forma que o revestimento vegetal ou o povoamento animal. [...] É certo que a geografia não é suficiente para explicar a história, mas a história jamais se desenvolve sem que os homens, que são seus atores, pisem todos os dias com seus pés o solo terrestre e aproveitem os recursos da terra para sua alimentação. Não se pode compreender a vida econômica mais pacífica, tampouco a guerra, se se perder de vista estes verdadeiros “fundamentos” de toda atividade humana. Além disso, esta própria atividade se traduz por obras visíveis e tangíveis” por estradas e canais, por casa e cidades, por terras desbravadas e cultivadas. [...] há sobre o solo um traço contínuo do homem.

O principal livro de Ratzel, publicado em 1882, denomina-se Antropogeografia – fundamentos da aplicação da Geografia à história. Pode-se dizer que esta obra fundou a “Geografia Humana” (MORAES, 1998, p. 52-60). Por outro lado, os estudos de Ratzel, foram instrumentos poderosos de legitimação dos desígnios expansionistas do Estado Alemão, sendo que ele mesmo, entendia ser, o expansionismo algo natural e inevitável. Ratzel, formulou também, a chamada escola “ambientalista”, não sendo esta, considerada uma filiação direta da Antropogeografia. Entretanto, foi Ratzel o primeiro formulador de suas bases – que propunha o estudo do homem em relação aos elementos do meio em que se insere, sendo Ratzel, o primeiro geógrafo a utilizar o termo “Geografia Cultural”. Os desdobramentos da obra de Ratzel, além de contribuírem para a evolução do pensamento geográfico, tiveram grande influência para a Geografia francesa (MORAES, 1998, p. 52-60). Alexander Von Humboldt, Carl Ritter e Friedrich Ratzel foram os geógrafos que, segundo Damageon (*apud* CHRISTOFOLLETI, 1982), iniciaram a Geografia Humana quando demonstraram que entre os fenômenos físicos e os fenômenos da vida existiam relações constantes de causa e efeito. São eles também, exemplos clássicos de geógrafos que utilizaram o conceito de paisagem como método e transcrição de dados sobre áreas distintas do planeta (SCHIER, 2003). Entretanto, a Geografia de Ratzel teve sua raiz filosófica no Positivismo de Auguste Comte (1798-1857), a qual foi passada acriticamente para seus seguidores (MORAES, 1998, p. 84).

Resumidamente, para Schier (2003), o Positivismo utilizou o método científico para estudar os fenômenos. Isso incluiu, principalmente, os aspectos biológicos e matemáticos, tornando a realidade regida por leis biológicas e objetivada nas ciências naturais reduzida à fórmulas ou modelos matemáticos. A gênese do Positivismo ocorreu no século XIX e decorreu das grandes transformações causadas pela consolidação do capitalismo. Oposta à corrente

Positivista, estava a corrente Historicista. Para esta corrente, a realidade estaria em contínuo movimento, uma vez que constituída, movimentada e articulada pelos homens. Esta corrente, deu importância vital à experiência vivida, à historicidade e às características da natureza humana – levando em consideração fatores não mensuráveis, como por exemplo, as emoções e a sensibilidade estética, não sendo portanto, possível estabelecer leis rígidas para compreendê-las. Apesar de ser divergente do Marxismo e contrária ao Positivismo, a corrente Historicista, acabou inevitavelmente, articulando ambas dentro de sua pesquisas (SCHIER, 2003; MORAES, 1998; CHRISTOFOLLETI, 1982).

Amaral (1989, p. 60), explica que estas origens epistemológicas, responsáveis pela configuração moderna da Geografia, causaram uma dupla vinculação entre os domínios do saber natural e do saber humano e social. Desta forma, surgiram dificuldades conceituais e metodológicas que não foram até hoje resolvidas satisfatoriamente. Entretanto, as mesmas consolidaram as bases conceituais das abordagens das diversas tendências geográficas contemporâneas e acabaram por influenciar os diferentes métodos de estudo da paisagem.

A paisagem, na verdade, acabou surgindo como um conceito integrador para a Geografia, amalgamando as posições epistemológicas divergentes das outras ciências. Ela traduziu as interações entre os elementos do mundo físico e dos agrupamentos humanos das diferentes áreas terrestres. É possível perceber que, para os geógrafos do início do século XX, já havia uma preocupação latente com os perigos da ruptura entre a Geografia Física e a Geografia Humana e, que os estudos da paisagem geográfica, em articulação com o modelo regional, atingiram seu apogeu nas duas décadas que se seguiram à Primeira Guerra Mundial. Muitos geógrafos, principalmente aqueles que se dedicaram ao estudo da natureza, procuraram definir o que significava exatamente a ideia de *Landschaft* na Geografia – o que os aproximou, sobremaneira, das ideias de Humboldt e de sua visão de geossistemas naturais (SCHIER, 2003; MORAES, 1998).

Na Geografia alemã, Siegfried Passarge (1866-1958), usou pela primeira vez a denominação “Geografia da Paisagem” e propôs, a partir de 1913, o conceito de “Ciência da Paisagem (SCHIER, 2003). Passarge fez a distinção entre as paisagens reais e as paisagens ideais, correspondendo a cada uma delas um estudo corológico. No entanto, o grande organizador deste conhecimento foi Alfred Hettner (1859-1941), (SCHIER, 2003). Passarge e Hettner fundamentaram o

conceito de paisagem como categoria científica, compreendendo-a, até os anos 1940, como um conjunto de fatores naturais e humanos, ligados originalmente ao Positivismo, numa forma mais estática, onde se focalizaram os fatores geográficos agrupados em unidades espaciais.

De acordo com Sahr e Arantes (2011), Hettner dedicou sua vida à reflexão epistemológica da Geografia. Sua obra pode ser comparável a outras da história da Geografia, como por exemplo, “Cosmos” (1845), de Humboldt; “O homem e a Terra” (1906), de Elisée Reclus; “Anthropogeographie” (1909), de Ratzel; “The nature of geography” (1939), de Richard Hartshorne ou “Social Justice in the City” (1970), de David Harvey. Hettner definiu a Geografia, como uma ciência que cria seu objeto através da análise e recombinação de elementos geográficos, definindo-a, por um lado, como descrições da realidade dos fatos e, por outro, como complexos lógicos entre ideias nomotéticas e idiográficas, privilegiando com isso, os métodos indutivos. Incluía-se também, nestes complexos emaranhados, os aspectos humanos, cujas relações com a natureza baseiam-se em forças mecânicas, físicas e químicas, além de relações de estímulos biológicos e relações psicológicas e espirituais (SAHR e ARANTES, 2011). Hettner, publicou em 1927, “Die Geographie, ihre Geschichte, ihr Wesen, ihre Methoden” – uma releitura, reelaboração e compilação de seus textos, redigidos e publicados em diferentes momentos de sua vida. Esta publicação, recheada de reflexões metodológicas, mostra a sensibilidade do estudioso para compreender a Geografia de forma semiótica. Esta obra faz, inclusive, em seu segundo capítulo, uma breve mas importante discussão sobre a relação entre a Geografia, a estética e a arte (SAHR e ARANTES, 2011, p. 114-120).

Sahr e Arantes (2011, p. 128), contextualizam que, após a Primeira Guerra Mundial, surgiram novas formas de representação do espaço, tanto nas artes, como nas ciências exatas, posicionando a *Landschaftskunde* (Geografia da Paisagem) e a *Länderkunde* (Ciência Regional) em novos contextos. De forma paradigmática, isso se percebe também, nas linguagens dos proponentes da denominada *Ästhetische Geographie* (Geografia estética), entre eles Otto Schlüter (1872-1959), Siegfried Passarge (1866-1958), Wilhelm Volz (1855-1901) e Hans Spethmann (1885-1957) (SAHR e ARANTES, 2011). Passarge foi o mais conservador entre estes geógrafos e apenas “modernizou” sua linguagem, após sofrer a influência do nacional-socialismo; definindo o objeto da Geografia como *Landschaft* (paisagem), caracterizando-a, por um lado, como um conjunto de diferentes “fenômenos

individuais” que se reuniram numa unidade terrestre e, por outro como uma forma holística, onde a “constelação e a interpenetração dos espaços e a sua fusão de elementos unitários” formariam a paisagem – sob a clara influência, idealista e romântica, de Humboldt. A Geografia alemã teve grande influência nos EUA e, a obra de Hettner, assim como seu posicionamento epistemológico, teve ampla receptividade para os estudos geográficos norte-americanos; apesar de todas as contradições encontradas na mesma (SAHR e ARANTES, 2011, p131).

Nos EUA, a partir de 1940, há a substituição do termo *Landscape* – que estava em uso até em então, sob a influência da Geografia alemã – pela ideia de região. A região ficou definida como, um conjunto de variáveis abstratas deduzidas da realidade da paisagem e da ação humana. Seguindo Hettner, Carl Sauer (1889-1975), geógrafo americano, de ascendência alemã, acrescentou ao estudo da “morfologia da paisagem” alemã, uma dimensão genética. Sauer, trabalhou intensamente sobre o conceito de paisagem cultural, afirmando ser esta uma paisagem natural transformada pelo homem. Sob esta concepção, a paisagem cultural estaria sempre em movimento, sendo a cultura sua força motriz (SCHIER, 2003; MORAES, 1998).

De acordo com Estèbanez (1982), a Geografia francesa, sob a influência de Paul Vidal de La Blache (1845-1918) e Jean Rochefort (1930), conceituou a *paysage* (ou *pays*) de forma diferente. No final do século XIX, apontou o relacionamento do homem com o seu espaço físico, tendo desta forma uma conceituação muito mais dinâmica que a alemã. Influenciado pelas concepções antipositivistas, historicista e espiritualista, La Blache, foi denominado o criador do “Possibilismo Geográfico”. La Blache entendia que a liberdade era uma característica essencialmente humana e que somente através dela, o homem poderia escapar das influências da natureza e escolher entre todas as possibilidades existentes. O espaço geográfico, para La Blache, era concreto e naturalista e a Geografia era a ciência dos lugares (ESTÉBANEZ, 1982). Emmanuel de Martonne (1873-1955), um discípulo de La Blache, compilou diversos artigos deste geógrafo, nas obras “Le Tableau de la Géographie de la France” (1903) e “Principes de Géographie Humaine” (1922). Nestas obras, estão os estudos sobre as relações entre o meio e o homem, a partir do princípio da unidade geográfica e da produção de significados contidos nestas relações. Um outro conceito, essencial, contido nas obras de La Blache, é o de “Gênero de Vida” que aponta para os resultados e as reflexões das diferentes

civilizações e as consequências integrais que afetam a relação do homem com o meio, em um espaço concreto. Para La Blache, a paisagem era, uma realidade percebida (ESTÉBANEZ, 1982) e, este estudioso fundou uma corrente que se tornou majoritária para o pensamento geográfico pois, pode-se dizer que, após suas formulações, o núcleo central desta disciplina tornou-se constituído (MORAES, 1998).

Para Moraes (1998, p. 79-83), os desdobramentos da proposta vidalina foram múltiplos, porém, para a Geografia francesa, o autor que realmente mais avançou em suas formulações, gerando propostas mais elaboradas, foi Maximilien Sorre (1880-1962). O conceito central desenvolvido por Sorre, foi o de *habitat* – uma construção humana, uma humanização do meio que expressa as múltiplas relações entre o homem e o ambiente. As propostas posteriores, que fecharam o ciclo da Geografia Tradicional na França, foram as de M. Le Lannou e A. Cholley, publicadas na década de 1950. A Geografia Tradicional Francesa, teve na Geografia Regional sua principal objetivação e, de maneira geral, tratou do estabelecimento de fato, de uma Geografia Humana – orientada para o produto da ação humana e não para os processos sociais (MORAES, 1998).

Segundo Moraes (1998), a Geografia Tradicional, vista de forma geral, deixou como saldo, uma ciência elaborada, um corpo de conhecimentos sistematizados e, mesmo que em muitos aspectos ela possa e deva ser criticada, foi ela quem delimitou um campo geral de investigações e articulou finalmente, uma disciplina autônoma. Da mesma forma, foi com a Geografia Tradicional que se teve acesso a um extenso e rico acervo empírico que constituiu um substantivo material para todas as pesquisas posteriores, como também, o próprio desenvolvimento das técnicas de descrição e representação. Foi ela também que, por fim, elaborou conceitos como os de território, região, habitat, área, entre outros (MORAES, 1998).

## 2.6 UMA ABORDAGEM CULTURAL PARA A GEOGRAFIA

*... Naquele império, a Arte da Cartografia atingiu uma tal perfeição que o Mapa duma só província ocupava toda uma Cidade, e o Mapa do Império, toda uma Província. Com o tempo, esses Mapas Desmedidos não satisfizeram e os Colégios de Cartógrafos levantaram um Mapa do Império que tinha o Tamanho do Império e coincidia ponto por ponto com ele. Menos Apegados ao estudo da Cartografia, as Gerações seguintes entenderam que esse extenso Mapa era inútil e não sem Impiedade o entregaram às Inclemências do Sol e dos Invernos. Nos Desertos do Oeste subsistem despedaçadas Ruínas do Mapa, habitadas por Animais e por Mendigos. Em todo o País não resta outra relíquia das Disciplinas Geográficas.*  
(Suárez Miranda: Viagens de Varões Prudentes, livro quarto, cap. XIV, 1658).  
Jorge Luís Borges (BORGES, 1999).

Salgueiro (2001), afirma que uma crise no interior da Geografia Tradicional, começou a se manifestar a partir de meados da década de 1950 e os movimentos de renovação à ela associados desenvolveram-se aceleradamente nos anos posteriores. A crise do pensamento geográfico se desenvolveu a partir de problemas internos e externos à disciplina e, questões pendentes, mobilizaram um processo de renovação – que reconhecidamente não possuiu unidade – sendo caracterizada por ser um mosaico composto por diferentes e, muitas vezes, antagônicas propostas e perspectivas. Após a década de 1940, seja por efeito do desafio ambiental posto à Geografia, pela reconstrução da Europa no pós-guerra; seja pela necessidade de evolução interna, com o esgotamento do paradigma regional, assistiu-se à decadência dos estudos sobre paisagens e regiões (SALGUEIRO, 2001, p. 43).

Paul Claval (2008, p.28-29), explica que é a partir da década de 1950, que ocorre a chamada virada cultural da Geografia Humana. Esta Geografia passou a enfatizar o fato de que os processos sociais, econômicos e políticos dependem das culturas em que atuam. Claval (2008), explica também que, existem várias concepções da abordagem cultural na Geografia e que estas têm raízes diferentes, sendo baseadas: na descoberta das imperfeições das representações, no impacto da Fenomenologia e no desejo de estruturar a Geografia Humana a partir do estudo dos processos espaciais. Estas três raízes têm em comum, o fato de sublinhar o papel da subjetividade, de dar conta do papel das representações e do peso dos dados corporais, esforçando-se cada uma, à sua maneira, em apreender o sentido da vida individual e coletiva e, os processos culturais. Elas são, ao mesmo tempo, uma mutação profunda da Geografia. Neste sentido, Claval (2008), insiste que, as discussões contemporâneas sobre a utilidade da abordagens culturais são ultrapassadas, e que, o que importa é explorar todas as vias que elas abrem para as diversas pesquisas sobre a(s) significação(ões) do(s) mundo(s) humano(s).

Historicamente, Claval (2008), entende que a abordagem cultural se deu no contexto da década de 1950, quando alguns pesquisadores já estavam conscientes do fato de que não tinham um acesso direto à realidade. Nesta época, segundo Claval (2008), a publicação do livro de Kenneth Boulding, “The Image”, de 1955, assinalou um novo tipo de reflexão epistemológica, nas Ciências Sociais. Para a nova Geografia que surgia, a pesquisa sobre representações, apresentou-se no início, apenas como um capítulo adicional – o qual foi incrementado pela obra de Kevin Lynch mas, principalmente pelos estudos do epistemólogo suíço, Jean William Fritz Piaget (1896-1980). Piaget mostrava em suas pesquisas como se dava a interiorização das noções geográficas, principalmente, no âmbito da educação. Posteriormente, nos anos 1970, teve início um período de profundas discussões a partir do estudo da Fenomenologia e, as pesquisas geográficas começaram a levar em conta a carga emotiva no estudo dos lugares. Os pesquisadores descobriram os trabalhos de Gaston Bachelard, Merleau-Ponty, Husserl e, a dimensão simbólica das representações se tornou cada vez mais significativa (CLAVAL, 2008).

Claval (2008, p. 17-18), explica que o enriquecimento e incremento destas pesquisas tiveram início também, a partir do novo interesse pelos problemas de territorialidade, onde as imagens passaram a ser estudadas em seu conteúdo simbólico. O espaço passou a ser analisado a partir de sua história e o entendimento passou a ser de que as pessoas identificam-se com as áreas onde nascem, moram, trabalham e se relacionam com outras pessoas. Os monumentos e as paisagens passaram a ser estudados em suas características de simbolização de territórios – sendo estudados como representações. Dos estudos das representações às análises da imaginação, o passo foi dado rapidamente. A imaginação, neste contexto, fala dos mundos criados pela mente. São utopias – portanto, o estudo geográfico, de acordo com Claval (2008), passou a levar em consideração o fato de que as pessoas tem a capacidade de construir, para além do que os seus sentidos lhes revelam, lugares que estejam mais de acordo com as suas inclinações íntimas, seus sonhos e suas aspirações. Estas novas orientações de estudo, mostraram também que, cada vez mais, os geógrafos inscreveram-se nas tradições estabelecidas no fim do século XIX e início do século XX – com a utilização das concepções dominantes na Sociologia (CLAVAL, 2008, p.17-18).

Foi ao lado dos sociólogos que muitos geógrafos passaram a se inspirar (CLAVAL, 2008). Estudiosos como Henri Lefebvre (1901-1991) e Nikos Castoriadis,

são exemplos desta nova tendência. Lefebvre, com discussões sobre o espaço, sua dimensão física, natural e social, como conjunto de redes que unem aos homens e, Castoriadis, pela imersão nos estudos do imaginário – conjunto de sonhos e projetos, que toda civilização cria (CLAVAL, 2008). Graças a introdução do imaginário, a Geografia Cultural passou a explicar a dimensão dinâmica da cultura e as possibilidades que ela oferece aos homens de se projetarem no futuro. Também com Yi-fu Tuan (1930-), Edward Relph (1944-) e Anne Buttimer (1938-), ocorreu uma mudança de paradigma no cenário da pesquisa geográfica (CLAVAL, 2008). Ela teve início com a os estudos da Fenomenologia e com a curiosidade pelo sentido dos lugares. A principal característica, deste tipo de abordagem cultural, foi a atenção, praticamente exclusiva, dada ao indivíduo – sua maneira de perceber e sentir as coisas e os seres. Claval (2008), afirma que a Geografia descobriu, neste momento, o sentido dos testemunhos literários e picturais – o que tornou possível, o estudo e a compreensão de diversas situações, através de, por exemplo, romances, pinturas e fotografias. Ao mesmo tempo, a abordagem cultural, abriu perspectivas de estudo, também para uma nova categoria especial de espaço: o sagrado e, a partir da década de 1980, surgiu um dos campos mais fecundos da abordagem cultural, que passou a ser o da percepção da realidade, seja a partir da paisagem, seja a partir do corpo. Neste sentido, o cruzamento dos trabalhos de Torsten Hägerstrand e Anne Buttimer, produziram pesquisas originais dentro da Geografia Humana, principalmente quanto a questão da corporeidade e à apreensão ecológica do mundo (Claval, 2008, p.24).

De acordo com Salgueiro (2001), ao lado de todas estas transformações e por causa delas, foi a partir de 1970, que renasceu entre os geógrafos o interesse pelo estudo da paisagem. Entretanto, obviamente, houve uma transição na definição do conceito de paisagem – este passou a transitar entre o enfoque objetivo (físico/ecológico) e o fenomenal (o modo de ver e a relação sujeito/objeto). A reconstrução do conceito de paisagem fez parte desta Geografia Cultural, explicitada por Claval (2008). Geografia que passou a observar o mundo e o homem por inúmeras perspectivas e linguagens, inclusive a partir da artística.

Segundo Cosgrove e Jackson (2000, p. 18), as qualidades simbólicas da paisagem, que produziram e sustentaram seu significado social, tornaram-se objeto de pesquisa e ampliaram as fontes disponíveis para a Geografia Cultural. As paisagens se tornaram imagens culturais, estudadas através de diversos suportes,

meios e superfícies: de uma pintura à um texto, de um filme à vegetação sobre o solo. Estas pesquisas, ligadas à Fenomenologia, mas também à semiótica e à hermenêutica<sup>33</sup>, refletiram paisagens ligadas à crenças, valores, sentimentos, fantasias, aspirações e medos, sendo ao mesmo tempo, heranças intelectuais e espirituais, auto-biografias coletivas ou complexos textos a serem esmiuçados (SALGUEIRO, 2001, p. 46-47).

Para Salgueiro (2001), há contemporaneamente, um grande estímulo pelo estudo das paisagens, também pela necessidade da sua avaliação para efeitos de planejamento urbano, organização social, estudo das hierarquias sociais vigentes, exploração dos recursos naturais. As abordagens geográficas recentes acabaram por acentuar o aspecto subjetivo, inerente aos processos de percepção das paisagens e, ao mesmo tempo, acabaram por colocar em questão, os problemas de demarcação da paisagem, principalmente em relação ao uso de conceitos usados muitas vezes como sinônimos, como por exemplo: natureza, espaço, lugar ou de ambiente (SALGUEIRO, 2001).

De fato, pode-se estudar o espaço segundo várias dimensões (SALGUEIRO, 2001). Por um lado, pode-se privilegiar o estudo de suas características materiais, com determinadas propriedades locativas e morfo-funcionais e independente das pessoas que o habitam. Por outro lado, pode-se estudar o espaço sob dimensões mais difíceis de se objetivar pois ele é uma tradução e um objeto cultural. Dificilmente se poderá, no entanto, chamar de paisagem, o espaço entendido somente pelo primeiro modo (SALGUEIRO, 2001); afinal todo o espaço geográfico é um produto social, uma espacialidade construída pela ação transformadora dos grupos sociais, num processo contínuo que implica a avaliação da realidade exterior e em que, a retroação mútua está permanentemente sendo (re)feita (SALGUEIRO, 2001).

---

<sup>33</sup> A hermenêutica designa geralmente a interpretação, no sentido corrente e não semiótico, de textos essencialmente filosóficos e religiosos. Trata-se de uma disciplina relativamente vizinha a semiótica (de quem frequentemente toma bom número de elementos), na medida em que, como diz, Paul Ricoeur, ela articula uma teoria geral do sentido com uma teoria geral do texto. Nota-se, entretanto, que ela põe em jogo a relação do texto com o referente, atendo-se muito particularmente aos dados extralinguísticos dos discursos e às condições de sua produção e de sua leitura. Diferentemente da abordagem semiótica para a qual, por exemplo, a enunciação pode ser reconstruída de acordo com um simulacro lógico-semântico elaborado a partir do texto, somente a hermenêutica faz intervir o contexto sócio-histórico, incluindo-se nele o da compreensão atual e que tenta – por esse jogo complexo – depreender os sentidos recebíveis: pressupõe assim uma posição filosófica da referência como critério de avaliação. (GREIMAS e COURTÉS, 2008, p. 42).

### 2.6.1 Culturais paisagens geográficas: olhares fenomenológicos para o espaço, o território, a paisagem e o lugar

O conceito de paisagem possui uma gama enorme de conceitos e varia, dentro da Geografia, conforme for o entendimento do pesquisador, sendo *à priori*, e, ao mesmo tempo, realidade objetiva e representação (ALMEIDA, 2009). Conforme explica Almeida (2009), a Geografia Cultural atual pode ser resumida em duas grandes vertentes de construção do conhecimento. A primeira, respaldada no estruturalismo e a segunda, denominada de Geografia Cultural Renovada, que teve sua base amparada numa mudança de escala – o que permitiu estudar sutilezas da cultura, impressas no espaço e, renunciar a configuração de grandes teorias gerais ou de sínteses ambiciosas. A Geografia Cultural Renovada demonstrou uma diversidade em que se distinguiram três abordagens mais evidentes: a semiótica, a espiritualista e a eclética. A semiótica, conferiu privilégio à relação estabelecida entre os signos e os significados – geógrafos, como Denis Cosgrove, por exemplo, foram muito influenciados por estas abordagens, principalmente nos estudos das paisagens urbanas. Na abordagem espiritualista, as questões referentes à estética, foram as mais utilizadas para explicar como as paisagens são dotadas de valores espirituais (ALMEIDA, 2009, p. 248-253).

Esta abordagem é representada, principalmente pela italiana Giuliana Andreotti e por Luísa Bonesio – que enveredaram por interfaces entre a Geografia e a Filosofia, explorando também as vias estéticas e simbólicas das paisagens, com o intento de identificar o *anima*, ou seja, a espiritualidade das paisagens (ALMEIDA, 2009). A abordagem eclética, da Geografia Cultural, englobou um amplo espectro de elementos e ideias geográficas, formando um rico mosaico de temas de pouca coerência metodológica e com estudos profundamente interdisciplinares. Foi no interior do movimento eclético que a paisagem demonstrou sua mais eloquente expressão; abrindo-se em um amplo leque de leituras e investigações nas mais diversas manifestações geográficas da cultura e das culturas – amplidão que justificou a diversidade de leituras e temas, em especial na Geografia brasileira – a qual ocorreu de forma bastante tardia (ALMEIDA, 2009, p. 248-253).

Entretanto, o enorme incremento nas pesquisas culturais neste âmbito no Brasil, estão segundo Almeida (2009): no crescimento dos cursos de pós-graduação; nas linhas de pesquisa na área da cultura; no aumento do número de eventos

organizados – que possibilitaram inscrições na área da Geografia cultural; unido ao maior contato entre geógrafos brasileiros e estrangeiros e ao diálogo frequente entre a Geografia com as outras áreas do conhecimento. Com destaque especial para a formação do Núcleo de Estudos e Pesquisas sobre Turismo e Cultura, em 1999, pela Universidade Federal de Goiás e, para o Núcleo de Estudos em Espaço e Representações – NEER, (formado em 2006), pela Universidade Federal do Paraná (ALMEIDA, 2009). Nestes espaços, abertos às discussões culturais, são valorizadas as diferenças e a diversidade, o pesquisador tem abertura para explicar, interpretar as realidades concretas, as atividades mentais e as representações que são da imaginação. Como por exemplo, representações de “outros” lugares e paisagens que veiculam estereótipos particulares sobre os indivíduos, a natureza e a cultura e; as “geografias imaginativas” de Edward Said – todas refletindo os preconceitos, as diferentes visões de mundo, dos valores atribuídos aos lugares e, uma particular poética das coisas (ALMEIDA, 2009, p. 255-258). Almeida (2009, p. 258), comenta ainda que houve neste contexto, uma mudança no discurso moralizador, que caminhou de uma “geografia de localização” para uma Geografia que permitiu as pessoas e os lugares representem a si mesmos e as suas condições.

Mas, conforme explica Heidrich (2008), em seu texto “Sobre nexos entre espaço, paisagem e território em um contexto cultural”; a renovação da abordagem cultural na Geografia, foi e é, em grande parte, também uma revisão do próprio conceito de paisagem. Sob muitas circunstâncias – a maior parte delas ligadas às características do mundo contemporâneo – a análise da paisagem cultural, prescinde do uso articulado de diversas categorias analíticas da Geografia, como os de espaço, território, paisagem e lugar. O autor explica que, nestes casos, é como se o pesquisador estivesse na presença de fractais, nos quais os perímetros se ampliassem, mas mantivessem a mesma área. Explica também que, à princípio toda análise tem início na paisagem primeira, aquela que provoca a sensibilidade humana, mas que muitas vezes está desfocada por causa de suas próprias contradições e das contradições do próprio pesquisador (em sua maneira de lidar com a realidade do território e das representações por ele abarcadas). A paisagem é, pois, sob o entendimento de Heidrich (2008), híbrida, compósita de dinâmicas que se entrelaçam, mas também de imagens e sentimentos que não se referem a uma única representação social e de identidade, em outras palavras, a paisagem é transglóssica.

Hendrich (2008), explica que *Transglossia* foi o termo usado por Renato Ortiz (2005, p. 61-62)<sup>34</sup>, para se referir ao “lugar” – como cruzamento de diversas espacialidades. Neste contexto, segundo Heidrich (2008), a questão mais importante a considerar é o reconhecimento de tais cruzamentos nas paisagens. Seja paisagem-marca (uma vez que expressa uma civilização), seja paisagem-matriz (uma vez que participa dos esquemas de percepção, de concepção e de ação, ou seja, de esquemas culturais), tal como sugeridos por Berque<sup>35</sup> (apud HEIDRICH, 2008).

O conceito de paisagem, para Cosgrove (1998, p. 100), é oposto aos conceitos de lugar e de espaço. Contrário ao de lugar pois lembra aos homens sobre sua posição dentro da natureza e, da mesma forma, contrário ao de espaço pois lembra aos homens que apenas através da razão e da consciência todos os demais esquemas podem ser (re)conhecidos por eles (COSGROVE, 1998). Entretanto, para autores como Herrero (1995), a compreensão de paisagem cultural advém, justamente, das experiências resultantes das relações que ocorrem entre o homem e seu meio. As relações estabelecidas, nestes contextos, produzem as condições necessárias para o desenvolvimento dos aspectos subjetivos (sentimentos) entre homem e o espaço. Em meio a estas relações: entre homem, meio e espaço, são constituídos centros de significação – ou seja – lugares: comumente conhecidos como o mundo vivido dos indivíduos (HERRERO, 1995).

O espaço, que passa a ter para os homens, as mais diversas significações, transforma-se em lugares (HERRERO, 1995). As significações – sentimentos relacionados ao lugares, não precisam ser agradáveis. Neste sentido, o autor que mais contribuiu para o estudo do lugar, entendendo este como essencial para compreensão das paisagens foi o geógrafo, Yi-Fu Tuan que propôs para as análises geográficas, termos como Topofilia, Topoidolatria, Topofobia e Toponegligência (HERRERO, 1995). Para Buttimer (1982, p. 178), cada pessoa possui um “ponto zero” – um lugar que está, rodeado por camadas concêntricas de espaços vividos – lar, vizinhança, cidade, região, entre outros – que possuem diversas qualidades.

Ao espaço, ao lugar e à paisagem, são atribuídas, numa leitura fenomenológica, características, que variam entre realidade e subjetividade,

---

<sup>34</sup> ORTIZ, R. Um outro território. In: BOLAÑO, C. R. S. (Org.). **Globalização e regionalização das comunicações**. São Paulo: EDUC: UFS, 1999.

<sup>35</sup> BERQUE, A. **Les Raisons du Paysage**.

sentidos, significados e simbolismos – sendo estas categorias geográficas, muitas vezes usadas como sinônimos, capazes de abarcar leituras análogas (BOLLNOW, 2008). Bollnow (2008, p. 34), a partir de estudos filosóficos e, refazendo um caminho desde a etimologia da palavra, entendeu que o espaço pode ter um conceito amplo, sendo ele: a “margem” de um movimento, a “lacuna” entre as coisas e o “espaço livre” ao redor das pessoas. O espaço tem na estreiteza e na vastidão suas determinações mais ancestrais. Para o autor (BOLLNOW, 2008), não existe sentido em se falar de espaço, se este não for passível de ser preenchido pelas necessidades concretas da vida. O homem movimenta-se no espaço, e nele distinguem-se suas regiões preferidas, enquanto outras são rejeitadas. Mas, só existem significados, naqueles espaços transformados em lugares, ou seja, naqueles em que os homens mantêm uma determinada permanência.

Para Bollnow (2008), para cada direção escolhida no espaço, corresponde uma paisagem. Mas o espaço vivenciado, não está delimitado por paredes, mas sim por fronteiras. Estas fronteiras podem ser chamadas de horizontes – fronteiras inatingíveis e, ao mesmo tempo, espaços para avançar. Inseparável do horizonte está a perspectiva, sendo ela quem ordena as coisas dentro do horizonte, a partir de inúmeros pontos de vista. Horizontes e perspectivas unem as pessoas ao caráter finito de sua existência no espaço. Van Peursen<sup>36</sup> (apud BOLLNOW, 2008, p.82-85), acrescentou ainda que, o horizonte permite aos homens sentirem-se em casa no mundo – sendo um elemento de proteção que cerca o homem e lhe dá um lugar/lar. Sem horizonte a vida “transbordaria”, pois ele resume-se a uma unidade de um *Gestalt*<sup>37</sup> definido:

Cada realização cultural conhece delimitações, que lhe conferem um lugar. Um sistema de ideias existe graças a essas delimitações. Apona decisões, dá pontos de partida, permite definir, esclarecer [...] tudo isso só pode se realizar num território demarcado pelo horizonte. Este impede que a pessoa se extravie, dá-lhe o meio para determinar sua posição e traçar os caminhos de seu intelecto (VAN PEURSEN apud BOLLNOW, 2008, P. 85).

---

<sup>36</sup> VAN PEURSEN, G. A. **L’horizon**. Situation.

<sup>37</sup> De origem alemã, a palavra *Gestalt*, não possui uma tradução exata para o português. Entretanto, refere-se a um processo de dar forma, de configurar. Dondis (2003, p.22), credita aos psicólogos da *Gestalt* os trabalhos mais significativos realizados no campo da comunicação das Artes Visuais, cujo principal interesse tem sido os princípios da organização perceptiva e o processo da configuração de um todo a partir de suas partes.

### 2.6.2 A paisagem, o espaço, o território e o lugar: questões de identidade cultural

As delimitações encontradas no espaço, lhes conferem o status de lugar vivenciado. Este só existe, dentro de territórios demarcados pelo horizonte, que por outro lado, produzem as paisagens culturais. Paisagens culturais, conferem aos diversos lugares – identidades. Estébanez (1982), afirma que para La Blache<sup>38</sup>, a identidade cultural se originaria de uma individualidade geográfica – que, por sua vez seria derivada, entre outras coisas, de acontecimentos geológicos e climáticos, da fauna e flora. Além disso, com a Geografia Cultural, esta identidade passou também a estar ligada às características culturais, às tradições, às histórias, à política, às qualidades simbólicas, artísticas e paisagísticas dos diferentes territórios. Nessa perspectiva, encontramos, em diversos autores, como, por exemplo, nos já citados, Herrero (1995), e Bollnow (2008), a possibilidade de análise sobre os lugares e as significações que neles se pode encontrar, a partir da organização que os homens lhes conferem. Análises que não se restringem aos sistemas territoriais, mas que abarcam também, os comportamentos humanos e as formas de relação destes sobre o(s) seu(s) mundo(s) vivido(s). Encontramos, da mesma forma, em Heidrich (2008), Andreotti (2011) e Renato Ortiz (2005), propostas metodológicas para análises desta natureza. Todas, no entanto, oferecem à paisagem – seja qual for a natureza da mesma – diferentes possibilidades de leituras fenomenológicas.

### 2.6.3 Paisagens culturais: articulação entre Geografia e Arte, sob um olhar fenomenológico

A partir da Fenomenologia, objetiva-se chegar as coisas mesmas, descrevendo os fenômenos a partir da maneira como são experienciados pela consciência. Isto significa, interpretar o mundo em que se vive, desafiando os métodos positivistas, que separam os sujeitos de seus objetos de estudo, fazendo análises, justamente opostas – ou seja, sobre as maneiras como os sujeitos e os objetos se inter-relacionam (MOUTINHO 2006; AMORIM, 1999).

Husserl, foi o primeiro pensador a cunhar o termo Fenomenologia, distinguindo-o, do que até então, costumou-se entender por *Fenomenologia* (AMORIM, 1999). De acordo com Amorim (1999, p. 74), a Fenomenologia para

---

<sup>38</sup> LA BLACHE, V. de. **Principes de géographie humaine**. 1922; LA BLACHE, V. de. **Le tableau de la géographie de la France**. 1903

Husserl, era a ciência das essências, ou dos significados – isto é, o significado de todas as coisas, somente se daria, após a apreensão da essência das mesmas. O conceito de *lebenswelt* (mundo vivido), introduzido por Husserl, mesmo que inconcluso, foi uma das principais contribuições deste filósofo, que era avesso ao sentido cartesiano atribuído aos fenômenos – um pensamento revolucionário para sua época. Sua teoria fenomenológica influenciou diversos pensadores como: Heidegger, Merleau-Ponty, Max Scheler e Nicolai Hartmann, entre outros (AMORIM, 1999).

Com Merleau-Ponty, a Fenomenologia ganhou um processo profundo de ontologização, fundamentada em correntes psicológicas, mas principalmente, na Psicologia Gestalt (AMORIM, 1999). Segundo Amorim (1999), para Merleau-Ponty, o mundo era apreendido a partir do próprio corpo/carne. Para este filósofo, o corpo faria parte de uma construção universal, em que, qualquer desenrolar perceptivo estaria previamente circunscrito e, toda experiência imediata do corpo seria fenomenal. As relações do corpo com o mundo instaurariam histórias – e, neste sentido, o corpo não viveria somente o presente, mas sim, reteria também o passado e, assim, estaria inserido nos diversos ambientes (AMORIM, 1999).

Segundo Moutinho (2006), a obra de Merleau-Ponty, conduziu além da esfera da vida perceptiva em direção ao conhecimento, sendo a linguagem aquela que conduziria, à verdade e ao saber universal. Mas, Merleau-Ponty, não se dedicou somente ao estudo da linguagem. Produziu ensaios sobre o mundo da cultura – pintura, cinema, política. Seu pensamento conduziu a novas relações entre a filosofia e a ciência – principalmente na tentativa de superação entre as clivagens exterior/interior e, na busca da união entre as perspectivas realistas e idealistas (MOUTINHO, 2006). Sob sua filosofia é possível tecer uma profícua relação entre a Geografia e a Arte, principalmente no momento em que o filósofo afirma que, através da arte, poderia haver a redescoberta do mundo que “sempre somos tentados a esquecer” (MERLEAU-PONTY, 2004a, p. 02).

No ensaio estético de Merleau-Ponty, “A Dúvida de Cézanne”, de 1942, inaugura-se o diálogo deste filósofo com a pintura, o qual é aprofundado, também em, “O Olho e o Espírito” e, “A linguagem indireta e as vozes do silêncio” (1952) (CHAUÍ, 2010). Ao estudar a obra de Cézanne, Merleau-Ponty propôs alguns caminhos para o entendimento do mundo a partir da arte: compreendendo as obras a partir da vida ou, decifrando-as, a partir do estudo da História da Arte, entretanto,

com cuidados absolutos, em ambos os casos, para que os caminhos destes estudos não se tornassem apenas dissecações técnicas e artificiais; mas sim, entendendo a pintura como pensamento, presença no e do mundo, gesto perceptual, interpretação da natureza, caminho para entendimento do homem (CHAUÍ, 2010; MOUTINHO, 2006; AMORIM, 1999).

#### 2.6.4 A Arte sob o olhar fenomenológico de Merleau-Ponty

De acordo com Chauí (2010, p. 270), para Merleau-Ponty, Filosofia e Arte não são fabricações arbitrárias no universo da cultura. Elas são, enquanto criações, aquelas que permitem o contato com o Ser. Merleau-Ponty, entendia que o mundo não era apenas um conjunto de coisas e fatos, estudados pelas ciências, segundo apenas relações causais e funcionais. Além do mundo, como conjunto racional de fatos científicos, existiria o mundo como lugar onde vivem todos os homens, rodeados pelas coisas: um mundo qualitativo de cores, sons, odores, figuras, fisionomias, obstáculos, caminhos; um mundo afetivo de pessoas, lugares, lembranças, promessas, esperanças, conflitos e lutas (CHAUÍ, 2010). Os homens, seriam, por outro lado, seres temporais, que nascem e têm consciência da morte e, ao mesmo tempo, seres culturais que criam: linguagens, trabalho, sociedade, religião, trabalho, sociedade, política, ética, ciências, filosofia, técnicas, ética, artes (CHAUÍ, 2010).

A experiência criadora, segundo Chauí (2010), foi o emblema da nova ontologia criada por Merleau-Ponty. Emblemática, porque conduziu ao que o filósofo denominou de Espírito Selvagem e Ser Bruto. Espírito selvagem é o espírito da *práxis* – é o corpo que age, que realiza – mas faz isto porque quer e porque pode realizar e agir. Ao agir, o corpo, realiza uma experiência e torna-se, ao mesmo tempo, esta própria experiência. Ser Bruto é o ser indiviso. Ou seja, aquele que não foi submetido à separação – metafísica e científica – entre sujeito e objeto, alma e corpo, consciência e mundo, percepção e pensamento. O Ser Bruto é a mais pura constatação das diferenças internas, nas quais o sensível, a linguagem e o inteligível, são dimensões que coexistem, simultaneamente e de formas entrecruzadas (CHAUÍ, 2010). Ser Bruto e Espírito Selvagem estão/são indefinidamente entrelaçados – são eles que permitem todas as oposições dentro do corpo. Especificamente sobre o poder de criação: são eles que permitem que o

invisível, torne-se visível, através do processo de criação. São também eles – Espírito Selvagem e Ser Bruto – que, ao mesmo tempo, são a polpa carnal do mundo ou, seu quiasma. O quiasma é o entrecruzamento do visível e do invisível, do pensável e do impensável, do dizível e do indizível – isto significa que, todos os homens e todas as coisas do mundo são feitos do mesmo estofamento carnal. Homens e coisas participam de uma mesma carne. É por isso que, a criação é, para Ponty, uma divisão no interior da indivisão. Os trabalhos artísticos atestam, para o filósofo, esta afirmação: quando um ouvinte (o corpo do músico) se faz sonoro sem sair da sonoridade e, um sonoro (a música), se faz audível sem sair da sonoridade. Quando um falante (o corpo do poeta), se faz dizível, sem abandonar a linguagem e, um dizível (o poema), se faz falante, sem sair da linguagem. E, quando um visível (o corpo do pintor) se faz vidente, sem sair da visibilidade e, um vidente se faz visível (o quadro), sem sair da visibilidade (CHAUÍ, 2010, p. 267-272).

Conforme explica Chauí (2010, p. 273-276), Merleau-Ponty, ao escrever o ensaio, “A dúvida de Cézanne”, interpretou a obra de arte, como um trabalho de transfiguração da vida – passagem da necessidade à liberdade e expressão livre do que é necessário. Dessa forma, expôs a essência da obra de arte como gênese sem fim e, trabalho interminável. No interior da obra de arte, encontram-se as coisas da vida, como a hereditariedade, as circunstâncias, os hábitos e as influências – mas estas coisas são “acidentes” e não a essência da vida do artista. São as condições do sentido literal de sua obra: sentido figurado que o artista impôs àqueles acidentes naturais e históricos. As condições iniciais do trabalho artístico são o monograma e o emblema de uma vida que interpreta a si mesma livremente, tornando-se obra. A vida não explica casualmente a obra – vida e obra se comunicam – são uma só aventura. A obra revela o sentido metafísico da vida, não sendo destino, nem mesmo absurdo, mas sim uma possibilidade geral para todos aqueles que enfrentam o enigma da expressão (MERLEAU-PONTY, 2004 (a), 2004 (b); CHAUÍ, 2010). Chauí (2010, p. 276) continua, explicando que Merleau-Ponty, afirmava que a pintura é a transubstanciação entre o corpo do pintor e o corpo das coisas – graças a ela (obra de arte), o homem pôde descobrir que a reflexão não é, nem privilégio, nem essência da consciência, mas sim que, a consciência recolhe uma reflexão mais antiga que a ensina a refletir: a reflexão corporal. E mais ainda: que o trabalho selvagem do artista é capaz de revelar que, a reflexão corporal não é plena posse de si mesma, nem plena identidade do corpo consigo mesmo, mas sim inerência e

confusão dele consigo mesmo e com as coisas.

Ao mesmo tempo, (MERLEAU-PONTY, 2004 (a), 2004 (b); CHAUÍ, 2010), a pintura é, para Merleau-Ponty, a retomada de uma tradição mais antiga do que ela: é a retomada do mundo perceptivo e, a abertura de uma nova tradição: a da obra como cultura. O pintor ao tatear entre elementos visuais, faz surgir sua linguagem. E seria esta atitude que instituiria o mundo cultural como mundo histórico – momento em que, o instituinte se enraizaria no instituído, abrindo uma nova instituição: que se torna, a seguir, instituída e, disponível para todos. O pintor descentra e reagrupa as coisas, ensinando a “ver” de uma outra maneira. Exprime, a partir da arte, empregando os meios disponíveis, para então deformá-los, instituindo novas coerências e equilíbrios que a seguir, serão retomados numa nova expressão que os recolhe, como falta e excesso do que se deseja exprimir. Sob esta perspectiva, a distinção entre sincronia e diacronia ganha outros sentidos – uma vez que já não se está diante da oposição entre o presente como totalidade simultânea e tendo o tempo como mero escoamento. Mas sim, mergulhado numa totalidade simultânea e aberta, porque nela o presente, como falta e excesso, pede um porvir que exige, por sua vez, um futuro como restituição instituinte do passado. Eis porque, afirma Merleau-Ponty (2004 (a); 2004 (b)), a História das obras de Arte é uma história de adventos: de adventos, porque fazem parte de uma tarefa interminável, em que cada começo é a promessa de novos recomeços. O advento é o excesso da obra de arte sobre as intenções significadoras do artista; é aquilo que sem o artista ou o pensador, simplesmente não poderia existir. Mas, é também, o que os artistas deixam como ainda não realizado, algo excessivo contido no interior de suas obras e experimentado como falta pelos que virão depois deles e que retomarão o feito através do não feito, do por-fazer solicitado pela própria obra. O advento é aquilo que, do interior da obra, clama por uma posteridade. Há advento quando há obra, quando o que foi feito, dito ou pensado, dá a fazer, dá a dizer e dá a pensar. O advento é “promessa de acontecimentos”. (MERLEAU-PONTY, 2004 (a), 2004 (b); CHAUÍ, 2010, p. 283-287). Então, quando foi realizada a primeira obra de arte, foi ao mesmo tempo “prometido”, um mundo de novas obras e, conseqüentemente, um mundo de novas possibilidades de leituras.

### 3 TOPOGRAFIA ICONOLÓGICA DA ÁREA DE ESTUDO: AS PAISAGENS DO LITORAL DO PARANÁ E SUAS REPRESENTAÇÕES



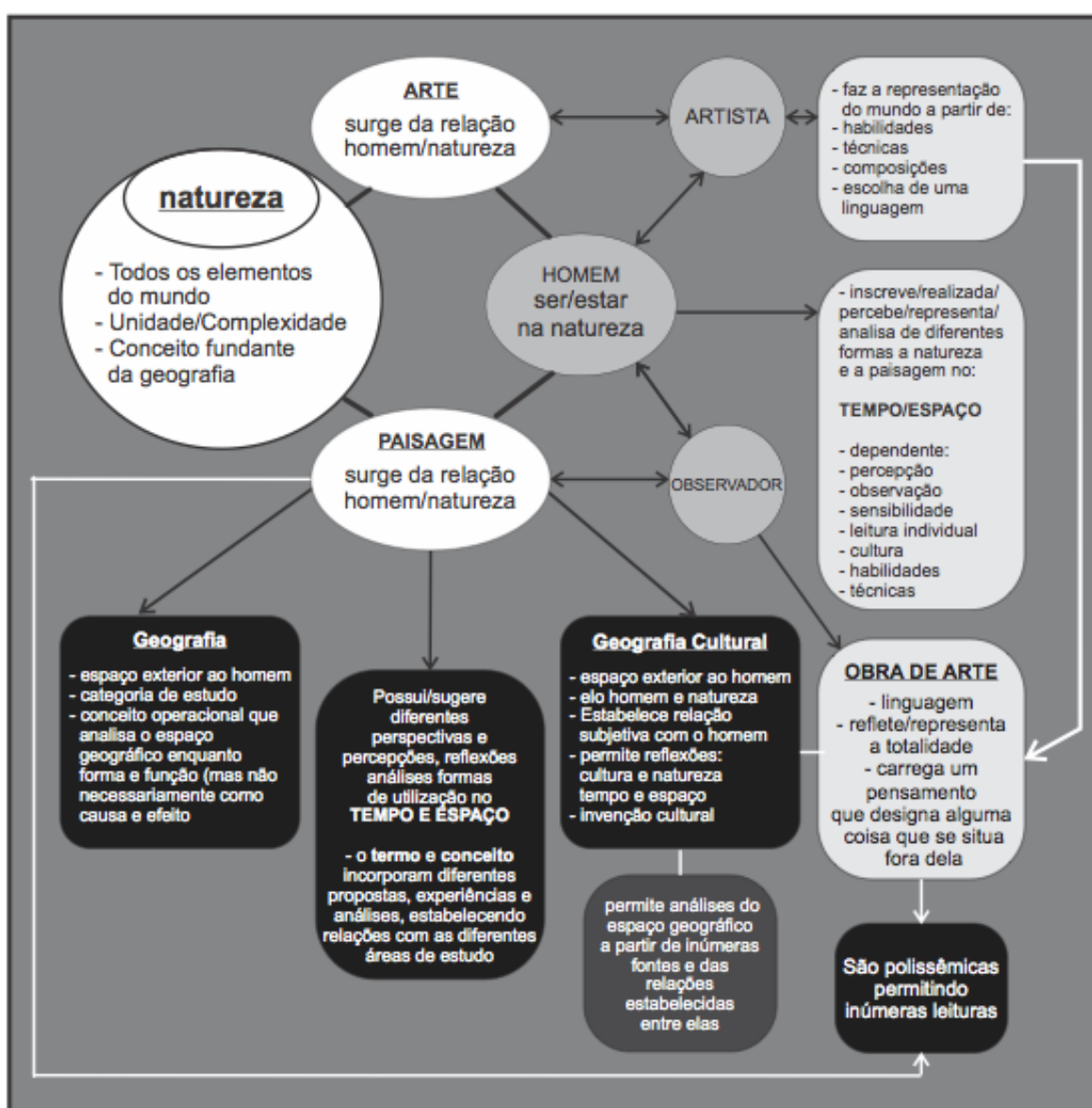
FIGURA 21 – WALDSEEMÜLLER'S, M. *Universalis Cosmographia Secundum Ptholomaei Traditionem et Americi Vespucii Alioru[m]que Lustrationes*. St. Dié, 1507.<sup>39</sup>  
 FONTE: Geography and map reading room, 2013.

A abordagem desta pesquisa propõe a análise e a conciliação de elementos objetivos e subjetivos da paisagem do litoral do Paraná. Se inicia, desta forma, este Capítulo, com o registro, análise e reflexão desta paisagem a partir de seus aspectos físicos. Para tanto, dados bibliográficos, mapas, estudos da região, assim como obras de arte, produzidas sobre este espaço geográfico, foram pesquisados e inseridos. Neste capítulo se aborda, portanto, tudo aquilo que, à princípio, é ou pode ser considerado como “mais” objetivo e visível numa paisagem – fazendo uma descrição da mesma, a partir de dados e imagens. Nesta Tese, esta descrição analítica foi poeticamente chamada de: Topografia Iconológica – justamente por utilizar de diversos tipos de representações sobre uma região. Neste sentido, este capítulo é a base sobre a qual, posteriormente (Capítulos 4 e 5) pode ser verificada e analisada como esta mesma paisagem foi apropriada pelo artista Alfredo Andersen, que a percebeu, interpretou e construiu imgeticamente, com base em sua própria visão de mundo.

Esta abordagem parte de dois pressupostos: o primeiro de que mapas, assim como pinturas, fotografias, sinais, enfim imagens, são signos visuais. Signos

<sup>39</sup> As Figuras 21, 22 e 25 utilizadas no decorrer deste capítulo tem como objetivo único ilustrar (a partir do tema) o início de cada um dos tópicos correspondentes às suas inserções. Todas as demais Figuras utilizadas foram numeradas e devidamente referenciadas ao longo do texto.

visuais são ícones – ícones podem representar qualquer objeto e, as leituras e análises feitas sobre eles, são chamadas de iconográficas e/ou iconológicas (PANOFSKY, 2009; PULS, 1998). O segundo pressuposto, diz respeito a descrição e leitura de paisagens. Como visto, no Capítulo 2 desta Tese, estas análises estão sujeitas a inevitáveis subjetivismos e filtros individuais, inerentes a todo pesquisador – ou seja, o julgamento dessas paisagens sempre passará pelo crivo da personalidade do próprio observador (ANDREOTTI, 2013; SIMMEL, 2009). Abaixo, o QUADRO 2 esclarece, estabelecendo, como acontece a relação entre os estudos da Geografia cultural e a arte, conforme ocorre nesta Tese.



QUADRO 2: RELAÇÃO ENTRE A NATUREZA, A PAISAGEM, O HOMEM, A GEOGRAFIA E A ARTE.

FONTE: A autora (2013).

É um desafio considerável, analisar uma paisagem por meio da subjetividade do observador e, ao mesmo tempo, da subjetividade da própria imagem, levando em consideração a cultura da qual ambas fazem parte, sem se desligar, no entanto, daquilo que caracteriza uma paisagem como uma categoria geográfica. Portanto, sob esta perspectiva, a leitura e análise propostas para esta paisagem, é a de cunho cultural e humano (conforme QUADRO 2).

Giuliana Andreotti (2013, p. 23), ao refletir sobre o processo das descrições geográficas, entendeu-as como uma tentativa de transmissão, verdadeira e neutra, de dados cientificamente adquiridos, e, portanto, objetivos, como, por exemplo: a superfície, as características geomorfológicas e hidrográficas, o clima, a incidência demográfica, a atividade econômica, entre outros. A autora (ANDREOTTI, 2013), no entanto, afirmou que, estas tentativas de descrição acabam sempre por esbarrar num obstáculo: o da impossibilidade de análises estéreis, seja de qual paisagem for, uma vez que as mesmas são polissêmicas por natureza e; ricas em extensões de infindáveis e complexos desdobramentos culturais, estéticos, históricos, temporais e espaciais.

Este capítulo foi desenvolvido, levando em consideração exatamente esta compreensão geográfica e, apoiando-se basicamente, nesta autora e em seu método de pesquisa sobre paisagens culturais. Em seus estudos sobre a paisagem cultural italiana, Andreotti (2013), se baseou, por sua vez, em 2 aportes principais. Em primeiro lugar, a autora (ANDREOTTI, 2013, p. 25-30), apoiou-se nas pesquisas desenvolvidas pelas escolas alemãs e francesas, citando especialmente autores como Paul Claval (1980), Lowenthal (1961), e Dardel (1986), cujos estudos sobre a paisagem geográfica e a paisagem cultural, se baseiam numa complexidade de fatores que se entrelaçam; assim como nas relações entre o homem e o espaço geográfico e; na ideia de que as paisagens são perpassadas pelos sentidos históricos, étnicos, estéticos, literários e filosóficos. Em segundo lugar, a autora (ANDREOTTI, 2013), se baseou nos estudos do geógrafo alemão Herbert Lehmann<sup>40</sup>, que partia de pressupostos psicológicos para a descrição das

---

<sup>40</sup> LEHMANN, H. **Der gardasee und sein jahr**. Die Erde, Bd.1, S. 46-59. 1949.; LEHMANN, H. **Die mykenische landschaft**. Für Georg Karo zum 80. Geburststag. Die Erd, Bd. 5, H. 1, S. 1-14. 1953; LEHMANN, H. **Die rolle des Italien-Klischees im italienbild des deutschen**. List-Jubiläum-Almanach. München, 1964; LEHMANN, H. **Fomen landschaftlicher raumerfahrung im spigel der bilden-den kunst**. Mitt d. Frändischen Geogr. Ges., Bd. 13/14 für 1966 u. 1967, S. 1-24 u. 25 Abb; LEHMANN, H. **Toskanische landschaft**. Neue Deutsche. H. 17, S. 66-82. 1970; LEHMANN, H.

paisagens. Segundo estes pressupostos, o sujeito, no momento em que observa uma paisagem, avalia a realidade como um espelho, no qual sua própria imagem está impressa. Neste sentido, descrever a paisagem, para este geógrafo, é uma atitude “artística” – uma ideia de descrição que faz parte do pensamento germânico, o qual está em permanente conflito entre o romantismo, a irracionalidade, o prazer estético e a precisão científico-documentarista (ANDREOTTI, 2013). Para Lehmann, a integração dos fatores objetivos aos fatores culturais, artísticos, perceptuais, históricos, emocionais e filosóficos, está intrínseco à integração do que vem a ser uma paisagem. À esta integração de fatores, Lehmann denominou *Visuell Integriertes Erscheinungsbild* – “Aparência Visual Integrada”. Sistemáticamente, os pontos essenciais de análise do método descritivo de Lehmann, seriam: a valorização estética; a contribuição dos elementos culturais; a participação espiritual; a análise histórica/filológica; os processos temporais; o amálgama psicológico e; o cromatismo das paisagens (ANDREOTTI, 2013, p. 25-30).

Conforme explica Andreotti (2013, p. 31-41), a valorização estética foi um conceito criado por Alexander von Humboldt. Similarmente, as análises históricas ligadas à participação espiritual e ao amálgama psicológico, em conjunto com o processo temporal, chegaram a Lehmann através da escola dos historiadores da literatura e da Arte. Restou ao cromatismo ser, o critério descritivo verdadeiramente original de Lehmann (ANDREOTTI, 2013). A partir deste critério, o geógrafo entendeu que: a descrição paisagística, somente adquiriria força própria, se viesse imbuída de uma essência pictórica. Esta essência, restituiria à pintura, o primado descritivo sobre a paisagem – uma combinação pictórica, cromática – primado que há muito, a Geografia havia destituído de suas descrições e, conseqüentemente, da Arte. Andreotti (2013), afirma que Lehmann sabia que suas descrições transcendiam demasiadamente a subjetividade permitida aos geógrafos, no entanto, acreditava neste caminho, baseando-se principalmente, na filosofia da paisagem de Simmel (2009), nas ideias de Humboldt e, em múltiplas fontes de pensamentos e tendências – numa verdadeira polifonia interdisciplinar. Desta polifonia, poder-se-ia caminhar da fisionomia à psicologia das paisagens. Entretanto, é preciso mencionar que, o termo fisionomia – utilizado tanto por Lehmann, quanto por Andreotti – advém das palavras *Physiognomie* alemã e, *Fisiognomia* italiana, as quais possuem uma profundidade

que indicam, em sua etimologia, uma intensidade e um coeficiente psicológico, que não são encontrados no mesmo termo na língua portuguesa (ANDREOTTI, 2013, P. 31-41).

### 3.1 PAISAGENS MAPEADAS



FIGURA 22 – Planta da Baía de Paranaguá e região contígua. 1653. 41x30. Coleção de plantas do Archivo da Marinha e Ultramar, n. 373, Lisboa.

FONTE: Soares e Lana, 2009.

*A esbelta canoa te conduz sobre o azul da baía, desliza contigo por estreitas voltas dos rios cuja água cristalina flui para a costa e, aquecida pelo sol, com dourados reflexos, pela areia. Então, diante de toda a majestade dos trópicos com suas palmeiras, cipós e trepadeiras, com suas exóticas flores e frutos, tu verás diante de ti, o prazer que transmite a paz. Sim, existe uma liberdade que, na natureza virgem da América, tem valor dobrado; é a facilidade que existe em manter teu íntimo livre de tantas diferentes influências. Certamente para aquele que sabe conquistar essa independência tudo será alegria, fortalecimento, satisfação<sup>41</sup>.*

*Julius Platzmann, 1872 – Aus der Bucht von Paranagua (PLATZMANN, 2010).*

<sup>41</sup> Os pensamentos utilizados no início dos tópicos: 3.1, 3.2, 3.2.1 foram usados poeticamente, mantendo portanto, uma relação indireta aos temas abordados nestes tópicos.

A paisagem representa, ora uma região, ora um espaço, ora um lugar. Superfície da terra que pode ser analisada, objetivamente, em suas características. Andreotti (2013, p.50-51), explica que o termo *Landschaft*, é entendido simultaneamente como palavra, conceito e objeto pela Geografia alemã – tal tríade dificulta a tentativa de trazer clareza ao significado da relação entre palavra e conceito, entre palavra e objeto e entre objeto e conceito. Superar e ordenar esta tríade, estabelecendo teoricamente a doutrina da paisagem tem sido o empenho de numerosos estudiosos alemães, tais como Bürger (1935), Engel (1967), Neef (1967), Flach (1986) e Smuda (1986) (ANDREOTTI, 2013, p. 50-51).

Levando em consideração as características de tal conflito, percebe-se que esta mesma dificuldade – a de expressar, objetivamente, o conceito de Paisagem – também acontece na língua portuguesa. Para Andreotti (2013, p. 54), isto acontece porque em cada local, tal vocábulo, teve no passado, alimentos culturais diferentes uns dos outros, o que permite afirmar também que, a própria linguagem é resultado de diferentes formas de sentir, juntamente com as percepções dos diversos locais e a visualização dos mesmos. Descrever, olhar, sentir, perceber uma paisagem é refletir sobre um espaço que pode já ter sido muitas vezes observado e analisado.

A paisagem do litoral do Estado do Paraná, por exemplo, é um destes espaços. Uma região já desvendada e descrita. Diversas áreas do conhecimento e pesquisadores, já a observaram e analisaram sob diferentes perspectivas mas, nem por isso, ela deixou de ser um conjunto complexo, em eterno movimento e, portanto alvo de novas perspectivas de estudos, sob outros tantos olhares. O geógrafo físico, Reinhard Maack (2012, p. 51), afirmou de maneira bastante pragmática que quem tivesse como meta se ocupar de pesquisas geográficas no sul do Brasil, particularmente no Paraná, não poderia esperar descobertas que alterassem a fisionomia da região. Entretanto, este mesmo autor, também afirmou que:

Nos 460 anos, desde a descoberta do Brasil, foram escritas, também no território do Estado do Paraná, muitas páginas atraentes para a história humana, as quais, com o registro de ousadas viagens de descobrimento e expedições de conquista, migração e povoamento, constituição do Estado, conformação da sociedade e evolução cultural revelam a verdadeira essência da vida humana na Terra [...] Os problemas e as questões científicas modificam-se com a evolução e a transformação do espaço vital humano. O pesquisador percorrerá, por isso, caminhos já muitas vezes trilhados, mas com novas questões decorrentes de determinadas necessidades, as quais se originam em fluxo contínuo dos singulares e múltiplos aspectos da vida, da transformação da face da Terra pelas massas humanas e principalmente da correlação entre a natureza, a

tendência humana para a cultura e a civilização técnica (MAACK, 2012, p. 51).

As representações realizadas deste espaço brasileiro – seja por meio de mapas, desenhos, pinturas, filmes ou fotografias – permitiram, desde seu descobrimento, que fossem, cada vez mais, exploradas, identificadas, captadas e percebidas suas características sendo que, as barreiras tecnológicas e científicas, impostas a cada tempo, acabaram sendo desmanteladas, surgindo conseqüentemente, novas formas de ver, perceber, apreender e compreender os variados locais que compõem esta região.

Assim, tomando-se como objeto de análise a paisagem litorânea paranaense (FIGURA 23, abaixo), tem-se que a mesma, estende-se da Barra do Ararapira, em Guaraqueçaba, na divisa com São Paulo, no Norte, até o rio Saí-Guaçu, em Guaratuba, na divisa com Santa Catarina, no Sul (BIGARELLA, 2009, p. 65-110). Trata-se de um trecho de aproximadamente 90 km, que é dividido em três partes, a partir de duas grandes baías: a Baía de Paranaguá (subdividida em Laranjeiras, Pinheiros e Antonina mais ao Norte) e, a Baía de Guaratuba, ao Sul. Estas paisagens litorâneas, que foram transformadas pelo tempo e pelo homem, possuem uma planície formada por sedimentos quaternários, os quais se localizam em formações graníticas quebradas, movidos por movimentos orogênicos, na formação da Serra do Mar. O litoral paranaense apresenta um conjunto de características de restos de montanhas, de planícies e de mar, sendo bordado, a leste pelo oceano Atlântico, e a oeste, pelo complexo cristalino da Serra do Mar e suas ramificações. Ilhas do complexo cristalino podem ser vistas da planície, como o Morro do Boi em Caiobá, Ilha dos Currais, Ilhas dos Filhões, do Itacolomi e do Saí (BIGARELLA, 2009, p. 65-110). Conforme explica Maack (2012, p. 452), as baías de Paranaguá e Guaratuba, dividem o litoral paranaense em 3 setores naturais: o setor norte denominado de “Praia Deserta”, o setor central denominado de “Praia de Leste” e, o setor sul, denominado de “Praia do Sul”. Nas planícies pouco elevadas da Praia de Leste e Praia do Sul, destacam-se faixas de pântanos e pequenos rios, cujo percurso é paralelo à costa.

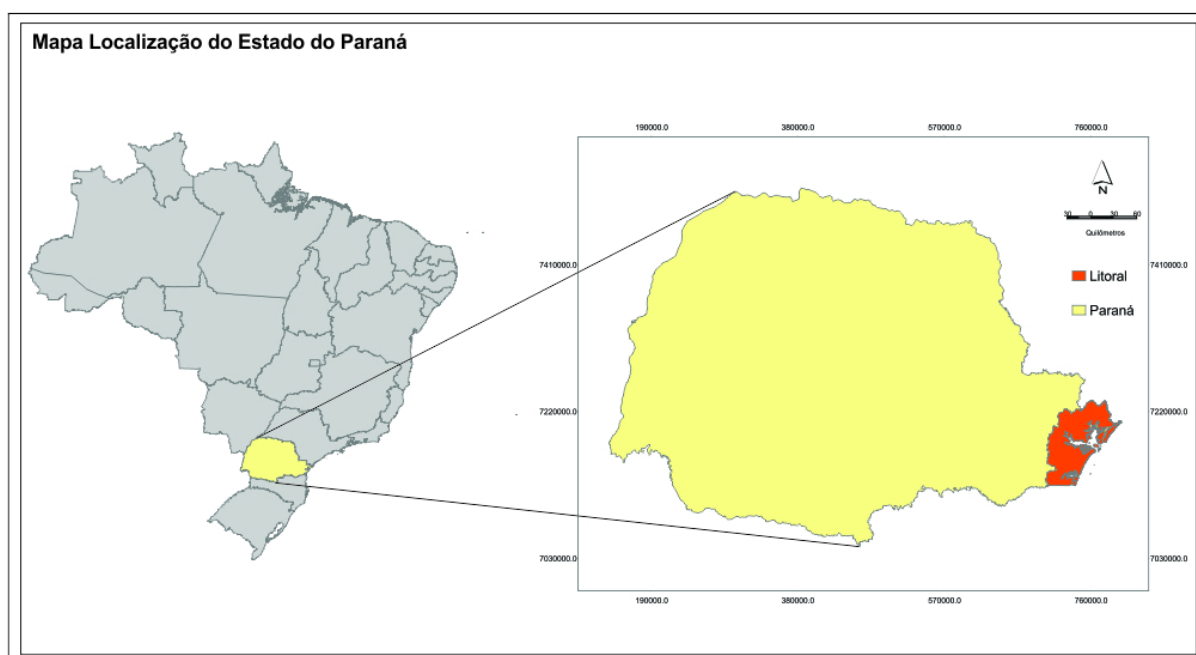


FIGURA 23 – Situação do Litoral do Paraná no Estado do Paraná e no Brasil, em 2013.  
 FONTE: Elaborado por Luiz Fernando Schwartzman, 2013.

Hoje, 7 são os municípios que compõem esta região litorânea (FIGURA 24, abaixo): Paranaguá<sup>42</sup>, Guaqueçaba, Antonina, Morretes, Pontal do Paraná, Matinhos e Guaratuba (ESTADES, 2003). Segundo classificação de Estades (2003), baseada nas múltiplas heterogeneidades destes municípios, eles podem ser assim distinguidos: municípios portuários (Paranaguá e Antonina); rurais (Morretes e Guaqueçaba); e os praianos-turísticos (Guaratuba, Matinhos e Pontal do Paraná).

Entre Matinhos e Pontal do Paraná existe, uma larga faixa de praia, composta por 15 balneários – todos pertencentes ao município de Matinhos: Corais, Jussara, Gaivotas, Iracema, Guacyara, Currais, Ipacarái, Betaras, Solimar, Marajó, Saint Etienne, Flórida, Riviera I e Riviera II e, Flamingo. Dados do IBGE<sup>43</sup>, de 2010, indicam que a população total destes municípios litorâneos é de 258.279 habitantes, contabilizando a área urbana e a rural.

<sup>42</sup> A Ilha do Mel, atualmente, está sob jurisdição de Paranaguá.

<sup>43</sup> IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística.



FIGURA 24 – Limites Municipais entre as 7 cidades do Litoral do Paraná, em 2013.  
 FONTE: Elaborado por Luiz Fernando Schwartzman, 2013.

Estades (2003), afirma que, entre os anos 1970 e 2000, a população do litoral duplicou, passando de 112.310 à 235.840 habitantes, sendo este um dado que chama, particularmente, a atenção. Segundo Deschamps e Kleinke (2000, p. 47), o litoral do Paraná tem a peculiaridade de ser um dos poucos espaços do Estado que se caracteriza por um crescimento elevado da população – na maioria proveniente do interior e formada por segmentos de população de trabalhadores pobres, em idade produtiva e de suas famílias. Este crescimento, segundo as autoras, foi provocado principalmente, pelo mercado da construção civil, pela facilidade de implantação de moradias e pela proximidade à RMC – Região Metropolitana de Curitiba. As autoras (DESCHAMPS e KLEINE, 2000, p. 49), explicam ainda que, o elevado crescimento da população dos municípios do litoral do Paraná, está alterando visivelmente as características da ocupação do espaço, definindo expressiva segregação socioespacial.

Paranaguá é o município mais populoso da região, com 140.450 habitantes, possui 135.405 habitantes na área urbana e 5.045 habitantes na área rural – cujo grau de urbanização é de 96,41%. A ocupação de Paranaguá remonta a história da

colonização, tendo sido a primeira cidade do Paraná, surgida a partir do século XVII. Sua configuração urbana, esteve sempre associada às funções portuárias – sendo este, o eixo central de todas as suas dinâmicas sociais e econômicas (GODOY, 1998). Os outros municípios, tem características de micro e pequenas cidades, como por exemplo, Guaratuba, Pontal do Paraná, Matinhos, Morretes e Guaraqueçaba – que possuem taxas de população rural de até 50%. O IDH-M<sup>44</sup> geral do litoral, do ano 2000, variou entre 0,793, em Matinhos, e 0,659, em Guaraqueçaba<sup>45</sup> – uma cidade relativamente isolada e que possui uma economia frágil, em relação às demais. Estes dados populacionais básicos denotam uma sensível heterogeneidade na distribuição da população (ESTEVES, 2005, p. 67; ESTADES, 2003). Um indicador econômico e social importante, é a renda *per capita* mensal de sua população. Ela é, segundo Esteves (2005) e Estades (2003), uma renda baixa, assim como é precária a capacidade de geração de riquezas por parte de seus habitantes. Isto revela, ao mesmo tempo, um alto grau de empobrecimento e, um baixo potencial de investimento estrutural e social por pessoa. O município menos empobrecido do litoral paranaense é o de Paranaguá – menos empobrecido porque, apesar de possuir a maior renda *per capita* do litoral, está aquém da média brasileira (ESTEVES, 2005, p. 70-71). Estades (2003, p. 34), em seu texto “O litoral do Paraná: entre a riqueza natural e a pobreza social”, corrobora com os dados apresentados por Esteves (2005). A autora, confirma a centralidade econômica de Paranaguá, entretanto, demonstra a partir de seus estudos, que tiveram como base de análise, o PIB (Produto Interno Bruto) e o VA (Valor Adicionado)<sup>46</sup>, que esta participação é inexpressiva para a economia estadual e está em declínio.

O litoral do Paraná tem no turismo uma importante atividade econômica. Entretanto, este é, ao mesmo tempo, uma das principais influências do uso e ocupação do solo de toda esta região (ESTEVES, 2005). As maiores evidências desta influência, podem ser constatadas nas cidades de Matinhos, Pontal do Sul e Guaratuba. Estas cidades apresentam um elevado percentual de imóveis comerciais e residenciais, tais como casas de veraneio, hotéis, *campings* e restaurantes, sendo que, uma grande quantidade destes imóveis permanece fechada na maior parte do

---

<sup>44</sup> IDH-m – Índice de Desenvolvimento Humano Médio

<sup>45</sup> IPARDES – [www.ipardes.gov.br](http://www.ipardes.gov.br)

<sup>46</sup> O VA – Valor Adicionado é a diferença entre os valores das operações de saída e entrada de mercadorias e serviços sujeitos a ICMS (ESTADES, 2003).

ano – à espera das temporadas de verão. Muitas outras áreas possuem também o uso do solo influenciado pela atividade turística, como por exemplo, a região de Porto de Cima, em Morretes – que apresenta, expressiva quantidade de pousadas e chácaras de lazer; assim como os centros históricos de Guaraqueçaba, Morretes, Antonina, Paranaguá e Ilha do Mel. Os segmentos da atividade turística e os principais atrativos dos municípios do litoral paranaense são, atualmente, as atividades ligadas ao turismo ecológico, de aventura, ao turismo histórico, religioso, gastronômico, cultural e às atividades relacionadas com “sol e praia” (ESTEVES, 2005, p. 70-71).

Não é uma das características desta região litorânea apresentar paisagens urbanas compostas por grandes extensões de aglomerados verticais ou industriais, assim como, não apresenta número significativo de bairros luxuosos, grandes avenidas, *shoppings*, cinemas ou tudo aquilo que, geralmente, caracteriza as grandes cidades com seus incontáveis superlativos (FREITAG, 2008). Ao contrário, suas características baseiam-se, justamente, em amplos espaços de ambientes naturais, que podem ou não estar sujeitos à ação antrópica, com uma área significativa de seu território enquadrado em alguma categoria de Unidade de Conservação de Proteção Integral ou de Uso Sustentável (ESTEVES, 2005).

A realidade urbana tem como característica também, um grande número de áreas que sofreram processos de invasão, de ocupações clandestinas e de formação de favelas, sobre as quais, aparentemente, não se tem mais nenhum controle e, que não possuem quase ou nenhum tipo de investimento em infraestrutura ou serviços básicos (DESCHAMPS e KLEINKE, 2000, p. 49-50).

Entretanto, o litoral do Paraná, como um todo, possui números bastante reduzidos de hospitais, postos de saúde, profissionais gabaritados da área médica, assim como, laboratórios e clínicas. Inexiste ou existe parcamente, hortos e mercados municipais, escolas particulares e espaços culturais que ofereçam regularmente atividades, mostras, exposições ou festivais para a comunidade local, como por exemplo, salas de cinemas, teatros, praças, parques, ginásios de esportes, galerias de arte. Não há também, investimentos substanciais e atrativos, nacionalmente, em esportes de verão, de aventura ou marítimos, nem mesmo na produção de espaços e estruturas turísticas elaboradas, como orlas bem cuidadas e de urbanismo projetado, com espaços para pedestres, ciclistas, esportistas ou pessoas com necessidades especiais. Não se vê, nem mesmo, um elaborado

paisagismo urbano. Este “padrão” encontrado nas praias paranaenses, revela falhas na elaboração de estruturas adequadas para a recepção de pessoas, o que por sua vez, acaba interferindo no turismo da região<sup>47</sup>.

Fato que não deixa de ser paradoxal, afinal, grande parte da renda da população desta região, depende direta ou indiretamente dos fluxos contínuos de pessoas/turistas/veranistas, conforme demonstra o estudo de Deschamps e Kleinke (2000).

Por outro lado, e da mesma forma, o investimento no turismo é hoje no Brasil e no mundo, uma das grandes fontes econômicas para o desenvolvimento regional pois, em muitos casos ele é a única possibilidade de incremento da economia local. Saúde, educação, ambiente, cultura, turismo, esporte e lazer, são portanto, setores visivelmente precários na maioria das cidades do litoral do Paraná – o que faz com que as reflexões, análises e críticas, recaiam inevitavelmente sobre o que tem sido decidido e realizado pela Administração Pública desta região<sup>48</sup>.

Esteves (2005), explicam que, todas as cidades balneárias do Paraná, sofrem com o efeito da sazonalidade turística e, com a economia superaquecida no verão e retraída no inverno. Entretanto, todas recebem repasses dos Governos Estadual e Federal, tais como ICMS e IPVA, para um maior equilíbrio desta situação. Paranaguá recebe também, o Fundo de Exportação e *Royalties* do petróleo e Antonina, recebe *Royalties* da Usina Parigot de Souza. Todos os municípios do litoral, por possuírem Unidades de Conservação, recebem o ICMS ecológico (ESTEVES, 2005).

Ao lado de todas estas características e, entrelaçadas a elas, tem-se ainda, na região litorânea paranaense, um intenso processo de degradação ambiental. Entretanto, embora seriamente ameaçada, esta ainda é, uma das regiões do Paraná, que mostra o melhor estado de conservação de sua natureza, apresentando variados ambientes, tais como a Serra do Mar, a Planície Costeira, as Ilhas e os Manguezais, distribuídos nas suas porções continental e estuarina (ESTEVES, 2005).

---

<sup>47</sup> As constatações deste parágrafo fazem parte de observações pessoais e são de conhecimento público e notório.

<sup>48</sup> As constatações deste parágrafo fazem parte de observações pessoais e são de conhecimento público e notório.

Estes ambientes formam, desta forma, paisagens que se impõe pela grandiosidade, diversidade de espécies, contrastes de cores e de ângulos que preenchem e materializam o espaço que encerram.

A vegetação litorânea, chamada genericamente de Floresta Atlântica ou Mata Atlântica, é um bioma que apresenta variadas formações. Na praia, há vegetação de dunas, caracterizada por espécies herbáceas rasteiras e halófitas, como a salsa da praia, por exemplo (BIGARELLA, 2001). Em cordões arenosos, paralelos à costa e planície adentro, forma-se a restinga – formação pioneira de influência marinha. Conforme há o afastamento do mar, o porte da vegetação da restinga aumenta, chegando aos cordões de restinga arbórea, que cortam a planície no sentido Norte-Sul (BIGARELLA, 2001, p. 65-110). Nesses cordões, o solo é mais arenoso e, a altitude é de aproximadamente 3 metros s.n.m. – sobre o nível do mar – o que os torna, pouco suscetíveis a alagamentos. Dessa forma, os cordões são áreas mais secas chamadas, na região, de tabuleiros. Entre os tabuleiros, ficam as áreas mais úmidas e frequentemente alagadas, com solo argiloso e rico em matéria orgânica – chamadas, na região, de várzeas. Assim, da praia para o interior do continente, há uma alternância entre, tabuleiros e várzeas – sendo a planície litorânea do Paraná, marcada por 3 tabuleiros, ou seja, por três cordões de restinga (BIGARELLA, 2001, p. 65-110).

A vegetação do interior das baías de Guaratuba e Paranaguá, é o mangue – formação pioneira de influência fluvio-marinha. São três as espécies de mangue encontradas na região: *Rhizophora sp.* – vermelho, *Avicenia sp.* – cinza e, *Laguncularia sp.* – branco. O mangue, cresce em bancos de sedimentos finos, na zona entre marés e, diminui a medida que a salinidade diminui e o fluxo de água aumenta. Nas beiras dos rios da planície litorânea e em lagoas – como a do Parado – cresce a formação pioneira de influência fluvial caracterizada pelo peri-peri, pela taboa e pela caixeta (BIGARELLA, 2001, p. 65-110; MAACK, 2012). A vegetação florestal, que reveste os solos profundos e ricos em matéria orgânica da planície, até 20 metros de altitude e sujeita a alagamentos sazonais, é a Floresta Atlântica das Terras Baixas. Em direção ao sopé da Serra do Mar e, nas ramificações do complexo cristalino, há a formação de solos aluvionares, ou seja, aqueles que são transportados pelas chuvas ou pelos rios nas cheias, das partes mais altas até o pé dos morros. Sobre esses solos cresce, a Floresta Ombrófila Densa Aluvial. Em altitudes maiores, encontramos a Floresta Ombrófila Densa Submontana (50 a

500m), a Floresta Ombrófila Densa Montana (500m a 1000m) e, nas regiões mais altas dos morros, a Floresta Ombrófila Densa Alto Montana (mais que 1000 m), também chamada de “mata nebulosa”. Quanto maior for a altitude, mais raso será o solo, o que influencia sobre o porte da floresta – dessa forma, a mata nebulosa, caracteriza-se por apresentar, árvores de pequeno porte e de esgalhamento baixo e abundante. Além disso, como o próprio nome diz, caracteriza-se pela alta umidade (BIGARELLA, 2001; IBGE, 2010). A Serra do Mar não representa somente um degrau entre o litoral e o primeiro planalto, mas sim, uma serra marginal típica, que se eleva de 500 a 1000 metros, sobre o nível médio do planalto (MAACK, 2012, p. 456).

A diversidade paisagística, fitofisionômia e florística, aliadas à Geografia Física, do litoral paranaense, proporcionam uma multiplicidade de habitats e microhabitats, que são ocupados por diferentes espécies de animais (PRIMACK e RODRIGUES, 2002). O intervalo latitudinal, que abrange o Estado do Paraná e seu litoral é, para muitas espécies e gêneros setentrionais, o limite sul da distribuição – isto contribui para a maior biodiversidade dessa região, pois há elementos que caracterizam uma fauna tropical, vinda do norte e, outros elementos que caracterizam a fauna do Brasil meridional. Esta fauna tropical, que se estende para o Sul, pelo corredor da Floresta Atlântica – *sensu stricto* – da Serra do Mar paranaense, também adentra o Estado, para oeste, pelo corredor do Vale do Rio Ribeira do Iguape. Um exemplo da influência da fauna setentrional, é a ocorrência de *Leontopithecus caissara*, em Guaraqueçaba – um mico-leão endêmico dessa região do litoral norte do Paraná e do sul de São Paulo – cujo gênero é característico da Floresta Atlântica, em latitudes inferiores (PRIMACK e RODRIGUES, 2002).

Esta heterogeneidade diferencia e influencia, também, as populações humanas em sua ampla diversificação cultural, inclusive linguística (ANDREOTTI, 2013). Neste sentido, Andreotti (2013), afirma que variações de caráter e variações de natureza, interagem. Um aprende com o outro o seu comportamento e o seu ser – sendo complexo e variado o caminho para entender estas relações. Em cada altitude, cada interflúvio, lagoa, interior de baía, praia, ilha onde vivam as comunidades tradicionais caiçara, indígena e quilombola, essas desenvolveram características sociais e culturais próprias. A riqueza cultural, pode ser observada em diversos exemplos (IBGE, 1992; LEANDRO, 2008; MUSEU VIVO DO FANDANGO). Na música – com o fandango dançado em cima de tamancos,

produzidos a partir da Canela ou da Caixeta, madeiras muito comuns na confecção de instrumentos musicais (como a rabeca e a viola, cujas cordas são feitas de tripa; e o adufo pandeiro, feito com couro de veado ou de cutia). O uso da caixeta também é comum na feitura da marchetaria do braço das violas, assim como na confecção de remos. Inúmeros outros exemplos podem ser encontrados: na alimentação, com os mutirões para cultivo da mandioca e no prato tradicional do barreado. Na fabricação de utensílios domésticos, feitos de Cipó-Preto ou Cipó-Imbé e no artesanato, praticado de maneira geral, por todas estas comunidades. Muitas são as habitações feitas por madeira de Figueiras ou de Mangue, geralmente utilizadas como lenha. Barcos são confeccionados a partir das madeiras do Guanandi e do Guapuruvu, como por exemplo, a canoa de um pau só – ou seja, escavada a partir de um único tronco – as *ubás*, em Tupi-Guarani (IBGE, 1992; LEANDRO, 2008; MUSEU VIVO DO FANDANGO (acesso em 19/08/2012)).

A partir destes parques e prosaicos exemplos, é possível perceber como muitas dessas pessoas vivem da relação com a natureza, utilizando de seus elementos para o ganho de ativos culturais, econômicos, sociais e ambientais.

### 3.1.1 A diversidade paisagística na produção artística

Muitos aspectos desta multiplicidade estão presentes nas obras de artes – sejam elas pinturas, desenhos, fotos – cujo tema seja as paisagens do litoral do Paraná. Nelas, é possível observar vários elementos e aspectos da diversidade cultural, da vegetação, das florestas, das características da orla, do casario, das cidades e de seus habitantes, comunidades e seus diferenciados costumes e cultura. A visão desta pluralidade influencia, ainda hoje, muitos artistas; no entanto, impressionou e inspirou profundamente os pintores dos séculos XIX e XX, entre eles, os artistas viajantes e aqueles que decidiram permanecer nestas paisagens, como foi o caso do norueguês Alfredo Andersen. Ao mesmo tempo, foi a partir desta multiplicidade, que teve início nas cidades de Paranaguá e Curitiba – ao final do século XIX até meados do século XX – a criação de uma identidade para o Estado do Paraná. Nesta elaboração identitária, muitos aspectos culturais e ambientais do Estado e também de seu litoral, influenciaram e sensibilizaram os envolvidos nesta produção: um circuito intelectual formado por escritores, artistas plásticos, pensadores e políticos. Estes intelectuais elaboraram um complexo imaginário que

culminou no desenvolvimento e disseminação de um movimento estadual denominado de Paranista (CAMARGO, 2007; FERREIRA, 2001).

O Paranismo, definido nominalmente em 1927, foi o resultado de um longo processo de formulação de uma imagem do Paraná posteriormente à sua Emancipação política do Estado de São Paulo e à grande onda imigratória verificada entre 1860 e 1880 (CAMARGO, 2007, p. 8-14). Este processo identitário é analisado mais detidamente no Capítulo 4 desta Tese.

Os espaços, a região e os lugares do litoral do Paraná, assim como seus aspectos e características, acabaram formando paisagens culturais diferenciadas que são, para uma parcela de artistas, um rico acervo de intenções, motivos e impressões. A composição das luzes e sombras, os contrastes de claros e escuros, das cores, das formas, das atmosferas; as linhas, as texturas, relevos; as variações entre os elementos verticais e horizontais, as profundidades e as perspectivas presentes nestas paisagens, são os componentes que conduzem para a criação de uma rica linguagem artística – que permite a leitura e a análise exploratória destas diferentes regiões.

As paisagens artísticas cujo tema é o mar, chamadas de marinhas, as paisagens das montanhas, vales, rios e de suas diferentes áreas anexas, da vegetação rasteira e das demais pluralidades e diversidades, abrem espaços para a luminosidade ou opacidade dos tons claros e escuros e para as diversas tonalidades das cores marrons e verdes, amarelos, brancos, roxos, vermelhos e azuis. Formam-se, nas obras de arte, manchas que são, muitas vezes os interiores das matas e dos sub-bosques, como também, os mangues, que são os refúgios dos tons escuros – aqueles que são os desencadeadores, por exemplo, de motivos densos em muitas telas, assim como, as montanhas que, frequentemente se apresentam como azulados motivos de fundos.

E, nesse “jogo” interminável de possibilidades e escolhas, é possível perceber que, a observação mais cuidadosa das formas e das cores que dão origem às composições da flora, da fauna e dos seres, ajudam a entender as diferentes atmosferas, presentes nos desenhos e nas pinturas artísticas de paisagens. Paisagens únicas, peculiares, que condensam, tempo, espaço e elementos característicos, sejam estes entendidos como pontos fortes ou frágeis, idealizados ou reais, favoráveis ou não para a experiência estética e para o entendimento geográfico cultural do litoral do Paraná, a partir da reflexão sobre as obras de arte.

## 3.2 PAISAGENS COLONIZADAS



FIGURA 25: MÜNSTER, S. Mapa do Novo Mundo, cosmografia de Münster. 1544.  
 FONTE: DW AKADEMIE, 2013.

*O que está em jogo não são os olhos, mas os acordos institucionais  
 que fazem com que vejamos ou não vejamos  
 Rubem Alves (LUCHIARI, 2001).*

Através da racionalidade o homem a natureza em territórios e, embora a paisagem seja apenas um fragmento desta configuração territorial – sua valorização, seleção ou repulsão, orientam o imaginário social, na organização dos mesmos (LUCHIARI, 2001). Partindo desta premissa, cada época, definiu um imaginário coletivo que concebeu socialmente a natureza, e a traduziu, transformando-a em artefatos materiais e simbólicos (LUCHIARI, 2001, p. 09-11). Tem-se, desta forma, – imagética, histórica e teoricamente – concepções diferenciadas no/do tempo e no/do espaço.

Até os dias atuais, no entanto, mantém-se uma visão e concepção distorcida da imagem do Brasil pré-colonial a partir da qual se acredita que antes da colonização havia uma paisagem e ambientes intocados, assim como, vastas extensões de terras desabitadas e vazias da ação antrópica (CORRÊA, 2006). Apesar destas imagens, histórias e teorias já não serem mais aceitas; estando

sujeitas à inúmeras críticas e; apesar de terem sido construídas, a partir dos relatos e da produção artística do período da colonização – elas persistem em relação à história da América Latina de modo geral – sendo ainda, este o “modelo” mais usado na descrição da paisagem brasileira (CORRÊA, 2006; FERREIRA e SCHIMTIZ, 2011). Por extensão esta visão pode ser estendida ao litoral do Paraná e à colonização de seu território.

Na verdade, a própria ideia de América, sempre remeteu, segundo Silva (2000, p. 191), à questão da vastidão desabitada. A paisagem americana, superlativa e portentosa em suas características geográficas – rios, desertos, florestas – contribuíram para esta imagem. À ideia de vastidão, aliam-se às noções do novo e da descoberta. A América teve um momento fundador: e este foi a data precisa, em que os olhos do europeu vislumbraram “terra à vista”. Este europeu, por sua vez, não reconheceu a população nativa como dona da terra, muito menos as representações de mundo que esta população já possuía. Assim, sob a ótica do vencedor, estabeleceu-se uma data de origem para esta “descoberta”, data que foi, posteriormente, confirmada pelas letras que nomearam o território americano de – Novo Mundo – utilizando da língua e da escrita europeias (SILVA, 2000).

A imagem da paisagem brasileira, que ficou gravada na memória coletiva, foi aquela realizada por inúmeros cronistas e artistas estrangeiros e brasileiros, os quais acentuaram, na descrição destes cenários, somente as áreas colonizadas pelos portugueses, desprezando as possíveis transformações processadas anteriormente nas mesmas (CORRÊA, 2006). A imagem que se tem do Brasil do século XVI, por exemplo, é a de que este possuía pequenos espaços, núcleos com fazendas e vilas formados pela população colonial, pequenos enclaves ambientais e paisagísticos transplantados para o litoral de um continente virgem. A matriz deste “quadro” paisagístico elaborada, segundo Corrêa (2006), principalmente, por Capistrano de Abreu (1853-1927), em sua crônica: “Caminhos Antigos” (1924), a qual foi posteriormente aprimorada por inúmeros cronistas, que repetiram seu modelo de descrição (CORRÊA, 2006; FERREIRA e SCHIMTIZ, 2011). De acordo com Corrêa (2006), para Capistrano de Abreu, os índios não só eram racialmente inferiores aos europeus, estando num estágio defasado de evolução socioeconômica; mas também não podiam chegar a ter influência na formação do Brasil, uma vez que era impossível, para eles, serem sujeitos da história. É preciso lembrar, por outro lado que fora os indígenas – negros e numerosos imigrantes de

etnias diversas foram também os primeiros habitantes do Brasil; ao contrário do que comumente é lembrado pela história, que os liga somente aos primeiros descobridores: portugueses, nobreza, reis e generais. Desta forma, é como se o território brasileiro não fosse à época de sua “descoberta” e colonização um espaço vivo culturalmente – fato que fez com que este território continuasse a ser descrito sem a diversidade existente e sem uma representação que levasse em conta os espaços ocupados e as paisagens anteriormente constituídas (CORRÊA, 2006; FERREIRA e SCHIMTIZ, 2011).

Este pode ser considerado um grande descaso, especialmente, para com as populações indígenas. Descaso que não foi, ainda, totalmente superado. Diferentes posições políticas, diversas e conflitantes teorias e ideologias são, provavelmente, as causas da construção destas imagens “deformadas”, sendo que, recuperar o debate sobre a existência de paisagens anteriores ao processo de colonização significaria, entre outras coisas, ter de discutir todo o processo de invasão e ocupação do território brasileiro (CORRÊA, 2006; FERREIRA e SCHIMTIZ, 2011).

A FUNAI<sup>49</sup> (2010), estima de forma imprecisa, que havia milhares de índios vivendo no Brasil quando os portugueses chegaram – algo entre 1 e 10 milhões de índios. O que mais impressiona, levando-se em conta estes dados – mesmo que inexatos – é a ferocidade da destruição das culturas existentes efetuada pelos colonizadores ao longo dos séculos, um massacre “apocalíptico” que dizimou mas que, ao mesmo tempo forjou, novas identidades, memórias, espaços e paisagens (PROENÇA, 2005; FERREIRA e SCHIMTIZ, 2011). Gruzinski (2006, p. 18), refere-se à América, especialmente à América espanhola, como um observatório sem igual, um “caos de duplos”. Neste caos, a América colonial, duplicou o Ocidente por meio de suas instituições, práticas e crenças.

Estas referências feitas à América Espanhola, por Gruzinski (2006), podem ser estendidas à América Latina como um todo se a mesma for entendida como um território que integrou sociedades e culturas indígenas desmanteladas; onde etnias se misturaram e seres, crenças e comportamentos se miscigenaram. Terra de todos os sincretismos, continente do híbrido e do improvisado: onde índios e brancos, escravos negros, mulatos e mestiços conviveram entre confrontos e trocas, que

---

<sup>49</sup> FUNAI – Fundação Nacional do Índio – criada pela Lei 5371, de 5 de Dezembro de 1967. Vinculada ao Ministério da Justiça, entidade com patrimônio próprio e personalidade jurídica de direito privado, é o órgão federal responsável pelo estabelecimento e execução da política indigenista brasileira em cumprimento ao que determina a Constituição Federal Brasileira de 1988.

suscitaram reflexões de todos os tipos sobre a colonização e sobre o imaginário das culturas que, nas Américas, já estavam estabelecidas (GRUZINSKI, 2006).

Antes da chegada de Cabral, há uma longa história da presença de grupos humanos na América do Sul – estes habitantes do continente americano, que chegaram há milhares de anos – deixaram vestígios de suas culturas em artefatos, pinturas rupestres e cerâmicas, encontradas em diversos sítios arqueológicos (BIGARELLA, 2009). As relações estabelecidas entre os homens e a natureza, nas paisagens do litoral do Paraná, datam, historicamente, entre 3000 e 5000 anos atrás. Restos de homens pré-históricos, encontrados nos sambaquis, mostram que estes eram relativamente numerosos nesta época e que, a paisagem desta região, era muito diferente da atual. As baías de Paranaguá e de Guaratuba tinham uma extensão muito maior e, o homem pré-histórico, habitava uma região litorânea afogada por um nível de mar cerca de 2 metros mais alto do que a que se vê hoje (BIGARELLA, 2009).

Só na região de Matinhos, foram localizados 26 sambaquis – a maioria destruída pelo DER<sup>50</sup>, para conservação do leito das estradas. Entretanto, uma pequena parte deste material, foi salva por Guilherme Tiburtius e encontra-se, atualmente, no Museu do Sambaqui de Joinville, Santa Catarina (BIGARELLA, 2009; FERREIRA e SCHIMTIZ, 2011). Da mesma forma, consta no acervo do Museu de Arqueologia e Artes Populares de Paranaguá – inaugurado em 29 de julho de 1963 – objetos e réplicas dos sambaquis. Existem também, objetos e pesquisas sobre os mesmos, no Museu Paranaense, em Curitiba (FERREIRA e SCHIMTIZ, 2011).

Bigarella (2009), afirma que grupos de homens pré-históricos, denominados Gês, distintos dos Carijós, ocupavam, à época do descobrimento do Brasil, toda a costa sul-brasileira, desde a barra de Cananéia até o Rio Grande do Sul, incluindo o litoral paranaense, principalmente nas margens da Baía de Paranaguá (BIGARELLA, 2009; FERREIRA e SCHIMTIZ, 2011). A paisagem construída por estes povos, resultado de suas relações com a natureza, foi omitida, sendo desta forma, difícil imaginar estas sociedades indígenas produzindo, vivendo, comunicando-se, movimentando-se nesses espaços, modificando-os à seu modo; transformando a paisagem existente com suas trilhas, roças, aldeias e diferentes comunidades (CORRÊA, 2006; FERREIRA e SCHIMTIZ, 2011). Atualmente, a única

---

<sup>50</sup> DER – Departamento de Estradas de Rodagem.

reserva indígena legalizada no litoral paranaense, é a da Ilha da Cotinga, que possui uma área de 824 hectares e uma população de 68 pessoas da etnia Guarani. Entretanto, no litoral norte do Estado, em Guaraqueçaba, existem duas grandes áreas ocupadas também por índios Guaranis (AMBIENTEBRASIL, acesso 03/06/2011). O Decreto Lei n. 2274 de 16 de maio de 1994, homologa a demarcação administrativa da Área Indígena Ilha da Cotinga, localizada no município de Paranaguá, caracterizada como de posse imemorial Indígena do Grupo Guarani M'bya (BRASIL, 1994).

Por fim, é possível afirmar, com base nestes dados e, com base na leitura do texto de Luchiari (2001, p. 09-25), que as mudanças morfológicas realizadas na paisagem litorânea paranaense, pós-colonização, criaram novos contextos materiais e imateriais. Estes, alteraram a forma/paisagem e introduziram novas funções, valores e objetos. Isto porque, cada época e cada sociedade, imprime, mesmo que vagarosamente, “sua” materialidade ao tempo e assim produzem diferentes formas/paisagens. As paisagens construídas e valorizadas pelas sociedades de cada tempo e espaço, podem, desta forma, revelar a estrutura social e conformar os lugares, as regiões e os territórios. As mudanças morfológicas nas paisagens, não são, portanto, inócuas e não podem ser analisadas apartadas das práticas sociais. A produção de novos contextos materiais, alteraram a forma/paisagem e introduziram novas funções, valores, intencionalidades e representações. Se, paisagem é representação, ela nunca se esgota. Ela se (re)produz, renova-se, degrada-se, (re)constrói-se e regenera-se, o tempo todo, tal qual a sociedade (LUCHIARI, 2001).

### 3.2.1 Adentrando as paisagens do litoral do Paraná



FIGURA 26: STADEN, H. Duas Viagens ao Brasil. 1557. Xilogravura.<sup>51</sup>  
 FONTE: Soares e Lana, 2009.

*Caso venha a existir um jovem para o qual essa narrativa e testemunho não sejam suficientes, então, para que ele não viva em dúvida, com a ajuda de Deus, faça ele próprio essa viagem. Nesse livro eu lhe dei informações que bastam e ao seu rastro ele siga. A quem Deus ajuda, o mundo não é fechado. Ao Deus todo poderoso, que é tudo no todo, seja dados honra, louvor e glória de eternidade a eternidade. Amém.*  
 Hans Staden (SOARES e LANA, 2009).

Existe uma prática muito usual no meio cultural brasileiro, que é o de dividir o Brasil entre o litoral e o sertão, ou entre o litoral e o interior – esta prática, existente desde a colonização, foi difundida a partir do olhar da cartografia portuguesa (GEIGER, 2001). Existe, nesta “perspectiva”, que foi cristalizada ao longo do tempo, motivações e consequências ideológicas que, à seu modo, perceberam e encerraram o ambiente, os grupos sociais, a cultura e a natureza (GEIGER, 2001, p. 163-164). Ainda de acordo com Geiger (2001, p. 163-164), a cartografia colonial portuguesa, produziu uma série de mapas, que cobriram toda a fachada atlântica brasileira e que possuíram, cada um, à época de sua feitura, os brasões referentes

<sup>51</sup> Cabe a Hans Staden e também a Ulrich Schmidel, as primeiras imagens do litoral paranaense (FIGURA 26).

às capitanias cujos territórios foram mapeados. O descobrimento de novas terras produziram, no imaginário europeu, projeções diferenciadas e antagônicas, que significaram ao mesmo tempo, perigo e paraíso. De cores frias – em diferentes tons de azul e esverdeados – eram coloridas as partes dos mapas que referenciavam o interior das novas terras descobertas: o desconhecido, o perigoso, as profundezas de um local cheio de monstros. Entretanto, ao litoral, aberto e conhecido, tido com um paraíso, um éden onírico, restaram as cores quentes, iluminadas e confortáveis. Estes primeiros mapas (que em muito lembram pinturas de paisagens), revelavam a estética e a ação humana que decorriam daqueles territórios – uma relação de representação, com interpretação de objetos reais. Cópias bem fundadas por suas semelhanças com as ideias sobre o Novo Mundo que se abria (GEIGER, 2001).

É possível afirmar, por outro lado, que a diferença entre os colonizadores do litoral e os colonizadores do interior, foi o bandeirantismo – este se afastou da costa, conquistando e experimentando novas formas de ocupação de solo e de convívio social. Geiger (2001, p. 167), analisa de forma bastante sintética o processo de ocupação do litoral brasileiro. Nesta análise, muitos pontos refletem o que foi a colonização do litoral paranaense. Afirma o autor (GEIGER, 2001) que, no litoral brasileiro, o extrativismo vegetal foi sucedido pela implantação da agroindústria de exportação. Que, ao longo do tempo, estabeleceram-se cidades e portos maiores, articuladores da produção colonial com a economia mundial e locais da administração metropolitana. Que, a partir do século XVIII, o desenvolvimento da lavoura cafeeira provocou o adensamento da faixa contígua ao litoral; o qual absorveu, seguidamente novos migrantes europeus, dos quais, uma parte iria exercer a direção das atividades econômicas e administrativas – o que os mantinha mentalmente ligados às metrópoles. E que este litoral, absorveu também, escravos africanos que iriam se concentrar igualmente, no litoral e nas faixas próximas (GEIGER, 2001). A população destes locais, portanto, se reproduziu, intensificando as mestiçagens. Estas mestiçagens se firmaram, cada vez mais, socialmente e, sob as contingências deste espaço vivido, desenvolveram novas práticas culturais e sociais. Conforme os novos espaços geográficos, no interior, foram se estruturando, suas populações se tornaram maiores que as do litoral (GEIGER, 2001). Este complexo movimento espacial e temporal analisado por Geiger (2001), pode ser observado na história do litoral do Paraná, inclusive na sua relação com a cidade de

Curitiba – principalmente no momento em que a mesma passou a ser a capital do Estado, a partir de 1853.

Não se tem como precisar a data em que a primeira embarcação de descobridores, adentrou a Baía de Paranaguá. No entanto, 2 teorias são as mais utilizadas (SOARES e LANA, 2009). A 1ª é a de que o navio, que deveria levar o aventureiro alemão Hans Staden (1525-1579), de Homburgo em Hessen ao La Plata, enfrentou uma grande tempestade, sendo lançado à costa da Baía de Paranaguá, no dia 24 de novembro de 1549. É interessante destacar o fato de que cabe a Hans Staden e também a Ulrich Schmidel (1510-1581), também um aventureiro alemão que trabalhou com os espanhóis, as primeiras imagens do litoral paranaense (FIGURA 37), (SOARES e LANA, 2009). A 2ª teoria recai sobre o fato de ter, alguns anos antes, em 1531, Martin Afonso explorado mais detidamente a Baía de Paranaguá – data que marcou o início da efetiva exploração do atual Estado do Paraná (SOARES e LANA, 2009).

Entretanto, é possível que, Paranaguá, hoje um dos grandes portos brasileiros, tenha sido explorada, pela primeira vez, pelas expedições de André Gonçalves e Gonçalo Coelho, entre 1501 e 1503. Participou destas expedições, o conhecido cosmógrafo Américo Vespúcio (1454-1512) (SOARES e LANA, 2009).

Efetivamente sabe-se, que os portugueses só ocuparam o litoral do Paraná, um século depois de terem chegado ao mesmo (SOARES e LANA, 2009); existindo referências, sobre à presença, em 1545, de colonos lusos estabelecidos em Superagüí e, entre 1550 e 1560, na Ilha da Cotinga. Por outro lado, apesar de não haver dados documentais, é bem possível que já existissem pessoas morando também no território do atual município de Matinhos, como há, do mesmo modo, referências embora contestadas, de que Guaratuba já houvesse sido povoada nesta mesma época (BIGARELLA, 2009).

Soares e Lana (2009), afirmam que os portugueses apenas se apossaram das terras ao norte e sul da baía de Paranaguá, na medida em que, segundo sua interpretação da linha de demarcação do Tratado de Tordesilhas, corresponderem à esfera de interesse da coroa de Portugal. Segundo a interpretação dos portugueses, a linha de demarcação, cortava a costa na altura de Laguna, enquanto que, para os espanhóis, a indicação estava em Iguape. Os mapas marinhos espanhóis da época de 1541 a 1600, designavam a Baía de Paranaguá como, “Baya de la Corona de Castilla”. Pelo tratado de Tordesilhas, as terras a leste do Meridiano

de Laguna (SC), seriam portuguesas e, aquelas à oeste, espanholas. A linha de demarcação do tratado de Tordesilhas, de 1493, não foi respeitada, nem pelos espanhóis, nem pelos portugueses, em virtude da incerteza de determinar, *in loco*, a situação da mesma. O resultado desta incerteza, foi uma penetração muito vagarosa para o interior, durante a primeira centena de anos, após o descobrimento do Brasil (SOARES e LANA, 2009).

Os portugueses, de início, contentaram-se com os povoados ao longo da costa e, somente a partir de 1600, começaram também a exploração sistemática do novo continente (SOARES e LANA, 2009). A descoberta de ouro próxima à Baía de Paranaguá foi definitiva no estímulo ao início dos primeiros povoamentos. De qualquer forma, no ano de 1578, a povoação de Paranaguá já existia pois, nesta época, “lavras de ouro” já estavam em funcionamento; sendo que, a instalação oficial do colonizador, no litoral da Paraná, ocorreu com a concessão de uma sesmaria na região de Superagüí, em 1614, ao português Diogo Unhate (1550-1617), (SOARES e LANA, 2009).

Falar sobre as paisagens de Paranaguá significa, inevitavelmente, falar do Porto Dom Pedro II e, conseqüentemente, da Estrada de Ferro – inaugurada somente em 1885, pelo Imperador D. Pedro II. Estrada de Ferro e Porto, são ícones representativos da paisagem desta região (ESTEVES, 2004, SCHEIFER, 2008). Esteves (2005), explica que desde os primeiros tempos do povoamento, do que viria a ser a cidade de Paranaguá, pequenas embarcações atracaram nas margens do Rio Itiberê. Através do porto, rapidamente instituído nesta região, importaram-se escravos, ferragens, tecidos, vinhos, queijos, farinha de trigo, azeite, sal e açúcar e; foram exportadas louças de barro, cal de ostras (obtida com a queima do material conchífero dos sambaquis), cordas de cipó imbê, farinha de mandioca, aguardente e arroz. Houve também, neste local, um intenso movimento decorrente do comércio de erva-mate e de madeira, retirada das matas que circundavam toda a Paranaguá. Em 1660, Paranaguá tornou-se uma Capitania e sua ouvidoria, compreendia todo o sul do Brasil, até o Rio da Prata (ESTEVES, 2004, SCHEIFER, 2008).

A descoberta de ouro em Paranaguá, em 1646, deu início oficialmente, ao Ciclo da Mineração Aurífera no Estado. Paranaguá desempenhou, a partir de então, destacado papel econômico no período colonial, não só pelo Porto, mas também, por centralizar, através da sua Casa de Fundição, toda a atividade oficial referente ao ouro desta Capitania (ESTEVES, 2005, p. 64-65). Por outro lado, a descoberta de

ouro, influenciou enormemente no desenvolvimento de vários núcleos já habitados no litoral, dando origem aos atuais municípios de Guaraqueçaba, Antonina e Morretes. A descoberta de ouro, na Serra Negra, por volta de 1640, impulsionou o povoamento já existente em Guaraqueçaba – momento em que esta cidade, tornou-se entreposto comercial – entretanto, só a emancipação de Paranaguá, só viria em 1880. Em Antonina, a procura por ouro, que teve início no começo do século XVII, colaborou também para a instalação dos colonizadores, entretanto, o local somente foi elevado, à categoria de vila, em 1797 (ESTEVES, 2005). Antonina, teve seu apogeu em meados do século XX, quando foi instalado no município um Complexo Industrial e Portuário. Este complexo está atualmente em atividade, apesar de suas atividades já terem sido interrompidas durante algumas décadas (ESTEVES, 2005).

Em Morretes, o início da mineração, data também do século XVII. Em 1841, este território foi desmembrado de Antonina e, em 1869, foi elevado à categoria de cidade. O município de Guaratuba, também iniciado no período colonial, foi elevado à categoria de vila em 1771, sendo incorporado à Paranaguá em 1938. Guaratuba só recuperou sua autonomia, em 1947 (ESTEVES, 2005, p. 64-65). Durante o século XVIII, constatou-se que as jazidas de ouro do litoral paranaense estavam aquém das expectativas iniciais. Com a derrocada desse ciclo, toda a região litorânea entrou num período de decadência econômica. A partir de 1749, iniciou-se a desagregação de Paranaguá, que perdeu em 1853, o status de capital para Curitiba, passando a ser conhecida somente, como uma cidade portuária, cujo porto, só foi oficialmente fundado, em 1880 (LEANDRO, 1999). Com o final do Ciclo do Ouro e, com a economia em decadência, persistiram apenas as atividades de subsistência e as secundárias, como por exemplo, a agricultura e a pecuária – que, por sua vez, tiveram importante papel na continuidade do processo de ocupação do território paranaense, influenciados também pela tradição do tropeirismo e, a partir de um novo ciclo: o da Erva-Mate, que teve início em 1880 (BINI, 2002).

Dois processos, paralelos e simultâneos, também desempenharam um papel fundamental no processo de ocupação e desenvolvimento econômico e cultural do litoral e, na sua articulação política com o restante do Estado e do país (GODOY, 1998). Um deles foi o desenvolvimento das vias de circulação no Estado e, o outro foi o processo de imigração. Imigrantes de diferentes origens – suíça, francesa, alemã, italiana, espanhola e japonesa colonizaram o litoral paranaense,

tendo o povo africano uma parcela de contribuição nesta miscigenação (Esteves, 2005).

Hall (2006) e Ascher (2010), correlacionam os processos de deslocamento físico-espacial e as técnicas de estocagem de bens, ao crescimento das cidades, ao longo de toda a história humana. Estes processos estão, conseqüentemente, ligados à modernização e a transformação das sociedades. Godoy (1998), enumera diversas relações físico-espaciais entre a cidade de Paranaguá e o desenvolvimento do porto, assim como aos processos de deslocação humana e às migrações. Até 1873, ano da inauguração da Estrada da Graciosa, todo deslocamento, entre o litoral e o Primeiro Planalto, era feito por precárias trilhas, abertas a partir de antigas picadas indígenas. Os caminhos mais utilizados, no período colonial, foram o do Arraial, o do Itupava e o da Graciosa (GODOY, 1998).

O caminho do Arraial, ligava a localidade de Arraial Grande, hoje São José dos Pinhais, ao Porto do Rio do Pinto, em Morretes. O caminho de Itupava, era o preferido por ser o mais curto – iniciava-se na localidade da Borda do Campo, Quatro Barras e terminava em Porto de Cima, Morretes. O caminho da Graciosa, que foi usado, a princípio, por faiscadores de ouro, foi muito utilizado por tropas que carregavam mercadorias diversas, entre o Porto de Antonina e Curitiba (ESTEVES, 2005, p. 58-82). Durante muitos anos, a Estrada da Graciosa, foi considerada a principal via de acesso, entre Curitiba e o litoral.

Até a década de 1850, Paranaguá e Curitiba eram as únicas 2 cidades da província do Paraná (BIGARELLA, 2009). O grande território litorâneo, que hoje chama-se Matinhos, pertencia neste período à cidade de Paranaguá e, os únicos trajetos que ligavam estes locais, até o século XIX, eram aqueles feitos por via marítima e que levavam cerca de dois dias para ser realizado. Existiam também os trajetos realizados por carroças de rodas maciças, puxadas por bois. Bigarella (2009), afirma que o nome Matinho (inicialmente sem o s), era dado a uma pequena área de praia, próxima a atual área dos pescadores, que hoje denomina-se Praia Central de Matinhos. Era composta por vegetação de restinga, onde desembocava um rio de mesmo nome, o qual foi desviado, mais tarde, para fins de urbanização. O termo Matinho, deu origem ao nome do Município de Matinhos, que somente foi elevado à categoria de distrito de Paranaguá, em 27 de junho de 1951 e à categoria de município, em 12 de junho de 1967, sendo instalado oficialmente, em 19 de dezembro do mesmo ano. A ausência de estradas que ligassem esta pequena vila

aos centros urbanos mais próximos – Curitiba e Paranaguá – conferia a Matinhos, um isolamento quase que completo, sendo poucas as famílias de caboclos que viviam no local. (BIGARELLA, 2009).

Ribeiro (2008), afirma que em relatos de 1820, Saint-Hilaire declarou que, grandes extensões do litoral do Paraná desta época eram praticamente intocados, sendo os únicos agentes de predação, os poucos habitantes locais e as pessoas que passavam, fazendo o trajeto entre Paranaguá e Guaratuba; incluindo o transporte de cargas. Entretanto, em dezembro de 1765, o governador da Capitania de São Paulo – Luís Antônio de Sousa Botelho Mourão – determinou, em nome do Rei de Portugal, Dom José I, a reunião de 500 casais para a colonização desta região litorânea – estes casais receberam cada um, pedaços de terra em toda a costa, desde a Barra do Saí, na divisa com o estado de Santa Catarina, até o balneário de Praia de Leste. Como estes pedaços de terra estavam espalhados por toda a costa, é bem provável que a história do povoamento do Balneário Caiobá tenha começado nesta época (RIBEIRO, 2008; FERREIRA; SCHIMTIZ, 2011).

A partir de 1871, ocorreu a implantação da Colônia Agrícola de Alexandra, nas proximidades de Paranaguá e, posteriormente, a implantação das demais colônias nas bordas da Serra da Prata – Maria Luiza, Quintilha, Pereira e Cambará – sendo também, aberta a Estrada das Colônias, ligando Paranaguá à Guaratuba (BIGARELLA, 2009; RIBEIRO, 2008). Tratava-se de uma estrada carroçável, até o Porto Parati e Porto Barreiro, às margens da Baía de Guaratuba, de onde eram feitas travessias através de canoas. Os serviços de transporte, que já eram explorados através das “diligências”, levavam em torno de 10 horas para serem realizadas. Esta nova estrada, que chegava também, até a Colônia de Sertãozinho – que mais tarde se incorporou ao perímetro urbano de Matinhos – atraiu para o local, boa parte do povoamento, antes disperso ao longo da orla. Neste momento, muitas pessoas mudaram-se para Paranaguá e seus arredores (RIBEIRO, 2008, p. 10). Durante esta mesma década, de 1870, o acesso de embarcações a Guaratuba, pela barra de Caiobá, era feito regularmente, existindo uma linha do Lloyd, com o navio Oyapoc, que vinha de Paranaguá. Estas rotas também muito utilizadas por embarcações internacionais (BIGARELLA, 2009).

Bigarella (2009), explica que toda a rudimentaridade das primeiras construções, dos transportes e das comunicações no litoral do Paraná, foi sendo lentamente organizada. A intensificação do movimento de viajantes e o aumento do

transporte de cargas deram origem a pequenos núcleos de povoados em Pontal do Sul, Matinhos e Caiobá. Casas simples de pescadores dispunham de canoas, capazes de transportar até uma tonelada de mercadorias, além de passageiros. Há notícias também de que, desde o início do século XIX, já existiam hospedarias, de onde partiam “diligências”, feitas por carroças, inicialmente puxadas por bois e mais tarde, por cavalos. Nas décadas de 1880-1890, teve início a construção da estrada de ferro Curitiba-Paranaguá (BIGARELLA, 2009).

A Estrada do Mar, tão ansiada pelos moradores do litoral, só veio a ser inaugurada em 1927, pelo Governador Caetano Munhoz da Rocha. Esta estrada, que passou a ligar Paranaguá à Praia de Leste e Pontal do Paraná, atualmente recebe o nome de Rodovia PR-407. Ela transformou, definitivamente, as paisagens da orla paranaense. Com esta estrada vieram as primeiras “lotações” e mais tarde os ônibus – que trouxeram inúmeros banhistas e famílias, na maioria de alemães, que se fixaram primeiramente em Matinhos e Caiobá (BIGARELLA, 2009; FERREIRA e SCHIMTIZ, 2011, p. 09).

Surgiram então, a partir de 1930, os primeiros loteamentos, do litoral paranaense (BIGARELLA, 2009; RIBEIRO, 2008). Carlos Ross, elaborou o primeiro loteamento de Matinhos, com ruas bastante estreitas e com traçados irregulares, seguido por Max Roesner, Augusto Blitzkow e Carlos Lhle. Estes loteamentos, causaram imensos impactos à fauna e flora da região pois, sem uma legislação que normatizasse a ocupação do solo, os mesmos aconteceram obedecendo ao privilegiamento da paisagem natural, ou seja, a proximidade com as praias – gerando as primeiras grandes modificações na paisagem da orla, com o aterramento de faixas de mangue e de marigot – pequenos rios de maré (RIBEIRO, 2008). O Estado do Paraná, foi pioneiro na criação de um Código Florestal, Lei 706/1907. Somente em 1934, foi promulgado, por Getúlio Vargas, um Código Florestal nacional. No litoral paranaense, não foram encontrados registros de órgão que exercesse este tipo de fiscalização – apesar de estar previsto que, os governos dos Estados e Municípios, poderiam organizar os serviços de fiscalização e guardar as florestas e os seus territórios, mediante acordo com o Governo Federal (RIBEIRO, 2008).

Bigarella (2009) aponta que apesar das condições bastante precárias de infraestrutura nos balneários recém-criados, dos inúmeros transtornos da viagem pela Estrada do Mar e da falta de conforto, as praias paranaenses se tornaram cada

vez mais procuradas. Na década de 1940, iniciaram-se, também, outras significativas mudanças na paisagem do litoral. A criação do Departamento Nacional de Obras e Saneamento – DNOS, trouxe uma visão exclusivamente antropocêntrica iniciando as modificações, que ficaram sob sua responsabilidade, a partir do quadro hidrográfico local: rios foram alargados, canalizados, retificados ou aterrados (BIGARELLA, 2009; RIBEIRO, 2008). Todas estas transformações visavam a urbanização e o saneamento e, a exemplo dos canais já construídos, os projetos não obedeceram a uma dinâmica natural desses cursos de água, além do que, eram mal dimensionados para efetuar adequadamente a drenagem que a região necessitava. Neste período, tem-se relato de grande aumento no número de veranistas e também na chegada de novas famílias/moradores ao litoral (RIBEIRO, 2008).

A partir da década de 1950, novas estradas foram abertas, inúmeros loteamentos construídos, houve pavimentação de ruas, um crescente número de edificações e um acelerado processo de urbanização nos balneários paranaenses (BIGARELLA 2009; RIBEIRO, 2008). Segue-se a isso, entre as décadas de 1960 e 1980, o início de um processo de interiorização da população de baixa renda, que se deu, principalmente às custas do desmatamento das florestas e que resultou em um grande aumento na taxa de esgotos domésticos despejados nos rios e, num rápido processo de verticalização das cidades. O complexo processo migratório, campocidade, ocorrido na década de 1970 (FREITAG, 2006), refletiu-se também, de forma particular nas cidades litorâneas, momento em que houve um grande aumento nos índices de criminalidade, tráfico e uso de drogas (RIBEIRO, 2008).

A década de 1990, ficou marcada pela desaceleração do ritmo de crescimento das décadas anteriores e, pela estagnação da construção civil. Iniciaram-se então, as invasões em massa, de terras e áreas, as quais destruíram grande parte da vegetação nativa e consolidou definitivamente as periferias do litoral (RIBEIRO, 2008). Sem infraestrutura adequada, a instalação destas moradias resultou, entre outros problemas, num maior agravamento do problema da balneabilidade das praias. As ressacas constantes, que continuaram a destruir, periodicamente, a orla e, a divulgação de todos estes aspectos negativos pela mídia, unidos à falta de projetos políticos efetivos para resolver ou minimizar todos estes problemas, deram origem a um processo de decadência dos balneários paranaenses, com destaque à Caiobá (RIBEIRO, 2008), cujo metro quadrado

construído, já havia sido considerado o mais alto do Brasil. Todos estes fatores, diminuiriam rapidamente o número de investidores na região. A tradicional elite frequentadora do litoral procurou novas áreas de lazer e descanso, preferindo as praias do estado vizinho, Santa Catarina. Esta situação de decadência, permanece até os dias de hoje, se forem usadas como referências para tal constatação, a fase áurea do litoral paranaense e o contraste deste pólo com as praias mais atrativas do Brasil.

Por outro lado, houve a elaboração do Plano Diretor Participativo e de Desenvolvimento Integrado<sup>52</sup> de Matinhos, em 2006; a criação do Parque Nacional de Saint-Hilaire/Lange, através da Lei Federal 10.227/2001 e o de Superagüí (RIBEIRO, 2008). Estas ações tiveram como principais objetivos, proteger e conservar os ecossistemas da Mata Atlântica, assegurando a estabilidade dos balneários sob sua influência, bem como a qualidade de vida das populações litorâneas e, simultaneamente conter a ocupação ilegal dos morros, evitando os possíveis desastres por deslizamentos (RIBEIRO, 2008). Os primeiros resultados destas decisões políticas, articuladas por órgãos competentes como, IBAMA – Instituto Brasileiro de Meio Ambiente, ICMBio – Instituto Chico Mendes e IAP – Instituto Nacional do Paraná, foram sentidos, principalmente, no momento em que houve a remoção de algumas ocupações irregulares das encostas litorâneas; com o realojamento destas pessoas em outras regiões e, no reaparecimento, em pequenos fragmentos, de características do ambiente natural e original, como por exemplo, na vegetação de restinga e no ressurgimento das dunas, em alguns trechos das praias do litoral do Paraná (RIBEIRO, 2008).

### 3.3 PAISAGENS MULTIPLICADAS: A ARTE E O LITORAL DO PARANÁ

De acordo com Geiger (2001), a sociografia brasileira, há muito, já associava os processos sociais às espacialidades. Levantamento de questões e dados históricos, sociais, econômicos e culturais, sobre o litoral do Paraná, são importantes, na medida em que, fazem parte de uma análise e reflexão da representação imagética sobre o local, principalmente quando esta se entrelaça e tem como base fundamental, os princípios de estudo Geografia Cultural. Neste caso,

---

<sup>52</sup> Este plano nunca foi aprovado pelo Conselho de Desenvolvimento Territorial do Litoral Paranaense – COLIT, isto significa que não pôde ainda ser implantado.

o estudo recai sobre a relação imaginário social e espaço / imaginário social e paisagem (GEIGER, 2001).

No âmbito específico da análise imagética, é preciso reforçar o fato de que a imagem exerceu, no século XVI, um papel muito importante na descoberta, conquista e colonização do Novo Mundo (GRUZINSKI, 2006 A imagem e o texto, grandes instrumentos da cultura europeia, participaram ativamente da gigantesca empreitada de ocidentalização que se abateu sobre o continente americano, o qual enfrentou sucessivas e ininterruptas levas de sistemas de imagens e de imaginários dos conquistadores: da imagem medieval à imagem renascente, do maneirismo ao barroco, da imagem didática à milagrosa e à imagem do classicismo (GRUZINSKI, 2006, p. 15-16).

Antes do início da imigração – com exceção das obras deixadas pelos jesuítas nas Reduções ou da arquitetura – pouco se conhece da produção artística do Paraná (MORAIS, 2003). Tanto a cultura quanto a arte indígena, nesta época, foram menosprezadas pelos colonizadores. Para o “homem civilizado” não existiam qualidades artísticas nos objetos indígenas, mesmo que estes possuíssem elaboradas ornamentações. Diferentemente dos astecas, olmecas e toltecas do México, dos maias da América Central e dos incas no Peru, os índios brasileiros não deixaram como herança obras gigantescas, arquitetônicas ou no campo da ourivesaria (MORAIS, 2003). Ao contrário das outras nações indígenas, do continente latino-americano, quase tudo que o índio brasileiro criou, teve como características principais a leveza, a precariedade e a fragilidade dos suportes. Entretanto, como em todas as outras nações, os indígenas brasileiros, povoaram seu mundo com suas imagens e seus imaginários – criando a partir, das mesmas, verdadeiros códigos e símbolos que transmitiam, em linguagem não-verbal, mensagens dispostas em refinada dimensão estética (MORAIS, 2003). Gruzinski (2006), argumenta que, para que se possa observar e entender o processo de colonização da América, sob o prisma das imagens e do imaginário, 2 perspectivas deveriam ser consideradas: a dos colonizadores, que se encontraram em presença de criaturas e coisas das quais absolutamente ignoravam e a dos indígenas, na sua recepção das desconhecidas imagens cristãs. Deve haver, também, o constante questionamento e reflexão sobre o destino das culturas vencidas, sobre as mestiçagens de todos os tipos, sobre a colonização do imaginário e destas

influências sobre a eterna construção e reconstrução da cultura – brasileira (GRUZINSKI, 2006).

Morais (2003), afirma que muitos críticos da cultura brasileira trataram-na sempre no plural, enfatizando a coexistência no Brasil de diversas culturas, distinguindo as não europeias – indígenas, negras; das europeias – portuguesa, italiana, alemã, afirmando existir uma imensidão de Brasis – o caboclo, o crioulo, o sertanejo, o caipira, cada um deles correspondendo uma cultura específica (MORAIS, 2003) – uma cultura que comporta uma infinidade de outras culturas. Entendendo como cultura, neste contexto, a ação do homem sobre a natureza.

Morais (2003), entende que ao se fazer uma análise, mesmo que generalista, da arte brasileira deve-se sempre levar em conta a existência de duas constantes formais geradoras: o Barroco, enquanto raiz e permanência e a Construção, como disposição e vontade. O litoral do Paraná não está entre os focos de gravitação do Barroco brasileiro – que girou em torno de Pernambuco, Bahia, Rio de Janeiro e Minas Gerais – mas sofreu suas influências e as do neoclássico, principalmente em suas construções (MORAIS, 2003). A expansão colonial, na primeira etapa do capitalismo e a necessidade de conquistar novos espaços para a Igreja contra-reformista, nascida no Concílio de Trento (1545-1562), trouxeram o Barroco europeu para a América Latina. Enquanto o Barroco refluiu na Europa, no Brasil ele evoluiu para formas próprias e originais – guardando em si a cultura afro-brasileira, indígena e popular em suas primeiras e simples construções que, em suas raízes e em sua vontade construtiva, moldou o espírito moderno brasileiro. Para Moraes (2003), o Barroco foi, na extensa Geografia do Brasil, uma arte da revolta contra o purismo europeu e seus excessos ornamentais. Desta forma, assim como o Brasil foi subtraído da influência do Renascimento, escapando do racionalismo da tradição clássica, ele também não mergulhou no *phatos* contra-reformista do Barroco de outras regiões do continente. Por outro lado é preciso, também, destacar a importância dos artistas negros, mulatos e pardos, que cobriu todos os períodos, épocas e estilos da arte brasileira, seja no Barroco e no Rococó, dos séculos XIX e XX, seja na arte erudita ou popular. Não foi importado, para o Brasil, os modelos e pautas da arte negro-africana, mas sim, um grandioso arcabouço sócio-religioso que formou uma parcela significativa de suas produções artísticas posteriores (MORAIS, 2003).

Apesar de limitada, é possível encontrar exemplos da arquitetura barroca, na paisagem do litoral do Paraná. A cidade de Paranaguá, por exemplo, possui aproximadamente 400 prédios históricos, sendo hoje reconhecida como área que abriga patrimônio nacional (IPHAN<sup>53</sup>, acesso em 02/2011). A área protegida abrange todo o núcleo antigo da cidade – da Igreja de São Benedito, na Rua Conselheiro Sinimbu, até a Rua Visconde de Nácar. Estão incluídos, neste rol, importantes exemplares da arquitetura colonial brasileira – sobrados, moradias típicas, igrejas, colégios, ruas de pedras, pelourinho, fachadas em azulejos. É possível, também, encontrar esta arquitetura colonial, com derivações em *art déco*, em Morretes e Antonina (CHEMIN, 2011).

Segundo Morais (2001), foram as viagens “científicas e estéticas”, empreendidas pelos europeus, principalmente, entre os séculos XVIII e XIX, que dividiram, entre si, a tarefa de descrever e documentar, principalmente, imageticamente, o “Novo Mundo”. No Brasil, somente a partir de 1808, tiveram início as expedições científicas, sendo que a evolução da pintura de paisagens, no país, se deu de forma bastante lenta (MORAIS, 2001). Com a ocupação do território brasileiro pelas tropas holandesas, chegaram ao Brasil, os artistas Frans Janszoon Post (1612-1680) e Albert Eckhout (1610-1665), que juntamente com outros profissionais como arquitetos, militares e cientistas, fizeram parte de uma equipe liderada por João Maurício de Nassau-Siegen (1604-1679). Estes artistas se ocuparam, respectivamente, em representar a paisagem e flora e fauna brasileiras, sendo ambos formados pela escola realista da pintura holandesa. Os pintores viajantes, que vieram para o Brasil, colocaram em prática as ideias fisiognomônico-geográfica de Humboldt, que já havia percorrido a América Latina e o Brasil, entre 1799 e 1804. Humboldt, afirmava que, mesmo com toda a técnica e exatidão necessária para realizar a pintura científica, ela deveria ser considerada e chamada de Arte – Arte que, aberta para a ciência, a formalizava, sem anular sua exatidão (MORAIS, 2001; DIAS, 2009).

Em 1817, chegou, em terras brasileiras, a Expedição Científica de História Natural que acompanhava uma comitiva austríaca, por ocasião do casamento da duquesa Carolina Josefa Leopoldina (1797-1835) com Dom Pedro de Alcântara (1798-1834) (MORAIS, 2001). Organizada por Metternich e chefiada por Carl

---

<sup>53</sup> IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico.

Friedrich Philipp von Martius (1794-1868), fez parte desta expedição o pintor austríaco Thomas Ender (1793-1875). Em 1822, aportou no Rio de Janeiro, outra expedição, liderada pelo médico e cientista alemão, Georg Heinrich von Langsdorff (1774-1852). Dela fazia parte, o naturalista e pintor, também alemão, Johann Moritz Rugendas (1802-1858) (FIGURA 27), que foi posteriormente, substituído pelo francês Hercules Florence e Aimé-Adrien Taunay (1803-1828) – filho de Nicolas Antoine Taunay (1755-1830) (MORAIS, 2001; DIAS, 2009).

Incentivados pelas expedições chefiadas por Von Matius e Langsdorff, começaram a afluir ao Brasil, entre as décadas de 1810 e 1820, grande número de pintores, desenhistas, aquarelistas, litógrafos e daguerrotipistas (MORAIS, 2001; DIAS, 2009). O Brasil foi visitado em toda sua extensão por artistas, viajantes e exploradores – surgindo os primeiros registros da terra paranaense. Muitos cronistas, ao traçarem as paisagens do litoral brasileiro no século XIX, foram bastante influenciados pelas descrições dos artistas viajantes e dos cientistas que por ali passaram. Grande parte destes artistas/cientistas não viram pessoalmente as terras que narraram ou, se as viram foi a partir de grandes distâncias – usando posteriormente da imaginação, ou de fontes secundárias, para descrevê-las (PINTORES DA PAISAGEM PARANAENSE, 2005).



FIGURA 27 – RUGENDAS, J. M. Floresta brasileira. 1824. Óleo/tela. 60x40  
FONTE: Morais, 2001.

O botânico Auguste de Saint-Hilaire (1779-1853) também forneceu descrições do Paraná, a partir de suas viagens, sendo importante citar o nome de João Pedro, o Mulato, que em suas obras, datadas de 1817, fixou importantes aspectos das cidades de Paranaguá, Curitiba e de Nossa Senhora do Desterro (PINTORES DA PAISAGEM PARANAENSE, 2005). No entanto, uma das melhores fontes imagéticas de estudos da história brasileira no seu período de independência – fim do reinado e início do império – advém dos relatos e gravuras de Jean-Baptiste Debret (1768-1849), que por volta de 1821, percorreu as províncias brasileiras coletando material para seu livro – “Viagem Pitoresca e Histórica através do Brasil” (ver FIGURAS 28, 29 e 30) (PINTORES DA PAISAGEM PARANAENSE, 2005).

Faz parte deste material, desenhos, aquarelas e gravuras sobre as cenas da vida cotidiana, das primeiras construções e vilas situadas em territórios paranaenses como as da Lapa, de Ponta Grossa, Palmeira, Curitiba, Guarapuava, Paranaguá e Guaratuba (PINTORES DA PAISAGEM PARANAENSE, 2005).



FIGURA 28 – DEBRET, J. Paranaguá. 1827.  
FONTE: Pintores da Paisagem Paranaense, 2005.

Jean-Baptiste Debret, Nicolas-Antoine Taunay, Auguste-Henri-Victor Grandjean de Montigny, entre outros fizeram parte da Missão Artística Francesa, chefiada por Joachin Lebreton (1760-1819), que chegou ao Rio de Janeiro em 1816 (PROENÇA, 2005). Entre outras coisas, este grupo organizou a Escola Real das Ciências, Artes e Ofícios que, em 1826, foi transformada na Academia Imperial de Belas-Artes. A indicação de Lebreton para liderar a Missão Francesa, veio através de Alexander von Humboldt. Debret ficou no Brasil até 1831 e produziu uma obra de grande magnitude com inúmeros desenhos e aquarelas de paisagens e costumes brasileiros (PROENÇA, 2005).



FIGURA 29 – DEBRET, J. Paranaguá. s/d.  
FONTE: Pintores da Paisagem Paranaense, 2005.

O roteiro seguido por Debret, assim como o de muitos artistas/cientistas-viajantes era o do velho caminho das tropas até Curitiba – desde Itararé, na divisa com São Paulo – descendo a Paranaguá e Guaratuba para alcançar o litoral norte de Santa Catarina (PINTORES DA PAISAGEM PARANAENSE, 2005). Muitas das imagens, registradas por estes artistas, foram pintadas de memória ou segundo algum rápido rascunho feito à lápis – sendo este o caso de uma paisagem Guaratuba onde figuram edifícios que jamais existiram nessa cidade litorânea (FIGURA 30, abaixo). Com poucas exceções, as paisagens paranaenses do pintor são de indiscutível veracidade e constituem precioso documento artístico, iconográfico e histórico (PINTORES DA PAISAGEM PARANAENSE, 2005).

Outros viajantes/artistas foram também atraídos pelos motivos mais variados para o Brasil, deixando imagens sobre o Paraná e seu litoral. John Henry Elliot (1809-1887), agrimensor, topógrafo, cartógrafo, norte-americano, chegou ao Brasil em 1825, com 16 anos de idade. Alistou-se na Marinha Brasileira e foi sertanista – percorrendo o território do Mato Grosso. Incumbido de elaborar mapas e roteiros, executou importantes documentos para a iconografia paranaense, sendo suas aquarelas consideradas muito valiosas. Este material pertencente hoje ao acervo do Museu Paranaense, sendo as mais antigas vistas da cidade de Curitiba que se tem conhecimento (PINTORES DA PAISAGEM PARANAENSE, 2005).



FIGURA 30 – DEBRET, J. Guaratuba. 1827.  
FONTE: Pintores da Paisagem Paranaense, 2005.

Jean Leon Pallière (1823-1887), nasceu no Brasil e era neto do arquiteto da Missão Lebreton Grandjean de Montigny. Viveu na Argentina e, em 1860 visitou os países sul-americanos com o intuito de publicar um “Álbum de Cenas das Américas”, que foi lançado em 1864. São suas, notáveis aquarelas sobre o transporte de erva-mate à Paranaguá pelo caminho da Serra do Mar (PINTORES DA PAISAGEM PARANAENSE, 2005), (FIGURA 31).



FIGURA 31 – PALLIÈRE, J. L. Descendo a Serra do Mar com tropas de erva-mate. 1860. Álbum de cenas americanas.  
FONTE: SEEC, 2011.

Franz Keller (1835-1890) e seu pai Joseph Keller, conhecidos como “Os Keller’s”, eram engenheiros alemães e chegaram ao Brasil em 1856, encarregados da construção de estradas de rodagem entre várias cidades brasileiras. Possuem inúmeros desenhos e aquarelas – de grande valor artístico e documental – inclusive sobre vários locais do Paraná, bem como, sobre os tipos e costumes indígenas paranaenses (PINTORES DA PAISAGEM PARANAENSE, 2005). Thomaz Bigg-Wither (1845-1890), engenheiro civil inglês, foi outro grande viajante a cortar o território paranaense. Registrou em seu livro “Novo Caminho no Brasil Meridional: a Província do Paraná, de 1878”, as mudanças na paisagem paranaense pela ação do imigrante alemão. O engenheiro William Loyd (1822-1905), ligado à missão de Bigg-Wither, era encarregado de estudar a implantação de estradas de ferro no Paraná. Executou inúmeros desenhos e aquarelas sobre as paisagens paranaenses (como por exemplo, a FIGURA 32) (PINTORES DA PAISAGEM PARANAENSE, 2005).



FIGURA 32 – LOYD, W. Antonina. 1872.  
FONTE: SEEC, 2011.

Com destaque deve, também, ser citado o artista suíço, Guillaume Henri Michaud (1829-1902) (FIGURA 33, abaixo). Michaud, partiu com apenas 20 anos para o Rio de Janeiro, passando a viver no Brasil a partir de 1849. Entre 1851 e 1854, este artista, percorreu uma grande extensão do interior do Brasil, aprimorando seus conhecimentos em Geologia, Matemática e ciências naturais e desenvolvendo sua técnica do desenho. Em 1854, com 25 anos de idade, partiu rumo a Superagüi com o objetivo de integrar um núcleo de colonização nesta ilha (KASHIWAGI, 2011; LICHTSTEINER, 2008, PINTORES DA PAISAGEM PARANAENSE, 2005).



FIGURA 33 – MICHAUD, W. Superagüi. s/d.  
 FONTE: SEEC, 2011.

A colônia de Superagüi foi fundada, em 1854, com a chegada de Michaud, sendo ele, o tronco familiar principal deste local. Adquiriu, na ilha, uma propriedade que abrangia uma faixa de terreno que se estendia da costa do canal, por cima das montanhas e possuía um rio que abastecia a propriedade. Conheceu e se casou com a nativa Maria Custódio do Carmo Américo com a qual teve 9 filhos (KASHIWAGI, 2011; LICHTSTEINER, 2008). Fez amizades com grandes personalidades da época, como Manoel Antônio Guimarães (Visconde de Nácar) e Alfredo d'Escagnolle Taunay (Visconde de Taunay – 1843-1889), de quem se tornou amigo. Taunay foi, também, um grande incentivador da Arte de Michaud<sup>54</sup>, que pintou aquarelas sobre Paranaguá, sobre os aspectos da floresta do litoral paranaense e sobretudo sobre a Colônia de Superagüi. Parte de suas aquarelas está no Museu de Vevey, na Suíça e outras fazem parte do acervo artístico do Estado do Paraná (PINTORES DA PAISAGEM PARANAENSE, 2005).

Muitos outros nomes podem ser citados: Hugo Calgan, Ulbrich Schmidel (1510-1579); John Codman; Carlos Hübenthal; Caroline Templin, Marcos Leschaud, entre outros (MORAIS, 2001). A fase dos artistas itinerantes e da produção de suas obras tem enorme valor como registro documental das transformações resultantes

<sup>54</sup> Sobre Michaud ver: KASHIWAGI, Helena Midori. **Representações da paisagem no Parque Nacional de Superagüi**: a homonímia signífica da paisagem em áreas preservadas. Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Geografia. Curitiba: UFPR. 2011; e LICHTSTEINER, Nilva. **Memória e narrativa através das cartas de William Michaud (1804-1902)**. Monografia apresentada ao curso de História da Universidade Tuiuti do Paraná. Curitiba, 2008.

de diversas influências, operadas na/sobre as paisagens deste novo país (BINI, 2002).

Uma nova leva de artistas europeus chegou ao Brasil no século XIX, a partir do final dos anos 1840, entre os quais destacam-se como paisagistas Abraham Louis Buvelot (1814-1888), Emil Bauch (1823-1874), Henri-Nicolas Vinet (1817-1876), August Müller (1815-1883), Joseph Brüggemann e Nicola Antonio Facchinetti e Alfredo Andersen (1860-1935). Contudo estes já não podem mais ser rotulados de pintores viajantes, pois tinham o firme propósito de permanecer no Brasil e integrar o meio cultural do país. Estes artistas imigrantes trabalharam, em sua maioria, atendendo às encomendas da Corte ou da Elite econômica e também ensinando na Academia Imperial de Artes ou em aulas particulares em seus ateliês (MORAIS, 2001).

Com a chegada dos primeiros imigrantes – acompanhados dos homens de “letras e ciências” – assistiu-se a formação de profissionais em áreas específicas e de artesãos, sendo que ao mesmo tempo, o Paraná foi se tornando uma unidade política consolidada. Todos estes fatores levaram a um florescimento da produção artístico cultural paranaense (BINI, 2002; PINTORES DA PAISAGEM PARANAENSE, 2005; FERREIRA E SCHIMTIZ, 2011) – continuamente determinados por critérios europeus.

Apesar da dificuldade em encontrar material específico sobre a história da Arte Paranaense<sup>55</sup>, é possível estabelecer fases para a Arte Paranaense: Fase pré-histórica (7000 a 1500 a.C) caracterizada pela cultura dos índios; Fase proto-histórica (séculos XVI e XVII) caracterizada pelas reduções jesuíticas e vilas militares espanholas; Fase Itinerante (coincidem com a fase proto-histórica, abrangendo do século XVI a fins do século XIX), caracterizada pelas impressões deixadas por viajantes e artistas de passagem pelo Paraná, antes do advento e difusão da fotografia no Brasil; Fase da Infraestrutura (1886 a 1940) onde duas importantes escolas serviram de estrutura e base à Arte Paranaense – a Escola de Artes e Indústrias, fundada em 1886 por Mariano de Lima e a Escola formada em torno do artista plástico Alfredo Andersen e seus discípulos; Fase do Movimento de Integração (entre 1940 e 1960), caracterizada pela integração do Paraná ao

---

<sup>55</sup> Especificamente sobre um panorama da história da arte paranaense ver: ARAÚJO, A. **Arte Paranaense moderna e contemporânea**. Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em História. Setor de Ciência Humanas, Letras e Artes. Curitiba: UFPR, 1974.

Modernismo e a Fase Contemporânea (dos anos 60 até os dias atuais) (REVISTA REFERÊNCIA, 1976, p. 15-16).

Das cidades e vilas do Paraná, Paranaguá foi a única que apresentou condições para o desenvolvimento das primeiras produções artísticas. Como em tantos outros estados brasileiros, o princípio da aculturação, também no Paraná, deu-se primeiramente pelo litoral. Entre os anos de 1791 e 1808, vivia nesta cidade o mestre Amaral Gurgel – professor de desenho que auxiliava no desenvolvimento da sensibilidade estética de jovens parnanguaras. A partir de 1836, passaram também a viver em Paranaguá construtores, pintores, músicos, carpinteiros, marceneiros e ourives (*Ibid.*, p. 09). Em 1845, uma família parnanguara fundou uma Associação denominada “Sociedade da Amizade” – esta tinha como objetivo “eivar o nível intelectual dos habitantes da cidade”. Esta sociedade promoveu a criação de um Colégio para moças atraindo, entre outras, as pintoras norte-americanas Jéssica James e sua filha Willie James – provavelmente refugiadas da Guerra de Secessão. Estas artistas organizaram um colégio modelo para moças onde o desenho e a pintura eram obrigatórios, fazendo parte da instrução complementar. Foi aluna deste Colégio a primeira pintora paranaense – Iria Corrêa. Na década de 1850, mais um colégio para moças surgiu em Paranaguá – dirigido por Zoé Taulois ensinava música, dança, bordado, desenho e pintura. Também nesta década, Liais – esposa do astrônomo francês Emanuel Liais (1826-1900) – ao acompanhar o marido ao litoral do Paraná – fez desenhos e aquarelas da flora tropical e da sociedade parnanguara que foram posteriormente, gravadas pelo artista Dargent (*Ibid.*; BINI, 2002; FERREIRA e SCHIMTIZ, 2011).

O início do século XX foi marcado por um período de transição e pela atuação de artistas como Alfredo Andersen, momento em que surgiu a primeira geração de artistas paranaenses – muitos deles discípulos do artista Alfredo Andersen: Frederico Lange de Morretes (1892-1954) (FIGURA 34, abaixo), Theodoro de Bona (1904-1990), Arthur Nísio (1906-1974) e Maria Amélia D’Assumpção (1879-1955) (*Ibid.*; BINI, 2002; FERREIRA e SCHIMTIZ, 2011).

Desta época em diante, uma das técnicas artísticas mais utilizadas, juntamente com a pintura, para representar as paisagens do litoral paranaense e sua intensa modificação, foi a fotografia. Neste período, os artistas residentes no litoral, preferiram apostar sua Arte em centros urbanos maiores, como as capitais, pois eram financeiramente mais atrativos para a área artística – especialmente a área da

pintura, que sofreu um grande abalo após a difusão da fotografia (REVISTA REFERÊNCIA EM PLANEJAMENTO, 1976; SEEC CAMINHOS DA HISTÓRIA E DA ARTE, 2008).



FIGURA 34 – MORRETES, L. de. Nundiaquara e Pico Paraná. s/d.  
FONTE: GAZETA DO POVO, 2013.

Na década de 1940, a Fase da Integração da Arte Paranaense (REVISTA REFERÊNCIA EM PLANEJAMENTO, 1976), a Arte do Estado entrou definitivamente para o circuito da Arte Moderna, sendo o campo das Artes Visuais marcado por uma profunda mudança no modo acadêmico de pensar e fazer arte. Em 1944, ocorre a primeira edição do Salão Paranaense – esse Salão, um dos mais antigos e tradicionais do Brasil, continua sendo, fundamental para a introdução de novos conceitos de Arte no Paraná. Novas técnicas e suportes passaram a ser utilizadas – painéis, murais, desenhos e gravuras, surgindo artistas como Miguel Bakun (1909-1963) (FIGURA 35, abaixo), Guido Viaro (1879-1971) (FIGURA 36, p. 143) e Poty Lazzarotto (1924-1998), que possuíam uma abordagem mais social da Arte e um completo descompromisso com a Arte acadêmica (REVISTA REFERÊNCIA EM PLANEJAMENTO, 1976; SEEC CAMINHOS DA HISTÓRIA E DA ARTE, 2008).

Entre o final da década de 1940 e a década de 1960, ocorreu o estabelecimento da infra-estrutura básica das Artes no Paraná. Foi fundada a Escola

de Música e Belas Artes do Paraná (EMBAP), primeira instituição do Estado a ofertar cursos superiores na área das artes, surgindo concomitantemente as primeiras instituições abertas para o fim exclusivo da apresentação e venda de obras artísticas (REVISTA REFERÊNCIA EM PLANEJAMENTO, 1976; SEEC CAMINHOS DA HISTÓRIA E DA ARTE, 2008).



FIGURA 35 – BAKUN, M. Cais do Porto de Paranaguá. s/d.  
FONTE: Pintores da Paisagem Paranaense, 2005.

Entre as décadas de 1940 e 1960 surgiram também diferentes tendências expressivas com artistas como Luiz Carlos de Andrade Lima (1933-1998), Antônio Arney, Mário Rubinski, Domício Pedroso, João Osório Brzesinski, Érico da Silva, Helena Wong (1938-1990), Paul Garfunkel e Fernando Calderari (REVISTA REFERÊNCIA EM PLANEJAMENTO, 1976; SEEC CAMINHOS DA HISTÓRIA E DA ARTE, 2008).

Nas décadas de 1970 e 1980, despontaram vários artistas plásticos paranaenses que, passaram a ser reconhecidos fora do Estado – Denise Roman, Dulce Osinski, Mazé Mendes, Rogério Dias, Álvaro Borges, alguns deles mantendo forte relação com a carreira acadêmica. Da mesma forma, foram implantados cursos superiores nas áreas de artes e centros culturais em diversas localidades do Estado,

com incentivos do Governo Municipal e Estadual (REVISTA REFERÊNCIA EM PLANEJAMENTO, 1976; SEEC CAMINHOS DA HISTÓRIA E DA ARTE, 2008).



FIGURA 36 – VIARO, G. Morretes vista do Marumbi, s/d.  
FONTE: Pintores da Paisagem Paranaense, 2005.

A estrutura cultural do litoral do Paraná atualmente é incipiente. Esta situação expressa, não só as profundas transformações pelas quais esta região passou, mas também, todo o processo político, cultural e artístico do Estado do Paraná, desde o início do século XX. Curitiba, a capital do Estado, continua sendo o ponto de convergência, maturação e difusão da cultura do Paraná – lugar onde ocorre quase a totalidade dos movimentos artísticos – uma vez que a maioria das cidades pequenas não possui recursos orçamentários e humanos suficientes para atender, convenientemente, todas as demandas artísticas de seus territórios. Alguns nomes do campo artístico surgem e se destacam em cidades do interior paranaense, mesmo sendo o estímulo e a informação sobre cultura esporádicos ou praticamente inexistentes, nas carentes estruturas de muitos municípios do Estado, principalmente no litoral – que praticamente não possui espaços físicos específicos para a produção da Arte e uma ausência quase completa de pessoal especializado. Não é uma regra mas, por seu próprio histórico, praticamente não existem artistas expoentes contemporâneos no litoral do Paraná. Desta forma, a maior parte destes

artistas vincula sua produção artística à “padrões” estéticos que transitam entre o Academicismo e a Arte Moderna<sup>56</sup>, do início do século XX. Mas este “padrão”, comum também a muitas outras cidades brasileiras, está intrinsecamente ligado às questões da Educação em Artes no Brasil. Isto significa que uma parcela da população brasileira ainda é pouco receptiva à produção contemporânea da arte. Da mesma forma, poucos são aqueles que, no litoral do Paraná, conhecem a História da Arte de sua própria região. Esses e outros obstáculos, já citados no decorrer deste estudo, contribuem para acentuar a defasagem entre o conhecimento e a produção da arte litorânea paranaense em relação ao Estado e ao País<sup>57</sup>.

---

<sup>56</sup> Conceituações como as de Academicismo e Arte Moderna são realizadas a partir do Capítulo 4 desta Tese.

<sup>57</sup> As constatações deste parágrafo fazem parte de observações e apontamentos pessoais.

#### 4 ICONOLOGIA TOPOGRÁFICA: AS DIFERENTES REPRESENTAÇÕES DE ANDERSEN

Como se via a Terra ao andar por estes caminhos?<sup>58</sup>  
Julien Gracq<sup>59</sup> (BESSE, 2006).

A análise de paisagens pictóricas, produzidas por diferentes artistas em diferentes períodos históricos traz a possibilidade de obter um entendimento ampliado e diferenciado dos aspectos objetivos e subjetivos de um determinado local e período histórico – espaço e tempo. A riqueza e eficácia de análises desta natureza é assunto já tratado: estudos antropológicos, sociológicos, históricos e geográficos de diversas regiões do planeta, assim como o estudo e análise de suas características e de seus povos – a partir da cultura produzida pelos mesmos – já foi realizada (e são objeto de reflexão no Capítulo 2 desta Tese).

Para que a análise realizada neste Capítulo, tivesse amplificado seus resultados, aprofundou-se articulando as interfaces geográfica, pictórica, filosófica e histórica, a partir da vida e obra do artista Alfredo Andersen e de sua relação com o Paraná, seu litoral e suas paisagens. Este encadeamento de elementos foi necessário pois baseou-se nos estudos sobre a paisagem cultural da autora Giuliana Andreotti (2011; 2013) – e de sua profunda relação com a Geografia, a História e a Arte. Utilizou, da mesma forma, a Filosofia do texto “O Estrangeiro”, de Simmel (1983), os preceitos do sociólogo Jean Creedy (1975)<sup>60</sup>, e as pesquisas feitas por historiadores da arte como Gombrich (2008), Janson (1996; 2010), Fischer (2007) e Denvir (1974). Estudos e análises de textos e de pesquisas realizadas sobre o artista Andersen, sobre o litoral do Paraná, sobre o Paranismo e sobre a história da Noruega foram também aprofundados, pois serviram como base para a produção do Capítulo 5. A pesquisa, desta forma, evoluiu sempre em direção a uma visão holística do objeto.

---

<sup>58</sup> Os pensamentos utilizados no início dos tópicos: 4 e 4.2.7 foram usados poeticamente, mantendo, portanto, uma relação indireta aos temas abordados nestes tópicos.

<sup>59</sup> GRACQ, J. **Carnets du grand chemin**. Paris: José Corti, 1992.

<sup>60</sup> Ver CREEDY, J. **O contexto social da arte**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1975. E também, CREEDY *apud* FERREIRA, Luciana. O estudo da imagem artística a partir da abordagem da Geografia social e cultural. “Entre territórios”. In: **Anais** 19 encontro Nacional da ANPAP, EDUFBA: Cachoeira BA, 2010. P. 02. ISSN: 2175-8212 (*online*).

Como seria inexecuível proceder a análise de todas as paisagens produzidas por Andersen, optou-se por uma leitura e reflexão abrangente das paisagens do litoral do Paraná produzidas pelo artista, identificando os principais elementos que sustentam a linguagem visual de Andersen dentro deste gênero. Optou-se também, em dar preferência às obras do artista que estivessem em instituições públicas e abertas a visitação (as obras com estas características possuem ao lado de sua identificação 2 asteriscos). Esta delimitação facilitou, não só o exame destas paisagens, como também criou, a possibilidade de acesso a possíveis leitores interessados em verificar as mesmas. No entanto, no decorrer do trabalho, obras de Andersen que não versam sobre o litoral do Paraná e também que não estão vinculadas a instituições públicas aparecerão – elas são necessárias para dar suporte a leitura proposta nesta Tese (estas obras estão identificadas com apenas 1 asterisco). Obras de arte de outros artistas foram, da mesma forma, inseridas para que comparações e reflexões pudessem ser realizadas.

#### 4.1 ALFRED EMIL ANDERSEN

O norueguês Alfred Emil Andersen chegou ao Brasil em 1893. Antes de se transferir definitivamente para Curitiba, morou durante 10 anos no litoral paranaense. Andersen morreu, em 1935, aos 75 anos. Foi um dos mais importantes pintores do Paraná, do início do século XX. Teve uma marcante participação na construção simbólica da identidade paranaense – a partir de seus elementos geográficos e históricos e, além disso, formou uma geração de discípulos que daria corpo ao Movimento Paranista. Seu relacionamento pessoal com importantes pessoas, ligadas a diferentes esferas do poder, lhe conferiu não só a possibilidade de discutir, como artista plástico, esta construção identitária, como também lhe possibilitou receber a alcunha de “Pai da Pintura Paranaense”. Outros artistas poderiam, também, ter recebido similar designação. No entanto, foi Andersen, um estrangeiro, que deixou um grande e valioso acervo de pinturas, muitas das quais, paisagens do litoral do Paraná (FERREIRA, 2001; CORRÊA, 2011; CAMARGO, 2007, OSINSKI, 2000).

Um dos objetivos deste estudo de Tese foi verificar se as paisagens criadas pictoricamente por Andersen possibilitariam o estabelecimento de relações entre a Geografia e a História do Paraná e de seu litoral.

Para que fosse possível estabelecer as relações defendidas neste estudo: entre a paisagem geográfica do litoral do Paraná; a transformação desta paisagem em pinturas por Andersen; a Geografia e a História contidas nestas pinturas (que envolvem intrínseca e inevitavelmente a história do próprio Estado do Paraná e do Brasil), foi preciso:

1. Entender a posição que este artista ocupou e os motivos e consequências que resultaram nesta posição de importância;
2. Entender a trajetória da vida pessoal e profissional deste artista;
3. Relacionar estas trajetórias com os inúmeros aspectos de sua vida social, cultural e política e, também, o da época em que Andersen viveu;
4. Entender as referências estéticas que o artista escolheu e utilizou, uma vez que foram elas que o levaram a elaborar todo o seu trabalho artístico.

A partir deste levantamento de dados, foi possível então, estabelecer as relações existentes entre os diversos aspectos subjetivos e objetivos da paisagem do litoral e a pintura deste espaço – alcançando, assim, um maior entendimento sobre o Paraná e sua região litorânea, através da arte de Andersen. Ou seja, das representações que o artista concebeu desta paisagem e que revelam práticas, fatos e imaginários da História e da Geografia, a partir de seu olhar, suas vivências e concepções.

#### 4.1.1 Pequena Introdução

A bibliografia sobre a vida e obra de Alfredo Andersen se resumia, até bem pouco tempo, a duas publicações principais: **Andersen Pai da Pintura Paranaense**, de Carlos Rubens, 1938 e, **O acontecimento Andersen**, de Valfrido Piloto, 1960. Todo o material posterior, a estas duas publicações, como por exemplo, trabalhos científicos, *folders*, dicionários de artes e materiais de catálogo, confeccionados sobre o artista, se baseavam nestes dois livros. A análise e a revisão de artistas como Andersen, até bem pouco tempo bastante marginalizados, está sendo redescoberta e atualizada, como mostra os inúmeros e diferentes encontros e publicações em artes – hoje, espalhados pelo Brasil. Pode também ser encontrada

em pesquisas de pós-graduação, como na Tese de Amélia Siegel Corrêa<sup>61</sup>, de 2011. Estes artistas eram marginalizados porque, a própria Arte Paranaense, principalmente a do início do século XX foi bastante marginalizada, sendo que, até pelo menos a década de 1950, a arte brasileira que se evidenciava no Brasil era somente aquela que se encontrava no eixo Rio de Janeiro/São Paulo e, evidentemente, a marginalização alcançava também, os artistas.

#### 4.1.2 Anos de Formação

Alfred Emil Andersen, nasceu em Kristiansand, Noruega, em 03 de novembro de 1860. Filho de um capitão da marinha mercante Tobias Andersen e de Hanna Carine, Andersen tinha 4 irmãs: Hannah, Charlotte Margrette, Gunnilde Amalye e Othilie (FIGURA 37) (FERREIRA, 2001).



FIGURA 37 – Alfredo Andersen (sentado ao chão), irmãs e amigos  
FONTE: Acervo MAA (Museu Alfredo Andersen)\*\*.

---

<sup>61</sup> CORRÊA, A. S. **Alfredo Andersen** (1860-1935): Retratos e Paisagens de um Norueguês Caboclo. Tese de doutorado. Programa de Pós-Graduação em Sociologia. USP: São Paulo, 2011.

A primeira oportunidade de vir ao Brasil aconteceu em 1892. Nesta viagem, Andersen conheceu o México, as Antilhas, Barbados e rapidamente o nordeste brasileiro (FERREIRA, 2001). Seu olhar, suas reflexões e as possibilidades de novas percepções estéticas, diante destas novas paisagens passaram, a partir desta viagem, a progredir em outras direções, afinal, oportunidades como estas, eram capazes de mudar completamente os rumos de um artista e de sua produção artística. As viagens entre os artistas europeus, nesta época, eram bastante comuns e chamadas de *Grand Tours* (MATTOS, 2007). O *Grand Tour*, foi praticado inicialmente, por jovens nobres europeus, com o objetivo de adquirir conhecimentos – o hábito tornou-se oportunidade para muitos artistas que, sem muitos recursos financeiros, viajavam como acompanhantes, aproveitando para “formar” seu olhar (MATTOS, 2007).

Andersen pintou nesta primeira estada no Brasil, a obra “Porto de Cabedelo” (FIGURA 38), uma praia da Paraíba. Uma cultura diferente em suas paisagens, luzes, pessoas, movimentos e cores. A América do Sul, o “Novo Mundo” – “aquele novo mundo”, citado desde o século XVI pelos europeus, estava iluminado ante seus olhos (FERREIRA, 2001).

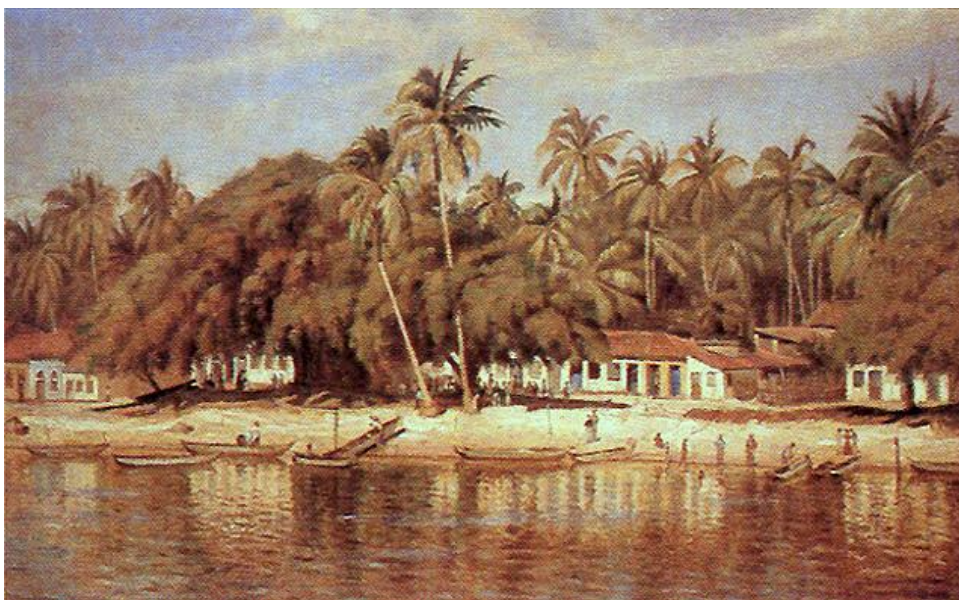


FIGURA 38 – ANDERSEN, A. Porto de Cabedelo. 1892. 92x152cm.  
FONTE: Itaú Cultural, 2013.

Nesta época, Andersen estava com 31 anos e sua formação artística estava consolidada. Seu pai, comandante de navios – um dos grandes setores da economia norueguesa da época (FURRE, 2006) – queria que o filho estudasse engenharia

naval, entretanto, as viagens que Andersen fez com ele, parecem ter somente estimulado, ainda mais, o seu gosto pelas artes (FERREIRA, 2001). Desde muito cedo, Andersen demonstrou aptidão para a área artística. Muitas de suas obras, encontram-se, atualmente, em museus da Noruega e do Brasil<sup>62</sup>, outras estão em acervos particulares ou foram herdadas pela própria família do artista e, muitas, principalmente as do início de sua carreira, nunca mais foram encontradas (FERREIRA, 2001).

Quando fez 14 anos, Andersen passou a frequentar as escolas de desenho e pintura que existiam em sua cidade natal, Kristiansand. Nesta mesma época, viajando com o pai, esteve na Itália, tomou conhecimento sobre a arte dos grandes mestres da pintura renascentista e teve contato com a riqueza artística daquele país. Esteve também na América Central. Aos 15 anos, foi aceito como aluno do pintor, cenógrafo e decorador Wilhelm Krogh (1829-1913), em Kristiania<sup>63</sup>, sendo durante 03 anos seu assistente (FERREIRA, 2001, p. 59).

Kristiania, capital da Noruega, estava se modernizando em 1870. Culturalmente, passava por grandes transformações – embora tardias em relação ao restante da Europa – o que fazia dela uma capital sem importância para o mundo das artes europeias, sendo considerada ao mesmo tempo, extremamente conservadora e rural. Por influência de Krogh, Andersen passou a se preparar para a seleção da Academia Real de Belas Artes de Copenhague, recebendo nesta época, orientações do retratista Carl Andersen, que era assistente da Academia Real de Belas Artes de Copenhague e professor de sua Escola Técnica. Andersen foi admitido na Academia de Copenhague, em 1879, e trabalhou ali, durante 05 anos, como professor de desenho (FERREIRA, 2001; CORRÊA, 2011).

A Academia Real de Belas Artes de Copenhague foi inaugurada em 31 de março de 1754. Ela atraía estudantes de vários países – foram alunos desta

---

<sup>62</sup> O sobrado que abrigava a antiga casa de Andersen, atualmente funciona como Museu Alfredo Andersen (MMA). Este Museu foi, durante muitos anos (entre 1915-1935), a casa, a escola e o *atelier* deste artista. Situado à Rua Mateus Leme, n. 336, na cidade de Curitiba, Paraná, o Museu foi criado oficialmente, em 1947, sendo o prédio tombado em 1971, pelo Patrimônio Histórico e Artístico do Estado. Órgão público estadual, vinculado à Secretaria da Cultura, tem como objetivos recolher, conservar, catalogar, expor e difundir a obra do artista e de seus discípulos, bem como, promover cursos de artes, exposição e certames artísticos (MUSEU ALFREDO ANDERSEN, 2011).

<sup>63</sup> Christiania ou Kristiania são as antigas denominações para a capital da Noruega, hoje chamada Oslo. Fundada em 1048 pelo rei Harald III Hardrade, da Noruega, esta cidade foi destruída por um grande incêndio, em 1624. O rei dano-norueguês Christian IV, após a reconstrução da cidade deu-lhe o nome de Cristiânia – o qual foi mantido entre 1624 e 1924, quando passou a chamar-se definitivamente Oslo (FURRE, 2006).

academia os artistas: Phillipp Otto Runge (1777-1810) e Caspar David Friedrich (1774-1840). Caspar David Friedrich, foi um dos maiores representantes da pintura romântica alemã, sendo suas paisagens consideradas simbólicas e idealistas (JANSON, 1996, 2010; GOMBRICH, 2008). Este artista viveu numa Alemanha que ainda fazia parte da Suécia e estudou com mestres como Jens Juel (1745-1802) e Christian August Lorentzen (1749-1828), que eram ligados a movimentos do romantismo medievalista e que tentavam resgatar o antigo folclore nórdico. Caspar David Friedrich dividiu, durante um longo tempo, um atelier com Johann Christian Dahl (1788-1857) – artista também ligado ao movimento romântico e considerado o “Pai da pintura norueguesa”. Outros importantes alunos da Academia de Copenhague foram: Arne Jacobsen (1902-1971), Jens Ferdinand Willumsen (1863-1958), Jørn Utzon (1918-2008) e Ólafur Eliasson (1967-) (JANSON, 1996, 2010; GOMBRICH, 2008).

A Academia de Copenhague seguia, ao tempo de Andersen, o modelo e currículo de artes francês, o qual era baseado na perfeição greco-romana, sendo o ensino do desenho um dos grandes eixos da escola. A meca artística dos países europeus, nesta época, era Paris, que formava os melhores e principais nomes das artes – todavia, Andersen escolheu a Dinamarca para estudar – evidentemente, fora do eixo principal e, possivelmente, distante das linguagens artísticas modernas em voga no momento, como o Impressionismo, por exemplo (FERREIRA, 2001; CORRÊA, 2011; OSINSKI, 2000).

Segundo Denvir (1976, p.3-5), o Impressionismo foi o fenômeno mais importante na arte europeia desde a renascença, principalmente no que tange as inovações visuais que introduziu. Sob suas bases, foi virtualmente testado todo o subsequente desenvolvimento da pintura e da escultura e, seus princípios refletiram-se em muitas outras formas de arte. Este movimento substituiu a realidade estável pela fugacidade, rejeitando a ideia de que há cânones específicos para expressar estados de espírito, sensações e colocações de objetos, dando primazia à subjetividade e à espontaneidade do artista. Ele foi também, um dos primeiros movimentos artísticos a ter consciência de si mesmo enquanto grupo (DENVIR, 1976). Muitos de seus adeptos cresceram na Paris de Balzac e chegaram a maturidade na Paris de Zola, sob a não tão longínqua sombra da Revolução Francesa e de Napoleão. Estes artistas, passaram pelo Golpe de Estado de 1848 e pelo Segundo Império; passaram pela Guerra franco-prussiana e pela Comuna,

perecendo sob a Terceira República e vivendo uma constante efervescência política. Eram principalmente esquerdistas, com maior ou menor intensidade. A atmosfera desta época, querendo ou não, identificou-os como revolucionários e, ser revolucionário na arte era ser revolucionário em tudo: arte, moral e política. Foram, desta forma, artistas inimigos da Academia e do *status quo*. Todos aqueles que não entenderam este novo estilo de arte – Impressionista – viram nela não apenas uma ameaça para a sociedade, mas também, uma ameaça para as certezas do ego (DENVIR, 1976, p.03-05). Fischer (2007, p. 83), complementa, afirmando que o Impressionismo foi também, uma atitude de revolta, um ataque movido por homens de gênio contra a inflada pomposidade da arte oficial acadêmica<sup>64</sup>. Já, a Arte Acadêmica, para este autor, foi o Classicismo que se esvaziava (FISCHER, 2007, p. 84).

Apesar de incontestável a estética Impressionista, em muitas das obras de Andersen, nunca ficou evidenciada na mesma, nem a ideologia de vanguarda nem de contestação que o Impressionismo propunha (CORRÊA, 2011; FERREIRA, 2001; CAMARGO, 2007). Além disso, aparentemente Andersen não possuía como objetivo, fazer pesquisas visuais, como as praticadas pelos principais representantes deste movimento artístico. É possível afirmar, analisando suas obras que o uso das pinceladas Impressionistas, usadas por Andersen, eram apenas uma escolha estética e ocasional, o que deve ter também contribuído, para afastá-lo das vanguardas europeias de sua época.

De qualquer forma, foram escolhas que, antagonicamente, auxiliaram-no muito, posteriormente, no Brasil (FERREIRA, 2001; CORRÊA, 2011). Principalmente, a escolha de Andersen pelo movimento Naturalista – uma forma especial e radical de Arte Realista – que na Europa, foi um movimento de ódio à sociedade burguesa como um todo, e que englobava tanto a esquerda quanto a

---

<sup>64</sup> Quando o pintor Charles Lebrun tornou-se supervisor de todos os projetos artísticos do reinado de Luís XIV, a partir de 1661, ele transformou-se num verdadeiro “ditador” das artes na França. O controle centralizado sobre as artes visuais foi exercido por ele não apenas através do poder do dinheiro, mas incluía também um novo sistema de educar os artistas conforme o estilo oficialmente aprovado. Com este objetivo foram fundadas as “Academias de Artes”. Na verdade elas já existiam anteriormente mas eram mais flexíveis. Com Lebrun elas estabeleceram um rígido currículo de instrução prática e teórica obrigatória, baseado em um sistema de “normas”, sendo este o modelo do qual derivaram todas as academias posteriores, inclusive suas modernas sucessoras, as escolas de artes. A academia chegou a criar um método de tabular, através de uma gradação numérica, os méritos dos artistas do passado e do presente, em categorias como desenho, expressão, proporção. Os temas eram igualmente classificados, com a história (clássica ou bíblica) encimando a lista e a natureza-morta ocupando as últimas posições (JANSON, 1996, p. 278-280).

direita, tanto proprietários, quanto trabalhadores, sendo resumidamente, o resultado de uma “completa desilusão com a humanidade” (DENVIR, 1976; FISCHER, 2007).

Gustave Courbet (1819-1877), considerado por Denvir (1976), o artista mais radical deste movimento Naturalista/Realista, começou como um Romântico Neobarroco mas, por volta de 1848, sob o impacto dos levantes revolucionários que varriam a Europa, chegou a conclusão que o Romantismo era uma fuga da realidade. Courbet, segundo Denvir (1976) acreditava que os artistas modernos deveriam ser realistas e confiar nas suas experiências diretas. Deveriam encarar a realidade sem qualquer preceito estético, moral ou religioso e, produzir imagens sem amenidades, idealizações ou dramatizações (DENVIR, 1976). Courbet teve grande impacto na cena artística escandinava – suas pinturas naturalistas e realistas foram o mote de grande parte das pinturas norueguesas produzidas na época de Andersen (DENVIR, 1976) – serviram, inclusive, como influência para as obras realizadas pelo próprio Andersen.

Importantes pintores contemporâneos a Andersen podem ser citados. Artistas que, mesmo não reconhecidos pela Academia, entraram para a História da Arte como aqueles que, por suas ideias e visões singulares, alimentaram as grandes mudanças ocorridas na Arte Moderna. Se o grande estopim foi o Impressionismo – a partir dele desenvolveram-se diferentes tipos de pintura e de movimentos (DENVIR, 1976; FISCHER, 2007). Por outro lado, muitos artistas se sentiram confortáveis, também para não participarem de nenhum tipo de movimento, passando a desenvolver estilos muito pessoais de expressão – um momento singular, sem precedentes na História da Arte (DENVIR, 1976; FISCHER, 2007).

De qualquer forma, é importante citar o caso do artista Munch, principalmente porque é possível traçar um paralelo entre a arte deste pintor e a de Andersen. Também norueguês, o artista pós-impressionista Edward Munch (1863-1944), teve uma trajetória inicial muito próxima de seu contemporâneo Andersen – sendo apenas 03 anos mais novo que o mesmo. Munch estudou pintura e desenho em Oslo e no ateliê de Wilhelm Krogh, como Andersen (JANSON, 1996). Foi profundamente influenciado pela arte de Gustave Courbet e de Édouard Manet e pelos pensamentos de Henrik Ibsen. Entretanto, em 1889, Munch partiu para Paris (ao contrário de Andersen que escolheu estudar na Dinamarca) e, a partir deste momento, passou a basear seu estilo, fortemente expressivo, em artistas como Toulouse-Lautrec (1864-1901), Van Gogh (1853-1890) e Gauguin (1848-1903)

(JANSON, 1996, p.351). Andersen e Münch, fizeram parte também, de grupos que pensaram o nacionalismo norueguês – entretanto, foram rivais políticos nesta época (CORRÊA, 2011). Com o quadro “A Menina Doente” (1885), Münch, iniciou uma temática que o perseguiu por toda a sua vida. Seu principal trabalho foi “O Grito” (1893) (FIGURA 14, p. 58 desta tese), pintado em Berlim, onde Münch havia se estabelecido, após o surgimento da controvérsia de que seus quadros haviam levado a “Secessão de Berlim” – uma associação artística fundada por artistas berlinenses, em 1898. O rumo e as decisões artísticas de Münch, foram portanto, completamente diferentes das de Andersen. De um estilo fortemente ousado, intuitivo e agressivo, Münch é considerado o criador do Expressionismo Alemão – Arte que procurava retratar, em toda a sua melancolia e dor, as inquietações do ser humano do início do século XX (JANSON, 1996, 2010; GOMBRICH, 2008).

Durante os 5 anos de aulas que Andersen ministrou na Academia da Dinamarca, ele acompanhou e adotou todas as tendências da mesma: abolindo a cópia de gravuras impressas e adotando o uso do modelo vivo – recebeu, a partir de então, muitos elogios pelo seu método livre de ensino, tendo sua carreira rápida ascensão (FERREIRA, 2010). Andersen, estimulou até o fim da sua vida este tipo de metodologia de ensino do desenho e pintura, incorporando inclusive, esta metodologia posteriormente, no currículo da academia que fundou, em Curitiba (FERREIRA, 2001; CORRÊA, 2011; OSINSKI, 2000).

No ano de 1883, insatisfeito com a rigorosa sistemática de ensino da Academia de Copenhagen, Andersen retornou a Kristiansand e abriu seu próprio atelier (FERREIRA, 2001). São desta época telas como “Barco Norueguês”, de 1881 (FIGURA 39) e “Porto de Oslo”, de 1881 (FIGURA 40), esta a primeira dentro de grande rigor acadêmico e muito próxima das telas holandesas e escandinavas<sup>65</sup>, produzidas sobre navios e marinhas (CORRÊA, 2011, p. 48), principalmente entre os séculos XVII e XVIII.

---

<sup>65</sup> A Escandinávia é uma região do norte da Europa que abrange a Dinamarca, a Suécia e a Noruega. Mas este é um conceito usado para uma região histórico-geográfica, ou seja, a Escandinávia não corresponde a nenhuma fronteira política definida podendo muitas vezes incluir ao seu conjunto a Finlândia, as Ilhas Faroé e a Islândia. Já, a expressão países nórdicos é empregada para o conjunto de países formados pela Noruega, Suécia, Dinamarca, Finlândia e Islândia, assim como aos seus territórios associados – Groenlândia, Ilhas Faroé e Alanda. Todos integrantes do Conselho Nórdico (INFOESCOLA, 2012).



FIGURA 39 – ANDERSEN, Alfredo. Barco Norueguês. 1881. 17x22cm. Óleo/tela.  
 FONTE: Corrêa, 2011.



FIGURA 40 – ANDERSEN, Alfredo. Porto de Oslo. 1881. 28x36cm. Óleo/tela.  
 FONTE: Corrêa, 2011.

É pertinente, neste momento, comparar as Marinhas pintadas por diferentes artistas e analisá-las juntamente com as pinturas de Andersen. A pintura do holandês Willem van de Veld (1633-1707) (FIGURA 41, abaixo), está dentro do mais absoluto rigor acadêmico sendo, por este motivo, muito semelhante com as pinturas do também holandês, Simon Viegler (1601-1653) (comentadas nesta Tese, no Capítulo 2, FIGURA 9, p. 50).



FIGURA 41 – VELD, W. Van den. A dutch hoeker at anchor near a pier. 1655.  
 FONTE: BBC, 2013.

Da mesma forma, ambas pinturas são muito semelhantes com a marinha de Andersen, “Barco Norueguês”, de 1881 (FIGURA 39, p. 155). São pinturas de artistas de diferentes tempos, mas que compartilham das mesmas regras, na produção de suas obras – regras acadêmicas. Por outro lado, existem as marinhas pintadas por contemporâneos de Andersen.

Nas obras do artista dinamarquês, Michael Peter Ancher (1849-1927), (FIGURA 42, abaixo) pode-se perceber o estilo arrojado, no que diz respeito a escolha de perspectivas, nas expressões encontradas nos rostos dos “homens do mar”, na escolha de produção de imagens e composições deliberadamente “fortes”. Da mesma forma, tem-se as marinhas do espanhol Joaquín Sorolla y Bastida (1863-1923) (FIGURA 43, abaixo). Percebe-se nas obras deste artista, um estilo marcadamente livre e arrojado, detentor de uma paleta de cores quentes e de pinceladas rápidas e dinâmicas. Assim como Ancher, Sorolla y Bastida foi um criador de composições de ângulos inusitados, com cenas portadoras de um caráter mais subjetivo/interpretativo das cenas retratadas e criador de figuras humanas mais soltas, relaxadas e naturalmente dispostas no ambiente.



FIGURA 42 – ANCHER, M. Os pescadores, 1889. Óleo/tela. 211x171cm.  
FONTE: SMK, 2013.



FIGURA 43 – BASTIDA, J. S. y. Praia de Valência, 1908.  
FONTE: Museo Sorolla, 2013.

O confronto entre estas pinturas mostra algumas das principais diferenças entre o estilo acadêmico, encontradas nas obras de Viegles, Van de Veld e

Andersen e, as novas propostas vanguardistas, que salpicavam na cena europeia – as quais Andersen, há época, não adotou.

Marinhas foram pintadas exaustivamente por Andersen mas, assim como em outros gêneros pintados pelo artista, nem todas as suas obras foram executadas dentro dos rigorosos cânones exigidos pelas Academias europeias, tal como foi mostrado no exemplo acima (FERREIRA, 2001; CORRÊA, 2011). É possível verificar em suas telas, especialmente nas paisagens, oscilações nas decisões referentes às escolhas estéticas que variaram entre o Academicismo, o Impressionismo e o Naturalismo. Estas oscilações permearam vários períodos de sua carreira, não sendo somente uma constante encontrada no início de seu trabalho artístico. Estas oscilações podem repercutir negativamente em trabalhos artísticos, uma vez que elas nem sempre permitem a identificação de um estilo próprio para o autor.

Nas telas em que Andersen preferiu pintar de forma mais solta, leve e dentro de uma estética mais moderna, principalmente a Impressionista (FERREIRA, 2001; CORRÊA, 2011), é possível identificar um estilo mais “andersaniano” – o qual é analisado, mais adiante, nesta Tese.

A década de 1880, foi muito fértil para Andersen que realizou também, na Noruega, sua primeira mostra individual, sendo bem aceito pela crítica e pelo público (FERREIRA, 2001). Andersen era apaixonado também pela música e pelas artes cênicas, tocava flauta e participava de corais. Chegou mesmo a fundar uma sociedade voltada para o teatro, cujos lucros eram revertidos para pessoas carentes. Nesta década, foi muito proveitosa sua convivência com o artista Peter Eleifson, quando de sua passagem pela Escandinávia – convivência que enriqueceu e intensificou o trabalho de Andersen (FERREIRA, 2001, p.61). Ficou também amigo de Olaf Iissachsen (1835-1893), em Setesdal, sul da Noruega – sendo este um pintor norueguês muito importante na vida da Andersen e que influenciou diretamente sua arte, principalmente no momento em que o levou à prática da pintura ao ar livre – *plein air*. Andersen pintou um retrato de Iissachsen (FIGURA 44, abaixo), em 1888. Este retrato pertence hoje a pinacoteca de Krinstiansand (CORRÊA, 2011, p. 41).

Em 1889, Andersen foi enviado como crítico de arte para França – o artista trabalhou como jornalista no *Jornal Stiftsavis* e nesse ano fez a cobertura do Salão de Paris. Como jornalista colaborou com a imprensa apresentando matérias de impacto e envolvendo-se profundamente na política partidária de sua cidade natal.

Durante o Salão de Paris, sua tela “Luar no Mar”, que participava da exposição, foi adquirida para a coleção do Rei Oscar II – da União Sueco-Norueguesa (FERREIRA, 2001; CORRÊA, 2011).

Em 1891, Knut Hamsun (1859-1952), um dos maiores escritores nórdicos do século XX e autor do livro “A Fome”, fez um ciclo de palestras no sul da Noruega (FERREIRA, 2001, p. 61; CORRÊA, 2011). Durante esta passagem Andersen pintou seu retrato (FIGURA 45), no ateliê de Olaf Isaachsen. Ambos, Andersen e Hamsun, tornaram-se muito amigos uma vez que compartilhavam e defendiam os mesmos ideais de liberdade e de integração do homem à natureza, assim como criticavam a modernização tecnológica. Hamsun era um escritor anarquista, polêmico, provocativo e arrogante, por isso mesmo sua imagem despontava – o que acabou por servir como chamariz para o trabalho artístico de Andersen (FERREIRA, 2001, p. 61; CORRÊA, 2011, p. 58-60), principalmente para seu trabalho de retratística.



FIGURA 44 – ANDERSEN, Alfredo.  
Retrato de Olaf Issachsen. 1888.  
92x152cm  
FONTE: Ferreira, 2001\*\*



FIGURA 45 – ANDERSEN, Alfredo.  
Retrato de Knut Hamsun. 1892.  
FONTE: Corrêa, 2011\*\*

O retrato que fez de Hamsun, foi adquirido, anos mais tarde, pelo comerciante norueguês H.S. Sigmond, no Rio de Janeiro, que o doou, em 1930 à Galeria Nacional da Noruega. De acordo com CORRÊA (2011, p. 39-40), uma fonte que ajuda a ter uma ideia mais clara de temas e possíveis compradores das obras de Andersen, é uma listagem das obras que o artista expôs na Associação Artística de Kristiansand – *Christiansand kunstforening* – local que abrigava as exposições e registros da vida artística da cidade. De acordo com esta listagem, o artista produziu 50 pinturas, entre paisagens e retratos, num período de 10 anos, entre 1881 e 1891, sendo que neste período, pintou pelo menos 10 retratos. Segundo a autora (CORRÊA, 2011, p. 40), com estes dados, é possível afirmar que, uma das fontes financeiras principais de Andersen, na Europa, foi a retratística – inclusive, durante o ano de 1891, momento em que aperfeiçoou sua técnica, na Inglaterra. Andersen, além de ter pintado inúmeros retratos na Noruega e de ter tido nesta prática retorno financeiro, trouxe a mesma para o Brasil – sendo que, no Paraná, foi o artista escolhido, durante décadas, para representar políticos e empresários importantes, especialmente na cidade de Paranaguá, onde pintou inúmeros retratos a partir de encomendas (FERREIRA, 2001; CORRÊA, 2011; CAMARGO, 2007).

Os retratos possuem diversas naturezas e são realizados para diferentes fins. A retratística se firmou como gênero autônomo, no século XIV, sendo muito utilizada nas Academias e escolas de arte, ocupando um lugar de destaque na arte europeia desde aproximadamente 1360. Constituiu um grande filão explorado por artistas de todas as épocas. A difusão da retratística acompanhou os anseios da corte e da burguesia urbana de projetar suas imagens, na vida pública e privada. Os séculos XVIII e XIX, forneceram novos contornos aos retratos, projetando figuras de segmentos sociais mais amplos – não apenas circunscritos aos círculos aristocráticos e também com maior liberdade expressiva. (ITAÚ CULTURAL, acesso 20/05/2012).

A necessidade de retratar indivíduos históricos ou divinos acontece justamente porque eles são representações da própria coletividade (PULS, p.162). Woodford (1983, p. 21-29), afirma que os retratos devem refletir, de algum modo, o caráter das pessoas retratadas e, que os artistas deveriam se preocupar, especialmente, com estas caracterizações, principalmente, quando disso dependesse o objetivo da pintura ou da encomenda. As caracterizações “refletem” o caráter real ou desejado pelo retratado. A concepção arrojada do artista e de suas

escolhas, neste sentido, favorecem a maior ou menor requisição de encomendas de seus retratos, no meio social em que atua. Gombrich (2008, p. 334), afirmou sobre o pintor italiano Ticiano Vecellio (1485-1576), algo que pode ser considerado sobre outros artistas, inclusive sobre Andersen: o fato de que muitos homens poderosos rivalizavam entre si pela honra de serem pintados por alguns dos mestres das artes. Por sua vez, estes mestres tinham a habilidade de dar aos seus retratados, por intermédio de sua arte, a convicção de que iriam continuar vivos eternamente (GOMBRICH, 2008).

Apesar dos retratos executados por Andersen, terem sido realizados dentro de um grande rigor acadêmico, podendo ser considerados em muitos aspectos, convencionais, principalmente na atitude impostada dos retratados; o artista obteve grande sucesso como retratista (FERREIRA, 2001; CORRÊA, 2011). Isto porque, Andersen possuía a habilidade artística de captar todas as características necessárias para produção de retratos com excelência. Realçava a dignidade dos retratados; “enriquecia-os” para os observadores, enaltecendo-os e não simplesmente, transformando-os em uma imagem colorida e fixa sobre um suporte.

No entanto, Andersen produziu, também, retratos mais “sinceros” e “reais” (CÔRREA, 2011). Retratos onde a “verdade”, foi capturada pelo olhar do artista em pinceladas mais livres e que expuseram de forma mais livre, as características dos seres humanos em sua “humanidade”, aparentemente, sem o objetivo de esconder segredos ou irrealidades, numa observação complexa e profunda da vida cotidiana.

#### 4.1.3 A Noruega de Andersen

Andersen viveu anos de mudanças políticas profundas na Noruega (CORRÊA, 2011; FURRE, 2006). Mudanças que, guardadas as devidas proporções, se equivalem a muitos dos processos passados pelo estado do Paraná à época de sua emancipação política, principalmente no que diz respeito aos processos culturais e sociais de elaboração identitária .

Andersen nasceu em 1860 – apenas 46 anos depois de ter sua nação se tornado independente, em 1814. Furre (2006), explica que os antecedentes do processo de independência da Noruega são complexos e se reportam à política internacional. Até 1814, a Noruega esteve sempre sob dominação estrangeira, sendo uma sociedade basicamente rural e com uma pequena e pouco expressiva

burguesia. O século XIX, para esta nação, foi marcado pela lenta, progressiva e turbulenta instituição do princípio da liberdade religiosa, pela formação de associações, pela emigração para a América e pelo debate acerca da autonomia política (FURRE, 2006). A emigração para a América, que teve início em 1825, aumentou bastante no final do século sendo que, cerca de 800 mil noruegueses emigraram, majoritariamente, para os Estados Unidos. Apenas a Irlanda superou a Noruega em relação ao percentual da população que emigrou. Desta forma, o grande incremento populacional do século XIX, foi moderado pela emigração para o estrangeiro. Ao mesmo tempo, as cidades atraíram grande parte do excesso populacional que havia no campo (FURRE, 2006, p. 37-43).

Após 1814, mas principalmente entre 1830 e 1850, houve um profundo renascimento cultural na Noruega, tendo início intensas atividades nas quais artistas, filósofos, historiadores e políticos foram em busca do “espírito norueguês” (FURRE, 2006). Surgiram, nesta época, movimentos para reestabelecer a língua norueguesa escrita e, com este espírito renovado, foram fundadas as “escolas superiores populares”. Elas tinham como propósito, instigar e fortalecer a autoestima da juventude, principalmente daquela proveniente do campo, na tentativa de aumentar suas possibilidades e capacidades e moldar seu universo intelectual (FURRE, 2006). As questões ideológicas, desempenharam papel fundamental neste processo: durante um século, a Noruega foi paulatinamente, construindo sua identidade como Nação, alimentando ambições crescentes, mostrando maior interesse pelo próprio desenvolvimento cultural e criando um forte desejo de se afirmar em relação ao país vizinho, ao leste. (FURRE, 2006, p. 43).

Furre (2006, p. 43), explica que todas estas circunstâncias acabaram por alimentar, durante todo o século XIX, sentimentos nacionalistas entre os noruegueses e, Alfredo Andersen participou ativamente de muitos deles. Neste período, foram criadas inúmeras relações entre contextos sociais e ambientais, antigos ou novos, sendo dado destaque especial ao folclore, à figura dos vikings, à mitologia, às representações da paisagem norueguesa e à vida cotidiana, assim como, às releituras de um passado mítico, que marcaram profundamente esta fase, sendo célebres compositores como Edvard Grieg (1843-1907) e dramaturgos como Henrik Ibsen (1828-1906). Neste cenário, as Artes Visuais, a Música e o Teatro, foram, importantes aliados, alimentando este nacionalismo crescente (FURRE, 2006; CORRÊA, 2011).

Este “levantamento” das origens e das tradições é bastante comum em construções identitárias e aconteceu nas mais diferentes regiões do mundo (HOBSBAWM; RANGER, 2012). Hobsbawm e Ranger (2012, p. 336), afirmam que no período de trinta a quarenta anos antes da Primeira Guerra Mundial surgiram na Europa, com uma frequência excepcional, processos que Hobsbawm (2012), chamou de “invenção de tradições”. Estas invenções, foram realizadas de forma oficial ou não e, criaram novos feriados, cerimônias públicas, heróis, símbolos oficiais, edifícios e monumentos públicos. Elas tiveram também, como não poderia deixar de ser, um crescente público cativo que tornou cada vez mais genuína toda esta repercussão popular (HOBSBAWM; RANGER, 2012).

Entretanto, é preciso ponderar sobre o fato de que a revolução cultural norueguesa foi bastante tardia em comparação com a Europa como um todo (FURRE, 2006). Não houve, até o século XIX, nenhum artista de grande destaque na Noruega, sendo a História da Arte norueguesa insípida, justamente por ser considerada uma província atrasada, um território dominado e extremamente rural (FURRE, 2006; CORRÊA, 2011). De acordo com CORRÊA (2011, p. 43), a primeira academia de Belas Artes de Kristiania foi fundada apenas em 1909. Até então haviam apenas escolas de desenho e ateliês particulares, fundados, principalmente por aqueles que haviam concluído suas formações no exterior e voltavam para suprir as demandas internas de formação de artistas. A maior parte dos pintores desta primeira geração iam para Copenhagen estudar na Academia até que, a partir de 1830, passaram a procurar as academias alemãs, primeiro a de Dresden e depois a de Dusseldorf, principalmente entre 1850 e 1870 (CORRÊA, 2011). Para entender esta situação periférica da Noruega em relação a Europa, é preciso se ocupar de sua história e da história da arte europeia de maneira geral.

#### 4.1.4 Noruega – História e Arte

A Noruega foi o último reduto pagão do noroeste da Europa (FURRE, 2006). Entre os séculos XIII e XIV, fases de conflito e de cooperação se alternaram entre a Igreja Católica e os Reis que comandaram este território. Na Noruega, a Reforma Protestante, que aconteceu no século XVI, não resultou de qualquer movimento religioso ou de oposição à Igreja Católica, como foi no restante da Europa. Foi, simplesmente, uma intervenção puramente política, resultado de uma derrota militar

(FURRE, 2006, p.35-37). Entretanto, a arte de todo norte europeu desenvolveu-se como resposta àquela iniciada em Florença, na Itália Renascentista e católica. Foi chamado de Renascimento nórdico, aquele acontecido na Europa setentrional, ou mais amplamente, na Europa, com exceção da Itália. Na verdade, transcorreu quase um século antes que os artistas, fora da Itália, seguissem o seu exemplo. Em outras palavras, enquanto a Renascença saía vitoriosa, na Itália, sob todos os aspectos, o norte quatrocentista permaneceu fiel à tradição gótica – sendo os artistas desta região, em última análise, “medievais” enquanto que, os italianos, já pertenciam a “Era Moderna”. (GOMBRICH, 2008, p. 269-285).

Gombrich (2008), explica que o desenvolvimento da arte do norte europeu, em especial nos países setentrionais como a Alemanha, a Holanda e a Inglaterra, enfrentaram diferentes crises nos séculos subsequentes à Renascença italiana. No fim do século XVI, ao contrário dos artistas do sul, cujo maior problema a ser resolvido, era o de “como pintar de uma nova forma”, aos do norte cabia ainda tentar encontrar uma resposta à complexa questão: “a pintura podia ou devia existir?” (GOMBRICH, 2008). Nesta profunda crise, provocada pela Reforma, muitos protestantes objetavam a existência de quadros, estátuas de santos e outras imagens, considerando-as todas muito papistas. Condenavam também, o luxo e as decorações portentosas. Neste século, nos países de língua germânica, a pintura, assim como todas as outras linguagens artísticas, declinaram de forma assustadora e, a Inglaterra e a França passaram por uma crise análoga. Houve apenas um país protestante na Europa, em que a arte sobreviveu a crise da Reforma: os Países Baixos (GOMBRICH, 2008, p. 341-385).

A divisão da Europa num campo católico e outro protestante, afetou a arte de pequenos países como a Holanda (GOMBRICH, 2008). A região meridional dos Países Baixos, que hoje se chama Bélgica, permaneceu católico, entretanto suas províncias setentrionais rebelaram-se contra os seus governantes católicos e a maioria dos habitantes acabou aderindo ao credo protestante. No século XVII, o efeito da vitória do protestantismo sobre a pintura foi bastante acentuado – na Inglaterra e na Alemanha, a carreira de um pintor ou escultor deixou de atrair talentos nativos (GOMBRICH, 2008). Nos Países Baixos, os pintores tiveram também de se concentrar em ramos da arte para os quais não houvesse objeções de fundo religioso. O mais importante destes ramos, passível de continuar nas comunidades protestantes, foi o da pintura de retratos. O ramo da retratística, assim

como o das paisagens, tornou-se então, uma especialidade. Muitos pintores passaram a produzir “suas especialidades” em série e tornaram-se “especialistas” (GOMBRICH, 2008, p. 413-423). Posteriormente surgiram os ramos da pintura de gênero – *genre* e da natureza morta<sup>66</sup>. Estes ramos, de uma forma ou de outra, entre altos e baixos, perduraram e, com grande força estiveram presentes, até a fase em que Andersen viveu e, até os dias atuais.

Segundo Furre (2006, p.36), o período entre 1660 e 1814 registrou um grande crescimento, tanto demográfico quanto mercantil e de negócios na Noruega – reis empreendedores começaram a explorar minérios e madeira e o Estado cresceu, aumentando e incrementando sua burocracia. Surgiu também, uma elite social no seio da burguesia urbana e entre os funcionários públicos do campo (FURRE, 2006). Durante todo este período não houve qualquer indício de movimentos em prol de uma independência norueguesa, embora já ocorressem discussões sobre ideias e planos para o desenvolvimento de instituições que facilitassem a comunicação e as decisões administrativas, evitando que tudo tivesse que passar por Copenhague. Esta tendência aprofundou-se com as Guerras Napoleônicas, ao final do século XVIII (FURRE, 2006).

Enquanto na Noruega, do século XVIII, nem se cogitava ainda o surgimento de escolas de desenho, a grande era da Arte Italiana estava chegando ao fim, sobrando somente um ramo especializado desta arte que criou novas ideias neste século – tratava-se da pintura e gravura de panoramas (GOMBRICH, 2008, p. 443-444). O século XVIII assistiu também ao apogeu do Barroco, na Europa católica e, na França e na Inglaterra, tornou-se cada vez maior o interesse na pintura de seres humanos comuns, como também nos aspectos “pinturescos”<sup>67</sup> da natureza (GOMBRICH, 2008). Gombrich (2008, p. 420), afirma que foram os mestres da pintura que abriram os olhos dos homens, para as belezas naturais e despreziosas da natureza. Iniciava-se, nestes momentos, na Europa, a Era da

---

<sup>66</sup> As cenas de gênero fazem parte de um tipo de arte que trata do cotidiano, da vida diária. As naturezas-mortas, por sua vez tratam de objetos inanimados como flores, frutas, objetos de metal, vidros, porcelanas, entre outros objetos (GOMBRICH, 2008; JANSON, 1996, 2010).

<sup>67</sup> Gombrich (2008, p. 419), explica que, à princípio, qualquer paisagem ou jardim que lembrasse as pinturas do artista francês Claude Lorrain (1600-1682) eram chamados de “pinturescos” – ou seja, que parece uma pintura. Virou hábito desde então empregar esta palavra (ou seu sinônimo mais comum, “pitoresco”) em relação não só a castelos em ruínas e a poente, mas também a coisas tão simples quanto barcos a vela e moinhos de vento (...) mestres como Viegler ou Van Goyen nos ensinaram a ver o “pitoresco” em cenas simples (GOMBRICH, 2008).

Razão. A cadeia da tradição na Arte, até então suprema, começou a perder suas forças e a pintura deixou, paulatinamente, de ser um ofício ordinário, cujos ensinamentos e conhecimentos eram transmitidos de mestre para aprendiz, convertendo-se numa disciplina a ser ensinada nas Academias (GOMBRICH, 2008). Estas Academias, cada vez mais importantes, passaram a organizar exposições, primeiramente em Paris e logo em seguida, em Londres e, estas exposições logo se transformaram em importantes eventos sociais. Entretanto, a ruptura com a tradição não aconteceu por acidente, ela foi estabelecida, em partes, por artistas americanos que foram para a Europa. Neste momento, o interesse passou a ser, cada vez mais, pela pintura histórica e pela pintura de temas heróicos e, a Revolução Francesa deu enorme impulso a esses interesses – que tinham, no seu âmago, uma grande propensão romântica (GOMBRICH, 2008).

Neste momento, fins do século XVIII, a pintura paisagística, considerada até então um ramo secundário da arte, elevou-se em dignidade (GOMBRICH, 2008). Gombrich (2008, p. 496), faz uma pertinente comparação sobre as obras de dois pintores ingleses de paisagens desta época: Joseph Mallord William Turner (1775-1851) e de John Constable (1776-1837). O autor (GOMBRICH, 2008), afirma que, ao traçar as trajetórias destes dois artistas românticos é possível assegurar que eles criaram duas possibilidades para os artistas posteriores. Ou estes artistas tornaram-se poetas na pintura, buscando efeitos comoventes e dramáticos, como Turner ou, mantiveram-se fiéis ao motivo diante deles, explorando-os com toda a insistência e honestidade de que eram capazes, como Constable. No entanto, Gombrich (2008), pondera que os artistas que tentaram explorar o mundo visível, sem evocar estados de ânimo poéticos, que realizaram as obras de importância mais duradoura (GOMBRICH, 2008, p. 480-497).

Andersen, explorou em sua pintura de paisagens, motivos que invocavam estes espíritos mais poéticos. Um dos motivos que o levaram a esta escolha foi a necessidade de convocar para suas obras, memórias e recordações que apoiassem a construção identitária de seu país. Assim é fácil enquadrar Andersen numa posição artística romântica, mesmo que em um contexto atrasado, se observado em relação ao restante da Europa.

Por outro lado, é praticamente impossível estabelecer uma cronologia única para o Romantismo pois o mesmo variou enormemente entre artistas e regiões (ZANINI, 2011).

O século XIX, que trouxe a tão aguardada independência a Noruega, em 1814, assistiu também à Revolução Industrial e, artisticamente foi obrigado a encarar um número cada vez maior de artistas que passaram a tirar proveito de uma nova liberdade de escolha de temas (GOMBRICH, 2008). Estes artistas, que se rebelaram contra os padrões impostos, perderam ao mesmo tempo e pela primeira vez, o sentimento de segurança que sempre os acompanhara. A ruptura com a tradição, trouxe aos artistas um ilimitado campo de opções mas, trouxe ao mesmo tempo, relações diferenciadas entre o artista e seu público consumidor – e assim, uma nova “servidão artística” se estabeleceu. O comprador de arte passou a fazer imposições e, por falta de recursos financeiros, o artista se viu obrigado novamente a satisfazê-las, fazendo “concessões” (GOMBRICH, 2008). Surgiu, com esta situação, uma “brecha” entre: os artistas que obedeceram as convenções, satisfazendo a demanda do público e, aqueles que se orgulhavam de seu isolamento auto-imposto. Por outro lado, tornou-se um reconhecido passatempo, artistas que tinham como objetivo chocar o “burguês”, deixá-lo boquiaberto e bestificado. Estes artistas passaram a se ver como uma “raça” à parte e, entre as novas condições estabelecidas e as inúmeras armadilhas criadas por toda este complexo processo, surgiu a possibilidade dos artistas mostrarem, finalmente, sua individualidade (GOMBRICH, 2008, p. 500-503).

De acordo com Fischer (2007, p. 63), o Romantismo foi um movimento de protesto apaixonado e contraditório contra o mundo burguês e capitalista. Dos discursos de Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), que influenciaram muitos escritores nórdicos, ao Manifesto Comunista de Friedrich Engels (1820-1895) e Karl Marx (1818-1883), o Romantismo foi uma atitude dominante na arte e na literatura europeia, sendo o reflexo mais completo das contradições da sociedade capitalista em desenvolvimento. Gombrich (2008, p. 504), afirma que os episódios mais espetaculares desse desenvolvimento tiveram lugar em Paris que, com efeito, havia se tornado a capital artística da Europa do século XIX, tal como fora Florença no século XV. Artistas do mundo inteiro afluíram para estudar em Paris com os grandes mestres mas, sobretudo, para se juntar ao debate infindável sobre a natureza da arte e suas novas concepções. Esteticamente, a Arte Romântica expressava visões pessoais, carregadas de carga emocional e dramática, muitas vezes de forma irracional (GOMBRICH, 2008).

#### 4.1.5 A Iconologia Topográfica das paisagens norueguesas

A pintura de paisagens se tornou, no século XIX, a mais importante vertente da arte (GOMBRICH, 2008). Observar a natureza com “novos olhos” se tornou recorrente entre os artistas, principalmente entre aqueles que seguiram o programa do pintor Constable. Estes mesmos artistas, logo em seguida, decidiram estender o programa das paisagens às figuras, pintando cenas da vida camponesa, tal como acreditavam ser elas. Este “realismo” tornou-se um forte movimento – que teve em Courbet, como já foi visto, seu grande criador e que marcou uma revolução na arte. Courbet pretendia ser unicamente discípulo da natureza e, o movimento realista que ele propôs inspirou sobremaneira a arte norueguesa do século XIX – muito mais por questões políticas, do que estritamente estéticas (GOMBRICH, 2008).

A arte norueguesa foi profundamente ligada às escolas alemãs de arte. A Noruega teve na Alemanha o centro principal para formação de seus primeiros pintores. Durante a década de 1830, os artistas noruegueses pós Johan Christian Dahl (1788-1857), tido como “Pai da Pintura Norueguesa”, encontraram o seu novo centro artístico em Dusseldorf – o antigo centro em Dresden, perdeu paulatinamente sua importância (GOMBRICH, 2008). Esta geração chamada de “Dusseldorfianos”, tornou a pintura acessível ao público norueguês e, suas obras fizeram-se conhecidas, na tradição norueguesa, como o “Romantismo Nacional”. Esta pintura está irrevogavelmente ligada à obra de Adolph Tiedeman (1814- 1876) e Hans Gude (1825-1903), que criaram em conjunto a pintura que é, até hoje, considerada sinônimo do que é ser norueguês em seus traços identitários: *Brudeferden i Hardanger* – “Viagem de Núpcias em Hardanger” (FIGURA 46, abaixo). Ela faz isto ao carregar e traduzir, iconograficamente, dois símbolos noruegueses: a cultura camponesa e a paisagem grandiosa (CORRÊA, 2011).

Hans Gude foi o responsável pela formação de muitas gerações de pintores noruegueses, entre os quais Frederik Collett (1839-1914), Erik Bodom (1829-1879), Amaldus Nielsen (1838-1932) e Gunnar Berg (1863-1893). August Cappelen (1827-1852), que pintou cenas da vida selvagem na região de Telemark e, Lars Hertervig (1830-1902), pintor que criou uma interpretação mais pessoal da paisagem, constituem também, dois exemplos de pintores do Romantismo norueguês formados em Dusseldorf. Estão entre os românticos noruegueses Peter Nicolai Arbo (1831-1892), Knud Bergslien (1827-1908), Peder Balke (1804-1887). Entre outras figuras

de relevo desta época, incluem-se Theodor Kittelsen (1857-1914), Olaf Isaachsen (1835-1893) e Carls Sundt-Hansen (1841-1907) (JANSON, 2010; GOMBRICH, 2008; CORRÊA, 2011).



FIGURA 46 – GUDE, Hans; TIDEMAND, Adolph. Brudeferden i Hardanger. 1848. 93x130cm  
 FONTE: NASJONALMUSEET FOR KUNST, 2013.

Desta forma, enquanto na Europa, a arte passou a ser pensada individualmente, de forma autônoma pelos artistas; sendo um momento de exame das convenções, agora sem o temor das críticas e, numa disposição absoluta para criação de novas possibilidades e perspectivas (GOMBRICH, 2008, p. 504), o artista norueguês se “romantizava” e se dedicava a reconstruir a história da sua nação. A reconstrução deste passado, realizada de forma bastante turbulenta e politicamente instável, foi calcada numa relação de forças (FURRE, 2006, CORRÊA, 2011). Esta relação se dava entre aqueles que acreditavam em movimentos de modernização da Noruega e, aqueles que, liderados por uma elite, tinham como objetivo um “renascer” histórico, baseado numa suposta autenticidade pátria, ligada às tradições, em oposição direta, ao domínio dinamarquês (FURRE, 2006; CORRÊA, 2011).

A bandeira do “renascer histórico” foi empunhada por escritores, como o poeta Henrik Wergeland (1808-1845), e pelo próprio Andersen, em cuja obra é possível encontrar todas estas características (CORRÊA, 2011). Andersen organizou passeatas em homenagem a data da promulgação da constituição (uma das conquistas de Wergeland no Parlamento) e também produziu discursos

nacionalistas inflamados, diante de um retrato póstumo de Wergeland, que o próprio Andersen executou (CORRÊA, 2011, p. 61-67). Posicionamentos inflamados e o uso da paisagem geográfica como bandeira para produção identitária, foram elementos também usados nos processos de construção identitária no Paraná, anos mais tarde. Inclusive, foram elementos usados pelo próprio Andersen e para os mesmos fins políticos e ideológicos, durante o Movimento Paranista, com o qual, o artista também se envolveu, após mudar-se definitivamente para o Brasil.

O uso da paisagem geográfica, pelos noruegueses, gerou impactos que reverberaram no tempo. A paisagem selvagem, rústica, recortada e “intocada”, trouxe o tom político necessário para que a mesma se tornasse imortalizada nas imagens e pinturas destes anos conturbados. A paisagem e seus elementos, foram os componentes essenciais, para que o nacionalismo norueguês obtivesse êxito na construção de sua identidade local. Andersen, ao pintar e produzir suas obras, deu atenção especial a muitos destes elementos (CORRÊA, 2011). Entretanto, conforme explica Corrêa (2011, p.75-76), esta iconografia e ideologia provinciana e puritana, criadas em torno da paisagem norueguesa, da vida no campo e do camponês puro, encontrou a partir de meados da década de 1880, uma dura oposição por parte de grupos, formados também, por intelectuais e pintores noruegueses.

Na Noruega, um dos grupos opositores ficou conhecido como o “Os Boêmios de Kristiania” – participaram dele o filósofo Hans Jaeger (1854-1910), o pintor e jornalista Christian Krohg (1852-1925) e pintor Edvard Munch. Com métodos que chocaram os padrões morais da elite norueguesa, este grupo transpôs para suas obras, temas mais urbanos como a prostituição e a vida noturna (CORRÊA, 2011). O grupo opositor, denominado *Lysaker Circle*, foi comandado por Eric Werenskiold. Dele fizeram parte Gerhard Munthe (1849-1929), Eilif Peterssen (1852-1928), Christian Skredsvig (1854-1924), Kitty Kielland (1843-1914) e Harriet Backer (1845-1932) (CORRÊA, 2011). Este grupo teve uma produção muito importante na história da arte norueguesa, especialmente nas representações das noites de verão – onde novamente as paisagens ocuparam um importante lugar – predominaram os céus luminosos, os espelhos d’água e os reflexos. Existia um intenso e antagônico conflito de ideias entre estes dois grupos: enquanto o primeiro era radical, internacionalista e rejeitava o programa nacional de arte, o segundo era nacionalista, moralizador e continuava a procurar, no norueguês “típico” e na natureza, suas intenções artísticas (CORRÊA, 2011, p.77). Andersen sofreu forte influência deste

segundo grupo, fazendo parte da corrente ultra-naturalista que impregnou toda Noruega – esta corrente se irradiou por toda a Alemanha e chegou até a Escandinávia (CORRÊA, 2011).

As escolhas ideológicas e estéticas de Andersen haviam sido feitas. Foram elas que predominaram também no Brasil e o levaram a uma posição de destaque no Paraná. Da mesma forma como Andersen pintou as paisagens e os camponeses noruegueses, pintou também as paisagens, comunidades caiçaras e camponeses paranaenses. Da mesma forma como retratou personalidades importantes na Noruega, o fez também no Brasil. O caráter ideológico e mítico incrustado em muitas destas imagens, assim como aconteceu na Noruega, – seria do mesmo modo encontrados nas figuras do “bravo povo paranaense”, do “intrépido tropeiro” e do “altivo pinheiro”. Estas figuras, juntamente a outros elementos da Geografia paranaense, fizeram parte da construção de uma iconografia ideológica do Estado do Paraná.

Andersen encontrou também neste Estado, mais ao fim de sua vida, uma forte oposição – realizada por intelectuais e outros artistas – que se posicionaram contra suas escolhas, ideias, métodos e ideologias. Entretanto, todos estes componentes amalgamados, foram a matéria prima com a qual o artista criou o seu discurso iconográfico e produziu um rico testemunho de um tempo e de um espaço brasileiro. Em suas pinturas é possível encontrar paisagens verdadeiramente associadas ao ambiente e à sua história. Elas foram pintadas de maneira “descritiva” e, aparentemente, estão à busca de um “entendimento mais profundo” sobre o local. Todas elas foram realizadas com a mesma familiaridade e convicção que o artista empregou em suas obras norueguesas. Entretanto, elas não são pinturas que tecem críticas sociais, são imagens que estão, aparentemente, alheias às profundas e complexas problemáticas políticas, econômicas e culturais, pelas quais passavam o Estado e seu litoral. Contudo e, justamente por terem sido realizadas desta forma: suas escolhas, pinceladas e “olhares”, mesmo sob críticas, fizeram com que o artista alcançasse, no Brasil, seu potencial, completude e maturidade profissional – componentes que o alçaram à posição de “Pai da Pintura Paranaense”.

## 4.2 ANDERSEN EM PAISAGENS BRASILEIRAS

Andersen trabalhou na Noruega como jornalista e crítico de arte. Pertenceu a grupos, ora bem, ora mal vistos pelas elites de sua terra natal. Foi portador de ideias radicais e nacionalistas, foi ateu, crítico da modernização ocidental e do uso que a mesma fazia da tecnologia. Foi defensor de uma volta à natureza e portador de uma visão romantizada sobre camponeses e pescadores, sendo enfim, um romântico radical nacionalista, realista e naturalista em sua arte e, esteticamente, seguidor do Impressionismo – pelo menos em sua essência visual. Como artista, poderia evidentemente, ter escolhido centros geográficos europeus mais estratégicos, eixos mais importantes da cultura europeia para estudar, morar e consequentemente aparecer na cena artística de então. Todavia foi, em alguns momentos um artista de escolhas retrógradas, numa época de intensas atividades artísticas da vanguarda europeia. Foi provavelmente, pelo menos por um curto período de tempo, detentor de um espírito aventureiro. Provavelmente porque, apesar de fazer inúmeras viagens que realizou, antes de se estabelecer definitivamente e aos 32 anos no Paraná, todas elas foram realizadas à bordo do navio mercante comandado pelo próprio pai, o que, evidentemente, era muito mais seguro e tranquilo. Observado por todos estes ângulos, tudo isto talvez pudesse denotar, ao mesmo tempo e, antagonicamente, uma certa insegurança e medo de uma vida turbulenta e de poucas certezas – o que hipoteticamente explicaria também suas escolhas artísticas. Entretanto, isto é apenas uma suposição, levantada nesta Tese.

Andersen partiu pela segunda vez para a América do Sul, em 1892 – a etapa final desta viagem seria Buenos Aires. Entretanto, uma forte tempestade provocou avarias no mastro da embarcação que Andersen ocupava, obrigando a tripulação a aportar em Paranaguá (FIGURA 47) (FERREIRA, 2001).

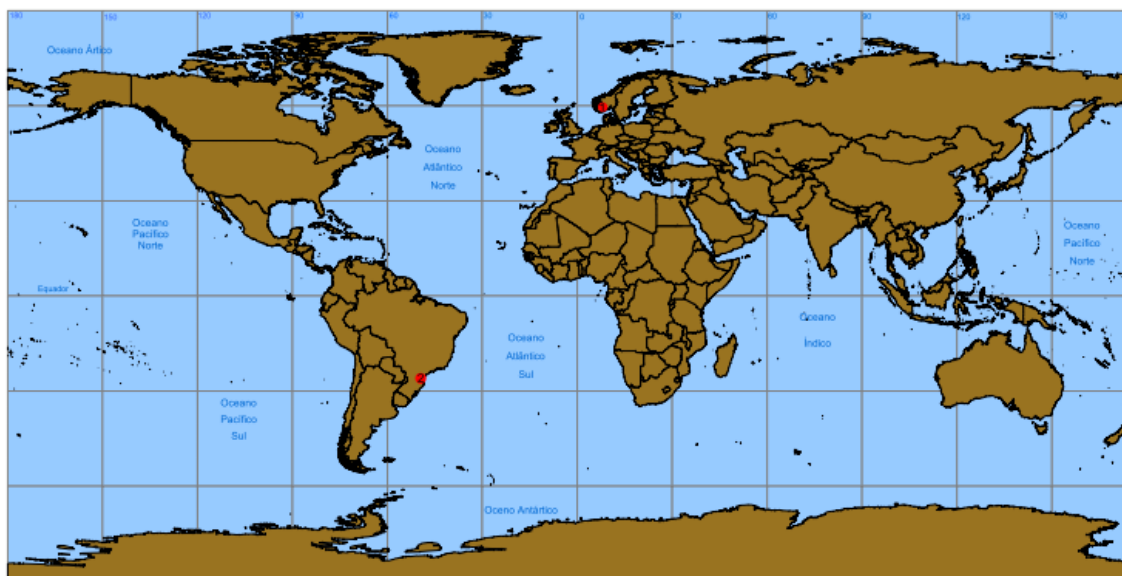


FIGURA 47 – Rota traçada por Andersen em sua segunda e definitiva viagem para o Brasil.

FONTE: Elaborado por Luiz Fernando Schwartzman, 2013.

1 – PORTO DE KRISTIANSAND/NORUEGA

2 – PORTO DE PARANAGUÁ/BRASIL

Por diferentes e também desconhecidos motivos, quando o navio estava pronto para partir, Andersen decidiu ficar no Litoral do Paraná, fixando-se, à princípio em Paranaguá, cidade em que viveu por aproximadamente 10 anos (FERREIRA, 2001). Radicou-se posteriormente no Brasil, mais especificamente em Curitiba. Um dos supostos motivos de sua permanência neste país, teria sido resultado da notícia de que sua cidade natal – Kristiansand – sofrera um incêndio devastador (FERREIRA, 2001). No entanto, Aslaug Sigmond, uma norueguesa que de passagem por Curitiba, tornou-se amiga de Andersen, perguntou um dia ao artista porque havia parado justamente no Brasil. Obteve, segundo PINHA (1999), a seguinte resposta: “porque gosto daqui”.

Por outro lado, era muito comum nesta época, a vinda de estrangeiros para o Brasil. O que não era de todo comum, era que estes artistas se estabelecessem em Estados artisticamente tão marginais como o do Paraná, à época. Muito menos que alcançassem tamanha projeção dentro destes mesmos Estados. No entanto, não deixa de ser inusitado o fato de um artista, vindo da Europa, onde deixara amigos e familiares – ter tomado a decisão de permanecer no acanhado porto brasileiro de Paranaguá – uma terra, para ele, inteiramente estranha e de duvidosas perspectivas profissionais (FERREIRA, 2001, p. 63).

Outros artistas que fizeram isto, como por exemplo, o pintor francês Paul Gauguin (1848-1903), não se intimidaram em propor uma estética de vanguarda em

seu novo ambiente, que neste caso foi a Polinésia (STAZACK, 2003). Dono de uma personalidade excêntrica, polêmica e arredia (STAZACK, 2003), Gauguin viajou – assim como Andersen – pelo mundo. Pintou, retratando à sua maneira, as paisagens por onde passou. Criou uma Geografia imaginária destes locais – Bretanha, Provence, Martinica, Taiti e Ilhas Marquesas – imagens, que ainda hoje, repercutem, provocam e povoam o imaginário dos viajantes e daqueles que observam suas pinturas (STAZACK, 2003). Suas escolhas artísticas, nem por isso, foram tranquilas. Na verdade, lhe trouxeram dor, isolamento e dificuldades financeiras. No entanto, por sua originalidade e caráter visionário, o fizeram entrar para a História da Arte (STAZACK, 2003). Stazack (2003), em sua obra “Geografias de Gauguin”, produziu um (inter)cruzamento entre as escolhas deste artista, sua pintura, sua vida, visão de mundo e os caminhos geográficos percorridos por ele, que culminaram em suas representações “destes mundos”.

Andersen, por outro lado, continuou produzindo aquilo que, provavelmente, lhe pareceu menos arriscado, aquilo que ele conhecia e que estava de acordo com o que “solicitava” o seu novo ambiente de morada. Pode ser arriscado afirmar mas, provavelmente houvesse um certo receio, da parte de Andersen, em enveredar-se verdadeiramente por outros caminhos; havia receio e vontade. Ele viajava, mas com seu pai; pintava, mas não ousava seguir por outros caminhos a não ser por aqueles que lhe davam algumas certezas; foi um artista moderno, mas não de vanguarda – e, não aventurou-se pelas novas propostas. Ser um pintor norueguês, em solo europeu, não fez com que ele se arriscasse a participar de círculos artísticos arrojados. Então, é como se sua obra – e, suas escolhas – ficassem sempre “por um triz”, ligadas ao academicismo, ao convencional mas, ao mesmo tempo, quase libertas. Uma “vontade aprisionada” pode ser vista em algumas de suas obras. Esta “prudência” artística, enquanto particularidade, o fez, no entanto, ser o escolhido para representar, durante muitos anos, a elite econômica e política do Paraná.

Ter talento, criatividade, sensibilidade – inclusive artística – perspicácia, inteligência, carisma, é uma coisa; ser ousado e visionário é outra completamente diferente e, nas artes, assim como em qualquer outra área, estas 3 últimas qualidades são aquelas que mudam radicalmente as direções do que foi realizado até então: são elas que rompem paradigmas, mas somente um pequeno número de pessoas/artistas fazem parte deste seleto grupo de visionários.

Andersen comprovou, na prática, ter as primeiras – mas não menos importantes – qualidades. Na época em que Andersen veio para o Brasil, a pintura naturalista que ele realizava perdia cada dia mais espaço na Europa, estava ultrapassada. Para Corrêa (2011, p. 84-85), existiram inúmeras razões para que Andersen ficasse no Brasil: na Noruega aumentava, artisticamente, a concorrência por encomendas e o país enfrentava, ao mesmo tempo, uma grande crise no mundo rural, por outro lado, Kristiansand, havia sido incendiada e Andersen estava desempregado em seu país. Havia também muitos incentivos à imigração oferecidos pelo governo brasileiro. E, a formação europeia de Andersen era um distintivo importante e, a pintura naturalista, que perdia cada vez mais espaço na Europa com o avanço das vanguardas, foi muito bem recebida no sul do Brasil (CORRÊA, 2011).

Esta última razão leva, inevitavelmente, a outro ponto muito importante a ser novamente ressaltado e considerado: o fato de que, coincidentemente, o Estado do Paraná estivesse passando pela fase de criação/construção identitária (CAMARGO, 2007) – como aquela que Andersen havia passado na Noruega. O Paraná era um Estado em desenvolvimento que tentava se distanciar de modelos paulistas, cariocas e mineiros e se firmar em sua autonomia e, Andersen, com sua experiência, até certo ponto muito semelhante à paranaense, parecia sentir-se preparado para encarar os desafios.

#### 4.2.1 Andersen em Paranaguá

Desconhecendo completamente a língua e a cultura brasileiras, Andersen passou a viver em Paranaguá a partir de 1892, instalando-se primeiramente num local chamado Porto d'Água, um bairro pobre próximo ao Porto. Para sobreviver a este período, o artista trocou, com tripulações de barcos que faziam escala em Paranaguá, boa parte de sua produção artística. Desta forma, muitos de seus trabalhos não puderam mais ser resgatados (FERREIRA, 2001, p.63-65).

Com o tempo conheceu e recebeu ajuda do oficial da marinha mercante holandesa, o holandês Bernardo Hartog, que falava entre outros idiomas, o norueguês. Por intermédio de Hartog, Andersen passou a ter acesso a um importante e interessante círculo de amizades, ficando cada vez mais conhecido, recebendo suas primeiras encomendas – sendo a primeira, um retrato do próprio Hartog (FERREIRA, 2001, CORRÊA, 2011).

Andersen ficou em Paranaguá até 1902, trabalhando como artista, pintor, decorador e arquiteto. As principais encomendas que recebeu vinham de comerciantes, de profissionais ligados ao Porto, à Estrada de Ferro ou à produção de erva-mate e eram em sua grande maioria retratos (FERREIRA, 2001, CORRÊA, 2011). No final do século XIX, recebeu da cidade de Paranaguá, uma importante encomenda: um conjunto de telas para Câmara Municipal da cidade – eram aproximadamente 11 retratos que tinham como alvo os membros das elites políticas e líderes republicanos: Nilo Peçanha (1867-1924), Marechal Floriano Peixoto (1839-1895), Marechal Deodoro (1827-1892), Marechal Hermes da Fonseca (1855-1923), Campos Sales (1841-1913), Dom Manoel Victorino (1853-1902), Prudente de Moraes (1841-1902), Rodrigues Alves (1848-1919), Afonso Pena (1847-1909) e Pedro Aloys Scherer (1890-1960). Retratou também Visconde de Nácar (1813-1893) (FIGURA 48, abaixo), Barão do Serro Azul (1849-1894), Visconde de Guarapuava (1807-1896) (CORRÊA, 2011), entre outras importantes personalidades que detinham poder e riqueza e que, de uma forma ou outra, estavam ligadas entre si, seja através de empréstimos, negócios ou de casamentos arranjados (SCHEIFER, 2008), como é o caso do Monsieur Charles Laforge (FIGURA 49, abaixo), chefe da contabilidade da Compagnie Generale de Chémins de Fer Brésiliens – firma belga que gerencia a Estrada de Ferro Curitiba-Paranaguá. Laforge se tornou, posteriormente, cônsul da França no Brasil (CORRÊA).

Paulatinamente, o nome de Andersen se projetou para a elite da cidade, que cada vez mais, valorizava os padrões europeus de civilização (SCHEIFER, 2008; CORRÊA, 2011). Esta elite, juntamente com os políticos da época, criaram a imagem e o discurso de Paranaguá como “berço da civilização e da cultura paranaense”. Quase todos os mentores deste discurso faziam parte do Clube Literário da cidade. Para participar deste seleto clube de privilegiados, era preciso ter poder aquisitivo ou, pelo menos, um sobrenome importante (SCHEIFER 2008; CORRÊA, 2011). Andersen não possuía, nem uma coisa, nem outra. Na verdade, Corrêa (2011, p. 93-103), afirma que, embora Andersen vivesse de forma muito simples e com poucos recursos, participava das reuniões da maçonaria, abertas aos estrangeiros e que congregava vários membros do Clube Literário, de onde provinham grande parte de suas encomendas.



FIGURA 48 – ANDERSEN, A.  
Visconde de Nácar. 1896. 70x60cm.  
FONTE: Câmara Municipal de Paranaguá\*\*.



FIGURA 49 – ANDERSEN, A.  
Monsieur Charles Laforge. 1903. 60,5x49cm.  
FONTE: MAA (Museu Alfredo Andersen)\*\*.

O Clube Literário foi fundado em 1872. Criado por iniciativa privada era composto pelos “homens de letras” da cidade, aqueles que não se contentavam apenas com o poder econômico. Este grupo pretendia “investir na civilidade dos costumes, na formação literária e cultural das elites e também na instrução e formação das elites comerciais” (SCHEIFER, 2008). Portanto, não surpreende o fato de que na lista de sócios estivessem, sem exceções, os nomes de todas as pessoas que participaram da construção da Estrada de Ferro e que, não lhes bastando os investimentos financeiros realizados, queriam também ver surgir na sociedade os hábitos “conforme o ideário moderno” e “aos moldes do que se encontrava na Europa” (SCHEIFER, 2008). Fazia também parte do Clube a maior parte das pessoas ligadas aos poderes Municipal ou Estadual, os funcionários do alto escalão da alfândega de Paranaguá, os comerciantes e os intelectuais da cidade, ou seja, categorias típicas das sociedades capitalistas que estão sempre em oposição direta a maior parte da população que não possui acesso “àquele estilo de vida”. O Clube Literário da cidade de Paranaguá se configurava, portanto, como um representante e um “reprodutor” das ideias e tradições concebidas dentro deste espaço. Seus membros construíram e textualizaram uma Paranaguá à sua “imagem e semelhança”, assim como discutiram a cidade e sonharam fazer parte daquilo que chamaram de “progresso” (SCHEIFER, 2008, p. 50-56).

Clubes e grêmios, gerados frequentemente, por grupos sociais e sem uma organização formal, ou também, por aqueles cujos objetivos não eram específica ou conscientemente políticos (tivessem eles funções políticas ou não) fazem parte da criação (bastante conveniente) das tradições. Estes locais se caracterizavam por ter como objetivo (no interior das profundas e rápidas transformações acontecidas no século XIX), a “clarificação” das distinções existentes entre pessoas de diferentes níveis sociais (HOBSBAWM, 20, P. 337).

Convenientemente “incluso” nesta elite parnanguara, mesmo que, paradoxalmente, à margem da mesma, Andersen produziu inúmeros retratos nesta época – todos acadêmicos, conservadores e convencionais. Estes retratos estão em profunda oposição com as pinturas, inclusive de retratos, que o artista realizou de modo livre, leve e espontâneo. É fácil encontrar, nos trabalhos não encomendados, uma grande liberdade de expressão (FIGURAS 50, 51, 52 e 53). Entretanto, para Andersen, manter a rigidez numa “receita” acertada, foi necessário para que pudesse viver de seu trabalho artístico.

Ao mesmo tempo, Andersen fez inúmeros amigos em Paranaguá e, posteriormente em Curitiba, principalmente com outros imigrantes, entretanto, seu círculo não era nem o de imigrantes lavradores, nem os dos pertencentes à elite luso-brasileira (CORRÊA, 2011, p. 105-113; FERREIRA, 2001, p. 65; PILOTO, 1960, p. 48; PINHA, 1999). Era verdadeiramente um grupo à parte, composto por estrangeiros qualificados, como engenheiros, comerciantes, técnicos das mais diversas áreas, todas elas necessárias para, principalmente, haver melhorias no Porto, assim como, para a construção da Estrada de Ferro que ligaria Paranaguá a Curitiba. Estes estrangeiros vinham, principalmente, da Europa e dos EUA e Andersen fez retratos de muitos deles: do engenheiro sueco Carl Fröjd Westerman, do engenheiro Bruno Rudolph Lange e de vários de seus parentes, como também do engenheiro João Carlos Gutierrez, entre tantos outros. Entretanto, foi através das encomendas do engenheiro Gaston Cerjat, as quais proporcionaram à Andersen, viagens à capital paranaense, que o artista acabou mudando-se definitivamente para Curitiba, entre 1902 e 1903 (CORRÊA, 2011, p. 105-113; FERREIRA, 2001, p. 65; PILOTO, 1960, p. 48; PINHA, 1999).



FIGURA 50 – ANDERSEN, A.  
Ana de Oliveira. 1931. 70x58  
FONTE: MAA (Museu Alfredo Andersen)\*\*.



FIGURA 51 – ANDERSEN, A.  
Menino de rua. 1896. 62x41cm.  
FONTE: Corrêa, 2011.



FIGURA 52 – ANDERSEN, A.  
Retrato de Ana com o cachorro. s/d.  
FONTE: Ferreira, 2001.



FIGURA 53 – ANDERSEN, A.  
Lavando roupa. s/d.  
FONTE: MAA (Museu Alfredo Andersen)\*\*.

Em 1902, ainda em Paranaguá, Andersen se casou com Ana de Oliveira (representada nas FIGURAS 50, 52, 53). A parnanguara Ana era 25 anos mais

jovem que o artista e descendente de índios carijós – etnia tupi que foi devastada pelos primeiros colonizadores do Estado (FERREIRA, 2001; CORRÊA, 2011).

A igreja na qual Andersen se casou com Ana, em Paranaguá, está pintada na paisagem “Rocio no litoral”, de 1896 (FIGURA 54). Andersen e Ana tiveram 4 filhos: Hanna Elfrida, Thorstein, Alfredo Jr. e Alzira Odília (Ferreira, 2001, p. 63) – Thorstein foi o único a seguir a carreira do pai (CORRÊA, 2011). Juridicamente, o casamento aconteceu somente em 1929. Pouco se sabe sobre Ana. Ela não está presente nas fotografias tiradas de Andersen, nem nas fotografias dos eventos sociais dos quais o artista participou. Com exceção de uma única imagem, em que Andersen está com Ana, na Noruega (CORRÊA, 2011), não há imagens da Ana, a não ser aquelas realizadas, à tinta, pelo próprio Andersen – a primeira delas é uma tela de 1893, quando Ana tinha apenas 08 anos e todas as outras foram produzidas ao longo da vida em comum dos dois. O estrangeiro branco casado com a índia carijó, produziu inúmeros retratos e cenas de gênero da companheira (CORRÊA, 2011), (FIGURAS 50, 52 e 53).



FIGURA 54: ANDERSEN, Alfredo. Rocio no litoral. 1896. 20x30cm. Óleo/tela.  
FONTE: Ferreira, 2001\*.

#### 4.2.2 Andersen em Curitiba

A conclusão da Estrada de Ferro Curitiba-Paranaguá possibilitou a muitos – inclusive ao próprio Andersen – viagens rotineiras entre o litoral e o planalto. Assim, dez anos após sua chegada ao Brasil, Andersen se estabeleceu definitivamente na capital do Paraná, Curitiba. O censo de 1900, revela que a cidade, que passava por muitas e rápidas mudanças, já possuía 50.124 habitantes (FERREIRA, 2001, PEREIRA, 1997). A paisagem urbana sofria, ininterruptamente, intervenções e crescia o número de profissionais das mais variadas áreas que se estabeleciam na cidade. Parte destas modificação teve um impulso devido ao surto econômico da erva-mate e da indústria madeireira. Muitos ervateiros, pós inauguração da Estrada de Ferro transferiram seus engenhos para o planalto e toda esta metamorfose causou uma ampla efervescência cultural, que possibilitou, entre outras coisas, a formação da primeira geração nativa de pintores, escultores e poetas do Paraná – desenvolvimento que, em termos literários, fez de Curitiba a pioneira do Movimento Simbolista<sup>68</sup>, nas primeiras décadas do século XX (PEREIRA, 1997). Nasceu, desta entusiasmada ebulição, uma geração de conceituados intelectuais provenientes, principalmente, das lutas abolicionistas e republicanas – os mesmos que lideraram o movimento cultural na capital do Estado. Estão entre eles, Romário Martins (1874-1948), Dario Vellozo (1869-1937), Emiliano Pernetta (1866-1921) e Júlio Pernetta (1869-1921) (FERREIRA, 2001, PEREIRA, 1997).

É importante salientar que esta emergente sociedade curitibana, era altamente sujeita a intervenção da imagem, sendo desta época, as primeiras revistas ilustradas, principalmente sobre cinema e, a nascente indústria da publicidade. Por outro lado, houve o incremento e a promoção da cultura do espetáculo, alimentada por inúmeras festas e comemorações, em especial pela virada do século, sendo que a fotografia se tornou uma grande panaceia. Com os primeiros fotógrafos, com destaque para João Batista Groff, surgiram entre outros

---

<sup>68</sup> O Simbolismo foi um movimento literário que teve origem na França, no final do século XIX, sendo o poeta Baudelaire considerado o seu precursor. Em pouco tempo o movimento se expandiu para a pintura, a música e as artes cênicas. O movimento colocava em dúvida a capacidade da ciência de explicar todos os fenômenos relacionados ao homem. Teve, ao mesmo tempo, forte influência da cultura oriental, dos símbolos e do misticismo, com forte teor subjetivista, fantástico e individualista. Privilegiou a intuição e os sonhos na tentativa de interpretação da realidade e do homem desde a sua ancestralidade. Tem-se, como marco introdutório do Simbolismo no Brasil, a publicação das obras: *Missal e Broquéis*, de Cruz e Souza, em 1893 (JANSON, 2010; ITAÚCULTURAL).

“produtos”, os cartões postais e como consequência, os clubes de colecionadores de postais (PEREIRA, 1997).

O próprio Andersen trabalhou com a fotografia. No início de sua vida na capital, o artista dividiu um estúdio com Adolpho Volk, primeiro fotógrafo de Curitiba, momento em que pintou cenários e coloriu fotos. É dessa época sua série de fotos chamada Rutenas e a realização da vista panorâmica de Curitiba. Estas obras estão hoje, no acervo do Museu Paranaense, assim como consta neste acervo, inúmeras fotografias coloridas à mão por Andersen. (FERREIRA, 2001, p. 67).

Logo que chegou a Curitiba, Andersen passou a circular entre grupos compostos por literatos, artistas, escritores, poetas, intelectuais, críticos e políticos – uma rede inextrincável de paranaenses muito importantes, tanto no campo político e ideológico, quanto no campo intelectual e artístico, sendo amigo e protegido de muitos deles (FERREIRA, 2001; CORRÊA, 2011; PILOTO, 1960; CAMARGO, 2007). Muitas destas relações tiveram início no litoral do Paraná, outras decorreram destas ligações sociais. A partir destas redes e parcerias, contatos e grupos, surgiram inúmeras encomendas, como também a oportunidade de se inserir, mesmo que timidamente, na cena cultural carioca. Ainda assim, Andersen não abandonou o Paraná – Estado periférico que, dificilmente possibilitaria a ele obter reconhecimento nacional ou internacional. Mas, que no entanto, foi o território no qual Andersen construiu sua vida profissional e seus círculos de amizade, conquistou prestígio e admiração, como também recebeu algumas promessas políticas nunca cumpridas (FERREIRA, 2001; CORRÊA, 2011; PILOTO, 1960; CAMARGO, 2007).

Andersen retratou em Curitiba, Romário Martins (1874-1948), Affonso Alves de Camargo (1873-1958), Nestor Vítor (1868-1932), Andrade Muricy (1895-1984), Silveira Neto (1872-1942), Alcides Munhoz, Major José Cândido da Silva, Moisés Marcondes de Oliveira e Sá (1859-1928), Otávio de Sá Barreto e confeccionou também alguns bustos, como os de Emiliano Pernetta (1866-1921) e de Nilo Cairo (1874-1928) (PILOTO, 1960; CORRÊA, 2011). Todas estas imagens, representações e pinturas simbolizavam o poder e o prestígio dos retratados. Vicente Machado (1860-1907), por exemplo, que também foi retratado por Andersen era um grande apreciador e comprador de arte. Desde que conheceu Alfredo Andersen estabeleceu uma relação amigável com o mesmo. Vicente Machado incentivou e convenceu Andersen a permanecer no Paraná, prometendo ao artista uma Escola de Belas Artes (CORRÊA, 2011; OSINSKI, 2000). Por outro lado,

Machado, que pretendia também criar uma identidade para o Estado do Paraná, pediu a Andersen que ficasse para “ajudar a educar o povo paranaense”. Andersen recebeu promessas como essas, também de outros políticos e governantes. Isto acaba por confirmar, ao mesmo tempo, a inexistência de uma posição institucional onde Andersen pudesse ser alocado e, a falta da institucionalização do meio artístico no Paraná (PILOTO, 1960, p. 13-14; CORRÊA, 2011, p. 113-121), uma vez que estas promessas nunca se tornaram realidade. Pelo menos não enquanto Andersen ainda estava vivo – a Escola de Bela Artes, por exemplo, foi criada apenas em 1948 (OSINSKI, 2000).

#### 4.2.3 Andersen artista, Andersen professor

A historiadora e crítica de arte paranaense Adalice Araújo escreveu o seguinte texto crítico sobre Alfredo Andersen:

Além de sua importância didática, que lhe valeu o título de “Pai da Pintura Paranaense”, grande foi o valor de Alfredo Andersen como artista plástico. Três grandes linhas temáticas caracterizam a obra de Alfredo Andersen como pintor: o retrato, a paisagem e as cenas de gênero. No retrato, Alfredo Andersen explora, em geral, os efeitos do claro-escuro, característica, aliás, comum entre os pintores nórdicos. [...] Nas paisagens e cenas de gênero, as composições iniciais, que tendiam aos pastéis e cinzas, são substituídas – em contato com a luz dos trópicos – por uma paleta mais leve, mais próxima do Impressionismo. Proximidade esta que se caracteriza, porém, mais pela fatura e pela sensação visual de captação do fugidío perante a natureza do que pelas cores e toques soltos propriamente ditos. A luz, delimitando a forma sem destruí-la, aproxima-o dos realistas, parcialmente ligados ao impressionismo, como Manet ou Degas. Mais importante, porém, que a tentativa de encaixar Alfredo Andersen nesta ou naquela corrente é procurar compreendê-lo como um dos mais emotivos intérpretes da gente e da paisagem paranaense em inícios do nosso século. É nas cenas de gênero que vamos encontrar as mais espontâneas criações de Alfredo Andersen. Sem qualquer preocupação de agradar o possível consumidor, as emoções puras que brotam dos gestos e cenas do cotidiano constituem para o artista perene fonte de inspiração. Nas paisagens, observa-se um processo idêntico ao das cenas de gênero. A liberdade da mensagem aumenta à medida que Andersen integra-se ao novo meio (ARAÚJO *apud* MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES, 1984).

Camargo (2007, p. 92), corrobora com Araújo, entendendo que Andersen produziu, desde sua chegada, um trabalho precursor no tratamento da luz brasileira como assunto e da luz, em geral, com estrutura do quadro. O resultado de suas pesquisas fez com que suas pinturas se tornassem um marco na produção extra acadêmica nacional ao conseguir uma estruturação da imagem pela luz que o

colocam em lugar único entre os artistas do período. Camargo (2007), continua, afirmando que Andersen conseguiu construir, a partir destas características, em suas paisagens, um espaço onde o elemento unificador e estruturador deixou de ser o tema e passou a ser uma poderosa luz que permeia toda a sua pintura e, provavelmente fascinante para um olhar formado na Europa nórdica.

Andersen desenvolveu em Curitiba uma intensa atividade como pintor, mas também, como professor de artes. Quando chegou à Curitiba, a educação, principalmente artística, era baseada em métodos arcaicos, faltavam prédios escolares, os professores eram mal preparados e praticamente não se podia contar com recursos financeiros e materiais, fossem eles Municipais ou Estaduais (OSINSKI, 2000).

Dez anos antes da chegada de Andersen à Curitiba, havia sido criado o Regulamento da Instrução Pública no Paraná, que inseria, entre outras coisas, conteúdos relacionados à arte no ensino oficial deste Estado (OSINSKI, 2000). Nesta época, o artista português Mariano de Lima, já oferecia aulas de desenho e pintura em Curitiba. Antônio Mariano de Lima, chegou a Curitiba em 1884, com apenas 23 anos de idade (OSINSKI, 2000). Incentivado por Alfredo d'Escrangnolle Taunay – presidente da Província em 1885, este artista ligado à tradição da Academia de Belas Artes, elaborou o equivalente local ao Liceu de Artes e Ofícios<sup>69</sup>, sofrendo influência, tanto do neoclassicismo, quanto das vertentes filosóficas do liberalismo e do positivismo, dominantes no Brasil (OSINSKI, 2000). Entretanto, foi pioneiro no processo de desenvolvimento das Artes Plásticas em Curitiba, fundando em 1886, uma instituição que passaria a se chamar, a partir de 1889, de Escola de Belas Artes e Indústria – esta instituição tinha concomitantemente uma grande preocupação com a formação de trabalhadores. Por intermédio deste artista, o Paraná teve suas primeiras exposições organizadas de artes e também a criação e veiculação do jornal “A Arte”, primeiro periódico especializado no assunto no Estado (OSINSKI, 2000). Por sua escola passaram personalidades como Vitor Ferreira do Amaral (1862-1953), Nestor Vítor (1868-1932), Georgina Mongruel, Pamphilo d'Assumpção (1868-?), Ermelino Agostinho de Leão (1834-1901), Rocha Pombo (1857-1933), Emiliano Pernetá (1866-1921), assim como João Turin (1878-1949) e

---

<sup>69</sup> Os Liceus de Artes e Ofícios, foram criados, a partir de 1857, pela Academia Imperial de Belas Artes e visavam, entre outras coisas, evitar o desenvolvimento de ideias contrárias à ordem política e consequentemente as agitações como as que estavam acontecendo, nesta época, na Europa (CAMARGO, 2007, p. 141).

Zaco Paraná (1884-1961). Com a chegada do Conservatório de Belas Artes, aberto em 1895, por Paulo Ildefonso d'Assumpção, ex-aluno de Mariano e agora seu competidor, Mariano perdeu muitos alunos, acabando por desaparecer da cena artística de Curitiba, em 1902 (OSINSKI, 2000, p. 4-6; CAMARGO, 2007, p. 143-149).

Osinski (2001), afirma que Silveira Neto, em 1941, atribuiu à Andersen o verdadeiro início da formação artística paranaense; e o jornalista Sá Barreto, em 1933, afirmou que cabia à Andersen a glória de haver pintado, pela primeira vez e com acerto de desenho e perspectiva, com realidade artística de cor e de luz, “o pinheiro paranaense, soberano majestoso de nossa paisagem” (OSINSKI, 2000, p. 04-06; CAMARGO, 2007, p. 143-149).

Entre 1902 e 1915, Andersen transformou seu atelier em uma Escola de Arte. Neste período lecionou desenho na Escola Alemã e no Colégio Paranaense. Segundo Osinski (2000, p. 6), Andersen buscou em sua produção plástica, os subsídios para sua prática docente, imprimindo uma metodologia de ensino diferenciada mas, sempre fiel à uma rigidez formal dentro dos parâmetros do objetivismo visual – não no sentido acadêmico das academias, mas sim dentro da rigidez do desenho perfeito, das “trilhas seguras”, mesmo que influenciadas pela ideias impressionistas com ênfase no naturalismo. Foi responsável, desta forma, pela formação de uma geração de artistas de talento, entre os quais, Lange de Morretes (1892-1954), Stanislaw Traplen (1898-1958), Kurt Freysleben (1899-1970), Theodoro de Bona (1904-1990). Estes artistas, mesmo seguindo caminhos individualizados, conservaram certa fidelidade estilística ao seu mestre (OSINSKI, 2000).

Andersen oscilava suas preocupações entre a formação de artistas e a capacitação do operariado para o trabalho na indústria, tendo encaminhado às autoridades da época, de acordo com Osinski (2000, p. 7-11), inúmeros projetos que contemplavam, ora a criação de uma Escola Técnica Primária ou de uma Escola Profissional de Arte Aplicada, ora a criação de uma Escola de Belas Artes.

Andersen foi ao mesmo tempo, o primeiro artista estrangeiro a expor, individualmente, na cidade de Curitiba, em 1902, na Associação Curitibana de Empregados no Comércio. Em 1903, seu atelier e escola passou a ser um espaço específico para comercialização de suas obras, uma vez que não existia ainda na cidade um local para estas transações – elaborou um esquema, na época

revolucionário, para aquisição de suas pinturas: uma espécie de consórcio denominado “Ação entre Amigos”. Este esquema permitia o parcelamento de pagamentos e o sorteio mensal de uma obra sua. Em 1904, pintou a obra “Sete Quedas” (FIGURA 55), que pertence hoje à empresa Itaipu Binacional (FERREIRA, 2001).



FIGURA 55 – ANDERSEN, A. Sete Quedas. 1904  
FONTE: SEEC, 2013.

Andersen assumiu, em 1909, aulas na Escola de Belas Artes e Indústrias e, se envolveu, paulatinamente, com a Administração Pública da cidade de Curitiba, criando brasões, executando projetos para escolas de artes e, continuamente, executando retratos oficiais de políticos (FERREIRA, 2001, p. 69-70). Corrêa (2011, p. 221), afirma que até pelo menos 1910, Andersen atuou como um catalisador cultural. Suas iniciativas incidiram na educação, no incentivo à produção de exposições e na criação de sociedades artísticas. Em 1915, transferiu definitivamente seu atelier para Rua Conselheiro Carrão, atual Rua Mateus Leme, instalando sua escola particular de Arte (CORRÊA, 2011).

#### 4.2.4 A década de 1920

A Andersen coube lançar as bases de uma escola de pintura paranaense, marcada pela objetividade da linguagem pictórica, liberta do formalismo acadêmico e provenientes de uma linguagem e técnicas resultantes de uma cultura definida (FERREIRA, 2001, p. 78-89). Suas pinturas, que ficaram marcadas pelo Realismo e pelo Impressionismo, tiveram como característica principal, o uso de uma luminosidade intensa, que dissolvia o verde da vegetação, ampliando surpreendentemente o horizonte. Este artista, mas principalmente, seus discípulos – Gustavo Kopp (1891-1933), Theodoro De Bona, Amélia Assunção, Pedro Macedo, Isolde Höette, João Ghelfi (1890-1925) e, especialmente, Lange de Morretes – ajudaram a construir o imaginário iconográfico do Paraná, uma vez que suas

biografias coincidem com os anos da construção da identidade brasileira, sobretudo da paranaense (PINTORES DA PAISAGEM PARANAENSE, 2005).

No entanto, a etapa final de sua vida ficou marcada por contratempos financeiros e profissionais. Côrrea (2011, p. 221-225), destaca a década de 1920, como o marco inicial destas dificuldades. Embora Andersen contasse com o reconhecimento local; o crescente número de pintores qualificados no Estado – muitos deles discípulos seus – aumentava a competitividade por posições e encomendas. Concomitantemente, muitos artistas, voltando de suas estadas no exterior e buscando viver da arte, criaram escolas, cursos particulares e engajaram-se em exposições – que viraram um evento constante. O artista paranaense Theodoro de Bona, chegou a chamar a Curitiba deste período, de “Pequena Montparnasse” – evidenciando o referencial francês que passou a moldar o estilo de vida desses artistas. Somado a tudo isso, havia ainda, os intensos debates nacionalistas e deterministas em curso e; a hostilidade e ataques de artistas paranaenses autoproclamados “modernos”, frente à estética acadêmica de Andersen. Toda esta conjuntura colocou o pintor norueguês numa difícil situação, acossado diante de hostilidades e frustrações (CORRÊA, 2011).

Na Curitiba, pós Segunda Guerra Mundial, surgiu uma nova geração de intelectuais que, reunidos em torno da “Revista Joaquim”, criada pelo escritor curitibano Dalton Trevisan (1925-), que à época tinha apenas 21 anos, terminaram por desprestigiar completamente a reputação de Alfredo Andersen como artista a ser seguido (CAMARGO, 2007). Estes intelectuais, estabeleceram as bases para uma arte moderna paranaense baseada na figuração “portiniana” e da figuração de esquerda, derivada principalmente do muralismo mexicano, sendo liderada por artistas plásticos como Poty Lazzarotto (1924-1998) e Guido Viaro (1897-1971) (CAMARGO, 2007, p. 194-195). A reputação de Andersen, só seria plenamente restabelecida, muitos anos mais tarde, quando teve início reflexões e estudos mais aprofundados sobre o significado de sua vida e obra, e do alcance, valor e importância que as mesmas tiveram para o Estado e para o País.

Em 1927, Andersen executou no Rio de Janeiro, alguns retratos encomendados. A execução destas encomendas lhe rendeu a possibilidade de viajar novamente para a Noruega, permanecendo por lá, aproximadamente 1 ano (FERREIRA, 2001; CORRÊA, 2011). Em 1931, com 71 anos, recebeu o diploma de Cidadão Honorário de Curitiba e, em 1934, por seu reconhecimento didático, no

campo do ensino da arte, recebeu a designação de “Pai da Pintura Paranaense” (FERREIRA, 2001, p. 69-70, OSINSKI, 2000). Pouco antes de sua morte, em 1935, Andersen participou da exposição do Núcleo Bernardelli, que sediado no Rio de Janeiro, conformaram uma espécie de ala moderada do Modernismo Brasileiro, da década de 1930. A orientação do Núcleo Bernardelli era coerente com o histórico de envolvimento de Andersen com o ensino artístico (CORRÊA, 2011, p. 204). Para Corrêa (2011), este período, foi também de recolhimento. Andersen voltou-se para seu mundo interior, encontrando na expressão plástica uma forma de dar vazão às questões e tensões com as quais se defrontava, produzindo, nesta época, muitas cenas de gênero e paisagens.

Andersen morreu em 9 de agosto de 1935. Três meses após sua morte, o artista foi homenageado com uma exposição retrospectiva composta de 72 pinturas, montada em uma sala do Edifício Luiz Müller, em Curitiba. Em 03 de Novembro de 1940 foi instituída na cidade de Curitiba, a “Sociedade Amigos de Alfredo Andersen”, com o intuito de cultuar a memória do artista e incentivar a criação do Museu Alfredo Andersen. Em 1979, a Casa de Alfredo Andersen passou a ser denominada Museu Alfredo Andersen, que realizou em 1980, uma exposição retrospectiva que comemorou os 120 anos de seu nascimento. Somente em 1987, foi inaugurado o Museu Alfredo Andersen (FERREIRA, 2001, P. 78-89). No ano 2000, cinco obras do pintor foram expostas na exposição Brasil + 500 anos – a curadoria desta exposição considerou o artista como aquele que “trouxo da formação europeia um sensível e refinado naturalismo” (FERREIRA, 2001, P. 78-89).

#### 4.2.5 Entre Alfredos: a relação entre o “Pai da Pintura Paranaense” e o “Inventor do Paranismo”

Alfredo Andersen no auge do Paranismo, já não era mais considerado um artista moderno<sup>70</sup>. No entanto, ele viveu os principais anos da construção deste

---

<sup>70</sup> É tarefa das mais complexas analisar o conceito de moderno, assim como diferenciá-lo dos conceitos de modernismo e modernidade (JAMESON, 2005). São conceitos que foram construídos e modificados ao longo do tempo, sendo concebidos e usados de diferentes formas nas diferentes épocas e contextos. Para Jameson (2005), a palavra “moderno” é usada desde o século V da era cristã, significando simplesmente “agora”. De qualquer forma, é preciso fazer uma escolha para o uso da palavra no contexto artístico.

**No contexto da Arte**, existem, conforme explica Fabris (2010, p. 13), sucessivas “canonizações” das obras de Arte Moderna, resumíveis (pelo menos no interior da arte europeia) a uma série de categorias precisas, como por exemplo: autonomia e divórcio da cultura de massa e da vida

movimento formando muitos dos artistas paranistas e fazendo parte de uma rede de intelectuais muito importantes para a construção do mesmo, entre eles, Alfredo Romário Martins (1874-1948), considerado o “inventor do Paranismo” (PEREIRA, 1997).

O principal objetivo do Movimento Paranista foi o da construção de uma identidade regional para o Estado do Paraná e, apesar de representar o resultado de um longo processo de formulação e construção de um imaginário tipicamente paranaenses, em suas relações com as ideologias europeias e brasileiras, o termo Paranismo só foi definido em 1927 (PEREIRA, 1997, CAMARGO, 2007). Camargo (2007, p. 8-9 e p. 16-17), explica que, para um entendimento ampliado do que veio a ser o Paranismo é preciso considerar todas as relações estabelecidas em seu contexto de criação – um contexto multifacetado e possuidor de inúmeras conexões formadas por pessoas, fatos, acontecimentos, territórios e interesses políticos que ultrapassaram os limites do Estado do Paraná e, ao mesmo tempo, se diferenciou do restante dos movimentos identitários produzidos em outros estados brasileiros. Frisando que, no Brasil, o Modernismo foi uma busca pela identidade brasileira (CAMARGO, 2007; PEREIRA, 1997).

Brito<sup>71</sup> (apud Fabris, 2010, p. 14), apesar de detectar na busca da identidade nacional o traço distintivo da vanguarda brasileira, afirma ser paradoxal a modernidade brasileira quando a mesma projetava para o futuro o que tentava resgatar no passado. Enquanto as vanguardas europeias se empenharam em dissolver identidades e derrubar ícones da tradição, a vanguarda brasileira se esforçou para assumir as condições locais, caracterizá-las, positivá-las (BRITO *apud* FABRIS, 2010).

---

cotidiana; caráter autorreferencial, autoconsciente, não raro irônico, ambíguo e rigorosamente experimental; expressão de uma consciência puramente individual; analogia com a ciência pelo fato de produzir conhecimento; literatura como expressão persistente da linguagem desde Gustave Flaubert; pintura como elaboração persistente do próprio meio desde Manet; rejeição dos sistemas clássicos de representação; negação do “conteúdo”, da subjetividade e da voz autoral; negação da semelhança e da verossimilhança, exorcismo de todo realismo; papel adversário em relação à cultura burguesa (FABRIS, 2010, p. 13). Entretanto, pensando especialmente na Arte Moderna Brasileira, é preciso ponderar na sua relação entre ser uma “derivação” da Arte Europeia, principalmente formalmente e, ao mesmo tempo, ser um paradoxo da mesma – conceitualmente. Ou seja, a Arte Moderna brasileira, possuiu características bastante peculiares que a diferenciaram profundamente da Arte Moderna Europeia. As diferenças se dão inclusive, nas gêneses de sua formação, isto é, entre os diferentes estados brasileiros (FABRIS, 2010).

\*Sobre a Arte moderna brasileira ver: FABRIS, A. (org.). **Modernidade e modernismo no Brasil**. Porto Alegre: Zouk, 2010. 2. ed.

<sup>71</sup> BRITO, R. A semana de 22: o trauma do moderno. In: V.A. **Sete ensaios sobre o modernismo**. Rio de Janeiro: Funarte, 1983.

De acordo com Pereira (1997), os Paranistas tiveram que “inventar um Estado”. Ou seja, instituições governamentais e artistas de diferentes áreas “construíram” uma história regional detentora de inúmeras tradições, divulgando-as e “ilustrando-as” – isto é, transformando o que estabeleceram ser figuras míticas paranaenses, em símbolos “arquetípicos” da formação do Estado. Para Carvalho (2005, p.13-14):

A criação de um mito de origem é fenômeno universal que se verifica não só em regimes políticos mas também em nações, povos, tribos, cidades. Com frequência disfarçado de historiografia, ou talvez indissolúvelmente nela enredado, o mito de origem procura estabelecer uma versão dos fatos, real ou imaginada, que dará sentido e legitimidade à situação vencedora.

O mote principal desta construção foi a paisagem paranaense – a imagem física da terra como metáfora desta identidade (CAMARGO, 2007; PEREIRA, 1997). Foi dada uma ênfase positiva a figura do caboclo e dos tipos populares e, deixada completamente de lado a contribuição africana; foram superestimadas as lendas indígenas, a gralha-azul, a erva-mate e, engrandecida a imagem do pinheiro – a *araucaria angustifolia* – que se consolidou como o grande símbolo paranista – o qual já fazia parte das narrativas dos viajantes que passavam pela província (CAMARGO, 2007, P. 78-79), e que se tornou símbolo do homem e da terra paranaense. Ainda para Camargo (2007, p.10):

A opção pelo gênero pictórico da paisagem como forma de construir e representar a imagem do meio físico do Estado, é uma maneira de sustentar os parâmetros chancelados pela “tradição moderna” oficial, à qual se mantém, estética e politicamente, ligados. Esta opção pela paisagem foi combatida, por exemplo, por Romário de Andrade – que privilegiava os retratos e cenas de gênero. Para ele, a paisagem produzia uma imagem do Brasil consideradas, falando de maneira simplista, indiferente ao “homem” brasileiro e associada às classes dominantes do Império e da primeira República. Mas o problema é que os paranistas não se reconhecem no retrato do “povo” brasileiro como proposto por Andrade e por seus epígonos nas artes visuais – como Tarsila do Amaral, Di Cavalcanti ou Portinari – e, trabalham pela construção alternativa. Os artistas plásticos paranaenses operacionalizam inteligentemente sua produção, oferecendo favores estéticos em troca de possibilidade de ascensão social ao produzir uma forma de arte aplicada as solicitações teóricas e estéticas de seus inspiradores intelectuais e patronos. Por meio destas formas de interdependência enxergamos os “contratos” não escritos, em que agentes de diferentes estratos sociais se relacionam para benefício mútuo. Como consequência dessas trocas, vemos, no Paraná da primeira metade do século XX, uma produção de um lado ligada às formas de artes decorativas, produzidas por artistas com formação técnica nas artes gráficas locais ou europeias e, por outro, a um paisagismo de teor simbolista, em que verdadeiros “logotipos” regionalistas, como a imagem do pinheiro paranaense, são temas dominantes na produção local

O uso da flora, em construções identitárias, foi muito comum na Europa, que teve, segundo Hobsbawm (2011, p. 360-361), na ênfase da luta, o toque de esperança, confiança e aproximação de um futuro melhor muitas vezes expressos pelas metáforas do crescimento das plantas. Por outro lado, as tradições e construções identitárias europeias, de maneira geral, como por exemplo, o próprio caso da Noruega – e, no Brasil, o Paraná – tiveram como mote principal, o uso romântico da paisagem local.

É preciso ressaltar o fato de que, a construção identitária do Paraná, teve início com a emancipação política deste Estado, ocorrida em 1853, e também com a posterior e grande onda imigratória verificada entre 1860 e 1880<sup>72</sup>, sendo em essência, um movimento anticlerical, positivista e elogioso à técnica e à modernidade e surgido tardiamente – uma vez que Curitiba foi a última província a ser criada no final do Império, sendo encarada pela historiografia tradicional como um caso periférico (CAMARGO, 2007; PEREIRA, 1997).

A análise das discussões que levaram às produções elaboradas pelos paranistas revelam diversos graus de interdependência entre os diferentes segmentos da sociedade paranaense e do Estado com as instituições nacionais e os centros de poder político brasileiros (CAMARGO, 2007; PEREIRA, 1997). Esta interdependência pode ser percebida no enfrentamento dos problemas correntes à época, como por exemplo, nas definições do “caráter” das regiões e das populações com referência às nações “civilizadas” e nas lutas para o estabelecimento de pontos de vista “culturais” por parte de atores que disputaram os espaços políticos com as elites estabelecidas (CAMARGO, 2007; PEREIRA, 1997).

Nesse sentido, todo os artistas plásticos, ligados ao Paranismo – e, Andersen se enquadra nesta categoria – eram ao mesmo tempo: estabelecidos e *outsiders*<sup>73</sup>. Eram originários, principalmente das camadas mais pobres da

---

<sup>72</sup> A partir de 1870 chegaram ao Paraná cerca de 11.805 imigrantes de diversas origens, mas principalmente poloneses, italianos, e alemães. No Brasil, entre 1872 e 1949, chegaram 4,55 milhões de imigrantes. Todos eles trouxeram consigo uma cultura pré-migratória, criando inevitavelmente novas identidades étnicas. A convivência com os novos hábitos, culturais e profissionais, tensionou a cada dia as relações sociais e, os antigos habitantes luso-brasileiros, trataram de definir seus papéis e elaborar uma imagem própria (CAMARGO, 2007, p. 24-25 e p. 65).

<sup>73</sup> Superioridade social e moral, autopercepção e reconhecimento, pertencimento e exclusão são elementos das dimensões da vida social que o par *estabelecidos-outsiders* ilumina exemplarmente: as relações de poder, que em diferentes escalas, alcançam as sociedades como um todo. *Outsiders*

população, dispondo de uma formação intelectual menos sofisticada que a de seus antecessores e protetores luso-brasileiros, sendo na maioria imigrantes ou oriundos de famílias operárias de origem imigrante (CAMARGO, 2007). Via de regra, nenhum deles dispunha de possibilidades de ascensão social e profissional, necessitando da ajuda do estado, através de intelectuais como Romário Martins, para que pudessem completar sua formação e, também na concessão de bolsas de estudos na capital do Brasil, na Europa ou ainda, para terem encomendadas suas produções artísticas. Existia portanto, por parte destes artistas, uma busca constante de pertencimento social, o que os atraía para as questões políticas e, para as tentativas de inserção social (CAMARGO, 2007). Porém, estes artistas plásticos, longe de serem passivos nas relações com os estabelecidos, atuaram intensamente para obter a inserção de suas ideias, negociando com o *establishment*<sup>74</sup> local sua ascensão social em trocas das imagens da identidade paranaense. Esta interdependência entre Estado e artistas tinha como contrapartida, a necessidade urgente da contribuição da produção desta arte para a criação e o estabelecimento das imagens de identidade do Paraná (CAMARGO, 2007, p.09-17).

Cabe aqui explicitar as relações entre os “Alfredos”: Romário Martins, foi figura-chave em diferentes negociações sociais – articulações entre as demandas de políticos, intelectuais, incentivando e agenciando um rol bastante grande de artistas. Mas existem indicações de laços de uma amizade verdadeira entre Romário Martins e Alfredo Andersen, baseada principalmente na admiração mútua (CORRÊA, 2011). De acordo com Corrêa (2011, p. 122), Martins prestava apoio indireto a Andersen, articulando encomendas das obras do artista, para terceiros e para o seu próprio acervo pessoal de obras de arte. Havia, ainda, incentivos morais: na sugestão de matérias e artigos sobre Andersen em revistas e jornais locais, além de uma parceria na criação da “Revista Paranista”. A autora (CORRÊA, 2011, p. 125-126), afirma que outros literatos paranaenses importantes, como Tasso da Silveira,

---

são aqueles que estão de fora da considerada “boa sociedade” (ELIAS e SCOTSON apud FERREIRA e ZAMBÃO, 2012).

<sup>74</sup> *Establishment* é justamente o grupo que se autopercebe e que é reconhecido como uma “boa sociedade” – com uma identidade social construída a partir de uma combinação singular de tradição, autoridade e influência, fundando seu poder no fato de serem um modelo moral para os outros. Na língua inglesa, o termo que completa a relação é *outsider* (ELIAS e SCOTSON apud FERREIRA e ZAMBÃO, 2012).

Andrade Muricy (1895-1984), Silveira Neto e Nestor Vitor<sup>75</sup> (1868-1932), todos radicados no Rio de Janeiro, eram também desejosos de fazer do Paraná um Estado conhecido e reconhecido, assim como era desejo de Romário Martins. Todos eles foram, também, retratados ou estiveram envolvidos de diferentes formas, com Andersen.

Conforme explica Iurkiv (2002), o “Inventor do Paranismo”, o curitibano Alfredo Romário Martins, foi um importante literato e político. No início de sua vida profissional, trabalhou como jornalista colaborador em jornais como “A República” e “Ilustração Paranaense”<sup>76</sup>. Escreveu e publicou livros como “Vozes Intimas”, em 1894, “Noites e Alvoradas”, em 1895, “O Socialismo” e “Fatos e Tradições Paranaenses”, em 1896 (IURKIV, 2002). Em 1896, atuou também na redação da “Revista do Clube Curitibano”, órgão das elites luso-brasileiras locais – o que o colocou em contato com os pontos de vista “culturais” das elites paranaenses. Ajudou na fundação da Universidade Federal do Paraná, e foi fundador do Instituto Histórico e Geográfico Paranaense - IHGB<sup>77</sup>, sendo um dos defensores dos movimentos do Paraná na Guerra do Contestado e da extinção do Território do Iguaçu, em 1946 (IURKIV, 2002). Opôs-se frontalmente à intelectualidade paulista do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo, principalmente ao seu membro e diretor Hermann Friedrich Albrecht Von Ihering (1850-1930), que defendia o extermínio dos Kaigangs, desenvolvendo da mesma forma uma intensa crítica ao Governo do Estado do Paraná, pela sua falta de atenção para com os índios paranaenses, principalmente aqueles de Palmas, na região sul do Paraná. Romário

---

<sup>75</sup> O paranguara Nestor Vitor, crítico estabelecido no Rio de Janeiro e bem posicionado no campo literário, foi o elo entre a produção Simbolista paranaense e a divulgação da mesma na imprensa carioca (IURKIV, 2002).

<sup>76</sup> As Revistas do Clube Curitibano e Ilustração Paranaense, juntamente com as ideias propagadas pelo IHGPR foram os órgãos fundamentais na institucionalização do movimento pela construção da identidade paranaense, foram pólos em torno dos quais os intelectuais e os artistas, do início do século XX, gravitaram e trataram de se inserir (CAMARGO, 2007, p. 18). A revista Ilustração paranaense foi o veículo por excelência das ideias paranistas definidas por Romário Martins e desenhadas por João Turin e Lange de Morretes (CAMARGO, 2007).

<sup>77</sup> O Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB) nasceu em 1838. Sua criação se deu juntamente com a do Arquivo Público do Império que, somados à Academia Imperial de Belas Artes, integraram esforços para a construção de um Estado Imperial centralizado e forte. A princípio, a história do Brasil, escrita pela IHGB deveria ressaltar valores ligados a unidade nacional e a centralização política, colocando a jovem nação brasileira como herdeira e continuadora da tarefa civilizadora portuguesa – a nação cujo passado o IHGB iria construir, deveria surgir como fruto de uma civilização branca e europeia nos trópicos. Atualmente os IHG's caracterizam-se por atividades múltiplas, nos terrenos culturais e cívicos, pela reunião de acervo bibliográfico, hemerográfico, arquivístico, iconográfico, cartográfico e museológico (IHGB, 2013).

foi, durante toda a sua vida adulta, defensor inveterado do território paranaense, sendo um dos relatores da argumentação de que o Paraná era uno e indiviso. Recorreu, para tanto, a um grandioso arsenal político, econômico, cultural e artístico, recheado de recursos simbólicos – baseados no Movimento Simbolista e na pintura de paisagem – que culminaram em diversas soluções visuais e teóricas (IURKIV, 2002, p. 123-132).

É fato que Romário Martins teve, durante um longo período, sua formação ligada ao Simbolismo. Teve também, uma atitude bastante hostil à chegada de imigrantes europeus por considerá-los – no contexto da Curitiba, do final do século XIX e início do século XX – elementos perturbadores, estranhos à constituição do que entendia como a miscigenação ideal do paranaense. Mas, a ligação com os aspectos românticos do Simbolismo, lhe permitiu adaptar suas teorias sociológicas e científicas sobre as influências do meio físico<sup>78</sup> e da raça<sup>79</sup> para elaborar uma descrição mítica das especificidades paranaenses, desvinculadas da imagem mulata e tropical do brasileiro, como visto por outros modernistas e Estados brasileiros (CAMARGO, 2007, p. 16). Juntamente com Vicente Machado, Romário Martins levou a cabo, o projeto de modernidade proposta pela elite estadual, criando mitos e histórias de origem do Paraná, na tentativa de consolidação das estruturas do poder republicano (PEREIRA, 1997, CAMARGO, 2007).

---

<sup>78</sup> Sob influência do pensamento determinista geográfico, a principal ideia, a partir de meados do séc. XIX, era a de que a Geografia Física determinaria o homem do Brasil. A adaptação brasileira, das teorias europeias sobre as raças, estabeleceram as diretrizes do pensamento sobre o ideal de uma nação e, conseqüentemente, os ideais Paranistas. Na capital do Paraná, o clima muito semelhante ao da Europa, por exemplo, trouxe a ideia de este ser um território onde o Brasil era diferente e, ao contrário da confirmação das diversas pesquisas, realizadas sobre o número de africanos e de escravos no Paraná desta época, insistiu-se na ideia de um território predominantemente “branco” (IURKIV, 2002; CAMARGO, 2007; PEREIRA, 1997).

<sup>79</sup> O final do século XIX e início do século XX, ficou marcado por intensas discussões sobre os conceitos de raça e cor e sobre as ideias de identidade racial e cultural, num Brasil pós-independência. À princípio, índios e africanos foram descartados – apesar da miscigenação reconhecida, desde meados do século XIX. No entanto, num viés romântico, a partir de 1910, o indígena passou a ser apresentado como símbolo da identidade nacional e, mais tarde apareceu na mitologia criada pelos Paranistas. Apesar do conceito de “civilização” ter continuado a ser europeu, a partir de 1870, foram introduzidos no Brasil, novos conceitos de Etnologia e Evolucionismo, que contestaram o sistema monárquico, os quais eram baseados numa ordem natural, sagrada e imutável. Na verdade, toda a discussão sobre a tipologia e identidades brasileiras, na virada do séc. XIX para XX, envolveu a crença e a esperança de uma civilização através do branqueamento (CAMARGO, 2007, p. 30-48).

#### 4.2.6 A paisagem paranista de Alfredo Andersen e de Romário Martins

Andersen participou, direta e indiretamente, das propostas organizadas pelo Movimento Paranista. Estava no âmago deste movimento a representação iconográfica elaborada a partir da topografia paranaense (como exemplos as FIGURAS 55-p.186, 56, 57, 58 e 59), da sua natureza e dos signos retirados da mesma. Inclusive, a utilização do gênero artístico paisagem – na representação iconográfica desta topografia – era usada como fixação de uma identidade estadual. A fixação de uma identidade estadual havia nascido a partir de uma visão romântica de nação, durante o Império (CAMARGO, 2007).



FIGURA 56 – ANDERSEN, A. Gloriosos Campos (Tibagi). 1923.  
FONTE: SEEC, 2013.

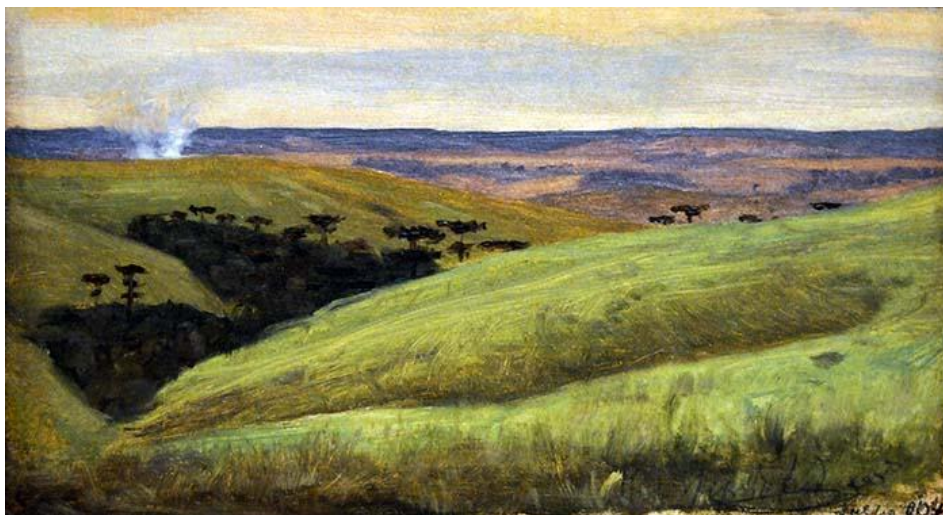


FIGURA 57 – ANDERSEN, A. Campos de São Luis do Purunã. 1904  
 FONTE: SEEC, 2013.

Esta visão vigorou no Estado do Paraná, mesmo após sua emancipação e sob inúmeras polêmicas e críticas a respeito de sua eficácia, modernidade e objetivos – que estavam intimamente ligados às noções de amor pela terra e ao patriotismo (CAMARGO, 2007). Camargo, (2007, p. 110) – explica que o caso paranaense foi diferente do paulista. São Paulo, estabeleceu e definiu uma política “nacional” pela sucessão de presidentes ligados à aristocracia cafeicultora.



FIGURA 58: ALFREDO, A. Sapeco da erva-mate. s/d. 60,5x90cm.  
 FONTE: MON (Museu Oscar Niemeyer)\*\*.

O Paraná manteve suas bases econômicas no sistema ervateiro e numa situação periférica em termos de alcances políticos (CAMARGO, 2007, PEREIRA, 1997). Deste modo, a produção artística ligada ao Paranismo, dependente das

antigas formas agrárias de produção e de gestão política, lançou mão de elementos estilísticos (uma vez que estavam ligados à crescente utilização das Artes Gráficas), que embora modernos, no sentido de não acadêmicos, ligavam-se mais ao valores da “alta cultura” do Império e da primeira República que às tendências homogeneizadoras, informadas pelas ideologias voltadas às massas (CAMARGO, 2007, PEREIRA, 1997). Dentro desta lógica, torna-se indiscutível a participação de Andersen no movimento paranista. O artista produziu inúmeras paisagens, muitas delas sob encomenda, para a elite de sua época. É possível ver, em muitas destas obras, os ciclos de produção da erva mate, os imigrantes, as florestas de pinheiros, as queimadas das florestas nativas, paisagens serranas (FIGURA 59), entre outras paisagens paranaenses – representação topográfica que conta a história do Estado do Paraná.

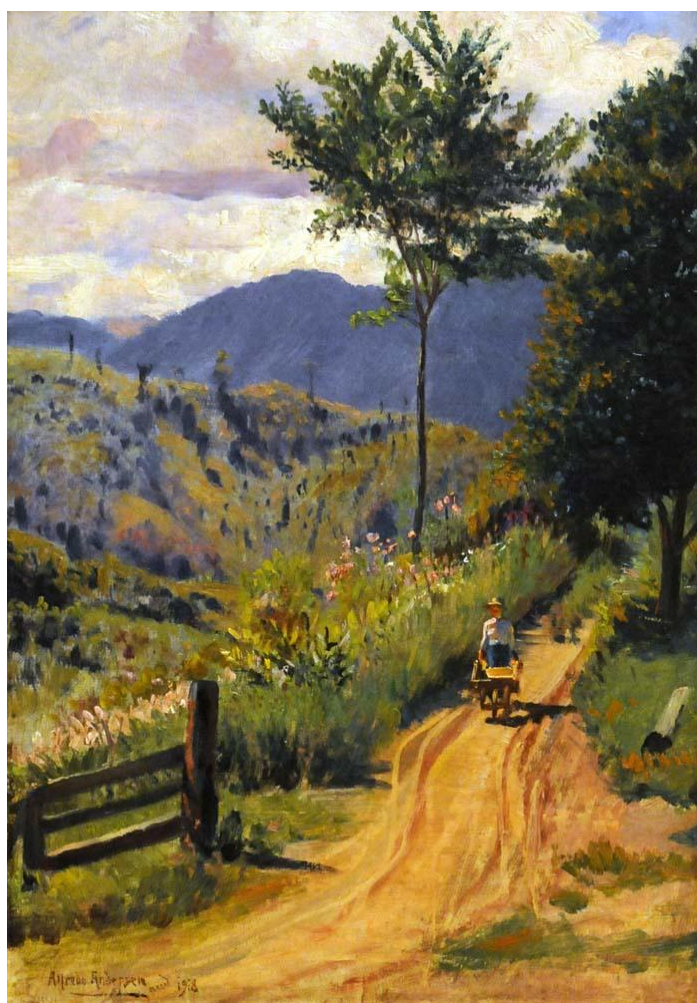


FIGURA 59 – ANDERSEN, A. Paisagem serrana com personagem. 1918.  
FONTE: MON (Museu Oscar Niemeyer)\*\*.

Por outro lado, além de ter produzido bustos, esculturas, pinturas e retratos para a elite e para os políticos de então – todos símbolos progressivamente elaborados para o “engrandecimento do Paraná”, Andersen foi o primeiro professor de artes de Frederico Lange de Morretes (1892-1954), (CAMARGO, 2007; CORRÊA, 2011; FERREIRA, 2001).

Lange de Morretes, artista e biólogo, filho de um engenheiro alemão que chegou ao Brasil para trabalhar na Estrada de Ferro Paranaguá-Curitiba, tornou-se abertamente um opositor a arte desenvolvida por Andersen. Apesar disto, Lange ainda em 1922, apresentava uma pintura de paisagens bastante tradicional e com pinceladas românticas e impressionistas – bastante próximas das composições e da arte de Andersen (CORRÊA, 2011). Lange também pintou as paisagens paranaenses e utilizou, à exaustão a imagem do pinheiro. Além das pinturas que realizou sobre os pinheiros, algumas de caráter abertamente alegóricos e com títulos como “A Natureza” e “A Alma da Floresta”, Lange de Morretes, estilizou também a pinha e o pinhão. Lange de Morretes, João Zaco Paraná (1884-1961) e João Zanin Turin (1878-1949), foram os três grandes nomes de artistas plásticos ligados ao Movimento Paranista, entretanto foi Turim, segundo Camargo (2007, p. 149-151 e 159-177), aquele que entre o três artistas, seguiu de forma mais contundente as ideias de Romário Martins na produção de uma arte especificamente Paranista. (CAMARGO, 2007; CORRÊA, 2011; FERREIRA, 2001, PEREIRA, 1997).

Os dois símbolos – a pinha e o pinhão – elementos retirados da paisagem paranaense, foram os que mais marcaram a imagem da cidade de Curitiba. Eles estão representados, até hoje, nas calçadas da cidade, nas pinturas de muitos outros artistas, em murais espalhados pela cidade e, em inúmeros objetos que servem como lembranças turísticas do Estado do Paraná e de sua capital. Esta reverberação no tempo e no espaço, fornece uma ideia da força da persuasão simbólica criada por Romário Martins e pelos artistas que gravitaram à sua volta (PEREIRA, 1997). Simbolismo que foi utilizado, posteriormente, pelo estadista Bento Munhoz da Rocha Neto (1905-1973), e pelo artista escolhido à época; Poty Lazzarotto (1924-1998). Ilustrador e gravurista, o curitibano Poty, produziu monumentos em grande escala – murais – para a cidade de Curitiba, utilizando como imagens, as já conhecidas figuras do tropeiro, do imigrante, da gralha-azul, do pinheiro, do pinhão, entre tantas outras (PEREIRA, 1997; CAMARGO, 2007, 185-186; FERREIRA, 2012; FERREIRA, 2013).

#### 4.2.7 As várias raças de Andersen

Eu ouço as vozes□eu vejo as cores□eu sinto os passos□de outro Brasil que vem aí mais tropical, mais fraternal□mais brasileiro.□O mapa desse Brasil em vez das cores dos Estados□terá as cores das produções e dos trabalhos.□Os homens desse Brasil em vez das cores das três raças□terão as cores das profissões e das regiões. As mulheres do Brasil em vez de cores boreais□terão as cores variamente tropicais.□Todo brasileiro poderá dizer: é assim que eu quero o Brasil, todo brasileiro e não apenas o bacharel ou o doutor□o preto, o pardo, o roxo e não apenas o branco e o semibranco [...]

O outro Brasil que vem aí, Gilberto Freyre, 1926. (FREIRE, 2003).

Corrêa (2001, p. 240-246), afirma que em 1930, Waldemar Curt Radovanovic Freyesleben<sup>80</sup> (1899-1970), escreveu para “Revista Ilustração Paranaense” um longo texto sobre Andersen. Nele, Freyesleben elogiava a qualidade do trabalho do artista, afirmando terem suas obras valor incontestável. O crítico caracterizaria, também, Andersen como “sempre progressivo” e solicitava aos leitores que comparecessem a exposição “Do mestre que é tão paranaense quanto o é qualquer outro pintor conterrâneo”. Neste texto ficam evidentes tanto o isolamento, quanto a dificuldade de inserção étnica pela qual o Artista estava passando, no final de sua vida (CORRÊA, 2011, p. 240-246).

Paradoxalmente, Andersen foi um *outsider* e um estabelecido na sociedade brasileira. Ou seja, apesar de estar apropriadamente inserido no *establishment* local, por ser um artista reconhecido; não possuía, ao mesmo tempo, grande poder aquisitivo, nem um renomado sobrenome; sofria o preconceito de ser casado com uma cabocla e, amargava, mesmo que indiretamente, com os discursos de repulsa aos imigrantes, sendo um “estranho”, um “diferente”, um estrangeiro no Brasil (CORRÊA, 2011; CAMARGO, 2007).

O estrangeiro é aquele que, Georg Simmel (1983), chamou de “não pertencente”; aquele que, mesmo sendo, muitas vezes, um elemento inserido em um grupo é, simultaneamente, exterior a ele. E Andersen estava exatamente nesta situação. Era membro de alguns grupos, acumulando concomitantemente, uma proximidade e uma distância dos mesmos. Este “perto e longe” eram “categorias” muitos bem “regulamentadas e obedecidas” por todos, uma vez que eram especificadas pelos próprios elementos que formavam estes grupos. Eram também baseadas numa tensão e formalidade que resultavam da sua condição de “estranho” (SIMMEL, 1983). Ele era um não “proprietário do solo” (SIMMEL, 1983), do território

<sup>80</sup> FREYESLEBEN, R. F. “Revista Ilustração Paranaense” – v. 4, n. 6, 30 jun. 1930.

brasileiro em que decidiu viver. E, o que garantia a conveniente “posição social” de Andersen, era justamente a objetividade de sua atividade profissional – que lhe proporcionava a contrapartida de uma dada existência, uma penetração com liberdade nos círculos sociais e, o poder de intermediação especial de igualdade dentro de todas estas diferenças específicas.



FIGURA 60 – ANDERSEN, A. Duas Raças. Óleo/tela, 1930, 84,5x64 cm.  
FONTE: MAA (Museu Alfredo Andersen)\*\*.

Andersen pintou em, 1930, o quadro “Duas Raças” (FIGURA 60). Todas as ambiguidades advindas da posição de estrangeiro que Andersen vivenciou e observou na cena brasileira, estão contidas nesta imagem – uma das melhores, mais originais e mais famosas deste artista (FERREIRA, 2001, CORRÊA, 2011).

A cena é composta por duas mulheres. Uma loira e uma morena. Elas estão quietas e unidas pelos braços. Não se olham, não olham para o observador do quadro e nem mesmo olham para o mesmo lugar. A figura morena, de olhar triste e cabisbaixo faz o “papel” de fundo escuro para a loira, que olha pensativamente para

algo indecifrável. Um “papel de parede”, que repete uma cena japonesa, onde duas pessoas conversam, preenche de forma totalizante o fundo do quadro, que é basicamente: preto, branco, vermelho e amarelo.

O “papel de parede” desta cena, é uma *japonaiserie*. A arte japonesa, além de ter influenciado, praticamente todos os Impressionistas, alimenta nesta imagem a peculiaridade e o contraste já existente na tela e que pode ser observada na relação que se estabelece entre as duas mulheres. A *japonaiserie* é também aquela que colore o preto e o branco predominantes na imagem, aquecendo-os e decorando-os assertivamente – uma vez que não produz perspectivas. A ambiguidade entre as muito mais de duas e coloridas “raças” exibidas no quadro, é quebrada pelo entrelaçamento dos braços, ou seja, a ambivalência das “cores humanas” existe mas, está sublimada pela enlace dos corpos e das mãos que se fecham em círculos sem aberturas. A mulher loira deste quadro chamava-se Rosa Smalarz. Era afilhada de Andersen e filha de imigrantes poloneses cuja posição social era, conforme explica Corrêa (2011, p. 250), aquela carregada por uma grande parte dos imigrantes: trabalhadores braçais, fadados a serem apenas a mão de obra agrícola estadual, constantemente vigiados e monitorados por este mesmo estado, imigrantes a serem “corretamente educados” e cuja a ascensão social, além de ser limitada, seria sempre um limitador. O crítico Nelson Aguilar<sup>81</sup> (*apud* FERREIRA, 2001, p. 55), fez a seguinte leitura desta obra:

Duas Raças testemunha a extrema mobilidade étnica da sociedade local, por um jogo de espelho que faz com que a personagem morena passe a ser o *alter ego* da loira, sob um invólucro orientalizante. Ocupando o primeiro plano em diagonal, a moça com vestido branco, rosto em três quartos, a educação da burguesia europeia no Novo Mundo, desfila com a nativa, quase de perfil, pertencente mais ao plano da tela, mais ao país, olhar melancólico, atenta ao papel submisso da mulher na constelação patriarcal. Circula em volta das protagonistas uma *japonaiserie*, que oferece o microcosmo de uma comunidade asiática, oferecendo mais um componente ao cadinho humano meridional. A evocação reflete o mosaico cultural da região. Jorge Luiz Borges comenta que o único lugar onde existe literatura europeia é na América Latina, pois aí não acontece o fatalismo das fronteiras culturais. No caso brasileiro, a contribuição oriental e africana desdobra ainda mais a universalidade.

Mas esta pintura vai muito além disso. Ela é um olhar, uma leitura e uma reflexão sobre as questões étnicas e identitárias pelas quais o país, o Estado do

---

<sup>81</sup> AGUILAR, N. Norte no sul (texto crítico). In: FERREIRA, E. M. 2001 **Andersen volta à Noruega**. Curitiba: Sociedade Amigos de Alfredo Andersen: Secretaria de Estado da Cultura. Museu Alfredo Andersen, 2001

Paraná e os estrangeiros, como Andersen, passavam. Ela revela as incertezas e obscuridades que envolviam a posição dos imigrantes.

Por um lado, uma posição romântica e idealizada – de que estes imigrantes encontravam no Paraná uma “feliz e pacífica hospitalidade”, imagem proposta principalmente, pelo Movimento Paranista. E, por outro lado, uma posição de marcante e constante conflito entre “a proximidade e a distância” que sofria o estrangeiro e que foram analisadas por Simmel (1983), como “uma proximidade, uma harmonia e uma igualdade, porém com sentimentos de possessão exclusiva das relações (...) relações que apenas emitiam mais exclusão e tensão” (SIMMEL, 1983). Pólos, que caracterizaram grande parte das relações estabelecidas no país, entre os brasileiros e os estrangeiros, e que podem ser “percebidas” em muitas obras de Andersen.

## 5 A ICONOLOGIA TOPOGRÁFICA DE ALFREDO ANDERSEN: AS PAISAGENS CULTURAIS DO LITORAL PARANAENSE

*A natureza refletida na arte reproduz sempre o próprio espírito do artista, suas predileções, seus prazeres e portanto, seu espírito de ânimo<sup>82</sup>*

Gombrich (GOMBRICH, 2008).



FIGURA 61 – ANDERSEN, A. Paisagem com canoa na margem. 1922. Óleo/tela. 66x96.

FONTE: Acervo do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand – MASP\*\*.

Corrêa (2011, p. 177), revela em sua Tese, um poema que o médico parnanguara Leocádio Correia (1848-1886), produziu para o quadro “Paisagem com canoa na margem”, de Andersen (FIGURA 61):

**Melancolia** (Diante de um quadro de Andersen):

Lembro-te os sítios, terra minha amada,  
 Todos envoltos em melancolia...  
 E esse “Rocio”, que ao toque da alvorada  
 Suspira e ri em ondas de harmonia

Outrora a erminda, sempre bafejada  
 De altas marinhas, suspirava e ria...

<sup>82</sup> Os pensamentos utilizados no início dos tópicos: 5 e 4.2.7 foram usados poeticamente, mantendo, portanto, uma relação indireta aos temas abordados nestes tópicos.

E quando em festa toda engalanada,  
Eu, triste, a voz daquele sino ouvia...

Doce, lindo recanto, onde o artista  
Palpita, vibra e, religiosamente,  
Deixa na tela uma lembrança boa  
(CORREIA *apud* CORRÊA, 2011, p. 177)<sup>83</sup>

Sobre esta mesma imagem (FIGURA 61) foi realizada por Nelson Aguilar<sup>84</sup>  
(*apud* FERREIRA, 2001, p. 55), a seguinte análise:

Uma linha horizontal perfeita atravessa o quadro de ponta a ponta, deflagrando a fímbria de luz que separa a nuvem do oceano. À margem empastada, suja, aloja-se um barco, paralelo ao horizonte. O mastro sobressai-se como sentinela vertical, guardião do espaço. O todo narra a história vivida do homem Alfredo, que vence o mar e se enraíza em outra terra, tornando-se ubíquo. Esse destino flui em perpétua moção como se, além-oceano, remota na geografia e vizinha na recordação, estivesse Kristiansand, e onde a canoa se aloja, numa presença simétrica ao poste, reside o artista que, num só tempo, se anula e se afirma no acontecimento cósmico captado.

Ambos textos referem-se a “tempos e espaços”, entrecortados pelo mar e pelo céu. A análise de Ferreira (2001), fala de um homem, Alfredo Andersen, que estava “ao mesmo tempo em dois lugares” – um ser que se tornou ubíquo. Ao representar o mar, Andersen, além de contemplá-lo, evidencia-o tornando-o, concomitantemente, seu mundo exterior e interior, sob uma complexa rede de sentidos, significados e sentimentos. Ou seja, a paisagem observada e representada, torna-se um prolongamento do próprio artista, sendo parte cópia, parte idealização da mesma – uma composição de elementos objetivos e subjetivos de uma paisagem geográfica que se faz mimética; uma Geografia imaginária (que pode ser visualizada no mapa imaginário criado a partir das obras de Andersen – APÊNDICE – p. 270).

Puls (1998, p. 137-151), refletindo sobre os fundamentos objetivos e subjetivos da Arte, explica que a mesma opera com elementos retirados da natureza e depende deles para existir, portanto, reproduz a realidade e ao fazer isso reflete o homem e o seu mundo. Na arte, a identidade entre o sujeito e o objeto é explícita,

<sup>83</sup> CORREIA, Leocádio In: **Ilustração Brasileira**: Edição comemorativa do centenário do Paraná, n. 224. Dezembro de 1953. p. 126.

<sup>84</sup> AGUILAR, Nelson. Norte no sul (texto crítico). In: FERREIRA, Ennio Marques. **2001 Andersen volta à Noruega**. Curitiba: Sociedade Amigos de Alfredo Andersen: Secretaria de Estado da Cultura. Museu Alfredo Andersen, 2001

uma vez que sua verdade está dentro do homem. Neste sentido, o mundo é o fundamento da existência humana e o sujeito produto da natureza (PULS, 1998). A pintura, desta forma, reflete não só uma realidade visível. Isto porque, a realidade não abrange apenas o que existe fora dos indivíduos, mas também, o que existe dentro deles – por isso, o visível nunca pode ser confundido com a realidade. Na arte paisagística esta(s) realidade(s) se torna(m) mais subjetiva(s) e aberta(s) e, como qualquer outra obra de arte, está sujeita as mais variadas interpretações (PULS, 1998).

Nas pinturas de paisagens, existe a predominância do fundo sobre a figura – do universal sobre o particular. Assim, ela denota o mundo inteiro, o sujeito coletivo e expressa o homem (PULS, 1998). O tema de toda pintura é a relação do ser humano com seu mundo. Quando uma pessoa produz arte, sob um tema qualquer, ela projeta o que ela é (seu ser) na obra. Por isso obras de arte são, concomitantemente, produtos da intimidade do artista e projeção da coletividade (PULS, 1998, p. 188-196).

Andersen, ao produzir a paisagem analisada (FIGURA 61), faz uma representação da mesma, advinda de sua percepção, fruição e reflexões pessoais (subjetividade). Neste momento, transformou o mundo (objetivo) no resultado de seus pensamentos, convidando a quem o observa a embrenhar-se em sua ubiquidade, mas acima de tudo, a penetrar no seu íntimo. Cada obra realizada por um artista carrega em si, o passado, o presente e o futuro e exatamente aqui está um exemplo daquilo que Merleau-Ponty (2004a; 2004b; CHAÚÍ, 2010), chamou de Espírito Selvagem e Ser Bruto (conceitos desenvolvidos no Capítulo 2): ou seja, um corpo que age sem que haja uma separação metafísica e científica entre o sujeito e o objeto, a alma e o corpo, a consciência e o mundo, a percepção e o pensamento.

Merleau-Ponty (2004a; 2004b), afirma que dentro desta ebulição interior e exterior, ocorre o entrelaçamento entre a sensibilidade, a linguagem e a inteligência. Sendo todo este movimento interno que oferece o poder da criação ao artista. A criação que acontece sob uma linguagem própria (a do artista), e que transforma o invisível em visível, o indizível em dizível, o impensável em pensável (MERLEAU PONTY, 2004a; 2004b; CHAÚÍ, 2010). E, cada vez que uma obra é produzida novos elementos, ícones, signos, tempo, espaço e mundo particulares vão se agregando e se fundindo, possibilitando novas, infindáveis e ilimitadas leituras e análises que, transformam novamente seus significados a cada novo observador/leitor. Para

Merleau-Ponty (2004a; 2004b), esta interação contínua e ininterrupta só é possível pois homens e coisas participam de uma só “carne”. Por isso a criação é, uma divisão no interior da indivisão, e a arte uma totalidade aberta e simultânea, objeto que produz uma história de adventos, algo que permite uma profusão de reflexões (MERLEAU-PONTY, 2004a; 2004b; CHAUI, 2010).

Andersen foi um imigrante estrangeiro que viveu no Brasil, entre o final do século XIX e meados do século XX. Ele não passou simplesmente pelo Brasil registrando suas impressões. Ele se estabeleceu permanentemente no país e registrou tudo o que observou e vivenciou na terra brasileira. Entretanto, observou e vivenciou o território brasileiro sob um olhar e cultura noruegueses. Sob este repertório peculiar e sob este olhar individual, Andersen representou, a partir de um estilo<sup>85</sup> próprio – as paisagens paranaenses, com destaque para as do litoral do Estado. Afetado por esta paisagem, impôs visual e silenciosamente à mesma e a todo seu trabalho, suas percepções, angústias, memórias, inquietações, subjetividades.

Puls (1998, p. 210), vincula à toda arte a característica de carregar conteúdos afetivos, acreditando ser ela uma projeção dos sentimentos do autor. Desta forma, nas paisagens pintadas por Andersen existe também, a representação da sensação de “pertencimento e afastamento” (SIMMEL, 1983), sendo as mesmas, formas simbólicas a serem decifradas e desvendadas (LEHMANN<sup>86</sup> *apud* ANDREOTTI, 2013).

Andersen se permitiu a uma contemplação das paisagens brasileiras. Esta contemplação oportunizou a construção de um trabalho que “conta/discorre” sobre um mundo, o mundo íntimo e o mundo de todos. Seu trabalho extravasa o invisível e permite a realização de uma leitura do litoral paranaense de sua época. Ao fazer isto, Andersen permitiu uma leitura de todos os conflitos internos e externos ao/do

---

<sup>85</sup> O estilo é a síntese visual de elementos, técnicas, sintaxe, inspiração, expressão e finalidade básica. Em termos de alfabetismo visual, pode-se definir estilo como uma categoria ou classe de expressão visual modelada pela plenitude de um ambiente cultural (DONDIS, 1996, p.161-162).

<sup>86</sup> LEHMANN, H. **Der gardasee und sein jahr**. Die Erde, Bd.1, S. 46-59. 1949.; LEHMANN, H. **Die mykenische landschaft**. Für Georg Karo zum 80. Gebursttag. Die Erd, Bd. 5, H. 1, S. 1-14. 1953; LEHMANN, H. **Die rolle des Italien-Klischees im italienbild des deutschen**. List-Jubiläum-Almanach. München, 1964; LEHMANN, H. **Fomen landschaftlicher raumerfahrung im spigel der bilden-den kunst**. Mitt d. Frändischen Geogr. Ges., Bd. 13/14 für 1966 u. 1967, S. 1-24 u. 25 Abb; LEHMANN, H. **Toskanische landschaft**. *Neue Deutsche*. H. 17, S. 66-82. 1970; LEHMANN, H. **Essays zur physiognomie der landschaft**. Hrsg. Von Anneliese Krenzlin u. Renate Müller. “Erdkundliches Wissen”, H. 83, Stuttgart: Franz Steiner Verlag Wiesbaden GMBH, 1996.

artista sobre esta paisagem geográfica e sua história. E aqui está, segundo Andreotti (2013), a importância de não se abdicar do valor das obras de arte enquanto possibilidades de interação com os conhecimentos geográficos e históricos.

Andreotti (2013, p. 41), acredita que os geógrafos não deveriam ficar isolados entre os seus mapas ou absorvidos na “enumeração de objetos compreensíveis”; deveriam sim imergir na “totalidade” de cada aspecto da cultura e estender-se sobre a riqueza de cada uma das outras disciplinas – como a História, a Filosofia, a Psicologia, a Arte – para pesquisar os motivos da espiritualidade e obter a inteligência para descrever: o cenário comum, a paisagem na qual aquelas outras disciplinas, pelas razões mais diversas, foram conformadas no tempo e, no mesmo tempo todas contribuíram para conformá-la (ANDREOTTI, 2013, p. 41-42).

Desta forma as pesquisas na área da Geografia deixariam de ser um monólogo e passariam a ser uma combinação interdisciplinar e simultânea, estabelecida sobre o tema do humanismo e da revisitação histórica. Ou seja, uma pesquisa geográfica que possibilitaria ver a paisagem como uma Caixa Especulativa (ANDREOTTI, 2013).

Lehmann (*apud* Andreotti, 2013, p. 41-42), chamou de Caixa Especulativa, a paisagem formada por uma trama complexa e advinda de um confronto psicológico entre paisagem e observador. Este confronto psicológico, por sua vez, representa a estrutura fundamental onde são tecidos os componentes históricos, literários, pictóricos e estéticos. Nesta “caixa” a especulação não privilegiaria nenhum esquema mental, mas procederia livremente, exaltando – somente exaltando – o intento temático, que neste caso seria o geográfico (ANDREOTTI, 2013, p. 41-42). Somente ao final deste processo mental os geógrafos poderiam finalmente apreciar a totalidade sem a qual a paisagem seria uma coisa morta e não o ente que deve ser – sem o prejuízo positivista da separação das disciplinas. Trata-se, na verdade, de um complemento às pesquisas sobre paisagem, sob pontos de vista diversos e nem por isso menos verdadeiros (ANDREOTTI, 2013). Para Lehmann, conforme explica Andreotti (2013, p. 41-42), não existiam disciplinas mas sim problemas e os problemas não estariam nas paisagens, mas sim nos homens que têm de lê-las e descrevê-las.

A representação das paisagens do litoral do Paraná executadas por Andersen, podem ser analisadas a partir da ideia de “Caixa Especulativa” (LEHMANN *apud* ANDREOTTI, 2013, p. 40-43) e também a partir do ideia de

paisagem como uma realidade “Transglóssica” (HEINDRICH, 2008 e ORTIZ<sup>87</sup> apud HEIDRICH, 2008) – como já analisada no Capítulo 2.

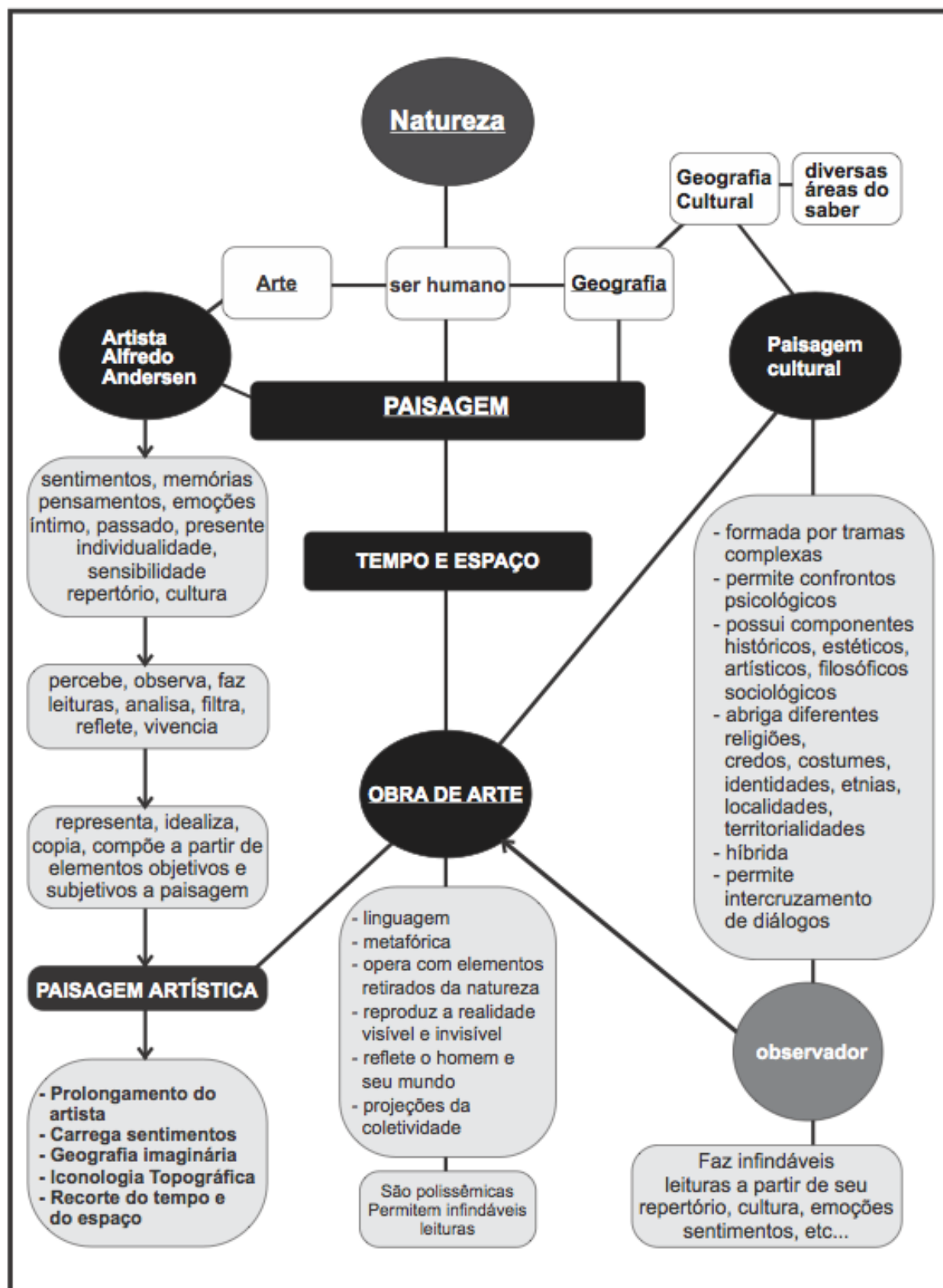
Ou seja, uma paisagem que abriga entre outras coisas, diferentes religiões, credos, costumes, identidades socioeconômicas, diferentes etnias, localidades rurais e urbanas e, que permitem um (inter)cruzamento de diálogos entre suas diversas dinâmicas, formas e espacialidades, amalgamando em si mesma diferentes territorialidades, por ser híbrida e por permitir o entrelaçamento de diversas imagens e representações sociais e identitárias (ORTIZ apud HEIDRICH, 2008; HEIDRICH, 2008).

E por fim, paisagens que, não só revelam o percurso de vida de Alfredo Andersen, a história e a Geografia de uma região, mas também aquelas que permitem percorrer um emaranhado caminho que vai de sua fisionomia (*Physiognomie der Landschaft*) à sua psicologia (*Psychologie der Landschaft*), conforme elucidados por Andreotti (2013, p. 43-45), conceituados no Capítulo 3 desta Tese e, esquematizado no Quadro 3, abaixo.

No esquema proposto pelo Quadro 3, tem-se na Natureza, o elemento principal e desencadeador de uma série infindável de relações que reúne, na Paisagem e no Tempo e Espaço, os seres humanos, a informação e a produção do conhecimento e da cultura. A consequência destas relações e produções é a possibilidade do estudo da Paisagem Cultural (área de Estudo da Geografia Cultural), a partir da produção artística (obra de arte), e de suas possíveis interpretações (tanto do ponto de vista do autor, quanto dos diversos observadores), para os mais diversos fins.

---

<sup>87</sup> ORTIZ, Renato. Um outro território. In: BOLAÑO, C. R. S. (Org.). **Globalização e regionalização das comunicações**. São Paulo: EDUC: UFS, 1999.



QUADRO 3 – RELAÇÕES ENTRE AS REPRESENTAÇÕES REALIZADAS POR ALFREDO ANDERSEN SOBRE O LITORAL DO PARANÁ E OS ESTUDOS DA PAISAGEM CULTURAL.  
 FONTE: A autora (2014).

## 5.1 AS DIVERSAS ICONOLOGIAS TOPOGRÁFICAS DE ALFREDO ANDERSEN SOBRE O LITORAL DO PARANÁ

Andersen produziu uma quantidade generosa de obras de arte durante sua vida (em ANEXO<sup>88</sup>, ao final deste trabalho, está inserida uma listagem completa das obras de Andersen). Constam, nesta produção, retratos, autorretratos, cenas de gênero e paisagens. Em todos em gêneros artísticos produzidos pelo artista, é possível observar, desde composições mais formais, rigorosas e acadêmicas até aquelas em que o artista não se prendeu a nenhum esquema ou imposição, sendo imagens mais livres, experimentais e criativas, despidas do rigor das encomendas, da academia e de seu próprio julgamento/jugo.

Dondis (1997, p. 29), explica que o processo de composição é o passo mais crucial na solução dos problemas visuais. Os resultados das decisões compositivas determinam o objetivo e o significado das manifestações visuais e têm fortes implicações com relação ao que é percebido pelo observador. É nessa etapa vital do processo criativo, que o artista exerce mais forte controle sobre seu trabalho e tem a maior oportunidade de expressar, em sua plenitude, o estado de espírito que a obra se destina a transmitir (DONDIS, 1997). O modo visual, porém, não oferece sistemas estruturais definitivos e absolutos, como os da linguagem verbal. A autora (DONDIS, 1997), faz uma comparação entre as linguagens visual e verbal explicando que, em termos linguísticos, a sintaxe significa a disposição ordenada das palavras segundo uma forma e uma ordenação adequadas – as regras, neste sentido, são definidas e tudo que se deve fazer é aprender a usá-las. Mas, no contexto do alfabetismo visual, a sintaxe só pode significar a disposição ordenada de partes, o que acaba por deixar o problema de como abordar o processo de composição com conhecimento de como as decisões compositivas irão afetar o resultado final (DONDIS, 1997, p. 29).

Portanto, não há regras absolutas no contexto do alfabetismo visual: o que existe é um alto grau de compreensão do que vai acontecer em termos de significado, se forem feitas determinadas ordenações das partes que permitem organizar as estruturas visuais. Por outro lado, é importante colocar em questão o fato de que muitos dos critérios para o entendimento do significado nas artes visuais

---

<sup>88</sup> Este ANEXO foi parcialmente adaptado da Tese de Amélia Siegel Corrêa (2011).

– ou seja, do potencial sintático da estrutura no alfabetismo visual – decorre da investigação do processo da percepção humana (DONDIS, 1997).

Na criação visual, o significado não se encontra somente nos efeitos cumulativos da disposição dos elementos básicos (ponto, linha, textura, cor, etc.), mas também no mecanismo perceptivo. Ou seja, o artista cria uma obra visual a partir de inúmeras cores e formas, texturas, tons e proporções. Ele relaciona interativamente todos estes elementos, obtendo significados e, o resultado é a composição, a intenção do artista (DONDIS, 1997, p. 30).

A pintura de paisagens foi um gênero predominante na produção artística de Andersen (conforme demonstra levantamento produzido por CORRÊA, 2011). Constam, neste gênero, as marinhas, as paisagens serranas, urbanas e rurais, onde vez ou outra, com maior ou menor destaque, surgem figuras humanas. Com poucas exceções, que por força principalmente das encomendas acabaram sinalizando neste sentido, a maior parte das paisagens produzidas por Andersen, especialmente as marinhas, não possuem como objetivo específico o caráter documental ou etnográfico, apesar de indiretamente produzirem este resultado. Por outro lado, 2 pontos devem ser levados em consideração a esta constatação: o fato de ter sido Andersen o primeiro artista a explorar, continuamente o litoral do Paraná e; a grande dificuldade, que havia na época de Andersen, de deslocamento entre estes lugares (como visto no Capítulo 3) – o que demonstra sua curiosidade e determinação pela pintura destas paisagens.

Andersen pintou Guaratuba (FIGURAS 62 E 63, abaixo), Ilha do Mel (FIGURA 64, abaixo) Barra do Sul (FIGURAS 65 e 66, abaixo) e Paranaguá – neste último caso, foram especialmente representados o Porto e o Rocio. Pintou, igualmente, a Serra do Mar e a Estrada de Ferro, criando uma iconografia própria da topografia e, muitas vezes, da arquitetura litorânea – através dos ícones de engenharia desta região.



FIGURA 62 – ANDERSEN, A. Paisagem de Guaratuba I. 1925. Óleo/tela. 45x61cm.  
 FONTE: Acervo do Clube Curitibano, Curitiba, Paraná\*\*.

Nestas paisagens litorâneas, um elemento visual<sup>89</sup> que se destaca é a luz<sup>90</sup>. Como já foi comentado no Capítulo 4, Andersen ficou conhecido pela maneira como apreendeu e utilizou a luz brasileira e seus efeitos nas paisagens que executou.

<sup>89</sup> Não é intenção desta tese, fazer leituras pormenorizadas a partir dos fundamentos e elementos da linguagem visual, seja de forma individualizada ou em suas composições e esquemas. Isto seria impensável dada a quantidade de obras deste artista e a infinidade de dados, mensagens e de reflexões que deste tipo de interpretação derivam. Para que fossem analisadas desta forma e com a profundidade que merecem, seria necessário aprofundar-se em questões, conceituações, psicologia e percepção da arte que, por suas especificidades e complexidades, decidiu-se deixar de fora desta pesquisa. No entanto, optou-se por uma breve elucidação de alguns destes elementos (como por exemplo, as cores, a luz, os contrastes, as texturas), caso fossem estes elementos de fundamental importância para o entendimento das paisagens ou dos pontos analisados nas obras de Alfredo Andersen, principalmente em suas relações com a Geografia e a História. Isto porque, esta não é uma pesquisa propriamente da área específica das Artes, nem mesmo realizada para esta área do conhecimento.

<sup>90</sup> Para Puls (p. 75), a luz é o primeiro conteúdo material e o fundamento de uma pintura, sendo o pressuposto material da linguagem pictórica. Para Dondis (1997, p. 30), o ato de ver envolve uma resposta à luz, sendo ela o elemento mais importante e necessário da experiência visual. Através da luz, todos os outros elementos visuais são revelados. O que a luz revela e oferece é a substância através da qual o homem configura e imagina aquilo que reconhece e identifica no meio ambiente, isto é, todos os elementos visuais: linha, cor, forma, direção, textura, escala, dimensão, movimentos (DONDIS, 1997, p. 30). Dondis (1997, p. 109-111), explica também que a luz é a chave de toda a força visual e componente fundamental das artes visuais. Em seu estado visual elementar, a luz é tonal, indo do brilho (ou luminosidade) à obscuridade, através de uma série de etapas que podem ser descritas como constituídas por gradações muito sutis. O homem depende de todas estas gradações de tons para poder ver os objetos. Nos pigmentos, a luminosidade é sintetizada ou sugerida pela brancura que tende ao branco absoluto, enquanto a obscuridade é sugerida pelo negro, que tende ao negro absoluto (DONDIS, 1997, p. 109-111).

Camargo (2007), conferiu a Andersen o status de precursor no tratamento da luz brasileira, luz que além de permear todo o seu trabalho, fez de suas obras marcos na produção extra acadêmica nacional (CAMARGO, 2007, p. 92). Andersen utilizava com grande habilidade técnica e com uma profunda sensibilidade, uma rica paleta para gerar as gradações de luminosidade em suas telas. Esta forma de utilização da paleta forneceu a ele, enquanto artista, uma identidade própria, o que deu a suas obras um caráter único.



FIGURA 63 – ANDERSEN, A. Paisagem de Guaratuba II. 1925. Óleo/tela. 45x61cm.  
 FONTE: Acervo do Clube Curitibano, Curitiba, Paraná\*\*.

Em suas paisagens Andersen elaborou, a partir dos contrastes provenientes dos claros e escuros: cenários, atmosferas e ambientações de grande expressividade. A utilização, de forma bastante consciente e criativa, destes contrastes em toda a sua intensidade, fez com que alcançasse uma agudeza maior de significados em suas obras. Tudo isto, a partir da justa e “simples” contraposição entre texturas<sup>91</sup> obtidas mediante a utilização mesclada de suavidade ou aspereza,

<sup>91</sup> A textura é o terceiro conteúdo material da pintura (PULS, 1998). A textura é o elemento visual que com frequência serve de substituto para as qualidades de outro sentido, o tato. Na verdade, porém, se pode apreciar e reconhecer a textura tanto através do tato quanto da visão, ou ainda mediante a combinação de ambos. As texturas se relacionam com as composições das diversas substâncias e

de brilho ou de opacidade, do liso ou do rugoso, entre outros arranjos que são inerentes a todos os elementos da natureza. Com isso chegou a um equilíbrio delicado capaz de transmitir suas ideias e pensamentos. Esta forma de lidar com a luminosidade provavelmente originou-se de suas impressões e percepções sobre a brilhante e colorida luz local – brasileira (que necessariamente não era inédita para ele, que já havia viajado bastante antes de se estabelecer definitivamente no Brasil), mas pela sensação que esta parecia lhe causar permanentemente.



FIGURA 64 – ANDERSEN, A. Ilha do Mel. s/d. Óleo/tela. 22x47cm.  
FONTE: Itaú Cultural, 2013.

Por outro lado, não se pode negar o fato de que, além de ter vindo de um país que não apresentava tal luminosidade tropical, o artista era esteticamente afetado pelo Impressionismo – que, como foi analisado no Capítulo 4, foi um movimento que privilegiava as cenas ao ar livre, os estudos da luz e de sua incidência no ambiente e que, enquanto linguagem, estava liberto dos formalismos da arte que o precedeu.

Nas paisagens litorâneas de Andersen, as escolhas e a maneira como fez com que a luz incidisse ou não nos ambientes, criou efeitos de luz e sombra, jogos de discrepâncias que criaram volumes, profundidades e desalumiados interiores.

---

elementos através de variações, mesmo que mínimas, nas superfícies das diferentes formas e materiais (DONDIS, 1997, p. 70-72).

Criou a claridade do amanhecer, a profusão de cores<sup>92</sup> do entardecer (FIGURA 64), e o brilho da lua nas noites escuras.



FIGURA 65 – ALFREDO, Andersen. Entrada da Barra do Sul ou Pôr-do-sol. 1930. Óleo/tela. 70,5x99cm.

FONTE: MAA – Museu Alfredo Andersen\*\*.

Produziu os brilhos e reflexos das águas dos rios e das ondas do mar e, ao mesmo tempo a serenidade, calma e tranquilidade que provém destas paisagens. Da mesma forma, esta luz que muitas vezes diluiu a precisão de seus traços, tornou soltos, autônomos e libertos os seus trabalhos. Assim também conquistou o contrário, ou seja, o mistério, a frieza e a sombria obscuridade das montanhas e das matas fechadas que se encontram ao longe distantes e que se personificam com a falta de luz ou que, através de borradas pinceladas, encontram a escuridão.

---

<sup>92</sup> A cor é o segundo conteúdo material da pintura e se fundamenta numa luz determinada e que se opõe ao fundamento (Puls, p. 81-82). Dondis (1997, p. 64-66), diz existir muitas teorias sobre a cor, não havendo um sistema unificado e definitivo de como se relacionam todos os matizes. A cor, explica a autora (DONDIS, 1997), pode ser decorrente da luz ou de pigmentos e, possui três dimensões definidas e medidas: 1. matiz ou croma, que é a cor em si; 2. Saturação, que é a pureza relativa de uma cor; 3. e a terceira dimensão que é acromática, ou seja, que é o brilho relativo, do claro e do escuro, das gradações tonais ou do valor. Às cores são associadas qualidades fundamentais, como por exemplo, ser o amarelo a mais próxima do calor, o vermelho a cor mais intensa e emocional, e ser o azul uma cor passiva, fria e suave. Tuan (2012, p. 45), afirma que a sensibilidade humana para as cores manifesta-se em idade muito precoce, desempenhando um papel importante nas emoções humanas – uma vez que constituem-se como um dos primeiros símbolos do homem.



FIGURA 66 – ANDERSEN, A. Barra do Sul (Paranaguá). 1912. Óleo/tela. 47x71cm.  
 FONTE: Associação Comercial do Paraná\*\*.

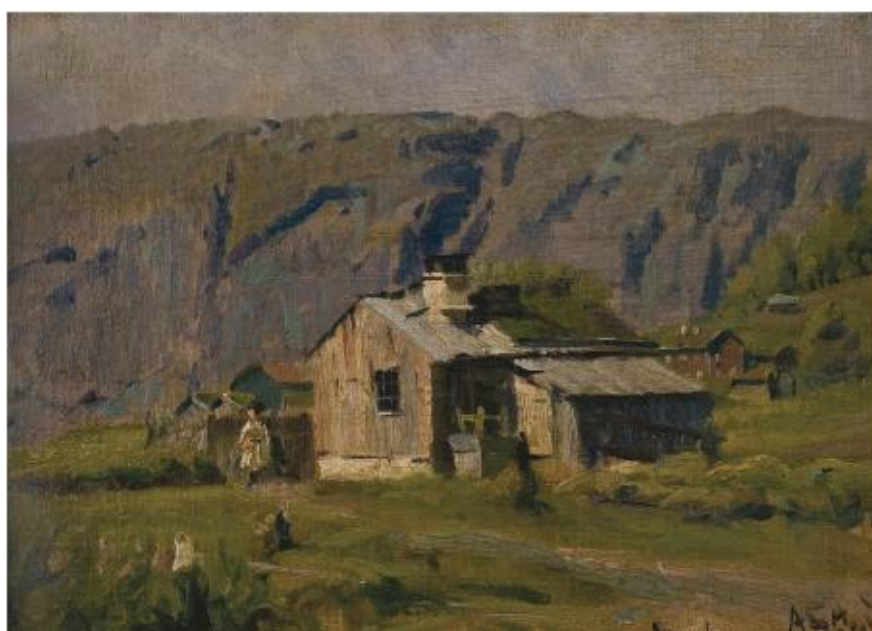


FIGURA 67 – ANDERSEN, A. Paisagem da Noruega. s/d. Óleo/tela. 28x32cm.  
 FONTE: Corrêa, 2011.

A abundância na utilização da luz e na forma de empregá-la, demonstra também, sua forma de se relacionar e encarar o mundo à sua volta. É uma luminosidade que expõe todo espaço que o artista observa, a grandiosidade dos cenários brasileiros e, paradoxalmente e concomitantemente, a simplicidade natural da região adotada por ele para viver. Uma luz contrastante e alegre (como a

encontrada na FIGURA 66, acima) que não é facilmente encontrada nas composições anteriores à sua mudança para o Brasil (FIGURA 67, acima).

### 5.1.1 A Topofilia de Andersen

O geógrafo Yi-Fu Tuan (2012, p. 163), credita a alguns ambientes naturais uma maior produção de sensação de abrigo, como as florestas tropicais, por exemplo. A floresta tropical é, para Tuan (2012), um mundo envolvente que provê tanto as necessidades materiais como as espirituais, um verdadeiro ventre morno e nutritivo, que desde tempos imemoriais continua a atrair os homens que sonham com um retiro. O autor (TUAN, 2012), cita ainda 3 outros ambientes que tiveram, em diferentes tempos e lugares, atraído fortemente a imaginação humana: a praia, o vale e a ilha.

As orlas marinhas exercem uma dupla atração para os homens: por um lado suas reentrâncias sugerem segurança, por outro, o horizonte aberto sugere a aventura. Além do mais, o corpo humano, que geralmente desfruta apenas do ar e da terra, nas praias, entra em contato com a água e com a areia, que penetram entre os dedos, sendo o local banhado pelo brilho direto e refletido da luz do sol. Já as ilhas, tem um lugar de destaque na imaginação humana e, é exatamente no reino da imaginação, que reside sua importância (TUAN, 2012). Tuan (2012), explica que muitas das cosmogonias tiveram início com o caos aquático – tendo sempre a ideia de “renascimento da terra emergente” vinculação direta com as ilhas. Elas simbolizam, também, um estado de inocência religiosa e beatitude, isolado dos infortúnios do continente pelo mar. No século XIX, à imagem edênica das ilhas tropicais sofreram com os ataques, no entanto elas triunfaram ante a propaganda negativa, recebendo um outro e novo significado: o de local de fuga temporária, um lugar para onde escapar das pressões do cotidiano (TUAN, 2012, p. 168-170).

Além destes aspectos mais míticos que envolvem as imagens das terras tropicais e do mar, principalmente para homens que viveram no final do século XIX, como foi o caso de Andersen, havia ainda, o fato do artista provavelmente vincular todo este cenário e imaginário a própria paisagem de seu litoral norueguês. Então além de produzirem um impacto na sensibilidade do artista, as paisagens litorâneas vincularam-se a sentimentos de pertencimento, de lugar (o lugar onde o artista vivia o seu presente e onde havia vivido seu passado: Kristiansand – mar e porto). O fato

da pintura de marinhas ser realizada de forma mais livre por Andersen, provavelmente está ligado a estas questões de percepção que o artista tinha destes lugares. Assim elas se tornaram mais libertas, independentes. Nelas, Andersen colocou as transparências de suas impressões, sua percepção, memórias e sentimentos. Outro aspecto a ser levantado em consideração frente a este forte apelo perceptivo e emotivo, vinculado as lembranças ubíquas do artista, é a maneira como ele se afeiçãoou a paisagem litorânea paranaense. Ele não deixou de pintá-las nem mesmo anos depois de tê-las deixado rumo ao planalto. Neste caso, pintava suas memórias do lugar. Pintava suas lembranças: sua arte estava, portanto, intimamente ligada as suas relações de topofilia que desenvolveu como o local.

Tuan (2012, p. 135), definiu a topofilia como todos os laços afetivos dos seres humanos com o meio ambiente material. Estes laços diferem, de pessoa a pessoa, em intensidade, sutileza e modo de expressão. Nem sempre acontecem estes laços entre pessoas e lugares e, as respostas ao ambiente podem ser unicamente estéticas. Nestes casos podem variar, entre o efêmero prazer até uma sensação de beleza mais intensa. Entretanto a resposta pode ser mais permanente, profunda e complexa quando envolve os sentimentos para com o lugar – por ser ele o lar, o *locus* de reminiscências e o meio de ganhar a vida (TUAN, 2012).

Andersen possuía todos estes vínculos com as paisagens litorâneas – tanto as do Brasil, quanto as da Noruega. O artista podia vincular todos estes aspectos em suas obras de arte. Em registros datados das obras de Andersen pode-se afirmar que até pelo menos 1930 (FIGURA 64), o artista ainda pintou as paisagens do litoral paranaense. Tuan (2012), considera que a topofilia não é a emoção humana mais forte, no entanto, ela é fortemente irresistível quando o lugar ou o ambiente passa a ser veículo de acontecimentos fortes ou é percebido como um símbolo pelo ser (TUAN, 2012, p. 135-136).

Esta simbologia pode ser observada nas pinturas de Andersen, especialmente naquelas que tem como tema o Porto e o Rocio de Paranaguá, ambos lugares em que o artista viveu, fez amigos, casou e desenvolveu sua profissão de artista no Brasil. Além do mais, estes locais, coincidentemente, passaram a fazer parte, também, de um rol de lugares que tiveram suas paisagens, pouco a pouco, transformadas em símbolos do litoral do Paraná.

### 5.1.2 A Estrada de Ferro, o Porto e o Rocio de Paranaguá – arquitetura, imaginário e simbologia das paisagens litorâneas.

As paisagens que Andersen produziu sobre o litoral paranaense foram aquelas apreendidas exatamente 40 anos após o Paraná ter se emancipado de São Paulo (LEANDRO, 1999).

Com a emancipação do Estado, Curitiba foi escolhida como capital. Paranaguá poderia ter sido a eleita, entretanto, em meio a inúmeros interesses das classes dominantes sobressaiu sua imagem de cidade “suja” e “cheia de doenças” – um dos motivos alegados para ter sido preterida. Após perder seu papel na organização política da região sul do Brasil, Paranaguá, que passou a se autodenominar “Princesa do Litoral”, viu-se esvaziada e passou a ter no Porto e na vida cultural já estabelecida, sua sustentação (ABRAHÃO, 2011, p. 39).

Paranaguá, Morretes, Antonina, Guaraqueçaba e Guaratuba foram as localidades que, à época de Andersen, concentravam a maior parte da população do Paraná sendo durante muito tempo cidades destacadas pela imprensa como as grandes prometedoras de prosperidade ao Estado (LEANDRO, 1999). Estas promessas estavam vinculadas principalmente ao Porto e a Estrada de Ferro – construções humanas que se incorporaram à paisagem litorânea e que, paulatinamente, se tornaram ícones representativos do poder do Estado do Paraná e metáfora em todos os discursos de modernização (ABRAHÃO, 2011, CAMARGO, 2007, CORRÊA, 2011, LEANDRO, 1999, SCHEIFER, 2008).

Andreotti (2013) refere-se às paisagens culturais, como aquelas em que se pode fazer uma leitura dinâmica e que permitem a pesquisa estética da história do local – portanto, uma paisagem cultural que se difere da paisagem puramente geográfica, por ter uma história, um destino; paisagens possuidoras de estruturas e infraestruturas arquitetônicas, as quais guardam funções e estão impressas nas paisagens geográficas.

O primeiro Porto do litoral do Paraná situava-se na Ilha da Cotinga, às margens do Rio Itiberê, em Paranaguá (SCHEIFER, 2008). O Porto passou por inúmeros reveses, dificuldades econômicas e por um persistente e profundo assoreamento, que provocou uma mudança de local. Quando foi transferido para a Enseada do Gato, recebeu o nome desta enseada e, em 1874, passou a ser chamado de Porto D. Pedro II. Paralelamente a esta mudança houve o

desenvolvimento do Porto de Antonina Os diferentes interesses das elites parnanguaras e do Governo Imperial brasileiro, ao qual o Porto de Paranaguá ficou, durante longo período, subordinado, se revigoraram em fins do século XIX, início do século XX, com o projeto da Estrada de Ferro, que ligaria o planalto ao litoral paranaense (SCHEIFER, 2008).



FIGURA 68 – ANDERSEN, A. Vista do Porto. 1895. Óleo/tela. 25x32,5. Coleção de Wilson José Andersen Balão\*.

FONTE: Ferreira, 2001.



FIGURA 69 – ANDERSEN, A. Porto de Paranaguá (Cais do Itiberê). 1929. 30x40. Coleção particular\*.

FONTE: Ferreira, 2001.

Andersen pintou várias telas com o tema do Porto de Paranaguá. Existem telas produzidas em anos distintos: 1895, 1926 e 1929 – (ver Figuras 68, 69 e 78). Na pintura “Entrada da Barra do Sul ou Pôr-do-sol”, de 1930 (FIGURA 65, p. 215), é possível observar, também, o Porto ao fundo.

Ligada ao Porto estava a Estrada de Ferro. O primeiro trem com destino a Paranaguá, partiu da cidade de Curitiba, no dia 01 de fevereiro de 1885 e, este investimento – sinônimo de progresso e modernidade – mudou radicalmente as relações comerciais e culturais entre estas 2 cidades (SCHEIFER, 2008). Scheifer (2008, p. 30-37), explica que existia uma interdependência intrínseca entre estas duas obras de Engenharia – Porto e Estrada de Ferro. Havia também uma acirrada disputa entre as cidades de Antonina e de Paranaguá. Por um lado, as cidades disputavam a possibilidade de serem o marco zero da Estrada de Ferro, por outro, buscavam constantemente melhorias para seus respectivos portos. O Governo do Paraná, a partir do século XX, passou a expressar mais fortemente suas ideias sobre a interdependência entre o desenvolvimento econômico e a integração territorial e relacionar estes dois ícones a estes esquemas de crescimento estadual (SCHEIFER, 2008).

Símbolos da paisagem cultural do litoral, estes ícones foram representados imagetivamente, por fotógrafos como o alemão Amir Henkel<sup>93</sup> (1882-1964) (FIGURA 70), o franco-brasileiro Marc Ferrez (1843-1923) e o filho de imigrantes alemães Arthur Wischral; assim como por artistas plásticos, entre eles Alfredo Andersen (como exemplo ver FIGURAS 68, 69, 71, 72, 78).

Cada artista faz em suas representações, e a seu modo e estilo, “recortes geográficos” das paisagens que observam. A seleção daquilo que entrará ou não numa imagem (enquadramento), depende de uma série de fatores (MARTINS, 2008). A imagem retratada, mesmo que cópia da realidade, é representação idealizada, porque passa por filtros que movem-se pela subjetividade do autor, sendo uma construção imaginária e estética, uma interpretação da realidade. Interpretação que está ao mesmo tempo e inevitavelmente, vinculada à época e à cultura na qual foi produzida (MARTINS, 2008).

---

<sup>93</sup> Arno Arthur Alvin Armin Henkel foi um fotógrafo, pintor e cinegrafista alemão que morou e trabalhou em Curitiba. Entre as décadas de 1930 e 1950 produziu imagens sobre o Estado do Paraná, abrangendo geograficamente as regiões do litoral do Paraná, Foz do Iguaçu e dos Campos Gerais. Foi casado com Anne Lange, irmã de Frederico Lange de Morretes, discípulo de Alfredo Andersen (SALTURI, 2013).

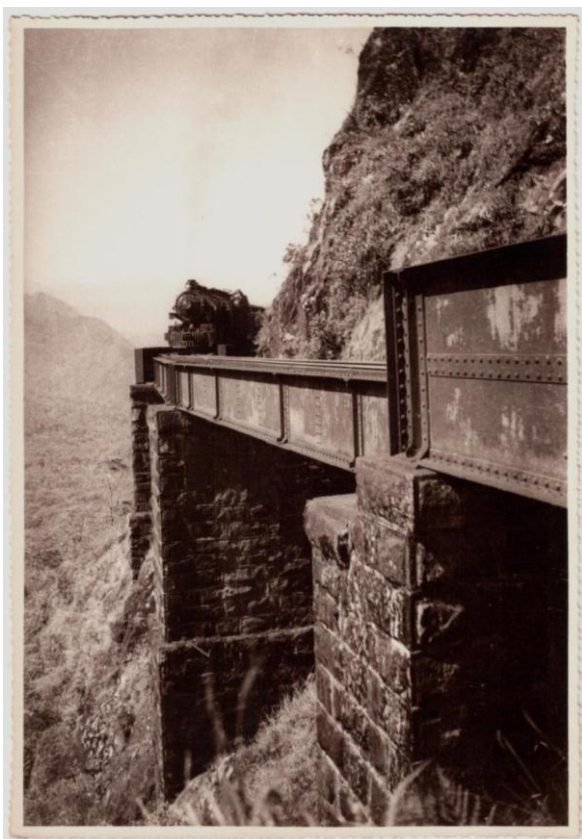


FIGURA 70 – HENKEL, A. Viaduto do Carvalho.  
s/d.  
FONTE: Salturi, 2013.



FIGURA 71 – ANDERSEN, A. Estrada de de Ferro. 1925. [Viaduto Carvalho]. 47x28  
FONTE: SEEC, 2013.

Estes “recortes geográficos”, realizados nestas paisagens pelos autores das obras, fazem parte do estilo de espaço de qualquer artista (DOMÈNECH, 2011, p. 129-130) e, a configuração material de uma pintura não reflete unicamente as memórias das coisas vistas pelo artista, em função de uma ordem imutável da natureza, mas também em função das estruturas imaginárias que tem sua primeira tradução na forma do espaço da imagem. Este espaço é a tela mental onde se projeta a realidade e que se recompõe metaforicamente (FRANCASTEL<sup>94</sup> *apud* DOMÈNECH, 2011, p. 130).

Domènech (2011, p. 216), explica que toda imagem é, num primeiro nível, metafórica. Ela é a transposição do real a um outro campo que modifica os traços desta realidade e, o contato entre estes dois mundos, o real e o representativo, ocorre a partir de um mecanismo basicamente metafórico (as questões de estilo e

<sup>94</sup> FRANCASTEL, P. **La figura y el lugar**: orden visual del quattrociento. Caracas: MonteAvila Editores, 1969.

das diferentes técnicas utilizadas pelos artistas, aprofundam ainda mais esse mecanismo). Todas as imagens são metafóricas mas nem todas são metáforas em sentido estrito – por exemplo, há uma grande diferença entre um retrato e uma caricatura. Um retrato realista é metafórico, assim como um texto cheio de metáforas mortas; ao contrário, uma caricatura é metafórica de maneira semelhante à forma como um poeta utiliza metáforas vivas – “metáforas mortas” são aquelas que pertencem a características de estilo tão enraizadas numa cultura que parecem formas naturais, se comparadas ao real (DOMÈNECH, 2011).

Circundada pela natureza exuberante, selvagem e tropical da Serra do Mar, a Estrada de Ferro Paranaguá-Curitiba, possui 14 túneis escavados na rocha, 41 pontes e viadutos construídos sob abismos rochosos, de até 1000 metros de altura. Muitos homens morreram na sua construção – aproximadamente 9.000 foram recrutados, dos quais mais da metade morreu. Diversos engenheiros consideraram impossível sua construção, acreditando que a obra jamais poderia ser concluída. Entretanto, os irmãos Rebouças, autores do projeto, obtiveram sucesso em sua criação (SERRAVERDE, 2013).

A Estrada de Ferro, envolvida pela abissal e supostamente intransponível Serra do Mar, estabeleceu, à época de sua construção – para aqueles que a vivenciaram – uma relação de força no que diz respeito ao uso do ambiente físico pelos homens. Esta relação de força, Andreotti (2013, p. 74-78), considera ter existido desde os primórdios até o alvorecer das grandes civilizações, fazendo parte da mesma 2 momentos: o determinismo e o antideterminismo. A ciência geográfica moderna, em sua teoria antideterminista, designou como o apogeu do domínio dos meios e técnicas o prevaecimento que tornou o homem mais poderoso que o ambiente (ANDREOTTI, 2013). Teoria que foi adequadamente utilizada por Romário Martins na construção da imagem de força, determinação e altivez do povo paranaense e que, segundo esta imagem, está demonstrado em “todas as realizações obtidas por este povo” (PEREIRA, 1997, CAMARGO 2007).



FIGURA 72 – ANDERSEN, A. Serra do Cadeado. s/data. 51x77cm. Coleção particular\*.  
 FONTE: SEEC, 2014.

Andersen executou representações de muitas paisagens da Serra, da Estrada de Ferro e do Porto. Muitas foram realizadas sob encomenda – assim como aconteceu com os retratos (FERREIRA, 2001; CORRÊA, 2011). Alfredo Andersen retratou muitos dos intelectuais, profissionais, membros da elite e políticos envolvidos na construção e/ou administração destes locais, fossem eles brasileiros ou estrangeiros (Capítulo 4 desta Tese). Muitas destas pessoas foram também, especialmente comprometidas com a construção da identidade paranaense e figuras centrais para o entendimento destas raízes históricas do Estado do Paraná.

Da mesma forma e pelos mesmos motivos, Andersen retratou o Rocio de Paranaguá. Entretanto, nestas paisagens, parece existir ligações pessoais mais profundas com o tema.

### 5.1.3 Rocio de Paranaguá

No livro *Rossio*, de 1946, Herbert Munhoz Van Erven (1946, p.17-18), escreve sobre Paranaguá:

Proclamada com justiça, por um plunitivo, o “berço da civilização paranaense” e, por outro, “a sala de visitas do Paraná”, a histórica cidade preza muito suas tradições culturais [...] a paisagem, na bela avenida Gabriel de Lara, vista através de quadriculado entelamento duma de suas residências, assemelha-se a delicada e original talagarça. Policromizam-na o céu, os morros e a mata não distante. Cruza a extensa artéria, quase no

final, a movimentada avenida Governador Manoel Ribas, que leva às docas. Chamava-se a este local, nos românticos tempos dos veleiros, “Pôrto d’Água” [...] teve o nome, outrossim, de “Pôrto do Gato”. Foi denominado, no Império, “Pôrto Dom Pedro II”, nome que até hoje conservou, numa homenagem sincera ao sábio Bragança. Sobressai o significado de Paranaguá na vida econômica do Paraná, como é sabido, por ser o seu principal embarcadouro marítimo, modernamente organizado, tècnicamente equipado. Comparou-o, muito bem, um orador – no ato inaugural – com um “pulmão de pedra” da Economia paranaense [...] é vizinho do já trepidante bairro portuário, num contraste assinalável, o ainda calmo, pitoresco, lendário sítio do Rossio [...] existe no Rossio importância fundamental noutra espécie de riqueza: a primacial Economia da Salvação [...] é pois, sagrado aquele solo. Descalçam-se, mentalmente, pisam-no com hierático respeito, o romeiro grato, o peregrino suplicante e, até, o turista indiferente.

Nesta passagem, Van Erven (1946), faz menção a três referências geográficas e simbólicas, encontradas na paisagem cultural do litoral do Paraná – e que foram pintadas por Andersen: a Estrada de Ferro, o Porto e o Rocio de Paranaguá.

O Rocio foi um dos temas pintados à exaustão por Andersen. Erven (1946), em seu livro, dedicado “ao espírito rutilante de Romário Martins – amigo e mestre do Paranismo”, descreveu o Rocio como um lugar espaçoso, coberto por folhagem aparada, e por modernas pontes de cimento armado e iluminação. Um local circundado pelo mar, pelas casas caiadas e pelos morros, onde estava também o Santuário construído em nome da Virgem do Rocio (declarada, em 1977, pelo Papa VI, Nossa Senhora do Rocio, a Padroeira do Paraná).

A despeito das lendas e da religiosidade em devoção à virgem, Andersen tomou cuidado para que não houvesse em seus quadros – cujo tema fossem as paisagens do Rocio – qualquer tipo de ênfase religiosa. Isto pode ser observado, ao serem levantadas e analisadas as obras produzidas pelo artista, sobre o local. Não há dramaticidade presente nestas pinturas, nem efeitos que ressaltem as manifestações coletivas de fé (ver FIGURA 73, abaixo – é um exemplo de uma pintura de paisagem do Rocio pintada por Andersen), sendo possível afirmar do mesmo modo, que seu trabalho nunca esteve atrelado a qualquer espécie de crença ou superstição. A maior parte das pinturas de Andersen sobre o Rocio analisadas – apesar de serem paisagens – mostram o cotidiano simples de pessoas simples, em suas atividades e rotinas diárias. Retratam ao mesmo tempo, e por serem pinturas paisagísticas, o ambiente, a natureza, sendo em sua maioria, marinhas. De acordo com Corrêa (2011, p. 171-175), uma parcela considerável das pinturas realizadas, por Andersen destes 3 locais (Estrada de Ferro, Porto e Rocio de Paranaguá), foram

feitas sob encomenda. Em partes, este fato se deve aos interesses em manter viva as relações religiosas e políticas que ambientes como o do Rocio, por exemplo, produziam. Relações muito convenientes para a imprensa curitibana, para os políticos, assim como para a elite, inclusive a clerical. Nesta época foram também, escritos muitos livros, artigos de revistas, assim como foram criados poemas, músicas e hinos para esta região (CORRÊA, 2011, PEREIRA, 1997).



FIGURA 73 – ANDERSEN, A. Rocio. s/d. 22x34cm.  
 FONTE: Corrêa, 2011.

De qualquer forma, muitas destas representações passavam ao largo de toda a fragilidade, incerteza e insalubridade acometidas comunidade do Rocio de Paranaguá, considerado em sua época, um dos bairros mais pobres e violentos de Paranaguá (CÔRREA, 2011). Côrrea (2011, p. 169), explica que:

O rocio tinha um lugar privilegiado no imaginário da cidade. Conhecido com “poético arrabalde parnaguense”, é um bairro onde originalmente pescadores viviam de forma bastante simples, localizado na periferia de Paranaguá, defronte a sua baía. A comunidade vivia de forma bastante precária, e 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, vento e outras variáveis impossíveis de serem controladas, o que contribuía para o alto índice de mortalidade dos homens da comunidade, que frequentemente ficavam embarcados por longos períodos, sempre vulneráveis aos perigos do mar e do mau tempo.

Por outro lado, é possível ver também, artisticamente, muitos estudos de luz (CORRÊA, 2011), decorrentes das pinturas destas paisagens realizadas por Andersen (FIGURAS 74 e 75). Nestes casos, a importância e o destaque são dados ao cromatismo e aos contrastes, aos reflexos de luz que pertencem às transições entre os dias e as noites, havendo uma imprecisão nos detalhes e nos contornos, tal qual as pinturas Impressionistas – cuja ideia central eram as pesquisas óticas, portanto, uma mesma paisagem era inúmeras vezes pintada sob diferentes efeitos de luz (MARTINS, 2008).



FIGURA 74 – ANDERSEN, A. Rocio de Paranaguá. 1894. 20x30 cm.  
FONTE: Corrêa, 2011.



FIGURA 75 – ANDERSEN, A. Rocio. 1895. 26x40cm.  
FONTE: Corrêa, 2011.

Martins (2008, p. 158), compreende os esquemas impressionistas de pintura de paisagens, explicando que neles a diversidade de elementos só pode ser percebida a partir de diferentes ângulos do tempo e não do espaço. Assim, cada momento do dia é capaz de criar o “seu espaço” e sobretudo a “sua espacialidade singular”, através da linguagem do reflexo, da multiplicação e da riqueza do fragmentário e de suas combinações. São estas espacialidades singulares propostas de um novo modo de ver, de viver e de sobreviver; um novo modo de ser e de interpretar e ao mesmo tempo, interpretar-se (MARTINS, 2008).

As telas de Andersen sob o tema Rocio abrangem um longo período de tempo, equivalente a pelo menos 36 anos – entre 1894-1930. Estas várias representações revelam o caráter de (re)invenção e (re)interpretação, tratados por Martins (2008), sendo ao mesmo tempo, estudos do artista que, sob o efeito de sua ligação com o Impressionismo, criou variadas atmosferas de um mesmo espaço (FIGURAS 73, 74 e 75). Pelas datas das figuras 73 e 74, por exemplo, é possível afirmar que as mesmas fazem parte das pinturas dos primeiros anos de Andersen no Brasil e isto talvez explique as variadas experimentações da luminosidade dos locais retratados. Da mesma forma, elas podem ser usadas como mote para reflexão sobre as percepções de Andersen e, ainda considerando os anos em que foram pintadas, é possível dizer que elas são capazes de demonstrar sua eterna memória e lembranças sobre esta região e seu saudosismo e afeto. Demonstam, igualmente, seu entrosamento com a localidade. Além do mais, as paisagens que Andersen pintou, sob este tema, possuem um caráter poético do local, sendo imagens belas, suaves, simples e luminosas. Por outro lado, muitas delas não possuem nenhum elemento que identifique a região representada – nestes casos, estas pinturas, se aprofundam, fazendo parte de uma topografia imaginária criada pelo artista, nas quais não há nenhuma preocupação latente em retratar com fidelidade o local, tal qual a realidade ou a partir de regras acadêmicas. Sendo assim, elas pertencem mais ao terreno da Fenomenologia da Arte, conforme descrita por Merleau-Ponty (2004a; 2004b) e da topofilia analisada por Tuan (2012).

Na maioria destas paisagens: onde a realidade não está mais obrigatoriamente presente mas, principalmente, nas últimas realizadas sob o tema (como por exemplo a FIGURA 76), a pintura deixou de ser para o artista, um recorte espacial, geográfico da paisagem. Elas passaram, na verdade, a fazer parte de uma Geografia imaginária na qual são representados “apenas” recortes de tempo, de

momentos da vida do artista; momentos que estavam incrustados nas paisagens geográficas do passado de Andersen.



FIGURA 76 – ANDERSEN, A. Rocio. 1930. 24,5x37cm.  
FONTE: Corrêa, 2011.

#### 5.1.4 As figuras presentes nas representações de tempo e espaço de Andersen

Uma paisagem se difere de um retrato, porque neste último a figura (o particular) predomina sobre o fundo (universal) (PULS, 1998, p. 159). No retrato, a imagem singular denota um indivíduo e num retrato mais profundo, a própria humanidade (o sujeito universal). A paisagem, por sua vez, somente possui figuras secundárias que foram, na maior parte dos casos, absorvidas pelo fundo, estando completamente integradas nele. Nas paisagens podemos ver o mundo humanizado (PULS, 1998, p. 159).

Muitas paisagens pintadas por Andersen possuem animais e pessoas incorporados à cena (FIGURA 77, abaixo). Loiros, brancos, morenos, caboclos, caiçaras, imigrantes, crianças, velhos, homens e mulheres. Entretanto, não são encontradas nestas amplas descrições paisagísticas, imagens de negros e índios, por exemplo. Pelo menos não com a ênfase ou da forma como o fizeram muitos artistas de sua época ou em sua relação direta com a construção identitária do país ou do Estado (assunto tratado no Capítulo 4).



FIGURA 77 – ANDERSEN, A. Barra do Sul (Paranaguá). 1912. Óleo/tela. 47X71cm.  
 FONTE: Corrêa, 2011.

Podem ser citados como exemplos neste caso, artistas de várias fases do nacionalismo e do modernismo brasileiro, assim como artistas acadêmicos ou não: desde Rodolfo Amoedo (1857-1941) à Lasar Segall (1891-1957) e Tarsila do Amaral (1886-1973). Artistas que retrataram a figura humana dentro de uma demarcação da paisagem brasileira que estava, entre outras coisas, ligada à problemática estética e uma ideologia (ZILIO, 1997).

Algumas hipóteses, estéticas e ideológicas, podem ser levantadas a respeito desta constatação: simples escolha estética; figuras polêmicas em seu meio social (Estado do Paraná) – o que destituiria as telas pintadas do apelo comercial que o artista necessitava; uma decisão ideológica ou simplesmente, ser este um fato social para o qual o artista não tinha interesse em se aprofundar. Talvez estas figuras até estejam em suas telas de paisagens, mas somente nas pinceladas soltas, fluidas e sem contornos e sem detalhes ou ainda, embaixo dos empastos que Andersen dispôs no lugar dos rostos de suas figuras humanas. Mas não deixa de ser interessante o fato de ser importante citar também o que não está em suas pinturas.

Cenas prosaicas, as paisagens de Andersen são iconologias do cotidiano. Iconologias da topografia das diferentes regiões em que o artista viveu. Elas espelham o mundo, vistas pelos ângulos realista e naturalista do autor. São imagens silenciosas, permeadas pelas “verdades” que Andersen acreditava. O artista não escolheu aleatoriamente os elementos que compõem suas obras. É possível afirmar,

inclusive, que há na maioria das vezes, intenção na escolha dos mesmos, principalmente porque Andersen os pintou repetidas vezes – de forma delicada ou rústica, elaborada ou “quase” abstrata, sob vários ângulos e perspectivas. Portanto, estes componentes estavam – de forma consciente ou inconscientemente – presentes em suas paisagens e perpassando por sua vida e pensamentos. Estas paisagens são “retratos” de sua vida, de um breve e passageiro momento no tempo e no espaço da história e da Geografia do litoral do Paraná.

#### 5.1.5 Abstrata geografia imaginária

Quando Domènech (2011, p. 129), afirmou ser toda imagem uma metáfora fundamental da realidade em relação a um espaço, ele afirmou ao mesmo tempo que toda imagem é um espaço estético que representa a totalidade. Domènech (2011), entende que todo grande artista cria seus espaços, ou seja, todo artista constrói novos espaços, novas “realidades” que combinam elementos reais com o espaço da imagem que os transforma.

Andersen construiu espaços visuais durante toda a sua vida. E estes espaços criados foram “modificando-se” conforme passava o tempo, principalmente aqueles que o artista pintou “de memória”. Domènech (2011) explica que as lembranças armazenadas na memória estão sendo processadas constantemente, de maneira que cada vez que são atualizadas, são rememoradas e modificadas em suas estruturas. Isto significa que cada vez que as pessoas lembram, modificam suas memórias (DOMÈNECH, 2011). A memória, assim como as lembranças, são parte de quem as tem e elas se afastam cada vez mais dos objetos que as originaram, diz Domènech (2011, p. 157). Isto de certa forma explicaria porque existem tantas diferenças entre imagens de mesmos lugares feitas em tempos diferentes e também por pessoas diferentes. Por outro lado, Domènech (2011), relembra o fato de que, apesar de haver tantas mudanças entre estas imagens (feitas em tempos e por diferentes pessoas), ainda resta o fato de serem somente dois os conceitos básicos, no terreno da reflexão visual, que se pode ter sobre elas. E eles continuam sendo, como sempre foram: o tempo e o espaço.

Andersen fez com que o espaço e o tempo falassem através de suas representações. Fez ainda com que sua imagem se refletisse neles (tempo e espaço) e nelas (suas pinturas, suas representações). No final de sua vida, suas

pinturas inclinaram-se, cada vez mais, para uma abstração das formas e dos elementos – principalmente suas últimas paisagens (FIGURAS 76 e 78) – levando-se em consideração as data das telas.

Puls (1998), explica que pinturas abstratas também espelham a realidade. Para o autor (PULS, 1998, p. 192), a obra de arte abstrata reflete a subjetividade do artista, sua realidade e por consequência a de toda coletividade, sendo ela uma realidade que pertence ao passado e ao presente do artista. Hegel<sup>95</sup> (*apud* PULS, 1998, p. 195), dizia que a arte abstrata, pertencia a categoria do sublime, e que o sublime só poderia ser definido pelo esforço de exprimir o infinito.

A pintura abstrata constitui-se, pois, numa arte de transição, tanto no sentido espacial quanto temporal: se a obra de arte deixou de ser concreta para se tornar abstrata é porque a matéria externa à obra também se tornou abstrata (PULS, 1998, p. 161). Quando um homem cria uma obra de arte ele exterioriza o sentido que existe em sua consciência (PULS, 1998, p. 205) e, toda criação consiste na passagem da subjetividade à objetividade (PULS, 1998, p. 219). Assim fica perceptível, segundo Puls (1998, p. 287), o isolamento do indivíduo num quadro abstrato. A obra de arte, seja ela abstrata ou não, espelha o real em sua totalidade – ela reflete o objeto (o real em sua totalidade) em sua essência e em sua aparência (PULS, 1997).

É fácil perceber os fundamentos do abstracionismo presente nos últimos quadros da Andersen (FIGURAS 76 e 78). Nas manchas, luzes e borrões estão a força da descrição destas paisagens abstratas. Por outro lado, se for levado em consideração as afirmações de Puls (1998) e de Domènech (2011); poder-se-ia afirmar que nas pinturas de Andersen ele é a figura central, em qualquer gênero que seja. Ele é o intermediador das relações que ocorre entre artista e observador da obra e ele é aquele que “vê”, “idealiza”, “cria” e “mostra” o seu mundo. E é este mundo criado que é capaz de estabelecer e deixar à mostra todas as relações e aspectos de sua vida, mesmo que de forma cada vez mais abstrata. É certo que a própria estética Impressionista que o artista propôs em seus quadros, já havia sido um passo rumo à pintura abstrata – cuja representação dos elementos perde cada

---

<sup>95</sup> HEGEL, G. W. F. **Estética**. Lisboa: Edições 70, 1993.; HEGEL, G. W. F. **Propedêutica filosófica**. Lisboa: Edições 70, 1989.; HEGEL, G. W. F. **Princípios da filosofia do direito**. Lisboa: Martins Fontes/Guimarães Editores, 1976.; HEGEL, G. W. F. **Ciência de la lógica**. Buenos Aires: Librería Hachette, s/d.; HEGEL, G. W. F. **Enciclopédia das ciências filosóficas em epítome**. Lisboa: Edições 70, 1992.

vez mais a objetividade resumindo-se a um agregado de impressões subjetivas (PULS, 1998).



FIGURA 78 – ANDERSEN, A. Porto de Paranaguá. 1926. Óleo/papelão. 19,5x28cm.  
 FONTE: MAA – Museu Alfredo Andersen\*\*.

A figura 78, de 1926, por exemplo, mostra um espaço no qual uma paisagem distante, fria e enevoadada permite a presença de pessoas, canoas, prédios, montanhas, porto, areia, mar. Todo este espaço, em borrões de pinceladas e espatuladas grosseiras expõe uma estética mais próxima da Expressionista – e, diferente de todas as outras pintadas por Andersen. Esta imagem sugere que “tudo” – ou seja, que todos os elementos que compõem a obra – estão “muito distantes” do autor. Existe nesta paisagem, a abundância das formas e a explosão dos verdes, azuis, cinzas e marrons, todos marcados pela luz. Esta representação que expõe a grandiosidade da natureza – em sua topografia superlativa, é uma criação que resplandece mas que, à seu modo, mostram a distância que o artista estava tomando de todas as coisas.

Andersen passou a estilizar e esfumazar cada vez mais as figuras, a perspectiva e o fundo em suas representações do gênero paisagem (ver FIGURAS 76 e 78). É possível perceber nestas pinturas, que a luz objetiva some lentamente, restando apenas a luz estrutural, ou seja, aquela que contorna e estrutura os objetos. As cores passam também a ser portadoras somente deste mesmo

significado estrutural e tudo passa a ser organizado do ponto de vista interno. Mesmo assim, o artista continua, conforme Puls (1998, p.314), reproduzindo os objetos e os elementos reais que integravam as paisagens de seu passado e que sobreviviam na sua memória.

A pintura de Andersen, dividiu-se em pintura do objeto (paisagem, natureza-morta) e pintura do sujeito (retrato e autorretrato), conforme definição de PULS (1998, p. 162). Andersen pintou poucos autorretratos – cinco apenas, conforme Corrêa (2011). Estes mostram o envelhecimento do artista. Em seu último autorretrato, de 1932, (FIGURA 79), ele se autorretrata usando um chapéu de palha. Provavelmente um chapéu caçara.

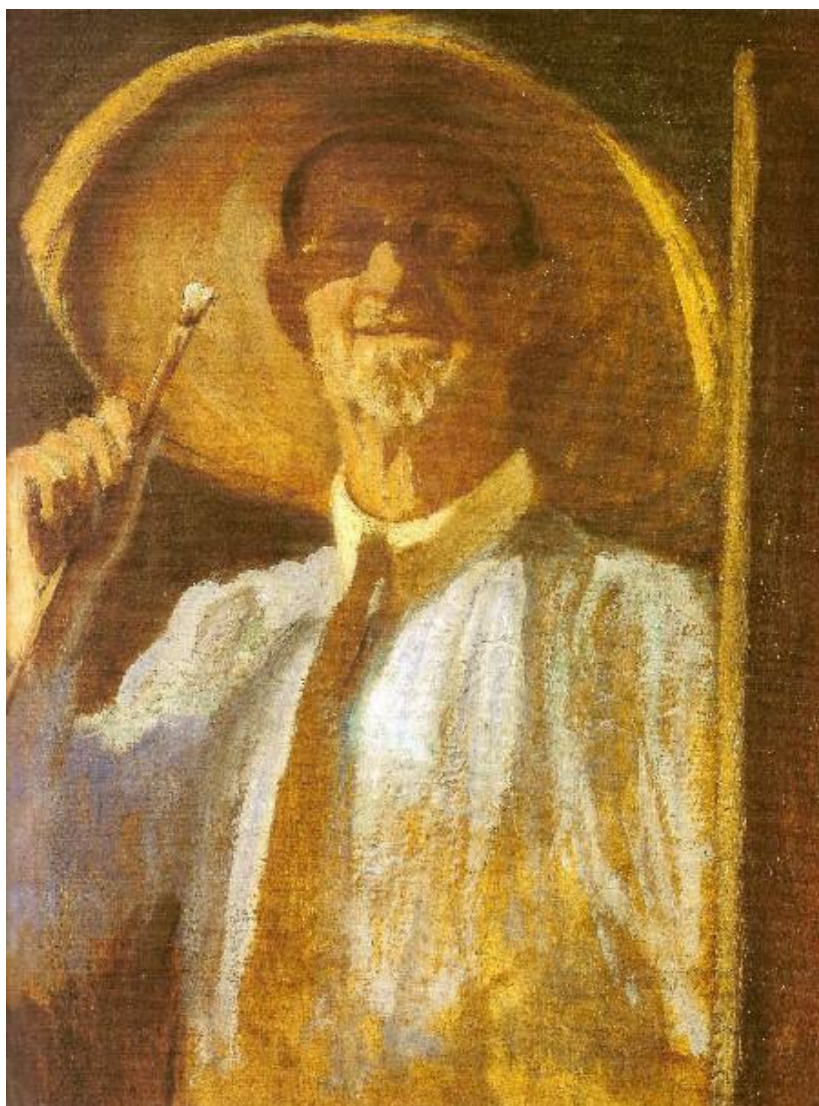


FIGURA 79: ANDERSEN, A. Autorretrato. 1932. Óleo/tela. 76x53,3  
FONTE: Acervo do Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro\*\*.

O artista está sumindo nesta imagem. Ele está se desmanchando – é possível ver isso na parte inferior da tela – está se tornando cada vez mais abstrato, tal como suas últimas paisagens.

Ele se coloca abstratamente numa obra que, dissolvendo-se em formas e cores, silencia-se. Puls (1998), argumenta que, o silêncio encerrado na arte abstrata é espelho de uma estrutura social que nada mais tem a dizer. E assim parece ser também com o artista que nada mais tem a provar ou falar, só a mostrar, tal qual uma pintura abstrata. Um artista que se autoproclama e se reconhece, sem nada dizer.

## 6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Corrêa<sup>96</sup> (2003, p. 16), afirma que o bom encerramento de um trabalho deveria conter, obrigatoriamente 3 partes: a primeira seria uma descrição sintética dos resultados a que a pesquisa chegou; a segunda deveria ser um retorno às origens do processo de pesquisa – àquelas incitações que levaram a realização da investigação e; a terceira e última deveria ser a da proposta de novas questões, uma ponte entre aquilo que já foi produzido e aquilo que poderá ser realizado a partir de então, no claro entendimento de ser a pesquisa em questão, apenas um ponto, um momento no infindável processo de produção do conhecimento.

Sendo assim, nas considerações finais feitas nesta pesquisa, a autora se empenhou em seguir estes 3 passos, assim como os demais propostos no texto de Corrêa (2003) – mas não necessariamente na ordem proposta por ele.

Em primeiro lugar, os estímulos para a proposição desta pesquisa vieram de duas constatações: a primeira de que a literatura sobre a arte do litoral do Paraná é escassa e ainda não foi tratada com desejável profundidade ou produzindo ligações de significados importantes para a história local ou para sua população. Esta constatação repercute inevitavelmente na segunda: a de que grande parte dos paranaenses, especialmente a população do litoral do Paraná é carente de informações sobre sua história, mas também é carente de informações sobre a sua arte, sobre seus artistas e sobre os artistas que produziram obras a partir das paisagens do litoral do Paraná. Isto leva conseqüentemente a supor que esta população possui um grande distanciamento de sua história, de suas origens e de sua identidade, enquanto que, os consumidores de arte na capital do Estado, aparentemente têm uma maior proximidade com as mesmas.

Entende-se que os resultados alcançados nesta pesquisa são consistentes com os questionamentos levantados, uma vez que mostraram estar, ao final do processo, intimamente relacionados com a problemática e os objetivos propostos desde a fase inicial do projeto deste estudo. Esta pesquisa partiu da análise das obras de arte realizadas por um pintor europeu, que viveu entre os séculos XIX e XX no Estado do Paraná e que realizou inúmeras paisagens artísticas sobre o litoral deste estado. Ou seja, os recortes temático, espacial e temporal estavam, desde o

---

<sup>96</sup> CORRÊA, R. L. **Análise crítica de textos geográficos**: breves notas. GeoUERJ, RJ: Editora da UERJ, n. 14, 2003. P. 7-17.

princípio, devidamente definidos – assim como havia uma única questão central a ser respondida. Na verdade, assim que foi estabelecido qual seria o artista a ser pesquisado, os recortes espacial e temporal se tornaram escolhas, relativamente, simples de serem feitas.

Entretanto, muitas questões de cunho geográfico, especialmente de cunho geográfico cultural deveriam estar integradas à pesquisa – seriam elas que estabeleceriam os pontos de convergência para reflexões geográficas, que em última análise, deveriam ser o mote de todas as considerações, reflexões e análises desta Tese. Impôs-se, desta forma, a escolha da paisagem como categoria de estudo geográfico. Esta categoria de análise preencheu simultaneamente o requisito de ser a questão central do trabalho (que deveria ser necessariamente de natureza geográfica), estabelecendo ao mesmo tempo, uma relação perfeita com o gênero paisagem de pintura. Gênero historicamente reconhecido e produzido pelo artista escolhido, Alfredo Andersen. Neste sentido, definitivamente, nenhuma das escolhas deste estudo foram arbitrárias, apesar de poderem ser consideradas, em última análise, relativamente evidentes e indiscutíveis.

A problemática, os objetivos, os recortes tempo-espaciais propostos e que deram início ao encaminhamento da Tese, fizeram também com que a autora se depara-se com uma emaranhada rede de informações que, se não fossem devidamente e objetivamente deslindadas, não alcançariam os resultados desejados: confirmar a existência da possibilidade de se fazer análises dos aspectos objetivos e subjetivos de uma dada paisagem a partir da leitura de obras de arte.

A fundamentação epistemológica do estudo, identificou necessidades, a princípio não evidenciadas, como a de ser necessária a conceituação do termo natureza, por exemplo. Esta necessidade adveio da constatação de que este conceito era intrínseco ao de paisagem e, de que seria impossível o pleno entendimento de um conceito sem a relação simultânea com o outro. E mais, que o deslinde destes conceitos (principalmente filosoficamente) – o de paisagem e o de natureza – impregnaria tanto as concepções geográficas quanto as artísticas, no decorrer de todo o trabalho. Paralelamente, mas não de forma desconexa, foi realizada a pesquisa biográfica e iconográfica sobre Andersen, assim como, foram aprofundados os estudos sobre as questões mais objetivas e de cunho da Geografia física, sobre o litoral do Paraná. Em muitos momentos, 3 pesquisas diferentes aconteceram simultaneamente mas, coexistiram em perfeita coerência, se

entrelaçando de forma, muitas vezes, imprevista. Mas durante um período de tempo muito grande, houve a preocupação de como alcançar realmente uma forte consistência interna no estudo em desenvolvimento. Principalmente, no entrelaçamento geográfico e histórico de todas as questões, ou seja, era preciso que houvesse uma articulação sólida e consistente de todos os dados e reflexões que estavam sendo realizados e levantados – não só quanto à questão principal, mas também, frente a todas as subquestões que, inevitavelmente, surgiram no decorrer do trabalho. Era preciso, durante todo tempo, verificar se a autora da pesquisa realmente daria conta de fazer o que se propôs.

Existiram inúmeros percalços – muitos deles a primeira vista intransponíveis: a ameaça constante de que a pesquisa se tornasse inexecutável posto a abundante fragmentação de subquestões. A indefinição do uso e do número de imagens que deveriam constar no trabalho. A indefinição de se aprofundar, teoricamente, numa lógica materialista, ou sob a lógica fenomenológica (a qual se tornou, pouco a pouco, uma escolha pode-se dizer que mais óbvia dado o objeto de estudo). A dificuldade em decidir quais as teorias que dariam a verdadeira sustentação ao processo escolhido foi outro aspecto inerente. A indefinição sobre como fazer o entrelaçamento das questões geográficas, históricas e artísticas. A quantidade de paisagens produzidas sobre o litoral do Paraná por Alfredo Andersen. Neste sentido, e em muitos outros, foi fundamental o papel do orientador, da banca de qualificação e das disciplinas oferecidas pelo programa de pós.

Concretamente pode-se concluir que:

1 – A numerosa produção paisagística de Andersen é representante de um panorama geral sobre as paisagens do litoral do Paraná;

2 – Suas obras colaboram para a criação de novos e diferentes significados para um determinado tempo e espaço – tanto sob uma perspectiva geográfica, quanto artística;

3 – As obras de Andersen criam uma relação entre o imaginário artístico e cognitivo do artista, a Geografia de cunho cultural e o imaginário popular sobre as paisagens litorâneas;

4 – Estas obras retratam subjetivamente e objetivamente os elementos objetivos e subjetivos da paisagem, conciliando o ser humano artista, em todos os seus aspectos: como estrangeiro, como aquele que está em vários lugares: conhecidos e desconhecidos, distantes ou próximos, como aquele que observa e

produz espaços vivos, espaços de identidade e de criação identitária mas, sobretudo espaços simbólicos/iconológicos;

5 – As paisagens pintadas – representações – produzidas por Andersen, são capazes de conectar as diversas pessoas (observadores) aos atributos físicos da Geografia litorânea do Paraná, a alguns tipos de relações entre a comunidade local e seus espaços; aos locais que possuem significados históricos e simbólicos para esta região – mesmo que numa relação muitas vezes ligada as necessidades e aos discursos políticos regionais;

6 – As imagens que Alfredo Andersen pintou das paisagens do litoral do Paraná (mesmo aquelas mais idealizadas ou penderes à abstração), expõem camadas bastante “generosas, grossas, coloridas e empastadas” de questões históricas e geográficas sobre o Litoral do Paraná. Elas permeiam todo o trabalho, principalmente porque: a) as pinturas do artista são de estética realista e naturalista, percorrendo concomitantemente variados gêneros (paisagem, cenas de gênero e retratos); b) porque estiveram em muitos momentos, ligadas aos sabores, decisões, aos momentos e as encomendas da elite e da política de sua época;

7 – Estas camadas são capazes de expressar, com nitidez, os fatos e acontecimentos da época e do lugar em que o artista viveu, e também dos aspectos históricos e geográficos, assim como de suas características e modificações ao longo do tempo e de seus significados – objetivos e subjetivos. Inclusive, são capazes de oferecer um entendimento ampliado do momento presente da humanidade, uma vez que revelam o desenrolar histórico e geográfico e a possibilidade da reflexão crítica sobre estes processos;

8 – Entretanto, o reconhecimento e a pertinência destas camadas geográficas e históricas, de suas nuances e de suas reverberações no tempo só se tornam possíveis e clarificadas se forem devidamente realizadas, as dissecações necessárias para este objetivo. Do contrário, dificilmente se terá uma visão ampliada das questões que elas expõem. Estas dissecações envolvem levantamentos detalhados da história de vida e do contexto em que o artista viveu – anteriormente e posteriormente a sua vinda ao Brasil. Das relações sociais que foram estabelecidas por este artista em vida. O entendimento e a reflexão sobre sua produção artística, da história da arte do período e das decisões estéticas e políticas do artista. Neste sentido é preciso adentrar nos meandros culturais, sociais, políticos e históricos do período e nas relações estabelecidas entre estes meandros com as principais

questões nacionais e internacionais da época – se possível fazendo levantamentos das questões históricas e geográficas do passado e do presente. Deve-se fazer, ao mesmo tempo, um levantamento dos dados geográficos dos locais escolhidos pelo artista e reflexões sobre os mesmos. E, da inter-relação e inter cruzamento de todos estes dados é necessário fazer as devidas análises, à luz de teorias coerentes e consistentes – e, sob a ótica das obras de artes escolhidas, neste caso, das de Alfredo Andersen.

Levando em consideração estas conclusões é possível afirmar, finalmente, que o objeto da pesquisa permitiu, uma nova inteligibilidade do mundo, permitindo que o estudo transcendesse o objeto, contribuindo para um conhecimento novo – de um determinado tempo e espaço – sob um novo olhar e perspectiva, abrindo caminhos para múltiplos outros estudos. Algumas propostas de novas questões e possibilidades podem ser sugeridas. Tanto para a continuidade do estudo da região do litoral do Paraná, como de outras regiões, assim como, sob a possibilidade de entrelaçamento dos mesmos.

A existência de inúmeros artistas atuais e do passado pode proporcionar uma quantidade infindável de novas “Iconologias Topográficas” ou “Topografias Iconológicas”. Inclusive, um número considerável de artistas paranaenses, vinculados a Andersen, poderiam proporcionar articulações específicas, entre a arte, a História e a Geografia, aumentando a historiografia local. O que repercutiria num incremento desejado e necessário para a literatura sobre a arte do litoral do Paraná. Aproximando a população geral, a partir da ideia de ressignificação desta região, da História e da Geografia do Estado.

Existem também algumas outras possibilidades ligadas ao Turismo e a Educação. Quanto ao turismo, a produção de redes de passeios ligadas as regiões por onde artistas passaram e pintaram não é nova em países como os da Europa, por exemplo. Trabalhos como este poderiam ser úteis neste sentido. Por outro lado, o estudo ampliado das regiões geográficas, a partir da interdisciplinaridade possível, é uma das possibilidades de exploração também na área educacional, seja ela realizada no ensino fundamental, médio ou superior. Os questionamento que surgem a partir de métodos de ensino desta natureza geralmente mostram-se profícuos, dada a profundidade de elementos e questões que podem ser levantadas, pesquisadas e respondidas, num processo sem fim.

Por outro lado, devido a subjetividade do objeto pesquisado, é preciso levar em consideração que existem aspectos positivos e negativos inerentes a este tipo de reflexão pois, as leituras realizadas, para a produção desta Tese, são fruto em última análise, de um único pesquisador – existindo, portanto, elementos e filtros subjetivos e individuais impregnados nas mesmas, sendo importante ter outros pontos de vista vinculados ao mesmo, conforme explica Corrêa (2003). Inclusive, é preciso lembrar que entre os itens de estudo, propostos por Andreotti (2011, 2013), um deles não foi contemplado nesta Tese: aquele que versava sobre a possibilidade de inserir os questionamentos e leituras da própria comunidade do local sobre esta produção artística e sobre a própria região estudada.

Corrêa (2003), explica que ações como estas fortaleceriam, concomitantemente, os avanços nas pesquisas de cunho cultural da Geografia e das suas relações interdisciplinares; uma vez que apesar do reconhecimento do uso de métodos que não sejam tecnicistas, quantitativos e positivistas; da consistência encontrada nos resultados de pesquisas qualitativas e das possibilidades que as mesmas abrem; tem-se ainda um longo caminho a ser percorrido neste sentido, uma vez que, aparentemente, as pesquisas quantitativas ainda se sobressaem em número e em respeitabilidade pela comunidade acadêmica.

## 7 REFERÊNCIAS

- ABRAHÃO, C. M. de S. **Porto de Paranaguá: transformações espaciais decorrentes do processo de modernização capitalista e integração territorial entre os anos 1970 e 2010.** Tese de doutorado apresentada ao programa de pós-graduação em Geografia da Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2011.
- AB'SÁBER, A. **Os Domínios de Natureza no Brasil; Potencialidades Paisagísticas.** São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.
- AGUILAR, N. Norte no sul (texto crítico). In: FERREIRA, E. M. **2001 Andersen volta à Noruega.** Curitiba: Sociedade Amigos de Alfredo Andersen: Secretaria de Estado da Cultura. Museu Alfredo Andersen, 2001.
- ALEGRE, M. S. P. Reflexões sobre iconografia etnográfica: por uma hermenêutica visual. In: FELDMAN-BIANCO (org.) **Desafios da imagem: Fotografia, iconografia e vídeo nas ciências sociais.** São Paulo: Papirus, 1998.
- ALIATA, F.; SILVESTRI, G. **A paisagem como cifra de harmonia: relações entre cultura e natureza através do olhar paisagístico.** Curitiba: Editora UFPR, 2008.
- ALMEIDA, M. G. de. Geografia cultural: contemporaneidade e um flashback na sua ascensão no Brasil. In: MENDONÇA, F de A; SAHR, C. L. L.; SILVA, M. da (Orgs.). **Espaço e tempo: complexidade e desafios do pensar e do fazer geográfico.** Curitiba: ADEMADAN, 2009.
- AMARAL, R. M. P. **Da geografia que se ensina à geografia moderna.** Florianópolis: UFSC, 1989.
- AMBIENTEBRASIL. **Índio.** Paraná Indígena. Curitiba, 2012. Disponível em: <<http://www.ambientebrasil.com.br>> Acesso em: 03/06/2011.
- AMORIM, F.; O. B. A evolução do pensamento geográfico e a fenomenologia. **Revista Sociedade e Natureza**, Uberlândia, v. 11, n. 21/22, p. 67-87, jan./dez. 1999.
- AMORIM, R. R.; OLIVEIRA, R. C. **As unidades de paisagem como uma categoria de análise geográfica: o exemplo do município de São Vicente – SP.** São Paulo: Universidade Estadual de Campinas, 2008.
- ANDERSEN, A. **Alfredo Andersen.** São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1981.
- ANDREOTTI, G. **Paesaggi culturali: teoria e casi di studio.** Milano: Unicopli, 1996.
- ANDREOTTI, G. **Paesaggi in movimento, paesaggi in vendita, paesaggi rubati.** Trento: Valentini-Artimedia, 2007.
- ANDREOTTI, G. **Per una architettura del paesaggio.** Trento: Valentini-Artimedia, 2008.

ANDREOTTI, G. **Geografia das Emoções**. Seminário realizado pelo Programa de Pós-graduação em Geografia, UFPR: Novembro, 2011.

ANDREOTTI, G. **Paisagens culturais**. Curitiba: Editora UFPR, 2013.

ARANHA, M. L. de A.; MARTINS, M. H. P. **Temas de Filosofia**. São Paulo: Moderna, 2005.

ARCAS, S.; ARCAS, J. F.; GONZÁLEZ, I. **Perspectiva para principiantes**. Portugal: DINALIVRO, 2006.

ARGAN, G. **História da arte como história da cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

ARAÚJO, A. **Arte Paranaense moderna e contemporânea**. Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em História. Setor de Ciência Humanas, Letras e Artes. Curitiba: UFPR, 1974.

ARAÚJO, M. L. G. **Ciência, Fenomenologia e Hermenêutica**: diálogos da Geografia para os saberes emancipatórios. Tese de doutorado em Geografia – Instituto de Geociências, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.

ASCHER, F. **Os novos princípios do urbanismo**. São Paulo: Romano Guerra, 2010.

BBC. **British Broadcasting Corporation**. Knowledge e learning beta. Paintings galleries, Disponível em: <<http://www.bbc.co.uk/arts...by/willem-van-den-ii-velde>> Acesso em: 29/08/2013.

BERGER, J. **Modos de ver**. Lisboa: Edições 70, 1999.

BERQUE, A. Les Raisons du Paysage. In: SALGUEIRO, H. A. (org.). **Paisagem e arte**. São Paulo: CBHA, 2000.

BERLIN, I. **Las Raices del romanticismo**. Madrid: Taurus, 2000.

BERTOMEU, Joao Vicente Cegato. Criação visual e multimídia.

BESSE, Jean-Marc. **Ver a Terra**: seis ensaios sobre a paisagem e a geografia. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BIGARELLA, J. J. **Contribuição ao estudo da planície litorânea do Estado do Paraná**. Brazilian Archives of Biology and Technology. Jubilee volume (1946-2001): pp.65-110, Dezembro, 2001.

BIGARELLA, J. J. **Matinho: homem e terra reminiscências**. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 2009.

BINI, Fernando A.I. **O Paraná tradicional**. Curitiba: [S.I.], 2002.

BITTENCOURT, L. A. Algumas considerações sobre o uso da imagem fotográfica na pesquisa antropológica. In: FELDMAN-BIANCO e LEITE (orgs.). **Desafios da imagem**: Fotografia, iconografia e vídeo nas ciências sociais. São Paulo: Papirus, 1998.

BLEY, L. A paisagem geográfica e a pintura da paisagem de Morretes. **Anais IV Fórum de Pesquisa Científica em Arte**. Escola de Música e Belas Artes do Paraná. Curitiba, 2006.

BOLLNOW, O. F. **O homem e o espaço**. Curitiba: Editora UFPR, 2008.

BORGES, J. L. **Obras completas**. São Paulo: Globo, 1999.

BRASIL. Decreto n. 2274 de 16 de maio de 1994. Homologa a demarcação administrativa da Área Indígena Ilha da Cotinga, localizada no município de Paranaguá, caracterizada como de posse imemorial Indígena do Grupo Guarani M'bya. **Diário Oficial [da] da República Federativa do Brasil**. Brasília, 17 de maio de 1994. Disponível em: <<http://www.planalto.gov.br>>. Acesso em: 01/02/2014.

BRUNHES, J. La Géographie humaine. Paris: Félix Alcan, 1912. In: BESSE, J. **Ver a terra** – seis ensaios sobre paisagem e geografia. São Paulo: Editora Perspectiva, 2006.

BUTTNER, A. Aprendendo o dinamismo do mundo vivido. In: CHRISTOFOLETTI, A. (Org.). **Perspectivas da Geografia**. São Paulo: DIFEL, 1985.

CAMARGO, I. S. **O desenvolvimento da forma na pintura do Paraná de 1886 a 1948**: a atuação de Alfredo Andersen. Dissertação de Mestrado em Artes, apresentada ao Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo - ECA/USP. São Paulo, 1984.

CAMARGO, L. V. de C. **PARANISMO**: Arte, Ideologia e Relações Sociais no Paraná, 1853-1953. Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em História, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná, 2007.

CAMPOFIORITO, Q. **História da pintura brasileira no século XIX**. Rio de Janeiro: Pinakotheke, 1983.

CANEPARO, S. C. Análise da dinâmica espacial da ocupação antrópica de Paranaguá/PR (1952-1996), através do uso de sistema de informações geográficas. **RA'EGA**, Curitiba, n. 4, p. 111-130. Curitiba: Editora UFPR, 2000.

CANTON, K. **Tempo e memória**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.

CANTON, K. **Espaço e lugar**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.

CARVALHO, J. M. de. **A formação das almas**: o imaginário da República no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

CASTRO, I.E; GOMES, P.C.C; CORRÊA, R.L. (orgs.). **Explorações Geográficas. Percursos no fim do século**. Rio de Janeiro: Bertrand. 1997.

CAUQUELIN, A. **A invenção da paisagem**. São Paulo: Martins, 2007.

CHAUÍ, M. **Experiência do pensamento**: ensaios sobre a obra de Merleau-Ponty. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

CHAUÍ, M. Merleau-Ponty: o que as artes ensinam à filosofia. *In*: HADDOCK-LOBO, R. (org.). **Os filósofos e a arte**. Rio de Janeiro: Rocco, 2010.

CHEMIN, Marcelo. **Constituição fisionômica e identidade visual em espaços de paisagens**: um estudo de caso múltiplo em cidades turísticas do litoral do Paraná. Tese de doutorado apresentada ao programa de pós-graduação em Geografia da Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2011.

CHRISTOFOLETTI, Antônio (org.). **Perspectivas da Geografia**. São Paulo: Difel, 1982.

CLAVAL, Paul. Uma, ou algumas abordagem(ns) cultural(is) na Geografia Humana? *In*: SERPA, A. (org.). **Espaços culturais**: vivências, imaginações e representações. Bahia: EDUFBA, 2008.

CODIGO VENEZUELA. **El hombre que amaba las plantas**. La gran aventura de Aimé Bonpland. Disponível em:

<<http://www.codigovenezuela.com/2011/2012ciencia/humano/el-hombre-que-ambas-plantas>> Acesso em: 25/11/2013.

CORRÊA, A. S. Alfredo Andersen: um pai norueguês para a pintura paranaense. **Revista 19&20**, Rio de Janeiro, v. IV, n.2, abr. 2009.

CORRÊA, A. S. **Alfredo Andersen (1860-1935)**: Retratos e Paisagens de um Norueguês Caboclo. Tese de doutorado apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia. USP: São Paulo, 2011.

CORRÊA, D. S. **Historiadores e cronistas e a paisagem da colônia Brasil**. Revista Brasileira de História. v. 6, nº 51, ISSN 0102-0188. São Paulo: 2006.

CORRÊA, R. L. **Análise crítica de textos geográficos**: breves notas. GeoUERJ, RJ: Editora da UERJ, n. 14, 2003. P. 7-17.

CORRÊA, R. L; ROSENDAHL, Z. (Orgs). **Geografia Cultural**: um século. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2000.

CORRÊA, R.L., ROSENDAHL, Z. (orgs.). **Paisagem, imaginário e espaço**. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2001.

CORRÊA, R.L., ROSENDAHL, Z. (orgs.). **Paisagem, tempo e cultura**. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1998.

CORRÊA, R. L. **O espaço urbano**. São Paulo: Ática, 1995.

CORREIA, L. In: **Ilustração Brasileira**: Edição comemorativa do centenário do Paraná, n. 224. Dezembro de 1953. p. 126.

COSGROVE, D. A. A Geografia está em toda parte: cultura e simbolismo nas paisagens humanas. In: CORRÊA, R. L.; ROSENDAHL, Z. (Orgs.). **Paisagem, tempo e cultura**. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1998.

COSGROVE, D.; JACKSON, P. Novos rumos da Geografia cultural. In: CORRÊA, R. L.; ROSENDAHL, Z. (Orgs.). **Geografia cultural: um século (2)**. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2000.

CREEDY, J. **O contexto social da arte**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1975.

CUMMING, R. **Para entender a arte**. São Paulo: Ática, 2005.

DENVIR, B. **Impressionism**. London: Thames and Hudson Ltd., 1974.

DESCHAMPS, M. V.; KLEINKE, M. L. U. Os fluxos migratórios e as mudanças socioespaciais na ocupação contínua litorânea do Paraná. **Revista Paranaense de Desenvolvimento**, Curitiba, n. 99, p. 45-59, jul./dez. 2003.

DIAS, E. **Paisagem e academia: Félix-Émile Taunay e o Brasil (1824-1851)**. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

DOMÈNECH, J. M. C. **A forma do real**: introdução aos estudos visuais. São Paulo: Summus, 2011.

DONDIS, D. **Sintaxe da linguagem visual**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

DW AKADEMIE. Deutsche Welle. **Mostra revela códigos cartográficos dos trópicos. Cultura e estilo**. Disponível em: <<http://www.dw.de/mostra-revela-codigos-cartograficos-dos-tropicos/a-21111904>> Acesso em: 07/09/2013.

ELIAS, N. e SCOTSON, J. L. **Os estabelecidos e os outsiders**: sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

ESTADES, N. P. **O litoral do Paraná**: entre a riqueza natural e a pobreza social. **Desenvolvimento e Meio Ambiente**, Curitiba, n. 8, p. 25-41, jul./dez. 2003.

ESTÉBANEZ ALVAREZ, J. **Tendencias y problemática actual de la geografía**. Madrid: Cincel, 1982.

ESTEVES, C. J. O. A ocupação do litoral paranaense. In: SCORTEGAGNA, Adalberto; REZENDE, C. J. R.; TRICHES, R. I. (org.). **Paraná Espaço e Memória**: diversos olhares histórico-geográficos. Curitiba: Bagozzi, 2005.

FABRIS, A. **Modernidade e modernismo no Brasil**. Porto Alegre: Zouk, 2010.

FELDMAN-BIANCO, B.; LEITE, M. L. M. **Desafios da Imagem**: fotografia, iconografia e vídeo nas ciências sociais. São Paulo: Papyrus, 1998.

FERREIRA, E. M.. **Das estruturas aos artistas**. São Paulo: Perspectiva, 1992.

FERREIRA, E. M. **2001 Andersen volta à Noruega**. Curitiba: Sociedade Amigos de Alfredo Andersen: Secretaria de Estado da Cultura. Museu Alfredo Andersen, 2001.

FERREIRA, L. O Estudo da Imagem Artística a partir da abordagem da Geografia Social e Cultural. In: Entre Territórios. 19.º Encontro Nacional da ANPAP, 2010 Cachoeira. **Anais** ISSN: 2175-8220 (CD-R) ISSN 2175-8212 (ONLINE), Bahia: EDUFBA, 2010.

FERREIRA, L., SCHIMTIZ, L. K. A modificação da paisagem do litoral do Paraná a partir dos processos de ocupação e urbanização: paisagem, cultura e arte. In: XIII EGAL – Encuentro de Geógrafos de América Latina: Estableciendo puentes en la Geografía da Latinoamérica. San José, 2011. **Anais**: ISSN 21152563, Costa Rica: UNA, 2011.

FERREIRA, L. A Arte Mural produzida em Curitiba. In: VIII Fórum de Pesquisa Científica em Arte. **Anais...** (versão eletrônica). Curitiba: ArtEmbap – Escola de Música e Belas Artes do Paraná, 2012.

FERREIRA, L., ZAMBÃO, J. Sr. e Sra. Andrews: um pequeno retrato a óleo da sociedade inglesa do século XVIII. In: Vida e Ficção. Arte e Fricção. 21.º Encontro Nacional da ANPAP, 2012, Rio de Janeiro. **Anais** 1 CD-ROM: 4 ¾ pol. ISSN 2175-8220: (CD-ROM) ISSN 2175-8212 (Versão eletrônica), Rio de Janeiro: UERJ, 2012.

FERREIRA, L. Leituras possíveis dos murais curitibanos de Poty Lazzarotto. In: IX Fórum de Pesquisa Científica em Arte. Paraná: ArtEmbap – Escola de Música e Belas Artes do Paraná, **Anais...** (versão eletrônica). 2013.

FILHO, O. F. Natureza, individuação e logos em Merleau-Ponty. **Revista Veritas**. Porto Alegre, vol.51. n.2. p.37-54. Junho 2007.

FISCHER, E. **A necessidade da arte**. Rio de Janeiro: LTC, 2007.

FLORIDA HISTORY. Acesso: em 07/09/2013.

FRANCASTEL, P. **La figura y el lugar: orden visual del quattrocento**. Caracas: MonteAvila Editores, 1969.

FREIRE, G. **Casa Grande e senzala**: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal. São Paulo: Global, 2003.

FREITAG, B. **Teorias da cidade**. Campinas: Papyrus, 2008.

FRIENDLÄNDER, M. J. **Von kunst un kennerschaft**. Oxford e Zurique, 1946. In: GOMBRICH, E. H. **Arte e ilusão**: um estudo da psicologia da representação

pictórica. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

FUNAI. **Fundação Nacional do Índio**. Índios do Brasil. Disponível em: <<http://www.funai.gov.br>> Acesso em: 10/05/2011.

FURRE, B. **História da Noruega**: século XX: da independência ao estado de bem-estar social. Blumenau: Edifurb, 2006.

GAZETA DO POVO. **A paisagem eterna de Lange**. FUCHS, F. C. Disponível em: <<http://www.gazetadopovo.com.br>> Acesso em: 18/12/2013.

GEIGER, P. P. Litoralização e interiorização no Brasil. In: CORRÊA, R.L., ROSENDAHL, Z. (orgs.). **Paisagem, imaginário e espaço**. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2001.

GEOGRAPHY AND MAP READING ROOM. **Geography & Map Division**. Library of Congress. Washington, D.C. Disponível em: <<http://www.loc.gov/rr/geomap/gmhist.html>> Acesso em: 05/06/2013.

GODOY, A. M. G. **Um olhar sobre a cidade de Paranaguá**: os impactos sócio-ambientais das mudanças portuárias. Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Meio Ambiente e Desenvolvimento da Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 1998.

GODOY, A. M. G. Reestruturação produtiva e polarização do mercado de trabalho em Paranaguá-PR. **Revista Paranaense de Desenvolvimento**. Curitiba, n. 99, p. 5-25, jul./dez. 2000.

GOMBRICH, E. H. **A História da Arte**. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

GOMBRICH, E. H. **Arte e ilusão**: um estudo da psicologia da representação pictórica. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

GÓMEZ MENDOZA, J. *et al.* **El pensamiento geográfico**. Madrid: Alianza, 1982.

GRACQ, J. **Carnets du grand chemin**. Paris: José Corti, 1992

GREIMAS, A. J.; COURTÉS, J. **Dicionário de semiótica**. São Paulo: Contexto, 2008.

GRUZINSKI, S. **A guerra das imagens**: de Cristóvão Colombo a Blade Runner (1492-2019). São Paulo: Companhia da Letras, 2006.

GUIDDENS, A. **As consequências da modernidade**. São Paulo: Unesp, 1991.

GUINSBURG, J. (org.). **O Romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

HALL, P. **Cidades do Amanhã**: uma história intelectual do planejamento e do projeto urbanos no século XX. São Paulo: Perspectiva, 2007.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A. 2006.

HEGEL, G. W. F. **Estética**. Lisboa: Edições 70, 1993.

HEGEL, G. W. F. **Propedêutica filosófica**. Lisboa: Edições 70, 1989.

HEGEL, G. W. F. **Princípios da filosofia do direito**. Lisboa: Martins Fontes/Guimarães Editores, 1976.

HEGEL, G. W. F. **Ciência de la lógica**. Buenos Aires: Libreria Hachette, s/d.

HEGEL, G. W. F. **Enciclopédia das ciências filosóficas em epítome**. Lisboa: Edições 70, 1992.

HERRERO FABREGAT, C. **Geografía y Educación**: sugerencias didácticas. Madrid: Huerga y Fierro, 1995.

HENDRICH, Á. L. Sobre nexos entre espaço, paisagem e território em um contexto cultural. In: SERPA, A. (org). **Espaços culturais**: Vivências, imaginações e representações. Salvador: EDUFBA, 2008.

HOBBSAWM, E. J.; RANGER, T. **A invenção das tradições**. São Paulo: Paz e Terra, 2012.

HUMBOLDT, A. von. **Cosmos**. Londres: Longman, Brown, Green and Longmans. 1849.

HUXLEY, A. **A situação humana**. São Paulo: Globo, 1977.

IHGB. **Instituto Histórico Geográfico Brasileiro**. O IHGB. Resenha Histórica. Disponível em: <<http://www.ihgb.org.br>> Acesso em: 27/10/2013.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA (IBGE). **Manual Técnico da Vegetação Brasileira**. Série Manuais técnicos em Geociências, n 1, 1992.

IPHAN. **Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**. IPHAN. Disponível em: <<http://www.portal.iphan.gov.br/portal/>> Acesso em: 02/2011.

IPHAN. **Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**. Patrimônio Cultural. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/portal/>> Acesso em: 03/2011

IPHAN. **Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**. Bens Tombados e Registrados. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/portal/>> Acesso em: 02/2011.

ITAÚ CULTURAL. **Enciclopédia Itaú Cultural**. Artes Visuais. O retrato. Disponível em: <<http://www.itaucultural.org.br>>. Acesso em: 14/05/2013.

ITAÚ CULTURAL. **Enciclopédia Itaú Cultural**. Banco de imagens. Alfredo Andesen. Disponível em: <<http://www.itaucultural.org.br>>. Acesso em: 14/05/2013.

IURKIV, J. E. Romário Martins e a historiografia paranaense. **Revista da Educação-EDUCERE**, v. 2, n. 2, p. 123-132, jul./dez., 2002.

JAMESON, F. **Modernidade singular**: ensaio sobre a ontologia do presente. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

JANSON, H. W.; JANSON, F. A. **Iniciação à história da arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

JANSON, H. W. **A nova história da arte de Janson**. Lisboa: Fundação Calouste GULBENKIAN, 2010.

JODELET, D. Representações Sociais: um domínio em expansão. *In: As Representações Sociais*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2001.

JUSTINO, M. J. **Modernidade no Paraná**: do Andersen impressionista aos anos 60. Curitiba: [S.I.], 2002.

KASHIWAGI, H. M. **Representações da paisagem no Parque Nacional de Superagüi**: a homonímia sígnica da paisagem em áreas preservadas. Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Geografia da Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2011.

LA BLACHE, V. de. **Principes de géographie humaine**. 1922.

LA BLACHE, V. de. **Le tableau de la géographie de la France**. 1903.

LANGER, S. K. Filosofia em nova chave. In: PULS, Maurício. **O significado da pintura abstrata**. São Paulo: Perspectiva, 1998.

LEANDRO, J. A. Devastação e tráfico de madeira no litoral do Paraná. **Revista de História Regional**, Ponta Grossa, v.4, n.2, 1999. *In*: <http://www.revistas.uepg.br> □

LEANDRO, J. A. Barulhinho Bom: Fandango do Barulho. **Revista de História da Biblioteca Nacional**. Out./2008. Disponível em: <<http://www.revistadehistoria.com.br/secao/artigos-revista/barulhinho-bom>> Acesso em 10/10/2012.

LE GOFF, J. **Os intelectuais na Idade Média**. Lisboa: Gradiva, 1983.

LEHMANN, H. **Der gardasee und sein jahr**. Die Erde, Bd.1, S. 46-59. 1949.

LEHMANN, H. **Die mykenische landschaft**. Für Georg Karo zum 80. Geburststag. Die Erd, Bd. 5, H. 1, S. 1-14. 1953.

LEHMANN, H. **Die rolle des Italien-Klischees im italienbild des deutschen**. List-Jubiläum-Almanach. München, 1964.

LEHMANN, H. **Essays zur physiognomie der landshaft**. "Erdkundliches Wissen", H. 83. Stuttgart, Franz Steiner Wiesbaden, 1986.

LEHMANN, H. **Essays zur physiognomie der landschaft**. Hrsg. Von Anneliese Krenzlin u. Renate Müller. "Erdkundliches Wissen", H. 83, Stuttgart: Franz Steiner Verlag Wiesbaden GMBH, 1996.

LEHMANN, H. **Fomen landschaftlicher raumerfahrung im spiegel der bilden-den kunst**. Mitt d. Frändischen Geogr. Ges., Bd. 13/14, S. 1-24 u. 25 Abb. Für 1966 u. 1967.

LEHMANN, H. **Toskanische landschaft. Neue Deutsche**. H. 17, S. 66-82. 1970.

LEITE, M. A. F. P. **Destruição ou desconstrução?** São Paulo: Hucitec, 1994.

LICHTSTEINER, N. **Memória e narrativa através das cartas de William Michaud (1804-1902)**. Monografia apresentada ao curso de História da Universidade Tuiuti do Paraná. Curitiba, 2008.

LIRA, L. da S. Paisagem: construção da natureza e da cidade na arte pictórica do Rio de Janeiro, no século XIX. In SALGUEIRO, H. A. **Paisagem e Arte**. CBHA/CNPQ/ FAPES, 2000.

LISBOA, S. S. A importância dos conceitos da Geografia para a aprendizagem de conteúdos geográficos escolares. **Revista Ponto de Vista**. vol. 4. Universidade Federal de Viçosa, s/d.

LUCHIARI, M. T. D. P. A (re) significação da paisagem no período contemporâneo. In: CORRÊA, R.L., ROSENDAHL, Z. (orgs.). **Paisagem, imaginário e espaço**. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2001.

MAA. **Museu Alfredo Andersen**. Acervo. Disponível em: <<http://www.maa.pr.gov.br/>> Acesso em: 25/11/2013.

MAACK, Reinhard. **Geografia Física do Estado do Paraná**. Ponta Grossa: Editora UEPG, 2012.

MACIEL, C. A. A. Morfologia da paisagem e imaginário geográfico: uma encruzilhada onto-gnoseológica. UFF:**GEOgraphia**, Niterói-RJ, ano 03, n. 06, 2002.

MARCEL, O. **Le paysage comme objet philosophique**. **Géographie et Cultures**, n. 13, 1994.

MARTINS, J. de S. **Sociologia da fotografia e da imagem**. São Paulo: Contexto, 2008.

MATTOS, C. V. de. Artistas Viajantes nas fronteiras da História da Arte. III Encontro de História da Arte. Pós-Graduação do Departamento de História – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, UNICAMP. **Anais** ISBN 978-85-86572-36-4. 2007

MENDONÇA, F. de A.; VENTURI, L. A. B. Geografia e metodologia científica. In: SIMPÓSIO DE GEOMORFOLOGIA. **Revista Geosul**, n. especial, Florianópolis, 1998.

MENDONÇA, F. de A.; SAHR, C. L. L.; SILVA, M. da (Orgs.). **Espaço e tempo: complexidade e desafios do pensar e do fazer geográfico**. Curitiba: ADEMADAN, 2009.

MERLEAU-PONTY, M. **A natureza**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

MERLEAU-PONTY, M. **Conversas**: 1948. São Paulo: Martins Fontes, 2004 (a).

MERLEAU-PONTY, M. **O olho e o espírito**. São Paulo: Cosac e Naify: 2004 (b).

MERLEAU-PONTY, M. **O visível e o invisível**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

METMUSEUM. **The Metropolitan Museum of Art**. Collections. Disponível em: <<http://www.metmuseum.org>> Acesso em: 14/04/2012.

MORAES, A. C. R. **Geografia**: pequena história crítica. São Paulo: Hucitec, 1998.

MORAES, Marcos. Temas de arte (moderna e) contemporânea. In: BERTOMEU, João Vicente Cegatto. **Criação visual e multimídia**. São Paulo: Cengage Learning, 2010.

MORAIS, F. **O Brasil na visão do artista**: a natureza e as artes plásticas. São Paulo: Projeto Cultural Sudameris, 2001.

MORAIS, F. **O Brasil na visão do artista**: o país e sua cultura. São Paulo: Projeto Cultural Sudameris, 2003.

MOUTINHO, L. D. S. **Razão e experiência**: ensaio sobre Merleau-Ponty. Rio de Janeiro: Editora Unesp, 2006.

MUSÉE DE L'ONGERIE. **Les nymphéas**. L'ensemble de l'Orangerie. Disponível em: <<http://www.musee-orangerie.fr/>> Acesso em: 25/11/2013.

MUSEO SOROLLA. **Colección**. Disponível em: <<http://www.museosorolla.mcu.es/coleccion.html>> Acesso em: 29/08/2013.

MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES. **Andersen**. Catálogo de exposição. Rio de Janeiro: MNBA, 1984. Texto Adalice Araújo.

MUSEU VIVO DO FANDANGO. **Barulhinho bom**: fandango do barulho Disponível em: <<http://www.museuvivodofandango.com.br/main/home.htm>> Acesso em: 19/08/2012.

NASJONALMUSSET FOR KUNST. **Nasjonalmusset for kunst, arkitektur og design**. Exhibitions, collections and events. The National Gallery. Disponível em: <<http://www.nasjonalmuseet.no>> Acesso em: 16/03/2013.

NATIONAL MARITIME MUSEUM. **Collections**. Disponível em: <<http://www.rmg.co.uk>> Acesso em: 04/04/2012.

OPUSEJ. **Open-access Peer-reviewed Universal Scholarly electronic Journal**. Forum Leonardo's Val di Chiana map in the Mona Lisa. Disponível em: <<http://www.opusej.org/library/leonardo-da-vinci-incorporated-his-val-di-chiana-map-in-his-mona-lisa-painting/>> Acesso em: 16/03/2013.

ORTIZ, R. Um outro território. In: BOLAÑO, C. R. S. (Org.). **Globalização e regionalização das comunicações**. São Paulo: EDUC: UFS, 1999.

OSINSKI, D. R. B. Os pioneiros do ensino da arte no Paraná. **Revista da Academia Paranaense de Letras**. Ano 63, n. 41, p. 143-152. Curitiba, maio/2000.

PANOFSKY, E. **Significado nas artes visuais**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

PEREIRA, L. F. L. **Paranismo: o Paraná inventado** – cultura e imaginário no Paraná da I República. Curitiba: Aos Quatro Ventos, 1997.

PILOTO, V. **Acontecimento Andersen**. Curitiba: Mundial, 1960.

PINHA, M. L. Alfredo Andersen. **Retratos da Sociedade Paranaense no início do século**. Monografia de Graduação apresentada ao Departamento de História, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 1999.

**PINTORES DA PAISAGEM PARANAENSE**. Curitiba: Solar do Rosário, 2005.

PRIMACK, R.B. e RODRIGUES, E. **Biologia da Conservação**. Londrina: Vida, 2002.

PROENÇA, G. **Descobrimos a história da arte**. São Paulo: Ática, 2005.

PROPELLER. **Propeller books, music, art, film, life**. Propeller portfolio. Disponível em: <<http://www.prollermag.com/Archives/April2011/Lopeman0411.html>> Acesso em: 25/11/2013.

PULS, M. **O significado da pintura abstrata**. São Paulo: Perspectiva, 1998.

QUAINI, M. **Marxismo e Geografia**. São Paulo: Paz e Terra, 1979.

RANDLES, W.G.L. **Da terra plana ao globo terrestre: uma mutação epistemológica rápida (1480-1520)**. São Paulo: Papirus, 1994.

**REVISTA REFERÊNCIA EM PLANEJAMENTO**. Vol. 1, n.º 1. Curitiba: Secretaria de Estado do Planejamento, 1976.

RIBEIRO, H. I. Histórico da ocupação do balneário de Caiobá: um relato sob a perspectiva da história ambiental. **IV Encontro Nacional da ANPPAS**. Brasília: 2008. Disponível em: <[http://www.anppas.org.br/encontro4/cd/...GT\\*-1034-918-20080510234846.p](http://www.anppas.org.br/encontro4/cd/...GT*-1034-918-20080510234846.p)> Acesso em: 03/08/2011.

RIBEIRO, L. C. de Q.; PECHMAN, R. (organizadores). **Cidade, povo e nação:**

gênese do urbanismo moderno. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

ROGER, A. La Naissance du Paysage em Occident. In: SALGUEIRO, H. A. **Paisagem e Arte**. São Paulo: CBHA/CNPQ/FAPESP, 2000.

RUBENS, C. **Andersen, pai da pintura paranaense**. Curitiba: Fundação Cultural, 1995.

SAMAIN, E. Questões heurísticas em torno do uso das imagens nas ciências sociais. In: FELDMAN-BIANCO; LEITE (orgs.) **Desafios da imagem**: Fotografia, iconografia e video nas ciências sociais. São Paulo: Papyrus, 1998.

SAHR, W. D. ; ARANTES, L. A profusão das teorias espaciais e a fusão do espaço geográfico: Alfred Hettner e o projeto corológico. **GEOgraphia** (UFF), v. 13, p. 106-135, 2011.

SAID, E. **Narrative and geography**. New Lef Review, n. 180, pp. 81-100, março/abril, 1990.

SALGUEIRO, H. A. (org). **Paisagem e Arte**. São Paulo: CBHA/CNPQ/ FAPESP, 2000.

SALGUEIRO, T. B. **Paisagem e Geografia**. Finisterra, XXXVI, pp.37-53. Lisboa, Portugal. 2001.

SALTURI, L. A. A paisagem paranaense fotografada por Armin Henkel. **PROA Revista de Antropologia e Arte**. Vinculada ao Programa de Pós-graduação em Antropologia Social do IFCH-UNICAMP. n. 04, v. 01. ISSN 2175-6015.

SANTAELLA, L.; NORTH, W. **A Imagem**. São Paulo: Iluminuras, 2000.

SANTAELLA, L. **Estética de Platão a Peirce**. São Paulo: Experimento, 2000.

SANTOS, M. **A Natureza do Espaço**. Técnica e Tempo. Razão e Emoção. São Paulo: Edusp, 2002.

SCHAMA, S. **Paisagem e memória**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

SCHEIFER, B. **Paranaguá, cidade portuária**: entre a cidade “sonhada e a cidade real”. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em História da Universidade Estadual do Oeste do Paraná. Marechal Cândido Rondon, 2008.

SCHENK, L. B. M. **Arquitetura da paisagem**: entre o pintoresco, Olmsted e o Moderno. Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

SCHIER, R. A. Trajetórias do conceito de paisagem na geografia. **Revista Ra'ega**, (UFPR), Curitiba, n. 7, p. 79-85, 2003.

SCORTEGAGNA, A.; REZENDE, C. J. R.; TRICHES, R. I. (orgs.). **Paraná Espaço e Memória**: diversos olhares histórico-geográficos. Curitiba: Bagozzi, 2005.

SEEC. **Secretaria da Cultura**. Sistema Estadual de Museus. Disponível em: <<http://www.cultura.pr.gov.br>> Acesso em: 10/2011.

SEEC. **Secretaria da Cultura**. Patrimônio Cultural. Disponível em: <<http://www.cultura.pr.gov.br>> Acesso em: 11/2011.

SEEC. **Secretaria da Cultura**. Circuito das Artes Paraná. Disponível em: <<http://www.cultura.pr.gov.br>> Acesso em: 12/2011.

SEEC. Caminhos da história e da arte. **Exposição de história e arte paranaense**. 2008/2010. Catálogo da Mostra Itinerante organizada pela Secretaria da Cultura do Paraná. Disponível em: <<http://www.regionaisdecultura.pr.gov.br>> Acesso em: 10/2013.

SEGALA, L. A natureza virgem e a paisagem humana no projeto fotográfico de Victor Frond (1857-1861). In: SALGUEIRO, H. A. (org). **Paisagem e Arte**. São Paulo: CBHA/CNPQ/ FAPESP, 2000.

SERRAVERDE. **Serra Verde Express**. Histórico. Disponível em: <<http://www.serraverdeexpress.com.br/serra/historico>> Acesso em 05/04/2013.

SILVA, M. A. Entre a Arcádia e os Jardins do Éden: a América, as vastidões selvagens e a domesticação da natureza. In: SALGUEIRO, H. A. (org). **Paisagem e Arte**. São Paulo: CBHA/CNPQ/ FAPESP, 2000.

SIMMEL, G. **A filosofia da paisagem**. Covilhã: LusoSofia: Press, 2009.

SIMMEL, G. O estrangeiro. In: MORAES, E. **Sociologia: Simmel**. São Paulo: Ática, 1983.

SOARES, C. R.; LANA, P. da C. **Baía de Paranaguá: mapas e histórias**. Curitiba: UFPR, 2009.

SPIRAL JETTY. **Robert Smithson**. Disponível em: <<http://www.diaart.org/sites/main/spiraljetty>> Acesso em: 16/03/2013.

SPRINGER, Kalina S. **Concepções de natureza na Geografia: reflexões a partir da produção científica do PPGG-UFPR**. Dissertação de Mestrado apresentada a Programa de Pós-graduação em Geografia da Universidade Federal do Paraná. Setor de Ciências da Terra. Área de concentração Espaço, Sociedade e Ambiente. Curitiba, 2008.

STADTBIBLIOTHEKERLANGER. **Stadt Bibliothek Erlangen**. Disponível em: <<http://www.erlangen.de/bibliothek>> Acesso em: 12/04/2012.

SMK. **STATE MUSEUM FOR KUNST**. National Gallery of Denmark. Disponível em: <<http://www.smk.dk>> Acesso em: 16/03/2013.

STAZACK, Jean-François. **Géographies de Gauguin voyageur**. Paris: Bréal, 2003.

STRAUS, E. **Du sens des sens: contribution à l'étude des fondements de la**

psychologie. Editions Jérôme Millon. 1935.

SUASSUNA, Ar. **Iniciação à estética**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

SUERTEGEGARAY, D. M. A. **Espaço Geográfico uno e múltiplo**. Scripta Nova: Universidade do Rio Grande do Sul, 2001. Disponível em <<http://www.Ub.edu/geocrit/sn.html>> Acesso em 02/02/2011.

TATE GALLERY. **Art & artists**. Disponível em: <<http://www.tate.org.uk/visit/tate-modern>> Acesso em: 15/10/2013

TERNES, J. Michel Foucault e o nascimento da modernidade. *Tempo Social, Revista de Sociologia da USP*, São Paulo, n. 7 (1-2), p. 45-52, out/1995.

VAN ERVEN, H. M. **Rossio**: a fantasia e a realidade em torno de uma imagem miraculosa. Curitiba: Edição do autor, 1946.

VAN PEURSEN, G. A. L'horizon. Situation. In: BOLLNOW, O. F. **O homem e o espaço**. Curitiba: Editora UFPR, 2008.

ZANINI, W. A arte romântica. In GUINSBURG, J. (org.). **O Romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

TUAN, Y. **Paisagens do Medo**. São Paulo: UNESP, 2005.

TUAN, Y. **Topofilia**: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente. Londrina: EDUEL, 2012.

TUAN, Y. **Espaço e lugar**. Londrina: EDUEL, 2013.

WALTHER, I. F. **Picasso**. São Paulo: Taschen. s/d.

WHITEHEAD, A. N. **O conceito de natureza**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

WÖLFFLIN, H. Die klassische kunst. Munique, 1899. In: GOMBRICH, E. H. **Arte e ilusão**: um estudo da psicologia da representação pictórica. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

WÖLFFLIN, H. Kunstgeschichtliche grundbegriffe. Munique, 1915. In: GOMBRICH, E. H. **Arte e ilusão**: um estudo da psicologia da representação pictórica. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

WOODFORD, S. **A arte de ver a arte**. São Paulo: Zahar, 1983.

## ANEXOS

### ANEXO A:

#### IDENTIFICAÇÃO DOS PRINCIPAIS PERÍODOS, MOVIMENTOS E PROPOSTAS ARTÍSTICAS A PARTIR DO SÉCULO XV

Movimentos/tendências/grupos	Principal período de atuação	Principal área de atuação
Classicismo	Séculos XV e XVI	Europa
Neoclassicismo	1760-1830	Itália / França
Romantismo	1770-1840	Internacional
Iluminismo	1845-1880	Europa / EUA
Realismo	1845-1880	França
Impressionismo	1870-1890	A partir da França
Pós-impressionismo	1880-1893	França
Neo-impressionismo	1880-1900	França
Art Nouveau	1880-1914	Internacional
Naturalismo	1889-1905	Europa / EUA
Simbolismo	1890-1899	Europa
Cubismo	1908-1914(18)	França
Dada	1915-1923	Suíça
Arte Déco	1918-1939	França
Bauhaus	1919-1939	Alemanha
Surrealismo	1924-1945	França
Neo-romantismo	1926-1941	Inglaterra
Arte Concreta	1930-1959	Europa ocidental
Concretismo e Neoconcretismo	Década de 1950	Brasil
Pop art	Final da década de 1950/meados da década de 1960	EUA
Minimalismo	Décadas de 1960 e 1970	EUA
Earth art / Land art	Décadas de 1960 e 1970	Europa e EUA
Novo Realismo	Décadas de 1960 e 1970	EUA
Hiper Realismo	A partir de fins da década de 1960	EUA
Body art	A partir de fins da década de 1960	EUA
Performance	A partir de fins da década de 1960	EUA
Arte Pública	A partir de fins da década de 1960	EUA
Instalação	A partir de fins da década de 1970	EUA e Europa
Grafite	A partir de fins da década de 1970	EUA
Web art	A partir de fins da década de 1980	Internacional

FONTE: Adaptado de MORAES<sup>97</sup> (2010, p. 143-145).

<sup>97</sup> MORAES, Marcos. Temas de arte (moderna e) contemporânea. In: BERTOMEU, João Vicente

## ANEXO B:

## OBRAS DE ALFREDO ANDERSEN

	Tema das obras: litoral do Paraná	Ano	Título da Obra	Técnica e material	Dimensão Alt.x larg. (cm)	Acervo ou coleção
001		1878	Fazenda Fosquinas	Óleo/tela	29,3 x 43,5	NL
002		1878	Igreja de Oslo	Óleo/madeira	35,5 x 48	Coleção particular
003		1878	Barco Norueguês	Óleo/tela	17 x 22,5	Acervo do Museu Alfredo Andersen
004		1881	Porto de Oslo	Óleo/madeira	36 x 28	Coleção particular
005		1881	Marinha	Óleo/tela	13,5 x 23	Coleção particular
006		1885	Casa Paterna	Óleo/tela	33 x 44	NL
007		1886	Junto ao leito da doente	Óleo/tela	53,5 x 67,5	Coleção particular Noruega
008		1886	Paisagem da Noruega	Óleo/madeira	25 x 34	Coleção particular
009		1887	Interior da casa "Fazenda em Seteisdalen	Óleo/tela	34 x 23,2	Coleção particular
010		1888	Olaf W. Isaachsen	Óleo/tela	126 x 82,5	Acervo Museu Sorlandet
011		1889	Retrato desconhecido	Óleo/tela	60,5 x 48,3	Coleção particular
012		1891	O Avô do artista	Óleo/papelão	31 x 26	Coleção particular
013		1891	Knut Hamsun	Óleo/tela	127 x 85	Acervo Galeria Nacional de Oslo, Noruega
014		1892	Marinha	Óleo/tela	15 x 26	Coleção particular
015		1892	A bordo do navio	Óleo/tela/papelão	34,5 x 27	Acervo Museu Alfredo Andersen
016		1892	Cabedelo	Óleo/tela	40 x 30	Coleção particular
017		1892	Cachimbando	Óleo/tela	66 x 54	Coleção particular
018		1892	Domingo de tarde	Óleo/papelão	25 x 33	Acervo Museu Alfredo Andersen
019		1892	Marinheiro	Óleo/madeira	25 x 33	Coleção particular
020		1892	Marinheiro	Óleo/tela	25 x 33	Coleção particular
021		1892	Marinheiro no navio	Óleo/tela	25 x 33	Coleção particular
022		1892	Porto de Cabedelo	Óleo/tela	135 x 95	Coleção particular
023		1892	Porto de Cabedelo	Óleo/tela	90 x 150	Coleção particular
024		1892	Retrato desconhecido	Óleo/tela	54 x 42	Coleção particular
025		1893	Ana	Óleo/aglomerado de madeira	39 x 29	Coleção particular Noruega

026		1893	Arminda Moreira	Óleo/tela	45 x 54	Coleção particular
027		1893	Retrato desconhecido	Óleo/tela	55 x 44	Coleção particular
028	x	1894	Rocio Paranaguá	Óleo/tela	30 x 20	Coleção particular
029	x	1895	Rocio	Óleo/tela	26 x 40	Coleção particular
030	x	1895	Trapiche de Paranaguá	Óleo/papelão	22 x 34	Coleção particular
031	x	1895	Trapiche de Paranaguá	Óleo/tela	33,5 x 25,2	Coleção particular
032	x	1895	Vista do Porto	Óleo/tela	25 x 32,5	Coleção particular
033		1896	Lendo correspondência	Óleo/tela	39 x 58	Acervo do Museu Alfredo Andersen
034		1896	O mestre ensinando	Óleo/tela	19 x 23	Coleção particular
035		1896	Paisagem da Noruega	Óleo/tela	31 x 23	Coleção particular
036		1896	Retrato do explorador e jornalista sueco Linistron	Óleo/tela	28,2 x 46,2	Coleção particular
037	x	1896	Rocio	Óleo/tela	40 x 62	Coleção particular
038	x	1896	Rocio	Óleo/tela	20 x 30	Coleção particular
039		1896	Visconde de Nácar	Óleo/tela	70,5 x 60,3	Acervo da Câmara Municipal de Paranaguá
040		1897	Dr. Manuel Victorino	Óleo/tela	60,5 x 49,5	Acervo da Câmara Municipal de Paranaguá
041		1897	Dr. Prudente de Moraes	Óleo/tela	59,9 x 49,5	Acervo da Câmara Municipal de Paranaguá
042		1897	Marechal Deodoro da Fonseca	Óleo/tela	60,5 x 50,5	Acervo da Câmara Municipal de Paranaguá
043		1898	Maria Café	Óleo/tela	40,5 x 30	Coleção particular
044	x	1898	Rocio	Óleo/tela	23 x 31	Coleção particular
045		1899	Ponte pênsil Rio São João	Óleo/tela	23 x 32	Coleção particular
046		1900	Infante (retrato de Reinaldo Machado aos 4 anos)	Óleo/tela	71 x 12,1	Coleção particular
047		1901	Desconhecida	Óleo/tela	54 x 43,5	Acervo Museu Alfredo Andersen
048		1901	Marinha	Óleo/tela	35 x 28	Coleção particular
049		1901	Rocio	Óleo/tela	28 x 48	Coleção particular
050		1902	José Freitas Maia	Óleo/tela	46 x 55,5	Coleção particular
051		1902	Olímpia Carneiro	Óleo/tela	176 x 130	Coleção particular
052		1902	Rocio	Óleo/tela	26 x 14	Coleção particular
053		1903	Monsieur Laforge	Óleo/tela	60 x 49	Acervo Museu Alfredo Andersen
054		1904	Estudo para Queimada ou Lavadeiras	Óleo/tela	60 x 40	Coleção particular
055		1904	Sete Quedas	Óleo/tela	41 x 322	Coleção Itaipu Binacional
056		1905	Mãe d'Água	Óleo/	46 x 71	Coleção particular

				tela		
057		1906	Vicente Machado	Óleo/tela	250 x 146	Museu Paranaense
058		1907	Campos de São Luís do Purunã	Óleo/tela/papelão	27 x 15	Coleção particular
059		1907	Honório Décio da Costa	Óleo/tela	55 x 45	Acervo Museu Alfredo Andersen
060		1909	Dr. Per Karl Dusén	Óleo/tela	101 x 63	Acervo Museu Alfredo Andersen
061		1909	Rocio	Óleo/tela	35,2 x 20	Coleção particular
062		1909	Velha professora	Óleo/tela	81,5 x 66	Acervo Museu Alfredo Andersen
063		1910	Guedes de Mello	Óleo/tela	27 x 36,2	Coleção particular
064		1910	Ludovico Bieniek	Óleo/tela	54 x 73	Acervo Sociedade Amigos de Alfredo Andersen
065	x	1912	Barra do Sul	Óleo/tela	47 x 71	Acervo Associação Comercial do Paraná
066	x	1912	Barra do Sul / Marinha	Óleo/tela	16 x 36,5	Coleção particular
067	x	1912	Barra do Sul	Óleo/tela	17 x 33,5	NL (furtado)
068		1912	Carlos Gomes	Óleo/tela	53,5 x 47	Acervo Museu Alfredo Andersen
069		1912	Generoso Marques do Santos	Óleo/tela	109 x 95	Museu Paranaense
070	x	1912	Ilha do Mel	Óleo/tela	29 x 48	Coleção particular
071		1912	Residência da Família Laforge	Óleo/tela	52,5 x 62,5	Museu Oscar Niemeyer
072		1913	Prenúncio de tempestade	SI	SI	Coleção particular
073		1914	Estrada de terra	Óleo/tela	43 x 32	Coleção particular
074		1914	Nova Krotona – Rio Negro	Óleo/tela	41 x 76	Coleção particular
075		1915	Maria Josepha de França Pimpão	Óleo/tela	60 x 48	Acervo Museu Alfredo Andersen
076		1916	Julio Ferreira Leite	Óleo/tela	25 x 25	Coleção particular
077		1916	Marinha	Óleo/tela	20 x 30	Coleção particular
078	x	1917	Ipiranga – Serra – Paranaguá	Óleo/tela	38 x 48	Coleção particular
079		1917	Paisagem	Óleo/madeira	34 x 43	Coleção particular
080		1918	Arredores de Curitiba	Óleo/tela	23,5 x 37,5	Acervo Fundação Cultural de Curitiba
081		1918	Caminho	Óleo/tela	30 x 49	Coleção particular
082		1918	Caminho	Óleo/tela	49,3 x 30,3	Coleção particular
083		1918	Homem pintando	Óleo/tela/papelão	32,5 x 24	Coleção particular
084		1918	Houmbolstras	Óleo/tela	74 x 55	Coleção particular
085		1918	Orfanato São Bento	Óleo/tela	25 x 33	Coleção particular
086		1918	Paisagem com Lírios	Óleo/tela	30,5 x 43	Acervo Sociedade Amigos de Alfredo Andersen
087		1918	Passeio Público	Óleo/aglomerado de madeira	37 x 24	Coleção particular
088	x	1918	Porto de Paranaguá	Óleo/tela	76,2 x 55,5	Coleção particular

089		1918	Retrato desconhecido	Óleo/tela	22 x 30	Coleção particular
090		1919	Atelier	Óleo/tela	45 x 57	Coleção particular
091		1919	Campo com pinheiros	Óleo/tela	SI	Coleção particular
092		1919	O Estúdio	Óleo/tela	58 x 45	Coleção particular
093		1919	Madame Laforge	Óleo/tela	43 x 30	Coleção particular
094		1919	Mãe d'Água e Deusa desnuda	Óleo/tela	37 x 60	Coleção particular
095		1919	Paisagem	Óleo/tela	34 x 47	Coleção particular
096		1919	Paisagem do Barigui	Óleo/tela	29,5 x 42	Coleção particular
097		1919	Pinheiros	Óleo/tela	22,5 x 33,5	Coleção particular
098		1919	Vista do Ateliê – Noruega	Óleo/papelão	13 x 22	Coleção particular
099		1920	Campos Gerais	Óleo/tela	18 x 35	Coleção particular
100	x	1920	Guaratuba	Óleo/tela	66 x 76	Acervo Fundação Honorina Valente
101		1920	Homem pintando	Óleo/tela	44,5 x 66	Coleção particular
102		1920	Nuvens ameaçadoras	Óleo/tela	48 x 60	Coleção particular
103		1920	Paisagem	Óleo/tela	32 x 44	Coleção particular
104		1920	Paisagem	Óleo/tela	49,5 x 31	Coleção particular
105		1921	Brincando com o gato	Óleo/tela	37,7 x 41	Coleção particular
106		1921	Desconhecido	Óleo/tela	61 x 47	Coleção particular
107		1921	Fundo de quintal	Óleo/tela	SI	Coleção particular
108	x	1921	Limpando sardinhas	Óleo/tela	34 x 49	Coleção Clube Curitibano
109		1921	Paisagem	Óleo/tela	19 x 38	Coleção particular
110		1921	Paisagem de Piraquara	Óleo/tela	45 x 60,5	Acervo Associação Comercial do Paraná
111		1921	Pinheiro	SI	78 x 65	Coleção particular
112		1921	Piraquara	Óleo/tela	45 x 61	Coleção particular
113		1921	Sem título	Óleo/tela	47 x 60	Coleção particular
114		1921	Tanque do Bacacheri	Óleo/tela	45 x 60	Coleção particular
115		1922	Francisca	Óleo/tela	34 x 49	Coleção particular
116		1922	Joseph Hauer Santos	Óleo/tela	60 x 47	Coleção particular
117		1922	Netuno com as sereias	Óleo/tela	70 x 82	Coleção particular
118	x	1922	Paisagem com canoa na margem	Óleo/tela	66 x 89	Acervo Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand
119		1923	Caboclos de Tibagi – Ponta Grossa	Óleo/tela	60 x 49	Coleção particular
120	x	1923	Guaratuba	Óleo/tela	24 x 33	Coleção particular
121		1923	Homem lendo	Óleo/tela	26 x 34	Coleção particular
122		1923	Paisagem com gado – Fazenda	Óleo/tela	55 x 75	Coleção particular
123		1923	Paisagem rural	Óleo/tela	68 x 88	Coleção particular
124		1923	Romualdo Andersen	Óleo/tela	33,5 x 43,5	Coleção particular Noruega
125		1924	Nu	Óleo/tela	46 x 59	Coleção particular
126	x	1924	Paisagem do Rocio	Óleo/tela	32 x 41,5	Acervo Fundação Honorina Valente

127		1924	Retrato desconhecido	Óleo/tela	30 x 24,5	Coleção particular
128		1924	Tanque do Bacacheri	Óleo/tela	54 x 44	Coleção particular
129		1925	Carlos Coelho Júnior	Óleo/tela	26 x 34	Coleção particular
130		1925	Caseiro de Caieiras	Óleo/tela	27 x 35	Coleção particular
131	x	1925	Paisagem de Guaratuba I	Óleo/tela	45 x 61	Acervo Clube Curitibano
132	x	1925	Paisagem de Guaratuba II	Óleo/tela	45 x 61	Acervo Clube Curitibano
133		1925	Paisagem paranaense	Óleo/tela	60 x 46	Coleção particular
134		1925	Paisagem de Santa Teresa	Óleo/tela	58 x 76	Acervo Museu Alfredo Andersen
135		1926	Auto-retrato	Óleo/tela	34,5 x 26	Acervo Museu Alfredo Andersen
136		1926	Paisagem	Óleo/tela	58 x 69,5	Acervo Fundação Honorina Valente
137	x	1926	Porto de Paranaguá	Óleo/papelão	19,5 x 28	Acervo Museu Alfredo Andersen
138		1926	Rio de Janeiro	Óleo/tela	75 x 65	Coleção particular
139		1927	Ana Andersen	Óleo/madeira	30,8 x 23,3	Coleção particular
140		1927	Doceira da Noruega	Óleo/tela	44 x 55	Coleção particular
141		1927	Flores silvestres	Óleo/Tela	35 x 25	Coleção Escola de Música e Belas Artes do Paraná
142		1927	Lago da Noruega	Óleo/papelão	38 x 56	Coleção particular
143		1927	Quitandeiro no litoral – caldo de cana	Óleo/tela	45 x 58	Coleção particular
144		1928	Charlotte Margrethe Peersen	Óleo/tela	125 x 65	Coleção particular Noruega
145		1928	Dr. Afonso de Camargo	Óleo/tela	73 x 136	Coleção particular
146		1928	Hannah Andersen	Óleo/madeira	49 x 37	Coleção particular Noruega
147		1928	Orgulho da vovó	Óleo/tela	59 x 47	Acervo Escola de Música e Belas Artes do Paraná
148		1928	Othilie Andersen	Óleo/tela	49 x 37	Coleção particular Noruega
149	x	1929	Porto de Paranaguá	Óleo/tela	30 x 40	Coleção particular
150	x	1929	Rocio	Óleo/tela	48 x 58	Coleção particular
151		1930	Cajuru	Óleo/tela	31 x 42	Coleção Mirtilo Trombini
152		1930	Araucárias	Óleo/tela	45 x 35	Coleção particular
153		1930	Dirceu Andersen	Óleo/tela	45,2 x 35	Coleção particular
154		1930	Duas Raças	Óleo/tela	84 x 62	Acervo Museu Alfredo Andersen
155	x	1930	Entrada da Barra do Sul	Óleo/tela	33 x 66	Museu Oscar Niemeyer
156	x	1930	Entrada da Barra do Sul –	Óleo/madeira	21,5 x 14	Coleção particular

			Pôr-do-sol			
157	x	1930	Entrada da Barra do Sul – Pôr-do-sol	Óleo/tela	70,5 x 98,5	Acervo Museu Alfredo Andersen
158		1930	Margem do Rio Iguaçu	Óleo/tela	63 x 42	Coleção particular
159		1930	Monsenhor Celso	Óleo/tela	147 x 89	Coleção particular
160		1930	Paisagem com pinheiro	Óleo/tela	31 x 41	Coleção João Baptista
161		1930	Paisagem com pinheiros	Óleo/tela	40 x 31	Coleção particular
162		1930	Pinheiroa	Óleo/tela	59 x 44	Coleção particular
163	x	1930	Rocio – rumo à Barra	Óleo/tela	25 x 36	Coleção particular
164		1931	Anna, esposa e mãe	Óleo/tela	70 x 58	Museu Alfredo Andersen
165		1931	O artista	Óleo/tela	55 x 75	Coleção particular
166		1931	Dirceu Andersen	Óleo/tela	36 x 26	Coleção particular
167		1932	Auto-retrato	Óleo/tela	76 x 53,5	Acervo Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro
168		1932	Frederico de Marco	Óleo/tela	90 x 98,5	Acervo Museu Alfredo Andersen
169		1932	Paisagem com pinheiros	Óleo/tela	31 x 41	Coleção particular
170		1933	Tulipas	Óleo/tela	22 x 14	Coleção particular
171		1934	Joana de Oliveira	Óleo/tela	SI	Coleção particular
172		1935	As comadres	Óleo/tela	60 x 73	Coleção particular
173		1935	Moça com flor	Óleo/tela	76 x 53	Coleção particular
174		1935	Sinhazinha Rebelo	Óleo/tela	45 x 37	Acervo Museu Alfredo Andersen
175		SD	A espera	Óleo/tela	50 x 70	Coleção particular
176		SD	Afonso Pena	Óleo/tela	53,5 x 43,5	Acervo Câmara Municipal de Paranaguá
177		SD	Afonso Alves de Camargo	SI	SI	Coleção particular
178		SD	Agostinho Ermelino de Leão	SI	SI	Museu Paranaense
179		SD	Alfredo Andersen Júnior	Óleo/tela	56 x 46,5	Escola de Música e Belas Artes do Paraná
180		SD	Alfredo Romário Martins	Óleo/tela	69 x 57	Acervo Museu Paranaense
181		SD	Alzira minha filha	Óleo/tela	34 x 25	Escola de Música e Belas Artes do Paraná
182		SD	A moça e a estatueta	Óleo/tela	51 x 36	Acervo Museu Alfredo Andersen
183		SD	Ana (jovem)	Óleo/tela	34 x 39	Coleção particular
184		SD	Ana Andersen	Óleo/tela	35 x 26,5	Coleção particular
185		SD	Ana Andersen com cachorro	Óleo/tela	62 x 47	Coleção particular
186		SD	Ana Elfrida Andersen	Óleo/tela	35 x 42	Coleção particular
187		SD	Ana Elfrida com	Óleo/tela	40 x 23,1	Coleção particular

			neném			
188		SD	Ana Bockmann Lange	Óleo/tela	49 x 61	Coleção particular
189		SD	Ana Wassermann Bockmann	Óleo/tela	60 x 48	Acervo Museu Alfredo Andersen
190		SD	Ângela Tassi	Óleo/tela	50 x 61	Coleção particular
191		SD	Ângela Tassi	Óleo/tela	50 x 61	Coleção particular
192		SD	Anna Lange	Óleo/tela	60 x 70	Coleção particular
193		SD	Arminda Amália Moreira Veiga	Óleo/tela	46 x 54	Coleção particular
194		SD	Arredores de Curitiba	Óleo/tela	46 x 36	Coleção particular
195		SD	Arredores de Curitiba	Óleo/tela	25 x 35	Coleção particular
196		SD	Arredores de Oslo	Óleo/tela	38 x 28	Coleção particular
197		SD	Arthur de Abreu	Óleo/tela	47 x 38,5	Acervo Museu Alfredo Andersen
198		SD	Augusto Bockmann	Óleo/tela	60 x 48	Acervo Museu Alfredo Andersen
199		SD	Auto-retrato	Óleo/tela	31 x 25	Coleção particular
200	x	SD	Barco à vela	Óleo/tela	20 x 27	Coleção particular
201	x	SD	Barra da Ilha	Óleo/tela	6,5 x 15	Coleção particular
202	x	SD	Barra do Sul	Óleo/tela	32 x 65	Coleção particular
203		SD	Brincando com o Gato	Óleo/tela	32 x 21	Coleção particular
204		SD	Brincando no jardim	Óleo/tela	SI	Coleção particular Noruega
205		SD	Bruno Rudolf Lange	Óleo/tela	SI	Coleção particular
206		SD	Bugra	Óleo/tela	50 x 62	Coleção particular
207		SD	Cabeça (estudo para retrato de Diezen)	Óleo/tela	37 x 31	Coleção particular
208		SD	Cabedelo	Óleo/tela	93 x 152	Coleção particular
209		SD	Cabedelo	Óleo/tela	26 x 36	Coleção particular
210		SD	Cabedelo	Óleo/tela	92 x 155	Coleção particular
211		SD	Caminho	Óleo/tela	31,5 x 49	Coleção particular
212		SD	Caminho	Óleo/tela	34 x 26	Coleção particular
213		SD	Campos e casas (Orfanato São Bento)	Óleo/tela	25 x 33	Coleção particular
214		SD	Campos gerais	Óleo/tela	55 x 47	Coleção particular
215		SD	Campos Sales	Óleo/tela	58 x 46,5	Acervo Câmara Municipal de Paranaguá
216		SD	Capitão do navio	Óleo/tela	24 x 31	Coleção particular
217		SD	Caravelas	Óleo/tela	34 x 23,5	Coleção particular
218		SD	"Casa do Ipiranga" – Casa de Lange de Morretes	Óleo/tela	49 x 41	Coleção particular
219		SD	Casa pinheiro e montanha	Óleo/tela	34 x 64	Coleção particular
220		SD	Casa do tanoeiro	Óleo/tela	46 x 39,5	Acervo Museu Alfredo Andersen
221		SD	Cemitério da terra natal	Óleo/papelão	34,6 x 25,1	Coleção particular

222		SD	Cemitério Norueguês	Óleo/madeira	26 x 33	Acervo Sociedade Amigos de Alfredo Andersen
223		SD	Cerca e pinheiros	Óleo/tela	24 x 32	Coleção particular
224		SD	Cesário	Óleo/tela	SI	Coleção particular
225		SD	Copa do pinheiro	Óleo/papelão	11,5 x 11,7	Coleção particular
226	x	SD	Costurando velas	Óleo/tela	26 x 33	Coleção particular
227		SD	Cuidando dos pés	Óleo/tela	38 x 28	Coleção particular
228		SD	Dama de verde	Óleo/tela	58,5 x 49	Acervo Museu Alfredo Andersen
229		SD	Desconhecido	Óleo/tela	35,5 x 50	Acervo Museu Alfredo Andersen
230		SD	Dia nebuloso	Óleo/tela	23 x 33	Coleção particular
231		SD	Domício Costa	Óleo/tela	50 x 60	Coleção particular
232		SD	Domingo no campo	Óleo/tela	SI	Coleção particular Noruega
233		SD	Engenho de erva-mate	Óleo/madeira	37 x 27	Coleção particular
234		SD	Entardecer	Óleo/papelão	SI	Acervo Museu Alfredo Andersen
235		SD	Estudo	Óleo/madeira	26 x 16,5	Coleção particular
236		SD	Estudo do caboclo	Óleo/tela	65 x 61	Acervo Museu Alfredo Andersen
237		SD	Estudo da figura	Óleo/tela	50 x 35,5	Acervo Museu Alfredo Andersen
238		SD	Estudo para auto-retrato	Óleo/tela	76 x 53,5	Coleção particular
239		SD	Euclides Requião	Óleo/tela	30 x 26	Coleção particular
240		SD	Família	Óleo/tela	14,5 x 21	Acervo Museu Alfredo Andersen
241		SD	Figura	Óleo/tela	40 x 32	Acervo Fundação Honorina Valente
242		SD	Filho de Pietro Martinez	Óleo/tela	73,5 x 60	Acervo Museu Alfredo Andersen
243		SD	Fim do romance	Óleo/tela	19,5 x 24	Acervo Museu Alfredo Andersen
244		SD	Fufi	Óleo/madeira	36,4 x 28,2	Coleção particular
245		SD	Fundo de quintal	Óleo/tela	26,5 x 36	Coleção particular
246		SD	Fundo de quintal	Óleo/tela	37 x 46	Coleção particular
247		SD	Gato	Óleo/tela	27 x 36	Coleção particular
248		SD	Guaraqueçaba	Óleo/tela/madeira	28,8 x 18,3	Coleção particular
249		SD	Guido Viaro	Óleo/tela	42 x 34	Fundação Cultural de Curitiba
250		SD	Hermínia Lange Kaehler	Óleo/tela	60 x 119,5	Coleção particular
251		SD	Homem lendo	Óleo/tela	27 x 35	Coleção particular
252	x	SD	Ilha do Mel	Óleo/tela	66 x 33	Coleção particular
253	x	SD	Ilha do Mel	Óleo/tela	29 x 48	Coleção particular
254		SD	Interior do Ateliê	Óleo/tela/suporte rígido	60,5 x 77	Acervo Museu Alfredo Andersen
255		SD	Interior do Ateliê do mestre	Óleo/madeira	70 x 55	Coleção particular
256		SD	Intimidade I	Óleo/tela	67 x 76	Acervo Museu Alfredo Andersen

257		SD	Intimidade II	Óleo/tela	67,2 x 46x3	Acervo Museu Alfredo Andersen
258		SD	João Ferreira Luz	Óleo/tela	SI	Coleção particular
259		SD	Júlio Hauer	Óleo/tela	34,5 x 27	Acervo Museu Alfredo Andersen
260		SD	Lahelle Kristiansand	Óleo/tela	70 x 115	Coleção particular Noruega
261		SD	Lange de Morretes	Óleo/tela	46 x 38	Acervo Museu Alfredo Andersen
262		SD	Lavadeiras	Óleo/tela	91,5 x 153	Acervo Museu Oscar Niemeyer
263		SD	Lavando roupa	Óleo/tela	74,5 x 56	Acervo Museu Alfredo Andersen
264		SD	Leonilda Cobbe Groff	Óleo/tela	45 x 51	Coleção particular
265		SD	Luiz França	Óleo/tela	53,5 x 41	Acervo Museu Alfredo Andersen
266		SD	Mansão Norueguesa	Óleo/tela	21 x 33	Coleção particular
267		SD	Marcos Leschand	Óleo/tela	56 x 70	Coleção particular
268		SD	Marechal Floriano Peixoto	Óleo/tela	55,8 x 45,8	Acervo Câmara Municipal de Paranaguá
269		SD	Marechal Hermes da Fonseca	Óleo/tela	60,4 x 47,5	Acervo Câmara Municipal de Paranaguá
270		SD	Maria Amélia D'Assumpção	Óleo/tela	74 x 53,5	Acervo Museu Alfredo Andersen
271		SD	Maria Bueno	Óleo/tela	28,5 x 23,5	Acervo Museu Alfredo Andersen
272		SD	Maria Café	Óleo/tela	34,5 x 27	Acervo Museu Alfredo Andersen
273		SD	Maria Dias Paiva	Óleo/tela	60 x 48	Acervo Museu Alfredo Andersen
274		SD	Marinha	Óleo/madeira	19,5 x 24,5	Coleção particular
275		SD	Marinha	Óleo/tela	75 x 60	Coleção particular
276		SD	Marinha	Óleo/tela	21,5 x 40	Coleção particular
277		SD	Marinha	Óleo/tela	43 x 31	Coleção particular
278		SD	Marinheiro	Óleo/tela	SI	Coleção particular
279		SD	Marinheiro	Óleo/tela	40,5 x 31	Acervo Fundação Honorina Valente
280		SD	Marinheiro ao leme	Óleo/tela	SI	Coleção particular
281		SD	Marinheiro fumando	Óleo/tela	42 x 51	Coleção particular
282		SD	Marinheiros costurando vela	Óleo/tela	24 x 30	Coleção particular
283		SD	Moça das flores	Óleo/tela	82,5 x 57,5	Acervo Museu Alfredo Andersen
284		SD	Moça fazendo bolo	Óleo/tela	45 x 56	Coleção particular
285		SD	Mulher ao pé da Serra Marumbi	Óleo/tela	46 x 56	Coleção particular
286		SD	Mulher com xale	Óleo/tela	49 x 60	Coleção particular
287		SD	Na varanda	Óleo/tela	72 x 53	Coleção particular
288		SD	Narciso Macaggi	Óleo/tela	60 x 47,5	Acervo Museu Alfredo Andersen

289		SD	Neta Charlotte	Óleo/tela	SI	Coleção particular Noruega
290		SD	Nilo Peçanha	Óleo/tela	53,3 x 43	Acervo da Câmara Municipal de Paranaguá
291		SD	O curtume	Óleo/tela	123 x 157	Coleção Museu Sorlandet
292		SD	O quitandeiro	Óleo/tela	46 x 51	Coleção particular
293		SD	Os estudantes	Óleo/tela	23 x 38	Coleção particular
294		SD	Pai	Óleo/tela	32 x 41	Coleção particular
295		SD	Paisagem	Óleo/madeira	30 x 13	Coleção particular
296		SD	Paisagem	Óleo/tela	55 x 76	Coleção particular
297		SD	Paisagem	Óleo/tela	SI	Coleção particular
298		SD	Paisagem	Óleo/tela	27 x 35	Coleção particular
299		SD	Paisagem	Óleo/tela	24 x 33,5	Acervo Fundação Honorina Valente
300		SD	Paisagem	Óleo/tela	26 x 36	Coleção particular
301		SD	Paisagem	Óleo/tela	26,5 x 36,5	Coleção particular
302		SD	Paisagem	Óleo/tela	28,5 x 38	Coleção particular
303		SD	Paisagem	Óleo/tela	33 x 63	Coleção particular
304		SD	Paisagem	Óleo/madeira	32,2 x 20,5	Coleção particular
305		SD	Paisagem	Óleo/tela	37 x 27	Coleção particular
306		SD	Paisagem	Óleo/tela	39 x 50	Coleção particular
307		SD	Paisagem	Óleo/tela	38 x 29	Coleção particular
308		SD	Paisagem	Óleo/tela	25 x 28	Coleção particular
309		SD	Paisagem	Óleo/tela	38 x 45	Coleção particular
310		SD	Paisagem	Óleo/tela	57 x 38	Coleção particular
311		SD	Paisagem (Mato de Nha Laura)	Óleo/tela	SI	Coleção particular
312		SD	Paisagem campo e campeira	Óleo/tela	25 x 36	Coleção particular
313		SD	Paisagem europeia	Óleo/papelão	15,5 x 29	Coleção particular
314		SD	Paisagem da Noruega	Óleo/tela	32 x 28	Coleção particular
315		SD	Paisagem de pinheiros	Óleo/tela	60 x 41	Coleção particular
316		SD	Paisagem-mancha	Óleo/tela	24 x 15,5	Coleção particular
317		SD	Paisagem Marumbi	Óleo/tela	23 x 34	Coleção particular
318		SD	Paisagem no Brasil	Óleo/madeira	40 x 64	Coleção particular
319		SD	Paisagem norueguesa	Óleo/tela	14 x 25	Coleção particular
320		SD	Paisagem norueguesa	Óleo/tela	14 x 23	Coleção particular
321		SD	Paisagem norueguesa	Óleo/tela	23 x 31	Coleção particular
322		SD	Paisagem norueguesa "Fazenda em Seteisdalen"	Óleo/tela	32 x 22,5	Coleção particular
323		SD	Paisagem paranaense	Óleo/tela	26 x 36	Coleção particular
324		SD	Paisagem paranaense	Óleo/tela	42,5 x 74,5	Acervo Museu Alfredo Andersen
325		SD	Paisagem	Óleo/tela	45 x 37	Coleção particular

			pinheiro			
326		SD	Paisagem Piraquara	Óleo/tela	60,5 x 45	Coleção particular
327		SD	Paisagem Rio Ipiranga	Óleo/tela	22 x 32	Coleção particular
328		SD	Passeio Público	Óleo/tela	21 x 25	Coleção particular
329		SD	Pedro Sherer	Óleo/tela	59 x 49	Acervo Câmara Municipal de Paranaguá
330		SD	Pessoas ao redor da mesa	Óleo/papelão	12 x 13	Coleção particular
331		SD	Pessoas na Praia / Praia do Forte	Óleo/tela	35,5 x 29	Coleção particular
332		SD	Petuya Gurlioso	Óleo/tela	36 x 46	Coleção particular
333		SD	Petuya Neto	Óleo/tela	24 x 35	Coleção particular
334		SD	Pinheirais	Óleo/tela	33 x 66	Coleção particular
335		SD	Pinheiros	Óleo/tela	37 x 29	Coleção particular
336		SD	Pinheiros	Óleo/tela	18,5 x 29,5	Coleção particular
337		SD	Pinheiros	Óleo/tela	32 x 42	Coleção particular
338		SD	Pinheiros	Óleo/tela	9 x 23	Coleção particular
339		SD	Pinheiros	Óleo/tela	45,5 x 60,4	Coleção particular
340		SD	Pinheiros ao luar	Óleo/tela	59 x 98	Coleção particular
341		SD	Pinheiros e campos	Óleo/tela	42 x 62	Coleção particular
342	x	SD	Porto de Paranaguá	Óleo/tela	55 x 76	Coleção particular
343	x	SD	Praia do Gerere – Pr	Óleo/tela	60 x 50	Coleção particular
344		SD	Quarto ateliê	Óleo/tela	28 x 35	Coleção particular
345		SD	Queimada ou Lavadeiras	Óleo/tela	91,5 x 153	Museu Oscar Niemeyer
346	x	SD	Quitandeiro do litoral	Óleo/tela	45 x 58	Coleção particular
347		SD	Rochelle Colle Valmossoni	Óleo/tela	60 x 47	Acervo Museu Alfredo Andersen
348		SD	Rendeiras	Óleo/tela	50 x 60	Coleção particular
349		SD	Retrato da irmã de Andersen	Óleo/tela	SI	Coleção particular Noruega
350		SD	Retrato feminino	Óleo/tela	61 x 50	Coleção particular
351		SD	Retrato masculino	Óleo/tela	61 x 50	Coleção particular
352		SD	Retrato sagrado	Óleo/tela	26 x 37	Coleção particular
353	x	SD	Rocio	Óleo/tela	37 x 24	Coleção particular
354	x	SD	Rocio	Óleo/tela	54 x 76	Coleção particular
355	x	SD	Rocio com canoas	Óleo/tela	30,5 x 43,5	Coleção particular
356	x	SD	Rocio de Paranaguá	Óleo/tela	40 x 66	Coleção particular
357	x	SD	Rocio de Paranaguá	Óleo/tela	40 x 66	Coleção particular
358		SD	Rodrigues Alves	Óleo/tela	57,1 x 46,5	Acervo Câmara Municipal de Paranaguá
359		SD	Sapeco	Óleo/tela	27 x 38,5	Acervo Museu Alfredo Andersen
360		SD	Sapeco da erva-mate	Óleo/tela	61 x 90	Acervo Museu Oscar Niemeyer
361		SD	Sem título	Óleo/tela	27,5 x 37	Acervo Fundação

						Honorina Valente
362		SD	Sem título (paisagem)	Óleo/tela	57 x 70	Coleção particular
363		SD	Serra do Cadeado	Óleo/tela	51 x 77	Coleção particular
364		SD	Serra do Mar	Óleo/tela	27 x 38	Coleção particular
365		SD	Tanque de Piraquara	Óleo/tela	27,6 x 35	Coleção particular
366		SD	Tipo paranaense	Óleo/tela	43 x 57	Coleção particular
367		SD	Trecho do Rio Iguaçu	Óleo/tela	49,5 x 30	Coleção particular
368		SD	Trigal	Óleo/tela/madeira	30,5 x 18	Coleção particular
369		SD	Troglodita	Óleo/tela	60 x 49	Acervo Museu Alfredo Andersen
370		SD	Venceslau Braz	Óleo/tela	54,5 x 40	Acervo Câmara Municipal de Paranaguá
371		SD	Viaduto Rochedo Paraná	Óleo/tela	28 x 47	Coleção particular
372		SD	Vida laboriosa	Óleo/tela	52 x 42	Coleção particular
373		SD	Vila Velha	Óleo/tela	150 x 90	Coleção particular
374		SD	Vista do Alto da Glória	Óleo/tela	40 x 60,5	Acervo Museu Alfredo Andersen
375		SD	Vista do ateliê – Noruega	Óleo/tela	70 x 115	Coleção particular

NOTA: SD – sem data; SI – sem informação; NL – não localizado  
 FONTE: Adaptado de CORRÊA, Amélia Siegel (2012, p. 298-306)<sup>98</sup>.

<sup>98</sup> CORRÊA, Amélia Siegel. ALFREDO ANDERSEN (1860-1935): Retratos e Paisagens de um Norueguês Caboclo. Tese de doutorado. Programa de Pós-Graduação em Sociologia. USP: São Paulo, 2011.

APÊNDICE

# A ICONOLOGIA TOPOGRÁFICA DE ANDERSEN

*Geografias imaginárias*

*Mapa das paisagens*



Figura 01/60

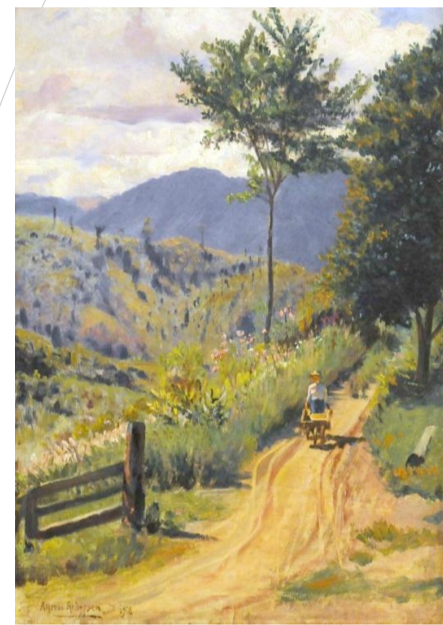


Figura 02/59

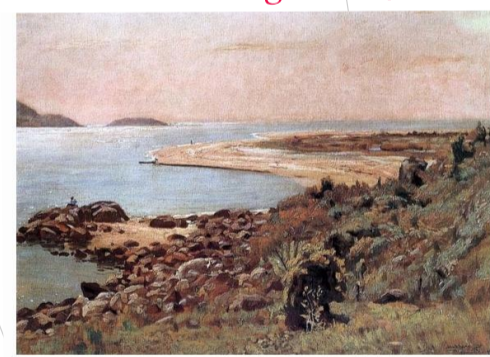


Figura 03/61

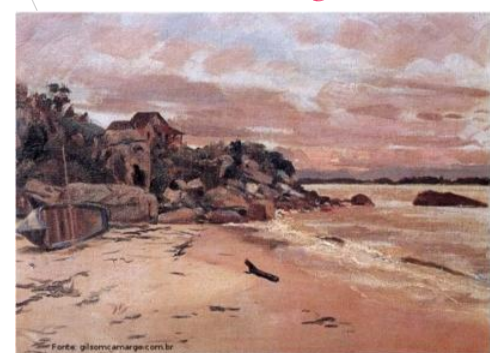


Figura 04/62



Figura 06/76



Figura 07/71



Figura 05/72



Figura 08/60

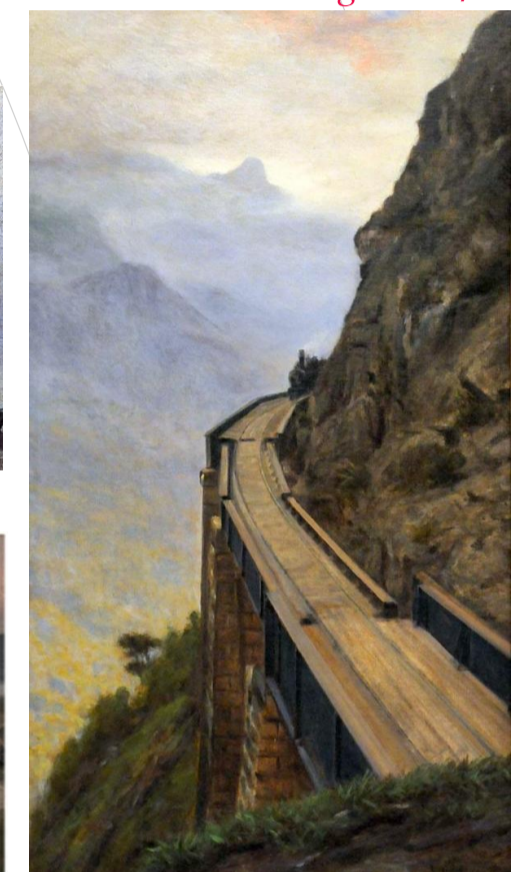


Figura 11/70



Figura 09/73



Figura 10/74



Figura 12/65

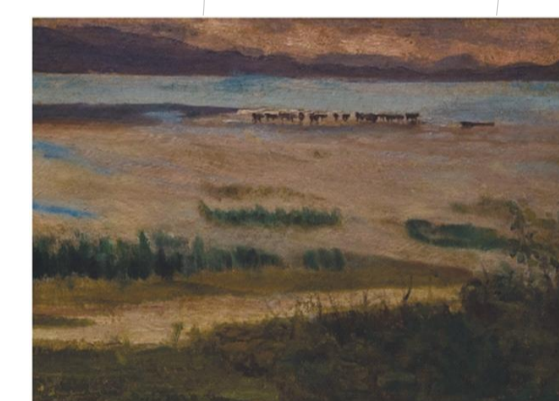


Figura 13/75

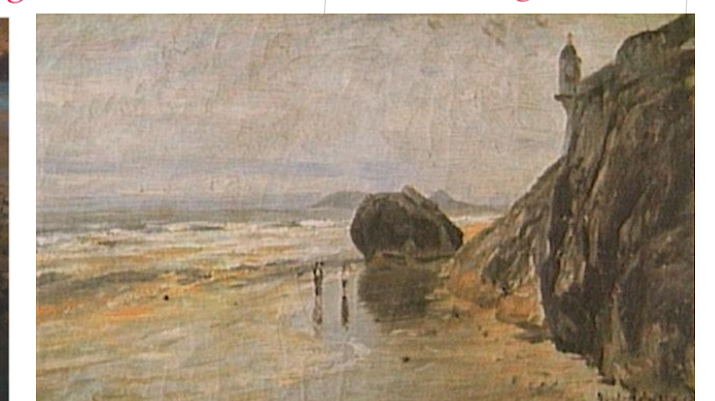


Figura 14/63

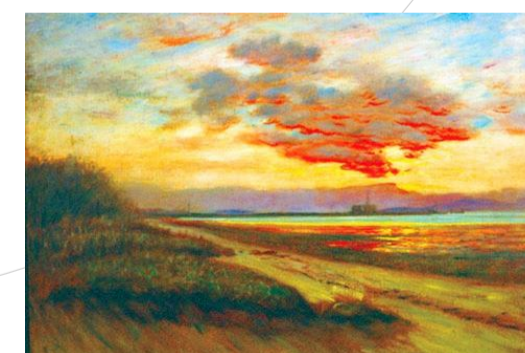


Figura 15/64

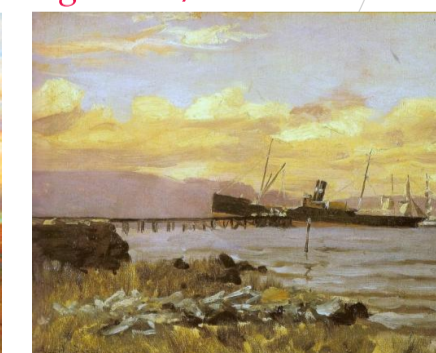


Figura 16/67

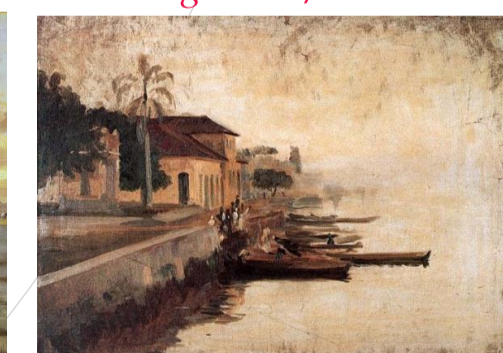


Figura 17/68

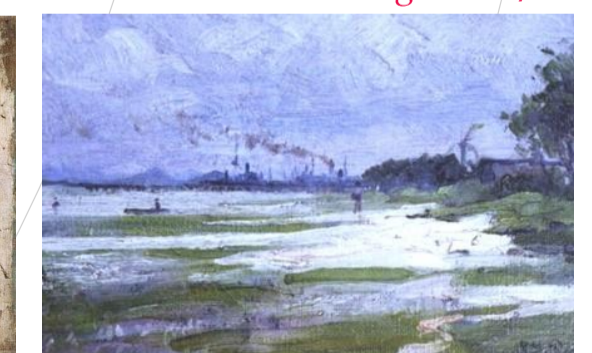


Figura 18/77

As figuras foram duplamente numeradas: a primeira numeração (antes da barra) diz respeito a seqüência das imagens neste mapa, a segunda numeração (pós-barras) é exatamente a mesma usada no corpo da Tese.

Figura 01/60 Paisagem com canoa na margem, 1922  
Figura 02/59 Paisagem serrana com personagem, 1918  
Figura 03/61 Paisagem de Guaratuba I, 1925  
Figura 04/62 Paisagem de Guaratuba II, 1925  
Figura 05/72 Rocío, s/d

Figura 06/76 Barra do Sul, 1912  
Figura 07/71 Serra do Cadeado, s/d  
Figura 08/60 Rocío, 1896  
Figura 09/73 Rocío, 1894  
Figura 10/74 Rocío, 1895

Figura 11/70 Estrada de Ferro, 1925  
Figura 12/65 Barra do Sul, 1912  
Figura 13/75 Rocío, 1930  
Figura 14/63 Ilha do Mel, s/d  
Figura 15/64 Entrada da Barra do Sul, 1930

Figura 16/67 Vista do Porto, 1895  
Figura 17/68 Porto de Paranaguá, s/d  
Figura 18/77 Porto de Paranaguá, 1926

