

IMAGEM E HISTÓRIA: O ENSINO DA ARTE NAS FOTOGRAFIAS E PINTURAS DE ALFREDO ANDERSEN

Image and history: the teaching of art in photographs and paintings by Alfredo Andersen

Ricardo Carneiro Antonio¹

RESUMO

Este artigo analisa pinturas e fotografias produzidas pelo artista e professor norueguês Alfredo Andersen que se radicou no estado do Paraná em 1892. Estas imagens representam as atividades desenvolvidas na escola de arte fundada pelo artista em 1902, em Curitiba, e que esteve sob sua condução até 1935, ano de sua morte. Observando estas imagens como portadoras de indícios das práticas e métodos adotados, procurou-se compreender os procedimentos didáticos, a organização do ambiente escolar e o discurso artístico praticado pelo professor e artista. Com base nas fotografias e pinturas conservadas pelo Museu Alfredo Andersen este artigo analisa o uso de imagens como fontes para a história da educação.

Palavras-chave: História do ensino de arte; Imagem e educação; Alfredo Andersen.

ABSTRACT

This article analyzes paintings and photographs produced by the Norwegian artist and teacher Alfredo Andersen who settled in the State of Paraná in 1892. These images represent the activities developed in art school founded by the artist in 1902, in Curitiba, and that was under his driving until 1935, the year of his death. Watching these images as having evidence of practices and methods adopted, sought to understand the teaching procedures, the organization of the school environment and the artistic discourse practiced by professor and artist. Based on the photographs and paintings preserved by Museu Alfredo Andersen, and in contemporary texts of the artist, this article examines the use of images as sources for the history of education.

Keywords: History of art education; Image and education; Alfredo Andersen.

A invenção da fotografia inaugurou uma nova forma para a representação do mundo. Pela primeira vez as imagens não eram tão somente produzidas pela mão de um artista, mas também por um processo fotoquímico que captava opticamente a luz refletida e a fixava sobre um suporte sensível. Ainda assim, as técnicas artísticas tradicionais permaneceram no imaginário comum como processos que revelavam a presença do artista e da qualidade única de uma obra de arte. Mesmo após a popularização da fotografia nas duas últimas décadas do século XIX, pinturas e desenhos continuaram a ser elaborados por artistas que desejavam se autorretratar, ou retratar outros artistas em seu trabalho de ateliê. O autorretrato, no qual o artista segurava paleta e pincéis, foi praticado até a primeira metade do século XX, mesmo por artistas pintores ligados às correntes artísticas modernas.

¹ Doutor em Educação pela Universidade Federal do Paraná. Professor da Universidade Federal do Paraná. E-mail: ricardocarneiro.55@gmail.com

Antes do surgimento da fotografia, a pintura, a gravura e o desenho foram os meios utilizados para criar registros visuais de eventos, personalidades e instituições. No caso de instituições de ensino da arte, as representações artísticas das aulas constituíram um importante meio de promoção e divulgação das escolas. Mesmo se tratando de interpretações artísticas, podemos considerar que estas imagens contêm indícios de práticas que permitem interpretações acerca dos métodos pedagógicos então adotados para o ensino da arte.

De acordo com Santaella e Noth (2001, p. 15), o mundo das imagens pode ser dividido em dois domínios. O primeiro deles é o das representações visuais, que incluiriam os desenhos, pinturas, gravuras, fotografias e demais formas de imagens produzidas por diferentes processos. Enquanto objetos materiais, os resultados destes processos constituiriam signos de representação de nosso meio ambiente. O segundo domínio é o imaterial, ou o domínio das representações mentais, que nos surgem como visões, fantasias, imaginações, esquemas e modelos. Para estes autores, não é possível separar estes domínios, pois “não há imagens como representações visuais que não tenham surgido de imagens na mente daqueles que as produziram, do mesmo modo que não há imagens mentais que não tenham alguma origem no mundo concreto dos objetos visuais.” (Santaella e Noth, 2001, p. 15).

Considerando estas observações, este artigo busca analisar as pinturas e fotografias produzidas pelo pintor norueguês Alfredo Andersen em seu ateliê na cidade de Curitiba, de 1902 a 1935. Alfredo Andersen era natural da Noruega, nascido na cidade de Kristiansand em 3 de novembro de 1860. Sendo filho de um comandante de navio, Andersen teve oportunidade de empreender diversas viagens, o que lhe permitiu conhecer boa parte do mundo. Em 1892, com 33 anos, e já um artista experiente, veio pela primeira vez ao Brasil, aportando em Cabedelo, estado da Paraíba, ocasião em que pintou paisagens com a vista do porto. Continuando a viagem, chegou ao porto de Paranaguá, no Paraná, quando, por razões nunca inteiramente esclarecidas, resolveu ali se fixar. Permaneceu em Paranaguá até 1902, quando mudou-se definitivamente para Curitiba. Na capital paranaense teve importante atuação como professor, tendo sido responsável pela formação de artistas que vieram a se destacar no cenário curitibano, entre eles, Lange de Morretes (1892-1954), João Ghelfi (1890-1925), Estanislau Trappe (1898-1958) e Theodoro DeBona (1904-1990).

Doze anos depois da morte de Andersen, seus diversos admiradores conseguiram que a casa onde viveu e trabalhou o artista fosse incorporada ao patrimônio cultural do estado, passando a ser denominada Casa de Alfredo Andersen-escola e museu de arte. Esta instituição, hoje denominada Museu Alfredo Andersen, além de conservar a obra do artista, mantém em seu acervo diversos documentos, instrumentos e objetos didáticos que possibilitam compreender seus métodos de ensino. Entre estes documentos, estão algumas fotografias que permitem constatar que o artista fazia uso deste recurso técnico para produzir registros das atividades de sua escola. Porém, concomitantemente ao registro fotográfico, produziu pinturas que apresentam grande semelhança com as fotografias no que diz respeito à composição e enquadramento. É interessante notar que, mesmo dispondo da possibilidade de fotografar, ainda assim Andersen produziu pinturas de suas aulas durante toda a sua vida como professor.

De acordo com Rosa Fátima de Souza, as fotos escolares “são a expressão da forma escolar - uma maneira de ser e comportar na escola - , representações de uma cultura institucional veiculadora de conhecimentos, valores, normas e símbolos considerados legítimos. Elas representam singularidades e identidades compartilhadas.” (SOUZA, 2001, p.81). Pode-se assim, questionar a intenção que orientou a produção destas fotografias e pinturas, procurando compreender em que momento Andersen teria tido o objetivo de retratar seus alunos e quando procurou apresentar seus métodos e procedimentos de ensino ali dispostos como um discurso artístico.

Considerando que as imagens aqui analisadas foram produzidas num período de aproximadamente vinte anos e que, neste período, a atividade de Andersen marcou decisivamente duas gerações de pintores curitibanos, pode-se observar, de acordo com Marcus Levy Bencostta, que

apesar de as fotografias escolares serem uma fonte histórica carregada de sentido, a compreensão de sua representação somente será possível caso as informações resultantes da sua análise estiverem relacionadas ao contexto histórico no qual foram produzidas. Ao entendê-las desse modo, qualquer que fosse o sentido que utilizássemos, tínhamos a clareza de que o que estava ali registrado dependia da produção de um sujeito. (BENCOSTTA, 2011, p. 402).

Desta forma, ao observar as imagens fotográficas, buscou-se analisá-las considerando as limitações técnicas dos equipamentos à disposição de Andersen. Observando-as quanto à composição e enquadramento, levou-se em consideração os ambientes utilizados como sala de aula, com suas limitações de espaço e iluminação. Quando à análise das pinturas, procurou-se reconhecer nelas o discurso artístico que direcionava a prática de ensino do artista norueguês levando em consideração o contexto de sua formação artística.

Este artigo, portanto, utiliza fontes de diversas tipologias, mas apoia-se, fundamentalmente, em fotografias e pinturas nas quais o artista e professor retratou seus alunos desenvolvendo atividades práticas de desenho e pintura. No que diz respeito às pinturas aqui reproduzidas, algumas são conservadas pelo Museu Alfredo Andersen² e outras pertencem a colecionadores particulares que foram catalogadas e reunidas em recente exposição enviada à Noruega, terra natal do artista. As fotografias foram reunidas pelo Museu Andersen que as disponibiliza em publicações impressas e em seu endereço eletrônico.

Para apoiar a interpretação iconográfica, foram empregados textos manuscritos do próprio Andersen além de textos produzidos por contemporâneos do artista publicados em livros e periódicos. Entre os manuscritos de Andersen conservados pelo Museu Andersen, uma carta do artista e duas agendas pessoais permitiram o cruzamento de informações acerca de seus métodos de ensino. Estas duas agendas revelaram-se documentos inestimáveis para o acompanhamento da atividade deste artista desde que chegou ao Paraná em 1892 até sua morte em 1935. Em uma destas agendas, Andersen registrou sua atividade profissional documentando encomendas de retratos e pinturas, preço de suas obras, quem as encomendou e as formas de pagamento de seu trabalho. É

² Disponível em: www.maa.pr.gov.br. Acesso em 12 Set. 2014.

possível acompanhar, em detalhes, sua atividade de professor, identificando alunos de sua escola de arte e como e quanto pagavam por suas aulas. Além das atividades de seu ateliê particular, Andersen também registrou, durante anos, seu ganho mensal com as aulas que ministrava em dois colégios curitibanos, a Escola Alemã e a Escola República Argentina.

A convivência de duas técnicas supostamente concorrentes, a pintura e a fotografia, em princípios do século XX, em Curitiba, traz interrogações sobre as intenções de Andersen com relação às representações de situações de ensino-aprendizagem. Evidentemente, o professor de uma escola de desenho e pintura deveria demonstrar sua perícia no exercício da arte e desta forma afirmar a excelência de sua escola. Porque então o artista fotografava ao mesmo tempo seu ateliê e seus alunos trabalhando? Quando pintava, sua intenção seria a de registrar as atividades particulares do ensino em sua escola ou produzir retratos de seus alunos? Suas pinturas que reproduzem aulas talvez sejam mais ricas de evidências acerca de seus métodos do que as fotografias que nos deixou. Susan Sontag, comparando pinturas a fotografias, propõe que uma fotografia

não é apenas uma imagem (como uma pintura é uma imagem), uma interpretação do real; é também um vestígio, algo diretamente decalcado do real, como uma pegada ou uma máscara mortuária. Enquanto uma pintura, mesmo quando se equipara aos padrões fotográficos de semelhança, nunca é mais do que a manifestação de uma interpretação, uma foto nunca é menos do que o registro de uma emanção (ondas de luz refletidas pelos objetos) - um vestígio material de seu tema, de um modo que nenhuma pintura pode ser. (SONTAG, 2004, p.170)

Embora, sem dúvida, uma fotografia seja o registro de uma emanção daquilo que se apresentou à objetiva, não é possível esquecer que aquele que se deixa retratar representa um papel socialmente condicionado por diversas intenções ou objetivos. Assim, considerando estes questionamentos, este artigo procura observar estas imagens como fontes para compreender o cotidiano desta escola, acreditando que possam contribuir para produzirmos interpretações acerca de uma das experiências mais importantes de ensino e produção da pintura paranaense nas duas primeiras décadas do século XX.

O ateliê do pintor

Quando da chegada de Andersen, Paranaguá era uma cidade com grande presença de comerciantes de diversas nacionalidades, além de representações diplomáticas de países europeus e sul-americanos. Sua sociedade dividia-se entre uma grande maioria da população vivendo em precárias condições e uma pequena elite local mais abastada (CORRÊA, 2011, p. 88). Na última década do século XIX, a cidade já contava com artistas estrangeiros que atuavam ministrando desenho e pintura em colégios femininos. Num desses colégios, dirigido pelas educadoras norte-americanas Jessica e Villie James, estudou a artista Iria Cândida Correia (1839-1887)³, natural de Paranaguá, considerada

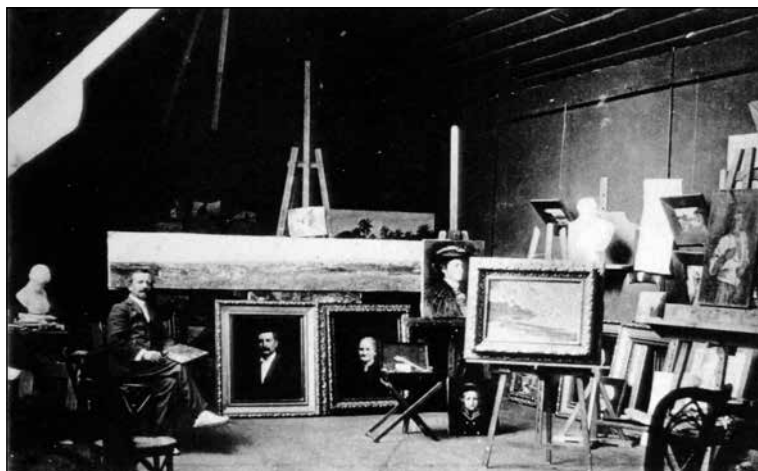
³ Iria Cândida Correia, nasceu em Paranaguá onde estudou piano, desenho e pintura no colégio feminino das professoras norte-americanas Jessica e Villie James. Continuou seus estudos de pintura com a família Taulois também responsável por um colégio feminino na cidade. Suas pinturas, das quais restam um pequeno número, estão dispersas entre Curitiba e Rio de Janeiro, cidade de origem de sua mãe (VIANA, 1976, p.319).

a primeira pintora paranaense de expressão. Andersen, porém, já era um artista maduro, com uma formação acadêmica clássica. Interessado por arte desde muito jovem, já aos vinte anos lecionara desenho em Copenhague. Pintor com obras em coleções da Dinamarca e Noruega, em 1889 teria uma de suas obras adquiridas pelo rei Oscar II. Adotava um estilo de representação naturalista no qual, segundo os estudiosos de sua obra, unia características do romantismo, realismo e impressionismo (BASSLER et al, 2010, p. 32). Demonstrando grande habilidade como retratista, Andersen logo passaria a competir com os fotógrafos atuantes em Paranaguá, o que viabilizaria financeiramente sua permanência na cidade naquele período. (CORRÊA, 2011, p. 88).

Andersen viajou a Curitiba pela primeira vez em 1893, quando visitou a Escola de Belas Artes e Indústrias⁴, criada e dirigida pelo artista português Mariano de Lima. O trabalho desenvolvido na escola de Lima teria deixado uma impressão muito positiva no artista, que ressaltou, em depoimento, ter encontrado “as diferentes classes cheias de alunos: crianças, moças, rapazes e homens, todos trabalhando na melhor ordem.” Para ele, a experiência alterou sua visão da realidade local: “Esta breve visita fez de mim um admirador do Paraná progressista!” (ANDERSEN In: RUBENS, 1995, p. 50).

Em 1901, o artista atou definitivamente seus laços com o Brasil, casando-se a sra. Ana Oliveira, natural de Paranaguá, com quem veio a ter quatro filhos. Porém, o desenvolvimento de Curitiba em fins do século XIX e princípio do XX, devido à cultura da erva mate e à imigração europeia, incentivou Andersen a mudar para a capital e ali fixar residência a partir de 1902. Recebeu então muitas encomendas de retratos, muito provavelmente sua principal fonte de renda no período, iniciando a dar aulas para um pequeno grupo no ateliê que lhe foi cedido pelo fotógrafo alemão Adolfo Wolk, localizado na rua Marechal Deodoro. Andersen permaneceu neste endereço até 1915, ano em que se fixou definitivamente no prédio da rua Mateus Leme, nº 336, que hoje abriga o Museu Alfredo Andersen. Um dos registros fotográficos que Andersen realizou de seu primeiro ateliê curitibano pode ser visto na Imagem 1, a seguir:

Figura 1 - Fotografia de Alfredo Andersen em seu ateliê [19--].



⁴ A Escola de Belas Artes e Indústrias, fundada em Curitiba em 1886, incluía em seu currículo, além de desenho, escultura e pintura, aulas de música, arquitetura, línguas e ciências. Oferecia, também, cursos gratuitos a filhos de trabalhadores. Para maior aprofundamento ver SANTANA, 2004 e OSINSKI, 2006.

Sentado no canto esquerdo da imagem, Andersen olha para a câmera segurando sua paleta e deixando evidente o seu ofício de pintor. O espaço é aparentemente exíguo e os quadros estão dispostos de forma a permitir que o observador possa identificar que se trata de um retratista e paisagista. O ambiente é iluminado por uma luz natural, provavelmente produzida por uma clarabóia, ou por uma janela localizada em ponto alto da parede. Esta solução de iluminação natural, comum nos estúdios fotográficos do período, produzia uma luz difusa, ideal tanto para as exigências de um fotógrafo quanto de um artista pintor como Andersen.

Não resta dúvida de que o artista posou com o intuito de proporcionar ao observador uma visão geral do ateliê. A presença de cavaletes de diversos tamanhos, alguns destinados a pinturas de grandes dimensões, indica que se trata de um artista profissional. Os quadros considerados mais importantes foram destacados na área central da composição, dentro de uma aparente desordem da área de trabalho. Em primeiro plano, à direita, uma paisagem emoldurada foi exibida sobre um cavalete. Da mesma forma, na área central, dois retratos, também emoldurados, dão pistas de que se trata de obras concluídas. Andersen se coloca entre os quadros de seu ateliê, mas não em uma posição de destaque. O que vemos não é um retrato do pintor, mas uma fotografia do ateliê do pintor, na qual a obra do artista parece ter maior peso do que sua própria figura.

Junto aos quadros, também é possível ver dois bustos aparentemente feitos de gesso, um à esquerda da foto, próximo a Andersen, e outro no canto direito, apoiado em um suporte de madeira. Incluindo estes elementos na foto, Andersen expõe uma das práticas adotadas no ensino do desenho, a da realização de estudos a partir da observação direta desses objetos, sendo aqui um indício de que o ateliê que vemos nesta fotografia também era utilizado para o ensino da arte. A finalidade destes bustos é reafirmada em carta datada de 1908 e enviada por Andersen a João Ghelfi⁵, um de seus alunos. Nela, o artista encomenda dois bustos em gesso, um do torso da Vênus de Milo e um do Ajax, esclarecendo que seriam do tipo “próprio para a escola de Desenho” (ANDERSEN, 04 set. 1908). A prática do desenho, a partir da reprodução em gesso da arte clássica, tinha o objetivo de iniciar os estudantes na observação da luz, sombra e proporção, como preconizado pelas academias de artes, até princípios do século XX.

Esta não é a única fotografia de Andersen neste ateliê. Outra versão, de composição muito semelhante, foi utilizada por Andersen num postal datado de 01 de janeiro de 1906. Segundo Corrêa (2011, p. 91), Andersen reproduziu diversas de suas pinturas em postais, valendo-se da possibilidade da reprodução que certamente possibilitava maior divulgação de seu trabalho.

Imagens de uma escola de arte

Andersen atendia seus alunos às terças, quintas e sábados, segundo as anotações em sua agenda pessoal (ANDERSEN, 1892-1935). Já nos primeiros anos de funcionamento, a escola de Andersen recebia alunos de ambos os sexos, como é possível interpretar a partir de uma pintura feita pelo artista em 1919, que retrata uma de suas aulas (Imagem n. 2).

⁵ João Ghelfi (1890-1925) estudou com Andersen de 1907 a 1911.

Figura 2 – O estúdio. Pintura de autoria de Alfredo Andersen (ANDERSEN, 1919).



No quadro, são retratados quatro alunos em atividade durante uma aula que emprega um modelo masculino. As duas alunas e o rapaz à esquerda aparentemente executam desenhos, o que se pode inferir pela proximidade de suas mãos aos trabalhos afixados nos cavaletes. Já o rapaz à direita do quadro, trabalha em uma pintura, segurando a palheta à maneira clássica, ou seja, com a mão adaptada à abertura apropriada aos dedos, ao mesmo tempo em que segura os pincéis utilizados para as diferentes cores. Sua tela está levemente inclinada para frente, provavelmente para evitar que o ângulo do cavalete induza a erros de proporção. Esta posição pode também estar relacionada com a iluminação, uma vez que a reflexão da luz poderia atrapalhar a observação do aluno.

Ao fundo da imagem vemos o modelo caracterizado com chapéu e roupas que lembram a representação estilizada de um bandeirante ou dos antigos tropeiros que transportavam produtos até princípios do século XX pelas estradas e caminhos do Paraná. Atrás do modelo, uma cortina serve como isolamento da imagem em relação ao ambiente, de forma a constituir um fundo neutro que concentre o olhar dos estudantes apenas no tema proposto. É possível observar, em três dos trabalhos que estão em execução, que o ponto de interesse do exercício se concentra na cabeça do modelo e não no corpo inteiro. Nota-se a iluminação natural controlada por cortinas que suavizam as sombras produzidas por uma janela alta e inclinada.

Os alunos de Andersen iniciavam com o estudo de desenho baseado na observação de objetos, modelos em gesso de partes do corpo, bustos que reproduziam a escultura clássica e por fim o modelo vivo. Depois que demonstrassem o domínio da forma e volume com a técnica do desenho, estariam aptos a passar ao estudo da pintura. A prática de desenho e pintura na mesma aula induz a crer que alunos em estágios diferentes de aprendizado eram orientados pelo professor simultaneamente. Poderíamos concluir que o aluno que trabalha em uma pintura estaria, segundo os critérios adotados na escola de Andersen, em um estágio mais avançado de desenvolvimento. O pintor Theodoro de Bona⁶, que frequentou as aulas de Andersen, refere que o início do aprendizado

⁶ O paranaense Theodoro De Bona (1904-1990) foi pintor, escritor e professor. Estudou com Andersen de 1922

se dava com modelos de gesso para depois o aluno passar ao estudo do modelo vivo (DEBONA, 1982, p. 57). As aulas de modelo vivo, porém, dependiam do número de alunos interessados, o que poderia levar Andersen a formar grupos de diferentes estágios de aprendizado para otimizar a contratação do modelo (DEBONA, 1982, p. 41).

A posição do corpo dos estudantes era considerada por Andersen como fundamental para a execução dos exercícios artísticos. A postura ereta pode ser observada em diversos quadros pintados por Andersen, e mesmo em fotografias que representam aulas em seu ateliê. Esta postura teria como finalidade, além de prevenir dores devidas aos longos períodos de trabalho, produzir o desenvolvimento correto do trabalho. A disciplina do corpo é revelada no depoimento de uma das alunas de Andersen na Escola Profissional Feminina República Argentina⁷, Sra. Maria Silvia Senff Palu⁸, que relata o cuidado do professor em corrigir sua postura, lembrando que as costas deveriam permanecer eretas enquanto o trabalho era executado, para que as mãos ficassem livres e assim permitissem a desenvoltura gestual. (PALU, 2000).

O quadro anteriormente analisado tem semelhanças com uma fotografia, Figura n. 2, também mantida no Museu Alfredo Andersen, onde se pode observar uma aluna e um aluno executando desenhos a partir de um modelo vivo semelhante fisicamente ao modelo da Imagem 1.

Figura 3 - Fotografia de uma aula de modelo vivo na escola de Alfredo Andersen, [19--].



Esta fotografia, quando comparada à fotografia da Imagem 1, permite concluir que esta é uma aula no primeiro endereço onde foi instalada a escola, uma vez que o

a 1927. De 1927 a 1936 frequentou a Academia Real de Veneza, Itália. A partir de 1959 ocupou a cadeira de Pintura da Escola de Música e Belas Artes do Paraná.

⁷ A Escola de Belas Artes e Indústria de Mariano de Lima passou a ser denominada Escola Profissional Feminina República Argentina em 1917.

⁸ A pintora Maria Silvia Senff Palu (1917-2007) foi aluna de Andersen na Escola Profissional Feminina de 1933 a 1935, ano da morte do artista. Na década de 1950, tornou-se professora de artes e substituiu Alfredo Andersen na mesma escola.

vigamento no canto superior esquerdo, a iluminação e o ângulo de composição, sugerem semelhanças entre os espaços representados nas duas imagens.

Os alunos apresentam posições de trabalho semelhantes à representação pictórica feita por Andersen na Imagem 2. Aqui também podemos observar que é empregada a prática da observação do natural. Note-se a semelhança física entre o modelo nesta fotografia e o modelo retratado na pintura de Andersen, reproduzida na imagem 2. Tratando-se do mesmo modelo, pode-se considerar que estas imagens foram produzidas no mesmo período. Esta imagem e a anterior, embora executadas por técnicas diferentes, pintura e fotografia, apresentam coincidências no ângulo de observação e nas práticas desenvolvidas pelos alunos. Andersen e o fotógrafo escolheram o mesmo ângulo de observação, provavelmente condicionados pela iluminação mais favorável e o pouco espaço disponível no recinto. Por outro lado, seria possível considerar que a pintura da Imagem 2 tenha sido elaborada a partir de uma fotografia semelhante à da Imagem 3. Isso poderia se justificar se considerássemos que o artista desejasse atingir maior detalhamento descritivo do que aquele permitido por uma fotografia em condições limitadas de iluminação.

Porque Andersen retratou por diversas vezes seus alunos trabalhando? Em primeiro lugar, esta prática demonstrava seu domínio do ofício, num período em que o retrato pintado mantinha ainda sua importância na manutenção do mito do artista como indivíduo criador e destacado das atividades comuns. Porém, mais do que a comprovação de sua competência, vemos nestas imagens a presença do discurso artístico adotado e defendido por Andersen, ao qual importavam a rigidez de métodos e os estágios sucessivos para o aprendizado. Para Peter Burke, “um artista não é uma câmera, mas um comunicador ou comunicadora com sua própria agenda.” (BURKE, 2004, p. 111). Nestas fotografias e pinturas das aulas de Andersen, vemos mais o que o professor gostaria de evidenciar sobre sua instituição de ensino do que uma cena em que seus alunos são surpreendidos em um momento do aprendizado. Embora possamos ver a prática necessária ao aprendizado, não podemos ignorar que, certamente, os alunos não estavam indiferentes ao fotógrafo.

Não podemos esquecer que as câmeras do período aqui analisado eram ainda equipamentos de funcionamento limitado em condições de pouca iluminação, devido, principalmente, à pouca sensibilidade à luz dos filmes então utilizados. Assim, no caso da fotografia apresentada na Figura 3, o que vemos seria, certamente, uma encenação da prática artística. Com a colaboração dos alunos, imóveis, simulando por instantes o próprio ato de desenhar, seria possível produzir uma imagem sem as indefinições decorrentes dos movimentos que as câmeras com filmes pouco sensíveis ainda não podiam fixar.

Em outra pintura do próprio Andersen do mesmo período (Imagem 4), podemos observar a representação de mais uma aula do curso. Seis alunos trabalham desenhando, aparentemente, o mesmo modelo visto na fotografia anterior.

Imagem 4 – Aula de desenho de modelo vivo. Pintura de autoria de Alfredo Andersen, [19--].



A julgar pela luz colocada no lado esquerdo da composição, estes alunos ocupavam o mesmo espaço observado na Imagem 3. É possível vermos a janela que permite esta iluminação e que contribui para realçar os volumes do modelo, permitindo um estudo de luz e sombra contra o fundo escuro do ateliê. Por ser uma aula de desenho da figura humana, poderíamos concluir que este grupo estava no estágio intermediário.

Quatro dos alunos trabalhavam sentados, utilizando cavaletes para desenho. Um deles, ao centro da composição, utiliza uma prancheta dotada de pés dobráveis, apoiada nas próprias pernas.

Ao contrário das imagens anteriores, aqui vemos somente homens trabalhando. Poderíamos supor que o fato do modelo estar semidespido indicaria que determinados temas não seriam adequados a estudantes do sexo feminino. Este seria, então, um conjunto de alunos com melhores condições de aprofundamento e conseqüentemente melhores oportunidades de profissionalização. A forma de Andersen retratar o trabalho em seu ateliê e escola, como nas imagens anteriores, assemelha-se muito ao olhar de um fotógrafo que pretende produzir um documento ou registro detalhado da atividade desenvolvida. Parece não haver a intenção de identificar a fisionomia dos estudantes mas sim o ambiente escolar.

Da mesma forma, na Imagem 5 a seguir, uma pintura também de autoria de Andersen, duas alunas trabalham utilizando como modelo um arranjo de natureza morta, gênero tradicional do campo da pintura. A composição aqui empregada por Andersen parece indicar que o artista estaria mais interessado em descrever detalhadamente um procedimento técnico de sua escola do que produzir um retrato de suas alunas.

Imagem 5 - Interior de ateliê. Pintura de autoria de Alfredo Andersen, [193-].



No fundo da imagem temos uma visão do ateliê com obras conhecidas do professor. Na parte superior do quadro, no centro, logo acima da mão direita da pintora em primeiro plano, vemos uma versão do autorretrato de Andersen de 1934 que hoje pertence ao Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro. Neste quadro, Andersen se retratou no ato de pintar ao ar livre, empunhando o pincel e usando um grande chapéu de palha como proteção contra o sol. Intencionalmente ou não, Andersen posicionou esta pequena versão de seu autorretrato num ponto central da composição, como a sugerir a existência de um espelho no qual pudéssemos ver o reflexo do artista enquanto executava a pintura. Esta imagem dentro da imagem assemelha-se aqui a uma assinatura, uma certificação de autoria.

Além de uma paisagem à esquerda deste autorretrato, vemos, à direita, a pintura de Monsenhor Celso, de 1930, e, no canto superior direito, o retrato de Frederico de Marco, de 1932, todas obras de Andersen. Nesta pintura, o artista apresentou as práticas de ensino de sua escola, a disciplina necessária ao desenvolvimento na arte e, ao mesmo tempo exibiu, orgulhosamente, o resultado de sua atuação profissional. Para isso, compôs o trabalho com a presença de seus alunos e de suas próprias obras, aqui pintadas em versões esboçadas e em menor escala. A julgar pelas versões reduzidas de suas pinturas incluídas nesta composição de 1934, vinte anos separam este quadro das pinturas e fotografias anteriormente analisadas. Podemos então concluir que Andersen não alterou algumas de suas práticas de ensino durante toda sua trajetória como professor.

Aqui também a identificação das alunas parece não ser tão importante quanto a representação do ambiente, pois a pintura contém mais informações sobre a atividade do retratista e professor do que particularmente sobre as alunas que aqui participaram como modelos. Note-se que as duas alunas vestem aventais para proteger suas roupas da tinta. Trabalham com o mesmo tema de observação do natural, uma natureza morta composta de um jarro com flores e outros objetos sobre a mesa. Assim como nas imagens anteriores, o artista professor produz uma composição com ênfase em seus procedimentos didáticos, que recomendam a postura de trabalho com o braço estendido e o olhar perpendicular à tela. Assim como em outros momentos, também aqui Andersen não pinta apenas

uma cena de ateliê, mas preocupa-se em manter evidentes o seu programa de ensino e a corrente artística e didática à qual pertence sua escola.

O trabalho de retratista de Andersen aparece mais claramente quando comparamos as pinturas e fotos anteriores com o quadro a seguir, Imagem 6, identificado em BASLLER e CORRÊA como o retrato de Inocência Falce⁹, frequentadora do ateliê de Andersen durante a década de 1930.

Imagem 6 - Retrato de Inocência Falce. Pintura de autoria de Alfredo Andersen, [193-].



Usa avental para proteger a roupa, trabalha ereta, com a tela inclinada em sua direção, e segura a paleta à maneira acadêmica, com o polegar da mão esquerda encaixado na posição adequada para sustentá-la e ao mesmo tempo segurar os pincéis que estão sendo utilizados. Também aqui vemos ao fundo o ambiente do ateliê de Andersen com trabalhos do artista dispostos na parede e no meio da sala. Os quadros ao fundo parecem ter a função de identificar com quem a aluna teve seu aperfeiçoamento na pintura, e é possível pensarmos que a presença dos quadros de Andersen em seu retrato seria uma referência importante para ela, assim como para todos os outros alunos retratados. Inocência Falce foi retratada em atividade, como em outros quadros e fotografias anteriores produzidos por Andersen, mas nesta pintura é possível identificarmos o retratado. Neste caso, não se trata apenas de uma representação de uma aula, na qual o aluno faz parte de um conjunto que parece ter como objetivo principal documentar o funcionamento do ambiente escolar. Andersen identificou claramente a retratada e demonstrou ter como tema principal a seriedade com que trabalhava para atingir o desenvolvimento na arte.

⁹ A curitibana Inocência Falce (1899-1984) foi pintora, ilustradora e professora. Segundo Araújo (2012, p.868), iniciou seus estudos de pintura em Florença/Itália. De volta ao Brasil frequentou a Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro e mais tarde buscou aperfeiçoamento na Escola de Desenho e Pintura de Andersen.

Em uma última e curiosa imagem, vemos uma pintura na qual Andersen se retratou trabalhando ao ar livre, em uma composição executada no chão. A obra foi assinada pelo artista no canto inferior direito e datada em 1931. No catálogo oficial do Museu Alfredo Andersen, este quadro tem como título “Perspectiva sobre a areia”. Mesmo que o título não tenha sido atribuído por Andersen, ainda assim parece apropriado, pois o que a imagem sugere é que o artista traçava retas que teriam por finalidade orientar a construção de uma perspectiva ou localizar os elementos que seriam representados.

Imagem 7 - O artista [Perspectiva sobre a areia]. Pintura de autoria de Alfredo Andersen, 1931.



Andersen está ajoelhado segurando uma régua ou bastão apoiado sobre o chão ou sobre uma tela de grandes dimensões. Trabalha de forma pouco convencional, talvez por que precisasse elaborar um quadro de tamanho maior que o comum, e por isso utilizava o chão como base. Talvez isso tivesse relação com seu costume de trabalhar ao ar livre, como quando se dedicava à paisagem. Ainda é possível perguntar o que faz aquele pote no chão ao lado do artista. Identificar a sua finalidade poderia esclarecer a atividade e a técnica que estava sendo utilizada.

Entre os artistas que se dedicaram ao autorretrato, é recorrente a pose com o olhar fixo no observador. Isto se deve ao emprego de espelhos, que possibilitam ao artista observar a si mesmo enquanto trabalha. Andersen não teria possibilidade de se observar trabalhando da forma que se vê na imagem se não estivesse sendo observado e fosse, assim, fotografado. A imagem, então, sugere que Andersen teria executado esta composição em pintura a óleo com base numa fotografia. Esta pintura pode ser considerada uma indicação da proximidade entre a fotografia e a obra pintada de Alfredo Andersen. Alguns dos retratos de autoria de Andersen apresentam características de iluminação e detalhes que sugerem terem sido pintados não a partir do natural e sim de um registro fotográfico. Isto é mais evidente quando consideramos o fato de Andersen ter aceito como encomenda retratos a óleo de personalidades já falecidas. O possível uso

da fotografia como referência para a realização de retratos não está sendo considerado aqui como uma conduta condenável do artista e sim como um indício da valorização da pintura numa sociedade que já dispunha do recurso fotográfico em seu cotidiano. Embora faltem informações acerca do que realmente se presencia quando observamos esta última pintura, mais uma vez vemos aqui o interesse de Andersen em registrar um processo de trabalho, neste caso fazendo uso de um instrumento para estruturar a composição.

Considerações finais

Nas imagens aqui analisadas, nota-se maior preocupação de Alfredo Andersen em registrar as práticas que considerava necessárias ao aprendizado do que a intenção de produzir retratos de seus alunos. Por meio delas, o artista procurou demonstrar em detalhes seus métodos de ensino da arte, evidenciando recomendações de disciplina do corpo e de uso de equipamentos e instrumentos da forma mais adequada aos objetivos de sua escola.

Porém, estas pinturas e fotografias contêm mais do que evidências de seus procedimentos didáticos. Podem ser interpretadas como uma declaração da fidelidade de Andersen a um ideal artístico baseado na observação do modelo natural e trabalho metódico, preceitos que considerava básicos para a formação do artista. Indicam ainda que, durante sua trajetória como professor, Andersen não alterou significativamente seus métodos nem foi influenciado pelos debates que produziram profundas modificações no pensamento artístico internacional e brasileiro a partir da década de 1920.

O uso de dois meios, pintura e fotografia, com grande semelhança de composição, sugere que o artista atribuía àquelas imagens diferentes significados. Enquanto, por um lado, a fotografia emprestava à imagem a respeitabilidade de um registro do real, o mesmo tema, quando tratado por Andersen em suas pinturas, comprovava a perícia do professor e estabelecia um padrão artístico a ser seguido por seus alunos. Enquanto a pintura é o registro único de uma interpretação artística, e, por isso mesmo, a comprovação da presença do autor e da excelência do mestre, o emprego da fotografia demonstra que Andersen reconhecia sua importância como instrumento múltiplo de divulgação de sua escola.

Se, por um lado, estas pinturas de Andersen são o resultado de uma interpretação do artista, também as fotografias podem ser consideradas como o resultado de uma colaboração entre Andersen, fotógrafo e alunos. E, mesmo que sejam o resultado da construção de um ideal de escola de arte, ainda assim constituem fonte para a pesquisa das práticas e da representação identitária e profissional do artista e professor.

Referências

- ANDERSEN, A. *Livro de anotações*. Curitiba, 1909-1935. 53f. Acervo do Museu Alfredo Andersen.
- ANDERSEN, A. *Carta a João Ghelfi*. Curitiba, 04 set. 1908[?]. 1f. Acervo do Museu Alfredo Andersen.

- ANDERSEN, A. *O estúdio*. Pintura a óleo sobre tela. 1919. Acervo do Museu Alfredo Andersen.
- ANDERSEN, A. *Interior de ateliê*. Pintura a óleo sobre tela. [193-]. Acervo do Museu Alfredo Andersen.
- ANDERSEN, A. *O artista* (perspectiva sobre a areia), 1931. Pintura a óleo sobre tela. Acervo do Museu Alfredo Andersen.
- ANDERSEN, A. *Retrato de Inocência Falce*. Pintura a óleo sobre tela. [193-]. Acervo do Museu Alfredo Andersen.
- ANTONIO, R. C. *O ateliê de arte de Alfredo Andersen, 1902-1962*. Curitiba: 2001. Dissertação de Mestrado. Setor de Educação, Universidade Federal do Paraná.
- ARAÚJO, A. M. de. *Dicionário das artes plásticas no Paraná*. Curitiba : Edição do Autor, 2012. v.2.
- BASSLER, R. F.; GRAÇA, R. O.; W. J. A. BALLÃO. *Alfredo Andersen : pinturas*. Curitiba : Sociedade dos Amigos de Alfredo Andersen, 2010.
- BENCOSTTA, M. L. Memória e cultura escolar: a imagem fotográfica no estudo da escola primária de Curitiba. *Historia*. São Paulo, v.30, n.1, p. 397-411, jan/jun 2011. ISSN 1980-4369.
- BURKE, P. *Testemunha ocular*. Bauru, SP : EDUSC, 2004.
- CORRÊA, A. S. *Alfredo Andersen (1960-1935): retratos e paisagens de um norueguês caboclo*. São Paulo: 2011. Tese de Doutorado. Departamento de Sociologia, Universidade de São Paulo.
- DE BONA, T. *Curitiba: pequena Montparnasse*. Curitiba: Imprimax Ltda, 1982.
- FOTOGRAFIA DE ALFREDO ANDERSEN EM SEU ATELIÊ. [19--]. Fotografia, preto e branco. Acervo do Museu Alfredo Andersen.
- FOTOGRAFIA DE UMA AULA DE MODELO VIVO NA ESCOLA DE ALFREDO
- OSINSKI, D. R. B. *Ensino da arte : os pioneiros e a influência estrangeira na arte-educação em Curitiba*. Curitiba, 1998. Dissertação (Mestrado em Educação) – Setor de Educação, Universidade Federal do Paraná
- PALU, M. S. S. Entrevista concedida a Ricardo Carneiro Antonio. Curitiba, 08 nov. 2000. Arquivo do Museu Alfredo Andersen.
- RUBENS, C. *Andersen, pai da pintura paranaense*. Curitiba : Fundação Cultural, 1995.
- SANTAELLA, L. ; NOTH, W. *Imagem, cognição, semiótica, mídia*. São Paulo: Iluminuras, 2001. 3ed.
- SANTANA. L. W. A. *Escola de Belas Artes e Indústrias do Paraná: o projeto de ensino de artes e ofícios de Antonio Mariano de Lima, Curitiba, 1886-1902*. Curitiba, 2004. Dissertação de Mestrado. Setor de Educação, Universidade Federal do Paraná.
- SONTAG, S. *Sobre fotografia*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo : Companhia das Letras, 2004.

SOUZA, R. F. Fotografias escolares: a leitura de imagens na história da escola primária. *Educar em Revista*. Curitiba, n.18, p. 75-101, 2001.

VIANA, M. *Paranaguá na história e na tradição*. Paranaguá : Conselho Municipal de Cultura, 1976.

Recebido em novembro de setembro de 2014
Aprovado em novembro de 2014