

Pão Negro: A paisagem e a imaginação do artista

Pão Negro: Landscape and the Artist's Imagination

Valéria Salgueiro*

Abstract

The work comments on the Antônio Parreiras' story "Pão Negro", recently published in a book presented and introduced by the author. It makes an attempt to emphasize relevant aspects of the painter's imagination when he wrote the story, aiming at contributing to the historiography of Brazilian art, especially that of landscape art. Among the emphasized aspects of the story discussed by the present work are Naturalism, the Grupo Grimm, individuality and personal expression, and art practised as a religion.

Keywords: Antônio Parreiras, Landscape, Brazilian Art, Naturalism, Grupo Grimm.

Resumo

O trabalho comenta o conto "Pão Negro" do pintor Antônio Parreiras, recentemente publicado em livro com apresentação e introdução pela autora, buscando ressaltar aspectos relevantes de sua imaginação na elaboração do conto a título de contribuição à historiografia da arte brasileira, em especial da arte e paisagem. Dentre os aspectos destacados do conto e discutidos no presente trabalho estão o Naturalismo, o Grupo Grimm, individualidade e expressão pessoal, e a prática da arte como sacerdócio.

Palavras-chave: Antônio Parreiras, Paisagem, Arte Brasileira, Naturalismo, Grupo Grimm.

No acervo do Museu Antônio Parreiras vamos encontrar um riquíssimo material para a historiografia da arte de paisagem no Brasil – além das pinturas de paisagem, temos textos em notas críticas, discursos e contos, onde o pintor Antônio Parreiras deixa correr livre sua imaginação, projetando-se em tramas inegavelmente autobiográficas. Os textos de Antônio Parreiras são documentos preciosos para a historiografia da arte de paisagem brasileira, pois deixam, aqui e ali, marcas de seu pensamento e dos valores que prezava, e fazem aflorar pistas e informações importantes para que possamos aprofundar o

* Professora Adjunta da Universidade Federal Fluminense, Doutora em História Social pela USP. Autora dos seguintes livros: *Paisagens de Sonho e Verdade*. Rio: Fraiha Editora, 1998; *Antônio Parreiras: notas e críticas, discursos e contos – coletânea de textos de um pintor paisagista*. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2000.

estudo dos fundamentos sobre os quais edificou sua obra pictórica propriamente dita.

Em um de seus contos – *Pão Negro* – recentemente publicado numa coletânea de textos seus,¹ podemos ter a rara oportunidade de apreciar sua sensibilidade à paisagem e a maneira de pintá-la, dessa vez não com a matéria das tintas, mas com palavras.

O texto inicia-se com uma vibrante descrição da paisagem vista da janela do ateliê, onde se desenvolve a trama narrada no conto. Antes de iniciar a narrativa, descrever a paisagem coloca-se como prioritário para Antônio Parreiras, o que vai fazer outra vez na mudança de cena e ao final, na conclusão do conto. Na introdução, a paisagem é o litoral de Niterói, em algum lugar próximo à entrada da baía de Guanabara, provavelmente logo após a garganta de entrada, dado que, do ateliê, podia-se ver patos selvagens voando em direção ao Imbuí.² Esse é o nome dado à ponta onde se localiza a fortaleza de mesmo nome, construída para justamente guardar a entrada da Baía de Guanabara. É provável que esta localização seja uma forte impressão vivida por Antônio Parreiras, à qual ele buscou associar a impressão igualmente intensa do convívio com os pintores aglutinados em torno de Grimm. É possível que a paisagem evocada no texto seja aquela que Parreiras se acostumou a ver de verdade do ateliê de Grimm, situado na rua Antônio Parreiras, no bairro da Boa Viagem, em Niterói.

A paisagem é descrita naquela linguagem típica sua, pontuada por interrupções no ritmo descritivo com apostos e detalhamentos no colorido e na textura dos elementos da composição, em frases que se alongam em parágrafos robustos. Antônio Parreiras não economiza adjetivos, com os quais conduz “impressão” às cenas que descreve, tal como se fossem as suas telas de paisagem. É o caso, por exemplo, do parágrafo introdutório, descrição da paisagem que nos conduz ao ambiente do diálogo travado entre os artistas do grupo de pintores aglutinados em torno do artista alemão Johann Georg Grimm:

Pela ampla janela do ateliê que se erguia lá em cima, na rampa escarpada da montanha, descortinava-se o mar desde a barra até embaixo, na curva da praia, onde vinha morrer em mansas ondas. No extremo do areal, um grupo de pescadores num esforço penoso puxava um longo arrastão, em cujo seio rendado, já quase fora d'água, debatiam-se centenas e centenas de sardinhas que, recebendo no dorso reluzido e chato os últimos reflexos do sol agonizante, faiscavam como delgadas paletas de ouro polido e ofuscante. Mais próximo, outros pescadores estirados na areia fofa, com as cabeças apoiadas nas redes colhidas, contemplavam o céu que já se enchia de selagens. Ao longe, lá para o oceano, a

¹ SALGUEIRO, Valéria, *Antônio Parreiras: notas e críticas, discursos e contos – coletânea de textos de um pintor paisagista*. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2000.

² Imbuí: palavra tupi, significando imbu pequeno, imbuzinho (imbu: a fruta, imbu; i: pequeno, miúdo). Cf. Luís Antônio Pimentel, *Topônimos Tupis de Niterói*, p.19.

fumaça de um transatlântico listava o céu em linha sinuosa, bem rente ao horizonte. Roçando as vagas, em retas curtas, de volta dos alagados da baixada, passavam bandos de patos selvagens em demanda dos dispersos rochedos do Imbuí.

Neste parágrafo, tem-se registros de referências visuais da paisagem, olhada todo o tempo segundo a perspectiva do pintor paisagista, ansioso por captar efeitos plásticos e cromáticos naturalistas. Como em outros textos de Antônio Parreiras, construindo com palavras paisagens para seus personagens em detalhadas descrições banhadas de luz, cor e sons, poder-se-ia dizer que essa estratégia inscreve-se na tradição que Alexandre Eulálio designou por "derrame paisagista", a qual já vinha ocorrendo há tempo em nossa literatura.³ Neste campo, José de Alencar é o nome mais representativo daquela imaginação estética dentro do quadro da produção artística romântica brasileira do século XIX que buscou na natureza e na naturalização uma forma de lidar com questões da realidade de seu tempo⁴ como a escravidão, a questão indígena, a intervenção humana na paisagem real, entre outras. Antônio Parreiras imprime uma atualidade a essa estratégia, trabalhando com vigor suas paisagens no plano dos sentidos: luz, cor, texturas.

A paisagem descrita é aberta, luminosa, colorida, com um gosto generoso pela topografia – a montanha, o areal, a praia, o mar. A localização do ateliê, no alto da montanha, imprime-lhe certa sublimidade e um sentido de dominação da paisagem descortinada de sua janela, vista até o horizonte, como nas amplas paisagens panorâmicas tão apreciadas desde o século passado. Esse gosto pelo sublime, tão cultivado pela imaginação estética romântica,⁵ aparece também ao final da descrição introdutória da paisagem, nos rochedos dispersos. Tudo tem movimento e contém o cotidiano pacato daquele pedaço de litoral, num tempo cujo ritmo da vida encontra-se inscrito nos elementos da paisagem descrita: o mar que morre em mansas ondas, pescadores que puxam a rede, sardinhas que se debatem, a fumaça de um transatlântico no céu, patos selvagens voando.

Uma atenção permanente de Antônio Parreiras ao colorido das coisas, à cor local e aos efeitos da luz sobre os objetos, tão caras ao artista, permite-lhe trabalhar o detalhe, com cuidado. É o caso, por exemplo, das sardinhas debatendo-se na rede, produzindo um faiscar tal como "delgadas paletas de ouro polido e ofuscante", ou do "listrado em linhas sinuosas no céu pela fumaça de um transa-

³ Eulálio, Alexandre, "Estrutura narrativa de *Mocidade Morta*". In *Duque Estrada*, Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1995, p. 293.

⁴ Sinto-me particularmente reconhecida aqui pela contribuição da obra de Ann Bermingham, *Landscape and Ideology*, University of California Press, 1989.

⁵ Sobre a estética do sublime ver Samuel H. Monk, *The Sublime: a Study of Critical Theories in 18. Century England*, The University of Michigan Press, 1960.

tlântico". As descrições pormenorizadas desnudam a sensibilidade de Parreiras à singularidade das paisagens características dos ecossistemas da região de sua origem hoje tão reduzidos, que lhe deixaram marcas profundas: ora é o areal, próprio da costa batida pelo mar; ora são os alagados da baixada – manguezais de dentro da baía de Guanabara, protegidos do movimento das marés, nos deltas dos riachos e lagoas, ainda não tão degradados como hoje. Tudo isso confere um interesse especial ao conto, não apenas relacionado à historiografia da arte de paisagem brasileira, mas também à nossa história ambiental, à historiografia de nossos ecossistemas costeiros e de sua degradação no decorrer deste século.

Mais adiante, antecedendo o episódio de um jantar pontuado por um diálogo entre os artistas ligados a Grimm, novamente vem ao leitor uma paisagem, agora vista de uma janela, como se fosse um quadro pendurado na parede. Antônio Parreiras vai, desse modo, inserindo "pinturas de paisagem" em seu conto *Pão Negro*, onde seus personagens dialogam, pintando nos vazados das janelas paisagens plenas de referências visuais, pontos focais marcados por luzes (reflexos dos lampiões), movimento (das canoas) e toques de pitoresco (nas ruínas):

Uma janela abrindo-se para o lado deixava ver o lombo da montanha e lá, muito longe, a curva perfeita da praia de Icarai estendendo-se até a base da colina que a dividia do espraiado de Jurujuba. Era noite. Tremulavam na água encrespada pela viração, em retas convergentes, os reflexos dos lampiões que, em linha e espaçados, guameciam o cais. Embaixo, a praia inteiramente deserta àquela hora, as canoas, presas às poitas, balançavam-se docemente um pouco antes da arrebenção das pequeninas ondas. No alto da Boa Viagem negrejavam, hirtas, as ruínas da capela.

Naturalismo - o assunto na casa de Grimm

A paisagem acima descrita abriga um interessante diálogo travado entre artistas abordando o naturalismo. Trata-se de um debate entre Driendl e Grimm, construído por Antônio Parreiras visivelmente como um equivalente às suas próprias inquietações artísticas e filosóficas, em que as falas de Driendl e Grimm representam seus próprios dilemas e posições frente ao paisagismo e à vida.

- Quer dizer, então, que um bom pedaço de pintura, reproduzindo com verdade extrema a natureza, é bastante como uma expressão de arte?

- Peço perdão, Grimm. A verdade não constitui a única qualidade em uma obra de arte. Ela deve existir na produ-

ção, mas já modificada pela interpretação individual do artista. Para isso, porém, é indispensável que ele seja também um homem ilustrado.

- Então, entendes que devemos corrigir a natureza?

- Corrigi-la não, Grimm, mas vê-la com olhos de artista, sentindo-a através da emoção que ela nos causa.

- E onde ficarão os preceitos da escola naturalista?

- Ficarão dentro do período da aprendizagem.

- E depois?

- Depois nos servirão, tal como as regras de gramática servem aos escritores.

- Quer dizer, então, que eu parei no período da aprendizagem?

- Não, Grimm, embora supondo-o um naturalista, há muito não o é, em absoluto. Não copia como pensa. Interpreta, e o que é interpretado não constitui cópia material.

- Estou convencido do contrário.

- Natural, pois executa com sinceridade. Parece, pois, que está a copiar o que está vendo, porque este é o seu pensamento, mas na realidade não está. Não pensa assim, Parreiras?

O debate aborda uma questão importante na arte da segunda metade do século passado: a de se a arte deveria ocupar-se em observar a natureza (visão naturalista) ou em melhorá-la (visão idealizadora), debate que, como sabemos, era sério e já vinha de longo tempo sendo conduzido nas principais academias de ensino artístico da Europa, como as de Londres e Paris. Esse debate já está presente, por exemplo, nos discursos de Joshua Reynolds na *Royal Academy*, de Londres,⁶ que atribuía à arte holandesa do século XVII um menor *status* justamente por representar cenas comuns da natureza, em sua realidade material, sem a idealização tão cultivada na prática de ensino e de premiação daquela academia londrina de arte.

⁶ Reynolds, Joshua, *Longinus on the Sublime and Sir Joshua Reynolds Discourses on Art* (Introd. Elder Olson). Chicago: Packard and Company, 1945.

O século XIX foi o século em que a arte acadêmica se consolidou e fortaleceu, com a presença marcante do poder nacional, e foi levada às mais altas conseqüências. No mesmo século XIX, por outro lado, mais longe foi levada a desconfiança que alguns artistas e críticos sentiam diante dessa mesma arte. O realismo na pintura, em particular aquele procurado no trato da paisagem, emergiu justamente da desconfiança que essa prática artística idealizadora trazia consigo. Esse realismo, que na paisagem chamamos por naturalismo, foi praticado por artistas como Corot e Millet, engendrando a escola de pintura de paisagem de Barbizon, pequena cidade desse mesmo nome e não muito distante de Paris, junto à floresta de Fontainebleau. Seu enfoque é essencialmente aquele em que os assuntos são tratados de um modo o mais direto possível, despojados de idealização e sem seguir as regras de uma teoria formal.

Sob o enfoque acima, a arte de paisagem mais inovadora da segunda metade do século XIX buscava uma resposta artística às demandas figurativas de um ambiente em mudança cada vez mais rápida em sua aparência (construção de ferrovias e fábricas, desmatamento e aumento dos campos cultivados), incorporando à sua prática o prestígio que a ciência e a ilustração científica vinham conquistando desde o século XVIII. Essa incorporação da observação atenta, própria aos hábitos de trabalho sobre o modelo da ilustração científica, e de uma crescente sensibilidade à luz, ia formando um método moderno, empírico, de trabalho artístico, e gradativamente deslocando o gosto por paisagens de imaginação na obra de artistas inovadores que abandonavam mestres como Léon Gérôme e Alexandre Cabanel, artistas do *juste milieu*.⁷ Isso levou Emile Zola, por exemplo, numa crítica sua ao Salão de 1880, a dizer que *dentro de dez anos a deserção seria completa, a face da arte transformada, e o naturalismo seria triunfante, sem adversários*.⁸

Outro aspecto abordado no diálogo entre Driendl e Grimm e digno de nota é a importância do que Parreiras chama no conto por "interpretação individual do artista", ou seja, a visão particular expressa na pintura. A relevância moderna da expressão individual e sua manifestação numa obra, nela imprimindo a personalidade do artista, é um dado da arte produzida na sociedade individualista do mundo capitalista e, sem dúvida, foi um aspecto cultivado também na paisagem do naturalismo.⁹ A busca de uma expressão individual, defendida na fala de Driendl no conto, indica a sintonia do pintor com essa

⁷ Ou seja, da tradição da "arte oficial" da Monarquia de Julho de Louis-Philippe (Revolução de 1830), que satisfazia as expectativas de desenho e modelagem de forma competente, composição clara e narrativa animada (Blake e Frascina, 1998, pp.62-3).

⁸ Zola, Emile, *A Batalha do Impressionismo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989, p. 300.

⁹ Blake, Nigel e Frascina, Francis, "As Práticas Modernas da Arte e da Modernidade". In Frascina, Francis et alii, *Modernidade e Modernismo*. São Paulo: Cosac & Naify, 1998, pp. 109-100.

questão que está também no cerne da crítica de Emile Zola.¹⁰ Para este crítico francês, ser um paisagista naturalista não significava apenas ser fiel e servil à natureza, um copista vulgar. Conforme ele mesmo dizia, pensando na moderna escola paisagista francesa,

*Os naturalistas de talento ... são intérpretes pessoais; traduzem as verdades em línguas originais, conservando sempre a sua individualidade. São humanos antes de tudo, e impregnam com essa humanidade o menor tufo de folhagens que pintam. É isso que fará com que suas obras vivam.*¹¹

O naturalismo era entendido sobretudo como uma postura frente à vida, um modo de encarar o mundo, sendo a observação uma forma de expressar o amor à natureza e de crítica a regras e preceitos que não respondiam aos anseios do mundo moderno, com sua avidez de originalidade diante de paisagens que encontravam-se cada vez mais invadidas pela ação humana implacável, conforme avançavam os progressos materiais do mundo capitalista. E na arte que emergia dessa observação do mundo visível, a expressão pessoal, particular, assumia grande importância pois aí residia o diferencial, o singular.

O diálogo entre Driendl e Grimm exprime esse prestígio que a expressão individual veio a adquirir na modernidade, além da penetração da arte pela ciência – aprende-se com a verdade (ciência) e, com o sentimento (individualidade), cria-se. Esta é a mensagem transmitida ao leitor pelo artista/escritor Antônio Parreiras, na fala de seus personagens inspirados naqueles que ele considerava autoridades artísticas no meio que freqüentava e de quem recebia influências mais diretas, no estreito e intenso convívio, ainda que breve, da existência do grupo Grimm. A admiração e a temura de Parreiras por Grimm, aliás, estão presentes em muitos de seus escritos, inclusive em seu livro *História de um pintor contada por ele mesmo*.¹² São esses sentimentos e os valores que via na pintura de Grimm que levaram Parreiras a construir a última frase do diálogo que transcrevemos acima, isentando o mestre de qualquer risco de má interpretação. Quanto a Driendl, o ressentimento de uma desavença relatada também em seu livro autobiográfico não chegou a bloquear o reconhecimento por Parreiras das qualidades que ele aprendeu a amar na pintura daquele pintor alemão.

¹⁰ *Op. cit.*

¹¹ ZOLA, *op. cit.*, p. 119.

¹² PARREIRAS, Antônio, *História de um pintor contada por ele mesmo*. Niterói Livros, Fundação de Arte de Niterói, 1999.

A arte brasileira e a expressão do artista

Quando Parreiras começou a pintar, junto aos pintores do Grupo Grimm, o naturalismo na França já não representava tanto uma militância artística, um combate tão acirrado contra a Academia, como havia sido antes, e suas conquistas já se faziam presentes em muitas obras selecionadas nos salões de Paris, como nos informa Zola em uma resenha sua ao Salão de 1880:

Em suma, constatei os progressos crescentes do naturalismo. Cada ano, em cada Salão, a evolução toma-se mais nítida. Os pintores da tradição acadêmica definham, produzem obras cada vez mais mediocres, no isolamento que se amplia em torno deles; enquanto toda a vida, toda a força encontram-se junto dos pintores da realidade e da modernidade.¹³

No Brasil, contudo, essa desconfiança para com a prática do ensino e da pintura acadêmica insinuava-se de modo ainda tímido e como um fenômeno restrito a um pequeno grupo de pintores sensíveis às idéias que circulavam junto a seus colegas em Paris. Aqui, a postura dos pintores franceses do *plain air* e as características de suas obras eram acompanhadas com atenção pelo crítico brasileiro Gonzaga Duque, que lia Emile Zola e conhecia sua *L'Oeuvre*,¹⁴ e mantinha contato com os pintores do Grupo Grimm.

O que significava ser paisagista no Brasil nos anos 80 e 90 do século XIX? A que anseios de figuração artística do ambiente natural e urbano o paisagismo na arte haveria de responder aqui no nosso país? E quem compraria paisagens segundo a abordagem naturalista?

Gonzaga Duque, em seu romance *Mocidade Morta*, publicado pela primeira vez em 1888, trabalha sua angústia em relação à produção artística brasileira no tocante ao desejo de modernidade que despertava naqueles que eram mais sensíveis às questões de seu tempo, ao final do século XIX. A indagação sobre uma arte brasileira, aliás, já vinha sendo colocada desde o tempo de Araújo Porto Alegre como diretor da Academia Imperial de Belas Artes, entre 1854 e 1857, quando pela primeira vez na Academia emergiu a questão da identidade da arte brasileira. A permanência de cânones herdados de artistas célebres do passado e prestigiados pela Academia, adaptados a um temário pautado na história e nos assuntos literários brasileiros, constituía um modo de buscar um sotaque local a um gosto estético acadêmico internacional dominante no ensino na Academia Imperial, no Rio de Janeiro¹⁵ quer dizer, a arte nacional ia

¹³ Zola, *ibidem*, p. 300

¹⁴ Chiarelli, Tadeu, "Gonzaga Duque: a moldura e o quadro da arte brasileira". In: Gonzaga Duque, *A Arte Brasileira*, "Introdução". Campinas, SP: Mercado de Letras, 1995.

¹⁵ Chiarelli, *op. cit.* p.41

se edificando mais por um temário nacional, repetindo, porém, velhas fórmulas de composição e do fazer artístico da arte acadêmica européia. Em *Mocidade Morta*, Gonzaga Duque desenvolve a tese da falta de um caráter nacional da arte que se fazia no Rio de Janeiro como um fato consumado, e seu autor, através do personagem Camillo, enfatiza a necessidade do artista brasileiro se libertar de modelos pré-estabelecidos e olhar para nossa própria paisagem nativa, investindo em sua própria individualidade,¹⁶ a individualidade que, como vimos antes, também Zola enfatizava nos pintores naturalistas que ele valorizava em sua crítica aos salões de Paris.

Se na prática artística francesa do século XIX o naturalismo colocou-se como um primeiro índice de modernidade, para o crítico Gonzaga Duque, o paisagismo, assumindo contornos nacionalistas, de exaltação de nossa paisagem nativa, viria depois a ser o caminho que ele pensava mais contribuir para uma arte genuinamente brasileira, atribuindo o maior valor, todavia, à expressão individual, para ele a única possibilidade de surgimento de uma arte brasileira, valor que também Zola enfatizou nos paisagistas que considerava produzir boa arte.

É importante observar que a crítica de Gonzaga Duque sublinhando a trama de seu romance *Mocidade Morta* ocorre à mesma época em que o grupo de pintores paisagistas personagens do conto *Pão Negro* de Antônio Parreiras trabalhou mais ativamente enquanto grupo, orientado pela proposta naturalista de Grimm, numa evidência de um esforço do grupo de paisagistas no Brasil de uma busca de caminhos para a arte brasileira dentro do gênero "paisagismo".

Das questões acima pontuadas, podemos ainda colher um importante registro numa pergunta de Driendl, voz que sustenta a visão da arte como interpretação da realidade. A pergunta é dirigida a Parreiras, como vimos acima ele próprio também um personagem da conversa no ateliê de Grimm, numa auto-representação que é, aliás, recorrente em seus textos e em suas pinturas. Naquele seu usual tom de reconhecimento e ternura por Grimm, Parreiras responde:

Eu, neste momento, sou ainda um discípulo de Grimm. Estou no período em que devo me orientar pelos preceitos da escola naturalista.

E, a seguir, completa seu pensamento, que é de verdadeira desconstrução do ensino acadêmico e da arte da Academia à época, ressaltando ser a emoção de artista, e aquela que a obra é capaz de despertar nos outros, sua maior qualidade:

¹⁶ *Letam* n. 41

A arte escravizada é a arte acadêmica, convencional, parada desde o dia em que a algemaram com preceitos imutáveis. Sujeitarmos a eles, que foram criados há séculos por geniais artistas?! A evolução tornou-os anacrônicos.

Parreiras aproxima-se, assim, por estas palavras, do enfoque que Zola e Gonzaga Duque davam a uma arte realmente sintonizada com as demandas formuladas pela modernidade. Se a observação atenta da natureza e sua representação, a mais fiel possível, serviam ao propósito de desconstruir a arte da Academia, do mundo do ensino oficial, a interpretação pessoal, particular, do artista, colocava-se como a mais promissora e verdadeira possibilidade de uma arte realmente inovadora e autêntica. O naturalismo vinha a ser, assim, tanto uma forma moderna de ver o mundo como de sentir o mundo. Nele, ciência e arte se encontravam, produzindo uma arte moderna, autêntica, sincera.

Uma Santa Ceia de paisagistas

O interessantíssimo diálogo sobre a arte entre Driendl e Grimm é então interrompido no conto, com a passagem dos artistas para a sala de jantar, onde foram ter uma refeição farta, oferecida por Grimm. É razoável admitirmos que essa interrupção seja um sinal, também, dos limites de Antônio Parreiras nas reflexões em que se aplica a fazer sobre questões tão profundas e tão diretamente ligadas à sua própria criação e posicionamento no mundo da arte. O meio em que se movia com conforto e auto-confiança era o das tintas e dos pincéis, não o das letras; e é como pintor que ele então descreve os objetos e os alimentos na farta mesa da ceia, num expressionismo à altura da voracidade com que Driendl se atira à comida servida à mesa: são os “pratos de louça azul”, as “bojudas garrafas de cerveja”, a “enorme travessa trazida pela escrava, repleta de pedaços de carne e legumes”, “os roliços salsichões rubros e gordurosos” e “outra travessa cheia de repolho em tiras com enormes pedaços de lardo afiambrado”, que vão dando colorido e textura ao conto. Aqui, Parreiras desmistifica a figura do pintor, reconhecendo-lhe o legítimo direito às mais baixas e animais manifestações, evocando Corot, precursor do paisagismo de Barbizon, que *comia, devorava, quilos de carne, litros de vinho e libras de pão*, conforme ele mesmo diz.

A conversa entre os artistas muda então de rumo, e, a partir de uma pergunta de Vasquez pelo pão que reclama faltar à mesa, vêm para o primeiro plano reminiscências de Grimm relativas a seu início na arte, carregadas em tintas de culpa, sacrifício e auto-piedade, um

sinal inequívoco da permanência em Parreiras de um sentimentalismo romântico do passado, de velho leitor de *Paul et Virginia*,¹⁷ que ele inscreve na fala de Grimm. O paisagista bávaro conta aos presentes sua mágoa dos tempos iniciais de estudante de desenho, na Alemanha, quando a falta de recursos até para alimentar-se o obrigava a comer o miolo de pão usado como limpa-tipos pelos alunos em desenhos a carvão, razão por que falta o pão, na ceia em que os convivas artistas participam. O pão negro de carvão, que fornece título ao conto, vem à lembrança de Grimm, e esse fato o emociona e a todos os outros artistas presentes, originando uma atmosfera de desconcertante consternação.

De um modo um tanto ingênuo, e até mesmo piegas, a narrativa de Grimm de seu passado pobre conduz um sentido de mistificação da carreira artística, imprimindo-lhe um gosto de sacerdócio franciscano, privações e sofrimentos. Parreiras serve-se dessas imagens para projetar, no conto, sua visão da prática da arte no aspecto das renúncias materiais que essa prática implicava, um sinal, talvez, das frustrações que sentia frente às suas expectativas.

Tudo no jantar contribui para aludir ao episódio mítico-cristão da Santa Ceia, em que Grimm ocupa o lugar de Jesus, e os artistas fazem o papel dos apóstolos. A pergunta de Vasquez deixa os presentes indignados, e isso alude à presença de um traidor, um Judas. O mestre conta seu passado de dor e os discípulos o ouvem até o final, consternados. O pão que falta à ceia é uma metáfora construída pelo pintor: faltavam ao paisagista coisas essenciais – a compreensão do meio, o mercado, o gosto do público –, relatadas com amargura por Parreiras em muitas passagens de outros textos seus. E, como vai se tornando costumeiro, o pintor conclui o conto, fechando a cena do jantar com outra paisagem, esta agora reticente, adequada à atmosfera do desfecho:

E as palavras de Grimm perderam-se no ambiente silencioso e escuro do ateliê, como um gemido. Lá embaixo, o mar muito tranqüilo, em planas ondas, enchia toda a praia de uma dolente e estranha melodia.

¹⁷ Há no acervo do Museu Antônio Parreiras um estudo de Virginia morta, inspirado na obra *Paul et Virginia*, de Bernardin de Saint-Pierre, que foi sabidamente uma fonte de inspiração dos pintores românticos. É provável que tenha sido um estudo para a obra exibida em exposição de Antônio Parreiras de 1905, em São Domingos, Niterói, conforme Luís Gonzaga Duque Estrada, em crítica ao pintor publicada em seu livro *Contemporâneos* (Duque Estrada, 1928, p.42).

Bibliografia

- Bermingham, Ann, *Landscape and Ideology. The English Rustic Tradition, 1740-1860*. Berkley: University of California Press, 1989.
- Blake, Nigel e Frascina, Francis, "As Práticas Modernas da Arte e da Modernidade". In Frascina, Francis et alli, *Modernidade e Modernismo*. São Paulo: Cosac & Naify, 1998, pp. 50-140.
- Chiarelli, Tadeu, "Gonzaga Duque: a moldura e o quadro da arte brasileira". In Gonzaga Duque, *A Arte Brasileira*, "Introdução". Campinas, SP: Mercado de Letras. 1995.
- Duque Estrada, Luiz Gonzaga, *Contemporâneos*. Rio: Tipografia Benedicto de Souza, 1929.
- Duque Estrada, Luiz Gonzaga, *Mocidade Morta*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1995.
- Eulálio, Alexandre, "Estrutura narrativa de *Mocidade Morta*". In Duque Estrada (1995), pp.277-94.
- Monk, Samuel H., *The Sublime: a Study of Critical Theories in 18. Century England*. The University of Michigan Press, 1960
- Parreiras, Antônio (1999), *História de um pintor contada por ele mesmo*. Niterói Livros, Fundação de Arte de Niterói, 1999.
- Pimentel, Luís Antônio, *Topônimos Tupis de Niterói*. Niterói: Editora Icaraí, 1988.
- Reynolds, Joshua, *Longinus on the Sublime and Sir Joshua Reynolds Discourses on Art* (Introd. Elder Olson). Chicago: Packard and Company, 1945
- Salgueiro, Valéria, *Antônio Parreiras: notas e críticas, discursos e contos - coletânea de textos de um pintor paisagista*. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2000.
- Zola, Emile, *A Batalha do Impressionismo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.