

A QUESTÃO DA SÉRIE NA OBRA DE CASTAGNETO: ALGUNS COMENTÁRIOS.

Helder Oliveira
heldermsobol.com.br

Resumo

O estudo aqui apresentado traz uma hipótese ainda não discutida sobre a produção pictórica de Castagneto: a possibilidade deste pintor elaborar obras que podem ser caracterizadas como *séries*. É uma questão nova em minha pesquisa e que possibilitará um novo olhar sobre algumas pinturas desta artista.

Apresentação

A pesquisa que desenvolvo no mestrado em História da Arte (IFCH-UNICAMP) é sobre Giovanni Castagneto, pintor italiano radicado e atuante no Brasil no século XIX. Trata-se de um estudo sobre a produção de marinhas¹ desse artista, em especial *Marinha com barco* (1895) e *Paisagem com rio e barco ao seco em São Paulo 'Ponte Grande'* (1895), ambas pertencentes ao Museu de Arte de São Paulo “Assis Chateaubriand” (MASP)². A partir das obras citadas, levanto a hipótese que será aqui tratada e que está em início em minha pesquisa, trata-se da possibilidade de abordar as obras de Castagneto a partir da idéia de que essas fazem parte de duas séries, cada uma dedicada aos temas *botes e barcos ao seco*. Esta proposta de análise é importante para uma nova interpretação da produção de Castagneto e, conseqüentemente, contribuindo para novas discussões e debates sobre o pintor na história da arte no Brasil.

A importância de Castagneto para a paisagística nacional

O pintor em questão tem uma inegável importância dentro da tradição paisagística na história da arte no Brasil, uma vez que ao construir uma concepção de

¹ Identifico *marinha* como aquela representação pictórica que se ocupa de cenas marinhas como mares, praias, navios, portos e combates navais, além de abranger também cenas ribeirinhas, como rios, lagos, câs-catas, enfim, toda produção artística que faça referência central ao elemento água (MORAIS, 1995: 12). Este tipo de produção tem uma longa tradição, pois ao longo dos séculos, o mar, ora calmo, ora tempestuoso, foi sempre assunto e dele vieram se ocupando artistas anônimos e reconhecidos como Vermeer, Van de Velde, Turner, Courbet, e Boudin, entre outros (RIBEIRO in LEVY, 1982: 15-16).

² No acervo desta instituição existe ainda uma terceira pintura desse mesmo autor chamada *Salva de grande gala na Baía do Rio de Janeiro* (1887). Porém, como ficará explícito mais à frente, ela será tratada de maneira complementar a pesquisa das duas obras citadas.

ATAS – VOLUME 2

Em ordem alfabética dos nomes dos autores.

Obs.: Textos e imagens foram publicados conforme material fornecido e estão sob a responsabilidade de seus respectivos autores.

marinha muito particular, abandonou os padrões acadêmicos da pintura de paisagem disseminados pela Academia Imperial de Belas Artes (AIBA), tanto na técnica quanto na temática. Na técnica, o pintor utilizou a pintura *en plein air*, característica de seu aprendizado com Georg Grimm (1846-1887)³. E, na temática construiu uma paisagem marinha que não é cenário de uma pintura histórica ou retrato e também não tem um caráter de documento a respeito da paisagística brasileira.

Castagneto não seguiu a tradição de pintura de marinha histórica caracterizada pelas representações de grandes barcos que aparecem em acontecimentos históricos, tais como, grandes batalhas, chegadas principescas e de frota mercantes e expedições para lugares remotos (SLIVE, 1998), embora tenha realizado uma pintura de marinha histórica em 1887 presente no acervo do MASP: *Salva de grande gala na baía do Rio de Janeiro*. Esta é uma tela atípica na produção do artista, especialmente realizada para ser uma proposta de venda a AIBA, no custeio de suas despesas a uma viagem de estudos a Itália. A obra gerou grande polêmica na imprensa de crítica de arte da época, com o “duelo” entre Marciano COCK, do jornal *Diário Ilustrado*⁴ e Oscar GUANABARINO, do *O Paiz*⁵, além de uma crítica depreciativa de Ângelo AGOSTINI, na *Revista Ilustrada*⁶. Em setembro do mesmo ano, Castagneto apresentou a tela a AIBA e a mesma foi rejeitada em relatório pelos professores João Zeferino da COSTA (1840-1915) e José Maria de MEDEIROS (1849-1925)⁷, que apontava todos os ‘problemas’ existentes na obra. A não aceitação da obra pela AIBA abalou sensivelmente o artista.

Apesar dessa tentativa e de haver pinturas de sua autoria que retratem grandes barcos, principalmente, no início e fim de sua carreira, como as obras: *Embarcações atracadas a ponte do trapiche do Cleto na antiga rua da Saúde no Rio de Janeiro* (1883), *Embarcações fundeadas na baía do Rio de Janeiro* (1886), *O cruzador Deodoro* (1900) e *Encouraçado na baía do Rio de Janeiro* (1898)⁸. Castagneto se preocupou muito mais em retratar as pequenas embarcações, os recantos de praia e seus personagens:

“Toda a atenção do artista convergiu para a vida humilde dos pescadores, para os míseros recantos de beira-mar, onde a paisagem, se não houvesse colmo de gente da pesca, que traduzisse a poesia de sua existência obscura, pudesse lembrá-la pela proximidade da terra”. (GONZAGA-DUQUE, 1997:55).

³ Georg Grimm ficou conhecido como o primeiro professor a lecionar a pintura *en plein air* na AIBA (MIGLIACCIO, 2000).

⁴ 21 de junho de 1887, 25 de junho de 1887, 11 de julho de 1887.

⁵ 16 de junho de 1887, 24 de junho de 1887, 30 de junho de 1887 (artigos não assinados).

⁶ 15 de junho de 1887.

⁷ LEVY, 1982.

⁸ São obras pertencentes a coleções particulares.

As obras, *Faluas ancoradas na Ponta do Caju no Rio de Janeiro* (1886), *No Varadouro (Angra dos Reis)* (1886), *Praia com Barcos e casas* (1889), *Praia com casa, bote e coqueiros em Paquetá* (1896), *Casas e canoas a seco na praia de Itaipu em Niterói* (1898)⁹ e *Bote a seco na praia de São Roque em Paquetá* (c. 1896)¹⁰, são exemplos dessa poesia da vida dos pescadores e dos recantos do mar presentes na produção do pintor. O autor velozmente fixa sobre a tela, por meio do tema da marinha, toda a urgência da alma. Seus quadros demonstram o apego à técnica rápida e sintética, bem como a utilização de suportes ditos improvisados¹¹ como meio de construir um olhar sobre o mar, um lugar onde os sentimentos podem ser pintados. A pintura de Castagneto expressa, assim, as idéias e sentimentos produzidos a partir dessa apreciação do mar.

Principais estudos sobre Castagneto

As principais referências encontradas sobre o autor são GONZAGA-DUQUE (1995, 1997) e Maciel LEVY (1982). O primeiro, além de ser um crítico de arte contemporâneo ao pintor, era um apaixonado pela produção pictórica de Castagneto. Identificava no artista uma vida de rebeldia e boêmia, e uma pintura que quebrava as regras impostas pela AIBA pelo seu caráter modernizante, isto é, a expressão dos sentimentos líricos do pintor através da pintura. O segundo, por ter feito um importante levantamento sobre a vida e a obra do pintor. LEVY permitiu com esse levantamento, que se pudessem buscar novas questões para se pensar a produção de Castagneto como, por exemplo, a hipótese de *série* que aqui coloco.

GONZAGA-DUQUE destaca, em *A Arte Brasileira* (1995), a sensibilidade de Castagneto para pintar o mar. Uma sensibilidade de poeta que: “Como artista ele sente (...), maneira de que só ele possui o segredo, todos os enlevos, toda a poesia das vagas” (1995:198). As marinhas representam a cumplicidade do artista com o mar: “E como o mar, a sua pintura é forte e é doce, é rápida e é vagarosa, tem asperezas e tem carícias, parece transparente e parece compacta, brilha e se entenebrece” (GONZAGA-DUQUE, 1995:198). O caráter rebelde do artista, também, é citado:

“Um dia pensou que o estudo acadêmico, em vez de fazê-lo progredir, vinha impedir-lhe os passos; e rasgou, de um momento para outro, os motivos que o prendiam à Academia”. (1995: 198).

⁹ São obras pertencentes a coleções particulares.

¹⁰ Obra pertencente à Pinacoteca do Estado de São Paulo.

¹¹ Cartão, fundo de caixas de charuto, pratos, palhetas e até mesmo, num caso, uma pele de bacalhau seco (MIGLIACCIO in AGUILAR, 2000). Estes suportes são considerados em muitos textos sobre Castagneto como algo utilizado pelo pintor devido as suas dificuldades financeiras para comprar telas e não como possibilidade de experimentação do artista.

Em *Graves & Frívolos* (1997), o autor reforça o caráter rebelde e boêmio do artista que não tinha preocupações mundanas, um artista que não se preocupava com as maneiras compreendidas como ‘corretas’ de se comportar ou viver da época:

“*Ai está ele, de ombro ao portal, em trajes de homem desprevenido de cuidados mundanos, uma ponta de cigarro mascado no canto da boca sensual, o espírito rebelado contra a convenção e a injustiça*”. (GONZAGA-DUQUE, 1997:53).

LEVY em *Giovanni Batista Castagneto 1851-1900: o Pintor do Mar* (1982) nos apresenta uma catalogação resumida das obras do artista, bem como uma biografia, um agrupamento de trechos de críticas do século XIX a respeito da produção artística de Castagneto e um dossiê científico sobre sua técnica de pintura. LEVY acaba por construir um relato do pintor destacando alguns pontos que ainda estariam por ser estudados com maior profundidade.

Os botes e barcos ao seco e a questão da série

As pequenas embarcações dos pescadores deixadas nas praias quando não estavam em uso, foram motivos de inúmeras pinturas de Castagneto. Os *botes e barcos ao seco* como ficaram conhecidos nos títulos de suas obras, são pinturas que o artista representou de maneiras diferentes, experimentando tonalidades, composições e pinceladas que nos dão pretexto para pensar numa produção que poderia caracterizar uma *série*.

A obra *Marinha com barco* (1895) possui uma representação de um barco na paisagem com todo o resto praticamente diluído na atmosfera do quadro. A paleta traz ocre, beges, areias, marrons etc., isto é, uma paleta acastanhada, de pinceladas rápidas e precisas criando a atmosfera de tensão, entre o abandono e a incerteza, já que não é forçoso colocar que o barco parece encalhado. É uma pintura onde a paisagem representada não é possível de ser reconstituída, ou seja, não é possível dizer qual local a obra retrata ou qual pedaço de praia a obra se refere, mas sim quais sentimentos despertam.

Num segundo momento, percebi que seria possível acrescentar em minha pesquisa, uma outra obra do MASP, *Paisagem com rio e barco ao seco em São Paulo ‘Ponte Grande’* (1895). Essa obra foi produzida durante a passagem do pintor por São Paulo, onde realizou duas exposições em 1895. Trata-se de uma obra onde é visível a utilização de poucos tons para a construção da mesma. A paleta aqui apresenta uma predominância de tons beges e areias, embora as margens do rio apresentem esses tons escurecidos e o céu seja composto de um tom cinza azulado. Aqui, voltamos a perceber a representação de um barco solitário, encalhado, um barco quase deitado, com um dos seus lados aparado pelo rio, reforçando ainda mais uma sensação de abandono. E justamente o rio

é aqui um diferencial em relação ao conjunto de obras citadas acima. O rio é o grande destaque inovador da pintura de marinha realizada pelo pintor em São Paulo.

A partir dos quadros escolhidos (do MASP) e, através de um breve levantamento feito em outras coleções, foi possível perceber que há uma grande quantidade de obras que se assemelham a estas, caracterizando um exercício do pintor sobre o mesmo tema. Alguns exemplos: *Bote a seco na praia* (1887), *Botes a seco na praia* (1889), *Bote a seco* (c.1896), *Canoa a seco na praia* (1887) e *Canoa a seco na praia* (1898)¹². São obras similares na sua composição a *Marinha com barco* (1895) do MASP, ou a *Paisagem com rio e barco ao seco em São Paulo ‘Ponte Grande’* (1895), também de propriedade do MASP. Podemos, inclusive, apresentá-las e mesmo caracterizá-las como duas possíveis séries distintas.

Nesse pouco tempo em que discuto a questão da série algumas definições foram levantadas. Na verdade, são duas, sendo uma, desdobrada em duas: (1) MAGALHÃES (1995) coloca que compreende série “*como trabalhos pictóricos que tenham alguma identificação, algum elemento ou experimento comum a todos*” (MAGALHÃES, 1995). (2) Para HOUSE (1989) série não é apenas a pintura de um mesmo tema. O autor destaca que a produção artística deve ser também concebida e executada concomitantemente e esta deve ser exibida conjuntamente. Portanto, a série pode ser definida como um conjunto de obras que possui, em certa medida, uma homogeneidade do ponto de vista técnico conformando um conjunto que se inter-relaciona intimamente. Outra caracterização que pode ser pensada para a produção de Castagneto, e que este mesmo autor coloca, tem como base a idéia de motivo, no qual motivo não é a mesma coisa que tema. Motivo é compreendido como um tema que alude tanto, ao ponto de vista da representação quanto, da construção técnica da obra.

A definição de série de MAGALHÃES e a segunda definição de HOUSE podem ser usadas perfeitamente para pensar a produção de Castagneto, embora esta última definição de série de HOUSE seja a que melhor se aproxima da maneira como estou abordando as obras *botes e barcos ao seco* de Castagneto: “*Os botes a seco de Castagneto ultrapassam os limites de gênero, atingindo, não raro, o domínio da expressão lírica*” (MIGLIACCIO, 2000: 130). Ou seja, me debruçarei tanto sobre a representação do barco quanto o tratamento pictórico por ele recebido.

Para concluir, retomo que existe ainda muito a ser explorado sobre essa hipótese na minha pesquisa e que certamente muitas questões ou relações ficaram fora da discussão aqui apresentada. Os comentários aqui levantados pretendem ajudar na compreensão das construções pictóricas de Castagneto e co-

¹² São todas obras pertencentes a coleções particulares.

mo a pintura de temas similares desse autor pode nos dar acesso ao desenvolvimento estilístico do mesmo, isto é, às experimentações ao longo da carreira artística do pintor. Para isso, analisarei questões sobre composição, cor, pince-lada, suporte e tamanhos, presentes nas obras do pintor, tornando extremamente necessário uma comparação das obras do autor entre elas.

Bibliografia

- CAMPOFIORITO, Quirino. **A proteção do Imperador aos pintores do Segundo Reinado**. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1983.
- GONZAGA-DUQUE, Luiz. **A arte brasileira**. São Paulo: Mercado de Letras, 1995.
- GONZAGA-DUQUE, Luiz. **Graves e frívolos (por assuntos de arte)**. Rio de Janeiro: Edições Casa Rui Barbosa/Sete Letras, 1997.
- HOUSE, John. **Monet: nature in to art**. New Heaven: Yale University Press, 1986.
- LEVY, Carlos Roberto Maciel. **Giovanni Baptista Castagneto (1851-1900), o pintor do mar**. Rio de Janeiro: Pinakothek (Série Ouro), 1982.
- LEVY, Carlos Roberto Maciel. **O grupo Grimm: paisagismo brasileiro no século XIX**. Rio de Janeiro: Pinakothek (Série Prata), 1980.
- MAGALHÃES, Ana Gonçalves. **Claude Monet: “A canoa sobre o Epte” e “A ponte japonesa sobre o laguinho das ninfêias em Giverny” do MASP**. Campinas: dissertação de mestrado em História da Arte IFCH-UNICAMP, 1995.
- MARQUES FILHO, Luiz César. **Catálogo MASP – Museu de Arte de São Paulo ‘Assis Chateaubriand’**. São Paulo: MASP, 2001 [volume: *‘Arte do Brasil e demais coleções’*].
- MIGLIACCIO, Luciano. In AGUILAR, Nelson (org.) **Mostra do Redescobrimto** (volume: *Arte do Século XIX*). São Paulo: Fundação Bial de São Paulo/Associação Brasil 500 anos, 2000.
- MORAIS, Frederico. **Gêneros na pintura**. São Paulo: Instituto Cultural Itaú, 1995.
- SILVE, Seymour. **Pintura Holandesa 1600-1800**. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.

Helder Oliveira. Mestrando em História da Arte do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas (IFCH) da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), especialista em Museologia pelo Museu de Arqueologia e Etnologia (MAE) da Universidade de São Paulo (USP) e licenciado em Educação Artística pela Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP). Atualmente exerce o cargo de assistente da Coordenadoria de Acervo no Museu de Arte de São Paulo “Assis Chateaubriand” (MASP).

INOVAÇÕES ACADÊMICAS: O CURSO DE ARQUITETURA DA ESCOLA NACIONAL DE BELAS ARTES COMO CATALISADOR DE MODERNIZAÇÕES.

Helena Cunha de Uzeda, MSc.
uzedas@ism.com.br

A arte, produto do anelo e inspiração humanos, transcende os distritos da lógica e da razão. É um campo de interesse que concerne a todos nós, pois beleza é necessidade primeira de toda a vida civilizada.¹
Walter Gropius, 1939.

O ensino acadêmico de arquitetura: entre regras técnicas e emoção artística

Em 1671, no discurso inaugural como diretor da recém-criada *Academie Royale d'Architecture*², Nicolas-François Blondel, general de campo e engenheiro militar, declarava que o objetivo da instituição francesa consistiria em “[...] que as mais exatas e corretas regras de arquitetura fossem publicamente ensinada.” para que fossem dadas aos jovens arquitetos “[...] mais coragem e mais paixão por essa arte.”³ O engenheiro Blondel, diretor e professor dessa que seria a primeira escola destinada a formar arquitetos, demonstrava uma percepção da arquitetura como uma arte que necessitava “paixão”, além das regras corretas e exatas. À época de sua inauguração, ainda não haviam começado a arder as Luzes que tentariam reorganizar o mundo sob uma ótica estritamente racional e a entender de maneira compartilhada os conjuntos de conhecimentos que envolviam ciência e arte, unidos a partir da visão renascentista, que em sua dimensão maior, sintetizam-se na obra de Leonardo da Vinci. Profundamente dependente desses dois campos de conhecimento, o ensino de arquitetura passaria, então, a transitar por um terreno indefinido, dividindo-se entre escolas de arquitetura e de engenharia, que abriram espaço em seus já diversificados currículos para cursos de arquitetura civil. Essa compartimentação começou a ficar visível no século XVIII, quando foram criadas na França a *École Nationale de Ponts et Chaussées*, em 1747, e a *École des Travaux Publics*, em 1794, transformada no ano seguinte em

¹ GROPIUS, W. 2002. *Baubaus: nova arquitetura*. São Paulo: Perspectiva, p. 82.

² *Academie Royale d'Architecture* foi fundada em Paris em 1671 pelo ministro de Luís XIV, Jean Baptiste Colbert, tornando-se a primeira instituição voltada exclusivamente para a formação de arquitetos. O formato inicial – palestras sobre teoria da arquitetura, geometria, aritmética, mecânica, hidráulica, arquitetura de fortificações, estereotomia, perspectiva, realizadas duas vezes por semana – seria transformado a partir de 1717 em cursos regulares de dois ou três anos.

³ EGBERT, D. D. 1980. *The Beaux-Arts Tradition in French Architecture*. New Jersey: Princeton University, p. 23.