

HELDER OLIVEIRA

Olhar o Mar

*Um estudo sobre as obras ‘Marinha com Barco’(1895) e Paisagem com rio e
barco ao seco em São Paulo “Ponte Grande” (1895) de
Giovanni Castagneto*

Dissertação de Mestrado em História da Arte
apresentada ao Departamento de História do
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da
Universidade Estadual de Campinas sob
orientação do Prof.dr. Luciano Migliaccio.

Este exemplar corresponde à redação final
da dissertação defendida e aprovada pela
Comissão Julgadora em 28/02/2007.

Comissão Julgadora:

Prof. Dr. Luciano Migliaccio (orientador)

Profª. Dra. Claudia Valladão de Mattos

Prof. Dr. Jens Baumgarten

Campinas, 2007

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO IFCH – UNICAMP**

Oliveira, Helder Manuel da Silva

OL41o Olhar o mar : um estudo sobre as obras “*Marinha com barco*” (1895) e “*Paisagem com rio e barco ao seco em São Paulo ‘Ponte Grande’*” (1895) de Giovanni Castagneto / Helder Manuel da Silva Oliveira. - - Campinas, SP: [s.n.], 2007.

Orientador: Luciano Migliaccio.
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

1. Castagneto, Giovanni Battista, 1851-1900. 2. Arte – História – Séc. XIX. 3. Arte – Brasil – Séc. XIX. 4. Pintura paisagística. I. Migliaccio, Luciano. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

Título em inglês: Looking at the Sea: a study about the paintings “*Marinha com barco*” (1895) and “*Paisagem com rio e barco ao seco em São Paulo ‘Ponte Grande’*” (1895) by Giovanni Castagneto.

**Palavras-chave em inglês
(Keywords):**

Art – History –19th century
Art – Brazil - 19th century
Landscape painting

Área de concentração: História da
Arte

Titulação: Mestre em História da Arte

Banca examinadora: Prof. Dr. Luciano Migliaccio (orientador)
Prof^a. Dr^a. Claudia Valladão Mattos
Prof. Dr. Jens Baumgarten

Data da defesa: 28/02/2007

Programa de Pós-Graduação: Pós-graduação em História

RESUMO

A origem deste estudo são as obras *Marinha com barco* (1895) e *Paisagem com rio e barco ao seco em São Paulo 'Ponte Grande'* (1895) de autoria de Giovanni Castagneto. Este se inicia com um breve histórico da pintura de marinha correlacionando a produção europeia e brasileira. Em seguida, analisamos a produção do artista sob a prática da pintura de série, pois é possível identificar nas obras do pintor uma freqüente repetição de motivos. A partir disto avaliamos a série 'barcos ao seco' realizada pelo pintor ao longo de sua carreira e na qual incluímos as obras acima. Por fim, tratamos do período em que o artista expôs em São Paulo e as relações estabelecidas no ambiente cultural paulista. O trajeto foi necessário tanto para uma compreensão da produção paulista e de sua importância no meio artístico da cidade de São Paulo, bem como perceber o *locus* do pintor no panorama da pintura de paisagem marinha e no meio artístico brasileiro do século XIX..

ABSTRACT

Giovanni Castagneto's *Marinha com barco* (1895) and *Paisagem com rio e barco ao seco em São Paulo 'Ponte Grande'* (1895) are the origin of this present study which begins with a brief story of seascape co-relating both the European and Brazilian productions. The following step consists on the analysis of the artist's production under the practice of his serial paintings due to the possibility of identification of a frequent repetition of motives in the painter's works. From this point, we evaluate the series '*barcos ao seco*' released by the painter throughout his career and which includes the paintings mentioned previously. Finally, we focus on the period in which the artist exhibited in São Paulo and the relationship established in the cultural environment of the city. This course was necessary for a deeper comprehension of the painter's production in São Paulo as well as his importance in the forming cultural class. Therefore we intend, throughout the chosen paintings, to notice the importance of Castagneto in the both sea and landscape production context and in the Brazilian artistic class.

AGRADECIMENTOS

A presente dissertação não teria sido possível sem o apoio do CNPq que financiou este estudo durante o biênio 2005/2007. Aproveito e agradeço ao apoio e ajuda dados pelos funcionários do IFCH, em especial ao Júnior da Secretaria de Pós-Graduação e ao pessoal da Biblioteca Otávio Ianni e Arquivo Edgard Leuenroth por sua atenção e paciência.

Sou grato aos professores Jorge Coli, Luiz Marques, Marcos Tognon, Jens Baumgarten e Nelson Aguilar que, de diferentes maneiras, apresentaram conteúdos e debates contribuindo sobremaneira para a minha formação em História da Arte. Agradeço a professora Claudia Valladão de Mattos, à oportunidade de trabalhar como seu assistente, no Programa de Estágio Docente (PED), no Instituto de Artes, esta foi uma vivência ímpar, onde reconheci a importância da troca que se estabelece em sala de aula durante a docência. Obrigado ao Neto (secretário do departamento de Artes Plásticas) pelo apoio logístico nesta experiência.

À minha banca de qualificação, Claudia Valladão de Mattos e Luiz Marques, reconheço e fico grato pela leitura atenta, aos apontamentos precisos e a cooperação para o enriquecimento e melhor encadeamento dos argumentos e idéias propostos na presente dissertação.

Agradeço ao convívio com a minha turma de mestrado (2004), da qual só tenho boas lembranças das experiências em comum: Diego Lopes, Alex Miyoshi, Renata Cardoso e Camila Dazzi saibam que com vocês tive um ambiente acadêmico instigante e prazeroso.

Sou especialmente grato ao Museu de Arte de São Paulo ‘Assis Chateaubriand’ (MASP), local onde tive o prazer de trabalhar de 2002 a 2005, casa que acolheu o início deste estudo e também guarda os objetos centrais da presente pesquisa. Agradeço a Ivani de Grazia (Biblioteca e Centro de Documentação), Eugênia Gorini (Intercâmbio Nacional e Internacional), Luis Hossaka (conservador-chefe), Paulo Portella (Serviço Educativo), Karen Barbosa (Conservação e Restauro), Fernando Pinho, Eunice Dantas (Administração) e Vasco Caldeira, cada um, a sua maneira, ajudou na produção desta pesquisa. Silvia Meira saiba que eu reconheço o apoio e ajuda em minha formação, pois ao me proporcionar as bolsas nos cursos de história da arte da Escola do MASP, você me auxiliou no aprimoramento de meus conhecimentos na área. Um agradecimento especial a sempre atenciosa Eunice Sophia (Coordenadoria de Acervo e Desenvolvimento Cultural) que sempre me apoiou em diversos projetos e que tornou possível conciliar o trabalho museológico com a pesquisa em história da arte quando eu trabalhava sob sua coordenação no museu. Também destaco os meus colegas de trabalho desta época, que sempre me ajudaram e são motivos de saudades constantes: Luiz Lucas, Geraldino, Bárbara, Stella, Danilo, Ana Paula, Gabi, Roberto, Leonarda, Paula e Marcela.

Muito obrigado às instituições que permitiram e/ou disponibilizaram informações relevantes para a presente pesquisa: MASP, Fundação Stickel, Coleção do Banco Itaú, Museu de Arte Brasileira (MAB FAAP), Pinacoteca do Estado, Museu Paulista/USP, Pinacoteca Benedito Calixto, Museu Antonio Parreiras, Museu Histórico Nacional, Museu Nacional de Belas Artes e Sociarte.

Aos novos amigos e colegas da Unicamp agradeço imensamente a acolhida de vocês: Elaine Dias, Malú, Chris Decarli, Marina Berriel, Ana Paula Lima, Lú Piacenza, Paulinha Vermeersch, Marcelo Marotta, Cláudio Amitrano e Cris, Ynaiá, André Tavares, Paulo Köhl, Beto (IA), Iara Rolim, Estefania Gaviña, Raquel Amin, Nancy, Maíra, Vera e Maria (o trio de super vizinhas), Renata Sunega, Dani Vianna, Joelma Leão e Miriam Seraphin conviver com vocês foi fundamental e inesquecível nestes anos de mestrado. Aproveito e agradeço a Roberta Cerri pela atenção e disponibilidade na ajuda e revisão no *abstract*.

Aos amigos mais antigos Alexandre Furtado (Fino), Cris Muniz, Alexandre Brazales (Brá) e sua family (Mônica e Yuji), Astrid Façanha, Denyse Emerich, Evaldo (que veio várias vezes tomar cerveja em Campinas conosco e também defende hoje o seu mestrado), Livinha e Luis Carlos 'Bibelô'(tão perto e tão longe), Lara Deppe, Nalú, Daniel Somaio, Max, Paulo Trevisan, Rafael Celidônio, Renatinho e a Déia, por compreenderem as faltas em festas, ausências longas e saudades imensas.

Agradeço imensamente ao meu querido orientador Luciano Migliaccio por toda a paciência dedicada. Pelo respeito as minhas idéias (soltas) e ajuda no processo de moldá-las e torná-las uma dissertação. A ele devo valiosas sugestões e leituras atentas aos meus textos. Sua generosidade e estímulo foram fundamentais para que eu não desistisse, ao contrário, a cada encontro, voltava revigorado e animado para continuar nessa 'encrenca' em que me meti.

Sou grato a minha família pela atenção, apoio especial em todos os momentos, pelo respeito as minhas escolhas, pela paciência (em especial com as ausências) e pelo amor irrestrito. Anastácio, Natália e Vitor, vocês são peças fundamentais em meu trajeto de vida, sem vocês seria muito mais difícil alcançar meus sonhos. Obrigado por tudo!

Também agradeço a minha família número dois (os Sant'Annas): Rene, Nadyr, Rodolfo, Débora, Paulo, Lulu, Renata e Lucas. Obrigado pelo incentivo, a compreensão, carinho e atenção em todos esses anos.

Finalizo, agradecendo a pessoa mais especial dentre todas, a minha esposa Pati. Esteve sempre ao meu lado em todos os momentos (os que eu estava tranquilo e os que eu estava um 'chato'), que sempre acreditou nos meus sonhos (e que era possível eu conseguir terminar esta dissertação), pelo amor, pela dedicação, pela compreensão enfim, por ela ser a pessoa que é. Pati, a minha admiração por você é imensa e esse trabalho só pode ser terminado graças ao seu apoio.

SUMÁRIO

Comissão Julgadora	1
Resumo / Abstract	3
Agradecimentos	5
Sumário	7
Lista de Siglas	9
Lista de Ilustrações	11
Introdução	17
- Considerações sobre o gênero de paisagem	21
- Breve Histórico da pintura de paisagem no Brasil	28
- A importância de Castagneto para a produção paisagística no Brasil	31
- Principais estudos sobre Castagneto	32
Capítulo 1 – <i>A produção de pinturas de marinhas de Castagneto</i>	39
- A pintura de marinha: o cenário europeu	39
- A marinha no Brasil	54
- Castagneto e a pintura de marinha	64
Capítulo 2 – <i>A Série ‘Barcos ao seco’</i>	67
- Sobre <i>série</i> na produção de pinturas	67
- A respeito da pintura de <i>série</i> em Castagneto	72
- <i>A série ‘Barcos ao Seco’</i>	87
- <i>Paisagem com rio e barco ao seco em São Paulo ‘Ponte Grande’ e Marinha com barco</i>	97
Capítulo 3 – <i>Castagneto em São Paulo em 1895</i>	103
- Contexto histórico-artístico paulista	104
- Crítica jornalística de arte em 1895	108
- As pinturas de Castagneto sobre motivos paulistas	115
Conclusão	125
Referências Bibliográficas	129
Anexos	141
- ANEXO 1 – Fichas Técnicas das obras do MASP	143
- ANEXO 2 – Lista e Transcrição de Artigos de Jornal de 1895	147
- ANEXO 3 – Lista de obras vendidas em São Paulo e compradores	169

Lista de Siglas

AIBA	Academia Imperial de Belas Artes
BN	Biblioteca Nacional
CBHA	Comitê Brasileiro de História da Arte
CP	Correio Paulista
DIFEL	Difusão Européia do Livro
EBA	Escola Belas Artes
ENBA	Escola Nacional de Belas Artes
INL	Instituto Nacional do Livro
IHGB	Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro
IPHAN	Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
LRO	Levantamento Resumido de Obras de Carlos Roberto Maciel Levy
MAP	Museu Antonio Parreiras (Niterói)
MASP	Museu de Arte de São Paulo ‘Assis Chateaubriand’
MHN	Museu Histórico Nacional
MI	Museu Imperial (Petrópolis)
MNBA	Museu Nacional de Belas Artes
MP/USP	Museu Paulista/Universidade de São Paulo
OESP	O Estado de São Paulo
UNICAMP	Universidade Estadual de Campinas
USP	Universidade de São Paulo

Lista das ilustrações

1. Giovanni Castagneto, *Marinha com barco*, 1895, óleo s/ madeira, 16 x 25 cm, MASP, São Paulo (LRO 163)
2. Giovanni Castagneto, *Paisagem com rio e barco ao seco em São Paulo "Ponte Grande"*, 1895, óleo sobre tela, 33 x 55 cm, MASP, São Paulo (LRO 166)
3. Hendrick Vroom, *A chegada de Frederico V, eleitor paladino, a Vlissingen, em maio de 1613*, 1623, óleo s/ tela, 203 x 409 cm, Frans Hals Museum, Haarlem.
4. Willem van de Velde, o Jovem, *Navio inglês em ação contra navios Bárbaros*, c.1680, óleo s/ tela, 109,2 x 198,1 cm, National Maritime Museum, Londres.
5. Willem van de Velde, o Jovem, *O tiro de canhão*, c.1680, óleo s/ tela, 78,5 x 67 cm, Rijksmuseum, Amsterdã.
6. Ludolf Backhuizen, *Navios em perigo em litoral rochoso*, 1667, óleo s/ tela, 114,3 x 167,3 cm, National Gallery, Washington, D.C.
7. Peter Monamy, *Navio de Guerra abrindo fogo ao pôr do sol*, início do séc XVIII, óleo s/ tela, 62,2 x 76,2 cm, National Maritime Museum, Londres.
8. Samuel Scott, *Navio na linha de frente diminuindo o avanço*, c.1736, óleo s/ tela, 228,6 x 219,7 cm, National Maritime Museum, Londres.
9. Charles Brooking, *A captura do 'Glorioso', 8 de outubro de 1747*, 1747, óleo s/ tela, 78,7 x 139 cm, National Maritime Museum, Londres.
10. Philippe-Jacques de Louthembourg, *A derrota da Armada Espanhola, 8 de agosto de 1588*, 1796, óleo s/ tela, 214,6 x 278 cm, National Maritime Museum, Londres.
11. Claude-Joseph Vernet, *Interior do porto de Marselha, visto do pavilhão de l'Horloge du Parc*, 1754, óleo s/ tela, 165 x 265 cm, Musée National de la Marine, Paris.
12. Claude-Joseph Vernet, *Vista do porto de La Rochelle, tomada da margem pequena*, 1762, óleo s/ tela, 165 x 265 cm, Musée National de la Marine, Paris.
13. Claude Lorrain, *Ulisses retorna com Chryseis para seu pai*, 1648, óleo s/ tela, 119x150 cm, Louvre, Paris.
14. Canaletto, *Vista do Grande Canal*, c.1735, óleo s/ tela, 73x129 cm, Wallraf-Richartz Museum, Colônia.
15. Francesco Guardi, *O Doge no Bucintoro perto do Riva di Sant'Elena*, 1766-70, óleo s/ tela, 66x100 cm, Louvre, Paris.
16. William Turner, *Cena costeira com pescador puxando um barco para terra firme*, c.1803-4, óleo s/ tela, 91,4 x 122 cm, Tate Gallery, Londres.
17. William Turner, *O declínio do império cartaginense*, 1817, óleo s/ tela, 170 x 239 cm, Tate Gallery, Londres.
18. William Turner, *Veneza, do pórtico de Madonna della Salute*, c.1835, óleo s/ tela, 91.4 x 122.2 cm, Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque.
19. William Turner, *Manhã após o dilúvio*, c. 1843, óleo s/ tela, 78,5 x 78,5 cm, Tate Gallery, Londres.
20. Clarkson Stanfield, *Penhasco de Shakespeare, Dover, 1849*, 1862, óleo s/ tela, 58,4 x 91,4 cm, National Maritime Museum, Londres.
21. John Constable, *Baía de Weymouth, com a colina Jordan*, 1816, óleo s/ tela, 53 x 75 cm, National Gallery, Londres.
22. Richard Parkes Bonington, *Mercado de peixe perto de Bolonha*, 1824, óleo s/ tela, 82.2 x 122.6 cm, Yale Center for British Art, New Haven.
23. Richard Parkes Bonington, *No Adriático, a laguna tomada de Veneza*, 1826, óleo s/ cartão, 30 x 43 cm, Louvre, Paris.
24. Jan Porcellis, *Pescando mexilhões*, 1622, óleo s/ tela, 36,3 x 60,4 cm, National Maritime Museum, Londres.

25. Salomon Ruysdael, *Paisagem fluvial com balsa transportando animais*, c. 1650, óleo s/ tela, 74 x 104 cm, MASP, São Paulo.
26. Charles-Francois Daubigny, *As margens do Oise*, final de 1850, óleo s/ tela, 25,5 x 41 cm, Hermitage, São Petersburgo.
27. Alfred Sisley, *Margens do Oise*, 1877/1878, óleo s/ tela, 54.3 x 64.7 cm, National Gallery of Art, Washington, D.C.
28. Eugène Boudin, *Praia em Trouville ('Uma borrasca vindo do Oeste')* (estudo), década 1890, óleo s/ tela, 35,6x 58,1cm, National Gallery, Londres.
29. Eugène Boudin, *Cena de praia, Trouville*, c. 1860-70, óleo s/ madeira, 21,6 x 45,8 cm, National Gallery Londres.
30. Gustave Courbet, *Mar calmo*, 1866, óleo s/ tela, 54.1 x 63.9 cm, National Gallery of Art, Washington, D.C.
31. Gustave Courbet, *Cena de praia*, 1874, óleo s/ tela, 37,5 x 54,5 cm, National Gallery, London.
32. Claude Monet, *Efeito de outono em Argenteuil*, 1873, óleo s/ tela, 55 x 74,5 cm, Courtauld Institute of Art Gallery, Londres.
33. Claude Monet, *Banhistas em La Grenouillère*, 1869, óleo s/ tela, 73 x 92 cm, National Gallery, Londres.
34. Bonaventura Peeters, *Navio de Guerra Holandês chegando às Índias Ocidentais*, 1648, ost, 47 x 71,4 cm, Wadsworth Atheneum, Hartford.
35. Gillis Peeters, *Vista do Recife e seu porto*, óleo s/ tela, 49,5 x 84,5 cm, coleção particular.
36. Atribuído a Leandro Joaquim, *Visita de uma Esquadra Inglesa na Baía de Guanabara*, final do séc. XVIII, óleo s/ tela, 111x139cm, Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro.
37. Atribuído a Leandro Joaquim, *Pesca da Baleia na Baía de Guanabara*, final séc. XVIII, óleo s/ tela, 83x113cm, MHN, Rio de Janeiro.
38. Atribuído a Leandro Joaquim, *Procissão Marítima*, final séc. XVIII, óleo s/ tela, 111x139cm, MNBA, Rio de Janeiro.
39. Atribuído a Leandro Joaquim, *Vista da Igreja e Praia da Glória*, final do séc. XVIII, óleo s/ tela, 83x113cm, MNBA, Rio de Janeiro.
40. Félix Émile Taunay, *Paisagem histórica de um desembarque no Largo do Paço*, c.1829, óleo s/ tela, 76 x 117 cm, MI, Petrópolis.
41. Vitor Meireles, *Combate Naval de Riachuelo*, 1882/1883, óleo s/ tela, 420x820 cm, MHN, Rio de Janeiro.
42. Eduardo De Martino, *Barco no mar em Salvador*, 1873, Coleção Sérgio Fadel, Rio de Janeiro.
43. Gustave James, *A borrasca*, 1875, óleo s/ tela, 77 x 127 cm, Coleção Sérgio Fadel, Rio de Janeiro.
44. Nicolau Facchinetti, *Enseada do Botafogo*, 1869, óleo s/ tela, 51 x 87 cm, MASP, São Paulo.
45. Georg Grimm, *Vista da Ponta de Icarai*, 1884, óleo s/ tela, 81,4 x 152 cm, coleção particular.
46. Hipólito Caron, *Praia da Boa Viagem*, óleo s/ tela, 50 x 70 cm, MNBA, Rio de Janeiro.
47. Domingos Garcia y Vasquez, *A Pesca*, 1883, MNBA, Rio de Janeiro.
48. Antonio Parreiras, *Canto de praia*, 1886, óleo s/ tela, MNBAs, Rio de Janeiro.
49. Castagneto, *Porto do Rio de Janeiro*, 1884, óleo s/ tela, 54,7 x 94 cm, MNBA, Rio de Janeiro (LRO 015).
50. Castagneto, *Uma salva em dia de grande gala na baía do Rio de Janeiro*, 1887, óleo s/ tela, 74 x 150 cm, MASP, São Paulo (LRO 075).
51. Claude Monet, *Catedral de Rouen, A fachada ensolarada*, 1894, óleo s/ tela, 106,3 x 73,7 cm, Clark Institute of Art, Williamstown.
52. Claude Monet, *Catedral de Rouen, Fachada Oeste*, 1894, óleo s/ tela, 100,05 x 65,9 cm, National Gallery of Art, Washington D. C.
53. Claude Monet, *Catedral de Rouen, Fachada Oeste, Luz do Sol*, 1894, óleo s/ tela, 100,05 x 65,8 cm, NGA, Washington D. C.

54. Claude Monet, *Catedral de Rouen, Harmonia em Azul*, 1893, óleo s/ tela, 91 x 63 cm, Musée D'Orsay, Paris.
55. Rembrandt, Auto-Retrato com gola rendada, c1629, óleo s/ tela, 37,7 x 28,9 cm, Mauritshuis, The Hague.
56. Rembrandt, Auto-Retrato, 1640, óleo s/ tela, 102 x 80 cm, National Gallery, Londres.
57. Rembrandt, Auto-Retrato, 1660, óleo s/ tela, 80,5 x 67,5 cm, Metropolitan Museum of Arts, Nova Iorque.
58. Rembrandt, Auto-Retrato, 1669, óleo s/ tela, 86 x 70,5 cm, National Gallery, Londres.
59. Claude Monet, *Monte de Feno, sol enevoadado*, 1891, óleo s/ tela, 60 x 100,3 cm, Minneapolis Institute of Arts, Minnesota.
60. Claude Monet, *Montes de Feno, Efeito de geada*, 1889, óleo s/ tela, Hill-Stead Museum, Farmington.
61. Claude Monet, *Montes de Feno, Efeito de neve*, 1890-91, óleo s/ tela, 65,4 x 92,4 cm, Museum of Fine Arts, Boston.
62. Claude Monet, *Montes de Feno, final de verão, efeito da manhã*, 1890, óleo s/ tela, Musée d'Orsay, Paris.
63. Claude Monet, *Montes de Feno, Sol Poente*, 1890-1891, óleo s/ tela, Museum of Fine Arts, Boston.
64. Rubens, Henrique IV olhando o retratado da rainha e abandonado desarmado pelo amor, óleo s/ tela, 394 x 295 cm, Louvre, Paris.
65. Rubens, O desembarque de Maria de Médicis em Marselha, 1623-25, óleo s/ tela, 394 x 295 cm, Louvre.
66. Rubens, O encontro de Maria de Médicis com Henrique IV em Lyon, 1622-25, óleo s/ tela, 394 x 295 cm, Louvre, Paris.
67. Castagneto, *Paisagem com barracão*, c.1882, óleo s/ madeira, 13 x 25 cm, Pinacoteca do Estado de São Paulo (LRO 004).
68. Castagneto, *Barracão*, c.1882, óleo s/ madeira, 13 x 24 cm, coleção particular (LRO 002).
69. Castagneto, *Barracão*, c.1882, óleo s/ cartão, 14,5 x 22 cm, coleção particular (LRO 003).
70. Castagneto, *Praia e igreja de Santa Luzia*, 1884, óleo s/ tela, 34 x 50,5 cm, coleção particular (LRO 012).
71. Castagneto, *Praia e Igreja de Santa Luzia*, c.1885, óleo s/ tela, 32 x 52 cm, sem informações (LRO 018).
72. Castagneto, *Praia e igreja de Santa Luzia*, 1885, óleo s/ tela, 36 x 75 cm, coleção particular (LRO 019).
73. Castagneto, *Vapor Ancorado na Ilha de Mocanguê em Niterói*, 1885, óleo s/ tela, 13 x 23 cm, Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo (LRO 022).
74. Castagneto, *Vapor Ancorado na Ilha de Mocanguê em Niterói*, 1885, óleo s/ tela, 36 x 50 cm, coleção particular (LRO 023).
75. Castagneto, *Faluas ancoradas na Ponta do Caju no Rio de Janeiro*, 1885, óleo s/ cartão, 24 x 32 cm, MI, Petrópolis (LRO 037).
76. Castagneto, *Faluas ancoradas na Ponta do Caju no Rio de Janeiro*, 1885, óleo s/ tela, 30 x 51cm, coleção particular (LRO 038).
77. Castagneto, *Faluas ancoradas na Ponta do Caju no Rio de Janeiro*, 1886, óleo, sem informação (LRO 046).
78. Castagneto, *Faluas ancoradas na Ponta do Caju no Rio de Janeiro*, 1885, óleo s/ tela colada em madeira, 23 x 33 cm, coleção particular (LRO 036).
79. Castagneto, *Faluas ancoradas na Ponta do Caju no Rio de Janeiro*, 1886, óleo s/ tela, 32 x 54,5 cm, coleção particular (LRO 045).
80. Castagneto, *Praia e o Forte de São Luís em Toulon*, 1891, óleo s/ tela, 45,7 x 65 cm, MNBA, Rio de Janeiro (LRO 120).

81. Castagneto, *Praia com barcos e o Forte de São Luís em Toulon*, 1891, óleo s/ tela, 40,5 x 64 cm, coleção particular (LRO 124).
82. Castagneto, *Barco a vela ancorado na praia em Toulon*, 1892, óleo s/ tela, 55 x 82 cm, coleção particular (LRO 132).
83. Castagneto, *Barcos a vela ancorados na praia em Toulon*, 1893, óleo s/ tela, 49 x 60 cm, Coleção Sérgio Fadel, Rio de Janeiro (LRO 134).
84. Castagneto, *Barco de pesca ancorado em Toulon*, 1893, óleo s/ tela, 40 x 65 cm, Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo (LRO 133).
85. Castagneto, *Barco de pesca ancorado em Toulon*, 1892, óleo s/ tela, 38 x 51 cm, Museu Carlos Costa Pinto, Salvador (LRO 130).
86. Castagneto, *Barco de pesca ancorado em Toulon*, 1892, óleo s/ tela, 38 x 92 cm, coleção particular (LRO 131).
87. Castagneto, *Barco de pesca ancorado em Toulon*, c.1892, óleo s/ tela, 27 x 45,2 cm, Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro (LRO 129).
88. Castagneto, *Barco de pesca ancorado em Toulon*, 1893, óleo s/ tela colada em madeira, 20,5 x 31 cm, coleção particular (LRO 137).
89. Castagneto, *Encouraçados na Baía do Rio de Janeiro*, 1898, óleo s/ madeira, 34,5 x 42,5 cm, coleção particular (LRO 264).
90. Castagneto, *Encouraçados na Baía do Rio de Janeiro*, 1898, óleo s/ madeira, 9 x 39 cm, coleção particular (LRO 265).
91. Castagneto, *Encouraçados na Baía do Rio de Janeiro*, 1898, óleo s/ madeira, 13 x 40 cm, coleção particular (LRO 266).
92. Castagneto, *Encouraçados na Baía do Rio de Janeiro*, 1898, óleo s/ madeira, 20,5 x 40 cm, coleção particular (LRO 267).
93. Castagneto, *Embarcações navegando na Baía de Guanabara*, 1898, óleo s/ madeira, 20 x 40 cm, coleção particular (LRO 276).
94. Castagneto, *Embarcações navegando na Baía de Guanabara*, 1898, óleo s/ tela, 16 x 26,5 cm, coleção particular (LRO 277).
95. Castagneto, *Embarcações navegando na Baía de Guanabara*, c.1898, óleo s/ madeira, 9,5 x 20,5 cm, coleção particular (LRO 281).
96. Castagneto, *Embarcações navegando na Baía de Guanabara*, c.1898, óleo s/ madeira, 11,5 x 23,5 cm, coleção particular (LRO 282).
97. Castagneto, *Chalupa de uma vela navegando*, 1898, óleo s/ madeira, 7,5 x 23,5 cm, coleção particular (LRO 280).
98. Castagneto, *Chalupa de uma vela navegando*, c.1898, óleo s/ madeira, 13,2 x 21 cm, coleção particular (LRO 303).
99. Gustave Courbet, *Barcos sobre a praia, Etretat*, c.1872/1875, óleo s/ tela, 64.8 x 91.4 cm, National Gallery of Art, Washington D.C.
100. Claude Monet, *Praia em Saint-Adresse*, 1867, óleo s/ tela, 75,8 x 102,5 cm, The Art Institute of Chicago, Chicago.
101. Henri Nicolas Vinet, *Baía de Guanabara vista da Praia de Botafogo*, 1868, óleo s/ tela, 70 x 100 cm, Coleção Sérgio Fadel, Rio de Janeiro.
102. Benedito Calixto, *Entrada do Porto de Santos (Forte)*, s.d., óleo s/ tela, 50 x 70 cm, coleção particular.
103. Parreiras, *Barco e pescadores na praia*, 1887, óleo s/ tela, Coleção Sérgio Fadel, Rio de Janeiro.
104. Castagneto, *Porto do Rio de Janeiro*, 1884, óleo s/ tela, 54,7 x 94 cm, MNBA, Rio de Janeiro (LRO 015).
105. Castagneto, *Praia da Boavista (Angra dos Reis)*, 1886, óleo s/ madeira, 21 x 31 cm, coleção particular (LRO 058).

106. Castagneto, *No varadouro (Angra dos Reis)*, 1886, óleo s/ madeira, 14,5 x 31,2 cm, coleção particular (LRO 059).
107. Castagneto, *No varadouro (Angra dos Reis)*, 1886, óleo s/ madeira, 45 x 80,2 cm, coleção particular (LRO 060).
108. Castagneto, *Canoa a seco na praia em Angra dos Reis*, 1886, óleo s/ madeira, 38,5 x 65,8 cm, MHN, Rio de Janeiro (LRO 061).
109. Castagneto, *Praia com pedras e canoas*, 1886, óleo s/ madeira, 38 x 65 cm, coleção particular (LRO 062).
110. Castagneto, *Vista do porto de Maria Angu tirada da Penha no Rio de Janeiro*, 1887, óleo s/ madeira, 24 x 46 cm, coleção particular (LRO 065).
111. Castagneto, *Bote a seco na praia*, 1887, óleo s/ cartão, 24 x 32 cm, coleção particular (LRO 074).
112. Castagneto, *Bote a seco na praia*, 1889, óleo s/ madeira, 11 x 21 cm, MNBA, Rio de Janeiro (LRO 100).
113. Castagneto, *Botes em Toulon, França*, 1893, óleo s/ tela, 33 x 25 cm, coleção particular (LRO 145).
114. Castagneto, *Casco de canoa a seco na praia*, c.1894, óleo s/ madeira, 9,3 cm x 12,5 cm, coleção particular (LRO 106).
115. Castagneto, *Bote a seco na praia de São Roque em Paquetá*, c.1896, Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo (LRO 191).
116. Castagneto, *Bote a seco*, c.1896, óleo s/ tela, 18,5 x 33,5 cm, coleção particular (LRO 172).
117. Castagneto, *Canoa a seco na praia*, 1896, óleo s/ madeira, 25,5 x 51 cm, coleção particular (LRO 192).
118. Castagneto, *Praia com casa, bote e coqueiros em Paquetá*, 1896, óleo s/ tela, 32 x 53 cm, coleção particular (LRO 187).
119. Castagneto, *Bote a seco na praia*, 1896, óleo s/ madeira, 19,5 x 9,5 cm, coleção particular (LRO 190).
120. Castagneto, *Bote de um mastro a seco na praia em Paquetá*, 1896, óleo s/ madeira, 10 x 25 cm, coleção particular (LRO 189).
121. Castagneto, *Bote atracado a uma árvore na praia em Paquetá*, 1896, óleo s/ madeira, 24,5 x 49,5 cm, Palácio das Laranjeiras, Rio de Janeiro (LRO 194).
122. Castagneto, *Bote a seco na praia*, 1898, óleo s/ madeira, 11,6 x 22,2 cm, coleção particular (LRO 202).
123. Castagneto, *Bote a seco na praia*, 1898, óleo s/ madeira, 10 x 20,2 cm, coleção particular (LRO 204).
124. Castagneto, *Bote a seco na praia*, 1898, óleo s/ madeira, 14,5 x 22 cm, coleção particular (LRO 203).
125. Castagneto, *Bote de um mastro atracado a uma praia em Paquetá*, 1898, óleo s/ madeira, 17,5 x 27,5 cm, coleção particular (LRO 258).
126. Castagneto, *Bote de um mastro atracado em uma praia em Paquetá*, 1898, óleo s/ madeira, 15 x 22,5 cm, coleção particular (LRO 260).
127. Castagneto, *Bote de um mastro e canoa a seco na praia em Paquetá*, c.1898, óleo s/ madeira, 9 x 24 cm, coleção particular (LRO 259).
128. Castagneto, *Bote a seco na praia*, 1898, óleo s/ madeira, 11 x 9 cm, coleção particular (LRO 261).
129. Castagneto, *Paisagem com rio e barco em São Paulo "Ponte Grande"*, 1895, óleo s/ tela, 23 x 43 cm, coleção particular (LRO 168).
130. Castagneto, *Paisagem com rio e barcos em São Paulo "Ponte Grande"*, 1895, óleo s/ tela, 27 x 46 cm, coleção particular (LRO 166).
131. Castagneto, *Bote com mastro ancorado na praia*, 1885, óleo s/ madeira, 15,5 x 23 cm, coleção particular (LRO 042).

- 132.Castagneto, *Barcos fundeados na baía do Rio de Janeiro*, 1885, óleo s/ tela. 30,5 x 51 cm, coleção particular.
- 133.Castagneto, *Botes a seco na praia*, 1889, óleo s/ tela, 24,5 x 40,5 cm, coleção particular (LRO 101).
- 134.Almeida Júnior, *Paisagem do rio Piracicaba*, s/d, óleo s/ tela, 50 x 73 cm, MASP, São Paulo.
- 135.Almeida Júnior, *Pescando*, 1894, óleo s/ tela, 64 x 85 cm, coleção particular.
- 136.Almeida Júnior, *Salto de Itu*, 1886, óleo s/ tela, 135 x 199 cm, MP/USP, São Paulo.
- 137.Almeida Júnior, *Piquenique no Rio das Pedras*, 1899, óleo s/ tela, 120 x 80 cm, coleção particular.
- 138.Pedro Alexandrino, *Salto de Itu*, 1899, óleo s/ tela, 109 x 147 cm, Museu Mariano Procópio, Juiz de Fora.
- 139.Benedito Calixto, *Inundação da Várzea do Carmo*, 1892, óleo s/ tela, 125 x 400cm, MP/USP, São Paulo.
- 140.Benedito Calixto, *Rampa do Porto do Bispo em Santos*, c. 1900, óleo s/ tela, 39 x 84 cm, MASP, São Paulo.
- 141.Benedito Calixto, *Praia de São Vicente*, s/d., óleo s/ tela, 30 x 50 cm, coleção particular.

Introdução

O presente estudo tem como ponto de partida duas obras do pintor de marinhas Giovanni Battista Felice Castagneto (1851-1900) produzidas em 1895 e pertencentes ao

acervo do Museu de Arte de São Paulo “Assis Chateaubriand”¹. São elas: *Marinha com barco* e *Paisagem com rio e barco ao seco em São Paulo “Ponte Grande”*.



1. Giovanni Castagneto, *Marinha com barco*, 1895, óleo s/ madeira, 16 x 25 cm, Museu de Arte de São Paulo “Assis Chateaubriand” (MASP)

A obra *Marinha com barco* entrou para o acervo do MASP em 1947 e foi doada por Assis Chateaubriand, embora não exista nenhuma documentação comprobatória da doação². É uma pintura à óleo, em suporte de madeira – tampa de caixa de charutos – de pequenas dimensões (16 x 25 cm). Esta representa um barco em uma composição, cuja paisagem está praticamente diluída pela atmosfera do quadro. A linha do horizonte dissolve de maneira tênue o limite entre o céu e o mar. O mar tem a mesma tonalidade do céu. A paleta acastanhada, em pinceladas rápidas, precisas e econômicas, cria a atmosfera de tensão, entre o abandono e a incerteza, já que não é forçoso apontar que o barco parece encalhado. É uma

¹ 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.

² Esta informação está escrita a lápis na ficha catalográfica do MASP, sem nenhuma referência à fonte de onde foi colhido o dado.

pintura onde a paisagem representada não é possível de ser reconstituída, isto é, não é possível identificar à qual praia a obra se refere.



2. Giovanni Castagneto, *Paisagem com rio e barco ao seco em São Paulo "Ponte Grande"*, 1895, óleo s/ tela, 33 x 55 cm, MASP

Na pintura *Paisagem com rio e barco ao seco em São Paulo "Ponte Grande"* (1895)³ a doação e data de entrada no museu são desconhecidas. Diferentemente da primeira obra apresentada, esta última foi pintada sobre tela e possui dimensões maiores (33 x 55 cm). Aqui percebemos, mais uma vez, a representação de um barco solitário, um barco adernado com um dos seus lados aparado pelo rio. Como a obra anterior, a paleta aqui apresenta uma predominância de tons bege e areia, embora o céu seja composto por um tom cinza azulado. Uma embarcação pousada sobre um leito minguado, à espera da cheia que fará o rio subir e, assim, continuar o seu caminho. A presença humana é quase imperceptível, ela passa ao lado do barco sem se importar com ele, aumentando ainda mais a sensação de abandono. É uma presença que está completamente integrada à paisagem, demonstrando de alguma maneira, uma ligação cotidiana entre a figura e o barco no rio. O quadro foi produzido durante a passagem do pintor por São Paulo.

³ "Ponte Grande" era o título original da obra e refere-se a uma região da cidade de São Paulo na beira do rio Tietê cuja ponte foi demolida para ser construída, quase no mesmo lugar, a atual Ponte das Bandeiras.

O freqüente contato com essas obras do MASP suscitou as seguintes questões:

- 1) Qual o significado das obras realizadas por Castagneto no contexto da produção de paisagem marinha no Brasil?;
- 2) Qual o sentido da recorrência de vários motivos na produção do artista?; e
- 3) Qual a relevância das exposições de Castagneto em São Paulo para o contexto artístico paulista?

A dissertação está organizada em três capítulos que procuram justamente responder as questões acima.

O primeiro capítulo traz um pequeno histórico sobre a construção do gênero de marinhas. A definição de paisagem marinha utilizada para o presente estudo é abordada logo no início do capítulo. Ela demonstra as possibilidades de representações existentes ao longo da história do gênero e as transformações sofridas pelo mesmo nas relações com o contexto artístico, histórico e social, desencadeando mudanças quanto à representação dos motivos. Dos grandes barcos e batalhas navais encomendadas pelos governos absolutistas até os pequenos barcos que retratam a vida pesqueira; dos altos-mares tempestuosos até a calma das praias; do fausto das chegadas principescas à simplicidade da vida de lazer burguesa realizada à beira-mar, temos um panorama do gênero da marinha. Devemos acrescentar as paisagens na beira dos rios, pois estas adquirem muita importância nas pinturas realizadas ao longo do século XIX, como representação de locais aprazíveis para divertimento e lazer (por exemplo, Paris e sua relação com o rio Sena). Desta maneira, o motivo do rio é também incluído como pintura de marinha.

No Brasil, a marinha é produzida em todo o espectro do gênero, pois tanto existem representações da vertente da pintura histórica, como podemos averiguar nas obras de Vitor Meireles (1832-1903) e Eduardo De Martino (1838-1912), quanto os temas cotidianos marítimos, presentes nas obras de Georg Grimm (1846-1887) e seus seguidores, em especial, Castagneto.

Os quadros estudados despertaram indagações sobre as suas relações com o contexto da produção francesa e inglesa do século XIX. Alguns exemplos que nos serviram de ponto de partida podem ser encontrados na produção de William Turner (1775-1851), John Constable (1776-1837), Eugène Boudin (1824-1898) e Claude Monet (1840-1926). Isto significa a possibilidade de um diálogo com correntes artísticas como o romantismo e o impressionismo, o que faz da produção de Castagneto um instigante ponto para se analisar o panorama da pintura no Brasil. Pois, poderia conter inquietações similares presentes nos artistas europeus contemporâneos.

A escolha dos pintores, tanto os europeus quanto os brasileiros, advém do seguinte critério: são artistas que, de alguma maneira, ajudaram na construção do gênero, mesmo que em alguns casos, a produção mais ampla desse artista não seja nitidamente vinculada à paisagem marinha. Essa opção compreende além dos motivos escolhidos, as soluções técnicas utilizadas por alguns artistas que mudaram a relação pintor-obra.

O segundo capítulo aborda a prática de pintura de *séries* e quanto a produção de Castagneto pode ser avaliada como tal. A historiografia da arte apresenta uma ampla discussão sobre a confecção de *séries* na história da pintura. Dessa maneira, foi possível determinar características relacionadas à produção seriada presentes na obra do pintor. Porém, estas telas apresentam singularidades que permitem, inclusive, reavaliar a idéia de pintura de *séries*, no caso do pintor radicado no Brasil e delinear como esta prática ocorre. Para tal intento, avaliamos algumas das obras pintadas por Castagneto que nos ajudam a compreender a prática de *séries* na produção do artista, em especial, o conjunto composto pelos pequenos barcos de pescadores que denominamos “*série barcos ao seco*”⁴. A nomeação desta *série* aproveitou a titulação presente na maioria dessas obras realizadas por Castagneto, conforme podemos averiguar no levantamento feito por Carlos Roberto Maciel Levy (1982: 147-219). E das quais, podem ser incluídos os quadros estudados nesta dissertação. O procedimento utilizado para a escolha das obras analisadas como *séries* se fez a partir da observação comparativa entre a produção do artista e as obras do MASP.

O terceiro capítulo traz a atuação do pintor na vida artística paulista de 1895. A construção de um contexto histórico-artístico teve como objetivo criar um panorama dos

⁴ A grande maioria das *séries* de Castagneto são dedicadas a motivos marítimos, no entanto, ele também produziu *séries* que tinham como motivo árvores, pedras, entre outros. Essa dissertação não esgota todas as *séries* deste autor, mas focaliza-se nas que criam uma conversa com as obras centrais do estudo.

acontecimentos na cidade no século XIX. O cultivo de café e enriquecimento da cidade, as transformações urbanas e as suas representações visuais foram fatores contribuintes na compreensão desse contexto anteriores à inserção do pintor em São Paulo. A presença do artista e as pinturas da cidade que este fez, nos motivaram a pesquisar as possíveis relações entre as obras de Giovanni Castagneto, José Ferraz de Almeida Júnior (1850-1899), Pedro Alexandrino (1856-1942) e Benedito Calixto (1853-1927), no período, como uma tentativa para perceber as similaridades e diferenças na produção dos mesmos. Para uma melhor compreensão das exposições do artista, utilizamos para o nosso estudo os artigos publicados nos jornais paulistas do período, pois esses documentos são fontes esclarecedoras da passagem do pintor pela cidade. A leitura dos jornais permitiu uma análise da atuação da imprensa paulistana em comparação à carioca na divulgação do artista junto ao grande público.

Considerações sobre o gênero de paisagem

A importância do gênero pode ser constatada a partir do século XVII, através de duas diferentes possibilidades temáticas. A primeira abarca a atuação dos pintores holandeses, pois estes são grandes produtores da paisagística do período. A segunda envolve a produção de artistas franceses radicados em Roma, por exemplo, Claude Lorrain (1600-1682). Neste período, a pintura de paisagem é elevada, de formas diferentes, a uma categoria autônoma que se afirma como gênero. Devemos lembrar que a pintura de paisagem era realizada no século XVI por alguns artistas do Norte da Europa e da Itália.

Segundo Ernst Gombrich (1990:143), depois da metade do século XVI, a paisagem tornou-se um gênero admitido na pintura, possibilitando que artistas pudessem ser profissionais da pintura paisagística, já que esta tinha uma boa aceitação junto ao público. O autor complementa, através de uma menção à M. J. Friedländer, que este tipo de artista não mais realiza obras para um patrono específico, mas sim para um mercado de consumidores anônimos. Acrescenta Gombrich que a demanda por pintura de paisagens “foi o presente que o Sul renascentista legou ao Norte gótico” (1990:143).

Na pintura holandesa do século XVII, como escreve Seymour Slive (1998:177), a predominância da paisagem como tema é tal que não há aspectos do campo e da natureza que não sejam dignos de representação. Para esses artistas a natureza tem uma

grandiosidade e um encanto próprios que justifica a sua expressão pictórica. Além disso, segundo o autor, “*um artista preocupado com o que vê no mundo a sua volta pode ser criativo*” (1998: 177). Essa criatividade aparece, como o autor destaca, no desenvolvimento de uma paisagem que tem como fator predominante os efeitos atmosféricos e uma impressionante amplidão, que vai além da aparência do campo e do céu holandês. Isto é, ultrapassa a idéia de que a pintura holandesa e, por conseqüência, a pintura de paisagem seja apenas um espelho da realidade. Com relação à pintura de marinha, George Keyes (1990) escreve que a fronteira entre a pintura de paisagem e a de marinha não é tão clara como, inicialmente, aparenta ser. Como exemplo dessa afirmação, cita as vistas de rios, que aparecem como motivos representados por pintores de ambas as categorias. Segundo o autor, nenhuma outra categoria artística é mais vinculada ao desenvolvimento histórico da Holanda do que a pintura de marinha. Os temas tradicionais de marinha são divididos em três categorias: (a) bíblicos, mitológicos e de temáticas morais; (b) eventos históricos; e (c) ‘retratos’ de navios. Mas, no decorrer do século XVII, outros temas vão se incorporando a esse gênero, como a capacidade destrutiva do mar, as atividades humanas e cenas cotidianas (portos, praias e rios).

A pintura de paisagem na França é influenciada pela tradição clássica trazida por Claude Lorrain (1600-1682), apontando para um outro desenvolvimento deste gênero, a paisagem idealizada. Kenneth Clark (1961:78) escreve que a idéia contida neste termo está ligada tanto ao conteúdo quanto a concepção de que “*a paisagem deve aspirar àquelas altas espécies de pintura que ilustram um tema religioso, histórico ou poético*” (1961:78). E, complementa que isto só pode ser alcançado pelo espírito e caráter de toda a cena. Christopher Allen (2003:77) assinala que a elevação da pintura de paisagem de Lorrain, a uma nova dignidade e seriedade, é realizada em virtude do mesmo princípio que a tradição da pintura de história aplica às figuras. E, acrescenta, que da mesma maneira que o pintor de história utiliza o modelo vivo para compor as figuras nas suas narrativas, Lorrain estuda a natureza para criar um mundo poético artificial. Segundo Allen (2003:77), este é um dado muito original na obra do artista. Deste modo, o mundo imaginário de Lorrain não só é povoado por pastores, nas suas famosas paisagens pastorais, mas, também, por personagens mitológicos e bíblicos, nas quais o artista associa história e paisagem. As suas paisagens de portos indicam uma aproximação entre os camponeses e as figuras pitorescas presentes em

obras deste gênero (Allen, 2003:81). Percebemos que isso acontece independentemente da grandiosidade da cena retratada.

Na pintura de paisagem no século XVIII, devemos destacar a atuação dos pintores ingleses, franceses e dos venezianos como contribuintes do gênero. O destaque maior é proporcionado pelos avanços da pintura inglesa nessa discussão. Segundo Clark (1961:88), a admiração dos estudos de observação de Lorrain está vinculada à imitação realizada pelos primeiros aquarelistas ingleses, como Alexander Cozens (1717-1786) e por pintores como Thomas Gainsborough (1727-1788). O artista francês foi a base para a pintura inglesa que via nas paisagens de Lorrain duas características principais, segundo Clark (1961:97): que o centro de uma paisagem é uma área de luz e que tudo se deve subordinar a um único estado de espírito. Ao mesmo tempo, devemos lembrar a influência holandesa na pintura de paisagem inglesa, nitidamente identificada, por exemplo, na relação entre Jacob Ruysdael (c. 1628-1682) e Gainsborough, que como escreveu Giulio Argan (1996:19) é um dos precedentes históricos para a paisagem pitoresca⁵ inglesa.

Segundo Michael Levey (1998:01), o interesse pela natureza como algo mais complexo passaria a ser muito discutido na pintura francesa do século XVIII. As raízes dessa discussão, de acordo com o autor, estão nos artistas formados no século anterior e na criação da *Académie Royale* que conferiu um lugar significativo à pintura no cenário social francês. A rota trilhada por gerações de artistas que entraram em contato com a instituição artística francesa em Roma possibilitou para estes uma visão direta dos grandes monumentos da Antigüidade e também uma relação com a natureza, “*ao estilo italiano*”. Levey destaca a atuação do “*novo fenômeno do século, as exposições regulares no Salão em Paris*” (1998:02), pois estas permitiam a aproximação da produção visual francesa a um público mais amplo. E o crescimento desse público permitiu o surgimento dos textos críticos de Denis Diderot. As paisagens eram mais freqüentes nos salões do que se costuma reconhecer, afirma Levey (1998:03). Por exemplo, é o caso do pintor de marinhas, que participou de vários salões, Claude-Joseph Vernet (1714-1789).

⁵ Em geral, pitoresco se refere a qualquer cena da natureza aprazível digna de ser representada em uma pintura. É especialmente associada a formulações estéticas na Inglaterra no final do século XVIII. A estética do pitoresco evoca imperfeições e assimetrias em cenas que buscam captar a variedade das aparências, definindo os traços particulares e característicos do mundo natural. Os cenários são compostos a partir de amplo repertório: árvores, troncos caídos, poças de água, choupanas, animais no pasto, pequenas figuras etc. e empregam, em geral, tonalidades quentes e luminosas.

Denis Diderot faz uma diferenciação entre o pintor Claude Lorrain e Claude-Joseph Vernet:

“Todavia considero que as grandes composições de Vernet não são assuntos de uma imaginação livre. É um trabalho encomendado; é um local que a ele falta torná-lo tal qual ele é, e observa que nesses fragmentos mesmos, Vernet mostra bem uma outra cara, um outro talento que Lorrain, pela multiplicidade inacreditável de ações, de objetos e de cenas particulares. Um é paisagista; o outro um pintor de história, e de primeira força, em cada parte da pintura” (Diderot, 1763 apud Conisbee, 1985:400).⁶

Notamos nessa citação que o autor não considera Vernet um pintor de marinhas, mas sim um pintor de história (Levey, 1998:198). A justificativa para tal afirmação, pelo menos no que diz respeito à *série dos portos*, pode ser compreendida pela representação de cenas marinhas contemporâneas ao pintor, isto é, a pintura de Vernet retrata a história contida nos portos naquele momento, as características que cada um apresenta. A arquitetura urbana, o vestuário dos personagens e a agitação dos portos são elementos presentes em suas obras representados tal como eles realmente são.

Charles Baudelaire ao escrever sobre a paisagem no texto do Salão de 1859, afirma que: *“penso, que todo paisagista que não sabe traduzir um sentimento mediante uma composição de matéria vegetal ou mineral não é um artista”* (1988: 127). Apesar de considerar a pintura de paisagem como um gênero inferior e, conseqüentemente, os paisagistas como pintores sem imaginação, percebe-se que o autor utiliza uma palavra muito importante para ele considerar um pintor como um artista: sentimento. Ou seja, para Baudelaire um paisagista que expressa os sentimentos que a natureza inspira é melhor do que um paisagista que não sabe fazê-lo.

A crítica que o autor faz à pintura de paisagem pode ser resumida na seguinte frase: *“Por muito contemplar e copiar, eles [os paisagistas] esquecem de sentir e pensar”* (1988:61). Baudelaire não aceita a pintura de paisagem que *“nasce de um amor pela natureza, tão-somente pela natureza”* (1988:130), que surge com artistas como Théodore Rousseau (1812-1867) e o naturalismo da Escola de Barbizon como uma “verdadeira”

⁶ *“Mais considérez que les grandes compositions de Vernet ne sont point d'une imagination libre. C'est un travail commandé; c'est un local qu'il faut rendre tel qu'il est, et remarquez que dans ces morceaux mêmes, Vernet montre bien une autre tête, un autre talent que Le Lorrain, par la multitude incroyable d'actions, d'objects et de scènes particulières. L'un est un paysagiste; l'autre un peintre d'histoire, et de la première force, dans toutes les parties de la peinture”* (Diderot, 1763 apud Conisbee, 1985:400).

pintura. Reconhece no artista suas qualidades, mas critica o fato do artista considerar um estudo como uma composição acabada:

“Um pântano luzente, fervilhando de ervas úmidas e marchetado de placas luminosas, um tronco de árvore rugoso, uma choupana de teto florido, uma pontinha de natureza, enfim, tornam-se, a seus olhos enamorados, um quadro suficiente e perfeito” (Baudelaire, 1988:130).

Para Baudelaire acostumado às pinturas de grandes temas – alegóricos, religiosos, históricos – de pintores como Eugène Delacroix (1798-1863), as obras de Rousseau carecem de imaginação, narrativa e de construção. A falta de construção torna a linha geral das formas difícil de ser apreendida, devido à representação imediata de um dado local para a tela. Esse procedimento não faz sentido para Baudelaire, a não ser que sejam impregnadas de sentimento, que contenham uma interpretação do artista em relação ao motivo.

Percebemos novamente a importância da palavra sentimento para Baudelaire (1996: 23-24), quando o autor descreve com entusiasmo sobre a maneira de expressar de Constantin Guys:

“Poucos homens são dotados da faculdade de ver; há ainda menos homens que possuem a capacidade de exprimir. Agora, à hora em que os outros estão dormindo, ele está curvado sobre sua mesa, lançando sobre uma folha de papel o mesmo olhar que há pouco dirigia às coisas, lutando com seu lápis, sua pena, seu pincel, lançando água do copo até o teto, limpando a pena na camisa, apressado, violento, ativo, como se temesse que as imagens lhe escapassem, belicoso, mas sozinho e debatendo-se consigo mesmo. E as coisas renascem no papel, naturais e, mais do que naturais, belas; mais do que belas, singulares e dotadas de um vida entusiasta como a alma do autor. A fantasmagoria foi extraída da natureza. Todos os materiais atravancados na memória classificam-se, ordenam-se, harmonizam-se e sofrem essa idealização forçada que é o resultado de uma percepção infantil, isto é, de uma percepção aguda, mágica à força de ser ingênua!” (Baudelaire, 1996:23-24).

Esse trecho da obra de Baudelaire serve aqui como uma referência na qual podemos extrair algumas qualidades descritas por Gonzaga Duque sobre Castagneto. A urgência do pintor em representar o mar possibilita uma comparação ao pintor da vida moderna de Baudelaire, Guys. E, como escreveu Gonzaga Duque sobre o marinheiro:

“Passava uma falua de velas enfunadas; e, febril, o punho ligeiro, a vista firme, esboçava-a num cartão, em três, quatro segundos. Uma onda corcoveava, contorcia-se, levantava-se rugindo, vinha abater-se às bordas da sua embarcação; pois bem, durante esse tempo os seus pincéis acompanhavam na tela o seu movimento, e quando

ela abatia-se, os pincéis cessavam de trabalhar. A onda morria, no mar fundindo-se com o grosso da água; mas, na tela, ficava viva, tumultuosa, arqueando o dorso, bramindo. Uma rajada de vento soprava de sudoeste: nuvens rolavam no céu; o mar cuspia. E quando à rajada sucedia a quietude, o artista tinha mais uma tela pronta. [...]. Quando lhe falta tempo para mudar pincéis, maneja um só, mergulhando-o em diversas tintas, ou pinta com os dedos, com as unhas, com a espátula, com o primeiro objeto que tiver à mão: um seixo resistente, um pedaço de pau, um pedaço de corda, um palito, o cano do cachimbo, a ponta do cigarro” (Gonzaga Duque, 1995: 199).

Apesar da semelhança na maneira urgente de representar o seu motivo, isto é, a presença do sentimento no artista, é justamente nele que ambos os artistas também se diferem. Enquanto o artista francês se preocupa com a cidade como representação de modernidade e os progressos da civilização ali existentes, Castagneto procura no mar e nos pequenos barcos as traduções para suas emoções. Guys procura pelo movimento das cidades. Castagneto procura pela atmosfera marítima. Mas ambos são movidos por uma sensação de arrebatamento totalmente o motivo pintado, extrair dos seus objetos toda a força que existe nele, alimentando-se dessa força para traduzir todo o sentimento provocado pelo motivo representado, seja a vida da cidade, seja a vida do mar. O mundo de Castagneto não se preocupa com o que há de mais recente na cidade, pelo contrário, parece até renegá-lo, omitido que está na sua obra. Ao olhar para a vida litorânea, o pintor busca as sensações advindas desse ambiente de pesca. Baudelaire exigia: *“do artista a simplicidade e a expressão sincera de sua personalidade, ajudado por todos os meios que seu ofício lhe fornece”* (1988:21). Nesse sentido, Castagneto pode ser considerado um pintor moderno, porque o sentimento domina o seu pincel, e a força da emoção de sua visão do mundo é o motor do seu trabalho.

Emile Zola (1989:201) defendeu a paisagem como elemento moderno da pintura, pois como este autor escreve: *“Repeti muitas vezes que a grande transformação da pintura começou pela paisagem”*. (...) *“... ela [a paisagem] continua sendo a glória de nossa escola moderna”* (1989:201). Embora os pintores de paisagem tenham renunciado à paisagem clássica, segundo Zola, poucos são aqueles que têm originalidade e personalidade na representação das mesmas. Essas são justamente as qualidades que mais importam para o autor:

“O que peço ao artista não é que ele me proporcione visões de ternura ou de assustadores pesadelos; mas sim que ele próprio se entregue, coração e fibras, que ele afirme abertamente um espírito poderoso e específico, uma natureza que se apodere

generosamente da natureza em suas mãos, e que a coloque de pé diante de nós, tal como ele a vê” (Zola, 1989: 33).

Castagneto pode assim ser considerado um artista de paisagem moderno, segundo os parâmetros de Zola, já que se entrega ao seu motivo natural. Através de sua pintura, podemos notar a maneira própria com que ele constrói a sua paisagem, empregando o seu espírito na construção desta natureza tal como ele a sente.

Como podemos perceber a pintura de paisagem do século XIX teve destaque tanto do ponto de vista dos desafios que os artistas enfrentaram quanto do público (crítico) que se deparava com esses quadros. William Vaughan escreve que:

“Durante o início do século XIX a pintura de paisagem, que tinha sido anteriormente considerada um gênero menor, emergiu como o principal meio de expressão artística. Nenhum meio de pintura contribuiu mais para as mudanças radicais que levaram a arte a ter êxito nesse século. Isto ocorreu paradoxalmente através de estudos constantes à frente da natureza, o vazio dos efeitos de atmosfera e luz, que moviam artistas gradualmente das pinturas descritivas para a comunicação de puras experiências visuais – um desenvolvimento que culminou no surgimento da arte abstrata logo antes da Primeira Guerra Mundial” (Vaughan, 1994:132).⁷

A citação de Vaughan resume claramente o papel do gênero de paisagem na história da arte do período. Os sentimentos e sensações frente ao motivo, por exemplo, fizeram parte das questões exploradas na pintura de paisagem moderna e a pintura de Castagneto se mostra atualizada com os debates do fazer artístico contemporâneo a ele.

Breve histórico da pintura de paisagem no Brasil

Uma vez apontadas as principais características no desenvolvimento do gênero de paisagem na Europa, podemos averiguar como essas questões se relacionam com a produção artística do Brasil. Para isso, um breve histórico da pintura paisagística produzida em terras brasileiras se faz necessário para melhor compreendermos o contexto artístico no

⁷ *“During the early nineteenth century landscape painting, which had previously been considered one the 'lesser' genres, emerged as a principal means of artistic expression. No mode of painting contributed more to the radical changes that took place in art in the succeeding century. For it was paradoxically through constant study before nature, the nothing of effects of atmosphere and light, that artists gradually moved away from descriptive painting towards the communication of pure visual experiences – a development that culminated in the emergence of abstract art shortly before the First World War” (Vaughan, 1994:132).*

qual se insere o pintor Giovanni Battista Castagneto. Para tal empreitada, colocaremos como início desse panorama, dois fatos igualmente importantes para o desenvolvimento da pintura de paisagem: (1) a chegada da Missão Francesa⁸ e a criação da Academia Imperial de Belas Artes⁹ e (2) a vinda dos chamados artistas viajantes¹⁰. Não é possível simplesmente separar os artistas da Academia dos artistas viajantes se quisermos entender melhor a produção de pintura de paisagem realizada no Brasil. A ilustração científica contribuiu fortemente para a criação de uma paisagem que identificasse o país, sobretudo, devido ao registro documental da natureza brasileira. Os artistas que por aqui passaram – pertencentes a expedições científicas ou não – levaram consigo imagens que registravam as características visuais brasileiras e que visavam alimentar a curiosidade europeia pelas vistas do Novo Mundo. Ao mesmo tempo em que o registro dessas características visuais por determinados artistas era utilizado como um método para formação de um repertório de formas, para o conhecimento desse novo país servindo de base, posteriormente, para a composição de pinturas históricas.

Félix-Émile Taunay (1795-1881)¹¹ iniciou na Academia Imperial de Belas Artes uma produção cujo interesse eram os assuntos nacionais “*criando assim, um gênero de paisagem histórica capaz de superar os limites da ilustração científica e do panorama*” (Migliaccio, 2000: 76). A continuidade no desenvolvimento de uma pintura nacional que passava pela paisagem deu-se na direção da AIBA por Manuel Araújo Porto Alegre (1806-

⁸ Grupo de artistas franceses que aporta no Rio de Janeiro em 1816. Formado por Joachim Lebreton (1760-1819), Jean-Baptiste Debret (pintor histórico, 1768-1848), Nicolas-Antoine Taunay (pintor de paisagem, 1755-1830), Auguste-Marie Taunay (escultor, 1768-1824), Auguste-Henri Victor Grandjean de Montigny (arquiteto, 1776-1850), Charles-Simon Pradier (gravador de medalhas, 1783-1847) e depois pelos irmãos Marc Ferrez (escultor, 1788-1850) e Zepherin Ferrez (gravador, 1797-1851), além de outros profissionais, especialistas em mecânica e em construção naval, mestres serralheiros, carpinteiros e construtores de carros. O grupo tinha por objetivo fundar uma instituição de ensino em artes visuais, a Academia Imperial de Belas Artes que só entrou em funcionamento em 1826.

⁹ Instituição de ensino artístico criada em 1826, no Rio de Janeiro, pelos membros da Missão Francesa e que segue os modelos do Neoclassicismo. A Academia durou de 1826 até 1889 e se consolidou, principalmente, com as administrações dos diretores Félix-Émile Taunay (1795-1881) e Manuel Araújo Porto Alegre (1806-1879). O primeiro dirigiu a AIBA de 1834 a 1851 e o segundo de 1854 a 1857. A partir de 1889 a AIBA se torna Escola Nacional de Belas Artes (ENBA). Ver mais sobre o assunto: Lima, 1994.

¹⁰ De maneira geral, são *artistas viajantes* aqueles ligados à representação da paisagem enquanto registro documental da mesma. Estes participaram de expedições científicas ou produziram álbuns iconográficos cuja intenção é o de serem ‘lembranças’ ou ‘guias’ de viagem. Mais sobre o assunto: Belluzzo (1994), Ades (1997), Martins (2000) e Galard, Lago (2000).

¹¹ Importante pintor de paisagens, Félix-Émile Taunay foi professor de pintura e diretor da Academia Imperial de Belas Artes. Empenhado em uma produção de caráter nacional, trouxe a história para a pintura de paisagem explorando a relação homem e natureza. Mais sobre o assunto, ver: Dias (2005).

1879)¹². Para ambos, a produção de pintura de paisagem na Academia deveria manter um diálogo com a ilustração científica. As Exposições Gerais¹³ e os Prêmios de Viagem¹⁴ foram importantes medidas que contribuíram para o diálogo entre a produção dos artistas viajantes e a confecção artística acadêmica do país. Assim, esse colóquio possibilitou que o registro da natureza brasileira se difundisse para o mundo europeu, ao mesmo em que esse registro se disseminava no Brasil.

Desta maneira, a contribuição de artistas viajantes, como Johan Moritz Rugendas (1802-1858)¹⁵ e Eduard Hildebrandt (1818-1869)¹⁶ que propagaram, com seus registros nem sempre tão documentais, uma natureza que assombra pela imensidão. Estes dialogam francamente e unem-se, por exemplo, a contribuição de Nicolas-Antoine Taunay (1755-1830)¹⁷ e seu filho Félix-Émile Taunay, os primeiros representantes da pintura de paisagem da AIBA. Rugendas e Hildebrandt são tão contribuintes quanto Nicolas e Félix-Émile Taunay para o desenvolvimento de uma pintura de paisagem no Brasil, já que a formalização do ensino das artes não significou a diminuição do fluxo da vinda de artistas estrangeiros ao país e sua influência na produção artística local.

O caráter iconográfico na pintura de paisagem no Brasil vem da contribuição dos artistas que por aqui estiveram representando a nossa natureza. Já que muitas dessas vistas representam fielmente determinados trechos do Rio de Janeiro ou do Recife, por exemplo, servindo como importante documento visual dessas cidades no século XIX. A divulgação da paisagem como elemento de uma iconografia nacional envolveu também a utilização das técnicas de reprodução mecânica da imagem, como a litografia e a fotografia. Estas difundiram uma representação de paisagem nacional, em grande escala, massificando o reconhecimento topográfico sobre o Brasil.

¹² Pintor, poeta, crítico, historiador da arte, professor e diretor da Academia, Porto Alegre, também defendia a importância da utilização da pintura de paisagem como gênero de construção do caráter nacional. Mais sobre o assunto, ver: Squeff (2004).

¹³ A Exposição Geral de Belas Artes foi criada em 1840 na Academia Imperial de Belas Artes sob a direção de Félix-Émile Taunay e visava a exposição de trabalhos de todos os artistas presentes no Brasil, assim como muitas técnicas diferentes – pintura, fotografia, litografia etc – fossem integrantes da Academia ou não, como maneira de ampliar o debate artístico no país.

¹⁴ Instituídos em 1845 pela Academia Imperial de Belas Artes, quando esta estava sob direção de Félix-Émile Taunay. Os prêmios tinham como objetivo permitir o aprimoramento dos agraciados em instituições de ensino artístico na Itália e/ou na França.

¹⁵ Artista alemão que participou como desenhista da Expedição Científica do Barão Langsdorff entre 1822 e 1824, quando abandona a expedição e sozinho continua viagem pelo Brasil. Retorna ao país entre 1845-46.

¹⁶ Artista alemão que veio para o Brasil em 1844 para registrar as paisagens do país.

¹⁷ Nicolas-Antoine Taunay faz em suas pinturas inspiradas na paisagística clássica de Lorrain, uma atmosfera colorida de paisagens do Rio de Janeiro, especialmente, da Floresta da Tijuca.

A técnica de litografia, por exemplo, possibilitou a confecção de vistas e panoramas em álbuns de viagens realizados pelos artistas que registraram os aspectos mais importantes da nossa natureza. Com a fotografia surgiu um novo interesse na representação da paisagem brasileira para a Europa, iniciada pela pintura dos viajantes. O novo meio de representação possibilita “o registro de um dado fragmento selecionado do real (...) congelado num determinado momento de sua ocorrência” (Kossoy, 2000:29). Diferentemente do que ocorre na pintura, o registro selecionado pelo fotógrafo mantém-se ‘fiel’ a essa realidade, enquanto que na pintura, o pintor pode fazer pequenas modificações *in loco* com o intuito de idealizar a natureza. Desta maneira, a fotografia perpetuou a divulgação de uma imagem nacional através da representação da paisagem urbana e natural. Assim a exaltação da vegetação exuberante das matas e selvas alimentou o imaginário coletivo europeu e, conseqüentemente, o brasileiro, contribuindo para a produção de uma cultura visual que determinará as características da pintura de paisagem nas últimas décadas do século XIX.

Outro fator relevante que devemos levar em consideração nesse período é o desenvolvimento de uma paisagística com características regionais, isto é, uma produção que destaca os elementos típicos locais, como a vegetação, a geografia, a fauna, a flora, a luz e a atmosfera, imbuída de um lirismo que ultrapassa o registro documental¹⁸ ou o exotismo da natureza brasileira. Nesse sentido, podemos incluir o lirismo do pintor Castagneto, que mais do que retratar os arredores do Rio de Janeiro, destaca o seu sentimento em relação a estes recantos. Por exemplo, em suas pinturas das pedras de Paquetá podemos notar que mais do que registro topográfico há presente nesses quadros a afetividade do pintor com o lugar.

¹⁸ Notamos aqui a contribuição de pintores como, José Jerônimo Telles Júnior (1851-1914), em Pernambuco; Pedro Weingartner (1856-1929), no Rio Grande do Sul; Alfred Andersen (1860-1935), no Paraná; Almeida Júnior (1850-1899) e Benedito Calixto (1853-1927), em São Paulo. Estes apresentam em suas obras a especificidade dos elementos da natureza regional de cada local.

A importância de Castagneto para a produção paisagística no Brasil

Os anos de 1880 são importantes no que se refere ao gênero paisagem. Isto porque a pintura *en plein air*¹⁹ como modelo pedagógico praticado por Georg Grimm²⁰ na Academia é vista como uma inovação no meio artístico nacional por iniciar uma ruptura com o modelo de ensino institucional neoclássico. Castagneto filia-se ao Grupo Grimm²¹, por pouco tempo, e, mesmo assim, acaba por se tornar um importante representante dessa transformação na pintura de paisagem no Brasil, inclusive no tema, ao escolher a representação de marinhas. Ao buscar o contato direto com o motivo, suas experimentações artísticas são alçadas à qualidade de moderno, justificada na utilização do *en plein air*, não como estudo, mas como obra “acabada”.

Os estudos da natureza ao ar livre já podem ser encontrados na obra de Claude Lorrain, no século XVII. Mas, a partir de meados do século XVIII, eles se intensificam a ponto de haver um grande número de pintores europeus preocupados em buscar o contato direto com a natureza para a realização de paisagens. Entretanto, somente a partir dos anos de 1830, com a Escola de Barbizon, é que esse contato direto com o motivo transforma os estudos em obras “acabadas”, e no Impressionismo, essa prática torna-se definitivamente efetivada. Como podemos notar, a experiência de Castagneto, de sentir a natureza e representá-la estando no seu seio, não está muito distante do que ocorre na Europa.

A realização de uma pintura de marinha que prima pela representação da vida costeira local aliada à técnica de pintura *en plein air*, adquirida de seu aprendizado com Grimm, faz com que a obra de Castagneto se torne uma produção diferenciada na pintura de marinha no Brasil. O artista não tem interesse pela pintura histórica como Vitor Meireles, em suas batalhas navais da Guerra do Paraguai, e Eduardo De Martino e seu

¹⁹ Termo que designa a técnica de pintura realizada ao ar livre ou a céu aberto. Muito comum no século XIX, devido ao desenvolvimento de equipamentos portáteis e, sobretudo da tinta em bisnaga metálica descartável, esse tipo de pintura visava representar os efeitos de mudança de luz e atmosfera no contato direto com a natureza. Mais comumente associada ao Impressionismo e a Claude Monet, essa técnica vinha sendo utilizada desde a Escola de Barbizon, nos anos 1830. No Brasil, os primeiros artistas a utilizarem a pintura *en plein air*, foram Henri Vinet (1817-1876) e Emil Bauch (1828-c.1890), entre os anos 1860 e 1870, seguidos por Georg Grimm, nos anos 1880.

²⁰ Entre 1882-1884, Georg Grimm lecionou na cadeira de pintura de paisagem da Academia Imperial de Belas Artes, como o primeiro professor a utilizar a técnica de pintura *en plein air* no ensino artístico no Brasil.

²¹ Reunião de um grupo de pintores em Niterói sob a liderança de Georg Grimm com o intuito de representar a natureza através da pintura *en plein air*. O grupo permaneceu unido entre 1884 e 1886 e dele participaram além de Grimm e do próprio Castagneto, Antônio Diogo da Silva Parreiras (1869-1937), Hipólito Boaventura Caron (1862-1892), Joaquim José da França Júnior (1838-1890), Francisco Joaquim Gomes Ribeiro (c.1885-c.1900), Domingo Garcia y Vazquez (c. 1856-1912) e Thomas Georg Driendl (1849-1916). Mais sobre o assunto, ver: Levy (1980).

preciosismo naval. Em Castagneto, as representações de embarcações em momentos importantes para a história do Brasil são trocadas pela vida à beira-mar do Rio de Janeiro, Niterói, Paquetá, entre outras praias. Os tiros de canhão dão lugar à vida de pesca. E é dentro desse contexto que a pintura de marinha do artista tem o seu caráter de inovação: o abandono da pintura histórica com seus grandes feitos narrativos e da iconografia consagrada – o caráter de apresentação topográfica do Rio de Janeiro – pela total imersão na representação de uma paisagem que é esvaziada de narrativa. Essa paisagem torna-se o tema por excelência para a realização da expressão do artista, como bem observa Gonzaga Duque:

“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 de pesca, que traduzisse a poesia de sua existência obscura, pudesse lembrá-la pela proximidade da terra” (Gonzaga Duque, 1997:55).

Assim, em Castagneto, a vida dos pescadores à beira-mar é utilizada para a expressão de sensações produzidas a partir desse olhar o mar. Seus quadros demonstram o apego à técnica ligeira e sintética, ao mesmo tempo em que utiliza suportes ditos improvisados²² como meio de construir uma pintura sobre o mar, lugar este que possibilita a visualização de idéias e sentimentos do pintor – por exemplo, a infinitude, a imensidão e a solidão.

Principais estudos sobre Castagneto

A principal referência para estudar Castagneto é Luis Gonzaga Duque Estrada. Seus escritos se tornou voz corrente sobre as características do pintor e são os primeiros indícios que nos possibilitam criar um ambiente artístico mais completo para o entendimento da produção de marinhas do artista. Gonzaga Duque era contemporâneo do artista e identificava nele um rebelde e boêmio que quebrou as regras impostas pela Academia²³:

²² Cartão, fundo de caixas de charuto, pratos, palhetas e até mesmo, num caso, uma pele de bacalhau seco (Migliaccio, 2000) – esses suportes são considerados em muitos textos sobre Castagneto como algo que o pintor utilizou por não ter condições financeiras para comprar telas e não como possibilidade de experimentação do artista.

²³ Gonzaga Duque faz em suas obras muitas críticas negativas à Academia de Belas Artes, pois na opinião do autor, a instituição promovia um ensino artístico que condicionava os artistas a somente repetir as regras sobre o fazer artístico aprendidas em sala de aula.

“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”. (Gonzaga Duque, 1995: 198).

Esta citação corrobora a compreensão do crítico em relação à rebeldia do artista, provavelmente no momento em que Castagneto deixava a Academia para se juntar ao Grupo Grimm. Mas, mesmo no Grupo Grimm, Castagneto não ficou muito tempo e abandonou o professor (Gonzaga Duque, 2001:107). Em outra citação Gonzaga Duque (1997:53) reforça a sua opinião sobre 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:

“Aí 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).

Essas características levantadas por Gonzaga Duque são um dos principais motivos para o crítico carioca ser um apaixonado pela sua produção. O autor enxergava em Castagneto a associação entre vida e obra. A sua sensibilidade para pintar o mar, uma sensibilidade de poeta – *“Como artista ele sente (...), maneira de que só ele possui o segredo, todos os enlevos, toda a poesia das vagas”* (Gonzaga Duque, 1995:198) –, que demonstrava 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”* (idem, 1995:198).

A relação entre a rebeldia de Castagneto e a maneira de pintar o mar é uma das discussões mais frequentes realizadas pelos autores subseqüentes a Gonzaga Duque. Podemos citar, por exemplo, Francisco Acquarone (1939) e Carlos Rubens (1941). Francisco Acquarone (1939) cria uma história narrativa onde três personagens – Rosa, Rubens e André Paladino – participam de uma conversa cujo fim é contar a História da Arte no Brasil. Segundo os três personagens da história – isto é, Acquarone – Castagneto foi um rebelde que teve o mar como escola, desta maneira, sua alma conhecia todos os seus segredos. Carlos Rubens (1941: 119-122) também explora essa relação e dedica ao pintor Castagneto, um dos capítulos de sua obra: *“Discípulos de Grimm”*. Nele o autor descreve o pintor como *“o mais notável discípulo de Grimm”* (1941: 121), depois de Parreiras e que

abandonando a Academia “*fez do mar o seu motivo de arte*” (1941:121) pintando-o de maneira veloz e espantosa.

José Maria dos Reis Júnior (1944) também ressalta a rebeldia e a independência do artista, o amor ao mar e o estorvo do ensino acadêmico na sua formação artística. Acrescenta ainda um dado pouco comentado na historiografia de Castagneto ao afirmar que as obras do artista “*são verdadeiramente impressionistas, na acepção exata do termo*” (1944: 256). A opinião do autor gera dúvidas com relação ao que ele quer dizer com a exata acepção do termo. Podemos deduzir que a palavra “impressionista” para este autor aproxima Castagneto do movimento francês, transferindo-lhe uma qualidade de artista moderno, no sentido de estar atualizado com os debates ou com as correntes artísticas mais recentes do mundo europeu no final do século XIX. Isto significa considerar que a obra de Castagneto possui as características que determinam uma obra impressionista, qual seja, representação das sensações visuais imediatas através da cor e da luz e o rompimento com a tradição de pintura, ao rejeitar a perspectiva, a composição equilibrada, a figura idealizada e ao claro-escuro.

Classificar Castagneto apenas como um impressionista limita a compreensão total da obra do artista que, em parte, pode ser impressionista, por exemplo, quando ele se preocupa com a representação da luz em sua obra ou o fato de reter em sua pintura uma impressão de um dado local em um dado momento de maneira rápida, mas é justamente neste ponto que podemos ampliar o entendimento da obra do artista. Castagneto utiliza esse método de trabalho – a impressão – para a representação de sensações subjetivas. Gonzaga Duque, por várias vezes, explana sobre as “impressões” notadas na obra de Castagneto²⁴. Essas “impressões” equivalem, nas palavras do autor, à sinceridade, à espontaneidade, ao vigor e ao temperamento contidos na produção do artista ao deixar transparecer a relação emotiva frente aos motivos representados. Nesse sentido, o pintor se aproxima muito mais dos pintores românticos, já que nestes predominam preocupações voltadas ao sentimento do artista em relação ao motivo representado.

A respeito do caráter romântico da pintura no Brasil, Mario Barata descreve:

“Ao contrário do que se pensou algum tempo na historiografia artística brasileira, o movimento romântico, em várias de suas coordenadas e dentro de certas limitações, atuou na arte brasileira em pleno Oitocentos” (Barata, 1983: 413).

²⁴ Para um melhor entendimento, ver Gonzaga Duque (1997: 56 e 2001: 96,109,133,186,344).

O ponto de partida para a propagação do romantismo no Brasil, segundo o autor, é a contribuição de artistas europeus, itinerantes²⁵ ou radicados no país, como Johan Moritz Rugendas e Henri-Nicolas Vinet (1817-1876). Castagneto é colocado como um paisagista de valor e que, junto aos demais discípulos do Grupo Grimm, possuía “*a sensibilidade direta aos valores da paisagem [que] teve grande importância na cultura brasileira*” (1983: 416).

Segundo Barata, coube a Castagneto revelar “*um novo tipo de paisagem sensível e intuitivo, mais perto do gosto moderno*”, sobretudo, porque nos anos 90 o artista fixou na pintura uma “*renovação de caráter impressionista*” (Barata, 1983: 416). O autor aproxima Castagneto do impressionismo devido a sua viagem à França e prováveis contatos com esse movimento, já que a cor na obra de Castagneto referente a este período ganha luminosidade e uma certa intensidade, mas é verdade também que esse novo colorido perde sua força nas pinturas realizadas após 1895, quando o artista se dedica a uma tendência monocromática que compreende parte de sua produção visual. É interessante notarmos que o autor vincula Castagneto tanto ao romantismo quanto ao impressionismo, embora não fique claro o que ele quer dizer com essa ligação. Uma possibilidade de interpretação para esta proposição pode ser encontrada na apreciação de Walmir Ayala que situa o pintor “*como um dos precursores do nosso modernismo*” (1986:181). Ayala justifica a sua opinião na orientação artística que Castagneto recebeu de Georg Grimm. Isto equivale a dizer que o “nosso modernismo” está vinculado à produção paisagística – inclusive as paisagens marinhas – decorrentes do ensino de pintura ao ar livre. E, neste sentido, podemos intuir uma certa crítica negativa ao aprendizado à base de cópias em salas de aula que caracterizava a instrução na AIBA.

A crítica negativa à Academia – que por extensão inclui a Missão Artística Francesa e a presença da corte portuguesa no Rio de Janeiro –, se faz presente nos escritos de muitos autores desde Gonzaga Duque. Quirino Campofiorito, por exemplo, deixa clara a sua crítica ao escrever que a Missão Francesa é responsável por cortar a “*tradição colonial de raízes religiosas e barrocas*” e que a Academia, por meio de um convencionalismo temático, se mantinha desatualizada com os debates artísticos europeus mais recentes (Campofiorito, 1983:13-14).

²⁵ Mário Barata (1983: 413-419) utiliza, neste texto, o termo *itinerante* como sinônimo para *viajante*.

Ampliando a questão do romantismo e a relação com os artistas viajantes, destacamos Alexandre Eulálio (1984: 117-121), que observa a importância da contribuição dos chamados artistas viajantes durante todo o século, “*onde constitui um dos elementos decisivos de integração cultural do período*” (1984:117). A presença dos viajantes trouxe um grande número de representações da paisagem brasileira e com uma novidade: “*desenhar o entorno imediato do sujeito e não apenas estampas e desenhos já codificados*” (1984:118). Por outro lado, este autor aponta que a ruptura do ensino artístico liderada por Georg Grimm traz a proeminência de Castagneto, no ambiente artístico do país, isto indica o interesse do pintor em novas experimentações pictóricas cada vez mais afastadas do ensino oficial, como tentativa de reação à estética neoclássica (1984: 119).

A atuação de Grimm na paisagem brasileira, a influência sobre seus discípulos e sobre a produção paisagística no Brasil pode ser observada na publicação de Carlos Roberto Maciel Levy (1980), este autor também é importante referência para os estudos sobre Castagneto, já que elaborou um levantamento precioso sobre as pinturas deste artista (Levy,1982). Estas duas obras monográficas contribuem para um panorama do desempenho do grupo liderado por Grimm, de Castagneto e das relações entre ambos. Levy não pretendia mais do que proporcionar “*aos interessados pelo assunto um poderoso instrumento para a elaboração de estudos e hipóteses outras*” (1980:13), a partir do seu estudo sobre o Grupo Grimm. E “*reconstituir em termos críticos e historiográficos as características que marcaram a sua atuação durante fins do século passado [século XIX]*” (Levy, 1982:17) quando escreve sobre Castagneto. As publicações de Levy são construídas de maneira similar, pois apresentam biografia dos artistas estudados, cronologia, trechos de textos publicados, levantamento resumido das obras e análise da técnica dos artistas. No caso do Grupo Grimm, o levantamento de obras é somente de Georg Grimm e, a propósito de Castagneto, a catalogação resumida das obras é ilustrada e consta de um estudo das assinaturas do artista. Deste modo, o autor reúne um contingente importante de material e referências necessárias que permite uma continuidade dos estudos sobre ambos – pintor e grupo.

Por fim, destacamos Luciano Migliaccio (2000: 127-130) que incluiu a produção de Castagneto no contexto de uma nova reflexão sobre a produção artística nacional que, de certo modo, dá continuidade a uma visão mais abrangente do período

proposta por Eulálio (1984:117-121) que observa a contribuição dos artistas viajantes, da litografia e da fotografia para a construção da nossa paisagem. Migliaccio (2000: 129) destaca a importância do aprendizado de Castagneto da pintura *en plein air* com o grupo Grimm:

“Entre os que melhor compreenderam a lição de Grimm, ainda que o tivessem seguido por pouco tempo, destaca-se Giovanni Battista Castagneto (...) Começou participando a distância do grupo de Grimm e sentiu como sua aquela vida livre em busca do motivo no contato com a natureza” (Migliaccio, 2000: 129).

Ao mesmo tempo, o autor nota que Castagneto mantém “*uma certa ambição acadêmica*” (2000: 129), essa ambição pode ser notada, principalmente, na sua mal-sucedida tentativa de compor uma marinha histórica em 1887 (como veremos mais à frente no capítulo um). Poderíamos incluir outros episódios, provavelmente menos expressivos, mas passíveis de uma observação: a suposta greve contra Grimm apontada por José Joaquim França Júnior²⁶, por volta de 1882; a assistência a Zeferino da Costa (1840-1915) na Igreja da Candelária em 1883 (Levy, 1982:25); as cópias de marinhas históricas de Eduardo De Martino (Levy, 1982: 32, 154), por volta de 1884 e ainda o episódio do encouraçado chileno *Almirante Cochrane*, em 1889, às vésperas da proclamação da República.

As principais e mais notórias características de Castagneto estão presentes em quase todas as obras sobre o artista. Exceto por algumas poucas discussões a respeito da qualidade romântica ou impressionista do pintor, e que, mesmo assim, merecem maiores estudos, pouco se acrescentou ao debate sobre a sua produção artística desde os escritos de Gonzaga Duque. As suas obras são admiradas e inseridas em um contexto de grande transformação da pintura de paisagem no país, pois esta trazia uma nova possibilidade de interpretação da natureza.

²⁶ O episódio contado por França Júnior descreve uma situação de impasse entre a negativa de Castagneto frente a proposta de Grimm para pintar a paisagem fora das paredes da Academia. O que gerou uma divisão entre os alunos, uns a favor, outros contra. Ao mesmo tempo, percebe-se também, que essa revolta pode ter sido causada por uma má interpretação do modo brusco com o qual Grimm faz a proposta. FRANÇA JÚNIOR, Joaquim José da. **O Paiz**. Rio de Janeiro, 1886.

Capítulo 1

A produção de pinturas de marinhas de Castagneto

Giovanni Castagneto foi um reconhecido pintor de marinhas e um breve histórico do gênero, ajudará a construir possibilidades de diálogo entre a produção européia e as suas obras, relacionando-as ao contexto no Brasil no século XIX. Neste capítulo trataremos da pintura de marinha e dos temas representados na produção do gênero. Esse assunto pode ser basicamente dividido em dois: a pintura histórica e a de temática cotidiana. Desde a Holanda do século XVII, esses temas convivem despertando o interesse para inúmeros motivos relacionados às atividades marítimas ou fluviais. Primeiro nos debruçaremos sobre os motivos retratados pela pintura histórica que registrou a importância dos barcos para demonstrar a superioridade naval militar ou comercial de uma nação e em cenas que envolvem a força do mar sobre o homem. Em seguida, explanaremos sobre os motivos representados na temática cotidiana e que abarcam pequenas atividades de trabalho ou atividades prosaicas, como a pesca, transporte de cargas e o lazer na praia. No final do século XVIII e ao longo do século XIX, podemos identificar uma outra vertente presente na pintura de marinha e que busca retratar as emoções do artista em relação ao mar. Uma tradução lírica do enfrentamento da temática da natureza marinha.

A pintura de marinha: o cenário europeu

A pintura de marinha tem uma longa tradição que remete, inicialmente, à Holanda do século XVII, cuja produção artística já apresenta exemplos dos principais motivos consagrados pelo gênero. Os navios, orgulho da frota mercante e da poderosa marinha de guerra e os naufrágios foram representados em diversas obras de artistas holandeses, como Hendrick Cornelisz Vroom (1566-1640)²⁷, Willem van de Velde, o Velho

²⁷ Considerado o fundador da pintura de marinha européia, já que foi o primeiro a especializar-se no gênero, seus quadros, de grandes dimensões, descrevem acontecimentos históricos marítimos, como batalhas navais e chegadas principescas.

(1611-1693), Willem van de Velde, o Jovem (1633-1701)²⁸ e Ludolf Bakhuizen (1631-1708)²⁹ (Slive, 1998; Keyes, 1990; Freedberg, Vries, 1991).



3. Hendrick Vroom, *A chegada de Frederico V, eleitor paladino, a Vlissingen, em maio de 1613, 1623*, óleo s/ tela, 203 x 409 cm, Frans Hals Museum, Haarlem

A obra *A chegada de Frederico V, eleitor paladino, a Vlissingen* (1623), de Hendrick Vroom, é um caso exemplar de motivo explorado na pintura histórica de marinha: a chegada principesca. Esta tela, por exemplo, retrata a chegada de Frederico V em Vlissingen em 1613. A imensa obra enfatiza um recorte panorâmico dos navios chegando à cidade. Os barcos representados em seus mínimos detalhes de casco, cordame, bandeiras e flâmulas, entre outros acessórios, ocupam o plano principal da obra, onde se vê ao fundo a linha do horizonte que apresenta a cidade.

Outro motivo bastante retratado na marinha histórica são as batalhas navais, que tem em Willem van de Velde, o Jovem, um dos seus principais expoentes. A obra *Navio inglês em ação contra navios Bárbaros* (c.1680) retrata um impressionante embate travado entre ingleses e piratas em uma cena agitada pelos disparos dos canhões e pelos botes com sobreviventes deixando os barcos destruídos. A demonstração do poder naval inglês é evidenciada na obra pela integridade do navio se deslocando para além do cenário conturbado – com sua tremulante bandeira inglesa intacta – deixando para trás os destroços

²⁸ Pintores de numerosos acontecimentos marítimos realizaram obras que representam navios em calmaria ou em tempestades. Willem van de Velde, o Jovem é filho do pintor de marinhas Willem van de Velde, o Velho, mudou-se com seu pai para a Inglaterra por volta de 1672-73. Ambos tiveram muita importância na pintura inglesa de marinha, sendo inclusive, admirados por William Turner e pelos pintores de *plein-air* do século XIX.

²⁹ Considerado o principal pintor de marinha nos Países Baixos após a mudança dos van de Velde para a Inglaterra e último representante da grande tradição holandesa de marinha, destaca-se por pinturas de cenas de tempestade.

dos seus rivais piratas sob um céu de intensa fumaça negra e que demonstra claramente na composição a intensidade da batalha.



4. Willem van de Velde, o Jovem, *Navio inglês em ação contra navios Bárbaros*, c.1680, óleo s/ tela, 109,2 x 198,1 cm, National Maritime Museum, Londres



5. Willem van de Velde, o Jovem, *O tiro de canhão*, c.1680, óleo s/ tela, 78,5 x 67 cm, Rijksmuseum, Amsterdã

Willem van de Velde, o Jovem, é um exemplo notável de mais um motivo de marinha, no qual o navio é apresentado como um personagem de retrato. Na obra *O tiro de canhão* (c.1680), o artista nos demonstra a importância de se retratar uma embarcação de guerra para uma nação – no caso, a Holanda. Nas palavras de Slive, “*aqui o herói é um navio de guerra*” (1998:220). E como herói, o navio é representado em toda sua magnitude, disparando uma salva antes de se por em movimento. O formato vertical da obra reforça a imponência do navio “pousado” em águas calmas, ao mesmo tempo em que contrasta com a horizontalidade das embarcações ao fundo.

A cenas de tempestades foram muito representadas pelo pintor Ludolf Backhuysen. Vemos na obra *Navios em perigo em litoral rochoso* (1667) uma grande agitação das águas ao formar ondas que balançam os navios de um lado a outro, quase os jogando contra as rochas. Toda a cena é tensa, frenética, cheia de movimento e, ao mesmo tempo, sombria. As grandes massas de nuvens negras presentes no céu invocam o terror do cenário, no qual as forças da natureza se sobrepõem aos barcos. Os claros e escuros, presentes na composição da cena, dão a dimensão da tragédia vivida pelos personagens nas embarcações, pois se trata de uma terrível luta para se desvencilhar do impacto junto aos rochedos.



6. Ludolf Backhuysen, *Navios em perigo em litoral rochoso*, 1667, óleo s/ tela, 114,3 x 167,3 cm, National Gallery, Washington D.C.

Como já foi apontado, a produção holandesa tem uma visível influência sobre a pintura de marinhas na Inglaterra do século XVIII, isto porque esta deriva dos seguidores dos van de Velde. Artistas como Peter Monamy (1681-1749)³⁰, Samuel Scott (c.1702-1772)³¹, além de Charles Brooking (1723-1759)³² e Philippe-Jacques de Louthembourg

³⁰ Pintor de marinhas seguidor da tradição holandesa de Willem van de Velde, o jovem. Apesar de retratar navios reais, raramente os representa em eventos acontecidos, representando assim, cenas de batalhas navais imaginárias.

³¹ Pintor de marinhas, também seguidor da pintura de marinhas dos van de Veldes. Realizou ainda vistas topográficas à maneira de Canaletto. Suas vistas de Londres com o rio Tâmis são imbuídas de sentimento da atmosfera da Inglaterra.

³² Pintor de marinhas influenciado pelos pintores holandeses do século XVII e que se dedicou à observação da luz e das condições climáticas em suas obras.

(1740-1812)³³ dão continuidade a essa tradição, cujas obras retratam cenas de naufrágios e de estaleiros, vistas do rio Tâmsa, e, sobretudo, as batalhas navais, como os principais motivos para a realização de marinhas.



7



8



9



10

7. Peter Monamy, *Navio de Guerra abrindo fogo ao pôr do sol*, início do séc XVIII, óleo s/ tela, 62,2 x 76,2 cm, National Maritime Museum, Londres.
8. Samuel Scott, *Navio na linha de frente diminuindo o avanço*, c.1736, óleo s/ tela, 228,6 x 219,7 cm, National Maritime Museum, Londres
9. Charles Brooking, *A captura do 'Glorioso', 8 de outubro de 1747*, 1747, óleo s/ tela, 78,7 x 139 cm, National Maritime Museum, Londres
10. Philippe-Jacques de Louthembourg, *A derrota da Armada Espanhola, 8 de agosto de 1588*, 1796, óleo s/ tela, 214,6 x 278 cm, National Maritime Museum, Londres

Peter Monamy, em sua obra *Navio de guerra abrindo fogo ao pôr do sol* (início do século XVIII), retrata tiros sendo dados pelos dois lados do navio. A cena ocorre em águas calmas e espelhadas e se assemelha à composição da obra *O tiro de canhão*, de Willem van de Velde, o Jovem. A luz prateada que ilumina a cena destaca a grandiosidade

³³ Pintor francês que se fixou em Londres a partir de 1771. Participou dos salões da Academia Francesa e da Academia Real Inglesa. Além de marinhas, pintou paisagens, temas bíblicos e literários.

do navio à direita, e à fumaça que ele dispersa sobrepõe o plano intermediário ao primeiro plano, já que o barco à esquerda permanece em uma área do quadro com pouca luz. Como na obra de van de Velde, o Jovem, a verticalidade do navio se contrapõe à horizontalidade da cena. Outro pintor que possibilita visualizar o alcance da tradição holandesa em terras inglesas é Samuel Scott. A obra *Navio na linha de frente diminuindo o avanço* (c.1736) enfatiza a magnitude do navio de bandeira britânica, seus mastros reforçam a verticalidade da cena, cuja iluminação destaca o detalhismo na pintura da embarcação, ambientada em um amplo céu. A penumbra não permite distinguir totalmente os demais barcos e boa parte do mar representado no cenário, criando, assim, um forte contraste entre os navios. Charles Brooking, considerado o mais importante pintor de marinhas de meados do século XVIII, mantém a tradição de pintura de batalhas navais com a obra *A captura do 'Glorioso', 08 de outubro de 1747* (1747). *Glorioso* era o nome de um navio espanhol de 74 canhões que, após cinco horas de batalha, foi capturado pela frota inglesa, sob a liderança do navio *Russel* de 80 canhões. A cena central descreve o momento de enfrentamento entre esses dois navios. O mar, levemente agitado, a fumaça decorrente dos tiros disparados, as nuvens escuras, a atmosfera carregada, o navio destruído ao fundo à direita são alguns dos elementos indicadores da vertente de pintura histórica de batalhas realizadas para celebrar o poderio naval das instituições patrocinadoras das obras.

Outro pintor que deu continuidade à pintura histórica foi Philippe-Jacques de Loutherbourg. A obra *A derrota da Armada Espanhola, 08 de agosto de 1588* (1796) foi pintada quase duzentos anos depois, e representa um episódio histórico entre Inglaterra e Espanha: a Batalha de Gravelines³⁴. A interpretação da cena por Loutherbourg tem um forte caráter teatral para demonstrar a violência da batalha, além de intensa movimentação. A pintura de Loutherbourg é mais impressionante que a cena retratada por Backhuyzen, pois une tempestade e batalha naval, resultando numa luta onde a coragem dos navios e seus homens se confundem no palco das forças descomunais da natureza. É uma batalha sublime. A intensidade e a vivacidade da luz vermelha do fogo, o agitado mar de luminescências esverdeadas, o ameaçador céu pesadamente negro se encontram para

³⁴ A Batalha de Gravelines foi travada entre a Espanha de Filipe II e a Inglaterra de Elizabeth I. Ocorreu em 1588, no Canal da Mancha, em Gravelines, próximo à França. E terminou com a vitória dos ingleses sobre os espanhóis, marcando a decadência do poderio naval espanhol e a ascensão do poderio naval inglês.

conferir à cena toda a dramaticidade do combate. Provavelmente, nesta obra, podemos ver o artista trazer algo novo para a produção de marinhas.

Ao mesmo tempo, na França, devemos destacar a atuação do pintor Claude-Joseph Vernet e sua *série* de pinturas dos portos franceses, encomendada pelo rei Luis XV e que se encontram hoje no Louvre e no Museu Nacional da Marinha, em Paris. A *série Portos da França* foi pintada entre 1753 – após a volta do artista de uma longa temporada de quase vinte anos em Roma – e 1765, totalizando quinze obras. O objetivo dessas era exaltar os grandes portos militares e comerciais do país através de um programa didático que visava mostrar as atividades características de cada região. As obras se destacam por acrescentar um retrato fiel da paisagem urbana e dos costumes contemporâneos ao período da realização das obras.



11



12

11. Claude-Joseph Vernet, *Interior do porto de Marselha, visto do pavilhão de l'Horloge du Parc*, 1754, óleo s/ tela, 165 x 265 cm, Musée National de la Marine, Paris
12. Claude-Joseph Vernet, *Vista do porto de La Rochelle, tomada da margem pequena*, 1762, óleo s/ tela, 165 x 265 cm, Musée National de la Marine, Paris

Porém, é importante lembrarmos que a representação de portos já havia sido realizada por outro pintor francês, Claude Lorrain. Este artista, a partir da década de 1630, realiza, por exemplo, obras como *Ulisses retorna com Chryseis para seu pai* (1648), a qual notamos que o uso da mitologia grega serve como motivo para representar uma cena de porto. Percebemos que Claude Vernet, em *Interior do Porto de Marselha* (1754), revela algumas semelhanças com a obra de Lorrain no que se refere ao primeiro plano com as figuras que participam dessa vida portuária e no ponto de vista escolhido pelo artista para retratar a cena. Ao olharmos com mais atenção, também percebemos as diferenças existentes entre as duas obras, e estas são muito relevantes, especialmente, pela maneira como o motivo é representado, já que na obra de Claude Vernet, a paisagem urbana da

cidade é contemporânea ao artista, enquanto Lorrain povoa sua obra com ruínas e com referências mitológicas.



13. Claude Lorrain, *Ulisses retorna com Chryseis para seu pai*, 1648, óleo s/ tela, 119 x 150 cm, Louvre, Paris

Outra influência desse período é a pintura veneziana de Giovanni Antonio Canal, mais conhecido por Canaletto (1697-1768) e Francesco Guardi (1712-c.1793). Ambos são responsáveis, no século XVIII, pela representação de uma pintura de paisagem marinha que retrata a cidade de Veneza e seus canais.



14. Canaletto, *Vista do Grande Canal*, c.1735, óleo s/ tela, 73 x 129 cm, Wallraf-Richartz Museum, Colônia

15. Francesco Guardi, *O Doge no Bucintoro perto do Riva di Sant'Elena*, 1766-70, óleo s/ tela, 66 x 100 cm, Louvre, Paris

A obra *O Doge no Bucintoro perto do Riva di Sant'Elena* (1766-70) permite uma aproximação com *Interior do Porto de Marselha*, de Claude Vernet, pois a construção dos elementos constituintes da obra, como as figuras no porto e a presença da arquitetura

urbana, proporciona uma grande similaridade na disposição desses dados compositivos. Contudo, a pintura de Guardi contém uma linha de horizonte que divide a tela em duas partes iguais, criando um céu menos opressor e sua iluminação possibilita uma visualização da cidade em uma atmosfera mais leve. O artista – Guardi – constrói através de pequenas manchas de cor as formas da composição. Já Vernet faz o seu horizonte na parte baixa do quadro, ampliando o firmamento imensamente e criando densas nuvens que o habitam.

A influência da pintura holandesa, de Claude Lorrain, e da pintura veneziana se condensa na obra do pintor inglês William Turner, que mantém, em suas marinhas, a representação de cenas de portos, mares calmos, tempestades e naufrágios. Isto significa que é possível reconhecer, na obra deste artista, todas as influências da tradição de pintura de marinha até então. Ao absorver todas essas referências, Turner consegue transformá-las em elementos característicos de sua produção, inovando na técnica, através de efeitos de luz e cor, em pinturas quase abstratas cujas formas se dissolvem.



16



17



18



19

16. William Turner, *Cena costeira com pescador puxando um barco para terra firme*, c.1803-4, óleo s/ tela, 91,4 x 122 cm, Tate Gallery, Londres
17. William Turner, *O declínio do império cartaginense*, 1817, óleo s/ tela, 170 x 239 cm, Tate Gallery, Londres
18. William Turner, *Veneza, do pórtico de Madonna della Salute*, c.1835, óleo s/ tela, 91,4 x 122,2 cm, Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque
19. William Turner, *Manhã após o dilúvio*, c. 1843, óleo s/ tela, 78,5 x 78,5 cm, Tate Gallery, Londres

Clarkson Stanfield (1793-1867) dá continuidade a esse repertório, nitidamente influenciado pela obra de Turner e pela pintura de marinha holandesa do século XVII, onde retrata cenas das costas rochosas ou de naufrágios. Seus mares quase sempre revoltos geralmente apresentam alguma ação humana, como ocorre, por exemplo, na obra *Penhasco de Shakespeare, Dover, 1849* (1862).



20. Clarkson Stanfield, *Penhasco de Shakespeare, Dover, 1849*, 1862, óleo s/ tela, 58,4 x 91,4 cm, National Maritime Museum, Londres

Uma possibilidade de renovação dos motivos pintados no contexto da produção de marinhas pode ser verificada no pintor inglês John Constable, quando este nos apresenta a obra *Baía de Weymouth, com a colina Jordan* (1816). Apesar do artista ser reconhecido como um paisagista, este realizou algumas marinhas, das quais esta apresenta uma novidade: a representação de uma praia, onde inexistia a presença da figura humana. Constable mantém uma relação direta com a natureza. É uma relação ativa com a realidade natural, na qual o pintor não dissocia a sua reação afetiva do ambiente representado (Argan, 1996:40). E, que neste caso, é envolvido pelas afinidades sentimentais do artista em relação à praia – trata-se das proximidades do lugar onde ele passou a lua-de-mel. Ao representar uma praia, o artista evidencia o interesse na simples beleza dessa natureza marítima e o lirismo que ocorre da relação subjetiva deste – o artista – com o local representado. Este motivo – a praia – será muito comum na produção francesa de meados do século XIX.



21. John Constable, *Baía de Weymouth, com a colina Jordan*, 1816, óleo s/ tela, 53 x 75 cm, National Gallery, Londres

O pintor inglês atuante na França, Richard Parkes Bonington (1802-1828), merece destaque na produção de marinha francesa. As obras *Mercado de peixe perto de Bolonha* (1824) e *No Adriático, a laguna tomada de Veneza* (1826) demonstram tanto um conhecimento sobre a paisagem marítima holandesa, como uma iluminação *à la* Turner. Ressalte-se uma percepção sobre as pinceladas mais soltas, que, assim como Constable, se tornarão referência para a pintura francesa.



22



23

22. Richard Parkes Bonington, *Mercado de peixe perto de Bolonha*, 1824, óleo s/ tela, 82,2 x 122,6 cm, Yale Center for British Art, New Haven

23. Richard Parkes Bonington, *No Adriático, a laguna tomada de Veneza*, 1826, óleo s/ cartão, 30 x 43 cm, Louvre, Paris

Ao mesmo tempo, percebemos, que desde o cenário holandês dos seiscentos, a vertente da pintura de marinha que basicamente cria “retratos” de barcos em momentos de

tensão – pintura histórica de marinha –, coexiste com a representação de outros motivos, como pequenos barcos, as cenas de praias e mesmo rios e lagos retratados por artistas como, Jan Porcellis (1580/84-1632)³⁵, Simon de Vlieger (1601/02-1653)³⁶, Jan van de Cappelle (1624/26-1679)³⁷, Salomon Ruysdael³⁸ (c. 1600-1670) e Jan van Goyen³⁹ (1596-1656). Jan Porcellis, por exemplo, em *Pescando mexilhões* (1622) explora a temática da simplicidade da pesca, enobrecendo esta atividade. A composição reforça o motivo dos trabalhadores da pesca, pois no primeiro plano temos a solidez castanha dos barcos, areia e das figuras dos pescadores. O mar e o céu são difusos e cinzentos, a maresia se mistura às nuvens criando um ambiente incerto. Por outro lado, temos *Paisagem fluvial com balsa transportando animais* (c. 1650) de Ruysdael, na qual o artista aborda uma atividade prosaica. Este quadro nos apresenta uma valorização dos elementos naturais, tanto que podemos descrever como protagonista a frondosa árvore que se impõe no primeiro plano, acima do diminuto grupo humano que atravessa o grande rio em uma balsa.



24



25

24. Jan Porcellis, *Pescando mexilhões*, 1622, óleo s/ tela, 36,3 x 60,4 cm, National Maritime Museum, Londres
25. Salomon Ruysdael, *Paisagem fluvial com balsa transportando animais*, c. 1650, óleo s/ tela, 74 x 104 cm, MASP, São Paulo

³⁵ Aluno de Hendrick Vroom inovou por não se preocupar com a representação de grandes navios e acontecimentos marítimos, preferindo os mares e os céus tempestuosos com barcos simples como motivos para suas obras.

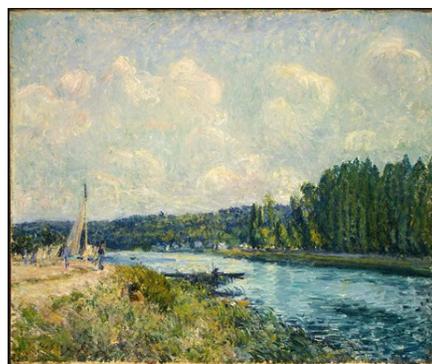
³⁶ Discípulo de Jan Porcellis abordou em suas obras os temas de barcos em águas calmas, formações rochosas açoitadas por ondas colossais e cenas panorâmicas de praias.

³⁷ Os seus motivos mais explorados eram grupos de barcos em águas calmas de mares ou rios largos e portos fluviais.

³⁸ Pintor de paisagens que se dedicou, principalmente a partir de 1630, à representação de embarcações em cenas fluviais.

³⁹ Aluno de Esaias van de Velde (c. 1587-1630), pintou cenas fluviais das cidades de Dordrecht e Nijmegen, na Holanda.

Na França, no século XIX, a tradição de representar batalhas navais, grandes barcos, tempestades e naufrágios é mantida por alguns artistas, como Eugène Isabey (1803-1886), Théodore Gudin (1802-1879), Jules-Achille Noel (1810-1881), Félix Ziem (1821-1911), entre outros. Porém, este tipo de marinha perde espaço para as cenas à beira-mar, praias, vistas de mar aberto, barcos de pescadores e iates, e mesmo rios. O rio se torna, nesse período, um motivo muito recorrente nas pinturas de alguns artistas, que exploram tanto os sentimentos em relação a ele quanto técnicas de representação do efeito da luz e o reflexo das águas, ou ainda as novas atividades de lazer, como o passeio de barco. Isto acontece principalmente a partir da segunda metade do século, com a atuação dos pintores Charles-François Daubigny (1817-1878), Gustave Courbet (1819-1877), Eugène Boudin, Alfred Sisley (1839-1899) e Claude Monet. Daubigny e Sisley retrataram em suas obras muitas cenas com a presença de rios, como podemos verificar nas obras abaixo:



26. Charles-Francois Daubigny, *As margens do Oise*, final de 1850, óleo s/ tela, 25,5 x 41 cm, Hermitage, São Petersburgo
27. Alfred Sisley, *Margens do Oise*, 1877/1878, óleo s/ tela, 54,3 x 64,7 cm, National Gallery of Art, Washington D.C.

Boudin representou muitas cenas das praias em suas obras. São famosas as cenas de grandes grupos em trajes da moda que freqüentavam Deauville e Trouville, como *Cena de praia, Trouville* (c. 1860-70). Essa representação da vida contemporânea faz-nos lembrar a descrição de Diderot sobre as obras de Vernet, anteriormente comentado, porém, em uma pincelada mais solta, com os contornos das figuras menos precisos, um ambiente descontraído e voltado para a apreciação da praia. Não mais os transeuntes de passagem de Vernet, mas uma experiência de sentir o ambiente do litoral envolto em uma atmosfera de frescor na presente na obra de Boudin. Em outra tela do pintor, temos uma cena oposta a esta, o estudo *Praia em Trouville ('Uma borrasca vindo do Oeste')* (déc. 1890), na qual

Boudin representa uma praia praticamente deserta – apenas algumas manchas de cor denunciam as figuras – com um céu anunciador de uma tempestade, pintado em largas pinceladas. As manchas de cinzas enegrecidos e os beges e areias da praia demonstram o impacto da cena, flagrando o impulso do artista frente a tal visão. Esta última obra permite uma aproximação com algumas pinturas de Castagneto, principalmente as feitas após sua viagem à França, pois elas tendem a uma composição que simplificam os espaços, definindo-os em grandes áreas pintadas, cujas pinceladas constroem as sensações entre o artista e seus motivos.



28



29

28. Eugène Boudin, *Praia em Trouville ('Uma borrasca vindo do Oeste')* (estudo), década 1890, óleo s/ tela, 35,6 x 58,1 cm, National Gallery, Londres
29. Eugène Boudin, *Cena de praia, Trouville*, c. 1860-70, óleo s/ madeira, 21,6 x 45,8 cm, National Gallery, Londres

Courbet também se dedicou à pintura de algumas marinhas, entre elas *Mar calmo* (1866) e *Cena de praia* (1874). Percebemos, na primeira obra, a intenção do artista em demonstrar um lugar tranqüilo, calmo, na beira do mar. O recorte que o pintor escolheu evidencia a construção da profundidade pela cor em três faixas que correspondem a um grande céu cinza que se impõe sobre o mar azul e a areia – ou a terra. A sensação da obra é como se o tempo tivesse parado, de tão calma que é a cena, onde os olhos repousam no azul do mar. A segunda obra, *Cena de praia*, nos remete a um céu nublado que apresenta uma movimentação das nuvens que preenche toda a tela. O cenário remete a sensações opostas à obra *Mar calmo*, a ausência de figuras demonstra a tensão da paisagem, do temporal que está prestes a começar, e mesmo assim, mantém a sua beleza. A beleza da relação entre o artista e a natureza.



30

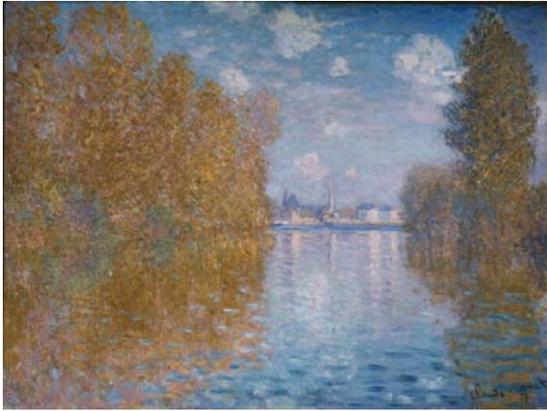


31

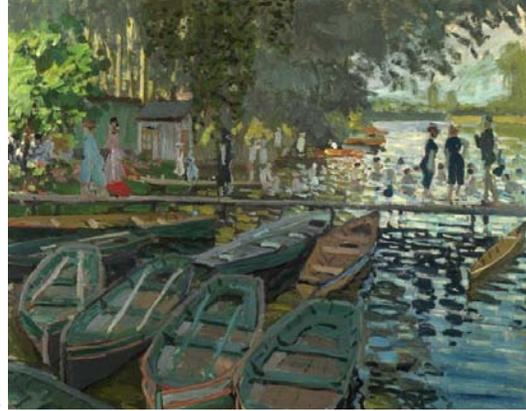
30. Gustave Courbet, *Mar calmo*, 1866, óleo s/ tela, 54,1 x 63,9 cm, National Gallery of Art, Washington D.C.

31. Gustave Courbet, *Cena de praia*, 1874, óleo s/ tela, 37,5 x 54,5 cm, National Gallery, London

Claude Monet é o artista que mais contribuiu para a pintura do século XIX, no que concerne às pinturas que têm como desafio retratar a incidência da luz sobre a água. Como casos exemplares temos as obras que representam as cenas de beira-rio, praias e passeios de barcos. Na obra *Efeito de outono em Argenteuil* (1873), percebemos a experimentação do artista com os reflexos das árvores na água. Monet cria uma relação entre os amarelos e azuis que funde a vegetação com o rio e este com o céu, confundindo o observador quanto ao contorno dos elementos que compõem a obra. Ao mesmo tempo, destrói a perspectiva renascentista ao construir um espaço com as cores. Já na obra *Banhistas em La Grenouillère* (1869), notamos que o artista retrata uma cena de rio, onde é patente a preocupação em representar a aparência do ambiente de lazer dos habitantes das grandes cidades. Estes utilizam o rio como um descanso da agitação urbana, como podemos perceber nos barcos ancorados, nas pessoas em trajés de banho e se banhando ao fundo, sob os verdes que produzem sombras refrescantes, deixando o ambiente agradável. As pinceladas curtas que misturam na água os verdes e azuis tremulantes reforçam a tranquilidade desse ambiente de descanso.



32



33

32. Claude Monet, *Efeito de outono em Argenteuil*, 1873, óleo s/ tela, 55 x 74,5 cm, Courtauld Institute of Art Gallery, Londres.
33. Claude Monet, *Banhistas em La Grenouillère*, 1869, óleo s/ tela, 73 x 92 cm, National Gallery, Londres.

Por meio desse breve histórico, observamos a influência holandesa que se espalha por toda a Europa e muitos artistas utilizarão as mesmas referências e soluções plásticas, atualizando-as conforme seus contextos e suas motivações. A partir desse ponto, podemos verificar como esse repertório de imagens – tanto o motivo da representação marinha quanto as abordagens e técnicas aplicadas – constitui o contexto artístico com o qual o Brasil do século XIX lidou, fundindo-o a uma produção colonial pré-existente, conformando o cenário no qual moveu os impulsos do fazer artístico de Giovanni Castagneto.

A marinha no Brasil

No Brasil, as primeiras imagens que fazem referência à pintura de marinha remontam aos séculos XVI⁴⁰ e XVII⁴¹. Essas produções são divididas em dois tipos: (1) vinculadas à cartografia, pois se tratam de mapas que, ao mesmo tempo em que descrevem a geografia da nova terra, apresentam a descrição de grandes barcos e (2) gravuras utilizadas como ilustração para documentar ou divulgar viagens e acontecimentos

⁴⁰ Hans Staden, *Combate na Baía do Rio de Janeiro*, 1554, xilogravura, 11,1 x 10,8 cm, BN, Rio de Janeiro; André Thevet, *Corte e embarque do pau-brasil*, 1555, xilogravura, 13,7 cm x 16,3 cm, BN, Rio de Janeiro; Oliver van Noort, *Rio de Janeiro*, 1599, buril, 14,5 x 22,4 cm, Coleção Guita e José Mindlin, São Paulo. Mais sobre o assunto: Belluzzo (1994), Ferrez (2000).

⁴¹ João Teixeira Albernaz I, *Pranta da Cidade do Salvador/Na Bahia de Todos os Santos*, c. 1605 (c. 1626), IHGBrasileiro, Rio de Janeiro; Claes Jansz Visscher e Hessel Gerritsz, *S. Salvador/Baya de Todos os sanctos*, c. 1624, BN, Rio de Janeiro; François Froger, *São Sebastião Vila Episcopal do Brasil*, 1695, buril, 13 x 26,5 cm, BN, Rio de Janeiro. Mais sobre o assunto: Reis (2000), Ferrez (2000).

marítimos de ordem militar. Deve-se, também, destacar que essas produções em sua grande maioria são realizadas por artistas estrangeiros.

A produção holandesa do século XVII, que representa a paisagem natural do Brasil, evidencia a realização de motivos vinculados à pintura histórica de marinha. Isto pode ser verificado, por exemplo, na obra, *Vista do Recife e seu porto*, atribuída a Gillis Peeters (1612-1653) e *Navios de guerra holandês chegando às Índias Ocidentais*, de Bonaventura Peeters (1614-1652). A pintura de Gillis Peeters retrata – com influência da pintura italiana de Claude Lorrain – o porto do Recife, demonstrando a importância comercial da cidade. E a obra de Bonaventura Peeters retrata a chegada de um navio de guerra em terras americanas. Ambas fazem parte de um importante conjunto, cujo foco é a divulgação da imagem das posses americanas da Holanda na Europa.



34



35

34. Bonaventura Peeters, *Navio de Guerra Holandês chegando às Índias Ocidentais*, 1648, óleo s/ tela, 47 x 71,4 cm, Wadsworth Atheneum, Hartford

35. Gillis Peeters, *Vista do Recife e seu porto*, óleo s/ tela, 49,5x 84,5 cm, coleção particular

A pintura de marinha em terras brasílicas tem seu início no período colonial, com artistas que se encaminhavam para cá com o intuito de retratar a paisagem local⁴². As imagens então produzidas visavam informar a Europa sobre as novas terras de além-mar. Sobre as paisagens, incluindo a marinha, podemos afirmar que estas possuem relações profundas com a prática de desenho dos cartógrafos, desenhistas e engenheiros militares a serviço do exército português⁴³.

⁴² Cabe aqui uma ressalva com relação a produção de imagens sobre o Brasil Colônia, pois devemos atentar para alguns dados importantes sobre o período. Segundo Pinto (in HOLANDA, 1967), a entrada de expedições científicas estrangeiras no Brasil era proibida por Portugal, porém, como aponta Alencastro (2000) quando tratamos da história colonial não podemos confundir o território atual com o do período. O universo dominado pela metrópole portuguesa concorria com longas extensões de território dominado por outras metrópoles, como Holanda, Espanha e França. Desta maneira, as regras para essas regiões eram diferenciadas, possibilitando, por exemplo, uma produção como a do artista holandês Frans Post, no Brasil no século XVII.

Em obras realizadas no Brasil, podemos destacar as que são atribuídas a Leandro Joaquim (1738?-1798?). Se confirmada a atribuição, este seria um dos primeiros artistas a trabalhar com a temática de marinha ainda no século XVIII. Obras como *Visita de uma Esquadra Inglesa na Baía de Guanabara*, *Procissão marítima*, *Pesca da Baleia na Baía de Guanabara* e *Vista da Igreja e Praia da Glória*⁴⁴, todas em formatos ovais e pintadas no final do século XVIII, são exemplos que podem ser colocados, dentro da tradição de pintura de marinha. No primeiro caso, é uma visita oficial, no segundo caso é a atividade pesqueira, no terceiro exemplo temos festejos marítimos e o último quadro apresenta uma vista marítima da cidade do Rio de Janeiro.



36



37

36. Atribuído a Leandro Joaquim, *Visita de uma Esquadra Inglesa na Baía de Guanabara*, final do séc. XVIII, óleo s/ tela, 111x139cm, Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro
37. Atribuído a Leandro Joaquim, *Pesca da Baleia na Baía de Guanabara*, final séc. XVIII, óleo s/ tela, 83x113cm, MHN, Rio de Janeiro

⁴³ Por exemplo, artistas como Antonio Giuseppe Landi (1713-1791) e Carlos Julião (1740-1811), ambos desenhistas militares que participaram das explorações realizadas por donatários da coroa portuguesa. Eles – os artistas – começaram a registrar as cidades, a natureza, os habitantes, os costumes, como forma de descrever as características da sociedade colonial.

⁴⁴ As obras atribuídas a Leandro Joaquim têm como hipótese terem sido pintadas para fazerem parte de um dos pavilhões do Passeio Público do Rio de Janeiro (Migliaccio, 2000).



38



39

38. Atribuído a Leandro Joaquim, *Procissão Marítima*, final séc. XVIII, óleo s/ tela, 111x139cm, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro
39. Atribuído a Leandro Joaquim, *Vista da Igreja e Praia da Glória*, final do séc. XVIII, óleo s/ tela, 83x113cm, MNBA, Rio de Janeiro

A produção europeia que retrata a paisagem marinha brasileira, desse mesmo período, é vinculada aos relatos de viagens, às representações de grandes barcos e à apresentação das costas brasileiras com seus portos. A pintura feita por Dominic Serres (1722-1793) é um exemplo desta colocação, como podemos verificar em *Vista do Acoradouro do Rio de Janeiro com a Chegada de um Esquadrão Britânico* (1782, óleo s/ tela, 58,5 x 73,5 cm, coleção Geyer do MI, Petrópolis). Essa produção se aproxima das expedições artísticas e científicas que se ampliam, a partir do século XIX, com a abertura do país às nações estrangeiras, possibilitando uma presença muito grande de artistas estrangeiros em terras brasileiras.

No início do século XIX, com a vinda da família real portuguesa para o Brasil, fixando a corte no Rio de Janeiro, fez-se necessário um incremento da cultura europeizante no país. Dentre as diversas ações nesse sentido percebemos o apoio da corte portuguesa com relação à vinda da Missão Francesa. Esta foi incumbida de formalizar o ensino das artes e, para tanto, desenvolveu o projeto da AIBA, que instituiu oficialmente a formação neoclássica francesa em terras brasileiras. Destacamos que é nesse período que a paisagem se torna elemento identificador da construção da imagem nacional, por isso, largamente utilizada em pinturas históricas e mesmo em retratos. No entanto, ao final do século XIX, a paisagem será considerada, também, elemento de identificação de uma modernidade nas artes, pois esta “liberta-se (...) da tutela da ilustração e da pintura de história” (Migliaccio, 2000:128), isto é, emancipa-se da narrativa, como bem podemos verificar em Castagneto.

A AIBA, durante o século XIX, realizou – através de poucos artistas – paisagens marinhas⁴⁵, como podemos verificar em pinturas de Félix Émile Taunay (1795-1881). A obra *Paisagem Histórica de um Desembarque no Largo do Paço* (1819) é um exemplo de pintura histórica de marinha que tem no porto um importante motivo para a representação pictórica. Segundo Belluzzo, Félix Taunay, nessa pintura, se preocupa mais com as sensações proporcionadas pela luz do que com a descrição do porto, “*imagem dos limites da paisagem que definem a terra e o mar*” (1994:125).



40. Félix Émile Taunay, *Paisagem histórica de um desembarque no Largo do Paço*, c.1829, óleo s/ tela, 76 x 117 cm, MI, Petrópolis

Outros motivos retratados na produção de marinhas no Brasil e vinculados à pintura histórica da Academia aparecem em obras de Vitor Meireles (1832-1903)⁴⁶ – cuja especialidade não era a marinha – e do pintor italiano Eduardo De Martino (1838-1912)⁴⁷. Ambos retrataram episódios da atuação da marinha brasileira na Guerra do Paraguai a partir de encomendas oficiais do governo imperial. Importante destacar que, ao contrário das representações das batalhas navais de Willem van de Velde, o Jovem ou de Samuel Scott,

⁴⁵ A pintura de marinha era um gênero subsidiário à pintura de paisagem, que em si mesma já era considerada hierarquicamente inferior dentro dos cânones acadêmicos. Porém, é importante destacarmos que na AIBA esta goza de certo prestígio dado à importância da natureza para formação da iconografia nacional (Migliaccio, 2000; Squeff, 2004).

⁴⁶ Após entrar na Academia em 1847, obtém o Prêmio de Viagem, em 1853, com o qual vai para Roma, Florença e Paris. Ao retornar ao Brasil, realizou diversas pinturas sobre batalhas por encomenda oficial e lecionou na Academia até 1889. Mais sobre o assunto: Rosa (1982), Coli (1994).

⁴⁷ Pintor nascido na Itália, chega ao Brasil na década de 1860. Fez parte da marinha de guerra italiana. Participou de várias Exposições Gerais de Belas Artes. Em 1875, muda-se para Londres, aonde vem a se tornar pintor da Corte Inglesa.

que se realizam em alto-mar, as obras de Vitor Meireles e de Eduardo De Martino têm uma característica diferente: são representações de batalhas navais realizadas em rios.

Vitor Meireles pintou as obras *Combate Naval do Riachuelo* (1883)⁴⁸ e *Passagem de Humaitá* (1868-71)⁴⁹. Na primeira obra percebemos como estão presentes vários elementos que compõem uma tradicional cena de batalha naval, como a imponência na representação dos navios brasileiros, o que reforça a superioridade bélica do país, e o ambiente enevoado pela fumaça dos tiros disparados demonstrando a intensidade do combate.



41. Vitor Meireles, *Combate Naval de Riachuelo*, 1882/1883, óleo s/ tela, 420x820 cm, MHN, Rio de Janeiro

Segundo Gonzaga Duque (1997: 55), a pintura de marinha no Brasil teve poucos representantes. Além de Eduardo De Martino, já citado, o crítico menciona Gustave James (?–1884), Émile Rouède (1850-1912) e, é claro, Castagneto, como principais exemplos do gênero. Provavelmente por considerar pintores de marinhas, apenas os artistas que se dedicavam, especialmente, a representação de barcos e do mar, e por estarem vinculados ao ambiente carioca do período, o que justificaria a ausência de nomes como Nicolau Facchinetti (1824-1900), no primeiro caso, e Benedito Calixto, no segundo.

Eduardo De Martino retratou, além dos registros históricos da Guerra do Paraguai, obras que representam chegadas oficiais e descrevem os detalhes de grandes barcos. Como exemplo desses motivos, podemos citar a tela *Chegada da Fragata Constituição ao Rio de Janeiro em 1843* (c.1870) que narra o desembarque da Imperatriz Teresa Cristina no Brasil ou a pintura *Barco no mar em Salvador* (1873), no qual é visível a

⁴⁸ *Combate Naval de Riachuelo*, 1883, óleo s/ tela, 420 x 820 cm, MHN, Rio de Janeiro. A obra é uma réplica feita pelo artista a pedido de Dom Pedro II, já que a versão original ficou danificada após o seu retorno da Exposição Universal da Filadélfia em 1876.

⁴⁹ *Passagem de Humaitá*, 1868-1871, óleo sobre tela, MHN, Rio de Janeiro.

detalhada descrição da embarcação. Gonzaga Duque (1997) criticou as pinturas de marinhas históricas realizadas por Eduardo De Martino por achar que estas eram vacilantes e incorretas e porque “*pintava defeituosamente, com maneirismos e descuidos*” (1997:55). Mas, ao mesmo tempo, o autor afirma que os pequenos quadros de cavalete do pintor eram superiores a essa produção oficial. A opinião positiva sobre o pintor é defendida por Campofiorito (1983), que a justifica pela “*habilidade [técnica] para pintar temas relacionados com barcos de guerra*” (1983: 50) e pelos “*melhores registros históricos dos feitos da marinha brasileira na luta contra o Paraguai*” (1983: 51). O fato é que, pela falta de espontaneidade, a obra do pintor italiano, que faz parte da tradição de marinha histórica do Brasil, deixa importantes registros da atuação da Marinha brasileira na Guerra do Paraguai.



42. Eduardo De Martino, *Barco no mar em Salvador*, 1873, Coleção Sérgio Fadel, Rio de Janeiro

Outro importante artista a atuar na produção de marinhas no Brasil é Gustave James: trata-se de um artista pouco estudado e, conseqüentemente, temos poucas fontes bibliográficas sobre o pintor, inclusive para melhor avaliar sua atuação no período. Um exemplo de sua produção é a obra *A borrasca* (1875), que retrata um dos principais motivos representados pelos pintores de marinha desde o século XVII: as tempestades em alto-mar. O mar revoltado e as nuvens escuras criam toda atmosfera sombria, características de um grande temporal com o barco no alto de uma onda sendo arrastado pela força do vento que o leva a ficar na posição diagonal. O mar azul profundo e o céu negro cortado pelo raio criam um impacto violento evidenciando a ação das forças da natureza sobre a embarcação. Há apenas uma grande área amarela que ilumina o barco e projeta sua luz sobre o oceano

que adquire um tom azul diáfano em um cenário que é preenchido quase exclusivamente pelo oceano e pelo céu.



43. Gustave James, *A borrasca*, 1875, óleo s/ tela, 77 x 127 cm, Coleção Sérgio Fadel, Rio de Janeiro

Gonzaga Duque ainda cita Emílio Rouède que “*pintava marinhas elétricas, em cinco minutos, nas kermesses de caridade*” (1997: 56), entre tantas outras habilidades que possuía. Ainda, segundo o autor, o artista produzia estas telas por mera diversão.

Para além dos nomes mencionados por Gonzaga Duque, podemos apontar alguns artistas que realizaram importantes pinturas de marinhas. Por exemplo, Nicolau Facchinetti (1824-1900), um pintor bastante minucioso que realizou um tipo de paisagem que também permite interpretá-la como marinha, pois associa a descrição da vida urbana e do mar em uma cidade litorânea como o Rio de Janeiro. De certo modo, Facchinetti dá continuidade a um tipo de representação cujo motivo são os portos de Vernet ou as vistas de Veneza de Canaletto, pois evidencia uma cidade que tem no mar uma importante referência de beleza natural. É o que notamos na obra *Enseada do Botafogo* (1869), na qual o artista retrata o mar e o universo urbano inseridos na paisagem natural.



44. Nicolau Facchinetti, *Enseada do Botafogo*, 1869, óleo s/ tela, 51 x 87 cm, MASP, São Paulo

Outro artista que podemos destacar é Georg Grimm (1846-1887). Este utilizou a prática da pintura *en plein air* para retratar muitas cenas à beira-mar de Niterói, como *Vista da Ponta de Icarai* (1884). Nessa obra o artista retoma o tratamento de um motivo muito em voga na Europa nesse período, as cenas de praia. A obra assinala as várias características do artista, como a detalhada descrição das pedras, um arranjo que praticamente divide diagonalmente a tela em partes iguais – composição muito comum nos discípulos de Grimm nesse período. A pintura é banhada por um mar azul intenso e que apresenta, ao fundo, uma divisão muito tênue entre o céu carregado de nuvens e o mar. O papel exercido por Grimm, no grupo que liderou, é de extrema importância para a pintura de paisagem no Brasil. Ao levar para Niterói um grupo de alunos e pela realização da prática do *en plein air*, o pintor promoveu, um novo método para uma interpretação da natureza, que passa pela experimentação e olhar individuais.



45. Georg Grimm, *Vista da Ponta de Icarai*, 1884, óleo s/ tela, 81,4 x 152 cm, coleção particular

Ao compararmos a produção inicial dos alunos de Grimm, percebemos o quanto este influencia seus pupilos. As obras *Praia da Boa Viagem* (s/d), de Hipólito Caron (1862-1892); *A pesca* (1883), de Domingos Garcia y Vazquez (1859-1912); *Canto de praia* (1886), de Antonio Parreiras (1860-1937) e *Porto do Rio de Janeiro* (1884) de Giovanni Castagneto são obras que apresentam semelhanças significativas da convivência do grupo com o mestre. É nítido nessas obras o esquema utilizado para a composição da cena: tela dividida ao meio por uma linha diagonal, separando os elementos vinculados à terra ou à areia, como casas, barcos, vegetação, enfim a paisagem terrena. E o mar e o céu se fundindo, na parte superior da tela (como podemos verificar no quadro modelar de Grimm, *Vista da Ponta do Icarai*, imagem 45).



46



47



48



49

46. Hipólito Caron, *Praia da Boa Viagem*, óleo s/ tela, 50 x 70 cm, MNBA, Rio de Janeiro
 47. Domingos Garcia y Vasquez, *A Pesca*, 1883, óleo s/ tela, MNBA, Rio de Janeiro
 48. Antonio Parreiras, *Canto de praia*, 1886, óleo s/ tela, MNBA, Rio de Janeiro
 49. Castagneto, *Porto do Rio de Janeiro*, 1884, óleo s/ tela, 54,7 x 94 cm, MNBA, Rio de Janeiro

A pintura de marinha no Brasil do século XIX estabelece diálogos tanto com a produção brasileira quanto européia. Isto significa, uma produção que inclui as imagens produzidas por estrangeiros nos séculos XVI e XVII, até a produção histórica balizada pelos valores acadêmicos e seus grandes motivos. A essas manifestações artísticas devemos

somar a representação de atividades cotidianas, como a pesca e os festejos populares, e a introdução da pintura *en plein air* modificando a relação do artista com a paisagem marítima. Todos esses pontos elencados constituem o cenário da produção de marinhas no país, no qual Castagneto está imerso.

Castagneto e a pintura de marinha

A produção de Castagneto é caracterizada, em seu início, pelas representações de grandes barcos e cenas de portos, como atestam as obras realizadas nos primeiros anos de 1880⁵⁰. Nesse período, Castagneto realizou algumas cópias de obras do pintor Eduardo De Martino, como por exemplo, *Abordagem da Corveta Maceió*⁵¹. Isso significa que Castagneto treinou modelos de pintura de batalhas marítimas e, que provavelmente, se baseou nesses modelos para realizar a sua única tentativa de uma pintura histórica de marinha em 1887, *Uma salva em dia de grande gala na baía do Rio de Janeiro*, que pertence hoje ao MASP.



50. Castagneto, *Uma salva em dia de grande gala na baía do Rio de Janeiro*, 1887, óleo s/ tela, 74 x 150 cm, MASP, São Paulo

⁵⁰ *Embarcações Atracadas à Ponte do Trapiche do Cleto na Antiga Rua da Saúde no Rio de Janeiro*, 1883, óleo s/ madeira, 20,5 x 11,5 cm, coleção Ivo Luiz de Sá Freire Vieitas, Rio de Janeiro (Levy, 1982); *Vapor Ancorado na Ilha de Mocanguê em Niterói*, 1885, óleo s/ tela, 13 x 23 cm, Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo; *Faluas ancoradas na Ponta do Caju no Rio de Janeiro*, 1885, óleo s/ cartão, 24 x 32 cm, coleção Paulo Fontainha Geyer do MI, Petrópolis.

⁵¹ A obra realizada por De Martino em 1885 (óleo s/ tela, 34 x 56 cm, MI, Petrópolis) retrata um episódio da Guerra do Paraguai.

A obra 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 à Itália. Exposta em junho, na *Glace Élégante*⁵², gerou polêmica na imprensa de crítica de arte da época, com o “duelo” entre Marciano Cock, do jornal *Diário Ilustrado* e Oscar Guanabardino, de *O Paiz*, além de uma crítica depreciativa de Angelo Agostini, na *Revista Ilustrada*⁵³. Em setembro de 1887, Castagneto apresentou a tela à AIBA, e a mesma foi rejeitada em relatório feito pelos professores João Zeferino da Costa e José Maria de Medeiros (1849-1925). No citado relatório estes artistas apontavam todos os “problemas” existentes na obra (Levy, 1982: 33-34). Em outubro de 1889, Castagneto realizou outra obra que retoma os temas dos grandes barcos. O neto de D. Pedro II, Dom Pedro Augusto, encomendou ao artista uma pintura para presentear os tripulantes do encouraçado chileno *Almirante Cochrane* que visitou o Brasil nesse ano. O artista entrega a tela de 80 x 130 cm, no dia 26 de Outubro e no dia 9 de novembro, a obra é exposta durante a cerimônia e a realização do (último) baile na Ilha Fiscal, seis dias depois da cerimônia, o Império cai e a República é proclamada. Podemos considerar essas duas pinturas – de 1887 e de 1889 – como casos isolados do pintor Castagneto na tentativa de produzir pinturas de marinha histórica.

As marinhas de Castagneto trazem como novidade a representação pelo artista do ambiente dos pescadores. O pintor apresenta, principalmente, os barcos e botes *adernados* para traduzir essa vida na praia. A pintura desta vida simples do litoral de Castagneto coincide com a renovação do tema da marinha na Europa, principalmente pela produção francesa, a partir de meados do século XIX. Percebemos que, ao contrário de outros pintores brasileiros, que em seus estudos na França ficam fascinados com a vida urbana, e ao voltar recriam e mesmo “procuram” por uma Paris na cidade do Rio de Janeiro. Em Castagneto isso não foi importante, a urbanidade não é o foco de suas pinturas. O artista não olha para a vida cidadina, prefere buscar seus motivos nas bucólicas praias das vizinhas Niterói e Paquetá, diferentemente do que acontece com Facchinetti, que representa a cidade e o mar.

⁵² Antiga loja da cidade do Rio de Janeiro especializada em vidros, caixilhos e molduras, que também se dedicou à exposição de pinturas. Realizou exposições de Castagneto em 1887, 1888 e 1889.

⁵³ AGOSTINI, Ângelo. *Revista Ilustrada*. 15 de Junho de 1887. (GUANABARINO, Oscar) *O Paiz*. 16 de Junho de 1887, 24 de Junho de 1887, 30 de Junho de 1887 (artigos não assinados). COCK, Marciano. *Diário Ilustrado*. 21 de Junho de 1887, 25 de Junho de 1887, 11 de Julho de 1887. Mais sobre o assunto ver GRANGEIA (2005) e SILVA (2005).

Ao observarmos a pintura de marinha de Castagneto sob o ponto de vista histórico-artístico internacional, esta se insere na vertente de pintores holandeses que retratavam as atividades das pessoas mais simples e, que, aos poucos, vai se transformando, dialogando com um vocabulário imagético que tem suas referências nos motivos marinhos de Constable, em especial nas cenas de praia, e na pintura francesa de Boudin, Courbet, Daubigny, entre outros, que se preocuparam com a representação das vistas de praias, pequenos barcos, rios, entre outros motivos prosaicos.

Capítulo 2

A série 'Barcos ao seco'

O presente capítulo se inicia com uma discussão sobre as definições de *série*, como elas são construídas a partir da historiografia da arte e destaca os principais pontos levantados sobre essa prática, especialmente na pintura francesa do século XIX. Delineamos um *corpus* de características que nos dão suporte para uma análise de como a produção de Castagneto pode ser avaliada enquanto *série* e quais fatores que a aproximam dessa prática, concluindo com um estudo mais detido da questão da pintura de *série* nas obras *Marinha com barco* e *Paisagem com rio e barco ao seco em São Paulo 'Ponte Grande'*.

Sobre série na produção de pinturas

A palavra *série*, quando aplicada à pintura, pode ser compreendida de duas maneiras: (a) obras encomendadas por um patrono, cujo tema dá unidade ao grupo e este é exposto em conjunto (Klein, 1998: 123); e (b) obras realizadas ao mesmo tempo, com procedimentos técnicos semelhantes, a partir de motivos idênticos ou similares, desde que intencionada pelo artista e exibida em conjunto (House, 1986: 193). Esta última acepção é a mais utilizada como base para a discussão sobre as pinturas do último quartel do século XIX na Europa, especificamente as obras dos artistas impressionistas, como as de Claude Monet⁵⁴, Alfred Sisley e Camille Pissarro (c.1830-1903).

Segundo John House (1986: 193), inicialmente na produção de Monet, a palavra *série* foi freqüentemente utilizada para designar qualquer grupo de estudos ou pinturas vistos juntos e/ou de temas relacionados. Este autor nos indica que o próprio artista, em 1876, usou a palavra para descrever um grupo de telas feitas do mesmo modo e ao mesmo tempo. No entanto, à medida que aprofunda a questão, House (1986: 193) demonstra que o termo *série* é normalmente utilizado para descrever um grupo homogêneo de pinturas de motivos idênticos ou aparentemente similares que Monet exibiu a partir de 1891. Estas tinham como características serem seqüências completas de pinturas de

⁵⁴ Claude Monet foi o artista que consagrou a pintura de *série*, já que foi o que mais se aprofundou e por mais tempo se dedicou a este tipo de prática em sua produção artística. A produção desse artista foi utilizada, não como comparação para a análise da produção técnica de Castagneto, mas sim como ponto de partida para se ponderar a prática de pinturas de *séries* nas obras dele. Ver mais sobre o assunto: House (1986), Levine (1986) e Tucker (1989).

motivos relacionados, criadas juntas, como um grupo, e tais grupos exibidos juntos como uma unidade. O autor cita como exemplo as *séries Montes de Feno* (1888-91) (ver imagens: 59 a 63) e a *Catedral de Rouen* (1892-1894):



51. Claude Monet, *Catedral de Rouen, A fachada ensolarada*, 1894, óleo s/tela, 106,3 x 73,7 cm, Clark Institute of Art, Williamstown.
52. Claude Monet, *Catedral de Rouen, Fachada Oeste*, 1894, óleo s/ tela, 100,05 x 65,9 cm, National Gallery of Art, Washington D.C
53. Claude Monet, *Catedral de Rouen, Fachada Oeste, Luz do Sol*, 1894, óleo s/ tela, 100,05 x 65,8 cm, NGA, Washington D.C
54. Claude Monet, *Catedral de Rouen, Harmonia em Azul*, 1893, óleo s/ tela, 91 x 63 cm, Musée D'Orsay, Paris

Alguns precedentes históricos da prática de pintura de *série* podem ser verificados, segundo House (1986: 193), pela caracterização das obras realizadas a partir do tratamento de um único motivo, onde o artista repete-o em diferentes ocasiões. A repetição é impulsionada por um interesse particular que faz o pintor retornar ao mesmo motivo fazendo modificações sobre ele. Esse interesse particular do artista, tanto pode ser de ordem subjetiva, como de ordem técnica. Como subjetivo podemos compreender quando o artista tenta resolver alguma questão interna, dando (re)interpretações posteriores ao mesmo motivo, por exemplo, os auto-retratos de Rembrandt⁵⁵.

⁵⁵ As imagens da *série* de auto-retratos de Rembrandt indicam uma pesquisa da técnica de pintura como forma de expressar a subjetividade. Trata-se de uma exploração artística de sua própria imagem. Mais sobre o assunto: Held (1984) e Chapman (1990).



55. Rembrandt, Auto-Retrato com gola rendada, c1629, óleo s/ tela, 37,7 x 28,9 cm, Mauritshuis, The Hague
56. Rembrandt, Auto-Retrato, 1640, óleo s/ tela, 102 x 80 cm, National Gallery, Londres
57. Rembrandt, Auto-Retrato, 1660, óleo s/ tela, 80,5 x 67,5 cm, Metropolitan Museum of Arts, Nova Iorque
58. Rembrandt, Auto-Retrato, 1669, óleo s/ tela, 86 x 70,5 cm, National Gallery, Londres

O de ordem técnica tenta resolver problemas quanto à observação da natureza, podemos considerá-la como uma prática para o aprimoramento do artista, isto é, refinamento da técnica de pintura. Mais um dado que caracteriza os precedentes da produção de pintura de *série*, para o autor, são as exposições em conjunto de obras de arte, como as duas vistas de Tabley House feitas por William Turner e os quadros da Floresta de Fontainebleau de Théodore Rousseau. De acordo com House (1986: 194), podemos citar os franceses Charles Daubigny e Gustave Courbet, além do holandês Johan Jongkind (1819-1891), como artistas desse período que trabalharam com frequência sobre grupos de pinturas de motivos relacionados entre si.

House (1986), ao discorrer sobre a quantidade de obras pintadas e como isto se relaciona à prática da *série* na produção de Monet, cita dois momentos nos quais existem diferenças quanto à quantidade produzida. O primeiro momento acontece nos anos de 1880, quando Monet realizou várias obras onde ele repetia algum motivo duas, três e mesmo seis vezes. O segundo momento ocorre na produção do artista realizada a partir de 1889, com a *série Montes de Feno*, onde o número de obras pintadas atinge dezenas de telas. Fica-nos claro que se trata de um exercício cujo objetivo é apreender os diferentes momentos do dia em relação ao motivo (luz, cor, forma, composição e ponto de vista do artista). A última característica apontada por House é a de que o período (tempo) que o pintor dedica à produção das pinturas de *série* também é um fator a ser considerado para a definição como tal, pois ele compreende que o artista produz suas repetições de um mesmo motivo em um curto espaço de tempo.



59



60



61



62



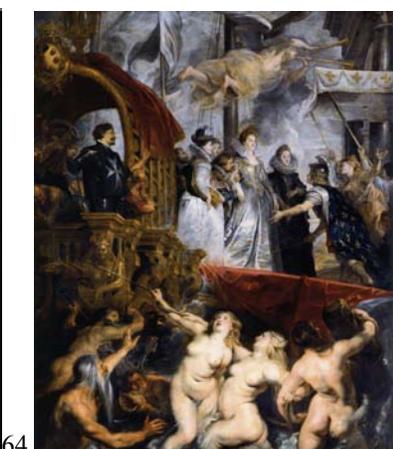
63

59. Claude Monet, *Montes de Feno, sol enevoado*, 1891, óleo s/ tela, 60 x 100,3 cm, Minneapolis Institute of Arts, Minnesota
60. Claude Monet, *Montes de Feno, Efeito de geada*, 1889, óleo s/ tela, Hill-Stead Museum, Farmington
61. Claude Monet, *Montes de Feno, Efeito de neve*, 1890-91, óleo s/ tela, 65,4 x 92,4 cm, Museum of Fine Arts, Boston
62. Claude Monet, *Montes de Feno, final de verão, efeito da manhã*, 1890, óleo s/ tela, Musée d'Orsay, Paris
63. Claude Monet, *Montes de Feno, Sol Poente*, 1890-1891, óleo s/ tela, Museum of Fine Arts, Boston

Dentre os estudiosos da pintura de *série*, destacamos Paul Tucker (1989), que relaciona a prática de *série* de Claude Monet a um certo “nacionalismo francês”, pois a pintura de paisagens seriada do artista não seria um simples exercício de pintura em busca das experiências sensoriais da luz e compreende as imagens de Monet como um “treino” esvaziado de sentido simbólico e preso apenas a discussões da representação plástica e da técnica do pintar. Para este autor, as pinturas de Monet carregariam um teor significativo sobre os valores do “ser francês”. Nesse sentido, trata-se de uma maneira de interpretar a

obra de Monet totalmente oposta à opinião de Richard Brettel (1999: 181-184), que considera a pintura deste artista e toda a pintura do século XIX de paisagem como banal, ou seja, trata-se somente de exercício da arte, não tratando de problemáticas sócio-culturais mais densas.

John Klein (1998: 123-135) nos aponta uma discussão que amplia a definição do termo *série*, já que o autor o compreende sob dois aspectos: a *série tradicional* e a *série modernista*, observando esta última como um desdobramento da primeira. A *série tradicional* é entendida a partir de um tema central narrativo, que é o fator criador e de unidade das obras pictóricas. A *série tradicional* está diretamente ligada às estruturas iconográficas de narração, liturgia, alegoria e ciclos, como o *ciclo da Maria de Médicis* realizado por Peter Paul Rubens (1577-1640) no século XVII ou *As Quatro Estações* de Nicolas Poussin (1594-1665)⁵⁶.



64. Rubens, Henrique IV olhando o retratado da rainha e abandonado desarmado pelo amor, 1623-25, óleo s/ tela, 394 x 295 cm, Louvre, Paris
65. Rubens, O desembarque de Maria de Médicis em Marselha, 1623-25, óleo s/ tela, 394 x 295 cm, Louvre
66. Rubens, O encontro de Maria de Médicis com Henrique IV em Lyon, 1622-25, óleo s/ tela, 394 x 295 cm, Louvre, Paris

A *série modernista* apresenta duas importantes diferenças em relação à *série tradicional*: (i) não ser necessariamente uma encomenda, assim, sua unidade não é determinada de antemão por outrem que não o próprio artista e; (ii) a inexistência de uma

⁵⁶ Nicolas Poussin desenvolve a *série* das quatro estações para o duque de Richelieu. Trata-se de um grupo de quatro pinturas que representam as estações do ano, e também as horas do dia, as idades da vida e temas bíblicos. Essas obras fazem parte da coleção de Luis XIV do Musée du Louvre, são elas: *O Verão ou Ruth e Booz*, *A Primavera ou o Paraíso Terrestre*, *O Outono ou O Cacho de Uva trazido da Terra Prometida* e *O inverno ou o Dilúvio* todas feitas entre 1660 e 1664.

narrativa, já que a *série* modernista é um espaço de exercício da arte, o que acarreta a possibilidade das obras poderem ser separadas após sua produção, mesmo que, em alguns casos, a intenção do artista tenha sido exibi-las em conjunto.

Klein (1998: 123, 127-128) discorre ainda sobre a relação entre mercado de arte e a produção de *séries* e aponta que a motivação comercial para vender as obras individualmente não pode ser separada dos aspectos estéticos e conceituais de sua instalação como um conjunto. O *marchand* promove a produção da *série*, a divulga como tal e como um diferencial do artista, mas a vende em separado, possibilitando que cada comprador possa ter um “pedaço” da exposição, um “trecho” da experiência plástica total da *série* proposta pelo artista. O marketing do *marchand* cria uma motivação para a venda das obras em separado, desmontando a *série*. O fato das *séries modernistas* não possuírem uma narrativa permitiu que elas fossem vendidas individualmente.

A partir dos autores elencados anteriormente, pontuamos elementos fundamentais para a análise da produção de Castagneto, sob a ótica da prática da pintura de *série*:

- (a) A similaridade e/ou repetição do motivo;
- (b) As pequenas variações do *ponto de vista* ou do *enquadramento*;
- (c) O tratamento técnico;
- (d) A intencionalidade do artista em produzir pinturas de *série*;
- (e) Se a *série* foi exposta em conjunto ou não;
- (f) A quantidade de obras realizadas;
- (g) A relação com o mercado; e
- (h) O tempo de produção da *série*.

Todos os pontos assinalados são importantes como base para uma análise detalhada da idéia de *série* na produção de Castagneto; para tal empreitada, discorreremos inicialmente sobre a verificação da prática de *série* no conjunto das pinturas do artista como um todo, para então adentrarmos na especificidade das obras estudadas.

A respeito da pintura de série em Castagneto

As definições abordadas sobre *série*, em especial as análises feitas baseadas em obras de Claude Monet, possuem farta documentação sobre a intencionalidade e

consciência do artista na produção de suas pinturas de *série*. No caso de Castagneto, não é possível comprovar, por meio de documentos escritos, a intenção do artista em realizar essa prática. A aproximação que podemos fazer baseia-se em Gonzaga Duque, em um trecho de um artigo do jornal *A Semana*, publicado em 1886, onde o crítico escreve:

“Castagneto vê rapidamente e é sincero na sua impressão; porém o que falta é ‘ver tudo’, todos os acidentes da linha, da cor e da luz. Para isso, possui ele um excelente órgão visual, mas faz-se preciso educá-lo com assiduidade de trabalho, estudando um ponto tantas vezes quantas forem os aspectos que esse ponto apresente pelos efeitos de intensidade ou diminuição da luz, em determinadas horas do dia” (Gonzaga Duque, *A Semana*, Rio de Janeiro, 30 out. 1886).

Observa-se que Gonzaga-Duque fazia uma sugestão de exercícios de experimentação da técnica do artista. Isto é, Castagneto deveria, por meio da observação direta da natureza, repetir o motivo quantas vezes fosse necessárias para melhor apreender várias possibilidades de composição da paisagem que se apresentava à sua frente. O posicionamento do crítico oitocentista nos permite deduzir que o artista praticava os exercícios *en plein air*. Este treino, por intermédio da repetição, era visto como uma maneira do pintor apreender o objeto representado e não como possibilidade de realizar pinturas de *séries*⁵⁷. No entanto, apesar da recomendação de Gonzaga Duque, identificamos a prática de seriação em obras anteriores – em 1885, por exemplo, no grupo de cinco obras intituladas *Faluas ancoradas na Ponta do Caju no Rio de Janeiro* (ver imagens: 75 a 79). Desta maneira, a possibilidade de investigação e entendimento da prática de *série* na produção de Castagneto só pode ser verificada única e exclusivamente pelas obras pintadas pelo artista.

Ao longo de sua produção artística, Castagneto realizou uma grande quantidade de obras que repetem um mesmo motivo. As repetições nos dão pistas para a verificação da *série* como método de trabalho. O artista realiza obras representando um mesmo local geralmente de três até seis versões. Estas apresentam pequenas modificações e são realizadas em períodos de um ou dois anos. As alterações ocorriam nos seguintes itens:

- (a) Ponto de vista (enquadramento, distanciamento e posicionamento);
- (b) Tratamento técnico (experimentação plástica com cores, pinceladas etc.); e
- (c) Suporte (experiência com material e tamanho).

⁵⁷ Lembramos aqui que a primeira vez que Monet utilizou a palavra *série* para uma obra foi em 1876, para um grupo de pinturas em Argenteuil (House, 1986:193).

Castagneto representou, em suas pinturas, inúmeros locais no Rio de Janeiro, Angra dos Reis, Niterói, Paquetá, São Paulo, Santos e, mesmo, fora do Brasil (como é o caso de sua viagem para Toulon, França). Percebemos, nessas obras, o exercício de experimentar paisagens diferentes, como a periferia rural, o porto, os barcos dos pescadores e a praia. Castagneto representava um mesmo local de diversas maneiras, em uma tentativa de compreender todo o espaço que se apresentava para ele como motivo. A partir desta constatação verificamos que existem motivos em que o pintor se debruça com mais frequência. Identificamos que esta ocorre de duas maneiras: ou são repetições de um mesmo motivo sob pontos de vista diferentes, como se o pintor se deslocasse em relação ao motivo ; ou o artista repete o motivo com pequenas diferenças de enquadramento, criando pinturas extremamente similares.



67



68



69

67. Castagneto, *Paisagem com barracão*, c.1882, óleo s/ madeira, 13 x 25 cm, Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo

68. Castagneto, *Barracão*, c.1882, óleo s/ madeira, 13 x 24 cm, coleção particular

69. Castagneto, *Barracão*, c.1882, óleo s/ cartão, 14,5 x 22 cm, coleção particular

Suas primeiras obras, realizadas em 1882, retratam áreas rurais do Rio de Janeiro, nessas observamos a primeira tentativa do pintor em realizar um trio de pinturas que abordam um mesmo motivo: um barracão. As obras *Barracão* (c.1882), *Barracão* (c.1882) e *Paisagem com Barracão* (c.1882) (ver imagens: 67 a 69) possuem pontos de vista distintos. Nessas pinturas, em pequenas dimensões, notamos uma experimentação sobre o mesmo local, o que nos leva a interpretar que elas não são propriamente estudos prévios, que visam a produção de uma obra de maior ‘magnitude’, mas sim, dizem respeito ao exercício do lirismo do artista. Outro argumento que corrobora para essa afirmação são as dimensões das obras, pois esses são muito similares, o que significa que não são estudos para uma outra obra, além do motivo ser prosaico.



70. Castagneto, *Praia e igreja de Santa Luzia*, 1884, óleo s/ tela, 34 x 50,5 cm, coleção particular



71. Castagneto, *Praia e Igreja de Santa Luzia*, c.1885, óleo s/ tela, 32 x 52 cm, sem informações



72. Castagneto, *Praia e igreja de Santa Luzia*, 1885, óleo s/ tela, 36 x 75 cm, coleção particular

A partir de 1883, as pinturas de marinhas começam a predominar em sua produção, com representações das imediações do porto e das praias da cidade. Podemos citar, por exemplo, as pinturas que retratam a praia com a Igreja de Santa Luzia realizadas entre 1884 e 1885 (ver imagens: 70 a 72). Nessas percebemos uma outra tentativa do artista na produção de um trio de pinturas, cujos elementos possibilitam um reconhecimento do mesmo motivo – a praia e a igreja – em uma composição que praticamente se repete, com nuances de variações no seu enquadramento, distanciamento e formato do suporte, como podemos verificar nas imagens. Nestas obras de Castagneto, podemos identificar uma experimentação plástica a partir do mesmo motivo e mesmo enquadramento, apontando a preocupação do artista com uma pesquisa lírica.

Em 1885, Castagneto realizou várias obras que retratam a Baía de Guanabara. Ao contrário de muitos artistas do período, o pintor apresenta o local como possibilidade de apreender os barcos. Nestas composições, as escunas, as fragatas ou as faluas, ancoradas ou fundeadas, demonstram que os barcos são os principais protagonistas de sua poética. De maneira geral, os elementos constituintes do quadro pouco ou nada contribuem para um reconhecimento do local, a topografia aparece muito pouco detalhada, suas pinceladas apenas esboçam os contornos ao longe no plano de fundo, rompendo com a iconografia típica da Baía de Guanabara.

Neste mesmo período, em suas viagens para Niterói, Castagneto pinta *Vapor Ancorado na Ilha de Mocanguê em Niterói* em duas versões, pintadas em 1885. Estas obras possuem o mesmo enquadramento e composição, apenas com uma leve diferenciação dada pela impressão de distância que o espectador tem em relação ao motivo. As obras em dupla podem, inicialmente, ser interpretadas de maneira em que uma pode ser um estudo e a outra uma obra finalizada. O que para a análise da abordagem da *série modernista*, baseada nos pressupostos apresentados por Klein (1998), não chega a ser um problema, já que esta tem princípios desenvolvidos a partir da idéia de estudos, pois esses deixam de ter caráter ensaístico para serem documentos do processo criativo do artista nas últimas décadas do século XIX. Isto significa que as obras produzidas em pares por Castagneto podem ser analisadas como estudo e obra “acabada”, ao mesmo tempo em que também podem ser indicativa da prática de *séries* para esse pintor. Pormenorizando, nos exemplos que se seguem, temos um provável exercício de estudo e obra acabada (imagens 73 e 74), enquanto nas obras sobre o Forte de São Luís, realizados em 1891, em Toulon (imagens 80 e 81) averiguamos um exemplo de quadros pareados que são claros indícios do exercício de experimentação vinculado à prática de *séries*.



73



74

73. Castagneto, *Vapor Ancorado na Ilha de Mocanguê em Niterói*, 1885, óleo s/ tela, 13 x 23 cm, Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo

74. Castagneto, *Vapor Ancorado na Ilha de Mocanguê em Niterói*, 1885, óleo s/ tela, 36 x 50 cm, coleção particular

Em *Faluas Ancoradas na Ponta do Caju no Rio de Janeiro*, realizadas entre 1885 e 1886 (ver imagens: 75 a 79), Castagneto produz um conjunto de pinturas que possui cinco quadros dedicados ao mesmo motivo. Estas obras retratam duas embarcações ancoradas na Ponta do Caju e podem ser divididas em dois grupos. O primeiro grupo apresenta um enquadramento mais fechado, destacando claramente as embarcações, como centro do interesse do artista, em uma composição totalmente ocupada pelas mesmas. O segundo grupo divide a atenção da composição entre os barcos e o porto, local onde estes se encontram. Notamos, assim, que o artista dá continuidade à sua experimentação plástica com variações dos suportes e dos enquadramentos, ampliando as possibilidades de exploração técnica e lírica sobre um mesmo motivo.



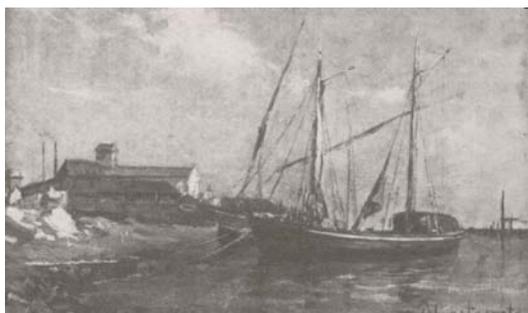
75. Castagneto, *Faluas ancoradas na Ponta do Caju no Rio de Janeiro*, 1885, óleo s/ cartão, 24 x 32 cm, Coleção Geyer, MI, Petrópolis



76. Castagneto, *Faluas ancoradas na Ponta do Caju no Rio de Janeiro*, 1885, óleo s/ tela, 30 x 51 cm, coleção particular



77. Castagneto, *Faluas ancoradas na Ponta do Caju no Rio de Janeiro*, 1886, sem informação



78. Castagneto, *Faluas ancoradas na Ponta do Caju no Rio de Janeiro*, 1885, óleo s/ tela colada em madeira, 23 x 33 cm, coleção particular



79. Castagneto, *Faluas ancoradas na Ponta do Caju no Rio de Janeiro*, 1886, óleo s/ tela, 32 x 54,5 cm, coleção particular

Em 1890, Castagneto embarca para Paris, mas é em Toulon que o artista passa a maior parte de sua viagem e produz grande parte de suas obras quando na Europa. Cerca de trinta pinturas são feitas neste período (Levy, 1982: 169-177) e podem ser divididas, basicamente, em dois grupos. O primeiro grupo foca o Forte de São Luís, onde o artista confecciona suas obras a partir de seu deslocamento em relação ao motivo. Neste destacamos duas obras em especial (ver imagens: 80 e 81) onde percebemos que essas se relacionam intimamente, não só pela similaridade dos motivos, mas por demonstrarem e compartilharem o mesmo tipo de conversa lírica estabelecida entre os barcos na praia e a construção militar. O que faz, então, um quadro não ser o estudo do outro? Primeiro, as dimensões das obras são similares, segundo, a técnica e qualidade de acabamento são as mesmas e, terceiro, percebemos um diálogo poético entre os quadros.



80. Castagneto, *Praia e o Forte de São Luís em Toulon*, 1891, óleo s/ tela, 45,7 x 65 cm, MNBA, Rio de Janeiro

81. Castagneto, *Praia com barcos e o Forte de São Luís em Toulon*, 1891, óleo s/ tela, 40,5 x 64 cm, coleção particular

O segundo grupo de pinturas feito em Toulon tem como foco principal os barcos dos pescadores, indicativo da vida comercial e social da cidade, mas não possibilita, através deles, um reconhecimento de qualquer parte dela. Este grupo de pinturas possui dois conjuntos de títulos: *Barco de Pesca Ancorado em Toulon* e *Barco a Vela Ancorado na Praia de Toulon*, ambos realizados entre 1892-93 (ver imagens: 82 a 88). No total foram realizadas sete versões, das quais quatro pertencem a coleções de caráter público: Museu Histórico Nacional (RJ), Museu Carlos Costa Pinto (BA), Pinacoteca do Estado de São Paulo (SP) e Coleção Sérgio Fadel (RJ). Todas as obras deste grupo retratam um barco de pesca no mar, e apresentam pequenas variações de enquadramento, posição do barco (em alguns casos há um certo paralelismo entre a composição e a horizontalidade da tela) e descrevem os arredores costeiros próximos ao barco.



82. Castagneto, *Barco a vela ancorado na praia em Toulon*, 1892, óleo s/ tela, 55 x 82 cm, coleção particular



83. Castagneto, *Barcos a vela ancorados na praia em Toulon*, 1893, óleo s/ tela, 49 x 60 cm, Coleção Sérgio Fadel, Rio de Janeiro



84. Castagneto, *Barco de pesca ancorado em Toulon*, 1893, óleo s/ tela, 40 x 65 cm, Pinacoteca do Estado de São Paulo



85. Castagneto, *Barco de pesca ancorado em Toulon*, 1892, óleo s/ tela, 38 x 51 cm, Museu Carlos Costa Pinto, Salvador



86. Castagneto, *Barco de pesca ancorado em Toulon*, 1892, óleo s/ tela, 38 x 92 cm, coleção particular



87. Castagneto, *Barco de pesca ancorado em Toulon*, c.1892, óleo s/ tela, 27 x 45,2 cm, MHN, Rio de Janeiro



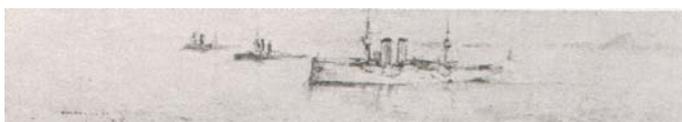
88. Castagneto, *Barco de pesca ancorado em Toulon*, 1893, óleo s/ tela colada em madeira, 20,5 x 31 cm, coleção particular.

Observamos que mesmo em sua estada na Europa, Castagneto não busca o *frenesi* urbano de Paris, ou as paisagens do interior francês como motivo de sua pesquisa de pintura, ele busca pelo seu mais querido tema: a vida à beira-mar.

O ano de 1898 é especialmente fértil na produção de Castagneto. Nele, o artista realizou motivos dos mais diversos relacionados à vida litorânea, por exemplo, a *série* intitulada *Encouraçados na Baía do Rio de Janeiro*. Esta é composta de quatro obras que apresentam como características serem óleos sobre madeira, enquadramentos similares entre si e composições que demonstram pinceladas econômicas. As obras retratam embarcações em alto-mar e suas dimensões variam sensivelmente, permitindo que as pinturas tenham desde o formato em quadrilátero até retangular. A experimentação do artista não se faz apenas do ponto de vista da captação do lirismo, ou de um domínio sobre determinada paisagem. Podemos notar aqui um exercício à respeito da relação entre o arranjo compositivo e o formato do suporte. O que demonstra que o artista concebe essas obras de maneira sofisticada, pois composição, motivo e suporte são experimentados de diversas maneiras.



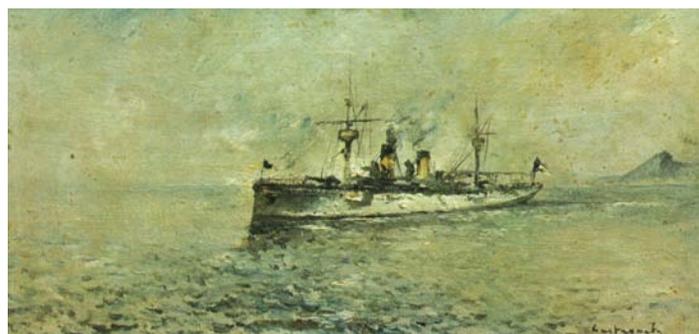
89. Castagneto, *Encouraçados na Baía do Rio de Janeiro*, 1898, óleo s/ madeira, 34,5 x 42,5 cm, coleção particular



90. Castagneto, *Encouraçados na Baía do Rio de Janeiro*, 1898, óleo s/ madeira, 9 x 39 cm, coleção particular



91. Castagneto, *Encouraçados na Baía do Rio de Janeiro*, 1898, óleo s/ madeira, 13 x 40 cm, coleção particular



92. Castagneto, *Encouraçados na Baía do Rio de Janeiro*, 1898, óleo s/ madeira, 20,5 x 40 cm, coleção particular

Outro exemplo que podemos citar, talvez um dos últimos que demonstre a recorrência do artista no método de trabalho seriado como interesse plástico, é um conjunto de seis obras feitas em 1898. Essas obras possuem dois grupos de títulos distintos: *Embarcações navegando na Baía de Guanabara* e *Chalupa de uma vela navegando*. Apesar de apresentarem títulos⁵⁸ diferentes, a visualidade destas obras permite a identificação de elementos em comum: o barco a vela navegando em alto-mar em uma composição, cuja a linha do horizonte estabelece os limites entre o firmamento e o oceano. Além disso, o tratamento pictórico utilizado pelo artista é muito semelhante nas seis obras, possibilitando levantar a hipótese de terem sido pintadas visando a busca de resultados plásticos que dialoguem entre si.



93. Castagneto, *Embarcações navegando na Baía de Guanabara*, 1898, óleo s/ madeira, 20 x 40 cm, coleção particular



94. Castagneto, *Embarcações navegando na Baía de Guanabara*, 1898, óleo s/ tela, 16 x 26,5 cm, coleção particular



95. Castagneto, *Embarcações navegando na Baía de Guanabara*, c.1898, óleo s/ madeira, 9,5 x 20,5 cm, coleção particular



96. Castagneto, *Embarcações navegando na Baía de Guanabara*, c.1898, óleo s/ madeira, 11,5 x 23,5 cm, coleção particular

⁵⁸ Importante ressaltar aqui, que a titulação foi feita a partir de elementos definidos por Levy (1982), e que este se apoiou, em alguns casos, em fontes bibliográficas e em outros, apenas na descrição visual da obra. Portanto, as nomeações de quadros de Castagneto nem sempre são feitas baseadas na titulação que o autor dava às suas pinturas.



97. Castagneto, *Chalupa de uma vela navegando*, 1898, óleo s/ madeira, 7,5 x 23,5 cm, coleção particular



98. Castagneto, *Chalupa de uma vela navegando*, c.1898, óleo s/ madeira, 13,2 x 21 cm, coleção particular

A quantidade de obras produzidas para a constituição de uma *série* é um importante ponto para qualificarmos um grupo de pintura como tal. A partir da afirmação de Klein (1998) sobre a produção de *séries* de Monet dos anos de 1890, podemos adentrar neste debate:

“Nestas séries, a visão do artista, sua vontade, e a experiência pessoal suscitam as variações sobre a simples união do motivo. Não existe história ou ciclo. Essas séries modernas não têm início nem fim. Sua extensão é potencialmente infinita, assim qualquer limite é arbitrário” (Klein, 1998:124)⁵⁹.

Se essa afirmação serve para justificar a quantidade de obras, pintadas por Monet, de um único motivo, pode justificar também o número de obras para o caso de Castagneto, pois este pintor realizava uma repetição cuja variação era de três a seis obras⁶⁰.

⁵⁹ *“In these series, the artist’s vision, will, and personal experience generate the variations on the single unifying motif. There is no story or cycle. These moderns series have neither beginning nor end. Their extension is potentially infinite, so any limits are arbitrary”* (Klein, 1998:124).

⁶⁰ Isto não significa que Castagneto possuísse as mesmas motivações de Monet para produzir suas *séries*, afinal sabemos que Monet possuía consciência disso e não sabemos o quanto Castagneto o fazia com este

E se é o artista quem determina a quantidade de variações sobre o mesmo motivo, então, podemos afirmar que qualquer variação pode ser considerada *série*, independente de ser pequena ou grande a quantidade de pinturas, desde que forme um conjunto e haja algum elemento – técnico ou subjetivo – que justifique um diálogo entre essas obras.

Outra justificativa para a seriação apresentada por Klein (1998:127-128) – já citada no início deste capítulo – é a relação estabelecida entre pintor-mercado. No caso de Castagneto notamos, que a sua relação com o comércio de arte do período pode ser verificada através de periódicos, já que estes possibilitam informar a respeito das vendas de suas pinturas. Segundo Levy (1982: 17), o pintor teve a qualidade de seu trabalho reconhecida em vida e realizava boas vendas. Suas afirmações se baseiam a partir de dados jornalísticos e críticas que seus contemporâneos faziam ao artista. Uma das principais fontes sobre a recepção das obras de Castagneto no final do século XIX é Gonzaga Duque (1997) e este afirma que:

“As lojas de molduras encheram cavaletes e vitrines com suas tábuas, com seus celebrizados tampos das caixas de charuto e pequenas telas de meio metro. Um grande sucesso o acolheu”.

(...)

“Pelo sucesso obtido, apoderou-se dele uma febre de produzir, e as exposições se sucederam, a atividade tornou-se-lhe vertiginosa” (publicado na Revista **Kosmos**, Gonzaga Duque, 1997: 56).

Seu sucesso era tal que chegou a ponto de ser falsificado ainda em vida, isto pode ser encarado como um índice de sua boa vendagem, bem como da valorização de sua produção artística e plena aceitação de seu estilo plástico⁶¹, como afirma Olavo Bilac:

“Castagneto acaba de ter a mais fúlgida das consagrações ‘post-mortem’. Descobriu-se agora que há uma grande quantidade de marinhas, assinadas por esse pintor, que não passam de cópias, multiplicadas e nem sempre fiéis, dos seus quadros. Castagneto está sendo ‘falsificado’!”

(...)

“Castagneto acaba de ter uma radiante consagração. Só se falsifica o que é bom e o que vale dinheiro. Ninguém falsificou ainda a areia da praia, - que se obtém de graça; e ainda não há mulher moça que embranqueça os cabelos e encha de rugas a face para parecer velha, como ainda não há homem superior que esconda a inteligência

propósito.

⁶¹ Em 1944 houve uma exposição retrospectiva de Castagneto no MNBA, no Rio de Janeiro. A exposição foi organizada por Oswaldo Teixeira e constituída por uma comissão formada por Eliseu Visconti, Pedro Bruno e Edgar Parreiras. Esta deveria recusar as obras de Castagneto que não fossem de sua autoria (Perlingeiro, 1997: 03). O catálogo da exposição lista todas as 257 obras aprovadas pela comissão e seus respectivos proprietários, garantindo, assim, uma importante fonte sobre as obras com autoria comprovada do artista.

*para parecer estúpido; mas se algum dia a areia da praia, a velhice e a estupidez tiverem cotação no mercado, a areia monazítica far-se-á areia comum, a adolescência disfarçar-se-á em caduquice, e o gênio desandarà a zurrar... Por ora, o que se falsifica é o que é bom, e o que vale dinheiro: é o ouro, é o diamante, é a mocidade, é a beleza, é o talento, é a nota de banco -, e só está sujeito à exploração da fraude o que representa um certo valor pecuniário ou moral. E é a fraude quem está dando a Castagneto a glória que a legitimidade lhe negou...” (Olavo Bilac, **Crítica e Fantasia**, 1904).*

Essas citações comprovam que existia um público interessado em adquirir as obras de Castagneto. E isso o impelia a produzir intensamente, neste frenesi produtivo, o pintor experimentava e buscava diferentes tipos de efeitos plásticos. Como complementa Gonzaga Duque: *“Castagneto enchia telas sobre telas, tábuas sobre tábuas; qualquer objeto lhe servia para fixar uma recordação de passeio ou copiar um ponto de praia...”* (1997:56).

Outra relação que podemos verificar de Castagneto com o mercado se dá através de um possível mecenato e/ou patrocínio. O pintor teve como um dos seus patrocinadores, o comerciante José Vieitas da Costa e seu sobrinho José da Silva Vieitas, proprietários da *Casa Vieitas*, local onde o artista realizou sua primeira exposição individual em 1886⁶². Outra figura importante na vida comercial de Castagneto foi Laurent De Wilde, que abriu espaço, por exemplo, para o pintor em uma exposição coletiva em 1885. Nestes dois casos temos pessoas que possuem espaços no qual acomodaram exposições do artista. Outro tipo de ajuda que o pintor recebia advinha de amigos e colegas que o assistiam quando necessário. Um importante indício deste tipo de relação são as dedicatórias em obras produzidas entre 1884 e 1891. Estas são dirigidas especialmente a nomes como Antonio Vianna, Bento e Gaspar Leite, Domício da Gama. Essas obras foram, provavelmente, realizadas como agradecimento em virtude de ajudas variadas (financeira, material, amizade etc.) destas pessoas nos progressos de sua atividade artística.

Um outro fato que devemos mencionar, e que proporciona a continuidade da discussão sobre a relação de Castagneto com o mercado de arte, pode ser indicado pela seguinte passagem em Gonzaga Duque: *“ – Uma **caixa de charutos**⁶³, disse-me o*

⁶² Antes da citada exposição, Castagneto já havia participado da Exposição Geral de Belas Artes de 1884, realizada na Academia Imperial de Belas Artes, onde chamou a atenção pelas obras expostas.

⁶³ Notamos que existe uma preferência do artista pelo suporte da caixa de charutos, isto desbanca o argumento que ele pintava neste tipo de suporte por dificuldades econômicas.

*Castagneto um dia, me dá para os cigarros e o bife... as botas*⁶⁴, *essas, eu as faço para mandar dinheiro à velhinha...*” (1997: 58). Essa citação nos aponta que Castagneto distinguia suas obras em duas produções paralelas, visando atingir objetivos específicos para cada uma das delas. Uma, na qual o artista externava toda a sua realização como pintor, provavelmente, correspondente às obras onde o pintor fazia todas as suas experimentações com tintas, pinceladas, suportes, acabamentos etc. A sua outra linha de trabalho possivelmente está vinculada às obras pintadas com a principal intenção de satisfazer o gosto de uma clientela conhecida do artista e, através da venda conseguir um dinheiro extra que possibilitasse ajudar no sustento de sua mãe. O modo como Gonzaga Duque descreve o diálogo com Castagneto impossibilita supor qualquer informação quanto à datação da fala do artista e muito menos quais obras poderiam ser identificadas ou não como *bota* na produção do mesmo. Se tomarmos como ponto de partida as várias vezes em que Gonzaga Duque chama as obras de Castagneto de estudo, podemos ser levados a concluir que estes são os quadros pintados para se alimentar e pagar seu vício, enquanto as *botas* são pinturas ditas “malfeitas”. Essa hipótese talvez ajude a entender, dentro da questão dos motivos escolhidos pelo pintor, a confecção de “retratos” de grandes barcos, e até algumas paisagens do interior em Paquetá, que o artista realizou, mesmo depois de ser claramente perceptível, em sua produção, a importância da vida a beira-mar⁶⁵. Do ponto de vista técnico, os quadros que representam motivos banais do ambiente litorâneo são justamente aqueles onde a experimentação do artista alcançava proporções maiores. Os pequenos formatos pintados em madeira nas caixas de charuto apresentam as pinceladas mais sintéticas e cheias de sentimento da sua produção artística. Este suporte era o lugar por excelência do embate subjetivo do artista com a obra. É possível que as *botas* tenham sido realizadas bem ao gosto de compradores mais “tradicionais”⁶⁶. Produzidas para suprir uma

⁶⁴ *Bota* era uma gíria artística usada na época para identificar uma pintura malfeita. Podemos verificar o uso dessa expressão em outra citação em um jornal de São Paulo: “*Mas, afora essas todas as obras são boas, muito embora sejam umas melhores que outras. O característico da actual exposição de Castagneto é que nella não há aquillo que, na gíria do atelier, se chama uma bota. É isso o que mais o honra como artista proibido*” (Correio Paulistano, São Paulo, 06 nov. 1895).

⁶⁵ Dentre essas obras podemos destacar *O Pacote Malange* (1890, óleo s/ tela, 35,5 x 70 cm, coleção particular), *Fragata* (c.1890, óleo s/ madeira, 17,4 x 27,1 cm, coleção particular), *Árvores na praia em Paquetá* (c. 1898, óleo s/ madeira, 20,5 x 13,5 cm, coleção particular) e *Praia com árvores e pedras em Paquetá* (c. 1898, óleo s/ tela, 33 x 55,5 cm, coleção particular), entre outras que o artista realizou.

⁶⁶ Compreendendo como compradores “tradicionais” àqueles que já tenham cristalizado o que achavam ser uma pintura de Castagneto.

necessidade financeira acima de tudo, tais quadros não possuem, provavelmente, a mesma expressividade das pintadas em caixas de charuto.

Como podemos notar, é possível perceber uma recorrência da prática de pintura seriada na produção pictórica de Castagneto. Os elementos necessários para se qualificar uma produção como *série*, apontados por House (1986) e Klein (1998), estão presentes nos inúmeros motivos pintados pelo artista. Uma observação mais acurada sobre as obras produzidas nos permite identificar que as repetições privilegiam os mesmos motivos, isto é, Castagneto recorre ao artifício da repetição em uma seqüência de pinturas. Estas, como também foi colocado por House (1986), apresentam pequenas variações de enquadramento entre si, permitindo ao observador reconhecer de imediato o motivo representado. Com relação ao enquadramento, podemos destacar como uma característica na produção do pintor, o fato de que mesmo em alguns casos, onde podemos questionar as diferenças existentes no enquadramento (ponto de vista), fica perceptível que a obra faz parte de um mesmo conjunto, já que o motivo e o tratamento técnico do artista permite fazê-lo. A experimentação com suporte, as pinceladas, as relações tonais, a composição, o empastamento, são características que possibilitam ao observador mais atento da obra de Castagneto perceber uma unidade no fazer artístico. Através de Klein (1998), foi possível esclarecer como a quantidade de obras produzidas pelo artista pode ser qualificada como *série*, já que a inexistência da narrativa – característica da *série modernista* – justifica uma produção de pinturas de *série*. As datas de produção das obras destacadas como exemplo neste estudo, justifica, por si só, como apontou House (1986), uma produção realizada em um curto espaço de tempo. A partir dessas caracterizações a propósito da seriação na pintura de Castagneto, aprofundaremos esta questão sobre um motivo, em específico, os *botes e barcos ao seco*, *série* esta que inclui os dois quadros do MASP, foco do presente estudo, *Marinha com barco* e *Paisagem com Rio e Barco ao seco em São Paulo 'Ponte Grande'*.

A série Barcos ao seco

As pequenas embarcações dos pescadores deixadas nas praias, quando não estavam em uso, foram motivos de inúmeras pinturas de Castagneto. Os botes, barcos ou

canoas ao seco, como ficaram conhecidos nos títulos de suas obras, são pinturas de pequenos barcos que o artista representou de maneiras diferentes, experimentando tonalidades, pinceladas e suportes. Esse motivo, retomado diversas vezes pelo artista, sofre algumas modificações quanto ao enquadramento, composição, técnica utilizada, motivação do artista e, principalmente, tempo de duração na realização dessas obras, pois este motivo foi retratado pelo pintor, praticamente, em toda a sua produção – de 1884 até 1898.

Antes de entrarmos na maneira como este motivo é tratado na produção de Castagneto, devemos esclarecer que o motivo da vida simples dos pescadores é um tema caro a vários artistas contemporâneos de Castagneto. Na Europa, destacamos a atuação de Gustave Courbet e Claude Monet na representação de motivos similares, já que o motivo do barco “pousado” na areia da praia foi retratado pelos mesmos durante o século XIX. Na obra *Barcos na praia, Etretat*, pintada por volta de 1872/1875, Courbet retratou um grupo de embarcações adernadas na praia. A importância dos barcos é visível pelo enquadramento que os coloca em primeiro plano na composição, ao lado das falésias de Etretat. A obra *Praia em Saint-Adresse* de Monet, realizada em 1867, utiliza pequenos barcos divididos em dois grupos, em uma composição mais panorâmica, que mostra ao fundo o elemento urbano. Percebemos que essas obras possuem algumas afinidades com a produção de Castagneto no que diz respeito à escolha do motivo. Isto significa a possibilidade de diálogos entre essas obras e as obras de Castagneto (ver imagem: 104), já que existe, em ambas as produções, a representação de uma vida cotidiana à beira-mar, enfatizada pelos barcos na praia, demonstrada nas obras dos dois artistas franceses, possibilita a verificação do motivo, também na produção européia.



99

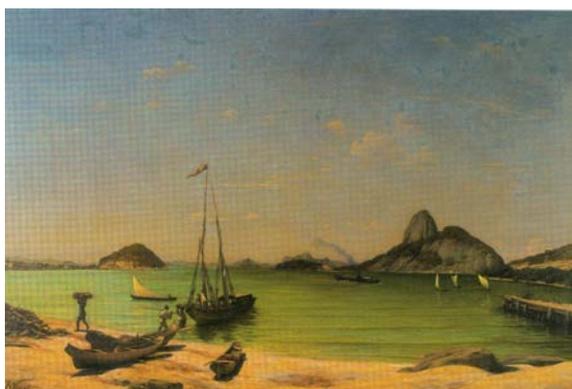


100

99. Claude Monet, *Praia em Saint-Adresse*, 1867, óleo s/ tela, 75,8 x 102,5 cm, The Art Institute of Chicago, Chicago

100. Gustave Courbet, *Barcos sobre a praia, Etretat*, c.1872/1875, óleo s/ tela, 64,8 x 91,4 cm, National Gallery of Art, Washington D.C.

Os motivos de embarcações na praia também eram encontrados – no século XIX – no Brasil, em artistas como Henri Nicolas Vinet (1817-1876), Benedito Calixto, Parreiras, entre outros. Nas imagens abaixo podemos verificar algumas possibilidades do tratamento do motivo do barco ao seco dado por diferentes pintores.



101. Henri Nicolas Vinet, *Baía de Guanabara vista da Praia de Botafogo*, 1868, óleo s/ tela, 70 x 100 cm, Coleção Sérgio Fadel, Rio de Janeiro



102. Benedito Calixto, *Entrada do Porto de Santos (Forte)*, s.d., óleo s/ tela, 50 x 70 cm, coleção particular



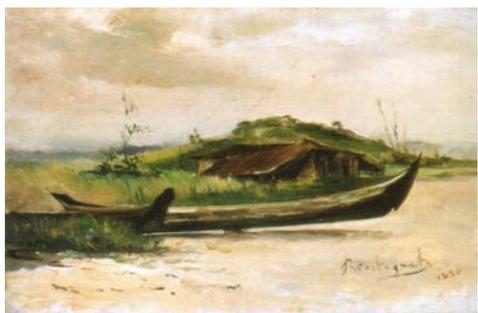
103. Parreiras, *Barco e pescadores na praia*, 1887, óleo s/ tela, Coleção Sérgio Fadel, Rio de Janeiro

Uma das primeiras obras de Castagneto a retratar o motivo dos *barcos ao seco* é *Porto do Rio de Janeiro* de 1884. Apesar do título, verificamos uma estreita faixa de praia com pedras e ondas quebrando na areia molhada. Em uma composição típica do aprendizado com Grimm, percebemos a presença tímida de um grupo de três pequenos barcos no canto esquerdo da tela. O barco próximo à vista do observador cria um forte contraste com a composição, já que o mesmo é vermelho. Deste modo, temos um barco pequeno em relação à composição, mas ele se destaca pela cor vibrante, demonstrando a importância do motivo na estrutura do quadro.



104. Castagneto, *Porto do Rio de Janeiro*, 1884, óleo s/ tela, 54,7 x 94 cm, MNBA, Rio de Janeiro

As séries *barcos ao seco* são inauguradas com um conjunto de três obras realizado por Castagneto em viagem a Angra dos Reis em 1886. Pela primeira vez, esse motivo aparece em um trio, demonstrando a importância para o pintor da vida simples presente nas orlas marinhas. Tratam-se das obras *Praia da Boa Vista em Angra dos Reis* (1886), *No Varadouro (Angra dos Reis)* (1886) e *No Varadouro (Angra dos Reis)* (1886). Apesar do título, notamos que o foco principal das telas são as embarcações apresentadas com pontos de vista e composição muito similares. As questões advindas da representação dos barcos “abandonados” na areia vão se tornando importantes motivações para o pintor.



105



106

105. Castagneto, *Praia da Boavista (Angra dos Reis)*, 1886, óleo s/ madeira, 21 x 31 cm, coleção particular

106. Castagneto, *No varadouro (Angra dos Reis)*, 1886, óleo s/ madeira, 14,5 x 31,2 cm, coleção particular

107. Castagneto, *No varadouro (Angra dos Reis)*, 1886, óleo s/ madeira, 45 x 80,2 cm, coleção particular



107

Além do conjunto de obras citado, o artista realizou, nessa viagem, uma outra obra na qual retrata um *barco ao seco*: a pintura *Canoa a seco na praia em Angra dos Reis* (1886), cujo motivo semelhante é tratado em composição completamente diversa ao conjunto citado. Esta obra dialoga mais francamente com outras duas produzidas no mesmo período, intituladas: *Praia com pedras e canoas* (1886) e *Vista do Porto de Maria Angu tirada da Penha do Rio de Janeiro* (1887). Nestas, percebemos elementos comuns na composição, pois as embarcações estão em enquadramentos similares, e contam com uma paisagem montanhosa ao fundo. As diferenças visíveis no tratamento pictórico demonstram a experimentação realizada pelo artista.



108



109



110

108. Castagneto, *Canoa a seco na praia em Angra dos Reis*, 1886, óleo s/ madeira, 38,5 x 65,8 cm, MHN, Rio de Janeiro

109. Castagneto, *Praia com pedras e canoas*, 1886, óleo s/ madeira, 38 x 65 cm, coleção particular

110. Castagneto, *Vista do porto de Maria Angu tirada da Penha no Rio de Janeiro*, 1887, óleo s/ madeira, 24 x 46 cm, coleção particular

Ainda desse período é a pintura *Bote ao seco na praia* (1887), onde percebemos claramente as rápidas pinceladas do artista, para, através das massas de cor, construir a representação de um pequeno bote. Este aparece em um enquadramento bem fechado, indicativo do interesse do pintor neste motivo. *Bote a seco na praia* (1889) reforça a vontade de Castagneto em representar o bote deixado na praia, como se estivesse desamparado. Esta obra diferencia-se das demais pintadas pelo artista até esta data por apresentar o bote retratado na metade direita da composição, deixando a metade esquerda para a representação de um grupo de pedras, uma embarcação em alto-mar e uma paisagem

montanhosa ao fundo. Estes últimos elementos estão diluídos na composição, a intensidade na obra está totalmente voltada para o bote.



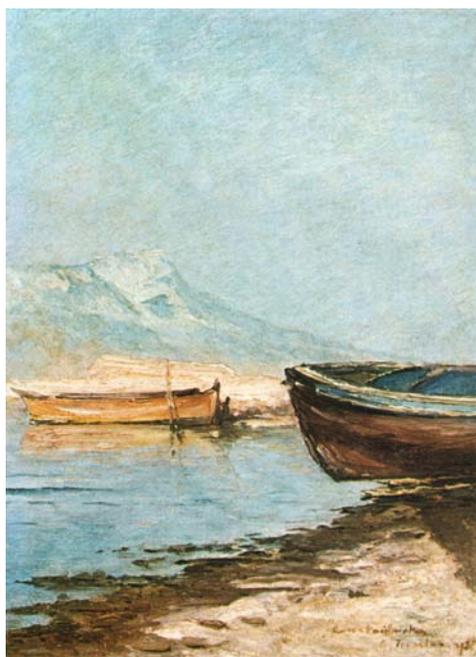
111



112

120. Castagneto, *Bote a seco na praia*, 1887, óleo s/ cartão, 24 x 32 cm, coleção particular

121. Castagneto, *Bote a seco na praia*, 1889, óleo s/ madeira, 11 x 21 cm, MNBA, Rio de Janeiro

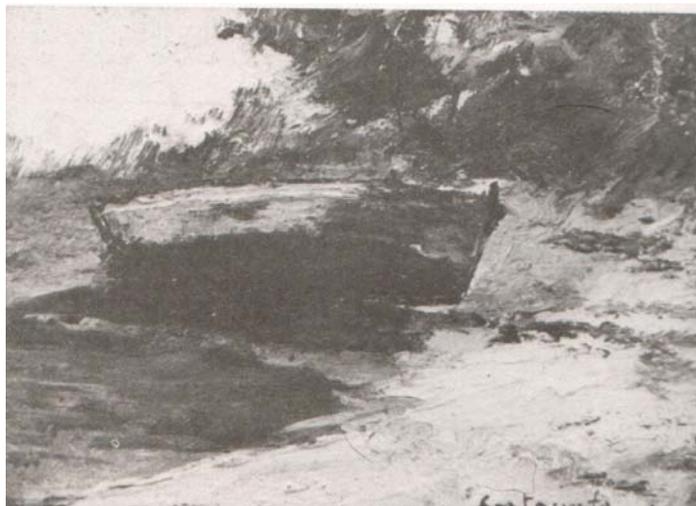


113. Castagneto, *Botes em Toulon, França*, 1893, óleo s/ tela, 33 x 25 cm, coleção particular

Da viagem de Castagneto a Toulon, merece atenção o quadro *Botes em Toulon* (1893). A composição apresenta um recorte, provavelmente sugerido pela fotografia, visto que um dos barcos aparece seccionado pelo enquadramento. Outro ponto a ser destacado é a utilização de um suporte vertical para este motivo. Deste modo, o artista aproveita bem o céu azul que se mescla à montanha, na parte superior da tela, assim como um trecho de água e terra onde estão “pousados” os barcos, concentrados na metade inferior da obra.

Logo após o seu retorno da França, destacamos *Casco de Canoa a seco na praia* (c. 1894) como mais uma obra na qual o artista se debruça sobre o mesmo motivo. Nesta composição, o pintor volta a utilizar pinceladas rápidas, dando a impressão de borrões, mas que constroem as relações espaciais da obra. Como colocou Gonzaga Duque certa vez sob o pseudônimo de Alfredo Palheta: “... *quanta expressão nesses*

empastamentos, quanta individualidade nesses borrões despretensiosos!” (PALHETA, Alfredo, **A Semana**, Rio de Janeiro, 08 maio 1886).



114. Castagneto, *Casco de canoa a seco na praia*, c.1894, óleo s/ madeira, 9,3 cm x 12,5 cm, coleção particular

A partir de 1896 e, principalmente, em 1898, Castagneto realiza uma grande quantidade de telas que retomam o motivo do *barco ao seco*. Período muito produtivo do artista, destacamos como exemplo *Bote a seco* (c. 1896) (ver imagem: 116), cuja composição mostra apenas um barco sobre um plano fundo dividido por uma fina linha do horizonte, praticamente criando um fundo sem perspectiva alguma. Do mesmo período, temos uma *série* de botes representados de diversas maneiras, desde composições onde o bote compartilha nitidamente com elementos arquitetônicos, como no caso de *Praia com casa, bote e coqueiros em Paquetá* (1896) (ver imagem: 118) até pinturas que parecem compor uma *série*, já que estas formam uma unidade. Essa coesão é percebida pelo tipo de embarcação retratada em enquadramentos diversos e pela diferenças qualitativas nas técnicas utilizadas pelo artista na construção das pinturas, cujos exemplos são *Bote a seco na praia* (1896), *Bote a seco na Praia de São Roque em Paquetá* (c. 1896) e *Canoa a seco na praia* (1896) (ver imagens: 119, 115, 117). O elemento mais importante que une essas obras é o emprego do mesmo tipo de poética, o sentimento de abandono a partir do barco.



115. Castagneto, *Bote a seco na praia de São Roque em Paquetá*, c.1896, Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo



116. Castagneto, *Bote a seco*, c.1896, óleo s/ tela, 18,5 x 33,5 cm, coleção particular



117. Castagneto, *Canoa a seco na praia*, 1896, óleo s/ madeira, 25,5 x 51 cm, coleção particular



118. Castagneto, *Praia com casa, bote e coqueiros em Paquetá*, 1896, óleo s/ tela, 32 x 53 cm, coleção particular



119. Castagneto, *Bote a seco na praia*, 1896, óleo s/ madeira, 19,5 x 9,5 cm, coleção particular

Em outros quadros Castagneto cria um diálogo com a vegetação de Paquetá, como acontece nas obras abaixo e *Praia com casa, bote e coqueiros em Paquetá* (1896) (ver imagem: 118).



120



121

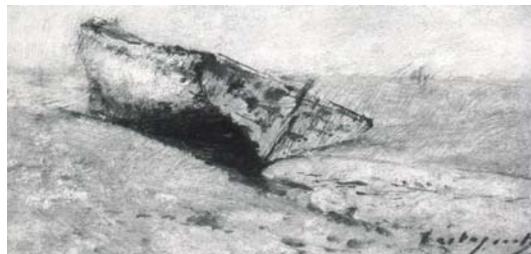
120. Castagneto, *Bote de um mastro a seco na praia em Paquetá*, 1896, óleo s/ madeira, 10 x 25 cm, coleção particular

121. Castagneto, *Bote atracado a uma árvore na praia em Paquetá*, 1896, óleo s/ madeira, 24,5 x 49,5 cm, Palácio das Laranjeiras, Rio de Janeiro

Outro exemplo que demonstra a prática da seriação, explorada por Castagneto, a partir do motivo dos *barcos ao seco* e que corrobora a veia lírica do pintor, se apresenta em dois grupos de pinturas realizadas em 1898. O primeiro grupo é composto por três obras pertencentes a coleções particulares intituladas, *Bote a seco na praia* (1898). Nestas, apesar de apresentarem pequenas modificações no enquadramento, fica claro que forma um único conjunto, principalmente pelo tratamento técnico: o uso da tinta de maneira a esta ficar empastada.



122



123



124

122. Castagneto, *Bote a seco na praia*, 1898, óleo s/ madeira, 11,6 x 22,2 cm, coleção particular

123. Castagneto, *Bote a seco na praia*, 1898, óleo s/ madeira, 10 x 20,2 cm, coleção particular

124. Castagneto, *Bote a seco na praia*, 1898, óleo s/ madeira, 14,5 x 22 cm, coleção particular

O segundo grupo é composto pelas pinturas *Bote de um mastro atracado a uma praia em Paquetá* (1898). Nestas, como o próprio título descreve, identificamos um tipo de bote com um mastro representado na mesma posição, reforçando a horizontalidade da pintura, com pequenas variações de enquadramento. Podemos, provavelmente, incluir uma quarta obra nesta *série* que é *Bote a seco na praia*, também realizada em 1898, sem perda das características citadas, com exceção da utilização do suporte vertical.



125



126

125. Castagneto, *Bote de um mastro atracado a uma praia em Paquetá*, 1898, óleo s/ madeira, 17,5 x 27,5 cm, coleção particular

126. Castagneto, *Bote de um mastro atracado em uma praia em Paquetá*, 1898, óleo s/ madeira, 15 x 22,5 cm, coleção particular

127. Castagneto, *Bote de um mastro e canoa a seco na praia em Paquetá*, c.1898, óleo s/ madeira, 9 x 24 cm, coleção particular

128. Castagneto, *Bote a seco na praia*, 1898, óleo s/ madeira, 11 x 9 cm, coleção particular



127



128

As obras apresentadas são exemplos do exercício ao qual Castagneto se dedicou amplamente ao longo de sua vida artística: a produção de *séries*. A partir da análise mais detida sobre *série barcos ao seco* verificamos que ela é composta por pequenos grupos de obras que se interrelacionam de maneira mais íntima, criando *pequenas séries* dentro de uma *grande série*. Constatamos ainda que a *série barcos ao seco* é a mais ampla *série* na produção artística de Castagneto.

Paisagem com rio e barco ao seco em São Paulo ‘Ponte Grande’ e Marinha com barco

As obras *Marinha com barco* e *Paisagem com rio e barco ao seco em São Paulo ‘Ponte Grande’*, realizadas em 1895, pertencem a grande *série* de *barcos ao seco*. E cada uma destas participa de distintas *pequenas séries*.

Paisagem com rio e barco ao seco em São Paulo ‘Ponte Grande’ é uma obra que se relaciona diretamente com outras de mesmo nome, todas produzidas em São Paulo em 1895, para a segunda exposição de Castagneto. A vinda de Castagneto para São Paulo apresenta um caráter original da produção do artista, pois este realiza pinturas *à beira dos rios paulistas*⁶⁷. Esses trabalhos utilizam os mesmos elementos poéticos que alimentavam suas obras no Rio de Janeiro: as embarcações simples e seu meio aquático. Podemos afirmar que Castagneto não abandona a sua característica como pintor de marinhas, mesmo numa cidade que não tem mar. Por sua vez faz experimentações não mais com o mar, mas com o rio, tornando a particularidade fluvial da cidade, personagem do diálogo com o barco.

As similaridades estão na repetição do motivo – os pequenos barcos abandonados – contudo, nestas composições, a presença do rio é central. Existe uma variação dos pontos de vista, mas a semelhança do local representado se mantém. A composição plástica é levemente diferenciada entre si, apresentando geralmente soluções similares para a sua construção pictórica, isto é, massas de cor construindo os elementos formais da paisagem fluvial. Essas cores e a maneira como são colocadas sobre a superfície do suporte apresentam a tensão que conforma os estados da alma do pintor. A quantidade de obras produzidas sobre esse motivo – os pequenos barcos no rio – mantém um número bastante comum na produção de *séries* de Castagneto, já que o pintor realiza, ao menos três versões desta seriação. Estas foram realizadas em um espaço curto de tempo, e vendidas quando o artista esteve em São Paulo, o que indica a demanda dessas obras para consumo no mercado de artes paulista. Esta *série* possui correlações com outros quadros anteriormente produzidos pelo artista (ver imagens: 108-110), demonstrando uma solução de composição que apresenta os pequenos barcos atualizados tecnicamente pelo artista, ao longo de sua carreira. Desta maneira, a *série* de São Paulo foi confeccionada e se encaixa

⁶⁷ Ver capítulo 3.

dentro da recorrência do motivo dos *barcos ao seco*, assim como acontece com o grupo de obras realizadas em Angra dos Reis (ver imagens: 105-107).



Castagneto, *Paisagem com rio e barco ao seco em São Paulo "Ponte Grande"*, MASP



129

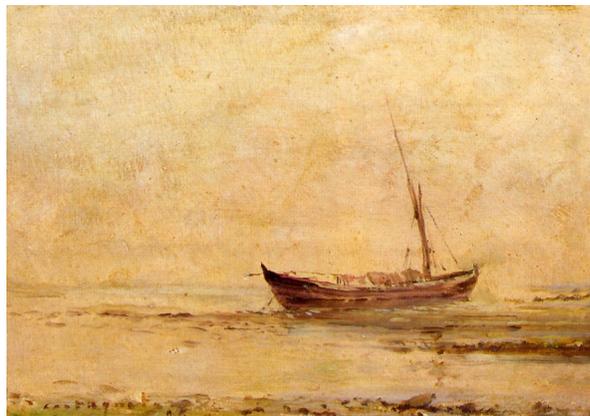
129. Castagneto, *Paisagem com rio e barco em São Paulo "Ponte Grande"*, 1895, óleo s/ tela, 23 x 43 cm, coleção particular

130. Castagneto, *Paisagem com rio e barcos em São Paulo "Ponte Grande"*, 1895, óleo s/ tela, 27 x 46 cm, coleção particular



130

A obra *Marinha com barco* é uma pintura na qual podemos perceber que Castagneto utilizou poucos elementos para sua construção. A composição é simples e o artista usa poucas pinceladas para construir a imagem. Esta pintura sugere um tipo de economia de pincelada em que notamos que o pintor depura sua técnica. Mas que não perde na expressividade, ao contrário, os poucos elementos que constituem a composição dizem mais sobre as suas sensações em relação ao motivo e menos sobre seguir as regras acadêmicas. Assim, esta obra trava diálogos com outras similares do artista, além da representação das pequenas embarcações feitas em suportes de madeira. Podemos observar, por exemplo, em *Bote a seco na praia* (1887) (ver imagem: 111), na qual a gestualidade dada pela pincelada precisa resolve a composição e as cores constroem os planos da perspectiva em largas pinceladas sobre o fundo “chapado”. O interesse da composição centra-se no barco e o artista parece criar um processo de “desconstrução” dos elementos que compõem o plano de fundo. Em *Bote a seco* (c.1896) (ver imagem: 116), percebemos a mesma possibilidade de construção, um pouco mais contida do que na obra anterior, mas que deixa ver uma organização em planos constituídos pelas cores, uma pincelada escura divide a linha do horizonte atrás do barco e as cores confundem plano inferior e superior. Todavia, a obra *Marinha com Barco*, produzida um ano antes desta, parece condensar todas as tentativas que o artista fez nesse sentido: compor uma pintura onde só existisse o barco e nada mais, concentrando toda a atenção somente na relação que o barco, e só ele, pode expressar. Desta maneira, esta obra do MASP possui quadros irmanados, tanto na relação com outros tipos de embarcações – o motivo – quanto na maneira que o artista os representa – composição, pinceladas e empastamentos.



Castagneto, *Marinha com barco*, MASP.

Estas relações se dão em pinturas mais esparsas no tempo, não seguem a temporalidade tradicionalmente esperada na confecção de uma *série modernista*. Podemos observar, que há a identificação também com obras produzidas anteriormente, como *Bote com mastro ancorado na praia* (1885), *Barcos fundeados na Baía do Rio de Janeiro* (1885) e anos depois por *Botes a seco na praia* (1889).



131



132



133

131. Castagneto, *Bote com mastro ancorado na praia*, 1885, óleo s/ madeira, 15,5 x 23 cm, coleção particular
 132. Castagneto, *Barcos fundeados na baía do Rio de Janeiro*, 1885, óleo s/ tela. 30,5 x 51 cm, coleção particular
 133. Castagneto, *Botes a seco na praia*, 1889, óleo s/ tela, 24,5 x 40,5 cm, coleção particular

Como percebemos, plasticamente as composições são muito similares: mesmo que suas feitura estejam dispersas no tempo, a poética que as envolve as une de maneira inexorável.

A originalidade de Castagneto se mostra nessa prática vinculada ao exercício da experimentação técnica, já que os pressupostos levantados pelos autores citados, para se avaliar as produções artísticas das *séries* no ambiente impressionista francês, servem de base para criar uma abordagem da prática de *série* para a produção do pintor. E, na temática, isso ocorre ao introduzir os motivos da vida cotidiana à beira-mar na sua pintura, coincidentes com as mudanças de mesma ordem na pintura francesa do mesmo período. Outro elemento original de Castagneto, sobretudo, se observarmos a sua participação no

grupo Grimm, é a sugestiva idéia das pinturas de *série* terem se originado na prática *en plein air*. Esse exercício requereria uma obra de fatura mais rápida como interpretação do artista quanto aos sentimentos experimentados pelo mesmo à frente do objeto. A prática constante, aliada ao temperamento intempestivo do pintor, pode ter gerado a repetição de um dado motivo. Aos demais artistas do grupo, até onde sabemos, é pouco provável que também tenham realizado pinturas de *séries*. Entretanto, é possível verificar a similaridade dos motivos nas obras dos alunos de Grimm, nos primeiros anos, pois estes viajavam em grupo ao mesmo local para pintar (ver imagens: 46-49). Ao averiguarmos os escritos e obras sobre os integrantes do grupo, percebemos que Caron morre cedo, Vazquez se suicida, Ribeiro abandona a convivência com o ambiente artístico e França Júnior realiza várias outras atividades, das quais a pintura seria apenas mais uma delas (Levy, 1980). Todos esses motivos acabaram por tornar irregular a produção desses artistas. Resta-nos Parreiras e Castagneto com produções mais encorpadas, porém, distintas, o primeiro trilhou um caminho vinculado à realização de uma pintura de paisagem histórica, ligada à produção da AIBA, enquanto o segundo, como verificamos na presente dissertação, foi por um caminho oposto.

As motivações de Castagneto para a produção de *séries* podem ser apontadas por três caminhos: (1) o lirismo, que dialoga com o movimento romântico, (2) o exercício do domínio da pintura e (3) o mercado. No primeiro caso, podemos encontrar a justificativa nas próprias obras. Elas por si só demonstram os sentimentos e sensações do pintor frente ao motivo influenciando composição, cor, pincelada, entre outros fatores. No segundo caso, a necessidade de apreensão do motivo para realizá-lo, do ponto de vista técnico, da melhor maneira possível, justificaria um constante treino e, conseqüentemente uma repetição dos motivos. Uma lapidação de uma mesma paisagem repetidas vezes. No terceiro caso, como já foi indicado por autores como Gonzaga Duque e Levy, a boa aceitação das obras do artista perante o público, poderia também motivar Castagneto a repetir um mesmo motivo.

O conjunto da *série barcos ao seco* de Castagneto possui uma característica especial, em relação as outras *séries* produzidas pelo artista, que é a de ser uma produção que está presente em toda a sua carreira. Esta singularidade pode ser compreendida, como a realização de experiências em pintura em que a ausência de narrativa, permite ao artista fazer a quantidade de obras que desejar (ou que julgar necessário). Em Castagneto,

verificamos uma forte motivação lírica para a realização e retomada do mesmo motivo, que pode ser também compreendido pelos pressupostos de House (1986), quando este autor nos indica os antecedentes para a produção de pinturas de *série*. Nos auto-retratos produzidos por Rembrandt percebemos uma similaridade com a *série barco ao seco*, por apresentar uma reinterpretação do mesmo motivo ao longo de toda uma carreira, demonstrando as experiências, escolhas, amadurecimento e motivações internas que fazem um tema – quando escolhido de maneira subjetiva – ser praticamente inesgotável. Portanto, podemos considerar a *série barcos ao seco* de Castagneto como uma produção composta de *pequenas séries*, na qual o artista apresenta e reapresenta o mesmo motivo, criando variações líricas sobre o barco e a água.

Capítulo 3

Castagneto em São Paulo em 1895

A viagem e a atuação de Giovanni Castagneto em São Paulo no ano de 1895 é o mote deste capítulo. O artista veio à cidade com o objetivo de expor suas obras para venda ao público local. Os jornais da época destacam ambas as exposições e apontam o grande sucesso de crítica e venda. Para compreendermos a passagem do pintor por São Paulo, é necessário vislumbrar o contexto histórico-artístico na capital paulista, para então adentrarmos na rede de relações artísticas travadas entre São Paulo e Rio de Janeiro, e, finalmente, avaliarmos o papel do pintor em terras paulistas, tanto suas contribuições artísticas quanto à maneira como essa experiência embrenhou-se em sua poética.

A vinda de Castagneto foi antecedida pelas exposições de Antonio Parreiras e Francisco Aurélio de Figueiredo e Mello (1856-1916) e ambas obtiveram sucesso de vendas. Castagneto passou o ano de 1895 praticamente em São Paulo e Santos, onde realizou duas exposições individuais. A primeira ocorreu no salão do *Banco União de São Paulo*⁶⁸, no período de 03 de junho a 12 de junho de 1895. Nesta exposição, foram apresentadas 25 obras do artista⁶⁹, na qual grande número dos quadros tinham como motivo as paisagens do Rio de Janeiro. A segunda exposição realizou-se no salão de concertos da *Confeitaria Paulicéia*⁷⁰, de 28 de outubro a 07 de novembro de 1895. Constava de 35 pinturas⁷¹, a maioria delas representava a cidade de São Paulo e Santos⁷², que o artista pintou durante sua estada paulista. A obra *Paisagem com rio e barco ao seco em São Paulo 'Ponte Grande'* pode ser incluída neste grupo de quadros. No entanto, não foi possível confirmar se *Marinha com barco* foi pintada em São Paulo. As exposições tiveram grande sucesso de vendas com os colecionadores locais e foi intensamente divulgada pela imprensa paulistana.

⁶⁸ Instituição financeira que funcionou entre 1890 e 1896 e que tinha entre seus integrantes, o arquiteto Ramos de Azevedo. Ele era responsável pela chefia da carteira imobiliária.

⁶⁹ Ver a relação de obras no ANEXO 3.

⁷⁰ A *Confeitaria Paulicéia* foi fundada em 1880 por João Pereira da Rocha, localizava-se na Rua São Bento no número 63. Foi um espaço de exposição no final do século XIX em São Paulo, assim como a *Casa Garraux* e *Casa Steidel* (locais famosos por reunirem intelectuais e artistas do período, e por venderem livros, litografias, batatas, vinhos, entre outros produtos).

⁷¹ Ver a relação de obras no ANEXO 3.

⁷² *Exposição Castagneto, Correio Paulistano*, São Paulo, 29 out. 1895. Ver os ANEXOS 2 e 3.

Contexto histórico-artístico paulista

Ao longo do século XIX, a cidade de São Paulo, de características provincianas, aos poucos foi transformando-se em um ambiente mais moderno, com os bondes, cafés, confeitarias, hotéis, cinemas e teatros. Contribuem para isso, as fortunas geradas pelo comércio dos tropeiros através do transporte de mercadorias, a riqueza produzida pelo café e a Faculdade de Direito, com sua crescente agitação social. Todos esses pontos cooperam como importantes fatores no desenvolvimento urbano da cidade de São Paulo. Segundo Caio Prado Júnior (1998: 32-35), com o esgotamento das atividades de mineração por volta do final do século XVIII, o Brasil retoma a sua feição agrícola, e, por conseguinte, São Paulo entra em um período de surto econômico, favorecido pelas novas condições políticas pós-independência do país. Esta fase positiva tem como base econômica, inicialmente, o açúcar e o café, que, juntos, representam mais da metade da produção total e a maior parte dos produtos exportados pela província no segundo quartel do século XIX. A riqueza produzida pelo café possibilitou que fazendeiros enriquecidos viessem para a cidade de São Paulo, às vezes, mudando-se para ela como fuga das epidemias em cidades do interior ou passando temporadas na capital e fazendo gastos que contribuíam para a prosperidade da cidade. Os imigrantes europeus, principalmente os italianos, também contribuíram para o crescimento econômico da cidade e as intensas mudanças no cenário paulistano do final do século XIX (Bruno, 1954: 900-907).

Ao centrarmos nossa discussão no ambiente cultural, em especial o das artes plásticas, notamos que a cidade foi retratada por artistas viajantes, a partir da década de 10 do século XIX. No entanto, podemos afirmar que São Paulo não tem um grande número de registros visuais durante a primeira metade dos oitocentos se compararmos ao que aconteceu com as cidades do Rio de Janeiro e Recife. Contribui para essa situação, em grande parte, a localização e dificuldade de acesso à cidade. Mesmo assim, os seus aspectos físicos, arquitetônicos e sociais foram retratados por artistas europeus como Thomas Ender (1793-1875)⁷³, Jean-Baptiste Debret (1768-1848)⁷⁴, Charles Landseer (1799-1874)⁷⁵ e

⁷³ Thomas Ender participou da expedição de Carl Friedrich von Martius (1794-1868) e Johan Baptist von Spix (1781-1826). Esteve em São Paulo entre o final de 1817 e início de 1818, onde realizou cerca de 16 desenhos e aquarelas.

⁷⁴ Jean-Baptiste Debret foi integrante da Missão Artística Francesa, esta chegou ao Rio de Janeiro em 1816. É um dos fundadores da Academia Imperial de Belas Artes e esteve em São Paulo por volta de 1827.

⁷⁵ Charles Landseer foi contratado pelo embaixador da Inglaterra Sir Charles Stuart. O artista esteve em São Paulo, embora não se possa estabelecer em qual data. Realizou vistas da cidade e dos costumes de seu povo.

Eduard Hildebrandt (1818-1869)⁷⁶, entre outros, que contribuíram para a produção de uma iconografia de São Paulo (Lago, 1998; Moura, 1998: 347-399).

Acrescentamos também a esses nomes, o do artista ituano Miguelzinho Dutra (Miguel Arcanjo Benício da Assunção Dutra, dito, 1810-1875) que em sua produção artística representou paisagens, retratos, festas populares e procissões, retratando principalmente os aspectos da vida do interior paulista. Percebemos, através do seu realismo e descrição dos detalhes, um grande interesse do artista na documentação desse cotidiano. Miguelzinho Dutra, quase como um viajante, fornece através de sua obra uma importante colaboração para a iconografia regional de São Paulo⁷⁷.

Outro ponto a ser destacado e que contribuiu para a formação da iconografia paulista é a fotografia. Dentre vários fotógrafos, merece atenção as imagens de Militão Augusto de Azevedo (1837-1905)⁷⁸. Este realizou um álbum comparativo (Toledo, 1981), no qual demonstra sua sensibilidade às mudanças acontecidas na cidade. Dessa maneira, as transformações ocorridas às ruas, monumentos, pontes, prédios e praças tornam-se registros visuais da memória de São Paulo daqueles tempos. A fotografia firmou-se como meio de divulgação e ampliação das referências da cidade.

O ensino artístico é um dado relevante para pensarmos sobre a formação do meio artístico paulista, enquanto no Rio de Janeiro havia uma instituição oficial⁷⁹ para o ensino das artes – a AIBA – desde 1826, em São Paulo só teremos uma instituição artística oficial em 1882, quando é criado o Liceu de Artes e Ofícios⁸⁰. Este procura suprir a necessidade de artífices treinados tecnicamente, isto provavelmente, em decorrência do desenvolvimento industrial da cidade (Bruno, 1954:1254). Ernani Bruno (1954: 1289) escreve que nos últimos trinta anos do século XIX e início do século XX, as artes plásticas

⁷⁶ Eduard Hildebrandt apoiado pelo rei da Prússia, Frederico Guilherme IV, veio para o Brasil em 1844 e esteve em São Paulo, entre final de maio e início de junho do mesmo ano.

⁷⁷ Miguelzinho Dutra pode ter sido influenciado pelos viajantes estrangeiros que passaram pela região ituana (Migliaccio, 2000:41).

⁷⁸ Militão Augusto de Azevedo mudou-se do Rio de Janeiro para São Paulo em 1860. Trabalhou no ateliê fotográfico *Photographia Acadêmica* de Carneiro & Gaspar, mais tarde vendido ao próprio Militão que o renomeou de *Photographia Americana*. Ele realizou inúmeras vistas de São Paulo, além de grande quantidade de retratos. Mais sobre o assunto ver: Leite (2001) e Lago (1998: 144-161).

⁷⁹ Destacamos também que o Rio de Janeiro conta desde 1800 com a “Aula Pública de Desenho e Figura” sob responsabilidade do pintor Manuel Dias de Oliveira, já seguindo alguns princípios acadêmicos (Migliaccio, 2000:40).

⁸⁰ O Liceu de Artes e Ofícios surge de uma instituição de ensino anterior chamada Sociedade Propagadora da Instrução Popular, esta ministrava, em aulas noturnas, das seis às nove, as disciplinas de primeiras letras, caligrafia, aritmética, sistema métrico e gramática portuguesa (Bruno, 1954:1262).

não tiveram ambiente para muita expansão em São Paulo, embora segundo o próprio autor, no início dos novecentos, haja um pequeno aumento do interesse pelas artes, em especial por parte da elite e que isto se refletiria na criação da Pinacoteca em 1905⁸¹.

No século XIX, segundo Ernani, não havia público, nem compradores para as obras de arte nesta fase da existência da cidade:

“Em 1888 um pioneiro das relações ítalo-brasileiras, B. Belli – contou A. Picarollo – mandou vir da Itália objetos de arte, quadros e estátuas, dos melhores artistas vivos peninsulares, para tentar negociar em São Paulo com esses artigos. O insucesso foi absoluto. Quase nenhuma dessas peças encontrou comprador. Algumas foram liquidadas abaixo do preço do custo, e Belli obrigado a fechar o seu estabelecimento” (Ernani, 1954: 1311-1312).

Por outro lado, Maria Cecília França Lourenço (1986: 04), indica que as mudanças na difusão da arte em São Paulo se iniciam durante a década de 1880, com a reforma curricular no Liceu de Artes e Ofícios, com o ensino artístico nos ateliês de artistas, como Almeida Júnior e Berthe Worms (1868-1937), e com a organização de mostras e o conseqüente surgimento de uma imprensa especializada.

Dos artistas atuantes em São Paulo, no último quartel do século XIX, destacamos alguns pintores que abriram seus ateliês para o ensino de artes, dentre eles temos Berthe Worms e Almeida Júnior. Ela muda-se para São Paulo em 1894, vinda de Paris. Dedicase principalmente ao retrato e à pintura de gênero, em especial, o cotidiano familiar e da sociedade da época. Almeida Júnior, o mais importante pintor paulista do século XIX, estudou na AIBA com muito sucesso. Ao finalizar sua formação retorna a sua cidade natal, Itu, no interior de São Paulo. Abre ateliê e atua como retratista e professor de desenho. Em 1875, muda-se para São Paulo. Vive em Paris entre 1876 e 1882. Em 1883, instala ateliê em São Paulo e torna-se um artista ativo do meio artístico desta cidade, ao estabelecer uma interferência mais dinâmica com o mercado local, pois fomentava exposições e mostras. Tem fundamental importância na formação de novas gerações de artistas paulistas, como exemplo, Pedro Alexandrino. Em suas telas figuram os costumes, as cores e a luminosidade regional. Seus retratos da gente simples, em ambientes rústicos do interior do estado, nunca ridicularizam ou transformam essas pessoas em personagens

⁸¹ O prédio ocupado pela Pinacoteca do Estado foi projetado por Ramos de Azevedo em 1897, para abrigar o Liceu de Artes e Ofícios. Em 1901, o edifício passou a abrigar também a Pinacoteca do Estado. Em 1905, é inaugurada como sendo o primeiro museu de arte de toda a cidade de São Paulo, mas começou a funcionar de fato em 1911 com a Primeira Exposição Brasileira de Belas Artes. Entre suas primeiras doações à Pinacoteca em novembro de 1911, estão obras de Pedro Alexandrino, José Ferraz de Almeida Jr. e Benedito Calixto.

pitorescos. É dentro dessa temática que podemos encaixar as pinturas do artista voltadas ao motivo do rio.

Podemos destacar também Pedro Alexandrino, que estuda com Almeida Júnior, em seu ateliê. Foi aluno bolsista da AIBA, e entre 1890 e 1892, ingressa na ENBA, mas não conclui o curso. De volta a São Paulo, leciona desenho no Liceu de Artes e Ofícios em 1895 e 1896. Alexandrino é conhecido pelos seus quadros de natureza-morta compostos por utensílios de cozinha, animais mortos e vegetais. Ele e Berthe Worms participaram da 2ª Exposição Geral de Belas Artes, em 1895, na qual, são premiados. Este acontecimento foi muito valorizado pelos jornalistas paulistas. Outro importante pintor que compõe o cenário artístico paulista é Benedito Calixto. Sua formação se deu inicialmente no ateliê do tio e em participação em pinturas sacras nas igrejas do interior paulista. Em 1883 segue para Paris onde frequenta a Académie Julian, convivendo com Gustave Boulanger (1824-1888), Tony Robert-Fleury (1837-1911) e William-Adolphe Bouguereau (1825-1905), entre outros. Em 1884 retorna de sua viagem de estudos a Paris e traz consigo uma câmera fotográfica, esta novidade passa a ser utilizada pelo artista na composição das suas obras, o que explica, em grande parte, o seu apego ao detalhe na retratação dos motivos. O artista produziu inúmeras marinhas da região de Santos e São Vicente, locais onde residiu.

Finalizando, o último ponto a ser destacado, no que concerne ao ambiente artístico paulista, são as exposições do final do século XIX. A fomentação de exposições de pintores na capital paulista ocorreu como fruto do processo de transformação da cidade e formação de um campo social da arte. Isto possibilitou o surgimento de um público interessado em ativar e participar de uma vida artístico-cultural. A imprensa apoiava claramente estas iniciativas, e por meio do contato com elas, notamos suas estratégias para atualizar os debates artísticos em São Paulo. A cidade, assim, poderia ser considerada “moderna”, “cultura” e inserida no contexto de desenvolvimento sócio-político-econômico do Brasil.

As mostras organizadas na cidade tinham tanto o caráter didático – de mostrar o que acontecia nas artes no país – quanto comercial – vender as obras expostas. Neste ponto, podemos destacar como casos exemplares as exposições de pintura na cidade de artistas atuantes no Rio de Janeiro. Pintores, como Antonio Parreiras, Aurélio de Figueiredo e o próprio Giovanni Castagneto expuseram em São Paulo na década de 1890 como já

colocado. Essas ações indicam que o diálogo artístico entre São Paulo e o Rio de Janeiro eram francamente travados e acabavam por definir uma maior sofisticação do cenário artístico paulista. Ao mesmo tempo, exposições de artistas locais também eram promovidas e ovacionadas pela crítica jornalística paulistana. Isto é claramente demonstrado em relação às mostras e produção dos artistas Almeida Júnior, Pedro Alexandrino, Berthe Worms, Benedito Calixto, Antonio Ferrigno (1863-1940), entre outros. Verificamos que todo e qualquer sucesso que estes artistas obtinham na capital federal, em especial nos salões de Belas Artes, era amplamente divulgado:

“Parece-nos que com os quadros de Almeida Júnior, Pedro Alexandrino e Berthe Worms a arte paulista não terá motivos para corar na próxima exposição das Bellas-Artes” (Exposição Artística, Correio Paulistano, São Paulo, 13 jul. 1895. p. 02).

Nesta citação, percebemos o orgulho do jornal ao se referir aos artistas atuantes em São Paulo e a recepção positiva no Rio de Janeiro. O reconhecimento desses na capital do país demonstra que a qualidade artística paulista alcançava os patamares cariocas. Deste modo, a cidade de São Paulo vai adquirindo, não apenas respeito, mas também uma feição própria.

A crítica jornalística de arte em 1895

A crítica de arte tem como fim a interpretação e avaliação das obras artísticas, não é simplesmente explicativa e divulgadora, mas também, mediadora, quando se pretende que a arte seja acessível a toda uma sociedade (Argan, 1988:127-128). Essas características apresentadas por Giulio Argan são parte de uma discussão mais abrangente do autor a respeito da crítica dedicada conscientemente à arte moderna. Identificamos, na imprensa paulistana de 1895, a utilização apenas de partes dessas características, pois o interesse dos artigos nos jornais não era por uma crítica de arte especializada, como havia no ambiente carioca, por exemplo, na figura de Gonzaga Duque, mas sim, um didatismo para informar ao público de São Paulo quem são os artistas, onde e quando ocorrem exposições de arte na cidade e por que ver os quadros e comprá-los.

Como anteriormente colocado, as opiniões jornalísticas tinham como intenção despertar intelectualmente e comercialmente o público para os componentes da cultura artística da cidade e inserir São Paulo no eixo cultural do país. Essas críticas dos jornais

paulistas eram consideradas muito importantes devido a dois fatores: (1) as opiniões críticas eram colocadas sempre, salvo raras exceções, na primeira página do jornal; (2) quando abria uma exposição, os jornais noticiavam quase que diariamente a respeito de tudo o que acontecia – quem as visitava e principalmente, quem as comprava – e faziam análises descritivas das obras, esboçando um julgamento da qualidade artística. Porém, os jornais sempre elogiavam o artista e as obras, o que nos faz relativizar o tipo de julgamento que a imprensa escrita elaborou em 1895.

Os jornais **O Estado de São Paulo** e **Correio Paulistano** não possuíam colunas específicas sobre arte, com exceção à cobertura da segunda exposição de Castagneto, a qual apareceu na coluna “Artes e Artistas” do **O Estado de São Paulo**. Frequentemente os artigos não eram assinados, e a cobertura das exposições feitas pelos jornais da cidade era, como já posto, praticamente diária. Por exemplo, sobre as mostras de Castagneto, verificamos que, em dez dias de exposição no *Banco União de São Paulo*, **O Estado de São Paulo** escreveu seis artigos sobre o artista. E para onze dias de exposição, deste mesmo artista, na *Confeitaria Paulicéia*, o **Correio Paulistano** escreveu cinco artigos. Estes informavam sobre o local, início e fim da exposição, horário de visitação ao público e o número de obras expostas, o que significa que a imprensa era um importante porta-voz na divulgação de todos os fatos relacionados às exposições de artes.

A frequência com que alguns pontos eram tratados pelos jornais em relação às exposições mereceu uma análise mais detida, onde observamos o uso de quatro estratégias mais constantes para a divulgação das informações:

- (1) Destacar a qualidade artística do pintor e de suas obras;
- (2) A numerosa quantidade de visitantes às exposições;
- (3) A qualidade e o crescente desenvolvimento do gosto artístico de São Paulo (do “público amador” paulistano); e
- (4) A quantidade e a rapidez com que as obras eram vendidas e quem as comprava.

Vejamos como essas estratégias foram utilizadas, a respeito das exposições de Castagneto e Parreiras, e também para os artistas paulistas. Primeiro, trataremos da exposição de Parreiras, pois esta foi realizada em setembro de 1895, um mês antes da vinda

de Castagneto para São Paulo, depois dos artistas paulistas e, por fim, do artista objeto de estudo desta dissertação.

A mostra de Antonio Parreiras, no salão de concertos da *Confeitaria Paulicéia*, foi inaugurada no dia 11 e encerrada no dia 24 de setembro de 1895. Era composta por 33 telas, várias das quais representavam as paisagens do Rio de Janeiro e Niterói como podemos acompanhar na crítica do período⁸². Provavelmente, Parreiras fez as suas obras no Rio de Janeiro e as trouxe para São Paulo, visando a venda das mesmas, como podemos verificar no **Correio Paulistano**: “Das 33 télas expostas, foram adquiridas por diversos amadores 23. Isto é, exactamente duas terças partes, e este acolhimento do público (...) equivale a um franco sucesso” (*Exposição Parreiras, Correio Paulistano*, São Paulo, 24 set. 1895).

O interesse do público paulistano em visitar as exposições e adquirir obras de arte, em especial, o gênero de paisagem, fica explícito, assim como o início da conformação de um mercado de artes, pois, se não houvesse compradores para as obras de Parreiras, o pintor não exporia três vezes em São Paulo⁸³. Sua aceitação no mercado reverberava em elogios da imprensa paulistana, como podemos verificar neste trecho de artigo:

“Encerrou-se hontem a esplendida exposição de quadros, que o exímio paisagista Antonio Parreiras fez no elegante salão concerto da Confeitaria ‘Paulicéia’.
A exposição foi nesse dia visitada ainda por distintas famílias e cavalheiros, entre os quaes os srs. Drs. Presidente do Estado e secretario do interior e diversos jornalistas.
Nos poucos dias em que a exposição esteve aberta foram vendidos 24 quadros dos mais bellos o mais perfeito entre os 34 que nella figuraram.
É o caso de ainda uma vez darmos parabéns a São Paulo por esta nova e significativa demonstração do seu gosto artístico (Exposição Parreiras, Correio Paulistano, São Paulo, 25 de set. 1895)⁸⁴.

Podemos notar que estão presentes nesta citação: a qualidade das pinturas de Parreiras, a relevância da visitação agraciada pela presença de pessoas ilustres, o “bom” gosto artístico do público e a quantidade de obras vendidas pelo artista.

⁸² *Exposição Parreiras, Correio Paulistano*, São Paulo, 14 set. 1895. p. 01 e 16 set. 1895. p. 02 (ver ANEXO 2).

⁸³ Antonio Parreiras realizou exposições em São Paulo, em 1893 e 1894, na Casa Steidel. E em 1895 no salão de concertos da *Paulicéia*.

⁸⁴ Notamos aqui que existe uma divergência de informação, no que diz respeito ao número de obras expostas, já que o mesmo jornal nos dias 12, 14 e 24 de setembro acusa a exposição de 33 obras do artista na *Confeitaria Paulicéia*.

Ressaltamos que o mesmo tipo de abordagem é aplicado aos artistas paulistas Almeida Júnior, Pedro Alexandrino e Berthe Worms. Os jornais paulistanos faziam a transcrição das críticas cariocas a respeito das obras desses artistas, que enviaram obras aos salões da ENBA. No caso de Almeida Júnior, o jornal **Correio Paulistano**⁸⁵ transcreveu uma crítica de Olavo Bilac publicada na **Gazeta de Notícias**, como justificativa para a entusiástica apreciação da crítica do Rio de Janeiro. No caso de Berthe Worms, o **Correio Paulistano**⁸⁶ transcreveu uma crítica de Arthur de Azevedo na sua coluna *Palestras* e destacou o recebimento de uma medalha de ouro⁸⁷, na categoria pintura. E Pedro Alexandrino teve noticiado o recebimento de uma medalha de ouro⁸⁸, também, na categoria pintura.

Outro aspecto a ser destacado é a presença de Antonio Parreiras, no papel de crítico, em um artigo assinado no jornal **O Estado de São Paulo**⁸⁹. Em 1895, o pintor escreveu uma crítica sobre um retrato pintado por Antonio Ferrigno⁹⁰. Notamos uma diferença de escrita neste artigo, pois deixa-nos claro o seu olhar de artista e as dificuldades atravessadas pela profissão. Parreiras demonstra interesse na feitura da obra e analisa a composição, a fatura e a iluminação da pintura de Ferrigno, e conclui que “*é um bom quadro – embora não seja um bom retrato*”. Deste modo, o pintor-crítico destaca a qualidade da obra do artista, em detrimento da fidelidade ao retratado.

As citadas estratégias utilizadas pela imprensa da cidade também podem ser verificadas nas duas exposições de Castagneto, realizadas em São Paulo. Notamos, pelas críticas da época, que boa parte das obras da primeira exposição representavam praias do Rio de Janeiro, como Copacabana e Leblon, e também a Ilha de Paquetá⁹¹. E a segunda contou com uma ampla produção artística inspirada nas paisagens dos rios e do litoral paulista. As exposições de Castagneto foram recebidas pela crítica paulista com grande entusiasmo, pois esta sempre teceu grandes elogios à qualidade das obras expostas e ao talento do artista: “*Já dissemos que o nosso Castagneto é um artista de valor; podemos*

⁸⁵ Almeida Júnior, **Correio Paulistano**, São Paulo, 15 set. 1895 (ANEXO 2).

⁸⁶ Berthe Worms, **Correio Paulistano**, São Paulo, 14 set. 1895 (ANEXO 2).

⁸⁷ *Exposição de Pintura*, **Correio Paulistano**, São Paulo, 05 out. 1895 (ANEXO 2).

⁸⁸ *Exposição de Pintura*, **Correio Paulistano**, São Paulo, 05 out. 1895 (ANEXO 2).

⁸⁹ PARREIRAS, Antonio. *O pintor Ferrigno*, **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 12 jun. 1895 (ANEXO 2).

⁹⁰ Trata-se de um pintor italiano que residiu em São Paulo entre 1893 e 1905, quando retorna à Itália. Estudou na Academia de Belas Artes de Nápoles e frequentou curso de Domenico Morelli (1826-1901) entre outros artistas. Realizou várias telas sobre o cultivo do café em fazendas paulistas.

⁹¹ *Exposição Castagneto*, **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 05 jun. 1895 (ANEXOS 2 e 3).

agora assegurar que os quadros expostos são todos muito bons...” (*Exposição de Quadros, O Estado de São Paulo*, São Paulo, 03 de jun. 1895, p.01).

Citações como esta tinham o claro objetivo de comentar qual a relevância do artista e das obras expostas. Quem não conhecesse o artista, deveria passar a conhecê-lo. Quem já o conhecesse, ficaria grato pela sua presença na cidade. Deste modo, a imprensa apresentava e aproximava artista e público. E este último poderia ir a exposição já tomado conhecimento do que iria encontrar lá, uma vez que o jornal recomendava o grande valor do pintor. Muitas das obras expostas eram comentadas nos jornais. Por exemplo, **O Estado de São Paulo** comentou cinco obras da exposição no *Banco União de São Paulo* no dia 05 de junho de 1895, e destacavam as qualidades artísticas do pintor. O **Correio Paulistano** fez o mesmo, comentou no dia 06 de novembro de 1895, a respeito de dez obras da exposição na *Confeitaria Paulicéia*.

A segunda estratégia utilizada pela imprensa para demonstrar a importância artística do ambiente paulistano era destacar a quantidade de visitantes. O interesse do público pelas obras era amplamente divulgado, pois isto provava a crescente importância do mesmo por arte:

“A sala do Banco União esteve sempre cheia de senhoras e cavalheiros, apreciadores destas agradáveis manifestações do talento de nossos artistas” (*Exposição Castagneto, O Estado de São Paulo*, São Paulo, 07 jun.1895. p. 01).

e

“A concorrência ao salão da Paulicéia, onde se acham expostos os quadros, foi grande, e muito significativa. Número considerável de pessoas (...) para allí affluir, todos curiosos de admirar as produções de Castagneto, os primores de seu pincel” (*Artes e Artistas, O Estado de São Paulo*, São Paulo, 29 de out. 1895).

Os jornais utilizavam trechos como estes para noticiar as bem-sucedidas exposições de Castagneto. O sucesso de público é importante para uma cidade que deseja se tornar referência artística. Este sucesso era noticiado de duas maneiras: uma, pela grande presença de visitantes – a quantidade – e a outra, pela presença da elite e dirigentes ilustres e ilustrados – a qualidade. E, assim, o jornalismo evidenciava o notável *“desenvolvimento do gosto artístico entre nós”* (*Exposição de Quadros, O Estado de São Paulo*, São Paulo, 04 jun. 1895, p. 01).

A qualidade do “bom gosto” do público de São Paulo era o discurso que os jornalistas envergavam como a terceira estratégia utilizada pela imprensa e encontra ecos

até no Rio de Janeiro. Em **O Estado de São Paulo**, de 08 de junho de 1895, é transcrita com entusiasmo, a coluna *Palestra* de Arthur de Azevedo, publicada n’**O Paiz** no dia 06 de junho de 1895, sobretudo, por achá-la lisonjeira para a cidade paulista, e por fazer o devido “merecimento” à qualidade das pinturas de Castagneto: “*Foi com maior prazer que li nos jornais de S. Paulo a notícia do sucesso alcançado pela exposição de 25 quadros de Castagneto, o nosso exímio pintor de marinhas*”⁹². O jornal se desculpa pelo fato, mas justifica-o fazer “*em prol da arte e dos créditos paulistas, tantas vezes mal julgados em jornais fluminenses*” (*Castagneto, O Estado de São Paulo*, 08 jun.1895). Uma das frases emblemáticas transcritas do texto do crítico carioca é: “*Decididamente São Paulo está dando lições de bom gosto à Capital Federal*”⁹³. Essa é a opinião de Arthur de Azevedo reimpressa pelo **O Estado de São Paulo**, deve ser compreendida como uma forma de comprovação de que os paulistas alcançaram o refinamento artístico. Em outro momento, o jornal escreve: “*Decididamente, a phrase de Sarah Bernhardt vai-se tornando uma realidade: ‘S. Paulo quer ser e hade ser a capital artística do Brazil’*” (*Exposição Castagneto, Correio Paulistano*, São Paulo, 01 nov. 1895). Esta última citação evidencia outra faceta dessa estratégia que consistia em utilizar informações de pessoas renomadas na área da crítica ou vinculadas às artes para indicar o “bom gosto” artístico do paulista.

O destaque dado para a quantidade de obras vendidas aos “*amadores de bom gosto*” da cidade de São Paulo também é recorrente, perfazendo a quarta estratégia da imprensa paulista. Servia para os jornais afirmarem que:

“O bom gosto do nosso público pelas artes tem vai-se accentuando e os artistas sentem-se animados pela compensação que encontram em seu labor” (*Exposição Castagneto, Correio Paulistano*, São Paulo, 01 nov. 1895).

Isto indica que os artistas ficam felizes por vender suas obras, e vendem bem, como podemos verificar abaixo:

“Foi muito concorrida a exposição dos bellos quadros de Castagneto, aberta hontem no salão do Banco União de São Paulo. Castagneto vendeu metade dos quadros que expoz” (*Exposição de Quadros, O Estado de São Paulo*, São Paulo, 04 jun. 1895).

E neste outro trecho:

⁹² AZEVEDO, Arthur. **O Estado de São Paulo**, 08 jun. 1895.

⁹³ AZEVEDO, Arthur. **O Estado de São Paulo**, 08 jun. 1895.

*“A prova de que a exposição tem agradado ao nosso público, é que, estando aberta apenas há 3 dias, já foram adquiridas 20 das 35 expostas” (Exposição Castagneto, **Correio Paulistano**, São Paulo, 01 nov. 1895).*

As citações confirmam a existência de um público interessado em comprar obras de arte em São Paulo. Como já foi comentado, isto se deve, em parte, ao enriquecimento da cidade, decorrente do cultivo do café, o que gerou um refinamento na vida cotidiana paulistana. Condição econômica e educação esmerada fizeram com que as famílias de cafeicultores e enriquecidos em geral tivessem interesse em adquirir obras de arte. E a imprensa ampliava e destacava a existência de compradores das “boas” obras, elevando o orgulho da cidade e demonstrando o seu desenvolvimento cultural. A presença de pintores vindos da capital federal e estes alcançando sucesso de público e de vendas, afirma a formação de um mercado de artes e do colecionismo na cidade:

*“As numerosas exposições de arte que nos últimos anos se tem feito em São Paulo, são copiosamente visitadas, e os artistas já com relativa facilidade encontram compradores para os seus produtos, e já podem, quando se entregam ao trabalho contar com um mercado certo em São Paulo” (Exposição Castagneto, **O Estado de São Paulo**, 05 jun. 1895, p. 01).*

e

*“Começam a formar-se galerias de quadros; os amadores já se disputam as telas nas exposições; o público vae-se tornando conhecedor, o que se observa deante das colleções, onde a maioria dos visitantes aponta os quadros verdadeiramente bons...” (Exposição Castagneto, **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 05 jun. 1895. p. 01).*

Além da quantidade e da rapidez com que as obras são vendidas, os jornais divulgavam, também, os respectivos compradores, como podemos nos certificar neste trecho:

*“Só ontem foram vendidas as seguintes telas: de n. 21, ao sr. Miguel Sampaio Júnior; n.22, ao sr. Eloy Cerqueira; n.15, ao sr. Domingos José Coelho; n.17, ao dr. Villaboim; n.29, ao dr. Cesário Ramos; ns. 8 e 12, ao dr. Alfredo Pujol; n.13, ao dr. Garcia Redondo; ns. 1, 4, 7, 24 e 31, ao sr. J.H.; n.2 ao dr. Álvaro de Carvalho” (Artes e Artistas, **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 29 out. 1895).*

Podemos concluir que, ao promover e estimular as visitas a essas exposições, a imprensa entendia estar educando os “amadores” – compreendendo estes como o público de maneira geral. O comparecimento dos visitantes nas exposições permitiria que estes distinguíssem os “bons” quadros dos “ruins”. Isto significa que, pela ótica da imprensa, a

educação artística, via jornal, tornava o público refinado o suficiente para apreciar as “boas” pinturas dos “bons” pintores que expunham em São Paulo:

... “[a imprensa paulistana] *está sempre pronta a animar os artistas, incitando o público a preferir sempre os quadros originais às pinturas de indústria e às detestáveis oleografias de que ainda estão abarrotadas as lojas de quadros*” (*Exposição Castagneto, O Estado de São Paulo*, São Paulo, 05 de jun. 1895).

Notamos que os jornais nos indicam uma maneira de compreender a diferenciação entre obras “boas” e “ruins”. As primeiras se caracterizam por serem “quadros originais”, isto é, pinturas feitas em suportes e técnicas tradicionais – óleo s/ tela e óleo s/ madeira. As ditas “ruins” são reproduções de outras pinturas ou se apóiam em processos mecânicos. Deste modo, o jornalismo paulistano denota em seu discurso, a preocupação em divulgar a “verdadeira” arte. Mas parece-nos que essa “verdadeira” arte é entendida pelo jornalismo como aquela realizada pelo artista com formação vinculada às instituições de ensino. Isto justificaria o grande incentivo às exposições de Castagneto e Parreiras, em São Paulo, visto que estes eram artistas com carreiras consolidadas no Rio de Janeiro. A presença deles na cidade valorizava a capacidade do público como apreciadores de arte.

As pinturas de Castagneto sobre motivos paulistas

Esta última parte do capítulo três procura mostrar os motivos que Castagneto pintou na sua passagem por São Paulo e como este aspecto da sua produção paulista pode estabelecer um diálogo com algumas obras que Almeida Júnior e Pedro Alexandrino produziram sobre os rios e a vida cotidiana existente às margens deles. Também contemplamos os possíveis diálogos entre a produção de Castagneto e os quadros de marinhas de Benedito Calixto.

O **Correio Paulistano** aponta sobre a segunda exposição de Castagneto em São Paulo:

“*Para a maioria das 35 télas agora expostas Castagneto encontrou assumpto variado e feliz nas ribas do Tietê e nas bellas praias de Santos. De trechos do Tietê, mais ou menos movimentados, a exposição contém uns 8 ou 9 quadros, alguns dos quaes felicíssimos como os de ns. 17, 11, 5 e 13. Dos diversos aspectos do ancoradouro, do canal e das alvas praias de Santos, a exposição contém grande número de quadros,*

entre os quaes sobressaem os de ns. 1, 2, 3, 8 e 12, que são esplendidos” (Exposição Castagneto, Correio Paulistano, São Paulo, 29 out. 1895)⁹⁴.

Este trecho corresponde a uma apresentação e uma eleição dos melhores quadros que o jornal fez frente à produção do pintor e atesta os locais retratados pelo artista em São Paulo. Além das pinturas, descritas acima, verificamos por meio dos jornais do ano de 1895 indicam a existência de mais seis que retratam o rio Tietê, conforme listagem⁹⁵ abaixo:

Nº 05. “*Ponte Grande*”

Nº 07. “*Ponte Grande*”

Nº 10. “*Tietê*”

Nº 11. “*Tietê*”

Nº 13. “*Cahique*”

Nº 17. “*Ponte Grande*”

Nº 20. “*Tietê*”

Nº 27. “*Ponte Grande*”

Nº 28. “*Ponte Grande*”

Nº 29. “*Ponte Pequena*”

Nº 35. “*Ponte Pequena*”

Como podemos notar, nos títulos das pinturas, várias foram nomeadas como *Ponte Grande*⁹⁶. E a obra número 13, *Cahique*, segundo a descrição do jornal **Correio Paulistano** “*é um bello trecho do Tietê, junto à Ponte Grande*” (*Exposição Castagneto, Correio Paulistano*, São Paulo, 06 nov. 1895), desta maneira, a obra do MASP, *Paisagem com rio e barco ao seco em São Paulo “Ponte Grande”*, faz parte desse conjunto produzido por Castagneto em São Paulo. Apesar de uma “dança” de títulos, hoje ela

⁹⁴ Conferir lista completa no ANEXO 3.

⁹⁵ *Exposição Castagneto, Correio Paulistano*, São Paulo, 06 nov. 1895 (ver ANEXO 2).

⁹⁶ Ponte Grande era uma região às margens do rio Tietê, em que as pessoas iam passear no fim de semana. Tratava-se de um local perto o suficiente da cidade para se ir e voltar no mesmo dia, mas distante o suficiente para se escapar do clima urbano.

mantém também, a titulação⁹⁷ recebida na época⁹⁸. Trata-se de um conjunto de pinturas que exemplifica o tratamento do rio pelo artista, já que ‘Ponte Grande’ fica nas margens do Tietê, uma importante referência histórica da cidade de São Paulo, sendo utilizado como via de transporte e de lazer⁹⁹.

Não devemos pensar que os artistas atuantes em São Paulo não se detinham também sobre o tema do rio, isto seria um grande equívoco, até mesmo, porque toda a cidade e vila paulista àquele tempo estavam à beira de um rio ou córrego. Por exemplo, na produção do pintor Almeida Júnior, podemos verificar a realização de algumas obras cuja representação são cenas de rios, como é o caso da pintura, *Paisagem do rio Piracicaba* (s/d), ou cenas que descrevem ações humanas típicas de quem convive com o rio, como no quadro *Pescando* (1894). Essas obras compõem a representação da imagem do interior de São Paulo, exemplo típico da pintura do artista. Isto é, a vida interiorana, o mundo rural paulista como assunto, no qual o rio tem papel de destaque. Almeida Júnior revigorou os temas, os personagens e os vinculou ao seu ambiente natural em quadros onde suprimiu a monumentalidade das dimensões.



134



135

134. Almeida Júnior, *Paisagem do rio Piracicaba*, s/d, óleo s/ tela, 50 x 73 cm, MASP, São Paulo

135. Almeida Júnior, *Pescando*, 1894, óleo s/ tela, 64 x 85 cm, coleção particular

⁹⁷ Não sabemos o que levou à mudança do título da obra, na ficha catalográfica do acervo do MASP datada de 1983, o título da obra é *Paisagem com barco ao seco*, no levantamento de Levy (1982: 179), o título da obra é *Paisagem com rio e barco em São Paulo* (“Ponte Grande”). Segundo este autor, o título entre parênteses é supostamente o original. No catálogo do MASP (volume P, *Arte do Brasil e demais coleções*) organizado por Luiz Marques (1998: 30) o título permanece o mesmo apresentado no levantamento de Levy, mas sem os parênteses.

⁹⁸ Apesar de desconhecermos a localização atual de parte desse conjunto, a quantidade de obras com o mesmo nome pode indicar a existência de uma *série* mais ampla realizada em São Paulo, que vai além da já tratada no capítulo 2.

⁹⁹ Ressaltamos que é à beira dos rios Tietê, Tamanduateí e Pinheiros que surgem os primeiros núcleos que formaram São Paulo.

Almeida Júnior realizou também, algumas paisagens que descrevem atividades de lazer da burguesia paulista, como a obra *Salto de Itu* (1886), onde o artista retrata um grupo vestido na moda que visita a cachoeira. A pintura procura dar a imensidão das quedas d'água e uma certa fascinação que motiva a presença descontraída dos visitantes que contemplam, passeiam ou conversam nas margens. As senhoras com suas sombrinhas, as crianças, o cachorro, o homem pintando ao fundo, indicam o prazer de se estar ali, apreciando a beleza da natureza¹⁰⁰.



136. Almeida Júnior, *Salto de Itu*, 1886, óleo s/ tela, 135 x 199 cm, MP/USP, São Paulo

¹⁰⁰ É notório perceber que Almeida Júnior assimila o tema da *fête galante* para em seguida adaptá-la para uma versão paulista. A pintura rococó francesa do século XVIII tem sua melhor síntese neste tipo de pintura onde jovens elegantemente trajados se reúnem alegremente ao ar livre. É exemplo deste tipo de arte os quadros de Antoine Watteau (1684-1721) como *Peregrinação a Citera* de 1717 (Louvre, Paris). (Ver mais o assunto: Levey, 1998).



137. Almeida Júnior, *Piquenique no Rio das Pedras*, 1899, óleo s/ tela, 120 x 80 cm, Coleção particular.

O pintor paulista faz referência ao lazer da vida burguesa também em *Piquenique no Rio das Pedras* (1899) que retrata pessoas reunidas para um aprazível piquenique na beira de um ribeirão na mata do sítio ‘Rio das Pedras’. É uma mata fechada, com ar muito bucólico. Os presentes estão elegantemente vestidos e formam um grupo que aproveita a tranquilidade da natureza. Percebe-se na cena uma atmosfera descontraída de conversa e diversão num lugar fresco e agradável. Um contato de lazer estabelecido com o mundo natural.

Salto de Itu (1899) pintada por Pedro Alexandrino, é uma obra que se aproxima dessas, porém, ela não aborda o lazer da burguesia ou o ambiente rural, mas é um retrato da cachoeira. Trata-se também de uma das poucas paisagens que o pintor fez, já que este se dedicava à pintura de naturezas-mortas. Notamos nesta obra o interesse do artista na queda d’água, pois o enquadramento é muito mais próximo que o da obra de Almeida Júnior, revelando a falta de interesse de Pedro Alexandrino com o que ocorre nas margens. Percebemos ainda que não há a presença da figura humana. É apenas a natureza e a fascinação que ela exerce sobre o artista. A composição é elaborada de maneira estática, como se fosse um arranjo de natureza-morta. A pintura é um pouco rígida, porém, revela a intensidade do marulhar das águas que caem e se chocam com as rochas produzindo um admirável efeito das espumas que se debatem.



138. Pedro Alexandrino, *Salto de Itu*, 1899, óleo s/ tela, 109 x 147 cm, Museu Mariano Procópio, Juiz de Fora.

Do pintor Benedito Calixto temos um outro exemplo de pintura dos rios na cidade, trata-se de *Inundação da Várzea do Carmo* (1892). Observamos nesta, uma forte presença fluvial em uma paisagem urbana com dimensões de pintura histórica. O artista descreve minuciosamente a época de cheia da Várzea do Carmo, indicando o cotidiano do rio na cidade de São Paulo. O formato panorâmico evidencia a amplitude da cidade, demonstrando detalhes de seu horizonte urbano e paisagístico. A obra torna-se, assim, documento iconográfico da cidade, no século XIX. Calixto faz com que o rio, um motivo cotidiano, freqüentemente representado em pequenos suportes, aqui adquira a importância de personagem histórico do diálogo com a cidade.



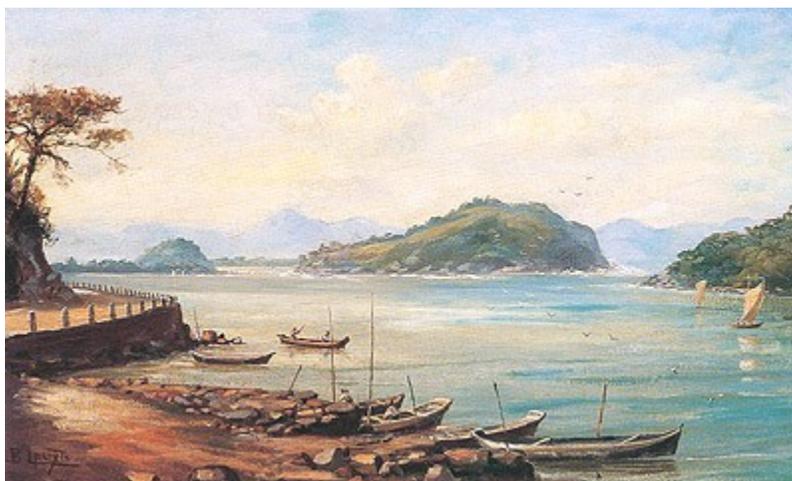
139. Benedito Calixto, *Inundação da Várzea do Carmo*, 1892, óleo s/ tela, 125 x 400cm, MP/USP, São Paulo

Este mesmo pintor fez muitas cenas de porto – motivo caro à pintura histórica de marinha – e realizou, também, paisagens que retratam o litoral sul de São Paulo vinculadas aos temas mais cotidianos. Entretanto, em ambos os casos, Calixto realiza uma pintura sem movimento, pois sendo muito detalhista e preocupado com o registro documental do local acaba por “paralisar” seus quadros. Na obra *Rampa do Porto do Bispo em Santos* (c.1900), notamos uma descrição dos elementos arquitetônicos e do porto que compõem o quadro. No plano ao fundo, a serra e o céu são criados a partir de contrastes em tons de azul, para encenar uma perspectiva atmosférica, um pouco à maneira de Vitor Meireles, embora não tenha o mesmo impacto do artista catarinense.



140. Benedito Calixto, *Rampa do Porto do Bispo em Santos*, c. 1900, óleo s/ tela, 39 x 84 cm, MASP, São Paulo

Em um outro exemplo, *Praia de São Vicente* (s/d), temos uma praia pintada na qual percebemos uma composição novamente rica em detalhes, em especial, dos barcos, mas, da mesma maneira que seus outros quadros, imóvel. Há uma certa luminosidade lilás nas nuvens e pinceladas verdes e azuis se misturam para criar o mar proporcionando um leve lirismo ao todo. A representação permanece ao gosto do autor, é um claro exemplo de registro documental, talvez por influência da fotografia. Observamos na produção de Benedito Calixto, especialmente nas obras aqui selecionadas, uma preocupação com o realismo, com a criação de uma imagem que seja tão fidedigna quanto possível do mundo empírico. Trata-se de uma possibilidade de reconstituição daquele local, naquele momento, como em um álbum de fotografias ou um álbum de viajantes.



141. Benedito Calixto, *Praia de São Vicente*, s/d., óleo s/ tela, 30 x 50 cm, coleção particular

Castagneto também pinta no litoral sul de São Paulo, como podemos averiguar pelos jornais que cobriam suas exposições na cidade. Obras como “*Tarde-Boqueirão*”, “*Boqueirão*” e “*Praia do Boqueirão*” são denunciadas pelos seus respectivos títulos que foram realizados em Santos, porém, esses quadros não possuem informações e suas localizações são atualmente desconhecidas, o que impede uma análise comparativa com as obras de Benedito Calixto. Ao nos debruçarmos sobre a viagem de Castagneto para São Paulo, como já citado anteriormente, observamos nas suas pinturas (e nos discursos dos jornais da época) que a preocupação do pintor é continuar sua pesquisa sobre a representação da vida cotidiana praiana (Santos), ou a beira-rio (São Paulo). O dia-a-dia das lavadeiras e dos pequenos barcos é motivo de inspiração para o artista.

Portanto, o centro de interesse de Castagneto em São Paulo é o mesmo encontrado nas motivações artísticas que o Rio de Janeiro lhe inspirava. Assim, independente de ser rio ou mar, encontramos o artista exercitando seus pincéis com o corriqueiro. É nesse retrato da vida simples que podemos aproximar Castagneto e Almeida Júnior. Entretanto, não podemos esquecer que, nos exemplos de Almeida Júnior, essa vida simples consiste em retratar os caipiras e as atividades características de uma vida regional, o que inclui a sua paisagem ribeirinha e suas atividades relacionadas, como a pesca. Já em Castagneto, a figura humana não existe – exceção feita a raríssimas obras – e o foco do artista são os barcos que, indiretamente, acusam a existência humana, mais precisamente do

pescador, que em algum momento pode aparecer, pegar seu barco e entrar no mar. O barco se torna, de fato, a possibilidade de expressão dos sentimentos do pintor. Em São Paulo, Castagneto acabou por encontrar seus motivos tão caros (os barcos que lhe evocam a saudade e a esperança) nos arredores da cidade, permitindo a ele renovar (explorando as possibilidades pictóricas em cores e luz) seu assunto predileto com os pequenos barcos ao seco no Tietê e em Santos.

Conclusão

As obras pertencentes ao MASP fazem parte de um conjunto de pinturas de Giovanni Castagneto que tem, na representação e na recorrência de um mesmo motivo, o lugar ideal para o exercício lírico do pintor. *Marinha com barco* é uma composição que retrata um pequeno barco em seus famosos suportes em tampas de caixa de charutos, e *Paisagem com rio e barco ao seco em São Paulo “Ponte Grande”*, por sua vez, faz parte de um grupo de obras realizadas em São Paulo, que apresenta uma relação entre uma pequena embarcação e o rio, motivo singular na produção de Castagneto. As pinceladas vigorosas, espontâneas e rápidas tendem a demonstrar os sentimentos e motivações do artista em relação ao objeto pintado. A emoção presente no ambiente praiano, demonstrada pelas pequenas embarcações adernadas na orla marítima trazem a esperança ao retorno de um sopro de vida neste ambiente de pescadores. As embarcações representadas por Castagneto se comparam ao silêncio que faz parte da música, a pausa como metáfora da ausência. Deste modo, as obras: *Marinha com barco* e *Paisagem com rio e barco ao seco em São Paulo ‘Ponte Grande’* se inserem no contexto da produção do pintor como importantes peças que permitiram ampliar a discussão sobre a pintura do mesmo.

A discussão sobre a pintura de paisagem permitiu desvendar como o gênero tem contribuído desde o século XVI com os debates, tanto do fazer artístico quanto da história da arte. A crítica de arte do século XIX possibilitou-nos, por exemplo, adentrar nos questionamentos e valores da produção artística europeia, demonstrando como a natureza e o gênero de paisagem tornaram-se um dos principais meios para a realização das experimentações técnicas dos artistas.

No Brasil, a produção paisagística atualiza o debate da produção artística no país, principalmente, a partir da pintura *en plein air*, à qual Castagneto praticou com o seu envolvimento no grupo Grimm. É flagrante o impacto e a originalidade deste acontecimento para a história da arte no país. O contato com estudos anteriores sobre Castagneto indicou-nos que a abordagem sobre o artista foi determinada, no século XIX, pelas idéias do crítico Gonzaga Duque.

O delineamento de uma história do gênero marinha evidenciou a existência de dois tipos básicos de pintura: um se dedica ao registro de eventos importantes para uma

nação – as marinhas históricas – ; e o outro, se dedica ao registro do dia-a-dia praiano – as marinhas de temas cotidianos. Estas últimas são as que Castagneto explorou como possibilidade de expressar o seu lirismo.

Uma análise sobre a pintura de marinha no Brasil nos proporcionou a visualização da importância do gênero no país, permitindo uma discussão a propósito da definição de marinha em uma cidade como o Rio de Janeiro, que apresenta uma combinação de dois motivos inspiradores para a produção de paisagem, que é ter o cenário urbano fundido em uma bela orla marítima. Esta dissertação averiguou que a produção de marinhas no país dialogava francamente com as pinturas de mesmo tipo da Europa. No Brasil, produziram-se tanto marinhas históricas quanto as de temáticas cotidianas. Ao relacionarmos as obras de Castagneto com a produção europeia e brasileira, foi possível determinar as particularidades da produção do artista no contexto do gênero. A representação de grandes barcos, por si só, já inclui o artista nessa tradição, mas a originalidade de Castagneto está na pintura da vida comum à beira-mar e nas obras de pequeno formato.

Ao verificarmos, a partir de sua produção visual, que o artista abarcou a seriação como método de trabalho e meio de expressão dos seus sentimentos, demonstramos outro aspecto original da produção de Castagneto. Os inúmeros motivos similares repetidos pelo artista; as pequenas mudanças, e variações feitas na composição de um mesmo motivo; a qualidade lírica unindo em uma só poética as obras de uma *série*; a quantidade de quadros produzidos a partir das experimentações advindas das práticas anteriores; e isto feito em curtos espaços de tempo gastos na produção dos grupos de obras irmanadas, comprovam, portanto, essa prática. As motivações de Castagneto para a produção de *série* podem ser apontadas em três possibilidades: o mercado, o lirismo (que dialoga com o movimento romântico) e o exercício do domínio da pintura. Porém, a única que podemos averiguar é a lírica, porquanto através de sua produção, fica patente a carga emotiva depositada a respeito dos barcos e do mar.

A *série barcos ao seco* possui características que a diferenciam das demais *séries*, tornando-a particularmente complexa, pois possui internamente *pequenas séries* que dialogam entre si. Isto ocorre, tanto por um motivo comum às pinturas quanto pelas sensações advindas dessas, apontando-nos que o tempo no qual Castagneto se dedicou à

confeção desta *série* foi extremamente dilatado, quando comparado às demais. A *série barcos ao seco* demonstra também que o artista não tinha preocupação em propagar uma iconografia da cidade do Rio de Janeiro. Os elementos naturais ou arquitetônicos, característicos da cidade, nem sempre aparecem nessas obras, e trata-se de um procedimento que ocorre em toda sua carreira.

Marinha com barco faz parte da *série barcos ao seco* e nos demonstra o exercício das *séries* por meio das experimentações de enquadramento, suporte, acabamento, cor, luz, mas também, por questões subjetivas que a origina. No interior da *série*, da qual este quadro faz parte, o que une uma pintura a outra não é apenas o motivo, mas, sobretudo, a poética estabelecida a partir da maneira como o mar, a praia e o barco são pintados.

A pintura *Paisagem com rio e barco ao seco em São Paulo 'Ponte Grande'* também faz parte da *série barcos ao seco*, e apresenta a paisagem paulista como um elemento que entra para o repertório do artista, além disso, trata-se, talvez, de uma das *séries* que cumpre a maior quantidade de quesitos para a caracterização de uma produção seriada. A estada do artista em São Paulo teve impacto em sua produção artística, pois a análise sobre as pinturas de Castagneto feitas na cidade constatou que o rio Tietê foi muito representado, identificando que o pintor utilizou seus pequenos barcos em um novo cenário: o rio. Uma temática que já fazia parte da vida cotidiana da cidade e possibilitou ao artista um motivo inspirador para a associação da vida à beira-rio em São Paulo, com a vida à beira-mar retratada pelo mesmo nos arredores do Rio de Janeiro.

As aproximações feitas entre Castagneto e Almeida Júnior possibilitaram uma identificação: a representação de um dia a dia ligado aos elementos fluviais, pois estes estão presentes em algumas paisagens do artista paulista. Entretanto, Almeida Júnior também retratou na sua paisagística o lazer burguês dos fazendeiros paulistas, essa representação demonstrava um certo olhar sobre as famílias que buscavam o descanso no campo. Essa vida associada aos rios também foi retratada por outros artistas atuantes em São Paulo, como vimos em Pedro Alexandrino e Benedito Calixto.

As duas exposições movimentaram a imprensa paulista e a vida paulistana, onde verificamos que as estratégias dos jornalistas visavam à divulgação da cidade como ambiente artístico refinado. A qualidade do pintor e de suas obras, a quantidade e qualidade dos visitantes e a quantidade de pinturas vendidas eram noticiadas quase diariamente como

maneira de apontar o “bom” gosto do público. A difusão das exposições pelos jornais pretendia tanto informar quanto gerar um público apreciador de arte e, ao mesmo tempo em que fomentava um nascente mercado de arte.

Giovanni Castagneto fascinava seus contemporâneos como uma pessoa de características rebeldes e boêmias, e, como artista, por uma produção que é associada à rebeldia, liberdade e originalidade. Identificamos Castagneto como um pintor romântico à maneira como Baudelaire descreve, isto é, aquele que se entrega aos seus sentimentos, as suas emoções sobre o mar e as embarcações. É o artista da definição de Zola: sincero na expressão, que se entrega de “coração e fibras” para compor com sua personalidade uma obra original. Castagneto é um dos melhores exemplos de uma atuação artística que confirma a grande transformação arte engendrada pela paisagem – marinha – no Brasil do fim do século XIX. A pintura sem narrativa dos pequenos barcos, a técnica *en plein air*, a produção de *séries*, a renovação dos temas com a representação da vida coloquial, fazem parte da complexidade e da modernidade da produção de Castagneto.

Referências Bibliográficas

1895

EXPOSIÇÃO CASTAGNETO. São Paulo, Banco União de São Paulo [catálogo de exposição].
EXPOSIÇÃO CASTAGNETO. São Paulo, Salão de Concertos da Paulicéia [catálogo de exposição].

1904

BILAC, Olavo. *Crítica e Fantasia: em minas - chronicas fluminenses - notas diarias - na academia*. Lisboa, A. M. Teixeira.

1914

RUSKIN, John. *Les Peintres Modernes: Le Paysage*. Paris, Librairie Renouard, H.Laurens, Éditeurs.

1921

DA VINCI, Leonard. *Traité du Paysage (1490-91)*. Paris, Delagrave.

1929

GONZAGA DUQUE. *Contemporâneos (pintores e esculptores)*. Rio de Janeiro, Typographia Benedicto de Souza.

1933

MAYOR, A. Hyatt. Three hundred years of landscape. *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, vol. 28, n.11.

RUSKIN, John. *La Naturaleza y el Hombre*. Madrid, Imp. de L. Rubio.

1934

COSTA, Lígia Martins. Paisagem Brasileira. *Anuário do Museu Nacional de Belas Artes*, Rio de Janeiro, MNBA.

1938

SPIX, J. B. von, MARTIUS, C. F. P. von. *Viagem pelo Brasil*. Rio de Janeiro, IHGB, 1938 (4 volumes) [tradução brasileira promovida para comemoração ao seu centenário].

1939

ACQUARONE, Francisco. *História da Arte no Brasil*. Rio de Janeiro: O. Mano.

1940

DEBRET, Jean-Baptiste. *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*. São Paulo, Livraria Martins (3 volumes).

1941

BITTENCOURT, Feijó. A expressão histórica da Missão Artística Francesa de 1816 no Rio de Janeiro. *Revista do IHGB*. Rio de Janeiro, IHGB, vol. 176.

RUBENS, Carlos. *Pequena história das artes plásticas no Brasil*. São Paulo, Nacional.

1942

ACQUARONE, Francisco e VIEIRA, A. de Queiroz. *Primores da pintura no Brasil*. Rio de Janeiro, S.C.P.(2 volumes).

BRAGA, Theodoro. *Artistas Pintores no Brasil*. São Paulo, São Paulo Editora.

DE LOS RIOS FILHO, Adolfo Morales. O Ensino Artístico: Subsídios para sua História. In: *Anais do Terceiro Congresso de História Nacional*, Rio de Janeiro, IHGB, Imprensa Nacional.

1943

PARREIRAS, Antônio. *História de um pintor contada por ele mesmo. Brasil-França: 1881-1936*. Niterói, Diário Oficial.

1944

BARRETO, Maria. João Batista Castagneto. *Anuário do Museu Nacional de Belas Artes*, Rio de Janeiro, MNBA, número 06.

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E SAÚDE E MNBA. *Exposição João Baptista Castagneto*. Rio de Janeiro [catálogo de exposição].

MNBA. *Exposição de Paisagem Brasileira*. Rio de Janeiro [catálogo de exposição].

REIS JÚNIOR, José Maria dos. *História da pintura no Brasil*. São Paulo, Leia.

1946

SILVA, Gastão Pereira da. *Almeida Júnior: sua vida, sua obra*. São Paulo, Editora Brasil.

1950

ACQUARONE, Francisco. *Mestres da pintura no Brasil*. Rio de Janeiro, Paulo de Azevedo.

WALKER, John. Landscape into art. *The Burlington Magazine*, vol. 92, number 573 [resenha do livro de Sir Kenneth Clark].

1952

BRUNO, Ernani da Silva. *História e Tradições da cidade de São Paulo: metrópole do café (1872-1918)*. Rio de Janeiro, José Olympio/Comissão do IV Centenário da Cidade de São Paulo (3 volumes).

1953

ANDRADE, Rodrigo de Mello Franco (org.). *A paisagem brasileira até 1900*. São Paulo, Fundação Bienal São Paulo [catálogo de sala especial].

WATERHOUSE, Ellis. *Painting in Britain 1530 to 1790*. London, Penguin Books.

1954

BRUNO, Ernani Silva. *História e Tradições da Cidade de São Paulo*. Rio de Janeiro, José Olympio Editora, 1954 [volume III: *Metrópole do Café (1872-1918), São Paulo de Agora (1918-1953)*].

1955

AULER, Guilherme. *O Imperador e os Artistas*. Petrópolis, Tribuna de Petrópolis (Coleção *Cadernos do Córrego Seco*).

1958

GALVÃO, Alfredo. *Cadernos de Estudo da História da Academia Imperial das Belas Artes*. Rio de Janeiro, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

1957

AMERICANO, Jorge. *São Paulo naquele tempo (1895-1915)*. São Paulo, Saraiva.

1960

VALLADARES, José. *Estudos de arte brasileira*. Salvador, Museu do Estado da Bahia.

1961

CLARK, Kenneth. *Paisagem na Arte*. Lisboa, Editora Ulisséia.
LEITE, José Roberto Teixeira. *Boudin no Brasil*. S/I, Ministério da Educação e Cultura, Serviço de Documentação.

1962

LARRY, Lee. Landscape Treatates in América. *Art in America*, nov-dec.
VALLADARES, Clarival do Prado. *De Castagneto a Pancetti, paisagem rediviva*. Salvador.

1964

RUSKIN, John. *Selected Writings*. London, Penguin Books.
LANES, Jerred. Daubigny Revisited. *The Burlington Magazine*, vol. 106, n. 739.

1967

BARATA, Mário. Artes Plásticas de 1808 a 1889. In: HOLLANDA, Sérgio Buarque de (org.). *História da Civilização Brasileira*. São Paulo, DIFEL, tomo 02, volume 03.
BITTENCOURT, Gean Maria. *A Missão Artística Francesa de 1816*. Petrópolis, Museu de Armas Ferreira da Cunha.
HOLLANDA, Sérgio Buarque (dir.). *História Geral da Civilização Brasileira*. São Paulo: DIFEL.

1969

FERREZ, Gilberto. As primeiras telas paisagísticas da cidade. *Revista do Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, nº 17, jul-set. (p. 219-239).
PONTUAL, Roberto. *Dicionário das artes plásticas no Brasil*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira.

1970

GUEDES, Max. *O Reinado de Dom Pedro II e a Marinha do Brasil*. Petrópolis, Museu Imperial.
MORSE, Richard M. *Formação histórica de São Paulo*. São Paulo, DIFEL.

1972

BERGER, Robert W. Rubens and Caravaggio: A source for a painting from the Medici Cyclo. *Art Bulletin*, vol. 54, n. 04.

1973

CAVALCANTI, Carlos (org.). *Dicionário Brasileiro de Artistas Plásticos*. Brasília, INL (4 volumes).

1974

DANON, Diana Dorothea, TOLEDO, Benedito Lima de. *São Paulo: Belle Époque*. São Paulo, Nacional/Edusp.

1975

BARDI, Pietro Maria. *História da Arte brasileira*. São Paulo, Melhoramentos.
LEITE, José Roberto Teixeira. Atualidade de Castagneto. In: *Vida das Artes*, número 6, dezembro.

1976

REMOND, René. *O século XIX: 1815-1914*. São Paulo, Cultrix.
CARVALHO, Ronald de. *Estudos Brasileiros*. Rio de Janeiro/Brasília, Editora Nova Aguilar/INL.

1977

PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO. *Artes no Brasil no séc. XIX*. São Paulo, Pinacoteca do Estado de São Paulo [ciclo de palestras resumido].
MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES. *Aspectos da Paisagem Brasileira 1816-1916*. Rio de Janeiro [catálogo de exposição].

1978

GUINSBURG, Jacob (org.). *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva (Coleção *Stylus*).
PINACOTECA DO ESTADO. *Paisagem na Coleção da Pinacoteca*. São Paulo, Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia [catálogo de exposição].
SAMPAIO, Teodoro. *São Paulo no século XIX e outros ciclos históricos*. Petrópolis, Vozes (coleção *Dimensões do Brasil*).
SOCIARTE. *João Baptista Castagneto (1862-1900)*. São Paulo [catálogo de exposição].

1979

LEITE, José Roberto Teixeira. A Belle Époque. In: *Arte no Brasil*. São Paulo, Abril [volume: 2].
MARCONDES, Marcos Antonio. *Almeida Júnior: vida e obra*. São Paulo, Art Editora.
PINTO, Alfredo Moreira. *A cidade de São Paulo em 1900*. São Paulo, Governo do Estado, 2ª edição fac-similada (Coleção *Paulística*, volume 14).

1980

CAVALCANTI, Carlos; AYALA, Walmir (orgs.). *Dicionário brasileiro de artistas plásticos*. Brasília, Ministério da Educação/INL [1973-1980].
CLARK, Kenneth. *Civilização: uma visão pessoal*. São Paulo/Brasília, Martins Fontes/Editora UNB.
LEVY, Carlos Roberto Maciel. *O grupo Grimm: paisagismo brasileiro no século XIX*. Rio de Janeiro, Edições Pinakothek (Série *Prata*).
SOCIARTE/PAÇO DAS ARTES. *A Paisagem brasileira: 1650-1976*. São Paulo [catálogo de exposição].
SOUZA, Gilda de Mello e. *Exercícios de Leitura*. São Paulo, Duas Cidades.

1981

ASHBERY, John, BIRD, Alan, CHOAY, Françoise et alli. *Dicionário da Pintura Moderna*. São Paulo, Hemus.
COLI, Jorge. *O que é arte*. São Paulo, Brasiliense.
LEVY, Carlos Roberto Maciel. *Antonio Parreiras (1860-1937): pintor de paisagem, gênero e história*. Rio de Janeiro, Edições Pinakothek.
HONOUR, Hugh. La Moral del Paisaje. In: *El Romanticismo*. Madri, Alianza Forma.
TOLEDO, Benedito Lima de. *Álbum Comparativo da cidade de São Paulo – 1862/1887: Militão Augusto de Azevedo*. São Paulo, Prefeitura do Município de São Paulo, Secretaria Municipal de Cultura.

1982

AMARAL, Aracy. O mecenato em São Paulo de 1890 a 1920: Freitas Valle, o magnífico (1968). In: AMARAL, Aracy. *Arte e Meio Artístico: entre a feijoada e o x-burguer*. São Paulo, Nobel.
_____. (org.). *Um ciclo de palestras sobre o século XIX*. São Paulo, Pinacoteca do Estado de São Paulo.
LEVY, Carlos Roberto Maciel. *Giovanni Baptista Castagneto (1851-1900), o pintor do mar*. Rio de Janeiro, Edições Pinakothek (Série *Ouro*).
LOVE, Joseph. *A locomotiva: São Paulo na federação brasileira, 1889-1937*. Rio de Janeiro, Paz e Terra.
MELLO JÚNIOR, Donato. *Facchinetti*. Rio de Janeiro/São Paulo, Record/Art Editorial.

- MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES. *150 anos de Pintura de Marinha na História da Arte Brasileira*. Rio de Janeiro [catálogo de exposição].
- MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES. *E. L. Boudin no Museu Nacional de Belas Artes do Rio Janeiro*. Rio de Janeiro [catálogo de exposição].
- RADISICH, Paula Rea. Eighteenth-Century plein-air painting and the sketches of Pierre Henri de Valenciennes. *Art Bulletin*, vol. 64, n.01.
- ROSA, Angelo de Proença [et alli]. *Victor Meirelles de Lima: 1832-1903*. Rio de Janeiro, Edições Pinakotheke.

1983

- BARATA, Mário. O século XIX. Transição e início do século XX. In: ZANINI, Walter (org.). *História Geral da Arte no Brasil*. São Paulo, Fundação Djalma Guimarães/Instituto Moreira Salles.
- BARRELL, John. *The dark side of the landscape: the rural poor in English painting 1730-1840*. Cambridge, Cambridge University Press.
- CAMPOFIORITO, Quirino. *História da Pintura Brasileira no século XIX*. Rio de Janeiro, Pinakotheke (5 volumes).
- FREIRE, Laudelino. *Um século de pintura: apontamentos para a história da pintura no Brasil de 1816-1916*. Rio de Janeiro, Fontana.
- ZANINI, Walter. *História Geral da Arte no Brasil*. São Paulo, Instituto Walther Moreira Salles (2 volumes).

1984

- BERGSON, Henri. Monet and the series of 'Meules'. *Art History*. Oxford, Blackwell Publishers, number 459, winter.
- EULÁLIO, Alexandre. O século XIX. In FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. *Tradição e Ruptura: síntese de arte e cultura brasileira*. São Paulo [catálogo de exposição].
- FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. *Tradição e Ruptura: síntese de arte e cultura brasileira*. São Paulo [catálogo de exposição].
- HELD, Julius S. A Rembrandt "Theme". *Artibus et Historiae*, vol. 5, n. 10.
- MACHADO, A. *Aspectos de marinhas na obra de João Zeferino da Costa*. Rio de Janeiro.
- NAGIB, Francisco. *João Batista da Costa 1865-1926*. Rio de Janeiro, Pinakotheke.
- _____. *João Batista da Costa 1865-1926 – Pinturas*. Rio de Janeiro, Acervo Galeria de Arte [catálogo de exposição].

1985

- CONISBEE, Philippe. *Vue du port de La Rochelle*. In MINISTÈRE DE LA CULTURE. *Diderot & l'Art de Boucher à David. Les Salons: 1759-1781*. Paris, Editions de la Réunion des Musées Nationaux [catálogo de exposição].
- FERREZ, Gilberto. *A Fotografia no Brasil: 1840-1900*. Rio de Janeiro, Funarte, Fundação Pró-Memória.
- LEVINE, Steven Z. Seascapes of the sublime: Vernet, Monet and the oceanic feeling. *New Literary History*, vol. 16, n.02.
- MINISTÈRE DE LA CULTURE. *Diderot & l'Art de Boucher à David. Les Salons: 1759-1781*. Paris, Editions de la Réunion des Musées Nationaux [catálogo de exposição].
- SOUZA, Alcídio Mafra de (editor). *MASP*. São Paulo, Banco Safra [catálogo de museu].
- _____. *Museu Histórico Nacional*. São Paulo, Banco Safra [catálogo de museu].
- _____. *Museu Imperial*. São Paulo, Banco Safra [catálogo de museu].
- _____. *Museu Nacional de Belas Artes*. São Paulo, Banco Safra [catálogo de museu].
- _____. *Museus Castro Maya*. São Paulo, Banco Safra [catálogo de museu].
- _____. *Pinacoteca do Estado de São Paulo*. São Paulo, Banco Safra [catálogo de museu].

1986

- AYALA, Walmir. *Dicionário de Pintores Brasileiros*. Rio de Janeiro, Spala.
HOUSE, John. *Monet: nature in to art*. New Heaven, Yale University Press.
LEVINE, Steven Z. Monet's series: repetition, obsession. *October*, volume 37.
LOURENÇO, Maria Cecília França (org.). *Dezenovevinte: uma virada no século*. São Paulo, Pinacoteca do Estado de São Paulo [catálogo de exposição].
REYNOLDS, Donald M. *A Arte do Século XIX*. Rio de Janeiro, Zahar.

1987

- COTRIM, A. e LACOMBE, L. *O Museu Imperial de Petrópolis*. Petrópolis, Museu Imperial [catálogo de museu].
MARQUES FILHO, Luiz César. *O Brasil pintado por artistas nacionais e estrangeiros (séc. XVIII-XX)*. São Paulo, MASP [catálogo de exposição].

1988

- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte e Crítica de Arte*. Lisboa, Editorial Estampa.
BAUDELAIRE, Charles. *A modernidade de Baudelaire*. Rio de Janeiro, Paz e Terra.
FOCILLON, Henri. *A vida das formas*. Lisboa, Edições 70.
LEITE, José Roberto Teixeira. *Dicionário crítico da pintura no Brasil*. Rio de Janeiro, ArtLivre.
SEVCENKO, Nicolau. *História da vida privada no Brasil – República: da Belle Époque à era do rádio*. São Paulo, Companhia das Letras.
THE BRITISH COUNCIL, WORWICH CASTLE MUSEUM. *Aquarelas Inglesas: Séculos XVII e XIX*. S/l, The British Council, Worwich Castle Museum, Price Waterhouse [catálogo de exposição].

1989

- ARCHIBALD, Edward. *Dictionary of Sea Painters*. Suffolk, Antique Collectors'.
- CORBIN, Alain. *Território do Vazio. A praia e o imaginário ocidental*. São Paulo, Companhia das Letras.
- DIAS, Maria Odila Leite da Silva. *Quotidiano e poder em São Paulo no século XIX*. São Paulo, Brasiliense.
- DIDEROT, Denis. *Da Interpretação da natureza e outros escritos*. São Paulo, Iluminuras.
- GULLAR, Ferreira; MELLO JR., Donato; RIBEIRO, Noemi; FARIA, Rogério. *150 Anos de Pintura Brasileira*. Rio de Janeiro, Colorama.
- STAROBINSKI, Jean. *1789. Os emblemas da razão*. São Paulo, Companhia das Letras.
- TUCKER, Paul Hayes. *Monet in the 90's: the series paintings*. New Haven, Yale University Press.
- WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceitos fundamentais da História da Arte*. São Paulo, Martins Fontes.
- ZOLA, Emile. *A Batalha do Impressionismo*. Rio de Janeiro, Paz e Terra (Coleção *Oficina das Artes*).

1990

- BERGER, Paulo (org.). *Pinturas e Pintores do Rio Antigo*. Rio de Janeiro, Kosmos.
- CHAPMAN, H. Perry. *Rembrandt's self-portraits: a study in seventeenth-century identity*. Princeton, Princeton University.
- CLARK, Kenneth. *La Rebelion Romantica: el arte romantico frente al clasico*. Madrid, Alianza.
- FRANCASTEL, Pierre. *Pintura e sociedade*. São Paulo, Martins Fontes.
- GOMBRICH, E. H. *Norma e Forma*. São Paulo, Martins Fontes.
- LEVY, Carlos Roberto Maciel. *Exposições Gerais da Academia Imperial e Escola*. Rio de Janeiro, Edições Pinakothek.

- MELLO JR., Donato de; BERGER, Paulo; MATHIAS, Herculano Gomes. *Pinturas e pintores do Rio Antigo*. Rio de Janeiro, s.c.p.
- KEYES, George S. *Mirror of Empire: Dutch Marine Art of the Seventeenth Century*. Cambridge, Cambridge University Press, The Minneapolis Institute of Arts [catálogo de exposição].
- KLUBER, George. *A Forma do Tempo: observações sobre a história dos objectos*. Lisboa, Vega.
- LEVY, Carlos Roberto Maciel (org.). *Catálogo de artistas e obras das 'Exposições Gerais da Academia Imperial de Belas Artes' – Período monárquico 1840-1884*. Rio de Janeiro, Edições Pinakothek.

1991

- CHAMPA, Kermit S., WISSMAN, Fronia E., JOHNSON, Deborah, BRETTEL, Richard R. *The Rise of Landscape Painting in France: Corot to Monet*. New Hampshire, Manchester, The Currier Gallery of Art [catálogo de exposição].
- FREEDBERG, David, VRIES, Jan de. *Art in History/History in Art: Studies in Seventeenth-Century Dutch Culture*. Santa Monica: Getty Center for the History of Art and the Humanities.
- MORAIS, Frederico. *Panorama das Artes Plásticas no Brasil*. São Paulo, Itaú Cultural.
- RIBON, Michel. *A Arte e a Natureza*. Campinas, Papirus Editora.
- VIEIRA, Ângela Maria Coelho (coord.). *Catálogo do Acervo da Pinacoteca do Museu do Estado de Pernambuco*. Recife, Cepe [catálogo de museu].

1992

- BAUDELAIRE, Charles. *Reflexões sobre meus contemporâneos*. São Paulo, Editora PUC-SP/Imaginário.
- CERNIQUEL, Mário. *O Romantismo e o pitoresco nos jardins e parques do Rio de Janeiro*. São Paulo, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo – USP (inédito).
- DIDEROT, Denis. *Ensaio sobre a Pintura*. Campinas, Editora da UNICAMP/Papirus.
- EULÁLIO, Alexandre. *Escritos*. Campinas, Editora da UNICAMP.
- EULÁLIO, Alexandre. O século XIX: tradição e ruptura. *Panorama das Artes Plásticas*. In: EULÁLIO, Alexandre. *Escritos*. Campinas, Editora da UNICAMP.
- OLIVEIRA, Celso Lemos de. Brazilian literature and art: from colonial to modern. *Hispania*, vol. 75, n. 04.
- RIBEIRO, Maria Izabel Meirelles Reis Branco. *O museu doméstico. São Paulo: 1890-1920*. Dissertação de mestrado (Artes) – Escola de Comunicação e Artes, USP, São Paulo.

1993

- COUTO, Maria de Fátima Morethy. *Cézanne no MASP*. Dissertação de mestrado (História da Arte e da Cultura), Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.
- INSTITUTO CULTURAL ITAÚ. Avenida Paulista. In: *Cadernos Cidade de São Paulo*. São Paulo, Instituto Cultural Itaú.
- PINACOTECA BENEDICTO CALIXTO. Catálogo da exposição: 'Seis grandes pintores: João Baptista da Costa, Clodomiro Amazonas, Giovanni Battista Castagneto, Antonio Garcia Bento, Pedro Alexandrino e Jurandir Ubirajara Campos'. Santos, Fundação Pinacoteca Benedicto Calixto [catálogo de exposição].

1994

- BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. *O Brasil dos Viajantes*. São Paulo/Salvador, Metalivros/Fundação Emílio Odebrecht [catálogo de exposição].
- BERQUE, Augustin. *Cinq Propositions pour une théorie du paysage*. Paris, Champ Vallon.

- COLI, Jorge. *A batalha dos Guararapes de Victor Meirelles e suas relações com a pintura internacional*. Campinas: tese (livre-docência) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.
- FABRIS, Annateresa (org.). *Modernidade e Modernismo no Brasil*. Campinas, Mercado de Letras (Coleção *Arte: ensaios e documentos*).
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Caminhos e Fronteiras*. São Paulo, Companhia das Letras.
- LEITE, José Roberto Teixeira. *Iconografia e Paisagem: Coleção Cultura Inglesa*. Rio de Janeiro, Edições Pinakothek [catálogo de coleção].
- LETHBRIDGE, Robert, COLLIER, Peter. *Artistic relations: Literature and the Visual Arts in Nineteenth-Century France*. New Haven, Yale University Press.
- LEVY, Carlos Roberto Maciel. *Iconografia e Paisagem: Coleção Cultura Inglesa*. Rio de Janeiro, Edições Pinakothek.
- LIMA, Valéria Alves Esteves. *A Academia Imperial de Belas Artes: um projeto político das artes no Brasil*. Dissertação de mestrado (História da Arte e da Cultura) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.
- LOUZADA, Júlio. *Artes plásticas: seu mercado, seus leilões*. São Paulo, J. Louzada.
- MINISTÈRE DE LA CULTURE. *L'Estaque: naissance du paysage moderne (1870-1910)*. Marseille, Musée de Marseille-Reunión des Musées Nationaux [catálogo de exposição].
- MAGALHÃES, Ana Gonçalves. *Claude Monet: 'A canoa sobre o Epte' e 'A ponte japonesa sobre o lagozinho das ninfeias em Giverny' do MASP*. Dissertação de mestrado (História da Arte e da Cultura) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.
- PEREIRA, Margareth da Silva. *Romantismo e objetividade: notas sobre um panorama do Rio de Janeiro. Anais do Museu Paulista, Nova Série*. São Paulo, MP/USP, número 02.
- THE FRENCH EMBASSY IN JAPAN. *Monet: A Retrospective*. Tokyo, Bridgestone Museum of Art, Ishibashi Foundation, The Tokyo Shimbun, Tokyo Broadcasting System [catálogo de exposição].
- VAUGHAN, William. *Romanticism and Art*. London, Thames and Hudson.

1995

- CHIARELLI, Tadeu. *Um Jeca nas Vernissagens: Monteiro Lobato e o Desejo de uma Arte Nacional*. São Paulo, Edusp.
- GONZAGA DUQUE. *A arte brasileira*. São Paulo, Mercado de Letras.
- LEVEY, Michael. *Rococo to Revolution: Major Trends in Eighteenth-Century Painting*. London, Thames & Hudson (*World of Art*).
- MORAIS, Frederico. *Gêneros na pintura*. São Paulo, Instituto Cultural Itaú.

1996

- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo, Companhia das Letras.
- BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a modernidade – o pintor da vida moderna*. Rio de Janeiro, Paz e Terra.
- HOMEM, Maria Cecília Naclério. *O palacete paulistano e outras formas urbanas de morar da elite cafeeira*. São Paulo, Martins Fontes.
- MACHOTKA, Pavel. *Cézanne: Landscape into Art*. New Haven/London, Yale University Press.
- REVISTA USP - *Dossiê Brasil dos Viajantes. Revista da USP*. São Paulo, USP, número 30.
- WARD, Martha. *Pissarro, Neo-Impressionism, and the Spaces of the Avant-Garde*. Chicago/London, The University of Chicago Press.
- TURNER, Jane (ed.). *The dictionary of Art*. London, Grove (34 volumes).

1997

- ADAMS, Steven. *The Barbizon School & The Origins of Impressionism*. London, Phaidon Press.
- ADES, Dawn. *Arte na América Latina*. São Paulo, Cosac & Naify.

- ALENCASTRO, Luiz Felipe de (org.). *História da vida privada no Brasil. Império: a corte e a modernidade nacional. Volume: 2.* São Paulo, Companhia das Letras.
- GONZAGA DUQUE. *Graves e Frívolos (por assuntos de arte).* Rio de Janeiro: Livraria Sette Letras e Fundação Casa de Rui Barbosa.
- LINS, Vera. *Novos Pierrôs, Velhos Saltimbancos: os escritos de Gonzaga Duque e o final do século XIX carioca.* Curitiba, Secretaria do Estado da Cultura, Câmara Brasileira do livro, The Document Company, Xerox do Brasil.
- MARTINS, Carlos, CARVALHO, Anna Maria F. M. de, BANDEIRA, Júlio, KURY, Loreai, DÓRIA, Renato Palumbo, PICCOLI, Valéria, SIQUEIRA, Vera Beatriz (curadores). *O Brasil Redescoberto.* Rio de Janeiro, Paço Imperial/MinC [catálogo de exposição].
- PERLINGEIRO, Max. *Giovanni Battista Castagneto. Castagneto: 1851-1900.* Rio de Janeiro, Edições Pinakothek [catálogo de exposição].
- UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO – ESCOLA DE BELAS ARTES. *180 anos de Escola de Belas Artes: Anais do Seminário EBA 180.* Rio de Janeiro.
- SWINGLEHURST, Edmund. *A Arte das Paisagens.* Rio de Janeiro, Ediouro.

1998

- BAUDELAIRE, Charles. *Escritos sobre a Arte.* São Paulo, Imaginário.
- CARVALHO, Vânia Carneiro de. A representação da Natureza na Pintura e na Fotografia Brasileiras do Século XIX. In: FABRIS, Annateresa (org.). *Fotografia: usos e funções no século XIX.* São Paulo, Edusp.
- D'ANGELO, Paolo. *A Estética do Romantismo.* Lisboa: Editorial Estampa.
- FABRIS, Annateresa. A invenção da Fotografia: Repercussões Sociais. In: FABRIS, Annateresa (org.). *Fotografia: usos e funções no século XIX.* São Paulo, Edusp.
- FRASCINA, Francis, BLAKE, Nigel, FER, Briony. *Modernidade e modernismo: a pintura francesa no século XIX.* São Paulo, Cosac & Naify [coleção *Arte Moderna: práticas e debates*].
- KLEIN, John. The dispersal of the modernist series. *Oxford Art Journal*, volume 21, n.01.
- LAGO, Pedro Corrêa do Lago (org.). *Iconografia paulistana do século XIX.* São Paulo, Metalivros.
- LEVEY, Michael. *Pintura e Escultura na França 1700-1789.* São Paulo, Cosac & Naify.
- MELVILLE, Herman, *Moby Dick.* Rio de Janeiro/São Paulo: Ediouro, Publifolha (coleção *Biblioteca Folha – Clássicos da Literatura Universal*).
- MÉROT, Alain. *La Peinture Française au XVIIIe. Siècle.* Paris, Gallimard, Electa.
- MOURA, Carlos Eugênio Marcondes de. *Vida Cotidiana em São Paulo no século XIX: memórias, depoimentos, evocações.* São Paulo, Ateliê Editorial, Fundação Editora da Unesp, Imprensa Oficial do Estado, Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo.
- PEDROSA, Mário. *Acadêmicos e modernos: textos escolhidos.* São Paulo, Edusp.
- PRADO JÚNIOR, Caio. *A cidade de São Paulo: Geografia e História.* São Paulo, Brasiliense.
- SEGALA, Lygia. Itinerância Fotográfica e o Brasil Pitoresco. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, número 27. Brasília, IPHAN, Ministério da Cultura.
- SLIVE, Seymour. *Pintura Holandesa 1600-1800.* São Paulo, Cosac & Naify.

1999

- ANDREWS, Malcolm. *Landscape and Western Art.* Oxford, Oxford University Press (*Oxford History of Art*).
- BRETTELL, Richard. *Modern Art, 1851-1929: Capitalism and Representation.* Oxford/New York, Oxford University Press.
- CHIARELLI, Tadeu. *Arte Internacional Brasileira.* São Paulo, Lemos.
- ECO, Umberto. *Como se faz uma tese.* São Paulo, Perspectiva.
- GERODETTI, João Emílio, CORNEJO, Carlos. *Lembranças de São Paulo: a capital paulistana nos cartões-postais e álbuns de lembranças.* São Paulo: Studio Flash Produções Gráficas.
- LEITE, José Roberto Teixeira. *500 anos de pintura brasileira.* S.l: Log On Informática [1 CD-ROM].

- RIBEIRO, M.G. *A paisagem artística no Brasil como uma questão estratégica de memória – o olhar de dois pintores da Missão Artística Francesa: Jean Baptiste Debret e Nicolas Antoine Taunay*. Dissertação de mestrado (História), UNIRIO, Rio de Janeiro.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. *As barbas do Imperador: Dom Pedro II, um monarca nos trópicos*. São Paulo, Companhia das Letras.

2000

- ALENCASTRO, Luiz Felipe de. *O Trato dos Videntes: formação do Brasil no Atlântico Sul*. São Paulo, Companhia das Letras.
- DIAS, Elaine C. *Debret, a pintura de História e as ilustrações de corte da 'Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil'*. Dissertação de mestrado (História da Arte), Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.
- FERREZ, Gilberto. *Iconografia do Rio de Janeiro: 1530-1890*. Rio de Janeiro, Casa Jorge Editorial [catálogo analítico].
- GALARD, Jean, LAGO, Pedro Corrêa do (curadores). O olhar distante. In: AGUILAR, Nelson (org.). *Mostra do Redescobrimento*. São Paulo, Fundação Bial de São Paulo/Associação Brasil 500 anos [catálogo de exposição].
- MARTINS, Carlos. *Revelando um acervo: Coleção Brasileira – Fundação Rank-Packard e Fundação Estudar*. São Paulo, Bei.
- MIGLIACCIO, Luciano (curador). Arte do Século XIX. In: AGUILAR, Nelson (org.). *Mostra do Redescobrimento*. São Paulo, Fundação Bial de São Paulo/Associação Brasil 500 anos [catálogo de exposição].
- KOSSOY, Boris. *Realidades e Ficções na Trama Fotográfica*. Cotia, Ateliê Editorial.
- PRADO JÚNIOR, Caio. *Formação do Brasil Contemporâneo: Colônia*. São Paulo, Brasiliense; Publifolha.
- REIS, Nestor Goulart, BUENO, Beatriz Piccolotto Siqueira, BRUNA, Paulo Júlio Valentino. *Imagens de Vilas e Cidades do Brasil Colonial*. São Paulo, Fundação para a Pesquisa Ambiental, Imesp – Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, Fapesp, Suzano, Fundação Orsa – Criança e Vida, Via das Artes, Brasil 500 anos USP, Ministério da Cultura [1 CD-ROM e pranchas de reproduções em fac-símile].
- SALGUEIRO, Valéria. *Antônio Parreiras: Notas e Críticas, Discursos e Contos; Coletâneas de Textos de um Pintor Paisagista*. Niterói, EdUFF.
- SALGUEIRO, Heliana Angotti (coord.). *Paisagem e Arte: a invenção da natureza, a evolução do olhar (Landscape and Art; Paysage et Art; Paisaje y Arte)*. São Paulo, H. Angiotti Salgueiro.
- TOLEDANO, John Lionel. *Marinhas em Grandes Coleções Paulistas*. Rio de Janeiro, Diretoria do Patrimônio Histórico e Cultural da Marinha, Sociarte [catálogo de exposição].

2001

- CAMARGOS, Marcia. *Villa Kyrial: crônica da Belle Époque Paulistana*. São Paulo, Editora SENAC São Paulo.
- CHALVERS, Ian. *Dicionário Oxford de Art*. São Paulo, Martins Fontes.
- FRIEDLAENDLER, Walter. *De David a Delacroix*. São Paulo, Cosac & Naify.
- GONZAGA DUQUE. *Impressões de um Amador. Textos esparsos de crítica (1882-1909)*. Belo Horizonte/Rio de Janeiro, Editora UFMG/Fundação Casa de Rui Barbosa.
- LEITE, Marcelo Eduardo. Militão Augusto de Azevedo: um olhar particular sobre a sociedade paulistana (1862-1887). *Studium*, número 5, outono [www.studium.iar.unicamp.br/cinco/militao].
- MARQUES FILHO, Luiz César. *Catálogo MASP – Museu de Arte de São Paulo 'Assis Chateaubriand'*. São Paulo, MASP [catálogo de museu].
- _____, MIGLIACCIO, Luciano. *30 mestres da pintura no Brasil*. São Paulo, MASP [catálogo de exposição].

MAURO, Frédéric. *O Brasil no tempo de Dom Pedro II*. São Paulo, Companhia das Letras.
MORAIS, Frederico. *O Brasil na Visão do Artista: A Natureza e as Artes Plásticas*. São Paulo, Sudameris/Prêmio Editorial Ltda.

2001-2002

PEREIRA, Sônia Gomes (org.). *185 anos de Escola de Belas Artes*. Rio de Janeiro, Escola de Belas Artes/UFRJ.

2002

ARQUIVO EDGARD LEUENROTH. Instrumento de Pesquisa: Coleção CECULT: lista parcial dos periódicos. *Cadernos AEL: Literatura e imprensa no século XIX*. Campinas, UNICAMP/IFCH/AEL, Volume 9, n. 16/17.

ROTOLO, Eliana. *Normas para Referências Bibliográficas para o Curso de Especialização em Museologia*. São Paulo, Serviço de Biblioteca e Documentação, Museu de Arqueologia e Etnologia, Universidade de São Paulo.

SILVEIRA, Jorge Roberto. *Vistas e paisagens da enseada de Niterói 1720-1920*. Rio de Janeiro, Casa Jorge Editorial.

TARASANTCHI, Ruth Sprung. *Pintores Paisagistas – São Paulo 1890-1920*. São Paulo, Edusp-Imesp.

VERMEERSCH, Paula. *Notas de um estudo crítico sobre ‘A Arte Brasileira’ de Gonzaga-Duque*. Dissertação de mestrado (História da Arte) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

2003

ALLEN, Christopher. *French Painting in the Golden Age*. London, Thames & Hudson (World of Art).

LE GOFF, Jacques. *Memória e História*. Campinas, Editora da UNICAMP.

ROTUNDA. – *Questões do século XIX no Brasil*. Revista Rotunda / Centro de Pesquisa em História das Artes no Brasil, Instituto de Artes. Campinas: IA/UNICAMP, número 01 [www.iar.unicamp.br/rotunda/rotunda01.pdf].

TARASANTCHI, Ruth Sprung (curadora). *Pintores do litoral paulista*. São Paulo, SOCIARTE – Sociedade dos Amigos da Arte de São Paulo [catálogo de exposição].

2004

DIDEROT, Denis. Salão de 1765. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.). *A pintura. Textos essenciais. Volume 1: O mito da pintura*. São Paulo, Editora 34.

LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.). *A pintura. Textos essenciais. Volume 1: O mito da pintura*. São Paulo, Editora 34.

ROSEN, Charles. O crítico jornalista, um herói. In: ROSEN, Charles. *Poetas românticos, críticos e outros loucos*. Cotia/Campinas, Ateliê Editorial/Editora UNICAMP.

SQUEFF, Leticia. *O Brasil nas Letras de um Pintor*. Campinas, Editora UNICAMP.

2005

CAMPOS, Adalgisa Arantes, VIEIRA, Ivone Luzia, RIBEIRO, Marília Andrés, HUCHET, Stéphane. *XXIV Colóquio CBHA – Comitê Brasileiro de História da Arte*. Belo Horizonte, CBHA, C/Arte Editora.

DIAS, Elaine C. *Félix-Émile Taunay: Cidade e Natureza no Brasil*. Tese de doutorado (História Social) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

- GRANGEIA, Fabiana de Araújo Guerra. *A crítica de artes em Oscar Guanabarro: Artes plásticas no século XIX*. Dissertação de mestrado (História da Arte) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.
- OLIVEIRA, Helder. Giovanni Castagneto: um estudo sobre as obras 'Marinha com barco', 1895 e 'Paisagem com rio e barco ao seco em São Paulo "Ponte Grande"', 1895. In: CAMPOS, Adalgisa Arantes, VIEIRA, Ivone Luzia, RIBEIRO, Marília Andrés, HUCHET, Stéphane. *XXIV Colóquio CBHA*. Belo Horizonte, CBHA, C/Arte Editora.
- SILVA, Rosângela de Jesus. *A crítica de arte de Angelo Agostini e a cultura figurativa do final do Segundo Reinado*. Dissertação de mestrado (História da Arte) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.
- SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. A viagem a Paris de artistas brasileiros no final do século XIX. *Tempo Social, revista de sociologia da USP*, v. 17, n.1.

2006

- LICHTENSTEIN, Jacqueline. *A Pintura: os gêneros pictóricos*. São Paulo, Editora 34 (coleção *A Pintura*, volume 10).
- OLIVEIRA, Helder. As 'séries' na produção pictórica de Castagneto. In: AREND, Silvia Maria Fávero, CAMPOS, Emerson César de, LOHN, Reinaldo Lindolfo, NONNENMACHER, Marilange, STAROSKI, Viviam. *Anais do III Simpósio Nacional de História Cultural – Mundos da Imagem: Do Texto ao Visual*. Florianópolis, GT História Cultural/ANPUH Associação Nacional de História/UFSC/UEDESC/CNPq/CAPES.
- _____. Por uma historiografia da pintura de paisagem no Brasil (1816-1890). In: *I Seminário de Historiografia Brasileira Contemporânea*. Mariana/Ouro Preto, Universidade Federal de Ouro Preto (publicação virtual no site: <http://www.ichs.ufop.br/seminariodehistoria>).
- VERNET, Joseph. Primeira carta aos jovens que se dedicam ao estudo da paisagem ou da marinha. In LICHTENSTEIN, Jacqueline. *A Pintura: os gêneros pictóricos*. São Paulo, Editora 34 (coleção *A Pintura*, volume 10).

Webgrafia

- Arquivo Edgard Leuenroth: www.ael.ifch.unicamp.br
- Artistes Provençaux: www.artistesprovencaux.free.fr
- Guggenheim Art Collection: www.guggenheimcollection.org
- I Seminário de História: Caminhos da Historiografia Brasileira Contemporânea (ICHS-UFOP): www.ichs.ufop/seminariodehistoria
- La Provenza de los Pintores: www.cnca.gob.mx
- Museu Antônio Parreiras: www.sec.rj.gov.br/webmuseu/map.htm
- Museu Courbet: www.musee-courbet.com
- Museu de Arte de São Paulo 'Assis Chateaubriand': www.masp.art.br
- Museu do Louvre: www.louvre.fr
- Museu Hermitage: www.hermitagemuseu.org
- Museu Histórico Nacional: www.museuhistoriconacional.com.br
- Museu Imperial: www.museuimperial.gov.br
- Museu Metropolitan: www.metmuseum.org
- Museu Nacional de Belas Artes: www.mnba.gov.br
- Museu Nacional: www.acd.ufrj.br/museu/
- Museus Castro Maya: www.museuscastromaya.com.br
- National Gallery (Londres): www.nationalgallery.org.uk
- National Gallery (Washington D.C.): www.nga.gov/collection/index.shtm
- National Maritime Museum Greenwich: www.nmn.ac.uk
- Pinacoteca Benedito Calixto: www.pinacoteca.unisanta.br
- Revista Rotunda: www.iar.unicamp.br/rotunda
- Revista Studium: www.studium.iar.unicamp.br

ANEXOS

ANEXO 1 – Fichas técnicas das obras do Masp

Número de inventário: 297



Título: Marinha com Barco

Data: 1895

Dados técnicos:

Suporte: Madeira (tampo de caixa de charutos);

Técnica: Óleo;

Dimensões: 16 x 22 cm

Dados do Autor:

Nome: Giovanni Battista Felice Castagneto

Nascimento: Gênova, 27/novembro/1851

Morte: Rio de Janeiro, 29/dezembro/1900

Doação:

Francisco de Assis Chateaubriand Bandeira de Mello

Atual Propriedade:

Museu de Arte de São Paulo 'Assis Chateaubriand'

Data de Entrada no museu: 1947

Sinais e Etiquetas:

Assinada e datada pelo autor no canto inferior esquerdo: '*Castagneto 95*'

Número de inventário: 536



Título: Paisagem com Rio e Barco ao Seco em São Paulo “Ponte Grande”

Data: 1895

Dados técnicos:

Suporte: Tela;

Técnica: Óleo;

Dimensões: 33 x 55 cm

Dados do Autor:

Nome: Giovanni Battista Felice Castagneto

Nascimento: Gênova, 27/novembro/1851

Morte: Rio de Janeiro, 29/dezembro/1900

Doação:

?

Atual Propriedade:

Museu de Arte de São Paulo 'Assis Chateaubriand'

Data de Entrada no museu: ?

Sinais e Etiquetas: Assinada e datada pelo autor no canto inferior direito: '*Castagneto 95*'

Número de inventário: 296



Título: Uma Salva de Grande Gala na Baía do Rio de Janeiro

Data: 1887

Dados técnicos:

Suporte: Tela;

Técnica aplicada: Óleo;

Dimensões: 74 x 150 cm

Dados do Autor:

Nome: Giovanni Battista Felice Castagneto

Nascimento: Gênova, 27/novembro/1851

Morte: Rio de Janeiro, 29/dezembro/1900

Doação: Mário de Oliveira

Atual Propriedade:

Museu de Arte de São Paulo 'Assis Chateaubriand'

Data de Entrada no museu: 1949

Sinais e Etiquetas:

Assinada e datada pelo autor no canto inferior direito: '*Castagneto 1887*'

ANEXO 2 – Artigos de Jornal

A. Lista de artigos:

Artigos de Jornal citados, mas não transcritos neste anexo:

- FRANÇA JÚNIOR, Joaquim José da. **O Paiz**, Rio de Janeiro, 1886.
AGOSTINI, Ângelo. **Revista Ilustrada**, Rio de Janeiro, 15 Jun. 1887 [crítica à obra *Salva de Grande Gala na Baía do Rio de Janeiro* de Giovanni Castagneto].
GUANABARINO, Oscar. **O Paiz**, Rio de Janeiro, 16 Jun. 1887, 24 Jun. 1887, 30 Jun. 1887 [críticas à obra *Salva de Grande Gala na Baía do Rio de Janeiro* de Giovanni Castagneto].
COCK, Marciano. **Diário Ilustrado**, Rio de Janeiro, 21 Jun. 1887, 25 Jun. 1887, 11 Jul. 1887 [crítica à obra *Salva de Grande Gala na Baía do Rio de Janeiro* de Giovanni Castagneto].

Artigos de Jornal transcritos neste anexo (ordenado por data de publicação):

1. Críticas dos Jornais de São Paulo sobre Castagneto:

- Exposição de Quadros*. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 03 Jun. 1895, p.1.
Exposição de Quadros. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 04 Jun. 1895, p.1.
Exposição Castagneto. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 05 Jun. 1895, p.1.
Exposição Castagneto. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 07 Jun. 1895, p.1.
Exposição Castagneto. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 08 Jun. 1895, p.?.
Exposição Castagneto. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 11 Jun. 1895, p.?.
Artes e Artistas. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 27 Out. 1895, p.?.
Exposição de Quadros. **Correio Paulistano**, São Paulo, 27 Out. 1895, p. 2.
Exposição Castagneto. **Correio Paulistano**, **Orgam Republicano**, São Paulo, 29 Out. 1895.
Artes e Artistas. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 29 Out. 1895, p.?.
Artes e Artistas. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 30 Out. 1895, p.?.
Exposição Castagneto. **Correio Paulistano**, **Orgam Republicano**, São Paulo, 01 Nov. 1895.
Exposição Castagneto. **Correio Paulistano**, **Orgam Republicano**, São Paulo, 06 Nov. 1895.
Exposição Castagneto. **Correio Paulistano**, **Orgam Republicano**, São Paulo, 08 Nov. 1895.
Artes e Artistas. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 08 Nov. 1895, p.?.

2. Artigos na Imprensa Paulistana sobre as exposições de arte e o desenvolvimento do mundo artístico paulista.

- PARREIRAS, Antônio. *O Pintor Ferrigno*. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 12 Jun. 1895.
Exposição Artística. **Correio Paulistano**, **Orgam Republicano**, São Paulo, 13 Jul. 1895, p. 2.
Exposição de Pintura. **Correio Paulistano**, **Orgam Republicano**, São Paulo, 31 Ago. 1895, p. 1.
Exposição Parreiras. **Correio Paulistano**, **Orgam Republicano**, São Paulo, 12 Set. 1895, p. 1.
Berthe Worms. **Correio Paulistano**, **Orgam Republicano**, São Paulo, 14 Set. 1895, p. 1.
Exposição Parreiras. **Correio Paulistano**, **Orgam Republicano**, São Paulo, 14 Set. 1895, p. 1.
Exposição Almeida Júnior. **Correio Paulistano**, **Orgam Republicano**, São Paulo, 15 Set. 1895, p. 1.
Exposição Parreiras. **Correio Paulistano**, **Orgam Republicano**, São Paulo, 16 Set. 1895, p. 2.
Exposição Parreiras. **Correio Paulistano**, **Orgam Republicano**, São Paulo, 17 Set. 1895, p. 1.
Exposição Parreiras. **Correio Paulistano**, **Orgam Republicano**, São Paulo, 18 Set. 1895.
Exposição Parreiras. **Correio Paulistano**, **Orgam Republicano**, São Paulo, 24 Set. 1895, p. 1.
Exposição Parreiras. **Correio Paulistano**, **Orgam Republicano**, São Paulo, 25 Set. 1895, p. 1.
Exposição de Pintura. **Correio Paulistano**, **Orgam Republicano**, São Paulo, 05 Out. 1895.
Arte Paulista. **Correio Paulistano**, **Orgam Republicano**, São Paulo, 12 Out. 1895.
Pintores Paulistas. **Correio Paulistano**, **Orgam Republicano**, São Paulo, 17 Out. 1895, p. 1.
Domingos da Arte. **Correio Paulistano**, **Orgam Republicano**, São Paulo, 10 Nov. 1895, p. 1.
Retratos. **Correio Paulistano**, **Orgam Republicano**, São Paulo, 15 Nov. 1895.

B. Transcrição das Críticas:

B.1. Transcrição das críticas dos jornais de São Paulo sobre Castagneto

O Estado de São Paulo, 03 de junho de 1895, p.1.

“EXPOSIÇÃO DE QUADROS

Hoje, às 2 horas da tarde, será aberta ao público a exposição dos quadros do hábil pintor Castagneto, no salão do Banco União de S. Paulo, à rua 15 de novembro. Já dissemos que o nosso Castagneto é um artista de valor; podemos agora assegurar que os quadros expostos são todos muito bons, e que não perderão o seu tempo os amadores que forem vel-os. Não se tracta de um principiante que ensaie os primeiros passos; tracta-se de um artista feito, que tem estudado e trabalhado muito, e que por isso conseguiu fixar a sua maneira.”

O Estado de São Paulo, 04 de junho de 1895, p.1.

“EXPOSIÇÃO DE QUADROS

Foi muito concorrida a exposição dos bellos quadros de Castagneto, aberta hontem no salão do Banco União de S. Paulo. Castagneto vendeu metade dos quadros que expoz. Este facto, que prova a excellencia dos trabalhos do distincto artista, prova também que é já notável o desenvolvimento do gosto artístico entre nós.

A exposição estará hoje franca ao público das 10 horas às 3 ½ da tarde.”

O Estado de São Paulo, 05 de junho de 1895, p.1.

“EXPOSIÇÃO CASTAGNETO

Esta noticia vae ser lida quando estiverem vendidas quasi todos os quadros de Castagneto, pois que à hora em que começamos a escrevel-a já 14 dos 24 quadros expostos foram adquiridos por amadores de bom gosto. Tanto melhor para o artista e tanto melhor para nós; assim ninguém poderá julgar que seja protecção ou *reclame*, imposta pela amizade, a bem que dos seus trabalhos dissermos. De facto, embora à maioria dos artistas nacionaes nos ligue antiga e sincera affeição, quando d’elles escrevemos não é por elles que nos empenhamos, é pela arte; a arte é que só queremos ver comprehendida e difundida nesta terra de extraordinário progresso material, que, felizmente, vae se abrindo sem esforço às manifestações da intelligencia. As numerosas exposições de arte que nos últimos annos se tem feito em S. Paulo, são copiosamente visitadas, e os artistas já com relativa facilidade encontram compradores para os seus productos, e já podem, quando se entregam ao trabalho contar com um mercado certo em S. Paulo. Isto é assás animador e em extremo lisongeiro para nós. Começam a formar-se galerias de quadros; os amadores já se disputam as telas nas exposições; o público vae-se tornando conhecedor, o que se observa deante das collecções, onde a maioria dos visitantes aponta os quadros verdadeiramente bons, com uma instinctiva lucidez de criterio que a educação vae pouco a pouco aperfeiçoando. A nossa Imprensa tem certamente contribuído para o lisongeiro resultado que se observa porque está sempre prompta a animar os artistas, incitando o público a preferir sempre os quadros originaes às pinturas de indústria e às detestáveis oleographias de que ainda [estão] abarrotadas as lojas de quadros.

Castagneto é um artista especial. Não nasceu no Brasil, mas é um artista puramente brasileiro, e não quer nem sabe viver noutra paiz. Nascido em Genova, a mais vasta cidade marítima da Itália, é filho de um pescador, tendo vindo menino para o mais esplendente e o mais rico porto do mundo – Rio de Janeiro, era natural que, tornado artista pelos cuidados pela educação a que seu pae o soube inclinar, elle se apaixonasse pelo mar, o immenso e variadissimo assumpto de arte, eternamente pittoresco, cheio de commoção e de drama, com a sua vida própria, profundamente característica e em toda a parte animada. Estudou na antiga Academia de Bellas Artes, foi dos mais distinctos discipulos de Jorge Grim, e já tinha reputação quando em 1890 partiu para a Europa, afim de se aperfeiçoar nos processos da sua arte. Escolheu o porto de Toulon, que é o foco dos marinheiros francezes, e lá esteve mais de três annos, estudando com Montenard e Nardi, voltando-nos em 1893 um artista completo, bem orientado, sabedor de todos os segredos da sua arte.

Quem está habituado a frequentar galerias, vê logo pela pequena colleção de quadros exposta no Banco União, que está deante de um artista nada vulgar, que tem originalidade e maneira propria, embora ali não haja nenhum quadro de grande importancia, nem pelas dimensões nem pelo assumpto. Mas as qualidades do artista resaltam logo da sua obra: rigorosa

correção de desenho, limpeza de palheta, facilidade iluminação, e uma encantadora harmonia de colorido, observação das reflexões do céu no mar pela inteligente gradação dos valores, de que resulta a exactidão das tonalidades [gemes?], escolha em que aliás se debatem inutilmente muitos artistas de merito.

Aquelle quadro n. 1, por exemplo, “Efeito de neblina” só poderia ser feito por um artista que tivesse as qualidades de Castagneto. O assumpto é raro e fugitivo: o mar rasgou uma estrada na praia, do raiar da manhan, cuja luz entre roixa e vermelha incide na orla das ondas com uns restos da força que lhe atenuou a nevoa repentina que encheu a atmospha, encobrando o fundo de altas montanhas da Copacabana e limitando o horisonte na sua espessura parda e humida. D’alli a meia hora já o aspecto da paizagem é diversissimo, porque o sol, subindo, diluiu a névoa e o trecho reconquistou o aspecto que lhe é natural. Quem não dispuzesse dos recursos de Castagneto faria daquelle assumpto, bello na sua simplicidade extranha, uma pasta sem valor e sem poesia. No emtanto, este é um dos mais lindos quadros da exposição, porque Castagneto conhece como ninguém o mar, as praias e a sua luz especial.

Um bom quadro é também aquella falua do n. 3, singrando a bahia do Rio, com elegancia e movimento a duas velas soberbamente enfunadas, retezadas pelo vento da manhan, sobre o mar azul, levemente picado. No de n. 5, “Praia do Leblon”, ainda na Copacabana esplendem as qualidades do artista. O mar rebentando na praia, tem duas ondas magnificas de verdade e de movimento; no fundo ha umas pedras soberbas, onde as incidencias da luz horizontal estão superiormente estudadas, e o trecho de praia, no ângulo da esquerda completa admiravelmente a paizagem. O de n.7, “Praia de Copacabana” pôde-se chamar um estudo de areia. É na areia daquelle inegalavel praia do Rio de Janeiro que está o principal valor deste quadro. A montanha do fundo, muito bem pintada, a fita azul do mar distante, o ceu limpo, tudo contribue para o destaque do vasto primeiro plano occupado todo pela areia branca, de tom doce, cheia de luz, matizada apenas pelo verde morto da herva rara, nascida em typos mesquinhos perto do monte. Muito bom tambem, e foi bastante disputado pelos compradores, é o quadro n. 2, “Praia da Guarda” em Paquetá. Na ponta de terra que entra pelo mar, há umas pedras, magnificas de toque, refletidas nas águas plácidas, de um belo efeito. Citaremos ainda como excelentes os quadros n. 23 “Porto Marchant”, em Toulon; 6 “Catraia”, estudo; 21 “Barco no Tietê”; 11 “Copacabana”; 10, idem; 13 “Praia da Ribeira” em Paquetá; 9 “Porto de Toulon” e a marinha n. 18. Não citamos senão os que mais nos impressionaram; porque de todos teríamos algum bem a dizer, embora em alguns pudéssemos notar defeitos, ainda que de pouca monta.

Enfim, nós, como o público, ficamos satisfeitissimos com a exposição de Castagneto e o que desejamos é que ele venda depressa o saldo que lhe resta, para ir a Santos pintar novas telas, como tenciona, e vir em breve deliciar-nos de novo com mais abundante cópia de trabalhos.

Anteontem e ontem foram comprados os seguintes quadros, ns. 1, pelo dr. J.M.; 2, pelo dr. Carlos de Campos; 3, por E.S.P.; 4, pelo sr. Leônidas Moreira; 5, pelo dr. Jorge Tibiriçá; 6, pelo sr. Eloy Cerqueira; 9, pelo sr. Januário Guimarães; 13, pelo dr. Thomaz Alves; 18, pelo sr. Miguel Sampaio Júnior; 20, pelo sr. Victor Steidel; 21, pelo dr. Alfredo Pujol; 22, pelo sr. Numa de Oliveira; 23 e 25, pelo sr. F. de Almeida; 24, pelo sr. Asdrúbal do Nascimento”.

O Estado de São Paulo, 07 de junho de 1895, p.1.

“EXPOSIÇÃO-CASTAGNETO

Foi ante-hontem concorridissima a exposição das bellas marinhas de Castagneto.

A sala do Banco União esteve sempre cheia de senhoras e cavalheiros, apreciadores d’estas agradaveis manifestações do talento de nossos artistas. Foram vendidos mais uma marinha, ao sr. Miguel Sampaio Júnior; n. 16, “Rio Senna” ao sr. Candido de Moraes; 19, “Vista de Paquetá”, ao sr. J. P. Monteiro da Silva e 10, “Copacabana”, ao dr. Ramos de Azevedo.

A exposição continua aberta, das 10 às 3 horas da tarde”.

O Estado de São Paulo, 08 de junho de 1895. (p.?)

“CASTAGNETO.

É tão lisongeira para S.Paulo. e faz tão justa apreciação do merito de Castagneto, o auctor dos quadros expostos na sala do Banco União, que não nos podemos furtar ao desejo de transcrever para as nossas columnas a “Palestra” de Arthur Azevedo publicada no “Paiz” de ante-hontem.

Que nos perdoem os nossos collegas este abuso, praticado em prol da arte e dos creditos paulistas, tantas vezes mal julgados em terras fluminenses:

Foi com maior prazer que li nos jornais de S.Paulo a noticia do sucesso alcançado pela exposição de 25 quadros de Castagneto, o nosso exímio pintor de marinhas. No mesmo dia em que foi inaugurada a exposição venderam-se 9 telas e é provavel que a estas horas já estejam com dono as 16 restantes.

Decididamente S.Paulo está dando lições de bom gosto á Capital Federal. O pobre Castagneto quando há mezes voltou da Europa, trazendo aquellas deliciosas marinhas pintadas em Toulon, passou pelo dissabor de ser ainda uma vez perseguido pela indiferença do publico.

Dissabor? Minto. Naquella alma de philosopho não entram azedumes nem melancholias. Aquelle incorrigível bóhemio só passaria por um desgosto serio no dia em que desaparecessem as águas do mar ou os raios do sol.

O artista em que pese aos ares soturnos que adquiriu nas suas longas e solitarias excursões marítimas, será o mais ditoso dos homens emquanto houver luz no céu, ondas no oceano e so[...] ondas uma canoa de velas enfunadas, e elle tiver tintas, pincéis e, a falta de telas, algumas tampas de caixa de charutos.

Folgo de em S.Paulo lhe fizessem justiça, porque incontestavelmente elle é o nosso pintor de mais individualidade, o único talvez que não se confunde com nenhum outro. No futuro se dirá “um castagneto” como hoje se diz “um fortuný”.

O Estado de São Paulo, 11 de junho de 1895. (p.?)

“EXPOSIÇÃO CASTAGNETO

Será encerrada amanha ás 3 horas da tarde a exposição dos bellos quadros de Castagneto. Só ha seis que ainda não estão vendidos; portanto, ficam prevenidos os amadores de que só podem dispor destes dois dias.

O distincto artista pede nos que avisemos as pessoas que lhe compraram quadros de que os devem retirar amanha da exposição”.

O Estado de São Paulo, 27 de outubro de 1895. (p.?)

“ARTES E ARTISTAS

Castagneto, o pintor adorável, que já tão conhecido é de nosso publico, inaugura amanha, no salão da Paulicéa, uma exposição de seus trabalhos.

Vae ser um acontecimento artistico, saliente, a exposição de Castagneto.

O artista expõe 35 quadros que são:

- 1 Tarde-Boqueirão.
- 2 Pontão.
- 3 Pescador.
- 4 Boa Vista.
- 5 Ponte Grande.
- 6 Lavadeira.
- 7 Ponte Grande.
- 8 Ondas.
- 9 Copacabana [?]
- 10 Tietê.
- 11 dito.
- 12 Barca.
- 13 Cahique.
- 14 Navio encalhado.
- 15 Barca.
- 16 Canôa do Pratico.
- 17 Ponte Grande.
- 18 Pescador.
- 19 Barra [?].

- 20 Tietê.
- 21 Boqueirão.
- 22 Paquetá.
- 23 Estudo ondas.
- 24 Praia do Boqueirão.
- 25 Tarde.
- 26 Efeito de chuva.
- 27 Ponte Grande.
- 28 Idem idem.
- 29 Ponte pequena.
- 30 Praia Boqueirão.
- 31 Mau Tempo.
- 32 Vista da Penha de França.
- 33 Cantareira.
- 34 Ondas.
- 35 Ponte Pequena.

Não poderíamos dar ao publico melhor notícia sobre artes.

Castagneto é um pintor feito, e seus quadros despertam sempre os mais elevados sentimentos”.

O Estado de São Paulo, 29 de outubro de 1895. (p.?)

“ARTES E ARTISTAS

Exposição Castagneto

Realizou-se hontem a abertura da exposição do distincto pintor Castagneto, que vem por algum tempo deliciar o gosto artístico, de dia para dia mais desenvolvido, do publico paulista.

A concorrência ao salão da Paulicéa, onde se acham expostos os quadros, foi grande, e muito significativa. Numero considerável de pessoas gradas [?] para alli affluio, todos curiosos de admirar as producções de Castagneto, os primores de seu pincel.

E o sucesso da exposição começou logo no primeiro dia. Só hontem foram vendidas as seguintes telas: de n. 21, ao sr. Miguel Sampaio Junior; n. 22, ao sr. Eloy Cerqueira; n. 15, ao sr. Domingos José Coelho; n. 5, ao sr. Tancredo do Amaral; n. 17, ao dr. Villaboim; n. 29, ao dr. Cesário Ramos; ns. 8 e 12, ao dr. Alfredo Pujol; n. 13, ao dr. Garcia Redondo; ns. 1, 4, 7, 24 e 31, ao sr. J. H.; n. 2, ao dr. Álvaro de Carvalho.

Restam 20, mais da terça parte dos quadros existentes na exposição já foi adquirida pelos nossos apreciadores de pintura.

A exposição estará aberta ao publico das 11 horas da manhã ás 4 da tarde”.

O Estado de São Paulo, 30 de outubro de 1895. (?)

“ARTES E ARTISTAS

Exposição Castagneto

Bastante numerosa a concorrência do publico hontem, á exposição do apreciado pintor.

Foi vendido o quadro n. 10 ‘Canôa do pratico’, ao dr. Álvaro Botelho.

Continua aberta a exposição no salão da Paulicéa, e esperamos que muito breve estarão adquiridas todas as telas do sr. Castagneto”.

O Estado de S. Paulo, 08 de novembro de 1895. (p.?)

“ARTES E ARTISTAS

Exposição Castagneto

Hontem, em presença do exmo. sr. dr. presidente do Estado encerrou-se a exposição dos quadros do pintor Castagneto.

Foram adquiridas as telas sob ns. 19 e 20, esta pelo sr. dr. Carlos de Campos, aquella pelo sr. dr. Bernardino de Campos.

Os quadros serão entregues hoje do meio dia ás 3 horas”.

Correio Paulistano, 27 de outubro de 1895.

“Exposição de quadros

O hábil e apreciado pintor de marinhas, sr. J. B. Castagneto, vai fazer no dia 28 do corrente uma nova exposição dos seus bellissimos quadros, no salão de concertos da confeitaria ‘Paulicéa’.

Essa exposição constará de 35 quadros na sua maioria inspirados em assumptos paulistas.

Dado o merecimento artístico do sr. Castagneto, já [...]as vez sagrado nesta capital, pelos applausos da imprensa e merecida aceitação por parte dos nossos amdores de bons quadros, é de esperar que a sua nova exposição seja, como a anterior, um successo tão auspicioso para o artista que a realiza, como para a arte de que é exímio cultor”.

Correio Paulistano, 29 de outubro de 1895.

“Exposição Castagneto

A exposição Parreiras veio demonstrar que o salão da Paulicea era, de todos os que até agora têm sido experimentados pelos artistas, evidentemente o melhor para exposições de quadros, não só pela sua vastidão como principalmente pela boa iluminação de que dispõe.

E foi por isso que, logo em seguida á exposição Parreiras, alli se realizou um leilão de quadros e que agora Castagneto o preferiu para a exposição das suas novas telas, que hontem se abriu ao público com grande concorrência.

São 35 os quadros agora expostos por Castagneto em grande maioria constituídos marinhas e meias marinhas.

Do valor dessas telas diremos espaçada e detalhadamente limitando-nos por agora a accentuar que a impressão produzida pelos novos trabalhos expostos pelo insigne artista, que entrou em S. Paulo triumphantemente, é a melhor possível.

A exposição produz no seu conjuncto o mais agradável effeito e patenteia a pujança do talento de Castagneto, que sabe ver e reproduzir tudo que vê com uma naturalidade e uma exactidão que conquistam desde logo a sympathia do espectador.

Marinhista por vocação, elle sabe tirar effeitos imprevistos de uma pequena poça dagua ou de um trecho de rio, onde apenas se reflecte o c(...)o ou uma proa de barco.

Quando encara o mar, da ponta do seu pincel e da superficie da sua palheta sai o traço e o colorido preciso para reproduzir a vastidão glauca da água ou a onda que se encapella e bate de encontro a rocha, ou sobre a areia límpida da praia.

Se alli no meio do mar, a sua vista esbarra em um navio, que deslisa de (...) de um mestre, communicando a quem vê a mesma commoção que teve.

Para a maioria das 35 télas agora expostas Castagneto encontrou assumpto variado e feliz nas ribas do Tietê e nas bellas praias de Santos.

De trechos do Tietê, mais ou menos movimentados, a exposição contém uns 8 ou 9 quadros, alguns dos quaes felicíssimos como os de ns. 17, 11, 5 e 13.

Dos diversos aspectos do ancoradouro, do canal e das alvas praias de Santos, a exposição contém grande número de quadros, entre os quaes sobressahem os de ns. 1, 2, 3, 8 e 12, que são esplendidos.

De resto, a exposição contém, além dessas, algumas lindas vistas do Rio de Janeiro e diversas paizagens paulistas, entre as quaes destacaremos a que tem o n. 5, que o artista denominou *Lavadeira*. É um quadro felicíssimo, de uma simplicidade adorável, reproduzindo um fundo de quintal do bairro do Braz, que todos nós conhecemos porque o temos visto um milhão de vezes.

O publico manifestou desde logo o seu agrado e concedeu o seu applauso no exímio artista de um modo pratico, isto é, adquirindo hontem mesmo nada menos de 10 das 35 télas expostas.

Foram ellas:

N. 5 – Lavadeira – Dr. Alfredo Pujol;

N. 7 – Ponte-Grande – V.S.;

N. 11 – Tietê – Tancredo do Amaral;

N.12 – Barca – Dr. Alfredo Pujol;

N. 13 – Caiaque – G.R.;

N. 15 – Barca – Domingos José Coelho;

N. 17 – Ponte-Grande – Dr. Villaboim;

N. 21 – Boqueirão – Sampaio;

N. 22 – Paquetá – Eloy Cerqueira;

N. 29 – Ponte-Pequena – Dr. Cesário Ramos.

Pela nossa parte, resta-nos dar os nossos parabéns a Castagneto, que os merece incondicionalmente.

Em artigos posteriores daremos a nossa impressão sobre as telas, que mais nos agradaram e que mais captivaram o publico”.

Correio Paulistano, 01 de novembro de 1895.

“Exposição Castagneto

Desde que se abriu, tem sido sempre muito freqüentada a exposição de quadros do habilíssimo marinheiro Castagneto.

A prova de que a exposição tem agradado ao nosso publico, é que, estando aberta apenas ha 3 dias, já foram adquiridas 20 das 35 expostas.

O bom gosto do nosso publico pelas artes vai-se accentuando e os artistas sentem-se animados pela compensação que encontram ao seu labor.

Decididamente, a phrase de Sarah Bernhardt vai-se tornando uma realidade: S. Paulo quer ser e hade ser a capital artística do Brazil.

Para lá caminhamos e para lá havemos de chegar”.

Correio Paulistano, 06 de novembro de 1895.

“Exposição Castagneto,

O exímio marinheiro desta vez foi caipora; não porque o publico deixasse de lhe apreciar o trabalho e de lhe comprar as télas que expoz, mas porque a molestia empolgou-o pertinazmente desde o dia em que abriu a sua bella exposição na *Paulicéia*.

E por isso vê-se elle forçado a encerrar a exposição amanha.

Assim, os que ainda não viram os lindos quadros do Castagneto, que aproveitem o dia de hoje e o de amanha para admirar-os.

Cumprindo a nossa promessa, diremos hoje alguma coisa a respeito das télas que mais apreciadas foram pelo publico e principalmente por nós.

Evidentemente, o melhor quadro da exposição é o de n.2 – *Pontão* – que foi adquirido no primeiro dia e nesse mesmo retirado da PAULICÉIA pelo comprador.

Representa um velho navio, sem mastros e sem cordas, destinado a servir de pontão e ancorado no meio do canal da Barra Grande, que conduz ao ancoradouro de Santos.

Esse casco da velha nau, coberto de mariscos e de limo está magistralmente pintado; mas, talvez ainda melhor do que o casco, está a água, a água tranqüilla do canal, sobre a qual se projecta admiravelmente sombra larga do pontão.

Ninguém a bordo. Do lado da luz, um bello céu de dia ensolado e quente e a água esplendidamente illuminada pelos raios calidos do sol.

Do lado em que o pintor collocou o seu cavallette para reproduzir o velho barco, a sombra, a sombra larga do casco cahindo sobre a água sem lhe empanar a transparencia e o [...].

Eis o quadro. E só isto, mas isto só está primorosamente feito.

O quadro n. 1 que o artista denominou – *Tarde* – representa a praia do Boqueirão vista a luz do sol poente.

É uma tela em que o colorido é quente, dando bem a impressão da luz sobre o céu, sobre a água, sobre a areia e sobre as montanhas, onde se extingue o horizonte da praia.

Nesse dia e a essa hora, a tonalidade predominante da luz era o amarello e o roxo e foi com essas duas cores que o artista reproduziu o mar, o céu, a praia, a espuma das ondas e os transeuntes, que marchavam no areal.

E, como isso era a verdade, tudo sahiu bom e Castagneto fez um quadro soberbo.

No n. 8 – *Ondas* – não havia o sol. O artista copiou o mar em cólera, num dia chuvoso, triste, de céu plúmbeo, prenunciador de tempestade.

Nessa tela, nada mais se vê que o mar crespo, cujas ondas se alteiam e vem bater escumantes de encontro à orla da praia.

E, todavia, é um dos quadros mais suggestivos da exposição.

O n. 5 – *Lavadeira* – é um fundo de quintal do Braz no meio do qual uma rapariga bate a roupa, que lavou, de encontro a beira de um tanque. A lavadeira está de costas para o espectador e o vento, que varre o solo e faz farfalhar a fronde das árvores, cola-lhe a roupa ao corpo arrastando-lhe as saias para um lado.

Todavia, a despeito do vento, o dia é de sol, porque no chão pardacento pousa a sombra da mulher, das raras árvores e de uns talheiros, que se vem ao fundo.

Agradou-nos muito esse quadro. Está expressivo, feito com largueza, com grande preocupação de colorido, que a primeira vista impressiona, porque parece convencional e falso. Um exame detido mostra, porém, que é verdadeiro e real e produz, logo em seguida, desejos de dar palmas ao artista.

O n.13 – *Cahique* – é um bello trecho do Tietê, junto á Ponte Grande, da qual se vê no quadro parte de um dos pegões.

Um bello barco, largo, destes que servem para o transporte da areia e do pedregulho arrancado ao leito do rio, balouça docemente sobre as águas límpidas e suavemente movimentadas. O cahique está de proa para o espectador e, como o dia é de sol, essa proa empinada, bem como todo o barco, reflecte-se na água, alargando-se, quase sem sombra.

A água tem transparência, e em todo o trecho reflecte-se nella o céu esbranquiçado de uma manhan de outono. Aqui e alli nymphéas põem manchas rubras na superfície da água.

O quadro n. 11 – *Tietê* – não vale menos que o n.13. É também um trecho do Tietê. Somente, ali a água é mais limitada e o barco, em vez de fluctuar sobre a superfície do rio, emerge delle, meio submerso, erguendo para o ar a sua popa, que se reflecte na água.

O n. 17 – é uma paizagem da várzea do Tietê nas proximidades do aterro do tramway da Cantareira. Um braço do Tietê, ou talvez o Tamanduatehy, passa junto à base do aterro, límpido, transparente, de uma transparência fresca, real, que faz vontade de se dar um mergulho. Ao longe, no alto do aterro, a fumaça esbranquiçada da locomotiva que passa. Tem muita luz e o colorido é esplendido.

Pendant d’este é o n. 5, que também representa um trecho da várzea do Tietê. É talvez mais frio, mas é evidentemente mais trabalhado. A água tem como no antecedente muita transparência e os montes de areia acumulada, que se vêem nas margens do rio ou do braço do rio, estão perfeitos e magistralmente pintados.

O quadro n. 3 – *Pescador* – é bello embora frio. Um dia brusco, chuvoso. Um barco, de velas semi-arriadas, descançando no areal.

A praia estendendo-se alva e bella até a montanha, que limita o horizonte. Do outro lado, o mar e acima o céu nevoento.

O n. 12 – *Barco* – é feito em Santos. É o canal da Barra Grande pelo qual marcha serenamente um belo navio, cujo casco se eleva acima das margens baixas, apenas cobertas de mangue e da vegetação rachilica dos terrenos alagadiços e salitrosos. O que nessa tela mais encanta é o desenho do navio, que está perfeito.

Taes foram as telas que mais prenderam a attenção do publico e a nossa.

Mas, afora essas todas as outras são boas, muito embora sejam umas melhores que outras. O característico da actual exposição de Castagneto é que nella não há aquillo que, na gíria do atelier, se chama *uma bota*. É isso o que mais o honra como artista proibidoso.

Todos os quadros são bons e todos elles podem levar a sua assignatura sem que um só o envergonhe.

O publico assim o comprehendeu comprando-lhe quase todas as telas com sofreguidão, logo nos primeiros dias.

Os nossos parabéns ao publico e a Castagneto e Oxalá volte elle em breve, completamente restabelecido e com uma nova fornada de quadros para regalo dos nossos olhos e alegria das nossas salas”.

Correio Paulistano, 08 de novembro de 1895.

“Exposição Castagneto,

Encerrou-se hontem a brilhante exposição do notável artista Castagneto, no salão dos concertos da *Paulicéa*, tendo sido honrada com a presença do exmo. Dr. presidente do Estado, que adquiriu o quadro n. 19, e o nosso colega dr.Carlos [?] de Campos o de n. 24 [?].

Toda a imprensa da capital fez [...] justiça ao exímio marinista, rendendo o devido preito [?] ao seu insigne talento, durante o tempo em que teve de fazer referencias aos seus trabalhos”.

B.2. Transcrição de Artigos na Imprensa Paulistana sobre as exposições de arte o desenvolvimento do mundo artístico paulista

Correio Paulistano, Orgam Republicano, Brazil, São Paulo, Domingo, 13 de julho de 1895, página 2.

“EXPOSIÇÃO ARTÍSTICA

Mme. Berthe Worms, a distincta pintora que produziu o bello retrato de D. Julia Lopes de Almeida, que esteve exposto na Casa Garraux e a respeito do qual já demos uma notícia, remeteu hontem para a Capital Federal , com destino á próxima

exposição da Eschola de Bellas Artes, não só esse retrato como mais 5 quadros da sua lavra, que estiveram expostos á apreciação dos [...] da Glória, n.9.

Das seis telas enviadas ás Bellas Artes, o publico conhece 4 que são: o retrato que esteve na Casa Garraux, *Lição Difícil*, *Cabeça de Árabe* e *Uma Jovem* que foram expostos no saguão da photographia Wolsack; mas não conhece as duas ultimamente concluidas e que a artista denominou *Saudades de Nápoles* e *Um Cardeal*.

É dessas que vamos falar, porque realmente merecem , pelo seu alto valor artístico, uma referencia da crítica jornalística.

Saudades de Napoles é um quadro que representa um pequeno napolitano, sentado sobre um banco de tijolo, tendo ao lado a sua caixa de engraxagte e acompanhada dos accessorios em uso nessa profissão.

O pequeno tem o braço esquerdo estirado sobre a caixa e descansa a cabeça sobre esse braço. O braço direito desce ao longo do corpo e na mão vê-se um pedaço de pão, que naturalmente o rapaz ia comer, mas que não levou a boca, porque pela sua mente passou a imagem da terra natal com todos os seres animados e todos os encantos das lembranças da patria.

Nossa attitude seis amadora foi suprehendido pela artista que apanhou admiravelmente a expressão melancolica do seu modelo.

É um quadro de grande valor, onde tudo foi traçado com maestria e conhecimento dos segredos da [...].

O outro quadro representa a cabeça de um cardeal e é talvez ainda superior a *Saudade de Napoles* pela felicidade com que a artista soube traçar esse perfim austero dando-lhe extraordinário relevo.

Quanto a nós, estes dous quadros vão fazer verdadeiro successo na exposição das Bellas Artes, onde a eximia artista faz este anno a sua estreia.

Sabemos que o quadro *Um cardeal* já foi adquirido por um dos nossos amadores, que aliás permitiu que a habilissima auctora o enviasse á exposição conjuntamente com os outros.

Berthe Worms vae ter a sagração da crítica fluminense que com certeza não deixará de fazer justiça ao seu grande talento e á sua factura delicada e conscienciosa.

Não fôra ella tão modesta, e certamente mais conhecida havia de ser do nosso publico. O tempo, porém, há de encarregar-se de demonstrar que os elogios que temos feito a esta artista são merecidos e justos e que ella, no seu genero, vale tanto como Parreiras, Francisco Aurelio, Castagneto e Pedro Alexandrino, a quem a nossa crítica jornalística tem affagado com razão.

Parece-nos que com os quadros de Almeida Júnior, Pedro Alexandrino e Berthe Worms a arte paulista não terá motivos para córar na próxima exposição das Bellas-Artes.

Aguardamos, porém, a opinião da imprensa fluminense para que o público verifique se fomos ou não prophetas.”

Correio Paulistano, Orgam Republicano, Brazil, São Paulo, Sabbado, 14 de setembro de 1895, n.11.666, primeira página (documento prejudicado devido a encadernação e também com partes mutiladas)

“BERTHE WORMS

Arthur Azevedo, referindo-se, na sua interessante secção *Palestras*, que diariamente publica n'*O Paiz*, aos artistas que mais se têm salientado na actual exposição feita na Escola de Bellas Artes, diz o seguinte em relação aos quadros expostos pela eximia pintora mme. Berthe Worms, que vive entre nós: 'Outra senhora que figura na exposição e cujos trabalhos serão naturalmente premiados, é mme. Berthe Worms, discípula de Jules Lefevre, Benjamin Constant e Boulanger (*Excusez du peu!*). Esta distinelissima artista nasceu em Pariz, mas é cazada com um médico brasileiro, o dr. Fernando Worms, fluminense, que hoje exerce sua profissão em São Paulo. Mme. Worms fala corretamente o portuguez, adora o Brazil e, pelo facto de ter unido o seu destino ao de um brasileiro, é brasileira também.

Acham-se na exposição seis trabalhos seus, e todos dignos de nota. Eu não poderia escolher entre *Lição difficil* e *Saudade de Nápoles*, melancolica figura de um pequeno engraxate somnolento. O retrato de Júlia Lopes é magnifico, embora tenha sido, pelos mod[...] auxiliada pela photographia.

Parabéns ao Gar[...] Redondo por ser o feliz possuidor daquela bonita *Cabeça de cardeal*.'

O nosso colega – *O Diário Popular* – transcreveu hontem esta parte da *palestra* de Arthur Azevedo, mas por inadvertencia, esqueceu-se de transcrever o último período, onde o elegante escritor fluminense põe em evidência o grande mérito do quadro *Um Cardeal* que é sem dúvida uma das melhores telas da distincta artista.

A nossa transcrição corrige esse lapso do collega vespertino.”

Correio Paulistano, Orgam Republicano, Brazil, São Paulo, Sabbado, 31 de agosto de 1895, n. 11.654 primeira página (documento prejudicado devido a encadernação e também com partes mutiladas)

“EXPOSIÇÃO DE PINTURA

Abriu-se hontem, no salão da Associação Comercial de São Paulo a exposição de pintura do artista...”

Correio Paulistano, Orgam Republicano, Brazil, São Paulo, Sabbado, 12 de setembro de 1895, n. 11.664, primeira página (documento prejudicado devido a encadernação)

“EXPOSIÇÃO PARREIRAS

Conforme estava anunciado, inaugurou-se hontem no salão da Paulicéia a exposição do paizagista Parreiras.

A despeito do mau tempo que reinou durante todo o dia, a bella collecção de quadros, que não destoam dos expostos anteriormente pelo mesmo artista, foi muito frequentada, notando-se, entre que lá foram, o presidente e o vice-presidente do Estado, o secretário do interior Alfredo Pujol, os drs. Cardoso de Menezes, Ramos de Azevedo, Sousa Shalders, Pereira Ferraz, Garcia Redondo, Pedro da Veiga, Antonio Sarmento, Alfredo Lopes dos Anjos, Victor Steidel, Carlos de Campos e diversos representantes da imprensa, além de muitas outras pessoas de que não nos foi possível tomar nota.

A exposição compõe-se de 33 télas e em favor do seu mérito falam as aquisições feitas hontem, as quaes, se elevaram a 12, ou mais que o terço.

Os quadros comprados foram os seguintes:

- n. 2 – *Oração* – pelo dr. Cerqueira César.
- n. 3 – *O signal* – pelo dr. Alfredo Pujol.
- n. 5 – *Preamar* – pelo dr. Bernardino de Campos.
- n. 9 – *Cozinha de camaradas* – pelo sr. Fiel Jordão da Silva.
- n. 11 – *Paineira em flor* – pelo sr. de Oliveira;
- n. 1[?] – *Rochas Vermelhas*, pelo sr. G. R.
- n. 19 – *As cabanas*, pelo sr. A. L. A.
- n. 20 – *Solidão*, pelo sr. A. L. A.
- n. 21 – *Manhan de neblina*, pelo dr. Cardoso de Menezes.
- n. 29 – *Malaga*, pelo sr. A. L. A.
- n. 31 – *O canto da praia*, pelo sr. V. S.
- n. 32 – *Na Fazenda*, pelo dr. Cardoso de Menezes.

Por este panno de amostra, vê-se que Parreiras deve estar satisfeito com o exito alcançado, logo no primeiro dia, com a exposição das suas novas télas.

O público paulista soube corresponder aos esforços deste excellent paizagista, manifestando ao mesmo tempo o seu bom gosto e a sua educação artística.

Mais de espaço, falaremos detalhadamente dos quadros expostos, limitando-nos por agora a dar os parabens a Parreiras que os merece de sobra.

A exposição é digna de ser visitada por todos quantos possuem um pouco de amor á arte”.

Correio Paulistano, Orgam Republicano, Brazil, São Paulo, Sabbado, 14 de setembro de 1895, n. 11.666 primeira página (documento prejudicado devido a encadernação e também com partes mutiladas)
“EXPOSIÇÃO PARREIRAS

Apesar do tempo brusc[...] hontem e ante-hontem, a bell[...] quadros do paizagista Parreiras [...]to visitada nestez dois ultis[...] [...]tando se hontem a presença [...] numero de senhoras.

Além dos 12 quadros já ad[...] diversos amadores, foi [...] vendido mais um o de n.15 [...] título *Manhan de Julho*, o qu[...] querido pelo sr. Augusto de [...].

Hontem, teve o artista a em[...] de um quadro da Cachoeira d[...] encommenda essa que lhe foi [...] dr. Jaguaribe A Cachoeira d[...] será representada em tela de 2m comprimento e 1m de largura.

É evidente que o talento da [...] tem sido exuberantemente a [...] em São Paulo, onde este artista tem [...] de número de apreciadores e o [...] conseguido reputação de paizag[...] signe, que effectivamente é.

Das 33 telas agora expostas na [...]licéia, a de n.1, que o artista in[...] *Saudade*. É uma tela grande. Talvez de um metro e meio de comprimento por um metro de altura, e representa um recanto da ilha da *Boa Viagem* que fica na Bahia do Rio de Janeiro. A [...] escarpada da montanha vem até à praia e toma todo o fundo do quadro, que fica assim sem horizonte. Uma mulher semideitada na escarpa da rocha olha para o mar contemplativamente. Do mar só se vê nessa tela uma nesga insignificante, que beija a praia, de areia clara, que sobre em rampa suave e onde acumulam seixos e fragmentos de madeira jogados pela onda.

O quadro é monotono; falta a nota sensasional, algo que fale á alma do observador. Nem essa figura de mulher, que se reclina um pouco duramente, sugere uma sensação qualquer, nem essa montanha de pedra e terra que toma todo o fundo do quadro diz algo que impressione. E todavia a prai[...] e essa mesma [...], água [...] estão bem feitas [...] ravelmente pintadas. Mas falt[...] quadro uma facha de ceu onde a [...] se dilate assim, [...] com o in[...] além.

A vista esbarra na montanha e ali pára, sem ver o azul do céu, sem ver o azul do mar. Depois a figurinha da mulher para a qual, no começo, converge o olhar do espectador, está dura, inerte, sem vida, sem melancolia e dede que essa figura não consegue absorver inteiramente a atenção. A vista espraia-se pelo quadro todo e só vê a escarpa da montanha. A tira da praia onde a agua escassa, dorme tranquilla e nada mais. Dahi a monotonia do quadro.

Mas, em compensação, que vida, que vigor colorido, que intensidade de ar e de luz no quadro n.5 intitulado de *Preamar* e que foi adquirido pelo dr. Bernardino de Campos!...

Representa um trecho de praia da Saudade em São Domingos de Nitheroy, o mesmo trecho de onde o artista observou a entrada da esquadra legal na bahia do Rio e que lhe suggeria um bello quadro que esteve exposto no salões dos Plutões.

A praia estende-se na frente do espectador até que esbarra com um cabeço de morro que entra pelo mar dentro. O mar, quasi tranquillo, ligeiramente encrespado pela onda mansa, vem beijar docemente a areia alva da praia o estende-se cernico para além do morro até no lado opposto da bahia, onde as cumiadas do edificio da Ilha Fiscal e dos monumentos da Capital Federal recortam o horizonte toucados de luz.

Essa luz que desce que desce serenamente do alto, illumina toda a bahia e ilumina a praça, deixando somente na sombra a parte do terreno que fica encoberta pelo morro.

Não tem uma figura, e todavia ha vida, ha luz, ha movimento nessa téla, onde o artista, mais do que em nenhuma outra das expostas, patenteou todas as suas qualidades de paizagista emerito.

O sr. dr. Bernardino de Campos fez uma aquisição esplendida.

Em artigos subsequentes nos occuparemos dos quadros que mais tem attrahido a nossa e a atenção do publico”.

Correio Paulistano, Orgam Republicano, Brazil, São Paulo, Domingo, 15 de setembro de 1895, n.11.667, primeira página.

“ALMEIDA JÚNIOR

Na seção da *Gazeta de Notícias*, que tem por título *Fantasio na Exposição* e que é escripta pelo espirito opulento de Olavo Bilac, que se occulta sob o pseudonymo de Fantasio, [...], em relação aos quadros enviados á actual exposição nas Bellas-Artes pelo nosso compatriota Almeida Júnior, a segunda entusiastica apreciação, que transcrevemos com a devida venia:

‘É impossível que S. Paulo não [...] com especial carinho este Almeida Júnior, que é paulista de corpo e de alma, paulista eis S. Paulo, paulista no [...], paulista em Pariz e que seria mesmo em Júpiter e Marte, se para o seio de qualquer desses planetas o arrastasse um dia algum furacão, com palheta, pincéis e o resto. E a população de Marte ou de Júpiter, vendo-o chegar, e envisto-o, e vendo-lhe os quadros, ficaria logo conhecendo a [...] S. Paulo, e a gente paulista, e o café paulista, e o *virado* paulista, e os costumes de todo o mundo paulista, desde a barra de Santos até a serra de Parexis. Nunca um homem se pareceu tanto com a terra em que nasceu. Nunca um artista soube com tanto amor transplantar para uma obra de arte o seu temperamento e o de sua gente.

O auctor do *Caipira Fumando*, dizem, alia-se á escola naturalista. Disso, fazem-lhe [...] uma qualidade e outros um defeito. Ah! Meus senhores! [...] ainda esta mania tola de atelier em ciências da arte? Há arte romantica? Há arte naturalista? Há arte simbolista?

Muito me contaram... Só o que [...] dizer é que, amando Diana Cid – uma sonhadora adorável, cujas [...] e vago escárnio perturbador de uma [...] de Verlaine –, amo também Almeida Júnior, cujas [...] têm o esplendido e forte verdade como uma página de Zola.

Vejam aquella *Cozinha na Roça*... Ag[...] diante de um balaio, a velha cozinheira prepara o jantar. Pelas paredes enfumaçadas, rutilam as panelas. Arde a lenha ao fogão rústico, e [...] as faz [...] a vasta pega. Ao fundo escancara-se uma porta para o terreiro. E nesse rectangulo, violentamente cortado na parede de barro uma s[...]lheira fortíssima, que doe nos olhos...

Que simplicidade, que sobriedade, que ventania.'

Tudo apenas alli, na moldura brilhante da porta, a própria [...] de Almeida Júnior, de botas de montar e cha[...] desabado, vindo pedir á velha cozinheira, como bem [...] seu gostoso [...] ...”

Correio Paulistano, Orgam Republicano, Brazil, São Paulo, Domingo [Segunda-Feira], 16 de setembro de 1895, n.11.667, página 2.

“EXPOSIÇÃO PARREIRAS

Devido ao dia ensolado e claro, a exposição do eximio paizagista Parreiras teve hontem maior número de visitantes que nos dias anteriores.

Cumprindo a promessa que fizemos, vamos hoje descrever alguns dos quadros, que mais têm attrahido a attenção do publico e a nossa.

O quadro n.3, denominado *O Signal*, que foi adquirido pelo dr. Alfredo Pajol, secretario do interior, é indicutivelmente um dos melhores e dos mais valiosos da bella colleção agora exhibida por Parreiras.

É ao crepúsculo. Os pescadores em pé sobre os barcos inçam velas e preparam redes. No primeiro barco, uma lanterna de vidros coloridos derrama a sua luz offuscada pela do sol poente mas que já se reflecte sobre a agua onde se balouça o barco; no immediato, a luz, que se reflecte na agua, já não é a da lanterna mas a de um fogo pequenino, provavelmente destinado ao preparo da ceia. Os rochedos, a que se encostam os barcos, escuros, cobertos de limo, dão a impressão da realidade e agua para onde já descem as sombras de um dia que declina, têm transparencia, têm vida, embora quasi trnaquillas. O quadro está bem feito; no quadro há atmospheria e essa figura do barqueiro que inça a vella é expressiva e fala ao espectador.

O quadro n.6, intitulado *Restinga*, trecho de um areial do Icarahy em São Domingos de Nictheroy, na apparencia simples, é uma tela cheia de movimento e de vida.

No meio desse areial alvíssimo, onde o sol cahe a pino, poussa um barco e delle surge o busto de um homem que dá costas ao espectador. Aqui, alli, do meio do areial, emerge uma vegetação lastrante e pobre de chlorophylla, que atopeta o solo. A flora é apenas representada na téla por essa vegetação rachitica e por dois cajueiros que contorcem no ar a sua galhada quasi núa. Alem, uma fita de mar e depois o cão.

Tal o quadro, Mas, nesse quadro, tão simples e tão suggestivo, quanto movimenta na ondulação dessa areia, que sobe e desce aos olhos do espectador, quasi sem sombras, por um simples effeito de contraste das cores! Como poussa bem esse barco silencioso, arrastado até alli pelo barqueiro, que lá está dentro delle provavelmente a calafetal-o, a tapar-lhe os rombos produzidos pelo gusano o verme destruidor do mar!

E esses cajueiros, tão comuns nas praias do Rio de Janeiro, como se erguem bem no meio do areial, com os galhos contorcidos em posições phantasticas, quasi sem folhas, supportando galhos [...] o calor do sol e o ardor da irradiação do solo!...

É uma bellíssima téla e o que nos causa pasmo é que ainda permanece na exposição sem a nota: *vendida*.

Ao lado desta, um pouco acima, está o quadro n.21, que o auctor denominou *Manhan de neblina* e que foi adquirido pelo dr. Cardoso de Menezes.

É pequenino (um palmo e pouco mais) mas é um mimo de frescura e de naturalidade.

A névoa, que vem de longe, vai nublando o espaço, vae toldando o céu e a água e aproxima-se de terra, de terra onde a maré baixa deixa ver umas rochas cobertas de limo, aveludadas, humidas ainda. O mar, em ondas pequeninas, debruadas de flocos de espuma, bate de manso nas rochas e penetra nas pequeninas enseadas que ellas formam, espreado-se a água límpida sobre o fundo da areia alva.

Sobre essa água transparente cahe a sombra dos rochedos.

Tudo é fresco, tudo é bello nesse mimoso quadrinho que attrahe a vista do espectador pela violencia do contraste entre a bruma alvacenta e o verde escuro das rochas, impressionando agradavelmente, porque o artista, empregando a tonalidade conveniente, soube fazer rochas limosas e soube fazer brumas sem abusar das cores vivas.

É uma téla de mestre.

Opportunamente trataremos das outras.”

Correio Paulistano, Orgam Republicano, Brazil, São Paulo, Terça-feira, 17 de setembro de 1895, n.11.668, primeira página.

“EXPOSIÇÃO PARREIRAS

Esteve, hontem e antes-hontem, muito concorrida a exposição de quadros do insigne paizagista Parreiras.

Hontem, expoz o artista um novo quadro, que denominou *Cerração* e que representa a vista da praia do Bentevi em Grageatá e grande parte da lindíssima bahia do Rio de Janeiro.

Deste quadro que é esplendido e que ontem mesmo já foi adquirido por amator que tem gosto e que sobia ver, falaremos, amanha desenvolvidamente, bem como de outros que merecem mensão especial da crítica jornalística.

Parreiras é um triumphador na passagem e a sua exposição revela o sensível progresso do seu pincel, que e[...] a natureza é melhor representada.

Rendamos preito ao seu talento e ao seu trabalho”.

Correio Paulistano, Orgam Republicano, Brazil, São Paulo, Quarta-feira, 18 de setembro de 1895, n.11.669.
“EXPOSIÇÃO PARREIRAS

Foi hontem visitada por grande número de pessoas.

Por falta de espaço, reservamos para amanha a continuação das nossas impressões sobre as télas expostas”.

Correio Paulistano, Orgam Republicano, Brazil, São Paulo, Terça-feira, 24 de setembro de 1895, primeira página.
“EXPOSIÇÃO PARREIRAS

Encerra-se hoje a exposição de quadros do exímio paizagista Parreiras.

Das 33 télas expostas, foram adquiridas por diversos amadores 23. Isto é, exactamente duas terças partes, e este acolhimento do público, que equivale a um franco sucesso, deve ter sido extremamente agradável ao artista, que pela terceira vez veio encontrar em São Paulo um meio favorável á arte e em especial ao genero que adoptou.

Além dos quadros de Parreiras, a exposição foi enriquecida ultimamente com o bellissimo quadro á penna de Willi Reichardt, de que já falamos com o merecido louvor, e com mais quatro télas de Pedro Peres intituladas, *Nevoeiro de Março*, *Rosas e Roseiras*, *Os Vigias* e [...].

Dos quatro, o que mais nos agrada é esta última [...] porque o assumpto é mais suggestivo como também porque nos parece que o artista esmerou-se mais neste quadro que nos outros. Representa um trecho do terreno liso e horizontal, um terreiro, onde uma rapariga, agachada no chão, atira milho a uma ninhada de pintinhos.

Ao fundo, vê-se a casa rústica com a sua pequena varanda alpendrada coberta á zinco, junto da qual uma vegetação volúvel cresce, procurando-o [...].

Parte da casa está na sombra, o restante em plena luz; e este contraste de luz e sombra dá um grande relevo á paizagem, cujo fundo se salienta bem.

É um quadrinho bonito e bem feito.

O Nevoeiro de Março representa um terreno em declive doce, no alto do qual uma ponta de bois e vacas pasta serenamente.

Na base da ladeira e deitado no talude, um rapazito, o pequeno pastor, segue com olhos vigilantes o gado que pasta.

Uma bruma transparente cobre toda a paizagem, dando um colorido indeciso ao gado, ás arvores, á relva e ao céu.

Não está mal tratado o assumpto comquanto a téla, pelo tom baço que a alastra, não agrada tanto como a [...].

Das *Rosas e roseiras* não gostamos tanto, certamente por influencia da moldura, que é clara, e pintada com ramagens, quando, a nosso ver, devia ser escura e lisa.

Essa moldura parece ser a continuação do quadro e desvia muito a atenção do espectador.

Os vigias: são dois cães que guardam um pomar. Não é mau este quadrinho e o arvoredo, especialmente, este está bem pintado.

Falemos agora um pouco dos quadros de Parreiras, principalmente dos ns. 14 e 2 de que ainda não tratamos e que todavia, são dos melhores da exposição.

O n.14 *Rochas Vermelhas* – representa um palmo de praia de São Domingos de Nietheroy, no fundo da qual se ergue em talude vertical uma parede de rochas vermelhas. Do lado do mar, porém, essas rochas inclinam-se em ângulo de 45 graus e deixam uma abertura por onde o olhar do espectador [...] e descortina ao longe o Pão d'Assucar e o Céu e mais perto do mar, que cerca pacificamente umas rochas limosas.

As rochas vermelhas, á sombra das quaes dois bohemios preparam o almoço fazendo cantar a panella ao fogo, estão admiravel, magistralmente pintadas, dando a impressão perfeita e nitida da natureza surprehendida pelo artista, em flagrante, num bello dia sereno e claro.

Mas, o que esse quadro tem de mais bello é o contraste entre o vermelho quasi violento das rochas e o azul suave do mar e do céu.

Um quadrão.

O n.2 – *A Oração*, que foi adquirido pelo dr. Cerqueira César, também é um quadro de grande mérito. Representa um trecho do estrada larga, que sobre em declive suave. No alto e á direita, uma cruz de madeira de onde pende um Christo. Na base do cruzeiro, alguns componios em oração e, ao lado, no ponto onde começa a vegetação, três barcos em repouso, em terra.

Na vertente opposta, uma casinha de onde se ergue uma espiral de fumo e no fundo o mar, o mar azul e manso, que contrasta com o céu tempestuoso e baço.

É uma tela bem trabalhada, suggestiva e muito estudada.

Dos outros quadros de Parreiras, alguns há que não devem ser esquecidos e, entre elles citaremos a *Cozinha de Camaradas*, *Natureza Morta*, *Mau Tempo*, *A'beira Mar* e *Malaga*, que só por absoluta falta de tempo e espaço não descrevemos, mas que são dignas de figurar em qualquer galeria sem envergonhar o collectionador nem o artista.

É ocasião de declararmos que, das três exposições de Parreiras, aqui feitas, esta é evidentemente a melhor, revelando um grande progresso da parte do inteligente artista, a quem daqui enviamos os nossos parabéns, que realmente merece.

Os que ainda não viram a bella collecção de quadros expostos na Paulicéia devem aproveitar o dia de hoje, que é definitivamente o último em que ficarão á disposição do publico, para visital-a.

Parreiras segue para Campinas, onde vae expôr algumas télas que não vimos feitas para essa cidade, télas que não vimos e outras que já conhecemos.

Boa viagem e muita ventura.”

Correio Paulistano, Orgam Republicano, Brazil, São Paulo, Quarta-feira, 25 de setembro de 1895, primeira página.

“EXPOSIÇÃO PARREIRAS

Encerrou-se hontem a esplendida exposição de quadros, que o exímio paizagista Antonio Parreiras fez no elegante salão concerto da Confeitaria *Paulicéia*.

A exposição foi nesse dia visitada ainda por distintas famílias e cavalheiros, entre os quaes os srs. drs. Presidente do Estado e secretario do interior e diversos jornalistas.

Nos poucos dias em que a exposição esteve aberta foram vendidos 24 quadros dos mais bellos o mais perfeito entre os 34 que nella figuraram.

É o caso de ainda uma vez darmos parabéns a São Paulo por esta nova e significativa demonstração do seu gosto artístico.”

Correio Paulistano, Orgam Republicano, Brazil, São Paulo, 05 de outubro de 1895

“EXPOSIÇÃO DE PINTURA

O jury da secção de pintura da Exposição Geral de Bellas-Artes, em sessão de antes-hontem na realizada, conferiu os seguintes prêmios:

1. Medalha de ouro, Modesto Brocos;
2. Medalha de ouro, Pedro Alexandrino Borges;
3. Medalha de ouro, Alvaro do Valle, Marques Guimaraes, [...] Berthe A. Worms, Delphim da Camara, Adolpho Malevolti, Menção, [...] Alina Teixeira, [...], Carlos de Lacerd, Alberto Delfino.

Agora uma observação que muito ab[...] o nosso meio e gosto artístico: dois dentre esses distintos pintores, assim honrosamente premiados são expositores de São Paulo – mme. Berthe Worms e o sr. Pedro Alexandrino.

É o caso de darmos os parabéns”.

Correio Paulistano, Orgam Republicano, Brazil, São Paulo, 12 de outubro de 1895.

“ARTE PAULISTA

O secretario do interior esteve hoje nos *ateliers* de Almeida Júnior e Pedro Alexandrino, examinando os novos trabalhos daquelles distintos artistas.

Almeida Júnior vai começar o trabalho de sua nova tela – *A partida das monções* – cujo esboço está prompto.

Pedro Alexandrino tabalho em novos estudos de natureza morta”.

Correio Paulistano, Orgam Republicano, Brazil, São Paulo, Quinta-feira, 17 de outubro de 1895, primeira página.

‘PINTORES PAULISTAS

Pedimos venia ao nosso collega *Jornal do Brazil* para transcrever do seu folhetim de 11 do corrente os seguintes periodos [...] Cosme de Moraes (pseudonymo do dr. Carlos de Luet: aprecia os trabalhosde Almieda Júnior e de Pedro Alexandrino enviados à Exposição das Bellas-Artes:

‘É singular qeu em S. Paulo se estejam refugiando os bons talentos que não gelada guarida na escola [...]. A razão é aliás fácil de explicar. O movimento artístico em S. Paulo não é [...] pela ma[...] nós sucede. Que pode esparar [...] exemplo, [...] de esculptor neste Rio de Janeiro, onde logo que surge a idéia de se argir [?] afim [...]”.

Correio Paulistano, Orgam Republicano, Brazil, São Paulo, Domingo, 10 de novembro de 1895, n. 11.724, primeira página.

“DOMINGOS DA ARTE

Um ateliêr

Estivemos um deste no *ateliêr* de desenho e pintura do sr. Antonio Carlos Sampaio Peixoto.

Certamente os leitores conhecem o nome do artista, o conhecem a sua officina de trabalho. É brasileiro; nasceu em Campinas, a terra classica dos artistas, é berço glorioso de Carlos Gomes.

Sampaio Peixoto tem o seu *atelier* nesta capital, ha rolsa de uns seis mezes, depois de tel-o por muito tempo em Campinas o em Bragança onde trabalhou consideralvente, armando um nome e uma reputação de professor abalizando sua arte.

Os que não o conhecem pesosalmente evem ter lido notícias a seu respeito, e os seus annuncios, publicados em diversas folhas e em jornais diversos.

Sampaio Peixoto é, como quasi todos os artistas brasileiros de verdadeiro merito – modesto, pouco amigo de reclamar, metido consigo, inimigo do charlatanismo. Tem talento e sabe o que faz. O seu lapis de desenhista opera verdadeiros prodigios e tem arrancado á imprensa imparcial e aos competentes na arte do desenho e pintura, sinceros e ardentes em[...] e applausos.

Comove e interessa, vel-os e saberes de sua pela profissão, frente em moldura por cabellos brancos como neve, olhar vivo e penetrante, fazendo de sua arte um sacerdócio, e procurando esquecer no amor que a ella vota passados reveres, qeum saber da caprichosa fortuna...

Ha dias, quando visitamos o seu gabinete de trabalho o examinamos o variado e elegante conjuncto de suas producções. A rua Barão do Itapetininga, 55, tivemos a mais agradavel impressão.

É um artista, em toda a extensão e valor do termo. Os seus quadros, os seus trabalhos de diversos generos, todas as suas producções alli expostos, alivnam desde logo os olhares do observador pela extrema perfeição, pela ritmica delicadeza artistica com [...].

Não sabemos se o público desta capital tem suficientemente visitado esse bello *atelier*; se não tem, lamentamos deveras o facto. Ha ahi o que ver e admirar, principalmente retratos a *crayon*, aquarellas sobre papel chinez, o que pode haver de mais distinto no genero, photominiaturas (photographias sobre vidro, coloridas a oleo) e outros trabalhos que merecem a attenção e a sympathia do publico.

Os retratos a *crayon* do famoso poeta francez Victor Hugo, e de Francisco Glycerio, o de uma menina morta, e outros causam uma profunda impressão ao visitante, pela similhaça que apresentam os originaes. Os três quadros, *Infância*, *Mocidade* e *Velhice*, são de uma naturalidade e correccão admiraveis.

O *atelier* já foi honrado com a visita do dr. Bernardino de Campos, presidente do Estado, e por outros cavalheiros distinctos e apreciadores da arte cia que Sampaio Peixoto é mestre; mestre sim, formado em primeiro lugar pela sua própria vocação, em segundo pela educação, esmeradíssima que recebeu no período de sua juventude, e em terceiro pelo mais serio e consciencioso estudo de sua arte e das producções dos mais notáveis especialistas.

Além de tudo é um perfeito cavalheiro, de variada instrução e trato simpatissimo.

O publico nada tem a perder com a visita a esse singelo mais elegante templo da arte, antes ganhará porque ficará conhecendo um excellente artista e as suas bellas producções.

Numa época em que os assumptos políticos absorvem todas as attenções e se apossam de todos os espíritos, bem sabemos que é quasi uma ingenuidade falar em artes e recomendar um artista.

Que importa isso, porém?

Cumprimos um agradável dever, e isto nos satisfaz.

Entre cem indifferentes e outros tantos pessimistas, que os ha, infelizmente quando se trata de animar as artes nacionaes, e os artistas de vocação pelo menos, as vezes se encontra um espírito piedoso disposto a não ser nem muito pessimista e em muito indifferente.

E justamente para esse que escrevo isto.”

Correio Paulistano, Organ Republicano, Brazil, São Paulo, 15 de novembro de 1895.

“RETRATO

Acha-se exposto na casa Henchel, desta capital, o retrato a oleo de illustre presidente do Estado, sr. Bernardino de Campos, sendo esse trabalho artístico devido ao habilissimo pincel do artista Almeida Júnior, o que equivalle a dizer que é optimo, sob todos os pontos de vista da arte.

O retrato, que está em uma bellissima e elegante moldura, é destinado a figurara na sala da Camara Municipal, da prospera cidade de Amparo, e foi adquirido por uma comissão incumbida de obter suscriptores para essa significativa demonstração de apreço ao sr. dr. Bernardino de Campos.

Escusado é dizer que a idéia encontrou por parte dos amparenses o mais digno e completo acolhimento, estando á frente della o honrado cidadão sr. capitão Augusto Fagundes.

Deve o retrato ser remettido para o Amparo na próxima segunda-feira.”

“EXPOSIÇÃO ARTÍSTICA

Realizou-se hontem, no theatro Apollo desta cidade, a exposição do museu artístico, científico e ethnologico da propriedade do sr. Enrico Dessert conforme havíamos noticiado.

É em verdade curiosa essa exposição de figuras de cêra, typos de mulher, de bugres, deformidades, casos anatomicos, certos mysterios do organismo humano, etc. coisas essas que causam viva impressão, mais próprias para serem vistas por homens, havendo entre tantos outros objetos que [...].

É um museu muito interessante, [...].”

O Estado de São Paulo, São Paulo, 12 de junho de 1895.

“O PINTOR FERRIGNO

Sempre que escrevemos sobre arte, principalmente sobre um quadro, esquecemos completamente que somos artistas. Não predomina em nós a nossa maneira de SENTIR, nem tão pouco as praxes da nossa escola. Vimos um quadro como um simples amador, como um diletante.

Se somos bem impressionados, procuramos sempre tornar publico o noso agrado; se porem, a visita a uma exposição, nos deixou indifferente, guardamos o mais absoluto silencio.

Tenha pois em vista este nosso modo de proceder, e accete o leitor o que escrevemos, não como uma critica severa o abalisada, mas sim como - *uma pura e desprentensiva impressão pessoal.*

—

Ha bem poucos annos, ser artista no Brasil era, sujeitar-se uma vida de provações e de sofrimentos.

Tal era o indifferentismo pela arte, e mesmo o desprezo pelos artistas, que rarissimo era o chefe de família que não via com horror um filho dedicar-se á pintura; bem poucos eram, portanto, aquelles que cursavam a academia de Bellas-Artes.

Muito raro era o artista que resistira a tremenda luta, porque em pouco tempo tudo lhe arrancava d'alma, deixando-a vazia de todo o sentimento artístico, de toda a ambição da gloria, ou da simples conquista de um nome.

E quem poderia resistir ás imposições do público e da Imprensa – público acostumado ao Chromo, Imprensa viciada e sem orientação artística?

Se, no entanto, o artista era um *forte* e queria romper com o publico o deixava morrer de miseria – se rompia com a Imprensa, esta calava-se, cercava-o de um silêncio de morte, e elle, o pobre artista, era esquecido totalmente, – só lhe restando o recurso de quebrar os pincéis e ir ser empregado público, occupação favorita deste povo de indolentes.

Tal era a pressão feita pelo publico e pela Imprensa, que muitos artistas de grande talento, educados na Europa, algum tempo depois de aqui chegarem, ou se tornavam uns *boleiros* ou eram accusados de plagiar mestres antigos; isto é, ou matavam o artista, ou aviltavam o homem.

Era coisa simples qualquer jornalista arvorar-se de juiz – condenando ou applaudindo a seu bel prazer, sem que este publico lhe pedisse as razões porque condenou ou porque applaudiu; – aceitavam a opinião do jornalista como se fosse uma lei.

O artista não se defendia; aí delle se tal fizesse!

Desta epocha terrivel, só dois artistas foram bastante fortes para resistir, embora, como se pode provar, tivessem chagado a affendei-os em tudo quanto elles mais prezam na vida.

Estes artistas fortes, a quem devemos a boa estrada por onde hoje trilhamos, estrada aberta por elles a golpes de talento, são, como já adivinhou o leitor, os mestres – Pedro Américo e Victor Meirelles.

Grande foi o número dos artistas que succumbiram.

Hoje tudo felizmente parece mudado; sentem-se porém, ainda os vestígios dos idos tempos.

A educação artística entre nós é ainda muito restricta. Em pouco tempo, porém, se desenvolverá; basta para isso que continue o movimento artístico que hoje se nota já no Rio, S. Paulo, e Minas.

Em pouco tempo deixaremos de ver nas nossas principaes casas, os chromos, as estatuetas indecentes, e as decorações de 'café concerto' como principal ornamento dos sumptuosos salões.

Não mais veremos muita gente meter o nariz nas telas expostas como se aquillo fosse coisa de cheirar.

Não mais veremos os 'amadores' visitarem uma exposição cuja factura custou mezes, annos de trabalho do artista, em cinco minutos, como se uma collecção de quadros pudesse ser vista assim 'à la diabla'.

Não mais veremos tanta gente encher grandes salas com objectos anti-artísticos, que lhes dão um quê de bazar-veneziano, onde se vende tudo quanto é preciso para pôr em scena uma mágica de grande aparato.

Em pouco tempo o Brasil dirá á Europa – Basta, guardes esta falsa arte! – e a velha Europa guardará as suas estátuas de terracota, seus quadros de fancaria, suas photographias coloridas, seus estúpidos e impossíveis chromos, e nos mais alguns Ferrignos, que serão aqui recebidos com toda a consideração e com todo o carinho de que são merecedores.

Teremos então um desenvolvimento artístico enorme, porque se formarão galerias que serão franqueadas ao publico pelos seus proprietários, e o público, uma vez educado, fará prosperar a arte no nosso paiz, que tanto d'ella precisa.

Quando um pintor de talento como Ferrigno pinta um retrato, é quasi certo que esse retrato será um quadro.

Porque ha retratos que só têm valor para o retratado – e que são considerados como objectos anti-artísticos: destes o nosso mercado está infelizmente cheio; mandam-se até vir da Europa de encomenda, como se faz com qualquer droga, basta remetter para lá uma photographia, um pouco de cabello, e informações sobre a cor da pessoa, e dalli a pouco vem da 'fábrica' um sujeito duro, rosado, com uma pelle fina, lustroso como um boneco de porcelana esmaltada – encaixado em uma moldura que 'berra' de uma maneira a não deixar ver o infeliz que, como um manequim de páu que infelizmente olha para o observdor, lembra mais um morto do que um vivo.

Ora o retrato de Filinto de Almeida pintado pelo Ferrigno e que está exposto na Casa Verde, a rua de São Bento, em nada se pôde parecer com estes que nos manda a cultra Europa. Temos mesmo a certeza de que vae desagradar o espantar o pacato burguez – que o achará pessimo, e feito com tinta 'ordinária' (assim qualificam quando vêm grossas e artísticas pinceladas).

No entanto, o retrato do nosso Filinto é um bom 'quadro – embroa não seja um bom retrato'.

Antes assim – pois perde o Filinto e ganha a arte. E como o tempo de ignorancia artística já passou, e como hoje já existem em São Paulo tantos amadores, é para o Ferrigno uma felicidade que assim possa ser julgado o seu trabalho.

Não é nada vulgar o novo trabalho do distincto artista; pelo contrário, é para nós, uma novidade artística de subido valor, mórmente se o observamos como um 'quadro'.

Não queremos dizer com isto que não esteja semelhante; mas, se nos permite o notavel pintor, diremos – 'não é bem o Felinto'.

O retrato não é perfeitamente um 'Rembrandt' embora o 'reporto' entre a luz e a sombra seja violento e vigoroso.

A luz forte que illumina todo o lado esquerdo da figura não passa bruscamente para sombra como geralmente nos quadros de Paul Rembrandt: ha entre a luz e a sombra tons illuminados docemente, que só são visgtos quando observada a téla á pouca distância, mas que vista á distancia convencional quasi desaparecem e não seriam notados se não produzissem uma tonalidade leve relativamente á sombra forte e vigorosa relativamente á luz.

Há um quê de Gérar Daw, [...] cabeça cheia de vida e de movimento, ha um quê de François Miéris na expressão, doce e ao mesmo tempo severa, daquelles olhos, olhos que são os do Filinto, extraordinariamente 'sentidos' pelo Ferrigno.

Infelizmente (para nós) a parte melhor do quadro não é a cabeça, mas o tronco, cuja perfeição de factura é tal que pareça verdadeiro.

Aquelle corpo, 'vestido' admiravelmente bem, destaca-se do fundo, onde o pincel de Ferrigno parece ter passado negligentemente, deixando aqui uma pincelada rubra, alli um tom frio, doce como um claro de lua; estas duas notas tão oppostas, harmonizam se sendo observadas a distancia, e formam um fundo que de longe nos deixa adivinhar um destes estofos orientaes de seda, e fios d'ouro.

A camisa, a gravata, um prodígio de verdade e de factura, simples e sem nenhum esforço obtidas.

A golla do casaco, sabe de tela, deixando sentir por baixo um corpo robusto e forte.

Tudo isso foi obtido em duas sessões apenas!!

Imaginem se o pintor dispozesse de tempo e quizesse acabar 'bem'!!

É verdade que talvez perdesse a grande largueza do toque, e a espontaneidade que tanto se nota em seu trabalho.

O público vai ver êste retrato – e se observar bem verificará que elle é digno do auctor d'*As lavadeiras* – bellissimo quadro de Ferrigno que fez sucesso na Itália.

Retratos como aquelle é que nós desejaríamos possuir; são verdadeiras obras de arte, e não productos industriaes.

Estamos certos de que o retrato de Filinto feito pelo Ferrigno agradará aqui em S. Paulo, onde já se encontra um número bem regular de amadores de quadros – e da verdadeira arte.

Applaudirão com certeza o distincto artista, e a estes applausos pedimos licença para junctar os nossos, que desde já ahi deixamos como uma fraca homenagem que prestamos ao talentoso pintor, a quem desejamos prospera carreira e muitos louros.

ANTONIO PARREIRAS.”

ANEXO 3 – Lista de obras vendidas em São Paulo e compradores:

Exposição individual: Castagneto Local: Salão do Banco União de São Paulo Período: 03/06 a 12/06/1895				
Nº	Título	Local	Comprador	Jornal/Data
01	“Efeito de Neblina”	Praia de Copacabana	Dr. J. M.	OESP 05/06/1895
02	“Praia da Guarda”	Praia da Guarda em Paquetá, Rio de Janeiro	Dr. Carlos de Campos	OESP 05/06/1895
03	“Falua singrando a baía do Rio de Janeiro”	Baía do Rio de Janeiro	E.S.P.	OESP 05/06/1895
04	Sem informação	Sem informação	Sr. Leônidas Moreira	OESP 05/06/1895
05	“Praia do Leblon”	Praia do Rio de Janeiro	Dr. Jorge Tibiriça	OESP 05/06/1895
06	“Catraia”	Trata-se de um estudo	Sr. Eloy Cerqueira	OESP 05/06/1895
07	“Praia de Copacabana”	Estudo das areias das praias do Rio de Janeiro	Sem informação	OESP 05/06/1895
08	Sem informação	Sem informação	Sem informação	Sem informação
09	“Porto de Toulon”	Toulon, França	Sr. Januário Guimarães	OESP 05/06/1895
10	“Copacabana”	Praia do Rio de Janeiro	Dr. Ramos de Azevedo	OESP 07/06/1895
11	“Copacabana”	Praia do Rio de Janeiro	Sem informação	OESP 05/06/1895
12	Sem informação	Sem informação	Sem informação	Sem informação
13	“Praia da Ribeira”	Paquetá, Rio de Janeiro	Dr. Thomaz Alves	OESP 05/06/1895
14	Sem informação	Sem informação	Sem informação	Sem informação
15	Sem informação	Sem informação	Sem informação	Sem informação
16	“Rio Sena”	Paris, França	Sr. Cândido de Moraes	OESP 05/06/1895
17	Sem informação	Sem informação	Sem informação	Sem informação
18	Sem Título	Marinha	Sr. Miguel Sampaio Júnior	OESP 05/06/1895
19	“Vista de Paquetá”	Rio de Janeiro	Sr. J.P. Monteiro da Silva	OESP 07/06/1895
20	“Falua” (?)	Sem informação	Sr. Victor Steidel	OESP 05/06/1895
21	“Barco no Tietê”	São Paulo	Dr. Alfredo Pujol	OESP 05/06/1895
22	Sem informação	Sem informação	Sr. Numa de Oliveira	OESP 05/06/1895
23	“Porto Marchant”	Toulon, França	Sr. F. De Almeida	OESP 05/06/1895
24	Sem informação	Sem informação	Sr. Asdrúbal do Nascimento	OESP 05/06/1895
25	Sem informação	Sem informação	Sr. F. De Almeida	OESP 05/06/1895

Exposição individual: Castagneto Local: Salão de concertos da Confeitaria Paulicéia Período: 28/10 a 07/11/1895				
Nº	Título	Local	Comprador	Jornal/Data
01	“Tarde-Boqueirão”	Praia do Boqueirão, Santos, vista sob a luz do	Sr. J.H.	OESP 27/10/1895 OESP 29/10/1895

		sol poente		
02	<i>"Pontão"</i>	Um velho navio, sem mastros e sem cordas, destinado a servir de pontão e ancorado no meio do canal da Barra Grande, que conduz ao ancoradouro de Santos.	Dr. Álvaro de Carvalho	OESP 27/10/1895 OESP 29/10/1895
03	<i>"Pescador"</i>	Paisagem do litoral de Santos, pescador e barco de velas semiarriadas na beira da praia.	Sem informação	OESP 27/10/1895
04	<i>"Boa Vista"</i>	Sem informação	Sr. J.H.	OESP 27/10/1895 OESP 29/10/1895
05	<i>"Ponte Grande"</i>	Baseado na paisagem do Tietê e faz <i>pendant</i> com o nº 17.	Sr. Tancredo do Amaral	OESP 27/10/1895 OESP 29/10/1895
06	<i>"Lavadeira"</i>	Um fundo de quintal do bairro do Braz onde há uma moça lavando, batendo roupa, a beira de um tanque.	Dr. Alfredo Pujol	OESP 27/10/1895 CP 29/10/1895
07	<i>"Ponte Grande"</i>	Rio Tietê, São Paulo, SP	Sr. J.H./V.S.	OESP 27/10/1895 OESP 29/10/1895 CP 29/10/1895
08	<i>"Ondas"</i>	Mar em cólera, num dia chuvoso, triste e céu pesado, anunciando um tempestade em Santos.	Dr. Alfredo Pujol	OESP 27/10/1895 OESP 29/10/1895
09	<i>"Copacabana" (?)</i>	? (Rio de Janeiro, RJ)	Sem informação	OESP 27/10/1895
10	<i>"Tietê"</i>	Rio Tietê, São Paulo, SP	Dr. Álvaro Botelho	OESP 27/10/1895 OESP 30/10/1895
11	dito	Trecho do rio Tietê com barco adernado em sua margem.	Tancredo do Amaral	OESP 27/10/1895 CP 29/10/1895
12	<i>"Barca"</i>	Canal da Barra Grande, Santos, com um navio, margens baixas, mangue e vegetação praiana.	Dr. Alfredo Pujol	OESP 27/10/1895 OESP 29/10/1895 CP 29/10/1895
13	<i>"Cahique"</i>	Trecho do rio Tietê, junto à Ponte Grande, com barcos ao longe.	Dr. Garcia Redondo (G. R.)	OESP 27/10/1895 OESP 29/10/1895 CP 29/10/1895
14	<i>"Navio Encalhado"</i>	? (Diz-se que em Santos havia um navio que ficou encalhado na praia durante muito tempo, tornando-se inclusive, cartão postal da cidade, talvez seja este o barco encalhado pintado por Castagneto) [ver mais sobre o assunto: GERODETTI & CORNEJO, 1999].	Sem informação	OESP 27/10/1895
15	<i>"Barca"</i>	Sem informação	Sr. Domingos José	OESP 27/10/1895

			Coelho	OESP 29/10/1895 CP 29/10/1895
16	“Canôa do Prático”	Sem informação	Sem informação	OESP 27/10/1895
17	“Ponte Grande”	Uma paisagem da várzea do Tietê ou Tamaduateí, nas proximidades do aterro da tramway da Cantareira, com fumaça e o trem passando (<i>pendant</i> do nº 5)		OESP 27/10/1895 OESP 29/10/1895 CP 29/10/1895
18	“Pescador”	Sem informação	Sem informação	OESP 27/10/1895
19	“Barra” (?)	? (Barra Grande, Santos, SP)	Dr. Bernardino de Campos	OESP 27/10/1895 OESP 08/11/1895
20	“Tietê”	Rio Tietê, São Paulo, SP	Dr. Carlos de Campos	OESP 27/10/1895 OESP 08/11/1895
21	“Boqueirão”	Praia de Santos, SP	Sr. Miguel Sampaio Júnior	OESP 27/10/1895 OESP 29/10/1895 CP 29/10/1895
22	“Paquetá”	Rio de Janeiro (porém, há uma praia em Santos que também se chama Paquetá)	Sr. Eloy Cerqueira	OESP 27/10/1895 OESP 29/10/1895 CP 29/10/1895
23	“Estudos de Ondas”	Sem informação	Sem informação	OESP 27/10/1895
24	“Praia do Boqueirão”	? (Santos, SP)	Sr. J.H. /Dr. Carlos de Campos	OESP 27/10/1895 OESP 29/10/1895 CP 08/11/1895
25	“Tarde”	Sem informação	Sem informação	OESP 27/10/1895
26	“Efeito de Chuva”	Sem informação	Sem informação	OESP 27/10/1895
27	“Ponte Grande”	Rio Tietê, São Paulo, SP	Sem informação	OESP 27/10/1895
28	“Ponte Grande”	Rio Tietê, São Paulo, SP	Sem informação	OESP 27/10/1895
29	“Ponte Pequena”	Rio Tietê, São Paulo, SP	Dr. Cesário Ramos	OESP 27/10/1895 OESP 29/10/1895 CP 29/10/1895
30	“Praia Boqueirão”	Praia de Santos, SP	Sem informação	OESP 27/10/1895
31	“Mau Tempo”	Sem informação	Sr. J.H.	OESP 27/10/1895 OESP 29/10/1895
32	“Vista da Penha de França”	? (Penha de França, São Paulo, SP)	Sem informação	OESP 27/10/1895
33	“Cantareira”	Cantareira, São Paulo, SP	Sem informação	OESP 27/10/1895
34	“Ondas”	Sem informação	Sem informação	OESP 27/10/1895
35	“Ponte Pequena”	Rio Tietê, São Paulo, SP	Sem informação	OESP 27/10/1895