

5.

Castagneto

Ele foi um inculto e um puro, tinha violências e fraquezas, era desabrido, não raro demasiado áspero, ao mesmo tempo tímido como uma criança e como as crianças era móbil, incoerente e meigo. Dir-se-ia que a sua natureza participava das inconstâncias do mar. Em toda a sua curta existência nunca deixou de ser um filho de pescadores, com todos os sentimentos austeros dos não artificializados, e todas as incorruptíveis virgindade dos simples.¹

No parágrafo acima, Gonzaga Duque descreve quem foi para ele um dos pintores mais ousados e originais no Brasil: Castagneto. Original por não ter se tornado um seguidor de uma escola específica, e por isso, ter alcançado uma expressão absolutamente pessoal na pintura.

Mas talvez a maior ousadia de Castagneto (ainda que nem sempre reconhecida) tenha sido conseguir abordar em sua arte dois pontos que Gonzaga Duque considerava nevrálgicos ao desenvolvimento da pintura de paisagem brasileira: ultrapassar a relação que o artista estabelece com a natureza seguindo os moldes ufanistas e o enfrentamento da luz tropical.

5.1.

Natureza e pintura: uma relação atávica em Castagneto

Na visão de Gonzaga Duque, Castagneto, conseguiu produzir uma obra única, capaz de transplantar a relação visceral que tinha com o mar e com a natureza, e também com os pincéis. Nas observações do crítico sobre o artista a vida e a obra do pintor se mesclam o tempo inteiro, não existindo uma limitação entre a experiência pessoal e a suas experimentações pictóricas.

O italiano Giovanni Battista Felice Castagneto (1851-1900) chegou ao Brasil já adulto e era, em sua terra natal, marinheiro. E apesar de nada constar quanto a ter cursado academias ou ateliês de arte, deveria possuir inclinações artísticas pronunciadas, pois foi prontamente admitido na Academia Imperial de Belas

¹ DUQUE, Gonzaga, *Graves & Frívolos* (por assuntos de arte). Rio de Janeiro: Ed. Sette Letras, 1997, p. 54.

Artes. Até 1884 frequentou a Academia, tendo por mestres principais Zeferino da Costa e Vítor Meireles. Depois começou a receber orientações de Georg Grimm, a quem acompanhou quando o paisagista alemão rompeu com a Academia e instalou seu ateliê ao ar livre na Praia da Boa Viagem em Niterói.

Grimm foi uma figura lendária nas Belas Artes, inovando na sua metodologia de ensino, introduziu experiência da pintura ao ar-livre. Gonzaga Duque valoriza a iniciativa descrevendo o fato:

O governo contratou Jorge Grimm para a direção interina da cadeira de paisagem, na imperial Academia. Até nossos dias, quero dizer, até a entrada de Grimm para o professorado da Academia, alunos desse ignorado templo que constitui um documento glorioso do talento de Grandjean de Montigny, estudaram paisagens entre as quatro paredes de uma sala sem janelas. O caso é para rir, mas é verdade.

(...) Quando tomou conta da cadeira que o governo lhe concedeu por contrato, mediu os alunos, perfilou-se como um artilheiro, e, puxando para os olhos a aba do largo chapéu de feltro, disse com sua voz germânica:

– Quem quer aprender a pintar arruma cavalete, vai para o mato.²

Embora a experiência não tenha tido longa vida na Escola de Belas Artes, Gonzaga Duque observa que a pintura brasileira deve a Grimm o contato direto entre os estudantes e a natureza. Além disso, como observou o crítico, Grimm alcançou o mérito exclusivo de fundar uma escola que, além de Castagneto, também contou com a assiduidade de Antônio Parreiras como um de seus seguidores:

Foram pois, sete discípulos que, pela maneira de sentir e interpretar a natureza, pela maneira de traçar e usar das tintas, deram sete Grimms; porém como todo trabalho de imitação apenas consegue inculcar e realçar o original, a notável dedicação pelo estudo da paisagem, que esses alunos tiveram, aumentou e firmou de uma vez para sempre a reputação artística do professor alemão.³

Com uma certa dose de ironia, Gonzaga Duque observa que apesar de inovadora, a escola de Grimm não lograva êxito em abrir os horizontes interpretativos dos alunos, mas ditava uma forma específica de representação paisagística de forma não adequada:

Jorge Grimm possui, inegavelmente a qualidade de ver bem. Sabe olhar e sabe fazer. Mas entre o saber olhar e o saber sentir vai grande diferença. Ninguém como ele pintará umas pedras, um lado de rochedo, a ponta de

² DUQUE, Gonzaga, *Arte Brasileira – Pintura e Escultura*. E.H. Lombaerts, 1888, pg. 165.

³ Idem.

uma escarpa, a base nua de uma colina de granito, o rastilho pedregoso, solto ou emparedado de uma praia; ninguém como ele terá na palheta um verde tão viçoso, uma tinta tão pura; ninguém como ele pintará uma moita de árvores destacando-se num fundo azul luminosamente alegre; mas apesar de ver, como poucos são capazes de verem, a forma e a cor das coisas, não sente a expressão da natureza; não tem o coração sensível aos diversos aspectos da paisagem em determinadas horas do dia, vistos através do seu temperamento, segundo o estado físico da sua impressionabilidade. Os seus quadros parecem pintados por um homem insensível.⁴

Aqui Gonzaga Duque faz uma clara distinção entre a habilidade do pintor referente à execução e o conteúdo expressivo. Aos seus olhos, Grimm mostra uma excelente habilidade descritiva do espaço, mas o crítico aponta que não basta ao pintor conseguir copiar fielmente o que vê, é preciso que ele coloque o seu sentimento, a sua expressão pessoal nesta representação. Ao longo de seus textos, conseguimos perceber que Gonzaga Duque aposta em uma concepção de paisagem como um gênero criado a partir do “desejo do artista de colocar a natureza, da forma como ele viu e sentiu diante de outros olhos e de outras emotividades”. O artista precisa estabelecer com a natureza um vínculo de ordem afetiva que vai além da observação.

A essas alturas já conseguimos perceber o diálogo com Ruskin⁵ no discurso de Gonzaga Duque. O nosso crítico remete ao autor de *Modern Lamps* em seus artigos e também lia Willian Morris. Ambos convergiam em idéias estéticas correlacionadas com propósitos sociais, vinculando as idéias do belo, do bom e do verdadeiro, que estavam na natureza. O retorno à natureza era fundamental para que o homem moderno pudesse se reconciliar com a sua dimensão divina. Ruskin apostava numa idéia de arte que voltasse a deitar suas raízes no sagrado e caberia então ao artista comunicar os sentimentos evocados no criador pela natureza, já que nesta residia a forma perfeita. Gonzaga Duque tenta transportar essas idéias para a arte brasileira:

Ah! Razão bastante tinha Ruskin quando dizia: “Cada erva, cada flor dos campos tem a sua beleza distinta e perfeita, tem a sua forma, a sua

⁴ DUQUE, Gonzaga, *Arte Brasileira* – Pintura e Escultura. E.H. Lombaerts, 1888, p. 170.

⁵ Ruskin desenvolve sua teoria de arte sob o égide da cultura vitoriana. Dedicava-se à natureza e à possibilidade de celebrá-la através da arte. O contexto era a de uma nova realidade industrial que ameaçava o elo entre os homens que se mantinham numa sociedade tradicional e predominantemente agrícola.

RAMOS, Iolanda Freitas. *O poder do pó: o pensamento social e político de John Ruskin (1819-1900)*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2002.

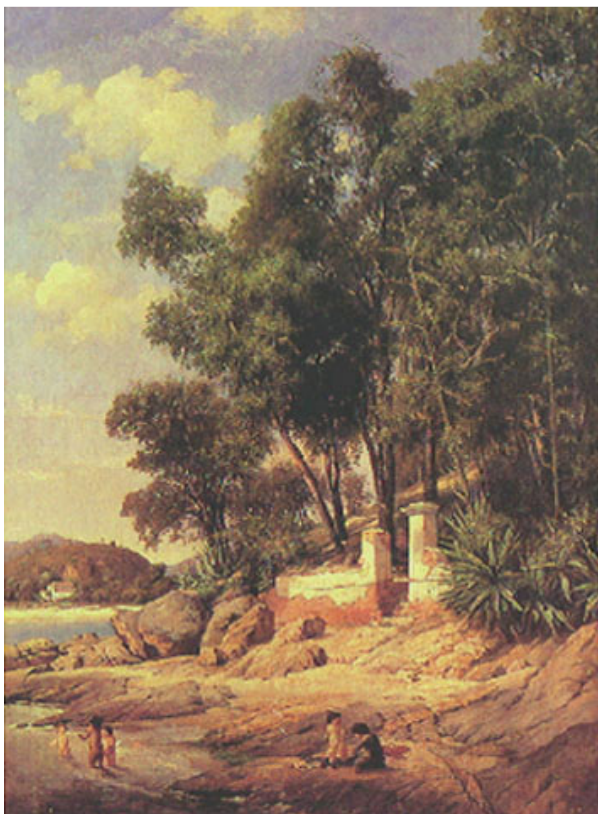
expressão”. É precisamente esta forma, esta expressão, esta beleza distinta e perfeita que os nossos paisagistas não sabem ver.⁶

O descontentamento de Gonzaga Duque com os pintores brasileiros referia-se à ordem constitutiva da pintura de paisagem no Brasil. Como vimos, o desenvolvimento deste gênero de pintura se deu concomitantemente com a assimilação da temática nacionalista no campo das artes. Também vimos que o Romantismo teve importância crucial na liberação subjetiva da arte, mas que este programa não se desenvolveu em sua plenitude no Brasil, o que implicaria na limitação expressiva da arte. Costa Lima⁷ pondera que aqui ocorreu uma substituição da dialética observação-reflexão presente no romantismo europeu pela observação-sentimentalidade e que este aspecto é relevante na medida em que a ausência de reflexão incide na falta de condições da constituição da emancipação do sujeito. Ao contrário, no campo artístico brasileiro verificamos que a subjetividade ainda se encontrava submetida a uma natureza idealizada e aculturada. Aos olhos dos nossos pintores, a natureza se equivale à paisagem, como um motivo para ser exaltado. Dessa forma, o pintor se coloca como um espectador, incapaz de interagir com esta natureza e, portanto, produz uma visão descritiva e idealizada do mundo.

É nesse sentido que Gonzaga Duque critica a arte de Grimm. O pintor alemão empenha um esforço descritivo imenso. Como artista assume o compromisso de reproduzir a exuberância desta natureza. O resultado é uma paisagem rica nos detalhes, mas como analisa Gonzaga Duque, fria na sua apreensão.

⁶ GUIMARÃES, Júlio Castañon, LINS, Vera (orgs.). DUQUE-ESTRADA, Luiz Gonzaga . *Impressões de um amador: textos esparsos de crítica (1882-1909)*. Rio de Janeiro/Belo Horizonte: Fundação Casa de Rui Barbosa/Editora UFMG, 2001, p.94.

⁷ LIMA, Luiz Costa, *O controle do imaginário: razão e imaginação nos tempos modernos*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.



Vista do Cavalão, 1884
 Jorge Grimm
 Óleo s/ tela, 85 X 110 cm
 Museu Nacional de Belas Artes – Rio de Janeiro

Na *Vista do Cavalão* a vegetação ocupa a maior parte da tela. São árvores frondosas de diferentes espécies, num verde intenso, contrastando com o tom terroso das pedras e areias. As crianças que brincam à margem do mar funcionam como elementos figurativos e com seus coloridos distintos, quase se misturam às pedras. A impressão final é que os elementos estão todos ordenados, como se a natureza se compusesse em total harmonia.

É possível entender o entusiasmo de Gonzaga Duque por Castagneto. A pintura de Castagneto inaugura uma outra relação do artista com a natureza, descolando-se do padrão vigente. Aliás, Castagneto nunca se encaixou em padrões, nem artísticos, nem sociais. O pintor incorpora o modelo “romântico” de artista na época: boêmio, pobre, pouco comunicativo e totalmente devoto à sua arte. No plano artístico toma rumo independente, usa o conhecimento básico apreendido nas instituições que freqüentou para embasar um caminho intuitivo de aprendizagem na pintura. Castagneto se utiliza sua própria experiência de vida como fonte de conhecimento e pesquisa pictórica. Esses são aspectos importantes que garantiriam o tom “pessoal” na sua pintura como observara Gonzaga Duque:

Filho de um lobo do mar, de um velho nauta embalado pelas vagas do Mediterrâneo e do Iônio, João Baptista Castagneto nasceu artista e nasceu marinheiro. Herdou do seu pai o amor pela misteriosa inconstância do mar, recebeu de sua querida Itália o bafo quente da impressionabilidade artística. Como o mar, o seu temperamento é rebelde. Ama e odeia. É manso e irascível. 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. Como artista ele se sente, por uma originalíssima maneira de que só ele possui o segredo, todos os enlevos, toda a poesia das vagas. A voz tormentosa das águas, o soluçar das ondas, as ciclópicas lutas do oceano, vibram dentro dele estranhas cordas sonoras de um sentimentalismo que a mais ninguém a natureza deu. 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.⁸

No longo trecho acima transcrito percebemos como, aos olhos de Gonzaga Duque, a arte de Castagneto se enlaça com o seu modo de vida peculiar. Já vimos que o crítico lança mão inúmeras vezes deste recurso o de traçar o panorama pessoal do artista para introduzir a sua arte como se esta fosse o seu “prolongamento”. Mas no caso de Castagneto, existe uma intenção a mais, a de demonstrar o vínculo afetivo do artista com a natureza. Uma relação mediada pelo



sentimen
to capaz
de
revelar o
potencial
expressiv
o do
artista.

Ilha de Villegagnon, 1897
Castagneto
Óleo s/ tela, 20 X 39 cm
Coleção Particular

Na tela *Ilha de Villegagnon*, Castagneto se atém a poucos elementos: representa basicamente a silhueta de uma ilha no horizonte, o encontro do céu e o mar. Ainda assim, tudo aqui é movimento. Na economicidade dos elementos, Castagneto alcança no gesto a capacidade de emocionar o espectador. Não existe uma preocupação descritiva. Ele ultrapassa o limite da observação, organizando uma sincronia orgânica com a natureza, e transpõe esse sentimento para a tela, para quem a vê. Gonzaga Duque observa esse processo:

Ele aprendeu consigo próprio. Arranjou uma caixa de tintas, comprou cartões e tela, alugou um bote e partiu para uma viagem à volta de nossas praias. Não quis saber de leis e regras. Precisava

⁸ Idem.

unicamente da natureza, da natureza vigorosa, para seus estudos. Passava uma falia de velas enfunadas; e, febril, o punho ligeiro, a vista firme, esboçava-a num cartão, em três, quaro segundos. Uma onda cocoveiava, 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 paravam de trabalhar. A onda morria, no mar, fundindo-se com o grosso da água; mas, na tela, ficava viva, tulmutuosa, arquejando o dorso, bramindo. Uma rajada de vento soprava do sudoeste: nuvens rolavam no céu; o mar cuspia. E quando a rajada sucedia a quietude, o artista tinha mais uma tela pronta.⁹

Podemos entrever nas pinceladas de Castagneto todo esse movimento descrito por Gonzaga Duque. A essência da sua pintura está no empenho em expressar a sua experiência no mar; o movimento, a bravura, a inconstância.

Em um artigo publicado em 1900 sobre o paisagista Treidler Gonzaga Duque medita mais uma vez sobre o valor da paisagem e remete-se a Monet: *“Rodenbach, em l’Élite, referindo-se à Claude Monet, diz que cada paisagem por ele pintada tem a feição de ser olhada pela primeira vez por um pintor, e a sensação da natureza, por seus quadros transmitida ao observador, é de todo modo inesperada e virgem.”*

Podemos estender essa observação a Castagneto. A preferência pelo mar se torna uma “obsessão” que percorre toda a sua obra. A insistência no mesmo tema rendeu a Castagneto o título de “pintor de marinhas”. Inicialmente, seguiu a tradição de pintura de marinha caracterizada pelas representações de grandes barcos e cenas de portos, e mesmo uma marinha histórica, mas a partir de meados dos anos de 1880, os barcos de pescadores ocupam um lugar de destaque em sua produção, resultado de uma nítida preocupação do pintor em apresentar as pequenas embarcações e os recantos de praia, como aponta 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 da pesca, que traduzisse a poesia de sua existência obscura, pudesse lembrá-la pela proximidade da terra”*¹⁰.

⁹ DUQUE, Gonzaga, *Arte Brasileira – Pintura e Escultura*. E.H. Lombaerts, 1888, p. 173.

¹⁰ Idem. Pg.171.

Uma das possíveis motivações do artista para explorar este tema das coisas mais simples da beira do mar, como os barcos de pescadores em recantos paisagísticos, dá-se como um elemento de escolha subjetiva, já que Castagneto tinha origem de marinheiro e assumia publicamente sua preferência pela vida perto do mar, chegando a morar em uma casa-ateliê-barco. Destarte, estar à beira-mar era uma fonte de recursos criativos, sendo a pintura desses barcos um meio de expressão subjetiva. Portanto, a temática é constante, mas cada uma de suas telas se mostra absolutamente singular, cada uma inaugura uma nova relação com o espaço que o rodeia. O pintor realizou inúmeras séries de *Marinhas* ao longo de sua vida. Neste trabalho, apresentamos figuras de algumas delas, realizadas entre os anos 1885 e 1895 compõe variações de um mesmo tema. O pintor é econômico nos elementos das composições e emprega um colorido semelhante nas telas. No entanto, percebemos que o pintor emprega um modo de execução peculiar em cada tela, modulando suas pinceladas entre mais curtas para um mar agitado, e mais longas para uma superfície mais tranqüila. Em suas telas é mais ou menos econômico nos detalhes descritivos, atento para capturar a atmosfera que o envolve. Não existe aqui um compromisso com a fidelidade de reprodução. O artista se sente livre para pôr e retirar o que for necessário para completar sua obra. Sua apreensão é muito mais intuitiva e compromissada com a atmosfera que o cativa. Castagneto ora arranja umas nuvens escuras e tensas, ora mais claras e espaçadas pelo meio das quais ele vai compondo a atmosfera com o mar. Também percebemos que o artista ao longo do tempo foi intensificando o gestual, tornando suas pinceladas mais aparentes, colocando o observador mais próximo da fatura pictórica. Na tela mais recente a superfície se torna tão vibrante com suas pinceladas curtas e marcadas que o mar e o céu quase não se diferenciam mais, delineados apenas por uma linha tênue no horizonte. É como se pintor desejasse comunicar além da existência do céu e do mar, o sentimento de comunhão com aquele momento. Cada uma de suas *Marinhas* é capaz de evocar uma sensação única. Pelo menos nos faz supor que o céu e o mar preparam-se com esmero nas ocasiões em que o artista deseja pintar. Ele encontra naquela paisagem uma correlação com seu próprio sentimento.



Paisagem marítima, 1885
Castagneto
Óleo s/ tela, 22,5 X 31 cm
Coleção Particular



Paisagem marítima, 1893
Castagneto
Óleo s/ tela, 22 X 32 cm
Coleção Particular



Paisagem marítima, 1894
Castagneto
Óleo s/ tela, 21 X 43 cm
Coleção Particular

As *Marinhas* de Castagneto chamam a atenção de Gonzaga Duque abordadas num artigo em 1885 (pela pesquisa realizada inferimos que o crítico se refere à primeira imagem acima reproduzida):

Ele aprendeu consigo próprio. Arranjou uma caixa de tintas, comprou cartões e tela, alugou um bote e partiu para uma viagem à volta de nossas praias. Não quis saber de leis e regras. Precisava unicamente da natureza, da natureza vigorosa, para seus estudos. Passava uma falia de velas enfunadas; e, febril, o punho ligeiro, a vista firme, esboçava-a num cartão, em três, quatro segundos. Uma onda cocoveiava, 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 paravam de trabalhar. A onda morria, no mar, fundindo-se com o grosso da água; mas, na tela, ficava viva, tulmutuosa, arquejando o dorso, bramindo. Uma rajada de vento soprava do sudoeste: nuvens rolavam no céu; o mar cuspiam. E quando a rajada sucedia a quietude, o artista tinha mais uma tela pronta.¹¹

A arte de Castagneto, na visão de Gonzaga Duque, não é apenas um modo de perceber o mundo, mas de revelar aquilo que não é evidente. Suas pinceladas nos levam a lugares não percebidos, nos levam a um respiro, ao silêncio da existência que nos transporta a algum lugar íntimo e particular. É impossível então não sentir um sopro de Turner. Os quadros do pintor inglês proporcionam uma imagem da força da natureza em seus momentos sublimes e românticos. Como se colocasse o ser humano como algo desimportante diante do grande espetáculo da natureza. Ruskin, leitura constante do nosso crítico, se insurge contra o industrialismo em favor de uma arte ligada à natureza e foi responsável por construir uma crítica em favor de Turner, procurando mostrar ao público que mais do que representar a natureza num momento sublime, a sua pintura procurava representar a nossa experiência do sentimento do sublime. Com Turner, a partir da leitura de Ruskin, a paisagem abandona o mero pitoresco e se eleva à condição elevada na arte européia.

Guardada as devidas proporções, Castagneto opera uma experiência semelhante na arte brasileira. Também em Castagneto a captação da paisagem se dá, obviamente, pelos sentidos, mas existe uma correspondência ao sentimento e o

¹¹ DUQUE, Gonzaga, *Arte Brasileira – Pintura e Escultura*. E.H. Lombaerts, 1888, p. 173.

desejo de torná-lo visível, aparente na superfície da tela. É nesse sentido que Ileana Pradilla credita a Castagneto o fundamental aparecimento de uma Poética¹² em nossa pintura. De fato, a motivação que levava Castagneto a pintar se enlaçava com o motivo da sua própria existência. O tema escolhido não vinha de literatura ou de uma narrativa a priori, sua temática era um compromisso. Ou melhor, a comunhão que o artista tinha com o mar era de certa forma, indissociável de sua arte. A tessitura que entremeava o fio da arte e o da vida de Castagneto lança sua obra para o patamar de uma lírica singular.

A arte de Castagneto afirma o desejo de expressão de um sentimento que vai além do âmbito dos fenômenos, mas que encontra no espaço natural escolhido o objeto mais adequado para expressá-lo. É recorrente a apreciação da arte de Castagneto aproximando-a do Impressionismo. Trata-se de uma leitura possível sobretudo, quando consideramos a visualidade muito próxima, além de semelhanças óbvias como a experiência ao ar livre, a insistência no tema e a fatura por pinceladas aparentes. No entanto, o nosso estudo até este momento nos deixa dúvidas quanto à intenção da visualidade pura em Castagneto. Podemos dizer que na sua arte, a visualidade do mundo tem início na sensação, mas a sua motivação vem antes, e também além, disso. Como vimos, as paisagens marítimas, objeto perene de sua pintura, são um encontro com um tema conhecido e revisitado de várias maneiras na sua vida. No entanto, o pintor não se coloca impassível diante desse objeto, ele se deixa afetar por esse objeto, criando uma relação que transcende a visualidade da pintura.

Certa vez Gonzaga Duque declarou que o sentimento era a qualidade que mais admirava e estimava no paisagista. Podemos perceber Castagneto como o pintor que mais se aproximou do paisagista ideal na visão do crítico, e também o que mais divergiu da produção do gênero na sua época.

Dentro da visão artística de Gonzaga Duque, Nicolau Facchinetti pode ser considerado o contraponto a Castagneto no que se refere à expressão pessoal na pintura. Italiano expatriado, Facchinetti trabalhou no Brasil na mesma época que

¹²Tomando emprestadas as palavras de Argan, Ileana define Poética como uma obra cuja finalidade vai além da própria arte, mas que se utiliza da arte para expressá-la.

PRADILLA, Ileana, *O Jogo do Ambíguo*, in Gávea: Revista de História da Arte e Arquitetura. V.1 -, n.8 – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 1987.

Castagneto e obteve significativo sucesso no gênero paisagístico na corte a partir da segunda metade do século XIX. Gonzaga Duque dedicou-lhe alguns artigos, em que o classifica como um “artista laborioso”. Observando que a razão do artista ter alcançado admiração na corte era a “certa perfectibilidade, no que se refere à *exatidão*”. E, realmente, ao observar uma tela de Facchinetti, salta-nos aos olhos a perfeição dos detalhes, a minuciosidade da composição. Gonzaga Duque certifica essa impressão: “*Os primeiros planos dos seus quadros, se eram árvores ofereciam tão escrupulosas minúcia, que se poderiam contar folha a folha e galho a galho dos primeiros grupos (...)*”

No entanto, à medida que o artista vai se aproximando mais e mais da natureza, fortalecendo o compromisso com a fidelidade como mérito do seu trabalho, menos há lugar para a espontaneidade e para a expressão do artista. Gonzaga Duque chega a comparar o valor do seu trabalho ao de uma “estampa botânica”: “*A natureza para ele é impassível, é uma estampa de academia. Ali está em sua frente, queda, silenciosa, inerte; sempre com o mesmo aspecto, sempre com os mesmos acidentes.*”¹³”

Num de seus momentos de maior generosidade, o crítico adverte que é preciso “compreender bem o trabalho de Facchinetti” e por isso ele desejava expressar que não se deveria exigir do artista “os atrevimentos de pincel”, “os arrojados impressionistas”, concluindo que o pintor era dado “às minuciosidades.” O pintor era correto dentro da sua própria proposta artística e quando contemplamos alguma de suas telas, percebemos de fato em Facchinetti um desejo de ser exato e também de ser agradável. De impressionar pelo esmero da fatura, como pontuou certa vez o crítico de “fazer pequenino, porém fazer fiel”. Sua pintura é resultado de um processo metódico de estudo e observação. Não é à toa que ele se desenvolveu pelo Panorama, gênero que preza o empenho descritivo por excelência.

Gonzaga Duque tece o seguinte comentário sobre esse tipo de pintura: “*Requerendo observância de todas as formas em um todo já de si complexo,*

¹³ DUQUE, Gonzaga, *Arte Brasileira – Pintura e Escultura*. E.H. Lombaerts, 1888, p. 143.

obriga a um trabalho lento e fastidioso. O panorama tem o inconveniente de não acentuar a personalidade do artista. (...) Ele próprio o artista, reconhece esse defeito, e, para fugir da sua gravidade, despreza a paisagem pelo panorama.¹⁴”

Na visão de Gonzaga Duque, o panorama¹⁵ não propiciava ao artista o encontro com a paisagem. Isso porque este gênero de pintura exigia do artista uma atenção meticulosa que o obrigava a uma preocupação desmedida em capturar todos os detalhes. O valor dessa pintura residia, portanto na acuidade e fidelidade de reprodução. Escapa a esse artista a possibilidade de uma interação reflexiva ou mesmo afetiva com a natureza.

A crítica de Gonzaga Duque ao gênero se justifica pois, como vimos, sua concepção ideal do pintor paisagista vai valorizar justamente o potencial subjetivo e expressivo na arte. Nas suas críticas, ele estimula os pintores a exercerem o “*poder maravilhoso de nos impressionar, de nos despertar recordações*

¹⁴ Ibidem. p. 143 e 144.

¹⁵ *Em Mocidade Morta, Gonzaga Duque apresenta Gvasco, com o tom sarcástico que lhe é peculiar, um paisagista pintor italiano, especializado em panoramas envolvendo-o numa cena absurda com a intenção de demonstrar como a arte podia ser tratada de forma mercantilista:*

_ Mas onde está o quadro grande, o famoso panorama da Itapuca?

_ Che signor! _ disse Gvasco. Pois não sabe o que aconteceu? É novidade corrente, todo o mundo sabe-a, até no Japão não se comenta outra coisa! Ora, esta! ... Você está me parecendo, tem vivido em Mato Grosso.

_ Mas, em suma, o que aconteceu?

_ Fui obrigado a dividi-lo em duas partes.

Camilo deixou cair o queixo, estupefato.

_ Sim, fui obrigado a dividi-lo em duas partes _ afirmou Gvasco e contou, com ufania, os pormenores. _ O quadro era, na realidade, muito grande. Desejava empurrá-lo para o governo, mas tinha encontrado má vontade, o dinheiro andava escasso, as finanças comprometiam tudo. Nesse mezzo tempo apareceram dois amadores ricos, que mostravam disposições para adquirir a obra; não o faziam, porém, por motivos discordantes: um ficaria com o quadro se ele se limitasse ao rochedo, outro contrariava esta simpatia, desejava a parte oposta à pedra da Itapuca. O negócio era grave. E o momento melindroso. Entrei a pensar. Perder a ocasião seria estupidez. Che cosa poteva iof are? E de que maneira aproveitaria essa oportunidade, se o quadro era um panorama, e cada amador simpatizava com um determinada parte? ... Allora, lembrei-me de que, em pequeno, me ensinaram a história de duas mulheres, ambas pretendendo ser a mãe duma piccola e, como não se entendiam nas razões, foram ao rei... et coetera. Você sabe o resto... Fiz, pois, como o rei Davi...

_ ... O rei Salomão _ corrigiu Camilo.

_ Sim, ou Salomão, que vem dar na mesma... Unicamente não houve grito de entranhas maternas. Per guadagnare un pó di denaro, cortei a tela pelo meio. Por esta forma coube a cada qual a parte de seu agrado. E, acredite você, ficaram magníficas, assim separadas... emolduradas... Magníficas! Ainda eu lucrei mais um par de quadrinhos, aproveitando uns quatro palmas cortados às metades, para reduzi-las na largura. Foi um negócio da China! Um negócio! ... Per la Madona!

DUQUE, Gonzaga, *Mocidade Morta*, Editora Três, São Paulo, 1973, pg. 178.

agradáveis, de nos fazer sentir a natureza como a natureza é, que fá-lo superior”¹⁶.

Novamente, podemos detectar nas palavras de Gonzaga Duque uma afinidade conceitual com a estética preconizada por Ruskin, partilhando de uma concepção artística diferenciada. Gonzaga Duque chama a atenção para a necessidade do artista estabelecer uma relação com a natureza de uma outra ordem, diferente da simples contemplação e exaltação. A crítica que ele dirige ao gênero *Panorama* mostra sua aversão a um tipo de pintura que limitasse o artista na sua expressão. Gonzaga Duque aposta, portanto no potencial expressivo do artista e, nesse sentido, podemos considerar que ele intui uma concepção artística moderna ao defender, em última instância a liberação subjetiva na arte.

5.2.

O desafio da luz tropical

Vimos que Gonzaga Duque observa que faltava à maioria dos paisagistas um certo sentimento que os relacionasse mais intimamente com a natureza para que a execução artística alcançasse um patamar mais expressivo. A condição do estabelecimento de uma relação de outra ordem entre o artista e o ambiente natural também se colocava necessária em outra questão relevante, na concepção do crítico, para o desenvolvimento da pintura nacional: o enfrentamento de da luz tropical.

O problema da luz tropical, a apreensão e a representação dessa luminosidade intensa na tela estava posto desde os tempos remotos. Pode-se dizer que as primeiras tentativas de interpretação paisagísticas foram realizadas por artistas estrangeiros. A exuberante natureza do Brasil, em especial a do Rio de Janeiro com sua privilegiada situação junto à Baía de Guanabara, desde muito cedo atraiu a admiração de colonizadores e visitantes estrangeiros. A partir da abertura dos portos brasileiros ao comércio exterior, em 1808, inúmeros artistas, em sua

¹⁶ GUIMARÃES, Júlio Castañon, LINS, Vera (orgs.). DUQUE-ESTRADA, Luiz Gonzaga . *Impressões de um amador: textos esparsos de crítica (1882-1909)*. Rio de Janeiro/Belo Horizonte: Fundação Casa de Rui Barbosa/Editora UFMG, 2001, p.92.

maioria amadores, começaram a chegar ao país, muitos apenas de passagem, como guarda-marinha e futuro pintor Edouard Manet. Hoje, grande parte dessa produção é conhecida como *topographical paintings* e expressam justamente um tratamento exótico conferido aos “novos países”, retratando seus povos e costumes, enriquecendo a imaginação da tradição romântica das *viagens pitorescas*, ou eram documentaristas engajados em missões científicas.

O Brasil recebeu renomados artistas como, por exemplo, Thomas Ender e Henry Chamberlain alguns dos nomes célebres que apresentaram nas suas telas a natureza do nosso país. Foram numerosos os artistas talentosos e paisagistas por excelência que se empenharam numa produção significativa, sobretudo como registro histórico. Mas uma análise mais acurada nos fornece a impressão de que as paisagens e vistas panorâmicas surgem aqui e ali, mas não têm personalidade. Em última instância, são representações que oscilam entre a idealização de uma natureza exuberante e a ênfase nas miudezas de detalhes como se quisessem esboçar na tela todo o conhecimento botânico e científico acumulado no ocidente. Novamente, encontramos no artista um esforço demasiadamente descritivo que nos revela a clara inapetência em se integrar a esta natureza. Como se criasse um descompromisso em perceber o que está em volta. Um desconforto que fica patente na composição da luz que, no geral, obedece a um esquema anterior experimentado nas representações de ambientes mediterrâneos. No Brasil, a luz é dura, inunda a paisagem e ofusca a apreensão direta da imagem. Mesmo assim, o que vemos na produção destes artistas estrangeiros é uma predominância de matizes suaves, com passagens sutis de tom. Uma fatura que evidencia que as escalas cromáticas ainda obedeciam ao um esquema de luz macia, típica dos países europeus, evidenciando uma certa inflexibilidade artística que caracterizaria essa produção.

Não podemos nos esquecer que o ensino da pintura no Brasil esteve primeiramente nas mãos desses artistas estrangeiros e que desde então, além de seus conhecimentos específicos, transmitiram aos nossos estudantes também a impossibilidade destes artistas em estabelecer um vínculo plausível do homem com o ambiente. Uma falha presente inclusive em artistas mais ousados como o já citado Georg Grimm que aventurou-se fora do ateliê para estar mais próximo da

natureza mas mostrou-se impassível diante de aspectos mais sensíveis da nossa paisagem.

Gonzaga Duque acreditava que a incapacidade de apreensão da luz tropical estava correlacionada com a relação distanciada que os pintores estabeleciam com o meio natural e também, como vimos anteriormente, com o compromisso ideológico de exaltação nacionalista na exuberância da natureza local. Para o crítico o desenvolvimento pleno da pintura no Brasil se daria por meio de “uma educação visual perfeitíssima”, sendo que esta seria “obtida pela constante observação do natural”, e mais propriamente pelo “hábito de sentir a luz”.

Vemos aqui que a faculdade de observação e estudo meticuloso não seria o bastante, para o sucesso do pintor. Era esperado que o artista dispusesse também de uma certa qualidade sensível, a fim de cumprir o mandamento do crítico _ “sentir a luz”. Fica evidente a necessidade de se transpor o modo de relação estabelecido entre o artista e a natureza que apontava para uma idealização e consagração excessiva. Uma relação fruto do distanciamento e da incompreensão do meio natural. “Sentir” a luz preconiza a necessidade de uma interação com a natureza em outro nível significativo, que implicava em mudanças estruturais na pintura brasileira. Dessa forma, o crítico compreendia que o problema da luz tropical era estrutural para a pintura brasileira e entendia que a questão não era simplesmente olhar e descrever a “cor local”, mas sim desenvolver mecanismos de se sentir e se pensar a “cor local”.

Num artigo publicado em 1886 (ainda assinando como Alfredo Palheta) o crítico adverte: “(...) *o que falta à paisagem brasileira é essa luz ofuscante, poderosa, intensíssima; luz tropical que confunde tudo n’uma fulguração ou desperta algazarra de cores nas dissonâncias de brilho.*¹⁷”

A luz tropical é dura e intensa, tencionando os encontros cromáticos, ao mesmo tempo que aumenta o brilho e os contrastes entre luz e sombra. No entanto, a maioria das representações paisagísticas ainda recorriam à solução das pinturas

¹⁷ DUQUE, Gonzaga, *Os Contemporâneos*, Editora Kilt, Rio de Janeiro, 1929, pg. 37.

renascentistas cujas imagens mostram uma claridade difusa da luz do dia. O resultado é o enfraquecimento cromático das telas brasileiras.

É nesse sentido que Gonzaga critica os paisagistas do seu tempo. Um artista freqüentemente observado pelo crítico nesse ponto, foi Antônio Parreiras. Gonzaga Duque censura-o por sua "invencível predileção pelas cores pálidas, pelos aspectos tristonhos da natureza", à "pobreza de tons" de sua pintura: "(...) *É um quadrozinho que revela habilidade e inteligência do artista, mas, e isto é para falar com franqueza, o colorido é pálido e monótono, como em todos os seus estudos; em alguns dos quais chega a ser convencional.*"¹⁸

Na verdade, as pinturas que lhe nascem, naquele instante, acham-se ainda muito próximas das de Grimm, que fora seu mestre. Parreiras vai se entregar ao estudo de paisagem durante boa parte de sua carreira artística. Ainda assim, ao observar suas telas, sempre temos a impressão de estarmos diante da reprodução de um dia nublado, como a tela *Canto de praia*. O quadro é envolto numa luz uniforme que pouco contribui para trazer volume e movimento visual à composição. A cena é composta por um colorido opaco, como observou o nosso crítico, sobre o uso de "tons fracos que se fossem desfeitos em água" que esmorecem a sensação visual,



Canto de praia, 1886
Antônio Parreiras
Óleo s/ tela, 55 X 100 cm
Museu Nacional de Belas Artes – Rio de Janeiro

como dizia
Gonzaga
Duque “É a
anemia da
cor.”

Poderíamos
estender essa
observação às
telas de

¹⁸ GUIMARÃES, Júlio Castañon, LINS, Vera (orgs.). DUQUE-ESTRADA, Luiz Gonzaga . *Impressões de um amador: textos esparsos de crítica (1882-1909)*. Rio de Janeiro/Belo Horizonte: Fundação Casa de Rui Barbosa/Editora UFMG, 2001, p.91.

Castagneto. Sobretudo quando analisamos as suas telas produzidas a partir da década de noventa em que as embarcações aparecem envoltas em grandes e claras massas pictóricas, o que não traduziria a luz excessiva das nossas praias. À primeira vista, essas composições causam estranheza ao observador, dando a impressão de cenas pouco luminosas, indicando uma sensação visual deslocada. Os tons empregados são austeros: brancos, cinzas, e tons derivados do marrom e ocre. Por vezes, investia em intensidades claras, mas não exatamente iluminadas, impondo uma solenidade incômoda.

Gonzaga Duque deve ter tido esta mesma compreensão da pintura de Castagneto ao apontar a sua inabilidade na representação da luz:

Castagneto vê rapidamente e é sincero na sua impressão; porém o que lhe falta é ver tudo, todos os acidentes da linha, da cor e da luz. Para isto possui ele um excelente órgão visual, mas faz-se preciso educá-lo com assiduidade do trabalho, estudando um ponto tantas vezes quantas forem os aspetos que esse ponto apresente pelos efeitos de intensidade ou diminuição de luz, em determinadas horas do dia.¹⁹

No entanto essa observação pode nos levar a uma conclusão precipitada. O empalidecimento da paleta de Castagneto pode significar um outro caminho de compreensão da luz tropical. O de que a luz dura não acentua as notas cromáticas, mas sim ofusca essas cores. Dessa forma, a sensação de falta de luz nas suas telas podem ser observada como justamente o contrário, ou seja, a compreensão do seu excesso. O que Gonzaga Duque parece não perceber é o esforço de um pintor eminentemente visual e que está empenhado numa representação do fenômeno natural da luz, dentro de um compromisso mimético com a paisagem. Castagneto realiza uma apreensão intuitiva dessa paisagem, como observa Ileana Pradilla em seu ensaio sobre o pintor:

Ele compreende como só um artista às voltas com a sensação visual pode compreender, que esta paisagem é um tanto árida, nem acolhe, nem inspira temor. Dispõe, sim, de enormes espaços vazios, intermináveis, com uma luminosidade impiedosa. E é justo com essa extensão, tomada enquanto solidão e monotonia, que Castagneto se identifica²⁰.

¹⁹ GUIMARÃES, Júlio Castañon, LINS, Vera (orgs.). DUQUE-ESTRADA, Luiz Gonzaga. *Impressões de um amador: textos esparsos de crítica (1882-1909)*. Rio de Janeiro/Belo Horizonte: Fundação Casa de Rui Barbosa/Editora UFMG, 2001, p.133 e 134.

²⁰ PRADILLA, Ileana, *O Jogo do Ambíguo*, in Gávea: Revista de História da Arte e Arquitetura. V.1 -, n.8 – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 1987.

A intencionalidade de Castagneto fica mais evidente quando comparamos os seus trabalhos com as telas que ele pinta no período em que passa na França. Suas telas deixam transparecer seu deslumbramento com a luz mediterrânea. As cores se tornam mais claras em relação às telas anteriores, ele abandona os tons escuros e os contrastes cromáticos são mais brandos.

Podemos entender que a censura que Gonzaga Duque dirige a Castagneto, cobrando-lhe a “educação do órgão visual” indica uma impossibilidade de compreender as novas qualidades perceptivas que lhe trazia o pintor. O que parece escapar ao nosso crítico é, portanto, esse processo de interação do artista com o meio que o envolve, que ele está justamente aceitando o desafio colocado anteriormente: “sentir a luz”.

5.3.

O modo de execução

Mas apesar disso, ele recomeçava com o seu empenho no dia seguinte; já às seis horas ele levantava-se a cada manhã, indo pela cidade ao seu ateliê, onde ficava até às dez; então retornava pelo mesmo lugar para comer, comia e estava de novo a caminho, encontrando-se muitas vezes, meia hora depois de seu ateliê, sur le motif em um vale, diante do qual a montanha de Sainte Victoire se erguia, indescritível, com todas as suas mil tarefas.
Rainer Maria Rilke²¹

Gonzaga Duque admirava particularmente em Castagneto o modo de execução pictórico, absorvendo-o como um indicativo da sua expressão pessoal, como vemos neste trecho: “*Há na sua maneira de traçar a nota crescente de uma individualidade, essa particularidade que caracteriza os talentos, que os impõe a nossa admiração, que os arranca da obscuridade.*”²²”

²¹ RILKE, Rainer Maria, *Cartas sobre Cézanne*. Rio de Janeiro: Editora Sete Letras, 2001, p. 53.

²² GUIMARÃES, Júlio Castañon, LINS, Vera (orgs.). DUQUE-ESTRADA, Luiz Gonzaga. *Impressões de um amador: textos esparsos de crítica (1882-1909)*. Rio de Janeiro/Belo Horizonte: Fundação Casa de Rui Barbosa/Editora UFMG, 2001, p.77.

A individualidade do artista está na forma como enxerga e expressa esse mundo. Gonzaga Duque percebe essa qualidade nas formas que Castagneto imprime na tela. E como o crítico trabalha com a noção de temperamento, podemos dizer que a fatura de Castagneto evidenciava o temperamento do artista: “quanta expressão nesses empastelamentos, quanta individualidade nesses borrões despretensiosos”. Também podemos falar de temperamento, já que se trata da construção de uma visão pessoal de mundo. Um mundo que se expressava nos “borrões” na tela, fruto de um de um braço rápido e certo como dizia o crítico, um processo muito peculiar de fazer que Gonzaga Duque categorizava como fazer *à la diable*:

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, um cano de cachimbo, a ponta do cigarro. A sua caixa de tina é um caos, a sua palheta na mão de outro artista seria inútil porque a aglomeração de cores, o empastelamento de tintas secas faz mal à vista. Também não lhe peçam um quadro acabado, envernizado, escovado, esbatido.²³

Segundo Ileana Pradilla, Castagneto conseguia modular o modo de execução de suas obras, de modo a adequá-la ao sistema das artes vigente na época. Quando se tratava de alguma encomenda ou de obra que fosse para exposição oficial, o pintor se continha em suas pinceladas tendendo a sua maneira mais para o convencional. Nesse sentido, é que se destacavam as famosas pinturas que ele realizava no tampo das caixinhas de charuto. Segundo o relato de Gonzaga Duque, o artista fazia uma clara distinção da sua produção, como vemos na reprodução de sua fala: “ *Uma caixa de charutos, disse-me o Castagneto um dia, me dá para os cigarros e o bife... as botas, essas eu faço para mandar dinheiro à velhinha...*

*As botas eram os quadros.*²⁴”

Gonzaga Duque explicava as “caixinhas de charuto” como produto de uma necessidade atávica do pintor de exercitar seus pincéis, compreendendo estas como a realização de um exercício, uma preparação para a execução de suas telas. Curiosamente, no trecho contado pelo crítico, Castagneto parecia dar mais valor

²³ DUQUE, Gonzaga, *Arte Brasileira – Pintura e Escultura*. E.H. Lombaerts, 1888, Pg. 175.

²⁴ DUQUE, Gonzaga, *Graves e Frívolos* (Por assuntos de arte). Rio de Janeiro: Sette Letras, , 1997, p.. 58.

às suas caixas de charuto do que aos quadros, aos quais chamava displicentemente de “botas”. Pradilla afirma não haver nenhuma correlação entre as “caixinhas de charuto” e os quadros realizados pelo pintor: “(...) *tais quadrinhos jamais foram meios para pinturas posteriormente no atelier. Em suas singeleza, tratam-se de pinturas únicas e acabadas.*”²⁵”

Como a historiadora aponta, tratavam-se de pinturas acabadas. Mais do que isso. Pela fala do pintor percebemos que era para as “caixas de charuto” que ele reservava a sua pintura mais espontânea. Era antes de tudo uma obra feita para si próprio. Um local de experimentação e liberdade artística, e onde Castagneto se mostrava mais autenticamente. E então podemos admirar os “borrões” e “as manchas” ocupando largamente as minúsculas telas.

Nos seus últimos quadros já se percebe uma fatura mais imediata, vibrando na superfície da tela. Seus quadros trazem a marca da vivência da pintura, expondo todo o seu trajeto gestual como impressão sensível na tela:

O pincel lanhava a tela ao deixar a tinta; a espátula trabalhava nos empastelamentos rapidamente: em certos pontos percebia-se a passagem do polegar, ao modo dos escultores. Esse trabalho febril, alcançando de momento, num conjunto simplificado, fundia-se numa suave, delicada tonalidade azul-cinza, tirando ao pérola em suas dulcíssimas nuances ora em laivos de amarelo, ou verde-água, ora no carregado do índigo com translucidez irada em opacidade penumbra. (...) À proporção que trabalhava aquelas qualidades, mas se acentuava, devido ao constante exercício da mão e à completa liberdade da sua vontade.

²⁵PRADILLA, Ileana, *O Jogo do Ambíguo*, in Gávea: Revista de História da Arte e Arquitetura. V.1 -, n.8 – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 1987.

O relato de Gonzaga Duque nos faz perceber o quanto a pintura de Castagneto proporciona uma proximidade do observador com o pintor. Como se o convidasse a testemunhar o embate entre a matéria sensível da pintura e o suporte. Mas essa pincelada viva, que põe à mostra a pintura – o ato de pintar – é a mesma que dilui os objetos.



Chalupa de uma vela navegando, 1898
Castagneto
Óleo s/ tela, 35 X 22 cm
Coleção Particular

A chalupa no meio do mar recebe o mesmo tratamento que o resto do oceano, e tende a desaparecer nessa imensidão. Sentimos em Castagneto um novo sentido da cor e do espaço. A materialidade da pintura, a composição cromática, tudo precipita na tela e nos provoca a sensação de impenetrabilidade. Nosso olhar não atravessa a superfície: o mar e o céu são da mesma cor e constituem um plano único. Todos os elementos estão integrados no espaço da tela, mais do que isso, são elementos constitutivos desse espaço: cor, matéria sensível, luz. Aqui estamos mais perto do que nunca da visualidade pura e já podemos dar razão às vozes que comparam Castagneto aos impressionistas. Nos seus últimos quadros,

Castagneto parece ter finalmente se livrado do substrato acadêmico e da perspectiva renascentista. Sua pintura explicita a tessitura entremeada do abstrato e o figurativo, a fronteira tênue entre o concreto e o solúvel.

Apesar de um entusiasta da obra de Castagneto, Gonzaga Duque não lhe poupou críticas em seus artigos, enfatizando frequentemente a sua falta de habilidade para

o desenho. Foram muitas as vezes em que o crítico aconselhou o artista a estudar rigorosamente o desenho, que na visão do crítico, ajudaria Castagneto a “estruturar” e a se expressar de forma mais competente. No artigo que publica em homenagem ao artista na ocasião de sua morte, repete suas críticas:

O que lhe faltava não era unicamente um rigoroso estudo de desenho, em que tantos mestres têm errado, também o conhecimento da técnica da sua arte, os segredos do colorido e um ensino, por exemplo e exercícios, lhe houvesse educado a maneira de ver e de aprender, de sentir como profissional, porque o sentimento artístico não lhe faltava²⁶.

Em outras palavras Gonzaga Duque acusa a falta do conhecimento formal na experiência do pintor. Um aspecto deveras curioso quando comparamos com os textos entusiasmados pelo fato de o pintor ter abandonado a Academia e ter seguido um caminho “pessoal”. Outro ponto contraditório seria a sugestão sobre a necessidade de lhe educar o seu “modo de ver”, quando Gonzaga Duque cobrava dos pintores justamente o “sentimento” na pintura, o “olhar singular” etc.

Ao continuarmos a ler o artigo percebemos que esse sentimento de insatisfação de Gonzaga Duque acompanha o progresso do artista:

A prova de tanto tivemos-la na exposição realizada pelo artista pouco tempo depois da sua chegada. Aos progressos do desenhador correspondiam os progressos do colorista; contudo esta aplicação foi inoportuna. Se ele a tivesse conseguido no início dos estudos teria aproveitado a originalidade da sua índole artística, desenvolvendo-a e apurando-a até se tornar um pintor completo; porém, tarde como ela lhe chegou - seu resultado foi negativo, deu-lhe efêmero progredimento com prejuízo da espontaneidade do inculto e impressionado artista das pochades, o que equivale dizer do primeiro tempo.

Se o modo expressivo do artista agradava ao crítico, por outro lado, a sua experiência intuitiva na pintura não o fazia, na visão de Gonzaga Duque, um artista completo. Não podemos esquecer que, embora crítico do meio acadêmico, Gonzaga Duque era um sujeito daquela época, e, portanto, poderia explicitar algum apego às formalidades do ensino, considerando-as necessárias, inclusive, para dar um aval às inovações formais.

²⁶ DUQUE, Gonzaga, *Graves e Frívolos* (Por assuntos de arte). Rio de Janeiro: Sette Letras, 1997, p. 59.

Seguindo a leitura, fica claro que o que mais incomoda Gonzaga Duque é justamente o último período da obra de Castagneto, em que ele radicaliza a experiência da visualidade: *“Efêmero!... Infelizmente, sim, foi efêmero esse progresso. Aos poucos Castagneto perdeu a sensação da cor como lhe ensinaram a ver, sem mais encontrar sua antiga tonalidade, tão suave e harmonizadora!”*

Ao acompanhar o trajeto de Castagneto, percebemos que ele opera um paulatino processo de simplificação da pintura. Pouco a pouco, ele vai reduzindo seus elementos figurativos e simplificando a tonalidade cromática. Sua pintura aponta para uma compreensão do espaço pictórico muito diferente do convencional. E portanto, sua pintura não era suscetível à análise descritiva usualmente empregada por Gonzaga Duque. O crítico não percebe que a produção de Castagneto não é narrativa, e sim que estamos diante de um processo de experimentação. A partir disso, fica claro o limite de Gonzaga Duque em acompanhar uma progressão artística que problematizava algumas “verdades” da pintura, como nesse artigo em que lhe censura incorreção na perspectiva e na proporção de elementos: *“ (...) falta-lhe ver tudo, e esta falta leva-o ao cometimento de erros como no quadro n. 4 (Praia de Jacuacanga) onde uma canoa enorme, em relação às linhas predominantes e às do afastamento, produz um péssimo efeito.”*

Aqui, percebemos um Gonzaga Duque comprometido com uma concepção de arte baseada nos modelos fundamentais da beleza e harmonia estabelecidos nos moldes convencionais ou acadêmicos. É nos seus trabalhos mais tardios que Castagneto consegue dar vazão a formas mais expressivas. A materialidade da pintura fica cada vez mais evidente e se afirma como um elemento constitutivo da pintura. Ao observar a pintura de Castagneto, somos obrigados a reconstituir o movimento do artista, nos colocando-nos diretamente em contato com o seu gestual. Como sua obra também era produto do seu enlace com o mar e sujeita à influência do próprio movimento marítimo – processo criativo tão bem reconstituído por Gonzaga Duque – Castagneto também nos coloca, em última instância, em contato com o movimento das ondas. Em Castagneto, somos provocados a tomar consciência imediata da matéria sensível, do suporte de

madeira, das cores, do tamanho do quadro etc. No limite, a pintura de Castagneto rompe com a idéia ilusionista da pintura e nos faz confrontar diretamente com o meio. A *Ilha* de Castagneto nada mais é que um volume escuro em meio a uma massa pictórica clara, em que o movimento fica por conta da superfície vibrátil da tela. Estamos, de fato, muito longe de uma cópia da realidade, mas sim de uma cena que só é possível reconstituir com o olhar.

Dessa forma, fica evidente o motivo da reprovação de Gonzaga Duque. O crítico defendia a modernização da pintura e por isso foi o grande incentivador e defensor de Castagneto, haja vista os inúmeros artigos elogiosos e admirados que publicou ao longo de sua vida. Curiosamente, Gonzaga Duque ao reconhecer a “necessidade” do artista em pintar suas caixinhas de charuto, parece perceber o valor intrínseco da sua arte. Mas, ao contrapor essa percepção aos artigos derradeiros sobre Castagneto, observamos que o crítico acaba se rendendo à retórica viciada do oficialismo, que valoriza alguns aspectos formais na arte. Fica evidente que Gonzaga Duque ainda trabalhava com uma concepção de pintura enquanto representação de algo e, portanto, o critério crítico consistia em compará-la com a coisa representada para avaliar até que ponto era possível reconhecer correspondências e divergências. Mas na arte tudo pode assumir diferentes significados e diversas possibilidades de interpretação. Então, confrontamos-nos com o limite de Gonzaga Duque. Na arte de Castagneto não era suficiente analisar apenas a “película” exterior, pois a sua superfície era na verdade o resultado de uma superposição de camadas. Há uma profundidade inerente à matéria, sendo necessário levar em conta todos os fatores inclusive os que pareciam apenas materiais. Por fim, faltou a Gonzaga Duque ampliar a sua noção de arte para conseguir compreender que arte deveria ser considerada em sua integridade, inclusive como um objeto de arte e é disso que se trata quando observamos Castagneto.