

2 A PINTURA DE MARINHA: SUA ORIGEM E DESENVOLVIMENTO

A pintura de marinha é um subgênero da pintura de paisagem. No sentido mais amplo, a pintura de marinha é aquela que se ocupa da representação de cenas, objetos e construções marítimas, mares, praias, tempestades, baías, enseadas, navios, portos e até combates navais (LEVI, 1982, p 16).

A pintura de paisagem que, no Renascimento, servia como cenário para as representações mitológicas ou religiosas, a partir de Brueghel, deixa de ter um papel secundário de emoldurar as figuras para ser, também, atração para a pintura (JANSON, 1996, p. 248).

Sliver (1998, p.177) expõe que “[...] os pintores de paisagem holandeses do século XVII e seus contemporâneos franceses Claude Lorrin e Nicolas Poussin elevaram a pintura de paisagem a uma categoria plena de vigor”. O autor continua afirmando que foram os holandeses “[...] os primeiros a ensinar que a natureza, em todos os seus variados aspectos, tem uma grandiosidade e um intimismo próprios que podem ser apreciados fora dos limites rígidos do classicismo”.

Sliver (1998, p. 5) demonstrou que os países nórdicos foram mais receptivos ao Protestantismo, o que diminuiu, consideravelmente, as representações de caráter religioso. “A antipatia calvinista às imagens religiosas privou os artistas holandeses de uma boa fonte de renda”. O autor ainda afirma que, embora alguns pintores continuassem a produzir temas bíblicos, quando a igreja deixou de financiar obras artísticas, “[...] o artista se voltou para temas diferentes”.

Como o Estado e a Igreja deixam de financiar as artes no “mundo protestante”, os artistas passam a produzir para uma burguesia emergente que ganhava *status*, oferecendo-lhes quadros com temáticas de gênero, isso porque “[...] o público holandês desenvolveu um apetite insaciável por pinturas que o país inteiro foi tomado por uma mania de colecionar” (JANSON, 1996, p. 264).

Nesse sentido, o país que mais propiciou esta transformação na temática da pintura

foi a Holanda. Os “holandeses representavam a vida e a natureza com tanta minúcia e precisão que o conjunto de suas pinturas forma um registro quase completo de sua cultura” (SLIVER, 1998, p. 1), e, embora estes registros possam parecer para alguns autores “meras transposições”, Sliver propõe que elas, talvez, encerrem alusões simbólicas, intenções moralizantes, alegóricas ou sensuais que nos escapam se não alertadas para elas.

Clark (1961, p. 35) indica que as primeiras paisagens modernas eram muito pequenas, 5 X 7cm, e foram executadas para o Conde de Holanda entre 1414 e 1417 (manuscrito Horas de Turim), provavelmente por Hubert Van Eyck. Uma delas, segundo o autor, “[...] mostra um barco navegando num lago, com a luz brilhando em pequenas ondas” segundo o autor, Hubert deveria “[...] estar tão apaixonado pelos efeitos de luz que as figuras são inteiramente secundárias e a cena representada é o pretexto mais simples possível”. A outra pintura representa uma praia arenosa em que o Conde da Holanda desembarcou quando do seu regresso da Inglaterra.

É certamente neste clima de rejeição de uma verticalidade onde Deus e Homem se ligavam através do universo da arte do pintor com sua técnica, que surge o gênero da pintura. E na paisagem a água como objeto de pintura, Deixou-se de pintar somente deuses, mitos e milagres (MATA, 1982, p. 11).

A Holanda do XVII abrigava a maior frota de navios da Europa. Segundo Sliver (1998, p. 213), o controle da Holanda sobre a navegação, durante o século XVII, era extraordinário, mas nunca chegou a ser um monopólio. O autor explica que “[...] as naus holandesas comercializavam por toda a parte”. Norte da Europa, Baía de Hudson, América do Norte, Índias Ocidentais e Orientais, Brasil, África, China e Japão.

No Séc. XVIII, os holandeses estavam entre os maiores marinheiros do mundo, quadros mostrando navios e o mar eram por isso, muito populares entre eles. Simon Vlieger, mesmo quando pintava uma cena relativamente simples era capaz de sugerir a vastidão do mar com toda a sua ameaçadora turbulência a beleza afoita dos barcos que o sulcam (WOODFORD, 1983, p.18).

Oliveira (2007, p. 21), assim como Sliver (1998), indica duas linhas, em dois países diferentes, para o aumento da importância do gênero. A primeira com os pintores holandeses e a segunda através da produção dos artistas franceses radicados em Roma, no mesmo período como, por exemplo, Claude Lorrain (1600-1682).

Na Holanda, segundo George Keyes (1990, apud OLIVEIRA, 2007, p. 22), nenhum outro tema está mais vinculado ao seu desenvolvimento que a pintura de marinha, e esta, para os holandeses foi dividida em três categorias, a saber: 1. Bíblicos, mitológicos e de temáticas morais; 2. Eventos Históricos; 3. Retratos de navios.

Dentro da categoria dos eventos históricos estavam os registros de portos, em que as características da cidade eram facilmente reconhecíveis aos contemporâneos.

Entre os pintores holandeses, Oliveira (2007, p. 39 e 40) aponta os que mais exploraram a pintura histórica de marinhas: Hendricksz Vroom (1562-1640) com as chegadas principescas; Willem van de Velde (1611-1693) com suas batalhas e seus retratos de navios e Ludolf Backhuysen (1631-1708) com suas cenas de tempestades. Hendricksz Zoom foi considerado o fundador da pintura de marinha europeia (SLIVER, 1998, p. 314). Sliver afirma que houve outros artistas antes de Vroom que pintaram marinhas, todavia, “Vroom foi o primeiro a especializar-se nesse ramo da pintura”.

A pintura holandesa influenciou os pintores ingleses do século XVIII, tanto no tema retratado quanto na composição executada. Oliveira (2007, p. 42) apresenta como seguidores dos Van de Velde: Peter Monamy (1681-1749), Samuel Scott (c.1702-1772), Charles Brooking (1723-1759) e Philippe-Jacques de Loujtherbourg (1740-1812), pintores estes que deram continuidade à tradição das pinturas de naufrágios e batalhas.

Já na França, no século XVII, a influência, segundo Oliveira (2007, p. 22), deu-se pela tradição clássica introduzida por Claude Lorrain (1600–1682), com um tipo de paisagem idealizada. 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. Christopher Allen (2003, apud OLIVEIRA, 2007, p. 22) 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”.

Dentro da pintura histórica, havia alguns temas que permitiam ao artista transitar por

representações de fatos ocorridos no passado e registrados pela historiografia, podendo ser batalhas, desembarques da corte ou batalhas vencidas; grandes feitos dos soberanos com certa liberdade em utilizar algumas alegorias, além dos registros do desenvolvimento proporcionado pelo Estado (DU BOS, apud LICHTENSTEIN, 2005, p. 36-56).

Os irmãos Janson (1996, p. 278) explicam que Claude Lorrain abordou a Antiguidade “sob o ponto de vista de seus aspectos idílicos”. Os autores ainda comentam que apesar do “extraordinário poder de observação”, dos esboços de Claude Lorrain, realizados em Roma e utilizados em seus trabalhos, estes “[...] eram apenas a matéria-prima de suas pinturas”.

Comentando sobre os esboços de Pierri Valenciennes, Clark (1961, p. 108) também reforça a afirmação de Janson, quando afirma que

[...] foram executadas simplesmente como material para composições posteriores. Devemos lembrar-nos de que todos os pintores paisagistas clássicos da época fizeram tais estudos, e os do próprio Valenciennes são considerados com interesse mais do que particular ou profissional e eram geralmente destruídos.

Além disso,

[...] Claude nunca considerou os seus desenhos como um fim em si. A sua intenção era usá-los como parte de toda a composição, e paralelamente com estes estudos de observação direta fazer esboços de ideias que poderia usar como base de composição de quadros. É este tipo de desenho que era admirado e imitado pelos primeiros aquarelistas ingleses, especialmente Alexander Cozens e Gainsborough (CLARK, 1961, p. 88).

Outro motivo representado¹ por Claude Lorrain (1600-1682) foram os portos², que eram abordados com a mesma idealização, fazendo referência à Arcádia Clássica, como pode ser visto na tela “Ulisses retorna com Chryseis para seu pai”, de 1648. Em seus trabalhos, o artista não tinha a intenção de registrar a realidade, passando muito mais por uma ideia nostálgica de um passado ideal, como aponta Belluzzo

¹ Sob a representação da natureza, Rigote (2009, p. 65) define, etimologicamente, o termo “representação” (latim “representare” – fazer presente ou apresentar de novo) e suas concepções e sentidos empregados ao longo da história. A “crise da representação” (sua concepção clássica e racional), para o autor (2009, p. 66) “encontra-se estreitamente ligada à da ideia de real ou realidade como referente extra-discursivo”, pois, é “o realismo” como pressuposto filosófico que está em questão nas críticas à representação”.

² Lorrain pintou para o seu pai em 1648 a tela “Ulisses retorna com Chryseis”.

(1994, p. 18). Esta autora lembra que a Arcádia, região grega, emergiu através dos inscritos de Virgílio na Renascença “como a terra da beatitude pastoral absoluta, símbolo de perfeição imaginária utópica”.



Figura 1: Claude Lorrain, *Ulisses retorna com Chryseis para seu pai*, 1648. Óleo s/ tela, 119 x 150cm, Louvre, Paris.

Fonte: Oliveira (2007, p. 46).

Também para Clark (1961, p.90), os temas de Claude Lorrain possuem um “espírito virgiliano” e este elemento “[...] é acima de tudo o seu sentido de idade do ouro³, com rebanhos pastando, águas calmas e um céu calmo e luminoso, imagens de uma perfeita harmonia entre o homem e a natureza [...]”,

Há qualquer coisa na poesia passada e na sua convicção de que a natureza gentil de Claude, nos seus olhares melancólicos para uma civilização passada e na sua convicção de que a natureza podia ser moldada para o deleite do homem como o parque de um nobre, que agradava especialmente aos amadores ingleses do séc. XVIII.

Além de Lorrain, outro pintor que criou muita fama com suas pinturas de portos foi Claude Joseph Vernet (1714–1789). Vernet ganharia importância mundial na pintura de portos devido às encomendas feitas pelo rei Luís XV (1715 – 1774). Este pintor foi considerado por Diderot um pintor histórico por registrar a história contida nos

³ Em outro momento, Clark (1961, p.99) acrescenta: “Não acredito que muita gente desde a Renascença tenha acreditado seriamente na existência de uma idade do Ouro ou na perfeição da vida pastoral; mas estas ideias mantiveram-se dentro dos limites da imaginação, suficientemente concretas para produzir arte e poesia [...]”.

portos do seu tempo (OLIVEIRA, 2007, p. 24).

Oliveira (2007, p. 45) indica que a série de portos foi pintada em 1753, “após o retorno do artista de uma longa temporada em Roma”. Além de serem realizadas com o objetivo de “exaltar os grandes portos militares e comerciais” da França, eram “um retrato fiel da paisagem urbana e dos costumes contemporâneos ao período da realização das obras”.



Figura 2: Claude-Joseph Vernet, Interior do porto de Marselha, visto do pavilhão de l'Horloge du Parc, 1754, óleo s/ tela, 165 x 265cm, Musée National de la Marine, Paris.

Fonte: Oliveira (2007, p. 45).

Sobre este período, Oliveira (2007, p. 46) indica também a influência de pintores venezianos como Canaletto (1697-1768) e Francesco Guardi (1712-1793), principalmente por suas representações de marinhas que retrataram vistas da cidade de Veneza e seus canais.

Claude Lorrain serviu de inspiração para os artistas ingleses Alexander Cozens⁴ (1717-1786) e Thomas Gainsborough (1727–1788), todavia, os pintores holandeses, também tem o papel importante nas influências inglesas, apontadas por Oliveira

⁴ Alexandre Cozens, segundo Argan (1992, p.18) foi um tratadista que teorizou o pitoresco no barroco do séc. XVIII. Em um período em que a retratística era predominante, preocupou-se em dar à Inglaterra uma escola de paisagem. Entre seus fundamentos, estavam a fuga do esquema geométrico da perspectiva clássica; a utilização da natureza como fonte de estímulos, além de não buscar o universal do belo, mas o particular do característico.

(2007, p. 23), na relação de Jacob Van Ruisdael (1628 – 1682) e Gainsborough.

Percebam que até aqui apresentamos alguns períodos artísticos em que a pintura de marinha se fez presente, contudo, para o objeto pesquisado, o interesse maior se dá a partir da produção anterior ao impressionismo, apresentando a produção do tema e tentando, com isto, traçar uma linha estilística e temática que nos conduzirá na inserção do tema no Brasil.

2.1 A QUESTÃO DA PAISAGEM

Desde o Romantismo⁵, entre o final do século XVIII e meados do XIX, historiadores e filósofos trataram da questão da paisagem. Só para citar alguns destes pensadores, temos Goethe (1749-1832) e Geoge Simm (1858-1918) alemães; John Ruskin (1819–1900); da Inglaterra, e Charles Baudelaire (1821–1867) da França. Além dos autores citados, durante o século XX, outros pensadores tentaram organizar cronologicamente as mudanças estéticas e conceituais que abarcaram a pintura de paisagem e sua significação no universo artístico.

Kenneth Clark, um dos historiadores modernos mais respeitados, apresentou o estudo “A paisagem na arte”, em 1961, propondo sintetizar a representação da paisagem no decorrer da nossa história, e é fonte indispensável para o entendimento deste tema. Isto porque,

[...] a visão de uma natureza universal, dinâmica e, ao contrário, a natureza vista como outro ser, objeto de intervenção pela sociedade, são visões que têm origens nos povos primitivos, na Grécia Antiga, na Europa Medieval, na Europa Renascentista, entre outras (CIDADE, 2001, apud BELLUZZO, 1994, p.195).

Petrarca, segundo Clark (1961, p. 24), foi o primeiro homem a exprimir aquela emoção da qual tanto depende a existência da pintura da paisagem quanto o desejo

⁵ Sobre o Romantismo Frances, consagrado segundo Dias (2009, p. 77) por Victor Hugo em 1831, “[...] inaugura-se um novo caminho para as artes paralelamente ao ensino acadêmico, o do romantismo e da emergência do orientalismo. Ao mesmo tempo, a pintura de paisagem lançava-se com legitimidade a essa inovação por meio das telas de John Constable na Inglaterra e na França” [...] fortemente embasados nas teorias do alemão Schlegel.

de fugir da agitação das cidades para a paz dos campos. Petrarca anotou em seu caderno seus pensamentos ao subir em uma montanha, pelo prazer de observar a vista do alto. Então, resolveu abrir uma passagem de Santo Agostinho ao acaso. A passagem que leu foi a seguinte:

[...] E os homens admiraram a altura das montanhas, a força das ondas do mar, a força da corrente dos rios, a vastidão do oceano e o movimento das estrelas, mas não pensam neles próprios. Petrarca “sentiu-se perturbado, zangado consigo mesmo por admirar coisas terrenas, quando deveria saber que a única coisa maravilhosa é a alma”.

Entre os pesquisadores brasileiros, recentemente, a questão da paisagem na arte foi foco de pesquisas. Daniela Kern (2010) traduziu e relacionou textos de dois autores importantíssimos: o inglês John Ruskin (1819–1900) e o francês Charles Baudelaire (1821–1867). Ambos abordaram sobre a pintura do século XIX, Baudelaire, Segundo Kern (2010, p. 8), “[...] Baudelaire começou a escrever sobre a paisagem em 1845 [...]”. Além disso, para este autor, Ruskin assumiu que “[...] a paisagem como grande tema em toda a sua carreira, não apenas o gênero pintura de paisagem, mas também a paisagem urbana e os perigos por ela sofridos com a crença moderna no progresso”.

Kern (2010) reuniu os textos de Baudelaire apresentados nos Salões de 1845 (Paisagens), 1846 (Da paisagem), 1855 (Os dois crepúsculos) e, finalmente, o de 1859 (A paisagem). De John Ruskin, Kern apresenta “Os Pintores modernos” sobre William Turner de 1843 e “Sobre a novidade da paisagem” e “Da paisagem moderna”, de 1845. Destes textos, retiramos comentários sobre o entendimento desses autores em relação à pintura de paisagem.

Baudelaire (1845, apud KERN, 2010, p. 8), escrevendo sobre a paisagem, motivado pelas mudanças estéticas dos Salões, esclarece que a pintura era dividida em quatro categorias: “históricos, retratos e paisagens”, além de “desenhos e gravuras”. John Ruskin, com 24 anos já escrevia sobre aspectos da pintura de paisagem contemporânea, defendendo “a modernização da pintura de William Turner” (KERN, 2010, p. 9).

Os dois autores tinham visões diferentes sobre a fotografia e sobre como esta poderia alterar o universo pictórico. Enquanto para Baudelaire “a fotografia reforça a

ameaça de uma paisagem apenas vista e não imaginada”, para Ruskin (2010, p.14), a fotografia “possuía limitações técnicas”, e o medo maior era “a morte da habilidade técnica”.

De acordo com Baudelaire (1846, apud KERN, 2010, p.37),

Na paisagem, assim como no retrato e no quadro histórico, podemos estabelecer classificações baseadas em diferentes métodos: há, assim, paisagistas coloristas, paisagistas desenhistas e imaginativos; naturalistas que idealizam a sua revelia, e sectários do lugar-comum que se voltam a um gênero particular e estranho chamado Paisagem Histórica.

Para Baudelaire (1846, apud KERN, 2010), os Flamengos voltaram-se “[...] exclusivamente ao estudo da natureza: foi o que salvou e deu brilho particular à escola da paisagem moderna”. Já a paisagem de fantasia, pouco cultivada para Baudelaire, “[...] era a expressão do devaneio humano, do egoísmo humano que se substitui a natureza foi pouco cultivada”. A paisagem histórica “[...] nem era livre fantasia, nem o admirável servilismo dos naturalistas”, era “a moral aplicada à natureza”.

Ruskin (1845, apud KERN, 2010, p. 18) explica que o homem moderno procura os habitantes selvagens porque, diferente do medieval, não mais tem “amor pelo jardim”. Desprovido também de beleza, o homem moderno passa a “roubar” a beleza da natureza, e a pintura de paisagem se torna, assim, o repositório dessa “beleza roubada”.

Não tenho nem tempo nem a ciência suficiente para pesquisar quais são as leis que deslocam a vitalidade artística, e porque Deus despoja as nações às vezes por um tempo, às vezes para sempre; contento-me em constatar um fato muito frequente na história. Vivemos em um século em que é preciso repetir certas banalidades, em um século orgulhoso que se acredita acima das desventuras da Grécia e Roma. (BAUDELAIRE, 1855, apud KERN, 2010, p. 73).

Baudelaire (1859 apud KERN, 2010, p. 80), abordando sobre “o público moderno e a fotografia”, escreveu que estava convencido de que os progressos mal aplicados da fotografia muito contribuíram – como de resto todos os progressos puramente materiais – para o empobrecimento do gênio artístico francês.

Ainda Baudelaire (1859 apud KERN, 2010, p. 81) explica que

[...] a fotografia devia servir às ciências e às artes assim como a imprensa e a estenografia serviram à literatura [...]. A cada dia, a arte diminui o respeito por si mesma, se prosterna diante da realidade exterior, e o pintor fica cada vez mais inclinado a pintar não o que sonha, mas o que vê.

John Ruskin escrevendo, em 1843, foi taxativo ao dizer que:

[...] nenhum homem jamais pintou, ou mesmo irá pintar bem nada que não seja o que ele precocemente e por muito tempo tenha visto, precocemente e por muito tempo tenha sentido precocemente e por muito tempo tenha amado (apud KERN, 2010, p.132).

E, finalmente, Baudelaire (apud KERN, 2010, p.134) enfatiza que “[...] Mas se tentar imprimir em suas paisagens, qualquer outro espírito que não aquele que sentiu, fazendo então paisagens de outros tempos, está tudo acabado para ele”.

Para Baudelaire (apud KERN, 2010, p.149), Turner foi o primeiro pintor até aquele momento a realmente desenhar o céu, “[...] não o céu claro que antes vimos pertencer exclusivamente às escolas religiosas, mas as várias formas e fenômenos dos céus com nuvens”.

Tanto Ruskin quanto Baudelaire escreveram a partir da quarta década do século XIX, e observaram com olhos atentos os caminhos que a pintura seguia. Em alguns momentos, criticavam a “falta de inventividade” dos pintores modernos; em outros, criticavam o pintor por tentar representar “aquilo que não experimentou”. Ambos direcionaram seus textos para os pintores que fugiam da arte acadêmica, possibilitando as mudanças estéticas que culminaram no movimento impressionista.