

2.2 A PINTURA DE MARINHA E OS PRECURSORES DO IMPRESSIONISMO

No século XIX, vários artistas ingleses¹ enveredaram pela paisagem marinha, sempre valorizando os efeitos de luz local, um pensamento que se ampliará no decorrer deste século. Essa informação é reforçada por Walther (1992, p. 20), quando comenta que, na Inglaterra, um grande número de pintores, influenciados pela pintura marinha e portuária, dedicou-se, então, exclusivamente, ao gênero da paisagem inglesa ou estrangeira. Destes artistas ingleses, William Turner (1775-1851) é o que mais se assemelha às concepções pictóricas dos holandeses do século XVII, abordando desde temas como naufrágio a combates navais.

Turner era um artista de enorme sucesso, cujas telas causavam frequentemente sensação na Academia Real, e assim como a tradição francesa dos portos, o pintor inglês também pintou “A fundação de Cártago”, em 1815 (JANSON, 1992, p. 399).

Como vimos, Baudelaire o considerava como o primeiro pintor a realmente observar o céu e todas as suas nuances. O ideário de Turner era romântico, porém, na sua obra mais tardia procurou de tal forma registrar os efeitos de luz que podemos ver os antecedentes do impressionismo. Ele condensa as influências citadas por Oliveira (2007, p. 47), dando seguimentos às cenas de portos, tempestades e naufrágios.

Clarkson Stanfield (1793-1867) e John Constable (1776-1837) deram seguimento à representação da marinha na pintura inglesa, contudo, este último inicia um tipo de representação da paisagem em que o ser humano não mais será representado. Este é um detalhe importantíssimo para este trabalho, pois outros pintores do século XIX, principalmente do impressionismo, utilizaram a mesma liberdade na representação pictórica, o que, para Mendonça Filho, em seus barcos encalhados, este será um motivo recorrente. Em alguns dos seus trabalhos, apenas a natureza é representada. Referimo-nos à “natureza” como paisagem, no sentido atribuído por Liliam Schawrcz (2008, p.125):

¹ Segundo Wolf (1999, p.73), na Inglaterra “a arte da paisagem como veículo de estados de espírito e de sensações” começou a ganhar relevância em meados do XVIII.

A paisagem sempre significou a natureza esteticamente processada, um instrumento cultural; ou melhor, uma forma de ver, mediada por elementos históricos, culturais e sociais [...] antes de ser repouso dos sentidos, é obra da mente. Não há olhar livre de cultura, e é preciso reconhecer que nossa percepção transformadora é que estabelece a diferença entre essência (como natureza) e paisagem (como representação).

Rigote (2009, p. 65 e 66) 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, “[...] encontra-se estreitamente ligada à da idéia de real ou realidade como referente extra-discursivo, pois, é o realismo como pressuposto filosófico que está em questão nas críticas à representação”.

Constable e Richard Parkes Bonington (1801-1828) propuseram temáticas mais livres, fugindo dos padrões estabelecidos e que se mantinham desde o seiscentos.

Oliveira (2007, p. 50) aponta o pintor Jan Porcellis (1580/84–1632) que, em pleno barroco holandês, contrariando a regra, apresentou a temática da “simplicidade da pesca” enobrecendo esta atividade. A tradição das representações de batalhas, tempestades e naufrágios era mantida na França do século XIX, embora pouco a pouco fosse perdendo espaço para as representações de cenas à beira-mar, vistas de mar aberto, pequenos barcos e as cenas de rios. Os rios e lagoas passaram a ser representados por inúmeros pintores, fato que pode ser verificado pela quantidade de obras apresentadas na historiografia do século XIX.

Constable e Bonington não despertaram críticas tão severas dos franceses seguidores de Ingres, pois, ambos exerceram em suas obras um prolongamento da pintura holandesa do XVII (WALTER, 1992, p. 22). Estes artistas influenciaram Eugene Delacroix² (1798-1863), pois o mesmo havia estado em Londres por volta de 1825.

² Sobre as influências de Delacroix, Dias (2009, p.78) apresentou que, em sua viagem em expedição diplomática, visitou Tânger, Marrocos e Argélia. Delacroix apresentava uma nova forma de retorno ao Antigo, uma antiguidade viva, que o artista opõe àquela dos clássicos.

A arte de Bonington situa-se entre os extremos de Constable e Turner, diretamente inspirada pela natureza, e já pronunciadora dos marinheiros que, muito em breve, com os nomes de Isabel, Jonking e Boudin, farão as honras da Escola Francesa neste gênero (LEITE, 1961, p. 14).



Figura 1: Richard Parkes Bonington - No Adriático, a laguna tomada de Veneza, 1826, óleo s/ cartão, 30 X 43 cm, Louvre, Paris.

Fonte: <<http://www.famous-painters.org/B-Painters/Richard-Parkes-Bonington-paintings/27-View-of-the-Lagoon-near-Venice.html>>.

Bonington faleceu em plena mocidade. Segundo Wolf (1999, p.72), esse artista fixou-se em Paris em 1818, onde se envolveu por completo com a pintura romântica que ali se fazia. Segundo o autor, “seu estilo pitoresco de pintar, passou a figurar em alguns livros como Boningtonismo”.

Quando se refere aos estudos de nuvens, desenvolvidos por Bonington, Wolf nos esclarece que reflete um entusiasmo partilhado pela maioria dos paisagistas ingleses da época, pelos efeitos atmosféricos³ de luz e cor⁴. A técnica empregada nos trabalhos de Bonington interessa ao nosso estudo, pois Mendonça Filho também utilizou técnicas similares. A formação de Mendonça Filho possibilitava o domínio da cópia, embora o artista optasse, em alguns momentos, pela abstração da

³ Para Dias (1999, p.72), a atmosfera meditativa ou mesmo sonhadora, que normalmente se encontra em Bonington, pode ser vista como uma constante típica da pintura inglesa da época.

⁴ Segundo Padberg (2009, p.163), “A cor foi o fator-chave na pintura impressionista e, progressivamente, ganhou uma dinâmica própria, que emancipou aquela do objeto representado, da realidade”.

linha em favor da expressividade.

Provavelmente, durante a sua permanência na Europa (1922–1930), Mendonça Filho procurou algo diferente do que a Escola de Belas Artes baiana havia lhe apresentado, e podemos verificar que suas influências misturam o realismo e o impressionismo. Ao retornar da Europa, seu discurso já propunha uma abordagem direta com a natureza. É o que constatamos em uma entrevista concedida por Mendonça⁵, em 14 de janeiro de 1932, em que lhe foi perguntado sobre o que deveria ser observado para que a arte baiana crescesse. Eis sua resposta: para tal seria de grande alcance a criação de um curso de pintura ao ar livre, que ainda não tem a nossa escola, a fim de colocar o aluno em pleno contato com a natureza.

Walter (1992, p. 26) analisa que os pintores franceses fugiam do regime instaurado pelo “rei cidadão” Luís Felipe (1773 – 1850) que se seguira à Revolução de 1830. Sobre este retorno à paisagem, o autor continua informando que esta retirada para longe do centro dos conflitos sociais modernos reforçava-se com a luta ativa contra a doutrina clássica da Academia.

Segundo Rewald (1991, p. 27), o núcleo da Escola de Barbizon era Rosseau (1812-1867), Jules Dupré (1811-1889), François Daubigny (1817-1878), Diaz de la Pena (1807-1876), Constant Troyou (1810-1865), Camille Corot (1796-1875), François Millet (1814-1865) e Charles Jacque (1813-1894), artistas estes evidenciados também por Walther (1992, p. 27).

A história de Barbizon começa a ficar popular entre os artistas depois de Theodore Rousseau instalar-se, em 1836, para isolar-se de Paris, devido ao fracasso nos Salões. Em seguida, Diaz, Millet, Jacques e outros (REWALD, 1991, p. 84).

Camille Pissarro (1830 – 1903), um jovem pintor desta época, interessava-se pelas atividades à beira mar, pois, após 1847, retornou à sua terra natal, nas Antilhas Dinamarquesas, em uma pequena ilha rochosa perto de Porto Rico, local em que trabalhou junto ao seu pai em um armazém. Rewald (1991, p. 2) informa que:

⁵ Infelizmente, o artigo com esta entrevista não possibilita a identificação do nome do jornal e página. O mesmo se encontra no MAB, setor de documentação, pasta de Mendonça Filho. Não paginado.

[...] toda vez que o mandava ao porto para supervisionar a chegada dos carregamentos, levava um caderno de esboços e, reproduzia em seus desenhos a vida animada da baía, cercada de montanhas cobertas de vegetação e colinas encimadas por fortalezas. Pissarro entrou em contato com as obras e idéias de Delacroix e Courbet, porém optou por seguir Corot, que participava do grupo de Barbizon.

A arte francesa do século XIX, antes do impressionismo, seguia a tradição classicista. Walter (1992, p. 16) comenta que o termo recuperava a autoridade de uma linguagem formal e de um tema escolhido no domínio cultural de uma arte eminentemente do passado. O padrão artístico foi estabelecido por Jacques Luís David (1748 - 1825) que glorificou o império napoleônico, apresentando-o e criando semelhança entre a França e o antigo império romano.

Para os artistas em desacordo com os parâmetros estabelecidos pela academia oficial, sobrava a exclusão dos Salões e, conseqüentemente, do comércio. O público francês ainda mantinha uma nítida aceitação pelo classicismo de Ingres. A concepção artística de classicismo colocava a ideia acima da realidade; uma vez que a ideia de perfeição regia a inspiração, o artista devia corrigir através do estilo as suas realizações, os casos de uma realidade imperfeita (WALTER, 1992, p.16).

[...] o público não estava nem um pouco propenso a satisfazer-se com a beleza das cores, o frescor da execução e a poesia natural de árvores e rochas, cabanas e alamedas que tornavam Barbizon tão atrativa aos olhos de seus pintores [...]. (REWALD, 1991, p. 14).

A partir da recusa deste salão oficial é que se desenrola o movimento impressionista. Rewald (1991, p. 69) comenta que

[...] Devemos em boa parte a decisão do Imperador Napoleão III [...], Sua majestade, querendo deixar ao público o julgamento da legitimidade dessas reclamações, decidiu que as obras recusadas devem ser expostas em outra parte do *Palais de L'industrie*.

Clark (1961, p.112) indica que até

[...] 1860, o *Salon* e todas as outras famosas escolas de arte estavam inteiramente reduzidas a uma forma adulterada da arte acadêmica em que a regra principal era que a natureza devia ser corrigida no interesse do ideal.

Mesmo com todo o rigor dos Salões, alguns jovens artistas, contrariando os velhos medalhões da arte francesa, admiravam os trabalhos de dois artistas do realismo que já trabalhavam em *plein-air*. Eram eles Corot e Eugene Boudin (1824 – 1898), este último um excelente marinheiro.

[...] é interessante verificar que Corot, cujo espírito estava longe de ser filosófico, absorveu instintivamente a filosofia estética da época e partiu do princípio de que a arte consiste em representar uma sensação e não em persuadir-nos a aceitar uma verdade (CLARK, 1961, p.111).

O tratamento que Eugene Boudin daria às suas pinturas era visto como um desdobramento panorâmico de manchas de cor e de raras modulações lineares banhadas por uma atmosfera úmida, luminosa, concebida com extrema sensibilidade (WALTHER, 1992, p.52). Boudin, na verdade, é o elo entre um momento pictórico que se encerra e o impressionismo (LEITE, 1961, p.19).

Sobre a questão técnica ou “escrita pictórica” de Eugene Boudin, Leite (1961, p. 65) explica que possui três tipos de pinceladas: **unidas ou ligadas** (*foncée*) em que a pincelada não fica aparente, como nas pinturas de Leonardo D’Vince; **“pincelada esparsa ou separada”** (*diviée*), cuja “pincelada fica aparente” (Bosch); e, por final, a **pincelada empastada”** (*empâtée*) “revelada pela luz rasante”. O autor diz que esse estudo aparece nos ensaios de Berger e Doerner, se “intensificando ainda mais com a publicação dos estudos de Laurie sobre pigmentos, em 1914, e sobre a matéria Rembrantiana, em 1932”.

Um quadro de Boudin apresenta não raro os três tipos de pincelada: toque empastado para retratar as massas de nuvens, toque separado para reproduzir os sólidos, toque unido para representação da água (LEITE, 1961, p. 66).

Para Walther (1992, p. 136), Boudin e Stanislas Lépine (1835-1892) foram artistas cujas obras nunca atingiram um lugar digno de interesse na história da arte. O autor continua (WALTHER, 1992, p. 152) afirmando que, de modo geral, eram pintores que não pintavam de uma forma impressionista e, sim, uma “espécie de realismo social”.

[...] Boudin, desafiando o seu próprio tempo, assume total liberdade de interpretação frente à natureza, embora estimulado por artistas de origem acadêmica [...]. Foi justamente a sua independência no tratamento da pintura que impressionou o jovem Claude Monet (MNBA, 1979, p.164).

Analisando alguns trabalhos apresentados pela historiografia do movimento impressionista, percebemos que, neste período, a temática marinha se fez muito presente, provavelmente devido a algumas localidades estarem à beira mar. Como eram locais onde o mar estava presente e como os efeitos de luz chamava a atenção destes artistas, é fácil propor que o espelho criado pelas águas atraísse o

olhar de todos.

Walther (1992, p.228) citou Castagnary, um crítico contemporâneo ao movimento impressionista, que definira o impressionismo como um movimento que não procurava exprimir a paisagem, mas, sim, a sensação provocada por ela.

Essas capturas do colorido proporcionado pelos efeitos de luz muito se aproximam da abordagem utilizada por Mendonça Filho, que era o de produzir *in loco*, registrando diretamente em tela os efeitos da luz; no caso dele, principalmente, na Ilha de Itaparica. Outro fator preponderante para estes registros tão naturais – e que liga os artistas do XIX e o artista pesquisado – é a convivência destes com esses locais.

Dentro do movimento impressionista, Claude Monet⁶ é, sem sombra de dúvidas, o que mais abordou as possibilidades que a marinha oferece. Segundo Rewald (1991, p. 37), Claude Oscar Monet (1840-1926) passou toda a sua adolescência nos penhascos à beira mar, e foi neste local que entrou em contato com Eugene Boudin⁷ através de um moldureiro de Lê Havre, local onde Monet emoldurava suas caricaturas. Ao ver o trabalho do jovem Monet, Boudin elogiou-o e comentou que ele deveria apreender a ver e pintar, desenhar e fazer paisagens.

⁶ “A pintura de Monet é exemplo de uma modernização primordial na arte: a abolição de antigas convenções, a derrogação das hierarquias e uma mudança do narrativo para o estético. Em vez do invariável e estático, nas pinturas de Monet articula-se até no traço do pincel, uma fugacidade inquieta, uma aceleração visível do ato de pintar, reflexo, ao mesmo tempo, de novo ritmo de uma sociedade industrializada”, segundo Padberg (2009, p. 69).

⁷ Segundo Padberg (2009, p.47), em 1911, Monet comentou que estava disposto a pintar com ele ao ar livre; enquanto trabalhava, olhava-o com desconfiança, mas, então, observo-o atentamente e, de repente, era como se lhe arrancassem um véu dos olhos: agora o compreendia, captava o que podia ser a pintura. O fato de ter-se tornado pintor, deve-o unicamente a Boudin.



Figura 2: Claude Monet - A praia de Saint-Adresse – 1867 - ost – 75,8 X 102,5cm
 Fonte: Oliveira (2007, p. 57).



Figura 3: Claude Monet - Regatas em Saint-Adresse – 1867 - ost – 75 X101cm
 Fonte: Oliveira (2007, p. 57).

Manet também enveredou pela pintura marinha. Durante o verão de 1864, pintou o quadro “Kearsarge afundando o Alabama” (WALTHER, 1992, p. 77).

Durante o movimento impressionista, a região de Houffleur foi representada por muitos artistas. Rewald (1991, p. 90-91) reproduz um comentário de Bazille (1841 – 1870), ao dizer que “[...] Saint Simeon, situada num paredão de rocha pouco acima de Houffleur; é ali que trabalhamos e passamos todos os dias [...] no momento há muitos de nós em Houffleur. [...] Boudin e Jongking estão aqui [...]”.

Walther (1992, p.131) comenta que, em 1873, por ocasião de uma estada no Havre, Monet pintaria, com execução rápida, uma vista do velho porto em cores azul luminoso, violeta cinzento e vermelho-alaranjado; foi necessário dar um título a este quadro às pressas. Walther informa que Monet teria proposto simplesmente “impressão” e que Eduard, o irmão de Renoir, teria completado acrescentando “o nascer do Sol”. O que o artista não podia imaginar é que, através de uma crítica mal intencionada, seu quadro iria dar nome a todo um movimento artístico.

Sobre este termo, Leite (1961, p. 11) apresenta momentos em que a palavra “impression” fora utilizada como referência a pintores que exploravam os efeitos de luz. Segundo o autor, antes de 1874, a palavra estava associada a Daubigny e a Boudin que utilizava o termo em seus *carnets*. Ambos desenvolveram pesquisas sobre os efeitos da luz na natureza visível, contudo, a importância de Monet para o impressionismo extrapola a de pintor, assumindo o papel de conselheiro para toda uma geração de pintores que o seguiram.

[...] em meados da década de 1880, tinha passado o grande momento de impressionismo. Primeiro Renoir e Monet tentaram manter sua excitação escolhendo temas cada vez mais brilhantes. Renoir pintava jardins que lhe punham o problema adicional das cores locais e Manet pintava marinhas que tinham a luz mais intensa que pode ser representada na tela [...] apenas o sol sobre a água ou o sol sobre a neve podiam servir inteiramente à visão prismática e à pincelada brilhante. Em tal pintura, Monet não tem igual [...] (CLARK, 1961, p.121-2).

Não só os franceses estavam preocupados em desenvolver pinturas a partir da observação da natureza. Havia também pintores italianos e alemães, em meados do século XIX, que se interessaram pelos efeitos da luz sobre a paisagem. Walther (1992, p. 222) cita o italiano Frederico Zandomenighi (1841-1916), que outrora fizera parte do círculo florentino dos Macchiaioli⁸, pintores que trabalhavam ao ar livre com a ajuda de manchas. A Alemanha também teve um representante de peso, Albert Bierstadt (WOLF, 1999, p.132) (1830–1902), formado pela Academia *Düsseldorf*, escola alemã do período romântico que acreditava que a natureza possuía algo de sublime, rejeitando os ideais racionais do neoclassicismo.

Além de Bierstadt, outros pintores registraram marinhas e cenas do cotidiano em seus trabalhos. Wolf (1999, p. 129) faz referências a George Caleb Bingham (1811–1879) e George Loring Brown (1814–1889). O autor nos explica que Brown “unifica de um modo muito pessoal, elementos do classicismo e do romantismo” e indica “como era importante o modelo de Claude Lorrain para certa corrente de pintura paisagística americana no século XIX”.

Alguns desses pintores ficaram conhecidos como luministas, e este termo, conforme demonstraremos anteriormente, passou a ser utilizado amplamente pela crítica baiana para caracterizar a pintura de Mendonça Filho.

Clark (1961, p.164) chama a atenção para o fato de que “[...] só no século XVII, os grandes pintores começaram a pintar paisagem para uso próprio, tentando

⁸ Grupo de pintores italianos que se reuniam em Florença, no Café Michelangelo, entre 1855 e 1867. Defendiam um novo estilo pictórico que se caracteriza pelo uso de manchas (macchie) de cor, com objetivo de transmitir uma "impressão de verdade". O rompimento com o claro/escuro tradicional, a simplificação da paisagem e os fortes efeitos de luz, obtidos pelos jogos de cor e sombra, são as principais inovações formais dos macchiaioli, segundo site da Itaú Cultural disponível em:

<http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia>

esquematizar as suas regras. Só no século XIX se tornou a arte dominante originando uma estética própria”.

A Espanha também teve seus representantes das inovações impressionistas, embora a relação entre a Espanha e os pintores impressionistas tenha muito mais em comum que mera continuidade.

Walther (2006, p. 553) afirma que a pintura espanhola, principalmente dos pintores da idade de ouro – El Greco (1541-1614), Diego Velázquez (1599-1660), Zurbarán (1598-1664), Esteban Murillo (1618-1682) e Goya (1746-1828) – suscitaram um enorme interesse entre os impressionistas, que apreciavam a “desenvoltura da pincelada e a forma como a cor era tratada”. Embora os pintores espanhóis, contemporâneos ao impressionismo, estivessem “conscientes” da importância dos grandes pintores do seu país, não deram continuidade àquela tradição; em vez disso, “olharam para fora do país, em especial para a França” (WALTHER, 2006, p. 554).

Walther (2006) indica dois pintores espanhóis que adotaram a pintura de paisagem, são eles: Eugênio Lucas y Padilha (1824-1870) e Mariano Fortuny y Carbó Marsal (1838-1874). Os quadros de Fortuny foram “especialmente bem acolhidos na França”, embora o autor comente que havia diferenças entre o estilo de Fortuny e as concepções impressionistas, entre elas a conservação do tradicional claro-escuro acadêmico, com a paleta “enaltecendo os pretos, castanhos e as tonalidades térreas”.

Na segunda metade do século XIX, Carlos de Haes (1819–1898) passou, segundo Walther (2006, p. 555), um “longo período na França, adotando o estilo da pintura de Barbizon”. Entre seus discípulos, estavam Aureliano de Barute y More (1845 – 1912) e Darío de Regoys Valdés (1857–1913).

Há um pintor espanhol cuja produção foi lembrada em jornais baianos a partir das telas de Mendonça Filho. Trata-se de Joaquin Sorolla y Bastida (1863-1923) (PADBERG, 2009, p. 264). Este artista foi fortemente influenciado pelo

impressionismo, embora suas raízes estivessem ligadas à Escola de Valência⁹ (WALTHER, 1992, p. 557). Durante sua produção artística, deu maior importância às condições de mudanças de luz, dando preferência às cenas da vida popular das áreas mediterrâneas costeiras.

Vimos que a pintura de Joaquin Sorolla, apesar de ser influenciada pelos impressionistas, mantém as mesmas características de Mariano Fortuny em conservar um desenho realista, o que está de acordo com o ensino que Mendonça Filho absorveu na Academia baiana, contudo, não sabemos se houve realmente uma influência do pintor espanhol nas escolhas de Mendonça Filho. O que podemos atestar é que o primeiro a ligar o trabalho de Sorolla ao do artista baiano foi Álvaro de Las Casa, por ocasião de sua visita ao II Salão de ALA em 1938¹⁰.

Entre os pintores portugueses que desenvolveram paisagens entre o final do século XIX e início do XX, podemos citar Silva Porto¹¹ (1850–1893) e Marques de Oliveira (1853-1927), ambos da Academia do Porto, e Henrique Pousão (1859–1884), considerado o maior pintor português da segunda metade do XIX. Pousão sucedeu a Porto como bolsista do Estado em Paris, após vencer o concurso de pensionato em 1880. Transferindo-se para Capri, Itália – por motivo de saúde onde permaneceu por dois anos – foi influenciado pelos Macchiaioli e pelos impressionistas (SOARES, 1996, p. 69–72).

⁹ Segundo Walther (1992, p.557) a pintura Valenciana era notável pelo seu esforço no sentido de capturar o breve momento passageiro, fazendo uso de uma pincelada contínua e rápida e de coloração precisa.

¹⁰ O Imparcial (17.10.1938, p. 6).

¹¹ Antônio Carvalho de Silva Porto venceu o concurso de pensionato em 1873. Em Paris, conviveu com Daubigny e seu filho Karl. Seus mestres, Beauverie e Groseillez, recomendaram que produzisse em Barbizon e Auvers-sur-Oise.