

Oitocentos

Arte Brasileira do Império à República

Tomo 2

ARTHUR VALLE

CAMILA FAZZI

(ORG.)



2010

Realização da Publicação

UFRRJ
CEFET-Nova Friburgo

Organização

Arthur Valle
Camila Dazzi

Projeto Gráfico

Camila Dazzi
dzaine.net

Editoração

dzaine.net

Editoras

EDUR-UFRRJ
DezenoveVinte

Correio eletrônico

dezenovevinte@yahoo.com.br

Meio eletrônico

A presente publicação reúne os textos de comunicações apresentadas de forma mais sucinta no *II Colóquio Nacional de Estudos sobre Arte Brasileira do Século XIX*. Os textos aqui contidos não refletem necessariamente a opinião ou a concordância dos organizadores, sendo o conteúdo e a veracidade dos mesmos de inteira e exclusiva responsabilidade de seus autores, inclusive quanto aos direitos autorais de terceiros.

Oitocentos - Arte Brasileira do Império à República - Tomo 2. / Organização Arthur Valle, Camila Dazzi. - Rio de Janeiro: EDUR-UFRRJ/DezenoveVinte, 2010.

1 v.

ISBN 978-85-85720-95-7

1. Artes Visuais no Brasil. 2. Século XIX. 3. História da Arte. I. Valle, Arthur. II. Dazzi, Camila. III. Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro. IV. Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca. Unidade Descentralizada de Nova Friburgo. V. Colóquio Nacional de Estudos sobre Arte Brasileira do Século XIX.

CDD 709

ISBN 978-85-85720-95-7




9 788585 720957



Barco a seco: Castagneto como modelo de artista moderno

Vera Beatriz Siqueira



 ão foram poucos os literatos que, a partir do século XIX, tomaram o exemplo do artista, e mais especificamente do pintor, para sumarizar suas preocupações estéticas. Em um dos casos mais famosos, Balzac parte do “conto fantástico” de E. T. A. Hoffmann, intitulado “A aula de violino”, para criar a sua novela “A obra-prima ignorada (ou desconhecida)”. No conto original, o autor alemão lança mão de sua poética intensa e persuasiva para narrar, na pessoa de um jovem violinista, o encontro com um velho mestre de sua arte. O célebre professor corrige os erros de execução de outro músico (nem tão jovem, nem tão velho), demonstrando um incrível conhecimento da arte de tocar violino. Ao assistir, contudo, a uma audição do sábio violinista, o músico novato não percebe nada além de sons incongruentes e esganiçados. Junto com o jovem, todos nós aprendemos que há uma distância abismal a separar a Arte do saber sobre ela.

Transpondo a narrativa para o mundo da pintura, Balzac acrescenta à moral de Hoffmann uma tragédia até então inexistente. Preserva a estrutura de três personagens principais, de gerações distintas – o novato, o artista maduro e o velho mestre. Porém, se o mestre no conto alemão é apenas um tolo, incapaz de perceber os limites de sua sabedoria artística e destituído da genialidade e do virtuosismo que cobra de seus alunos, o de Balzac é, ao mesmo tempo, o mais antigo e o mais moderno, pois a ele cabe a renovação da pintura, seja como fenômeno, seja como valor. A novela é bem conhecida. Narrada em terceira pessoa, passa-se no século XVII, no auge do classicismo francês. Balzac lança mão de referências históricas para compor dois de seus personagens: o jovem Poussin (o grande pintor classicista) e o pintor Porbus (inspirado em Pourbus, artista acadêmico da corte francesa). O terceiro, mestre Frenhofer, ainda que não baseado diretamente em Delacroix, deve muitas de suas falas sobre pintura às conversas do autor com o pintor romântico.

Pobre e desconhecido, o artista novato ousa visitar o consagrado e admirado Porbus. Ao subir as escadas, Poussin encontra-se com a figura de um velho de rosto diabólico, com o qual entra no ateliê. Imediatamente, sob o olhar atônito e inconformado do jovem artista, o homem estranho começa a enumerar todos os equívocos de Porbus em sua tela representando Maria do Egito. Afirma que a santa está bem feita, mas sem vida, chegando à conclusão de que “a missão da arte não é copiar a natureza porém expressá-la!” E ensina ao amigo: “Você não é um vil copista, mas um

poeta!”. Completamente indignado, Poussin atreve-se a discordar do velho, tentando defender a obra do acadêmico. Ao que Frenhofer responde com uma verdadeira lição de pintura, retocando a tela, acrescentando-lhe algum esfumado azul para fazer o ar circular ao redor da figura da santa anteriormente asfíxiada, ou toques de acetinado reluzente no colo de Maria para evidenciar a untuosidade da pele jovem. Balzac se compraz em descrever seus movimentos compulsivos, o “brilho sobrenatural de seu olhar”, comparando ironicamente seus gestos com a maneira de se passar manteiga – “Paf, paf, paf!”. Assim, apresenta o momento de criação como uma espécie de possessão demoníaca. Retomando o tema literário de Fausto, Balzac dá forma à idéia de “gênio”, tão cara ao Romantismo, que se alimenta do próprio deslocamento com relação aos padrões estéticos e culturais.

Apesar das prudentes ressalvas de Porbus, Poussin parece tentado pelo novo. Ainda que não entenda o comportamento um tanto disparatado do mestre, se deixa encantar por sua paixão insuperável pela Arte e mostra-se disposto a sacrificar seu próprio amor ao oferecer a perfeição física de sua amante Gillette para ser o modelo de uma misteriosa obra do velho mestre, à qual se dedica há anos no intuito de alcançar o correlato moderno da perfeição da beleza clássica, jamais exibida a alguém e nunca considerada satisfatoriamente concluída. Quando enfim Frenhofer exhibe a sua tela aos outros dois personagens, caímos na armadilha de Balzac e ficamos presos na discrepância radical das descrições da obra. Por um lado o velho mestre, descrevendo-a como uma mulher real, viva, “maravilhosamente linda”, que respira e cujas carnes palpitam. Por outro os dois pintores e seu espanto diante de “cores confusamente espalhadas”, “multidão de linhas bizarras”, “muralha de pintura”, à qual não conseguem associar nenhum valor, concluindo que “cedo ou tarde [o mestre] vai perceber que nessa tela não existe nada”. O formidável da novela é que esse “nada” surge não como falta e sim como excesso. Pois os outros artistas vêem, na confusão das tintas, um pé – “pé delicioso”, “pé vivo” – memória de algo que já existiu, como “o torso de alguma Vênus de Paros em mármore surgindo entre os escombros de um palácio incendiado”. Sua presença é essencial para que os demais artistas reconheçam a destruição não como a perda das habilidades técnicas de Frenhofer, por senilidade ou demência, mas como uma opção consciente e arriscada; no caso da novela, fatal, pois levará à morte de Frenhofer e ao incêndio de todas as suas telas.

A obra afeta muito diretamente a Cézanne, artista marcado pela dúvida com relação a seu talento e a suas realizações plásticas, que corta relações com Balzac, por imaginar que esta descrevia seus próprios dilemas artísticos. Um século depois, será a vez de Picasso se deixar marcar pela novela, quando recebe a incumbência de ilustrá-la para uma edição especial organizada por Vollard. Em suas ilustrações, adota particularmente o tema do pintor e seu modelo, apresentando gravuras

nas quais hachuras e arabescos são capazes de destruir a capacidade formalizadora da linha. Esse tema persegue Picasso por toda sua carreira. Quando na década de 1960 volta a enfrentá-lo, é de novo Balzac quem surge na ambigüidade de suas imagens, nas quais há poucas diferenças entre artista, modelo e obra. Talvez o artista tenha encontrado o fundamento de sua concepção de Arte Moderna na definição da função vanguardista de Frenhofer: opor-se a todos os modelos, afirmar a absoluta liberdade do gesto criativo, dedicar-se à Arte como um anti-destino, no qual se acredita acima de tudo e pelo qual se vive e se morre. Picasso encarnou como ninguém esse artista absoluto, capaz de destruir a si mesmo no processo de afirmação radical do novo.

Mas há leituras mais localizadas e pontuais desse ideal de artista, entre as quais a que gostaria de analisar aqui: a caracterização do pintor Emilio Vega pelo literato Rubens Figueiredo, em seu romance *Barco a seco*. A semelhança deste pintor de marinhas com Castagneto é deliberadamente patente, a começar pela célebre declaração feita pelo artista real ao crítico Gonzaga Duque: “Uma caixa de charutos me dá para os cigarros e o bife... as botas, essas, eu as faço para mandar dinheiro à velhinha...”¹. Retomada na ficção, a frase é pronunciada com uma mistura de ceticismo e admiração por Gaspar Dias, narrador do romance e expert na obra de Vega: “Quando aparecia dinheiro mandava tudo para a mãe. O resto, dizia, dava bem para o bife e a bebida”.²

Também as circunstâncias do caso central no romance – através do qual Dias conhece o falsificador Inácio Cabrera – aproximam-se despididamente da narrativa de descoberta de uma obra de Castagneto por Virgílio Maurício, em 1925:

*Morava, então, [...] numa pensão familiar [...] resolvi ir até a cozinha. Vejo numa das prateleiras uma tábua que servia de bandeja – pratos e talheres apinhavam-se sobre a superfície. Descubro uma pintura, admirável trabalho e leio a assinatura: Castagneto. Mandei chamar a proprietária da pensão e num grande entusiasmo expliquei-lhe o valor da obra e lhe disse quem era o autor. A honesta senhora não ligava importância alguma àquela tabua pintada. Após meus comentários, mandou emoldurar o trabalho e soube que vendeu por bom preço.*³

No romance, Inácio surge na vida de Dias em situação semelhante, ainda que enriquecida com detalhes descritivos:

Ocorreu que, na época, Cabrera morava na pensão de uma viúva italiana. Um dia, na cozinha, viu entre as prateleiras uma tábua pintada que servia de bandeja. Sobre ela, um pano rendado e alguns

¹ DUQUE, Gonzaga. **Graves & Frívolos**. Lisboa: Livraria Clássica Editora, 1910, p. 63 sg. Disponível no site: http://www.dezenovevinte.net/artigos_imprensa/gd_castagneto.htm

² FIGUEIREDO, Rubens. **Barco a seco**. São Paulo Companhia das Letras, 2001, p.19.

³ Virgílio Maurício, *Outras figuras*, 1925. Reproduzido em LEVY, Carlos Roberto Maciel. **Giovanni Battista Castagneto (1851-1900)**: o pintor do mar. Rio de Janeiro: Edições Pinakothek, 1982, p. 85-86.

*copos e pratos. Através da renda, Cabrera percebeu nuvens de cal, um céu chamuscado, o ocre de um mar em brasa. Retirou os copos, afastou o pano, prestou mais atenção e encontrou ali a assinatura de Emilio Vega. Explicou à viúva a importância da pintura, enfatizou seu valor, mas a mulher não se deixou convencer com facilidade. Enfim, ainda relutante por perder a bandeja, acabou arranjando uma moldura e pendurando a tábua na parede da escada.*⁴

Para não restar dúvida sobre a aproximação de Vega e Castagneto, alguns dados empíricos corroboram-na: a obsessão pelo mar; o desenraizamento produzido pela origem estrangeira; a moradia precária em um barco na praia; o aprendizado com um professor de pintura ao ar livre, com o qual se impacienta em pouco tempo ainda que simpatize com a rotina de pintar diretamente na natureza; a passagem breve e um tanto lateral pela Academia; os modos rudes e o temperamento brusco e sincero; a pintura marcada pela improvisação, intuição criativa, espontaneidade; o uso de suportes variados para suas obras, como caixas de charuto, pedaços de madeiras de diferentes proveniências, papéis de embrulho, conchas etc.; a barba marcante; a aparência um tanto rude e desprovida de cuidados mundanos; a independência fanática; o alcoolismo e o desregramento; o sucesso de público que chega a alcançar em vida e o seu desaparecimento precoce. Mas, acima de tudo, a grande quantidade de falsificações de suas obras.

Ao escrever sobre as falsificações de Castagneto que começavam a aparecer, poucos anos após sua morte, Olavo Bilac chega a qualificá-las como “a mais fúlgida das consagrações *post mortem*”, pois “só se falsifica o que é bom e o que tem valor”.⁵ E afirma que Castagneto só terá a ganhar, já que sua obra deverá ser mais estudada, mais conhecida, na tentativa de se evitar as fraudes. Também Gaspar Dias, narrador de *Barco a seco*, reconhece esse sentido de “homenagem póstuma”, “consagração anônima do pintor morto” das falsificações, além de atribuir outro valor às marinhas falsas que chegam às suas mãos para autenticar: “imitar era uma forma de compreender. Estudar certas imitações tinha o efeito saudável de [...] levar para perto de Vega, mas não diretamente a ele. Era uma aproximação furtiva, pelas costas, para apanhá-lo de surpresa, um pouco antes de ser quem foi – um segundo antes de ser quem ele se tornava, na hora em que ia pintar.”⁶

Mas as falsificações não atingem apenas as obras. Com a fraude, falsifica-se a própria identidade do artista. No caso de Castagneto, como afirmou Clarival do Prado Valladares, os imitadores copiavam justamente aquilo que havia sido convertido em seu “valor anedótico”: o modo de pintar violento, a fatura rude. E assim, deixaram de perceber a sua escolha consciente de lidar de maneira original com os problemas da matéria pictórica e da representação da amplitude espacial em

⁴ FIGUEIREDO, op. cit., p. 54.

⁵ Olavo Bilac, *Crítica e Fantasia*, 1904. Reproduzido em LEVY, op. cit., p.80-81.

⁶ FIGUEIREDO, op. cit., p.55

superfícies exíguas: “Foi, para sua época, uma pintura de vanguarda”.⁷ No caso de Emílio Vega, caberia a Gaspar, historiador e perito, salvá-lo de um “labirinto de afirmações plausíveis e disparates, de circunstâncias documentadas e deduções delirantes”⁸, recuperando-lhe a certeza do traço, o conhecimento pictórico, a inteligência de quem sabia o que estava fazendo. Nos dois casos, tratava-se de uma espécie curiosa de identidade artística, moldada por toda ordem de incertezas factuais em suas biografias, mas também pela própria insegurança de sua assinatura. Uma identidade que, como a própria Arte, escapa; e cuja preservação exige a mesma ordem de obsessão e dúvida, abandono e privação experimentada pelos artistas. Vega e Castagneto são autorias a serem preservadas.

Do ponto de vista da História da Arte, essa recuperação implicaria, segundo a apresentação de Alcídio Mafra para o livro de Carlos Roberto Maciel Levy sobre Castagneto, de 1982, na percepção do “rigor da composição, em meio ao abandono propositado do traço”, destacando a disciplina “arquitetônica” de suas obras, “dissimulada com discrição”.⁹ Significaria, portanto, construir um lugar específico para esse artista complexo, ou ambíguo, para usar palavra de Ileana Pradilla Cerón, dentro do contexto brasileiro da passagem do século XIX para o XX. A idéia de Clarival do Prado Valladares de que Castagneto seria um pintor de vanguarda quer justamente resolver esse problema, atribuindo à sua obra um valor um tanto anacrônico, já que a busca do novo ou a ruptura com as tradições não pareciam ser um problema para ele. Entretanto, a sua personalidade esquiva e a transposição dessas qualidades pessoais para a fatura de seu trabalho plástico apontam para uma concepção moderna de arte como a construção de uma visão pessoal do mundo.

Não é, portanto, gratuito, que Rubens Figueiredo tenha tomado Castagneto como modelo de seus avatares Emilio Vega, Inácio Cabrera e Gaspar Dias. Este último, ao se empenhar por retirar Vega do lodaçal de histórias imprecisas e fantasiosas, conformando um estudo sério, competente e pioneiro (que muito tem a ver com o próprio esforço de Levy, inclusive imitando-lhe os procedimentos, como o levantamento ano a ano das assinaturas do artista), está no mesmo movimento salvando a si mesmo do destino de miséria e mediocridade a que estava condenado por origem. A reunir os destinos de todos eles está a ameaça da perda de identidade, mais uma perda no quadro geral de perdas que se acumulam e se materializam na imagem do barco a seco, como aquele cuja autenticidade é assegurada por Dias no final do romance:

⁷ Clarival do Prado Valladares, Paisagem Rediviva, 1962. Reproduzido em LEVY, op. cit, p.89-90.

⁸ FIGUEIREDO, op. Cit., p.28

⁹ SOUZA, Alcídio Mafra de. Prefácio. In: LEVY, op. cit, p.15.

A primeira pintura era um barco a seco, quase esmagado contra o chão por um céu maciço, um céu escovado por nuvens. O casco inteiro sobre a areia, onde não podia boiar nem afundar. Um bote empurrado para tão longe da água que nem a maré cheia poderia vir buscá-lo. Tratava-se de um Vega legítimo, e dos mais impressionantes [...].¹⁰

Privação, abandono e solidão são emoções encarnadas nessa imagem central. Para o pintor (real ou ficcional) relaciona-se com a necessidade de viver incondicionalmente o seu destino de artista: afirmar a beleza e a experiência poética em um mundo que as nega; perseguir um ideal que insiste em escapar de seus dedos; reter nos limites de uma caixa de charutos a experiência da imensidão do mar; deixar-se consumir, ainda que em troca de bife, bebida ou cigarro. Para o crítico, envolve a consciência da ambiguidade de sua própria tarefa: erguer um Vega de “carne e osso”, contra todos os sentimentalismos “criados por mau gosto, repetidos por preguiça, reafirmados por interesses de ocasião”¹¹, produz o descontentamento tanto daqueles que o apreciam (justamente por encarnar essa personagem romântica), quanto de seus detratores, que o consideram ultrapassado, arcaico.

O ceticismo de Gaspar Dias só agrava o problema, pois dele advém a consciência de que deve tudo o que alcançou justamente a essa “fantasia exasperante de um pintor que nunca existiu” e que ele precisa destruir. O seu encontro com Cabrera – cuja identidade é em si ambígua, pois tanto pode ser um simples falsário, quanto o próprio Vega camuflado sob identidade falsa, o tal Vega de “carne e osso” que Dias quis moldar com sua pesquisa e bom senso – serve para confundir essas histórias e levantar suspeitas sobre o sentido de seu próprio trabalho como expert. Quem seria o verdadeiro Vega? O pintor bêbado e ingênuo que encanta seus admiradores? O artista consciente, seguro de si e sério que surge da atividade técnica da expertise de Dias? O velho que perde sua habilidade e falsifica a si próprio? Um pouco de cada um deles? E quais seriam as verdadeiras marinhas de Vega? Aquelas falsificadas que seus admiradores gostavam e, segundo Dias, mereciam? Ou os quadros legítimos, “feitos ao correr dos dedos e das unhas contra as linhas naturais da tábua”, “cujo destino era [...] enfeitar o salão de algum esnobe, apodrecer à luz dessa adoração insalubre, enquanto o seu preço de revenda subia sem parar, mesmo enquanto seu proprietário dormia”¹²

O que nos leva fatalmente à pergunta: haveria Vega – ou Castagneto – sem as suas falsificações, fora das narrações reais e disparatadas que os cercam? Segundo a história construída por Gaspar, cuja verdade é simplesmente insondável, o que acontecera com Cabrera mostra exatamente a indistinção entre a realidade e a ficção: após ter sido resgatado de um quase

¹⁰ FIGUEIREDO, op. cit., p. 185.

¹¹ Idem, ibidem, p. 28-9.

¹² Idem, ibidem, p. 185.

afogamento no mar e passado algum tempo afastado e desmemoriado, ao tentar retomar sua vida, Vega não fora reconhecido sem os trajes e as “antigas extravagâncias do pintor”, restando a ele assumir o papel de amigo, imitador e difusor das lendas mais piegas sobre o morto.¹³ Desse lugar, “fez subir à tona, sempre no momento certo, ora uma peça autêntica, ora um capítulo cem por cento inventado da biografia de Vega, ora uma meia-verdade, um borrão de dúvida, um pano suspeito respingado com o sangue do pintor ou com uma releitura cor de barro”.¹⁴

Não gratuitamente o último caso da relação Dias-Cabrera no romance gira em torno das seis tábuas que o falsário traz para a apreciação do expert: uma única verdadeira, a representação do barco a seco. Mais um de seus inúmeros “botes perdidos, desastrosos”, “à espera não se sabe de quê, mendigando o respeito de um céu indiferente, de um mar que já os abandonara, barcos inúteis, jogados no seco”.¹⁵ Também Castagneto pintara em pequenas tábuas, por vezes em tampas de caixas de charuto, uma profusão de barcos na praia. Na realidade, em suas marinhas descortina-se na grande maioria das vezes a mesma narrativa de movimento podado, na qual os pequenos suportes são essenciais já que nos obrigam a uma relação mais próxima e mais física com o quadro, sem a distância capaz de assegurar nosso discurso intelectual e histórico. Suas obras materializam, segundo Ileana Cerón, um paradoxo: por um lado, falam de um mundo arcaico e familiar, de escala reduzida e íntima; por outro, de um temperamento artístico peculiar, da construção de um mundo pessoal, de criações de um legítimo artista moderno.

Na realidade, Castagneto não estava apenas produzindo uma obra diferente, que se encaixava invariavelmente mal nos rótulos estilísticos da época – academicismo, romantismo, impressionismo. Estava também exigindo um novo espectador, capaz de lidar com os seus trabalhos da mesma maneira como ele lidava com o tema da marinha: através da sensibilidade direta, da identificação pelo sentimento. Se suas obras pretendiam tornar visível o seu elo particular com o mundo, introduzindo uma pintura fundada na poética pessoal, precisavam ser percebidas por alguém que também se dispusesse a abrir mão de regras estéticas ou históricas. De alguém que, como Baudelaire diante da diversidade e multiplicidade do fenômeno artístico apresentado na Exposição Universal de 1855, em Paris, decide se “contentar com o sentimento”, refugiando-se em uma “desavergonhada ingenuidade”.

O crítico da ficção, Gaspar Dias, parece entender que o espectador ideal de Vega seria justamente aquele que, como Ester, sua namorada, ignorasse “a progressão dos estilos na pintura”

¹³ Idem, *ibidem*, p. 181.

¹⁴ Idem, *ibidem*, p. 182.

¹⁵ Idem, *ibidem*, p. 18

ou todas as “suspeitas de anacronismo” do pintor, que, enfim, estivesse separado da obra por apenas “dois ou três palmos de ar, onde flutuavam os ciscos de preconceitos e lugares-comuns tão elementares que, no caso, não chegavam a atrapalhar”.¹⁶ Gaspar chegava a invejar-lhe a falta de informação, a “capacidade de contemplar as pinturas de Vega sem as camadas de pensamentos e suspeitas” que se acumulavam entre ele e o artista. Pois a ingenuidade permitia-lhe exatamente uma relação direta, um prazer simples e sem embaraços que, ainda segundo Gaspar, beirava a imoralidade, fazendo-a deleitar-se na descoberta de pequenas estratégias pictóricas, como se fossem senhas pronunciadas “só para ela”. Por alguns instantes de relaxamento da atenção, o perito era capaz de encontrar na paisagem real os tons e os gestos de Vega, como se a tampa de caixa de charuto se abrisse e ocupasse “o lugar do mundo”, mas logo tentava explicar a visão, rejeitando a “alucinação”.¹⁷ O que não conseguia suportar era justamente ceder aos apelos de Vega pela ingenuidade, pela materialização do sentimento a ponto de torná-lo real.

Castagneto igualmente se empenha para que as suas tábuas ocupem o lugar do mundo. Suas marinhas evocam uma realidade arcaica, um mundo sem transformações históricas, uma permanência concreta e afetiva. Mas são, simultaneamente, uma realidade em si mesmas, deixando entrever o processo de sua feitura, a direção das pinceladas, a densidade das tintas, a forma e o material do suporte. Diante delas, precisamos nos entregar ao prazer de re-experimentar a identificação lírica original do artista com o tema através unicamente da sensibilidade.

Para Balzac, vivendo intimamente a modernidade francesa, a inexistência de espectadores capazes de compreender a experiência de uma arte fundada no temperamento do artista converte-se em drama épico, grandiloquente. A impossibilidade da confluência do juízo crítico entre Frenhofer e os demais artistas é fatal. O velho mestre queima suas obras e se suicida. Notícia recebida de terceiros, sem sentimentalismo, como se fosse uma conclusão natural de tudo o que veio antes: “soube [Porbus] que ele havia morrido durante a noite após queimar suas telas”.¹⁸ No romance de Rubens Figueiredo, ao contrário, Vega encontra o seu público. Mas a admiração se transforma em fraudes e falsificações. Pois parecia essencial para essas pessoas “de aparência fútil”, como qualifica Dias, recobrir a simplicidade e a ingenuidade com o brilho de narrativas mirabolantes e excêntricas. Era preciso entrever, naquela linguagem deliberadamente seca e simples, “as mãos trêmulas de um alcoólatra que segura entre os dedos um pincel e um pano encardido”.¹⁹

¹⁶ Idem, *ibidem*, p.42.

¹⁷ Idem, *ibidem*, p.47.

¹⁸ BALZAC, Honoré de. **A obra-prima ignorada**. São Paulo: Comuniquê, 2003.

¹⁹ FIGUEIREDO, op. cit, p. 31.

Talvez Castagneto, o pintor com obsessão pelo mar e que tratava a arte como uma tarefa pessoal e cotidiana, o artista descrente da sublime mitologia do ateliê e da obra prima, tenha experimentado o mesmo dilema. Diante de um público acostumado ao discurso acadêmico, sua singeleza algo rude podia soar ora como uma espécie de desaforo para os eruditos, ora como condescendência para com os ingênuos. Para evitar esses riscos, construiu-se um personagem curioso, formado pela superposição de dados empíricos e imaginativos. Sua aceitação no sistema artístico brasileiro passou necessariamente pela sua transformação nessa figura de fundo romântico, ocupando um lugar lateral em nossa história artística. Lugar que, mais tarde, veio a ser ocupado por outros, como Guignard ou Goeldi. Esses artistas, como o próprio Rubens Figueiredo, experimentam o contato com o público como privação de certezas, abandono de convicções. Dão forma a narrativas de securas, lirismo podado, corrosões e asperezas. Barcos no seco que devemos recolocar em movimento.