



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES**

ANTONIO JUVENIL DA FROTA

**A LUZ, O TEMA E A TÉCNICA:
A RELAÇÃO IMPRESSIONISTA NAS PINTURAS DE PAISAGENS DE PINTO
GUIMARÃES**

**BELÉM - PARÁ
2015**

ANTONIO JUVENIL DA FROTA

**A LUZ, O TEMA E A TÉCNICA:
A RELAÇÃO IMPRESSIONISTA NAS PINTURAS DE PAISAGENS DE PINTO
GUIMARÃES**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Ciências da Arte da Universidade Federal do Pará, como exigência parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes.

Orientação: Prof. Dr. Alexandre Silva dos Santos Filho.

**BELÉM - PARÁ
2015**

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da UFPA

Frota, Antonio Juvenil da, 1963-

A luz, o tema e a técnica: a relação impressionista nas pinturas de paisagens de Pinto Guimarães / Antonio Juvenil da Frota. - 2015.

Orientador: Alexandre Silva dos Santos Filho.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências da Arte, Programa de Pós-Graduação em Artes, Belém, 2015.

1. Pintura - Amazônia. 2. Pintura - técnica. 3. Pintores impressionistas. 4. Pinto Guimarães.

I. Título.

CDD 23. ed. 759.98115



INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

ATA DE DEFESA PÚBLICA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO DO PROGRAMA DE
PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ.

Aos dezessete (17) dias do mês de Dezembro do ano de dois mil e quinze (2015), as nove (09) horas, a Banca Examinadora instituída pelo Colegiado do Curso de Mestrado em Artes da Universidade Federal do Pará, reuniu-se em Sessão Pública, no Programa de Pós-Graduação em Artes, sob a presidência do orientador professor doutor Alexandre Silva dos Santos Filho ao disposto nos artigos 58 a 61 do Regimento Interno, Seção V “da Aprovação ou Reprovação da Dissertação”, presenciar a defesa oral de Dissertação de **Antonio Juvenil da Frota**, Intitulada: **A LUZ, O TEMA E A TÉCNICA: A RELAÇÃO IMPRESSIONISTA NAS PINTURAS DE PAISAGENS DE PINTO GUIMARÃES**, perante a Banca Examinadora, constituída de acordo com o prescrito no parágrafo único do Artigo 59 do Regimento acima mencionado, pelos professores doutores Alexandre Silva dos Santos Filho, da Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará, Lia Braga Vieira e Edilson Silveira Coelho da Universidade Federal do Pará. Dando início aos trabalhos, o professor doutor Alexandre dos Santos Filho, passou à palavra ao mestrando, que apresentou a Dissertação, com duração de trinta minutos, seguido pelas arguições dos membros da Banca Examinadora e as respectivas defesas pelo mestrando, após o que a sessão foi interrompida para que a Banca procedesse à análise e elaborasse os pareceres e conclusões. Reiniciada a sessão, foi lido o parecer, resultando em aprovação, com o conceito Excelente, com exigência de ajustes pontuais, dada a recomendação de publicação de parte ou capítulo da referida Dissertação. Esta aprovação do trabalho final pelos membros será homologada pelo Colegiado após a apresentação, pelo mestrando, da versão definitiva do trabalho. E nada mais havendo a tratar, o professor doutor Alexandre dos Santos Filho, agradeceu aos presentes, dando por encerrada a sessão, a presente ata que foi lavrada, após lida e aprovada, vai assinada, pelos membros da Banca e pelo mestrando.

Belém-Pa, 17 de Dezembro de 2015.

Prof. Dr. Alexandre Silva dos Santos Filho

Profa. Dra. Lia Braga Vieira

Prof. Dr. Edilson Silveira Coelho

Antonio Juvenil da Frota

Ao meu pai (*in memoriam*) e à minha mãe

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a Deus, criador e gestor de toda vida, pela ajuda no discernimento durante a execução deste trabalho.

Especialmente à minha esposa Marília Frota e ao meu filho Geovane Frota, que, na convivência do dia a dia, durante todo o mestrado, muito me apoiaram e contribuíram para a minha dedicação e êxito.

Em particular, ao meu orientador, Professor Doutor Alexandre Silva dos Santos Filho, por ter me ajudado a encontrar os caminhos da pesquisa e apoiado construtivamente durante o seu processo de execução.

À professora Lia Braga e ao professor Edilson Coelho, que fizeram parte da banca de qualificação e defesa, pelas grandes contribuições à compreensão dos caminhos que tomaram esta pesquisa.

Aos demais professores do mestrado, que, etapa após etapa, contribuíram para o meu crescimento tornando possível a atual escrita.

A Dióris Pinto Guimarães, pela sua disposição e disponibilidade. Sem elas, muito do que fizemos não seria possível, tanto por permitir que tivéssemos acesso a pinturas ou fotografias das obras de Pinto Guimarães, seu irmão, quanto à disponibilização de documentos e informações obtidas por meio de entrevista.

À George Venturieri, que, a partir do ponto de vista de artista e amigo de Pinto Guimarães, em entrevista, revelou muito do pintor, contribuindo significativamente para esta pesquisa.

À Wania Contente, secretária do PPGArtes, profissional dedicada e grande colaboradora ao bom andamento do programa de Mestrado em Artes da Universidade Federal do Pará.

Aos meus colegas Professores de Arte da Escola Tenente Rêgo Barros. Graças a sua boa vontade e disponibilidade, assumindo as minhas turmas de aula, tive o apoio na obtenção de licença do meu trabalho de educador para me dedicar especificamente ao estudo do mestrado.

A todos que não mencionei, estejam cientes de que também contribuíram com o êxito desta pesquisa.

*Nunca mais me esquecerei
Das velas encarnadas
Verdes
Azuis
Da doca de Ver-o-Peso
Nunca mais.*

Manuel Bandeira.

RESUMO

Trânsitos e estratégias epistemológicas em Arte nas Amazônias é a linha de pesquisa a que se vincula esta dissertação, cujo objeto de estudo são as pinturas de paisagens de Pinto Guimarães, desenvolvidas durante a segunda metade do século XX. Tem como objetivo examinar as pinturas do artista paraense Pinto Guimarães, tanto nos seus aspectos procedimentais de execução, quanto na escolha temática dos cenários e dos motivos paisagísticos, bem como a visualidade da técnica pictórica, relacionando as suas características estilísticas às das pinturas impressionistas produzidas na França na segunda metade do século XIX. A metodologia é teórica com aporte documental e biográfica, com a qual se examinam pinturas produzidas pelo artista no período de 1963 a 1996 a partir de obras originais e da leitura de fotografias de obras importantes, pertencentes a acervos particular e público. Este estudo reúne autores da história da arte que tratam dos fundamentos da escola impressionista francesa, dentre os quais se destacam Argan (1992), Balzi (2009), Cavalcanti, C. (1981), Gompertz (2013), Lobstein (2010), Mason (2009), Newall (2011), Serullaz (1989) e Hauser (1998). Esclarece-se o legado visual que as pinturas de paisagens trouxeram para a contemporaneidade da arte pictórica em Belém, conforme as influências estilísticas a que elas estavam submetidas durante o período em que foram realizadas. Por fim, esta pesquisa aponta para as marcas objetivas de existência de um impressionismo na obra do artista e de características vinculadas à modernidade, mas também revela as verdadeiras motivações que conduziram o autor para o desenvolvimento das suas pinturas de paisagens.

Palavras-chave: Impressionismo. Pinto Guimarães. Pinturas de Paisagens.

ABSTRACT

Ways and epistemological strategies in Art in the Amazons is the research line that is linked to this thesis, whose object of study are the landscapes paintings of Pinto Guimarães, made up during the second half of the twentieth century. It aims to observe the paintings of the local artist Pinto Guimarães, both in its procedural aspects of execution, as in the thematic choice of scenarios and landscaped grounds, as well as the pictorial technique visual, relating its stylistic features to those of nineteenth century French Impressionist paintings. The methodology is theoretical by documentary contribution and biographical, with which paintings produced by the artist in 1963 to 1996 are observed from original works and by reading photographs of important works belonging to private and public collections. This study brings together authors of art history dealing with the fundamentals of French impressionist school, among which stand out Argan (1992), Balzi (2009), Cavalcanti, C. (1981), Gompertz (2013), Lobstein (2010) Mason (2009), Newall (2011), Serullaz (1989) and Hauser (1998). It brings to light the visual legacy that landscape paintings brought to contemporary pictorial art in Belém, according to the stylistic influences to which they were subjected during the period in which they were held. Finally, this research points to the neutral marks of existence of Impressionism in the artist's work and characteristics linked to modernity, but also reveals the true motivations that led the author to the development of his landscape paintings.

Keywords: Impressionism. Pinto Guimarães. Landscapes paintings.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – <i>Catedral de Rouen ao amanhecer</i>	31
Figura 2 – <i>Catedral de Rouen em pleno sol</i>	31
Figura 3 – <i>Monte de feno, Efeito da Geada Branca</i>	32
Figura 4 – <i>Nenúfares</i>	32
Figura 5 – <i>A Estação Saint-Lazare</i>	40
Figura 6 – <i>La Grenouillère</i>	41
Figura 7 – <i>Rue Saint Lazare (1893)</i>	44
Figura 8 – <i>Rue Saint Lazare (1897)</i>	44
Figura 9 – <i>Impressão, sol nascente</i>	46
Figura 10 – <i>Um bar no folies-bergère</i>	47
Figura 11 – <i>Esboço para Rua de Paris: dia chuvoso</i>	47
Figura 12 – <i>A aula de dança</i>	48
Figura 13 – <i>Remadores em Chatou</i>	48
Figura 14 – <i>Manhã, Dia Nublado, Rouen</i>	50
Figura 15 – <i>Rua Saint-Denis, Festa de 30 de Junho de 1878</i>	54
Figura 16 – <i>Montes de feno, fim do verão</i>	56
Figura 17 – <i>Regata em Argenteuil</i>	59
Figura 18 – <i>O campo de corridas</i>	61
Figura 19 – <i>A aula de dança</i>	62
Figura 20 – <i>Baile no Moulin de la Galette</i>	64
Figura 21 – <i>Canto de Praça</i>	70
Figura 22 – <i>Fazenda São Lourenço I</i>	74
Figura 23 – <i>Fazenda São Lourenço II</i>	74
Figura 24 – <i>Santarém</i>	76
Figura 25 – <i>Cenário urbano correspondente ao da pintura Santarém, como era caracterizado desde a década de 1930 antes da construção da praça do Pescador</i>	77
Figura 26 – <i>Cartão Postal da Praça do Pescador, 1971</i>	78
Figura 27 – <i>Ver-o-Peso I</i>	81

Figura 28 – <i>Ver-o-Peso II</i>	82
Figura 29 – <i>Doca do Ver-o-Peso</i>	84
Figura 30 – Fotografia de 1953, com o aspecto do porto do Ver-o-Peso	85
Figura 31 – <i>Casario</i>	86
Figura 32 – <i>Grande Hotel</i>	89
Figura 33 – <i>Canto de Praça</i>	91
Figura 34 – <i>Fazenda São Lourenço II</i>	97
Figura 35 – Detalhe 1 da pintura <i>Fazenda São Lourenço II</i>	97
Figura 36 – Detalhe 2 da pintura <i>Fazenda São Lourenço II</i>	98
Figura 37 – <i>Canto de Praça</i>	101
Figura 38 – Detalhe 1 da pintura <i>Canto de Praça</i>	103
Figura 39 – Detalhe 2 da pintura <i>Canto de Praça</i>	104
Figura 40 – Detalhe 3 da pintura <i>Canto de Praça</i>	105
Figura 41 – Esquema linear em perspectiva da pintura <i>Canto de Praça</i>	106
Figura 42 – <i>Casario</i>	108
Figura 43 – Detalhe 1 da pintura <i>Casario</i>	109
Figura 44 – Detalhe 4 da pintura <i>Canto de Praça</i>	109
Figura 45 – Detalhe 2 da pintura <i>Casario</i>	110
Figura 46 – Detalhe 3 da pintura <i>Casario</i>	111
Figura 47 – Detalhe 4 da pintura <i>Casario</i>	112
Figura 48 – <i>Santarém</i>	114
Figura 49 – Detalhe 1 da pintura <i>Santarém</i>	115
Figura 50 – Detalhe 2 da pintura <i>Santarém</i>	116
Figura 51 – Detalhe 3 da pintura <i>Santarém</i>	117
Figura 52 – Detalhe 4 da pintura <i>Santarém</i>	117
Figura 53 – Detalhe 5 da pintura <i>Santarém</i>	118
Figura 54 – <i>Ver-o-Peso I</i>	119
Figura 55 – Detalhe 1 da pintura <i>Ver-o-Peso I</i>	121
Figura 56 – Detalhe 2 da pintura <i>Ver-o-Peso I</i>	122
Figura 57 – Detalhe 3 da pintura <i>Ver-o-Peso I</i>	123
Figura 58 – Detalhe 4 da pintura <i>Ver-o-Peso I</i>	123
Figura 59 – Detalhe 5 da pintura <i>Ver-o-Peso I</i>	124
Figura 60 – Detalhe 6 da pintura <i>Ver-o-Peso I</i>	125
Figura 61 – Detalhe 7 da pintura <i>Ver-o-Peso I</i>	125
Figura 62 – <i>Doca do Ver-o-Peso</i>	127

Figura 63 – Detalhe 1 da pintura <i>Doca do Ver-o-Peso</i>	130
Figura 64 – Detalhe 2 da pintura <i>Doca do Ver-o-Peso</i>	130
Figura 65 – Detalhe 3 da pintura <i>Doca do Ver-o-Peso</i>	132
Figura 66 – Detalhe 4 da pintura <i>Doca do Ver-o-Peso</i>	134
Figura 67 – <i>Guarita do Ver-o-Peso</i>	134
Figura 68 – Detalhe 5 da pintura <i>Doca do Ver-o-Peso</i>	136
Figura 69 – Detalhe 6 da pintura <i>Doca do Ver-o-Peso</i>	136
Figura 70 – Detalhe 7 da pintura <i>Doca do Ver-o-Peso</i>	137
Figura 71 – Detalhe 5 da pintura <i>Canto de Praça</i>	153
Figura 72 – Detalhe 5 da pintura <i>Casario</i>	153
Figura 73 – Detalhe 8 da pintura <i>Doca do Ver-o-Peso</i>	153
Figura 74 – Detalhe 9 da pintura <i>Doca do Ver-o-Peso</i>	154
Figura 75 – Detalhe 8 da pintura <i>Ver-o-Peso I</i>	159
Figura 76 – <i>Vale com papoulas</i>	169
Figura 77 – <i>Rain's Rustle</i>	169

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	14
2	A LUZ, O TEMA E A TÉCNICA: CARACTERÍSTICAS DO IMPRESSIONISMO	22
2.1	A pintura ao ar livre: a luz como objeto de estudo	23
2.1.1	<i>En plein air</i> : uma visualidade em construção	23
2.1.2	A fotografia e o instante de luz	25
2.1.3	Estudo visual da luz: a natureza científica do Impressionismo	27
2.1.4	A transitoriedade da luz e da cena: experiências ao ar livre e no estúdio	30
2.1.5	Ao ar livre fora da França: a luz em diferentes atmosferas	34
2.2	A temática do cotidiano: o Impressionismo sob o olhar da luz, das ideias e do lugar	37
2.2.1	O tema sob o olhar dos impressionistas: a luz, o transitório e as ideias de modernidade	39
2.2.2	A temática do cotidiano e o caráter urbano: o lugar e o olhar do artista ...	46
2.3	A inovação técnica: luz e cor, uma proposta pictórica	51
2.3.1	O fazer pictórico impressionista: um ato do olhar	52
2.3.2	A forma e a ausência da linha	57
2.3.3	Composição: as influências do olhar, da fotografia e do japonismo	60
3	AS PINTURAS DE PAISAGENS EM PINTO GUIMARÃES	66
3.1	Os primeiros contatos com a arte	67
3.2	O Salão de 1963 e a trajetória do artista	68
3.3	Pinturas de paisagens: Cenários da memória e do cotidiano	72
3.3.1	Os lugares da memória: <i>Fazendas São Lourenço e Santarém</i>	73
3.3.2	Belém: a cidade da memória e do cotidiano	79
4	A CONSTRUÇÃO PICTÓRICA DE PINTO GUIMARÃES	94
4.1	<i>Fazenda São Lourenço II: cor e luz</i>	96

4.2	<i>Canto de praça: forma, cor e luz</i>	100
4.3	<i>Casarios: cor, contornos e transparência</i>	107
4.4	<i>Santarém: marcas da forma e da cor</i>	113
4.5	<i>Ver-o-Peso I: uma proposta em construção</i>	118
4.6	<i>Doca do Ver-o-Peso: composição, forma e cor</i>	127
5	A RELAÇÃO IMPRESSIONISTA NAS PINTURAS DE PAISAGENS DE PINTO GUIMARÃES	139
5.1	O artista e o olhar: as referências visuais das pinturas de paisagens	140
5.2	O tema: as relações cênicas com o Impressionismo	143
5.3	A técnica: conexões e desconexões com as relações impressionistas	150
5.4	Pinturas modernas: para além das relações impressionistas	164
6	CONCLUSÃO	167
	REFERÊNCIAS	172
	APÊNDICE	180

1 INTRODUÇÃO

O artista Pinto Guimarães (1930-1997) atuou nas artes plásticas paraenses de 1949 a 1996. Ele teve uma produção pictórica eclética, desenvolvendo obras com propostas que envolvem temática indígena, figura humana, abstratos e paisagens. Destas, foi nas suas pinturas de paisagens que encontramos um inquietante caminho a ser explorado, obedecendo a uma ordem crescente de interesse. Primeiro porque elas foram uma presença constante, desde as primeiras décadas até o final da carreira do artista; e também devido ao conteúdo das obras, por elas registrarem a realidade visual do cotidiano do bairro central e da Cidade Velha de Belém, mostrando um panorama significativo dos seus aspectos urbanos. E, finalmente, a questão fundamental – com base na denominação encontrada em Almeida (2012), Chaves (2000) e mais cinco¹ periódicos de Belém – de que tais pinturas de paisagens são impressionistas. Essa designação é um tanto peculiar, por identificar um estilo artístico originado no século XIX, especificidade que completou o interesse em estudá-las. Vislumbramos, assim, a existência de uma problemática desafiadora, em querer compreender sobre a execução do Impressionismo no contexto da arte do século XX; relevância decisiva na escolha das referidas pinturas de paisagens como objeto de estudo desta pesquisa, conduzindo o seu desenvolvimento a partir do título: “A luz, o tema e a técnica: a relação impressionista nas pinturas de paisagens de Pinto Guimarães”.

Tendo as pinturas de paisagens como objeto de estudo e preocupando-se em relacioná-las com o Impressionismo, torna-se pertinente uma meta investigativa como ponto de partida e condutora permanente do desenvolvimento do trabalho em execução. Desse modo, o objetivo desta pesquisa consiste em examinar as pinturas de paisagens de Pinto Guimarães relacionando as suas características com as da proposta pictórica do Impressionismo surgido na França do século XIX. Para tal

¹ Cf. em O LIBERAL, 18 dez. 2007, Caderno Magazine, p. 6; O LIBERAL, 18 dez. 2009, Caderno Magazine, p. 4; O LIBERAL, 16 dez. 2010a, Caderno Magazine, p. 3; O LIBERAL, 26 dez. 2010b, Caderno Magazine, p. 8; O LIBERAL, 16 jan. 2011, Caderno Magazine, p. 8.

estudo, consideramos questões como a observação dos motivos ao ar livre durante o ato pictórico, prática comum entre os artistas iniciadores do Impressionismo, assim como a temática desenvolvida nas paisagens e a técnica pictórica aplicada nas obras.

No sentido de cumprir os propósitos da pesquisa, empregamos uma metodologia teórica com aporte documental e biográfica. Na fundamentação sobre o Impressionismo, bem como na coleta de dados sobre as pinturas de paisagens de Pinto Guimarães, objeto da pesquisa, recorreremos a livros, artigos científicos, dissertações, periódicos, catálogos de exposições, objetos artísticos e imagens fotográficas. Completando os procedimentos metodológicos, também foram obtidas informações mediante entrevistas.

A respeito do aporte teórico deste estudo, conduzindo-nos pelos aspectos conceituais, historiográficos e pelas características do Impressionismo, apoiamo-nos em Argan (1992), Balzi (2009), Cavalcanti, C. (1981), Gompertz (2013), Lobstein (2010), Mason (2009), Newall (2011) e Serullaz (1989), autores da história da arte, com a maioria vinculada, mais precisamente, ao Impressionismo. A partir deles compreendemos sobre a pintura ao ar livre, a natureza científica, a temática e a técnica desenvolvida pelos artistas impressionistas. Com os autores acima, mais Hauser (1998) e Murguia (1999), tratamos sobre o efervescente contexto industrial francês e o caráter urbano do Impressionismo. Dentre os referidos autores, apenas Argan (1992) e Serullaz (1989), em conjunto com a contribuição de Benjamin (1987), Correa (2013), Menezes (1997) e Patrício (2011), abordam as influências da fotografia no movimento artístico francês. Acerca das ideias de modernidade que influenciaram o Impressionismo, apoiamo-nos em Baudelaire (2006).

Temos, nesses mesmos autores citados, com a inclusão de Mattos (2012), Farthing (2011), Strickland (2002), Rosa (2012) e Proença (2011), o suporte para a análise das pinturas de paisagens de Pinto Guimarães, no que compreende o confronto dessas com as características dos procedimentos pictóricos, temáticos e técnicos dos impressionistas. Os conceitos das questões formais, envolvendo a perspectiva, as estruturas compositivas, a cor e as técnicas de pinturas mais específicas, dependentes de uma bibliografia especializada, trabalhamos com Aoki (2013), Cumming (2010), Dondis (1997), Ocvirk (2014), Vasconcelos (1993) e Wong (1998).

Nas referências sobre o Impressionismo para além das fronteiras francesas, considerando o ato de pintar ao ar livre e os efeitos das qualidades atmosféricas no resultado das pinturas, encontramos em Balzi (2009) e Lobstein (2010) constatações de experiências artísticas em Londres e na Itália. E em Capatti (2009), Marco (2013), Meyer (2009), Molina (2004), Nunes (2008) e Parreiras (1999), discussões que tratam da atuação de artistas impressionistas brasileiros e das influências do clima tropical, repercutindo nas particularidades das cores e seus acentuados contrastes nas obras.

Para contextualizar a arte paraense, relacionando com o fazer de Pinto Guimarães e suas obras em estudo, obtivemos dados sobre exposições e premiações recorrendo a jornais disponíveis em Almeida (2012), Cavalcanti, Alexandra (2010), catálogos de exposições apresentados por Carvalho (2003), Chaves (2000/2004) e Ricci (1997), trabalhos acadêmicos a exemplo de dissertações da autoria de Moura (2012), Meira (2008) e Silva (2009) e ao livro *Momentos iniciais do abstracionismo no Pará*, de Sobral (2002). Também encontramos em Sarges (2002) relações comparativas de contexto entre a Paris do final do século XIX e início do XX com Belém do Pará e identificamos, dessa forma, referências temáticas nas paisagens de Pinto Guimarães que se apoiam em motivos construídos na capital paraense, numa época aproximada à da atuação dos artistas impressionistas franceses. Em Couto (2013), Queiroz (1993), Neto (2012a/2012b/2013) e Santos, L. (2012), tivemos clareza quanto a alguns aspectos contextuais da escolha temática das pinturas de paisagens de Pinto Guimarães.

Em relação aos demais instrumentos da pesquisa, na obtenção de dados sobre o artista, sua trajetória e obras, fizemos uso de métodos, conforme Lüdke (1986), que encontram apoio na análise de documentos e em entrevistas. Nesse sentido, examinamos pinturas artísticas e, quando da inacessibilidade das obras originais, o fizemos a partir de fotografias que as representavam. Para isso, foram feitos registros de obras tanto no Acervo de Dióris Pinto Guimarães, irmã do artista, quanto no Museu de Arte de Belém.

No que concerne às entrevistas, adquirimos informações sobre a trajetória do artista, infância, adolescência, os primeiros contatos com as artes plásticas, premiações em salões, a relação com outros artistas seus contemporâneos, amigos e a rotina da sua vida particular, com Guimarães (2013), irmã de Pinto Guimarães. Na aquisição de dados complementares relativos aos aspectos contextuais,

históricos e técnicos sobre as obras artísticas em estudo e seu autor, fizemos contato com Venturieri (2015), artista plástico e amigo de convivência de Pinto Guimarães.

Em se tratando, especificamente, sobre a metodologia de análise das pinturas de paisagens de Pinto Guimarães, o fizemos com base nas concepções de Edmund Feldman², conforme Pedrosa, S. (2002), a partir do exercício operativo de *descrição, análise, interpretação e julgamento*³, síntese da sua proposta de apreciação artística. Quanto aos enfoques filosóficos que justificam a análise das obras, como sugerido por Feldman, nos amparamos no formalismo⁴ por ser a proposta que mais se afina ao desenvolvimento do atual estudo.

Embora tendo a metodologia de Feldman, como norteadora para a análise das pinturas de paisagens de Pinto Guimarães, não a tomamos como orientação rígida e limitadora diante de oportunas evidências de fundamentos complementares. Também levamos em conta que, apesar de cada uma das etapas de análise apresentarem níveis diferentes de complexidade, em Melo (2009) temos clareza de que elas não precisam ocorrer necessariamente na ordem exposta. Assim como, em Tombini (2011), dependendo do propósito do estudo em realização, somos cientes de que não é obrigatório utilizar todas as etapas sugeridas.

Partindo da abertura metodológica de leitura de imagens, destacado neste entendimento, reunido aos autores citados, fundamentadores do Impressionismo,

² Referimo-nos a Edmund Burke Feldman, Professor da Universidade de Geórgia, USA (PEDROSA, S., 2002).

³ Para maior entendimento sobre o teor de cada uma das etapas operativas de leitura de imagem, conforme Feldman, nos recortes a seguir, elas são citadas por Pedrosa, S. (2002, p. 2-5) do seguinte modo: “**1- Descrição:** Neste estágio o autor sugere se fazer uma lista detalhada de objetos e formas contidos na obra; descrevendo tudo o que se vê. Esse exercício ajuda o observador a se deter mais longamente a observar a obra e ao mesmo tempo descobrir coisas ou detalhes que não haviam sido captados à primeira vista (...); **2- Análise:** É a observação do procedimento daquilo que vemos na obra de arte. Aqui, o intento é de descrever a relação entre as coisas que vemos na obra em estudo. Por exemplo, como as formas afetam ou se influenciam umas às outras. Esse processo é chamado de ‘análise formal’ (...); **3- Interpretação:** É o estágio em que, baseado nos elementos descritos e analisados da obra, o observador dar significado ao trabalho de arte. Não se tenta aqui traduzir qualidades visuais em combinações verbais. Usam-se palavras para descrever ideias que explicam as sensações e sentimentos que temos diante do objeto de arte (...); **4- Julgamento:** Neste estágio decide-se sobre o valor estético de uma obra de arte. É o momento de explicitar as razões porque o trabalho em estudo é bom ou ruim. As razões para se julgar um trabalho excelente ou pobre têm de ser baseadas numa filosofia da arte. O autor sugere três enfoques filosóficos sob os quais uma obra pode ser justificada: formalismo, expressionismo e instrumentalismo” (grifo do autor).

⁴ A respeito do formalismo, Pedrosa, S. (2002, p. 3) ressalta que “esta corrente enfatiza a importância e a maneira de como os elementos visuais se agrupam ou se relacionam na obra de arte”. Característica que contempla as preocupações analíticas das discussões que envolvem as pinturas de paisagens de Pinto Guimarães. Principalmente, por ter sido a partir da abordagem formal e técnica, que obtivemos a abertura dos caminhos para as demais investidas em relação à temática e a investigação quanto ao olhar impressionista ou não, dos motivos, por parte do artista.

mais os que contribuíram para a compreensão do contexto do artista e das suas obras em estudo, assim como, os que tornaram claros os aspectos procedimentais, temáticos e técnicos das referidas pinturas, cumprimos, fundamentalmente, os passos previstos para fecharmos as ideias, a visualidade e as discussões que consideram as relações impressionistas nas pinturas de paisagens de Pinto Guimarães.

No que diz respeito à importância das pinturas de paisagens de Pinto Guimarães, no contexto do conjunto de sua obra, elas são relevantes enquanto objeto de estudo, tendo em vista tanto o seu significado para com o seu autor – como demonstrado na sua dedicação, produzindo uma numerosidade de obras, principalmente na sua última fase artística –, quanto pela expressiva presença delas no contexto da arte paraense. Testificamos a sua relevância quando as encontramos como participantes de eventos artísticos de Belém, mesmo anos após o falecimento do artista, como constatado, conforme Derenji (2003), na participação da paisagem de título *Canto de Rua* (1963), na 22ª edição do Arte Pará e, segundo Queiroz (2012), na seleção da tela *Doca do Ver-o-Peso* (1996), como parte da 30ª edição do Arte Pará. Semelhante importância verifica-se por razão das pinturas de paisagens fazerem parte de acervos oficiais e particulares⁵. Como um exemplo, identificamos as pinturas *Santarém* (1996) e *Doca do Ver-o-Peso* (1996), ambas pertencentes ao acervo do Museu de arte de Belém.

Apesar de reconhecer a importância das paisagens de Pinto Guimarães para a cultura artística local, até o momento não temos o registro de que foi desenvolvido um estudo específico sobre elas. Condição que, além de suscitar a iniciativa de sua escolha como objeto de pesquisa, como fizemos, também acarretou dificuldades para encontrar informações textuais sobre tais obras. Desafio que vencemos a partir da visualidade direta das obras, construindo o conhecimento em torno delas durante a visita aos acervos onde as encontramos. Superação que nos deu, mediante o apoio do registro fotográfico dos seus aspectos gerais e dos detalhes, a segurança de fazer a análise pretendida das pinturas de acordo com o objetivo norteador desta pesquisa.

⁵ Cf. Catálogo da Exposição das Obras do Artista Pinto Guimarães Pertencentes a Acervos e Coleções Particulares. Galeria Debret. Belém-PA, Novembro de 1997.

Destacamos que tivemos contato direto com a maioria das pinturas⁶ de paisagens constantes neste trabalho, identificando de perto a sua materialidade construtiva, os aspectos do cenário representado, as características pictóricas, os detalhes da superfície das telas, das texturas da tinta e as condições físicas das obras. Situação que contribuiu imensamente para a sua análise. No entanto, durante o ato da escrita, foi através do olhar das fotografias, ainda que digitais e ampliadas, que obtivemos a referência visual do estudo minucioso que fizemos sobre o tema e a técnica do artista em suas paisagens.

Mencionamos que esses procedimentos são uma limitação para o seu estudo, por compreender ser a imagem fotográfica representativa de uma pintura sujeita a variações da qualidade de máquinas. Todavia, salientamos que, independentemente das restrições procedimentais, as dificuldades expostas foram superadas pelo contato que tivemos com a maioria das obras originais e as anotações antecipadas das principais características de tais obras, etapas que foram significativas para o êxito da pesquisa.

Tratando-se dos capítulos, o primeiro deles, de título “A luz, o tema e a técnica: características do Impressionismo”, fundamentado por autores que tratam sobre o Impressionismo desenvolvido na França do século XIX, detemo-nos em verificar, essencialmente, sobre o que o distingue caracteristicamente em relação às demais propostas artísticas anteriores e posteriores a ele. Processo investigativo durante o qual percebemos três particularidades cruciais, que marcam o estilo artístico, enquanto formadoras de uma tríade de referências, as quais serviram de base para o título do trabalho. Referimo-nos à “luz”, ao “tema” e à “técnica”, foco de estudo que sintetiza a abrangência do fazer pictórico impressionista, favorecendo, a seu tempo, os procedimentos analíticos aplicados às pinturas de paisagens de Pinto Guimarães quando, nos capítulos específicos, estas são inseridas nas discussões de suas relações impressionistas.

O capítulo dois, delimitado pelo título “As pinturas de paisagens em Pinto Guimarães”, propõe-se em fazer o primeiro contato com o autor e as suas pinturas, objetos de estudo da pesquisa. Momento em que é conhecido como se deu o início da trajetória do artista, a premiação de relevância que lhe agraciou com estudos de

⁶ Dentre as pinturas em estudo, com apenas duas delas não foi possível o contato direto com as telas originais. As referências visuais que tivemos das mesmas, limitaram-se ao uso de fotografias. Temporariamente, antes de tratarmos detalhadamente sobre tais obras, as identificamos pelo título de *Ver-o-Peso I* (1996) e *Grande Hotel* (1996).

aperfeiçoamento na sua arte e os caminhos que tomou posteriormente a este episódio. Nesse mesmo capítulo, apresentam-se todas as pinturas de paisagem em estudo, identificando-as e analisando o cenário formador do seu conteúdo. Passo no qual também é indagado sobre o ato pictórico de Pinto Guimarães, examinando comparativamente com as relações do olhar e do fazer artístico dos impressionistas enquanto pintores que executavam as suas obras observando os motivos diretamente na natureza ao ar livre.

No terceiro capítulo, denominado “A construção pictórica de Pinto Guimarães”, examinam-se as questões técnicas das paisagens em estudo, analisando desde as suas marcas de tinta com empaste e textura na superfície da tela, à construção formal, contornos e a composição. No conjunto das obras escolhidas para essa fase da pesquisa, verificam-se tanto as características impressionistas presentes, quanto às qualidades contrárias que se afastam da proposta pictórica do Impressionismo. Todas as particularidades técnicas das obras são tratadas com relevância, no sentido de propiciar o domínio das ponderações finais que as relacionam com as pinturas impressionistas.

O capítulo quatro, intitulado “A relação impressionista nas pinturas de paisagens de Pinto Guimarães”, finaliza os propósitos da pesquisa. Durante o seu desenvolvimento, resgatam-se os conceitos, características e demais peculiaridades que identificam as obras impressionistas verificadas desde o primeiro capítulo, confrontando com os resultados do que foi analisado nas pinturas de Pinto Guimarães nos capítulos subsequentes. Ciente da considerável e desafiadora abordagem, essa etapa encontra nas referências do estudo, disponíveis em cada capítulo anterior, as determinantes que fecham a pesquisa. Para isso, faz-se a revisão sobre o ato pictórico de Pinto Guimarães, a temática de suas paisagens e a técnica aplicada, confrontando com as características do modelo afirmado como inspirador e, somente então, apresentam-se os resultados obtidos. Discussão que se encerra considerando, não somente a arte produzida pelos impressionistas do século XIX nem, exclusivamente, as pinturas de paisagens de Pinto Guimarães executadas na segunda metade do século XX. Mas sim, todo o repertório da arte e de sua história, com informações, quando necessárias, sobre outras propostas artísticas, completando e fazendo a conexão entre os dois tempos.

Por refletir as características de seu tempo, as pinturas de paisagens de Pinto Guimarães, como identificação impressionista, provisoriamente permanecem vagas,

não permitindo a formulação de um resultado sem o estudo em desenvolvimento. Dessa forma, a importância delas na cultura artística paraense e a necessidade de um estudo com base na sua análise estilística são as motivações e as metas que momentaneamente nos desafiam a trilhar nos caminhos da pesquisa. Por isso, a indispensável tarefa da compreensão histórica da arte envolvendo as características do Impressionismo é o propósito primeiro da atual abordagem. É nessa etapa, como disponibilizado no primeiro capítulo, primeiro estágio do estudo, que temos o modelo artístico de apoio visual e conceitual para a investigação das paisagens objeto de estudo desta pesquisa, permitindo cumprir o objetivo especificado.

2 A LUZ, O TEMA E A TÉCNICA: CARACTERÍSTICAS DO IMPRESSIONISMO

A pintura impressionista, desenvolvida na França da segunda metade do século XIX, apresenta algumas características definidoras, pois significa a ruptura com a tradição pictórica, com o modo de ver e fazer arte. Elas estão dispostas e facilmente reconhecíveis na visualidade e interpretação das obras e na história do Impressionismo como foi desenvolvido pelos seus principais representantes iniciadores.

Para enfocarmos especificamente essas características e conhecê-las, adquirindo condições de compreender o Impressionismo em sua essência e aparências, vamos eleger três delas – por serem as mais significativas – dentro do estudo a que nos propomos fazer no atual trabalho.

Em se tratando, nomeadamente, de cada uma, a primeira refere-se à pintura ao ar livre, que, embora tenha sido uma prática exercida também por outros artistas em períodos anteriores ao surgimento do movimento impressionista, no entanto foi nele que ela teve uma aplicação fundamental, pela própria natureza do fazer artístico impressionista. A outra característica reporta-se à temática trabalhada pelos artistas. Eles registram, em suas obras, um novo olhar sobre o seu cotidiano. Apresentam um novo conteúdo na pintura que, por sua vez, é satisfatório ao pensamento de modernidade vigente na atualidade francesa daquele momento. E a terceira delas, segundo a ordem de estudo que será abordada, corresponde às inovações técnicas pictóricas, ao modo de interpretar e aplicar a cor e às diferentes soluções da construção formal e compositiva, contrariando as referências clássicas, como ainda não havia sido trabalhado pela arte da pintura.

Cada uma das características do Impressionismo mencionadas trazem, em suas particularidades, elementos externos à arte. Eles são resultantes das conexões e influências do movimento com a realidade parisiense. Do contexto intelectual, industrial, científico e ideológico, ambos formadores do olhar e do saber sobre o lugar existencial dos artistas que o compunham.

Esses elementos de contexto, apesar de indispensáveis quanto à abordagem, para melhor nos inteirarmos sobre o que realmente é o Impressionismo, não terão, imediatamente, enquanto tópico específico, um lugar de destaque nesta escrita. Suas referências serão mencionadas à medida que tiverem uma vinculação direta com o texto em andamento.

2.1 A pintura ao ar livre: a luz como objeto de estudo

A pintura *en plein air*, como era dito pelos franceses, ou seja, a pintura ao ar livre, é uma das distinções da pintura impressionista. Sem se prender a regras estabelecidas, com essa atitude, de acordo com Serullaz (1989), os artistas apenas se propõem a representar os objetos observados segundo suas impressões pessoais do momento. Desde o esboço até a completa finalização da pintura, a aplicação das cores na tela é feita a partir de uma observação direta do modelo exposto sob a luz natural. Atitude artística que, é claro, conforme Lobstein (2010), não foi vivenciada com dedicação por todos os membros iniciadores ou posteriores do movimento. No entanto, é pertinente na sua caracterização.

Para chegar ao domínio desse método, os artistas se dedicaram ao estudo visual da luz e seus reflexos conforme incidiam sobre os objetos. O empenho era tanto, que resultou em estudos de cada instante de alteração da luz sobre o motivo, se estendendo à busca de sua visualização e suas características em outras atmosferas fora da França, fazer artístico que se propagou pelo mundo inclusive no Brasil.

2.1.1 *En plein air*: uma visualidade em construção

Com foco nas suas etapas evolutivas, a pintura ao ar livre foi uma iniciativa surgida bem antes do século XIX, tendo como principal motivação o interesse de artistas pelos efeitos da incidência da luz solar sobre os objetos expostos ao ambiente natural. O mais antigo registro dessa prática, a partir de referências em Pereira (2013), foi trabalhado por Pierre-Henri de Valenciennes (1750-1819), no século XVIII, nos seus estudos ao ar livre pintados em óleo sobre papel. Todavia, a pesquisa na busca de entendimento da luz natural e seus efeitos na natureza, para aplicação na arte, remontam de tempos ainda mais antigos, encontrando em Leonardo da Vinci (1452-1519) um dos exemplos clássicos. Suas anotações, acerca

dos fenômenos da luz têm os resultados de seus estudos, além de registrado nos seus escritos, também no “Tratado de paisagem”, no qual, conforme Cavalcanti, C. (1981), ele revela princípios do Impressionismo já presentes na paisagem de fundo do retrato da Gioconda, caracterizado pela fluidez e vibração luminosa que envolve a figura.

Avançando para o século XIX, a pintura ao ar livre vem se manifestar de modo organizado por volta de 1830, com a fundação da Escola de Barbizon. Constituída por um grupo de artistas, de acordo com Santos, G. (2012), ela surge numa época em que as pinturas de paisagens eram apenas fundo para que as figuras não parecessem estar flutuando no branco da tela. Diferentemente das ocorrências no meio artístico da época, os membros dessa escola empreenderam algumas inovações nas suas propostas. Uma delas, em vez de figuras, passaram a pintar unicamente as paisagens nas telas; outra, é a tomada de posição: se deu na mudança de atitude dos artistas – no lugar do estúdio, foram pintar diretamente ao ar livre (BALZI, 2009).

Os artistas da Escola de Barbizon, no modo de pintar, metodologicamente, foram influentes ao Impressionismo. No entanto, nas suas sessões de pintura, continham-se em fazer apenas os esboços, observando direto na natureza com o uso de aquarela e tinta a óleo. A finalização da tela era realizada posteriormente no estúdio. Mesmo assim, quase três décadas antes dos impressionistas, suas obras já apresentavam inovação no contexto da arte francesa (MASON, 2009).

Dentre os artistas da Escola de Barbizon, que, segundo Krauss (2010), era um verdadeiro pintor ao ar livre, chamava-se Daubigny (1817-1878). Ele não fazia somente os esboços, finalizava em definitivo o quadro ainda no campo, não precisando retocar mais nada no estúdio.

Também na década de 1840, formou-se outro grupo de artistas que se caracterizava pelas atividades pictóricas ao ar livre. Eles pertenciam à escola de Saint-Siméon, mas eram conhecidos pela denominação de “pintores de atmosfera”. É com eles, com suas propostas de transposição da luminosidade da natureza para a tela que, conforme Serullaz (1989, p. 29),

[...] o Impressionismo vai ser elaborado e que, pela primeira vez, um grupo de artistas decidirá pintar *direta e totalmente* ao ar livre. Esses pintores vão esboçar, realizar e terminar suas telas fora, diante do motivo, e registrar rapidamente suas impressões visuais em toda a sua espontaneidade, suas

sensações fugazes, num verdadeiro corpo-a-corpo com a natureza e com aquilo que ela pode ter de mais fugidio (grifo do autor).

Esse grupo de artistas reunia-se em uma fazenda, na Normandia, localizada na região noroeste da França, tendo, entre os seus representantes de destaque Eugène Boudin (1824-1898), um entusiasta da pintura ao ar livre. Este, para facilitar a celeridade de suas pinturas e não perder o momento fugaz, usava telas pequenas ao mesmo tempo em que as pinceladas eram rápidas e grossas, dando destaque mais à atmosfera do que à cena (MASON, 2009). Segundo Serullaz (1989), parece ter sido ele, um dos grandes incentivadores da escola de Saint-Siméon e, em Cavalcanti, C. (1981), verificou-se que também foi ele o iniciador de Monet (1840-1926) na pintura ao ar livre e um dos precursores do Impressionismo.

Em França, Itália, Inglaterra e demais países próximos, muitas foram as iniciativas de artistas ou de grupos de artistas, na execução de pinturas ao ar livre, a exemplo de Camille Corot (1796-1875), artista francês que gostava de deixar perceber, em suas pinturas, a atmosfera existente entre o observador e o objeto; William Turner (1789-1862), artista inglês, que pedia para lhe amarrarem no mastro do navio para, com segurança, durante a tempestade fazer os esboços das ondas (BALZI, 2009). E, além de outros, também o artista francês Gustave Courbet (1819-1877), que valorizava a luz ao natural, dedicando-se a exprimir toda a sua intensidade em suas pinturas (SERULLAZ, 1989).

Embora a manifestação de cada um desses artistas tenha se destacado com características próprias, de alguma forma fizeram proliferar as ideias da pintura ao ar livre na busca da luz ao natural. E, desse modo, também vieram a influenciar no surgimento do Impressionismo. No mínimo, os grupos e cada artista estavam em harmonia com a realidade de descobertas e mudanças em relação aos tradicionais cânones da arte vigentes durante o século XIX (LOBSTEIN, 2010). Esse olhar lhes permitiu perceber e buscar novas concepções na arte conduzindo-os, às atitudes que culminaram na realização das diversificadas propostas de pintura *en plein air*.

2.1.2 A fotografia e o instante de luz

Reportando-se ao desenvolvimento técnico, ocorrido durante o século XIX, uma invenção teve relações de influências diretas com a proposta de pintura *en plein air* praticada pelos impressionistas. Trata-se da câmara fotográfica que, via de

regra, não era uma ferramenta do pintor, mas alterou os valores do seu olhar repercutindo no seu fazer pictórico. A invenção foi resultado de longos e diversos estágios evolutivos de pesquisa e finalmente solucionada por Louis Jacques Mandé Daguerre (1787-1851), com sua criação de nome daguerreotipo. Era um instrumento mecânico que permitia gravar imagens sobre superfícies. A sua apresentação ao mundo ocorreu em 1839 e a partir daí modificou para sempre o modo de representar cenas e acontecimentos (PATRÍCIO, 2011).

A fotografia vem responder à insistência do homem em captar a luz como disposta na natureza e registrá-la com seus reflexos em forma de imagem sobre uma superfície bidimensional. Empreendimento já em ocorrência, conforme Correa (2013), desde a criação da câmara escura, usada por artistas diversos a partir do renascimento, para ajudá-los a representar desenhos de motivos projetados por ela sobre algum suporte. Mas, por ironia, quando o homem – um artista, considerando que, segundo Menezes (1997), Daguerre também era pintor – inventa a máquina de registrar imagens, ao contrário, em vez de ela ocasionar soluções técnicas para apoiar as suas representações pictóricas, na verdade, diferentemente da câmara escura, que lhe amparava nessas operações, o novo invento traz, em sua essência, um questionamento quanto ao papel social desse artista a partir desse ponto da realidade. E, com efeito, como uma ameaça, podendo tomar o seu lugar, não tardou em atrair, para si, os pintores de retratos em miniaturas. “A evolução foi tão rápida que, por volta de 1840 a maioria dos pintores de miniaturas se transformaram em fotógrafos, a princípio de forma esporádica e pouco depois exclusivamente” (BENJAMIN, 1987, p. 97). Por outro lado, entre os pintores de paisagens, a fotografia despertou para novas possibilidades. Argan (1992, p. 78), nos diz que

sua invenção (1839), o rápido progresso técnico que reduz os tempos de exposição e permite alcançar o máximo de precisão, as tentativas de fotografia “artística”, as primeiras aplicações da fotografia ao registro de movimentos (fotografia estroboscópica, cinematografia), mas principalmente a produção industrial das câmeras e as grandes transformações na psicologia da visão, determinadas pela utilização generalizada da fotografia, tiveram, na segunda metade do século passado uma profunda influência sobre o direcionamento da pintura e o desenvolvimento das correntes artísticas, ligadas ao Impressionismo (grifos do autor).

Ou seja, a partir do daguerreotipo, além de grandes influências no contexto social francês, com o questionamento do papel do artista na sociedade, ele também provoca um novo interesse desse artista para com o seu objeto de representação.

Novas perspectivas tornam-se visíveis dentre elas a percepção e a importância da captura da luz como representação do instante. Desse modo, já não bastava mais, ao artista, somente sair do estúdio para pintar ao ar livre sob a luz natural. A luz, para o artista também se tornara, como era para a fotografia, um elemento importante e alvo principal de detecção durante o registro de imagens. Sendo assim, os artistas passaram a perseguir a luz, momento a momento, em transição por sobre os objetos da natureza, ao longo do dia, do nascer ao pôr do sol. Com essas características inquietas e olhar atento para com a efemeridade da luz natural, surgiram os pintores impressionistas. Sob as influências da fotografia, eles “[...] saem dos ateliers e procuram no interior do globo ocular a percepção de uma natureza que, a cada mutação de luz, muda de aspecto e de verdade” (MUGA, 2008, p. 4). Com isso, tornam-se portadores de um propósito que dava razão para o ato de pintar ao ar livre. E, em busca dessa fugacidade, afirma Serullaz (1989, p. 8), “[...] antes deles, pintor algum jamais oferecera uma imagem da natureza tão fielmente viva e luminosa”.

2.1.3 Estudo visual da luz: a natureza científica do Impressionismo

Durante o século XIX e anteriores, a investigação quanto à compreensão da luz e como ela se manifesta na natureza, implicou na participação de vários personagens da história. Dentre eles, além dos já citados artistas da escola de Barbizon, Saint-Siméon e outros, também fizeram parte pesquisadores diversificados na área das ciências, principalmente no campo da ótica, da física e da química das cores. É considerando esses últimos, tendo em conta o foco do olhar científico, que nos propomos a compreender, a partir daqui, sobre a atuação *en plein air* dos impressionistas.

Inicialmente, devemos considerar que a observação e a fixação das alterações que a luz do sol provoca nas cores da natureza foram, mesmo que intuitivamente, comum entre muitos artistas do passado, incluindo entre eles, como visto em Cavalcanti, C. (1981), Leonardo da Vinci. No entanto, entre os impressionistas, esse vem a ser um dos principais sentidos de sua pintura. Esse propósito, que envolve um alcance do olhar ao natural, de modo a possibilitar um ver da qualidade da luz em sua incidência sobre os objetos tem, também, fins de interpretar a luz para cumprir os procedimentos de fixar as alterações na superfície de uma tela diante do ato pictórico. Por sua vez, esse exercício do olhar já é um

desenvolvimento da habilidade excepcional dos impressionistas (SERULLAZ, 1989). E, para acompanhar esse olhar, de acordo com Mattos (2012), eles também tiveram que desenvolver técnicas artísticas apropriadas, deixando de lado as convenções tradicionais, para conseguir corresponder, na pintura, ao que era obtido pelo ver ao natural (ou *in natura*). Com isso, dão um caráter revolucionário ao fazer pictórico, mediante ao que era praticado na arte durante séculos.

Com esse empenho, na execução da proposta inusitada de ver a performática da luz natural sobre as coisas reais aplicadas na pintura, os impressionistas estão em consonância ao que estava em estudo no meio científico sobre a luz e a química das cores em pleno século XIX. Uma evidência disso está na prática deles, na postura radical do pintor impressionista que, ao invés do modelo, como disponível em Cavalcanti, C. (1981), dedicam-se a um estudo da luz a todo custo em detrimento aos objetos ou cenários iluminados por ela. Esse procedimento rigoroso de agir, durante o ato pictórico, em relação à luz e à cor e suas soluções de misturas e efeitos óticos é que vai aproximar o fazer dos artistas com as pesquisas que estão em estudo no meio científico. Se pegarmos dois exemplos de atuação científica, sendo o primeiro o do médico e químico francês Michel-Eugène Chevreul (1786-1889) que, segundo Rewald (1991), desenvolveu pesquisas quanto aos tratados científicos sobre a cor e as harmonias, em 1839 e o exemplo do estudioso americano Ogden Rood (1831-1902), que, conforme Newall (2011), posterior a Chevreul, vai com sua obra *Cromaticd Moderna*, de 1879, mostrar como os pigmentos coloridos e a luz colorida exercem resultados diferentes no processo de mistura, partindo desses exemplos, surpreendentemente, como afirma Cavalcanti, C. (1981, p. 80):

Muitas das conclusões a que haviam chegado esses cientistas coincidiam com as observações que os impressionistas faziam pintando ao ar livre. Interessante notar – no domínio dos fenômenos óticos, os impressionistas chegaram, pela experiência e intuição, aos mesmos resultados a que os [...] cientistas também haviam chegado nos trabalhos de laboratório. Pode-se mesmo dizer que a pintura impressionista é a aplicação artística de estudos científicos que ampliavam as descobertas de Newton.

Por trás das características intuitivas, pintando os objetos a partir das impressões pessoais, isentos de regras, está o olho impressionista, que, segundo Serullaz (1989, p. 11-12), “[...] é, na evolução humana, o olho mais avançado, aquele que, até aqui, captou e traduziu as mais complicadas combinações de

nuanças e tonalidades conhecidas”. É esse olho, que permite aos artistas domínio dos fenômenos óticos, que vai dar, conforme Cavalcanti, C. (1981, p. 80), “[...] a concepção impressionista de pintura, natureza rigorosamente científica”. Ou seja, o caráter científico do Impressionismo vai aparecer principalmente na sua prática artística, na técnica, enquanto conhecimento que é parte de um contexto cultural, moderno e, eminentemente científico, como era o dos impressionistas (ARGAN, 1992). É nela que ocorrerá a legitimação científica do século XIX, em relação às experiências que os impressionistas tiveram, com o olhar da luz e sua interpretação durante o trabalho pictórico com as cores. Eram sabedores quanto a importância da luz e todos os seus instantes em transformação na natureza para captarem a cor verdadeira dos objetos. Estava claro, entre eles, conforme Balzi (2009), que não existe cor, existe somente luz, e que é da luz, segundo Pedrosa, I. (1982), que se obtém a cor, como concluíra Isaac Newton (1642-1724) ao decompô-la com a ajuda de um prisma. No caso da pintura impressionista, o artista é que seria o prisma, decompondo a luz refletida do objeto observado, enquanto fragmenta suas cores durante a realização da pintura sobre a tela. Por outro lado, de acordo com Balzi (2009), o espectador da obra assume o papel de um segundo prisma, com a função de recompor as cores para novamente voltar a compreender a cena observada e pintada pelo artista.

O domínio da compreensão da cor e sua dinâmica em relação à luz, assim como a aplicação dos princípios científicos à sua pintura, é onde está a originalidade dos impressionistas. Não eram homens de ciência nem possuidores de cultura científica, mas, a partir da observação da natureza, eles souberam sistematizar as ideias que tinham sobre a luz e a cor e inovaram em relação às concepções mais antigas, vindas do Renascimento, ainda persistentes até a segunda metade do século XIX (CAVALCANTI, C., 1981).

Os impressionistas souberam unir arte e ciência e, embora tenham revolucionado a pintura, atualizando-a em correspondência aos estudos e descobertas científicas dos seus dias, não foram motivo de valor para o meio artístico na sua contemporaneidade. Ao quebrarem os paradigmas da arte de sua época, também sofreram as consequências advindas da tradição, como nos descreve Cavalcanti, C. (1981, p. 80), quando se refere às ocorrências de rejeição do Impressionismo por motivo da não distinção de seu caráter científico.

A natureza científica do Impressionismo não fora reconhecida de pronto na época. Esse desconhecimento constitui, sem dúvida, agravante da incompreensão com que receberam a crítica e o público parisiense, nos primeiros anos do seu aparecimento. Consideravam loucos, incapazes ou mistificadores, artistas que afinal de contas estavam realizando perfeita conciliação entre ciência e arte. Os detratores dos rapazes e da moça Berthe Morisot, no salão Nadar em 1874, ficariam pasmos se pudessem agora constatar que suas vítimas estão na velha e alta linhagem gloriosa dos artistas científicos, que nasceram à sombra dos zigurás sumerianos, das pirâmides egípcias e, através da Grécia, prolongando-se na renascença, chegavam aos nossos dias, como hoje ocorre em mais de uma escola da pintura moderna.

Poucos não foram míopes, e de início, segundo Lobstein (2010), já reconheceram a importância da nova arte, apresentada pelos impressionistas, a exemplo de alguns jornalistas como Émile Zola (1840-1902), que faz uma publicação em defesa da obra de Manet (1832-1883), Philippe Burty (1830-1890) ao manifestar desejo que a exposição seja um sucesso e mais outras publicações que cobrem boa parte do período da primeira exposição de 1874⁷.

Além das manifestações de apoio inicial aos pintores impressionistas, ainda em Lobstein (2010), sabemos que foi preciso esperar, demoradamente, até 1939 para que eles se tornassem foco de estudo e feita, a partir da reunião de numerosos documentos, a primeira análise científica sobre o Impressionismo. Posterior à sua época, os pais do Impressionismo foram motivos de referências, mas eles pouco tiveram seguidores fiéis. Muitos que se aproximaram buscavam apenas um caminho para seduzir o público cansado da tradição.

2.1.4 A transitoriedade da luz e da cena: experiências ao ar livre e no estúdio

Com a invenção da fotografia, as propostas do registro da luz natural, de modo mecânico, reproduzindo a mesma cena com suas alterações em diferentes momentos, segundo Mason (2009), terminaram por motivar algumas posturas vivenciadas pelos artistas impressionistas. Uma delas foi o empenho exacerbado ao estudo da luz, investigando as modificações de sua incidência na natureza, momento a momento, dando atenção às infinitas possibilidades visuais transitórias de uma cena. Esses acontecimentos podem ser identificados na devoção deles em pintar o mesmo motivo repetidas vezes e em horários diferentes, ao ar livre, durante

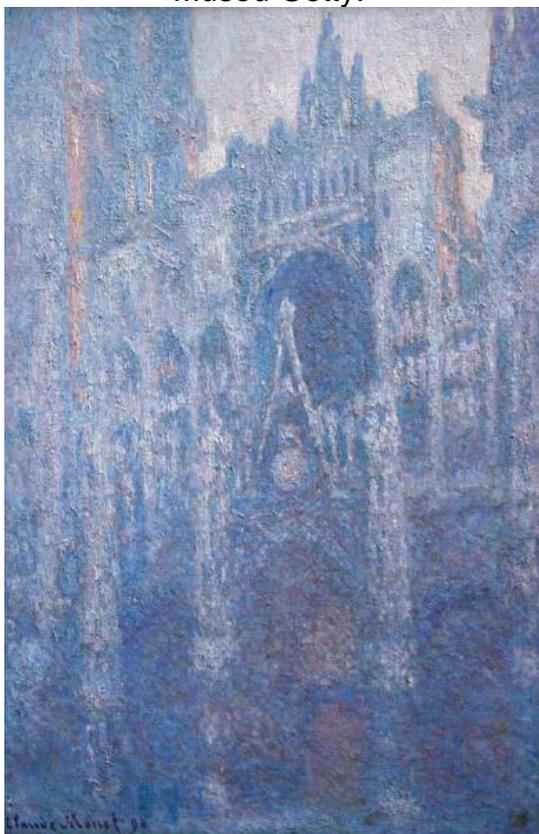
⁷ A primeira exposição dos impressionistas ocorreu no atelier do fotógrafo Nadar, que ficava na Boulevard des Capucines, número 35, esquina da Rue Daunou, durante o período de 15 de abril a 15 de maio de 1874 (SERULLAZ, 1989).

o dia. Dentre os artistas do movimento, Claude Monet (1840-1926) é um dos quais dedica-se à exaustão nessa proposta, como podemos ver em Balzi (2009, p. 42):

Monet continua, porém, obcecado em documentar instantes de luz cada vez com maior precisão. Os títulos das vinte versões que ele pinta da Catedral de Rouen são provas eloquentes desta obsessão: “A plein soleil” (Catedral de Rouen ao meio-dia), “Soleil matinal” (Catedral de Rouen ao sol matinal), “Effet du matin” (Catedral de Rouen ao efeito matinal) etc. Monet registra todos os momentos do dia que vão mudando a cor da Catedral, como se ela fosse um gigantesco camaleão, desde o amanhecer até o pôr-do-sol (grifos do autor).

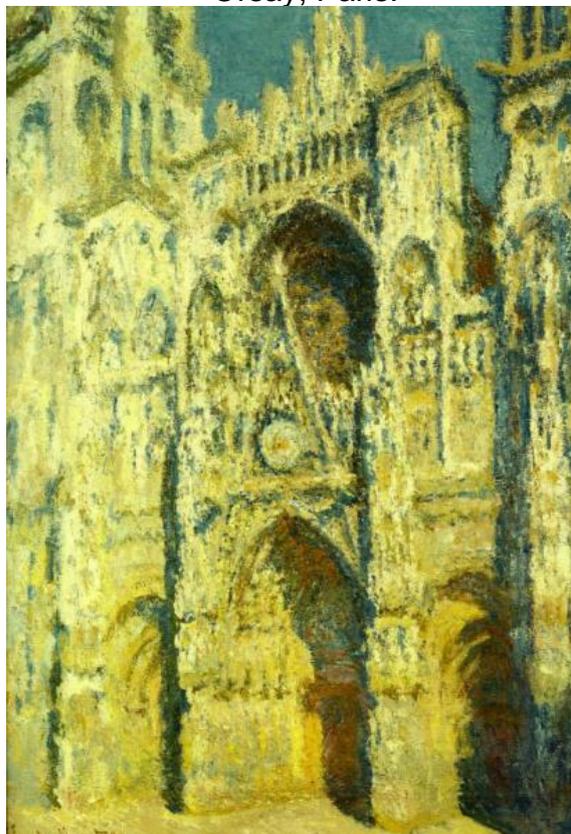
Monet também fez muitos outros estudos pictóricos, além da Catedral de Rouen (figuras 1 e 2), acompanhando os diversos momentos em trânsito da luz e suas alterações nas horas diferentes do dia. Dentre essas obras, segundo Newall (2011), estão as paisagens marinhas de Belle-Île-en-Mer e Montes de feno (figura 3). Sobre essas últimas, ele pintou 32 telas. Em Balzi (2009), também consta que o artista pintou uma série de Nenúfares (figura 4) composta por 73 telas.

Figura 1: *Catedral de Rouen ao amanhecer*, Claude Monet, 1894, Museu Getty.



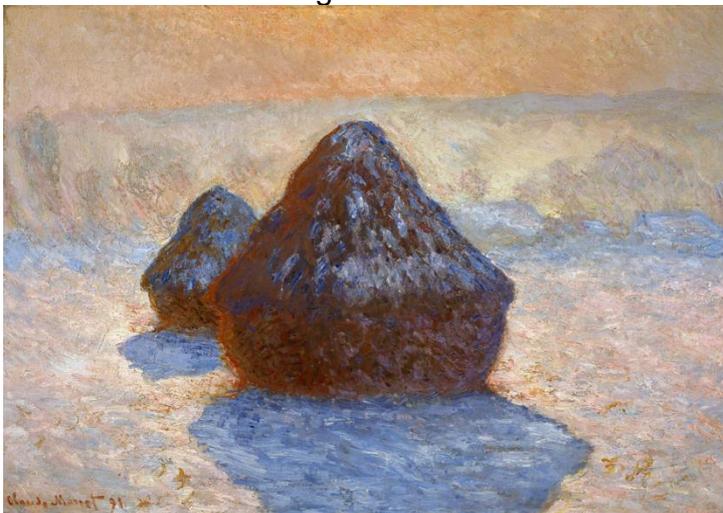
Fonte: PROENÇA, 2011, p. 213.

Figura 2: *Catedral de Rouen em pleno sol*, Claude Monet, 1894, Museu de Orsay, Paris.



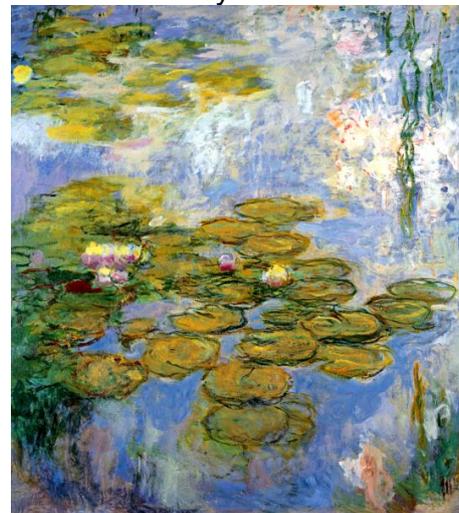
Fonte: PROENÇA, 2011, p. 213.

Figura 3: *Monte de feno, Efeito da Geada Branca*, Claude Monet, óleo sobre tela, 65x92 cm, 1981, National Gallery of Scotland Edinburgh - Escócia.



Fonte: WIKIART, 2015a.

Figura 4: *Nenúfares*, Claude Monet, óleo sobre tela, 200x180 cm, 1916-1919, Fondation Beyeler.



Fonte: FONDATION BEYELER, 2015.

O princípio da pintura ao ar livre, próprio do Impressionismo, apesar de ser uma de suas características, não foi uma prática comum entre todos os membros do movimento. A vivência da pintura *en plein air*, dependia das motivações e interesse que atraía cada um dos diversos componentes do grupo. Argan (1992, p. 76) nos detalha sobre essas particularidades de interesse e prática ocorrida entre alguns deles.

Monet, Renoir, Sisley, Pissarro realizam um estudo ao vivo direto, experimental; trabalhando de preferência as margens do Sena, propõem-se representar da maneira mais imediata, com uma técnica rápida e sem retoques, a *impressão* luminosa e a transparência da atmosfera e da água com notas cromáticas puras, independentemente de qualquer gradação de *chiaroscuro*, deixando de utilizar o preto para escurecer as cores na sombra. Ocupando-se exclusivamente da sensação visual, evitam a “poeticidade” do tema, a emoção e comoção românticas. Cézanne e Degas, pelo contrário, consideram a pesquisa histórica tão importante quanto a da natureza; Cézanne, principalmente, dedica muito tempo a estudar as obras dos grandes mestres no Louvre, fazendo esboços e cópias interpretativas (grifos do autor).

Referindo-se a Cézanne (1839-1906), compreendendo a sua pouca dedicação em pintar ao ar livre, conforme Lobstein (2010), mesmo fazendo parte do grupo, ele participou de apenas duas exposições dos impressionistas. Uma em 1874 e a outra em 1877. No caso de Edgar Degas (1834-1917), ele é um dos exemplos clássicos de impressionista, pertencente ao núcleo do grupo, que pouco se interessou pela representação ao ar livre. Idêntico aos demais, também

representava o instante, a efemeridade. Mas não do instante de luz na natureza. O seu foco era o momentâneo da cena. Podemos visualizar isto nas

[...] telas que retratam a ópera ou o mundo do balé, Degas tenta captar os momentos que antecedem ou sucedem o evento principal – no caso, a corrida de cavalos [...], Edgar Degas representou jôqueis em queda, uma rara oportunidade de se voltar para os momentos de dor e de estresse (NEWALL, 2011, p. 51).

Mesmo Auguste Renoir (1841-1919), citado anteriormente em Argan (1992, p. 76) como um artista que faz seus estudos ao vivo, não se mantém com fidelidade permanente na pintura ao ar livre. Não vivencia a proposta com extrema rigidez. Na sua temática, ele gostava de pintar pessoas em festas, aos domingos, em balneários, dando atenção à brevidade das cenas. Busca, nesses contextos, captar o momento efêmero expresso no rosto das pessoas (GOMPERTZ, 2013). No entanto, ao ar livre, não era possível acompanhar os instantâneos e registrá-los pictoricamente sem perder parte dos acontecimentos. Como alternativa de rapidez, conforme Balzi (2009), diante das condições luminosas fugidias do ambiente, para não perder a transitoriedade, sem poder reaver, quando necessário, realizava somente o esboço da pintura no local, para depois finalizar no estúdio.

Não pretendemos nos estender na análise quanto à prática da pintura ao ar livre, envolvendo os numerosos membros do Impressionismo. Não é este o principal dos nossos propósitos investigativos. Entretanto, enfatizamos que Monet foi o mais dedicado dos artistas do movimento em relação à pintura ao ar livre. Ele foi a personificação basilar dessa característica. Ainda assim, mesmo ele, a contragosto, por volta da década de 1880, quando passou a morar em Giverny, local no qual permaneceu até o final da vida, teve que realizar trabalhos iniciados ao ar livre e finalizados no estúdio, como podemos ver em Mason (2009, p. 18).

Em Giverny, Monet intensificou seus estudos de natureza e paisagens, tanto nos arredores campestres como nos lindos jardins aquáticos que criou perto de sua casa. Nesse começo na casa de campo, Monet permaneceu fiel aos princípios impressionistas dos anos 1870. Entretanto, embora sempre tivesse promovido a ideia da pintura ao ar livre, ele passava a levar seu trabalho para ser finalizado no estúdio (um celeiro transformado). No início Monet relutava em admitir isso (grifo do autor).

Como visto, a pintura ao ar livre é uma das características do Impressionismo, é relevante na sua caracterização, entretanto, ainda assim, não é crucial quanto à determinação se o artista é ou não impressionista. Isso é comum na realidade da

arte. Vimos isso em Monet, Renoir e Degas. Nem todos os membros de uma escola compartilham de todas as suas regras. Ou, temporariamente podem se afinar com uma linha de trabalho depois mudam, pela própria dinâmica das pesquisas e descobertas. No caso do Impressionismo, outras características que compõem a proposta também podem resguardar a vinculação do artista com o movimento. De modo que, quando ele não mantém a observância com uma delas, as demais o preservam coeso.

2.1.5 Ao ar livre fora da França: a luz em diferentes atmosferas

No contexto da pintura ao ar livre, da busca da luz e suas diferentes caracterizações nas distintas atmosferas, alguns artistas impressionistas se deslocaram a díspares regiões da França e fora dela, para estudar os efeitos visuais da luminosidade e sua incidência sobre os objetos ao natural. Observamos, com essas campanhas, a importância dessa característica segundo os olhos dos artistas do movimento. É a mesma importância que atraiu Claude Monet para pintar diversas séries do mesmo modelo em horários diferentes. Com esse ponto de vista de valor, na busca de novos horizontes, Balzi (2009, p. 38) nos diz que os impressionistas

desejosos de testar o achado, entusiasmados como crianças com brinquedo novo, [...] começaram a procurar, entre Paris e a Normandia, os lugares e as condições atmosféricas (rios, neblina, reflexos, vapor...) que lhes permitissem obter de sua nova técnica os mais espetaculares resultados (grifos do autor).

Busca de resultados que não ficou limitada à França, estavam à procura de novas atmosferas, como continua Balzi (2009, p. 38-39):

em Londres, Monet e seus amigos acharam não somente as névoas do Tâmbisa para submeter à dura prova sua invenção, mas também os quadros de William Turner. Quão surpresos devem ter ficado quando viram as manchas claras e luminosas do “Navio perto da costa”, pintado trinta anos antes! É fácil compreender a influência desta obra nos quadros “Le parliament” (O parlamento) e “Le pont de Waterloo” (A ponte de Waterloo) que Monet pintaria depois às margens do Tâmbisa [...] (grifos do autor).

Fora da França esses artistas descobriram que havia diferença entre a atmosfera de lá e os demais lugares que vieram a pintar. Da pequena cidade italiana

de Bordighera, numa carta a Théodore Duret⁸ (1838-1927), em 1884, Monet relata quanto as dificuldades até descobrir as cores que deveriam ser aplicadas segundo a atmosfera do lugar.

Eu trabalho sempre como um condenado a trabalhos forçados, completamente absorto e muito satisfeito comigo mesmo: meus progressos são evidentes, e vejo que minhas primeiras telas são bastante ruins em comparação com as últimas. Agora eu consigo sentir bem a terra em que estou, ousou colocar todos os tons de rosa e de azul, é uma sensação feérica, mágica e deliciosa (LOBSTEIN, 2010, p. 24).

As dificuldades iniciais de Monet, quando está na Itália, são superadas logo que sente e compreende o chão diferente em que estava pisando e aprende a olhar as cores do lugar, devido às diferenças geográficas, climáticas e atmosféricas. Com isso, observamos que o Impressionismo se mostra uma escola pictórica sensível em relação ao lugar, tanto o de origem quanto o de destino. É por razões como essas, principalmente climáticas, que, ao ser desenvolvido fora da França, passa por significativas transformações. Ou seja, fora dela não há exemplo de Impressionismo com a mesma similaridade (BALZI, 2009).

Partindo dessas observações, reportamo-nos, exemplarmente, para a atmosfera brasileira, bem distante da França, buscando compreender como se deu a pintura ao ar livre segundo as influências da luz tropical. E, logo numa primeira abordagem, notamos que ela principia sem vínculo com Impressionismo. É uma iniciativa do artista de origem alemã Georg Grimm (1846-1887), na década de 1880, durante a época em que dava aulas de pintura na Academia Imperial de Belas Artes. Ao contrário do que era ensinado na Academia, com aulas restritas a cópias de paisagens europeias, Grimm, com metodologia diferente, segundo Nunes (2008), propicia aos alunos mais liberdade de expressão, levando-os a exaustivos estudos do natural, conforme constatamos em Parreiras (1999, p. 21):

[...] Grimm sujeitava seus discípulos a um regime rude de trabalho sem repouso. Fazia-os subir a mais escabrosa rocha, viver em plena floresta, contornar mesmo com risco de vida a mais íngreme montanha [...]. E ele a esses perigos e trabalhos também se sujeitava a sua vez, pintando à sombra de seu chapéu de campo, que rutilava ao sol, abrindo no verde da folhagem uma nota branca e vibrante.

⁸ Théodore Duret (1838-1927), foi um jornalista, autor e crítico de arte francês, contemporâneo a Monet e defensor do Impressionismo, tendo a obra *Critique d'Avant Garde* (Paris, 1885), escrita em apoio ao movimento (WIKIPEDIA, 2015).

A metodologia de Grimm não foi aceita pela Academia, motivo pelo qual o contrato não foi renovado. Adeptos dele, os seus alunos o seguiram e juntos fizeram grandes transformações na pintura de paisagem brasileira com a proposta ao ar livre (NUNES, 2008).

Com foco na captação da cor e da luz, as pinturas feitas pelo grupo Grimm, de acordo com Marco (2013), era uma prática artística na qual o pintor assumia uma postura, diante do motivo exposto ao natural, similar ao que, concomitantemente, estava sendo experimentado pelos pintores do Impressionismo na França. Movimento que mais tarde seria praticado por artistas brasileiros rompendo em definitivo com as propostas tradicionais da Academia.

Quando o Impressionismo veio a ser trabalhado em terras brasileiras, encontrou condições climáticas e geográficas acentuadamente bem diferentes em comparação ao seu país de origem. No Rio de Janeiro, por exemplo, com base em Meyer (2009), em vez do clima temperado da Europa, em oposição radical, encontra a demência do clima tropical, uma região de mata atlântica em vez de campos e algumas poucas fazendas no lugar de vilarejos.

Por causa dessas severas diferenças climáticas, o colorido na pintura impressionista, que já é bastante evidente, com as “[...] tonalidades claras, sombras coloridas e os reflexos mais vibrantes” (SERULLAZ, 1989, p. 37), no clima temperado francês, por sua vez, sob a luz tropical torna-se mais intenso, mais quente, resultado da posição e direção do sol na atmosfera local, como constata Capatti (2009, p. 5-6):

Nos trópicos, o sol atravessa o céu no zênite a maior parte do ano. Quando está nessa posição, a camada de atmosfera atravessada pela radiação solar é menos espessa do que aquela que a luz atravessa quando o astro se encontra em posição oblíqua no horizonte, o que é mais frequente em países de clima temperado. Por isso, nos países tropicais, o sol do meio-dia é menos filtrado, promovendo uma luz abundante, que aumenta os contrastes, diminui as sutilezas entre os tons e encolhe as sombras.

Encontramos referências das influências dessa luminosidade tropical, propiciadora de mais transparência na atmosfera, com intensos reflexos de luz e cores nas pinturas de Eliseu Visconti (1866-1944), conforme Balzi (2009, p. 61), “considerado por alguns o introdutor do Impressionismo no Brasil”. Sobre a sua atuação, com estas características artísticas, Molina (2004, p. 359) destaca o seguinte:

[...] Visconti utilizou-se do Impressionismo para representar a luminosidade de nossa natureza em expressivas interpretações de cores. A produção dessa época, que vai de Saint Hubert até as vistas de Teresópolis, está repleta de paisagens claras, com muita transparência e luminosidade, algumas delas atingindo quase a abstração.

Além de incorporar a paleta impressionista, Visconti fez a sua adaptação às circunstâncias atmosféricas brasileiras e pessoais. Ficando, como disponível em Molina (2005), entre os artistas de maior significado na representação do movimento, num momento em que, quando aconteceu por aqui, na Europa já dava lugar a outras tendências modernas.

Até então, estamos certos de que a pintura ao ar livre não é uma prática artística restrita ao Impressionismo. Testemunhamos isso, no breve histórico de busca da luz dos artistas europeus que o antecederam. Sob essas perspectivas, as primeiras experiências de pinturas ao ar livre acabaram por ser parte da construção de um olhar e de uma atitude que veio culminar, em definitivo, como uma das características fundamentais do Impressionismo. Prática semelhante, identificamos no Brasil. Primeiramente foi vivenciada a pintura ao livre promovida por Grimm e só posteriormente, com outros artistas, alguns remanescentes do próprio grupo Grimm, o Impressionismo chegou às terras tropicais. Conclui-se, portanto, segundo o que estudamos até o momento, que, para que a pintura seja impressionista, não basta somente que seja pintada ao ar livre, é necessária a associação com as outras características se somando ao *plein air*.

2.2 A temática do cotidiano: o Impressionismo sob o olhar da luz, das ideias e do lugar

O tema é mais uma das características da pintura impressionista, distinguindo-a, em relação ao que era trabalhado na arte do século XIX, por artistas que estavam afinados às normas da Academia de Belas-Artes de Paris, segundo a tradição com valores clássicos remanescentes do renascimento (NEWALL, 2011).

Com abordagens diferentes, a temática dos impressionistas merece atenção em suas particularidades, com esclarecimentos sobre o que os norteou, haja vista que são propostas surgidas não somente a partir da pura visualidade do lugar, mas também sob influências diversas em ocorrência no complexo contexto da modernidade francesa. Dentre elas, com base em Murguia (1999), listamos a

realidade em transformação do homem com o novo modo de trabalhar e se relacionar com as máquinas, as descobertas no campo tecnológico com as invenções de instrumentos que começaram a fazer parte da rotina das pessoas, os estudos científicos no campo da ótica, da química e da física das cores com relação direta à rotina dos artistas, o cenário urbano parisiense em transformação e seus arredores, como parte do cotidiano dos artistas e as ideias de modernidade em voga no período.

A soma desses diversos fatores resultou nas novas concepções adquiridas pelos artistas em relação ao tema de suas pinturas, fazendo com que rompessem com o passado, abrindo caminhos para os novos rumos que a arte tomaria a partir deles.

Segundo esses princípios construtores da pintura impressionista, não será feita, neste trabalho, uma abordagem da sua temática como tradicionalmente poderia ser. Em vez de elegermos um número demonstrativo de obras com cenas paisagísticas, figuras em retratos ou corpo inteiro, preferimos dar importância às marcações caracterizadoras de como o movimento desenvolveu sua temática. E, somente no decorrer dissertativo, entraremos com as referências cênicas⁹ dos temas, quando se fizer necessário, para a compreensão do que pretendemos alcançar.

Sendo assim, para se ter uma melhor visão da temática pictórica impressionista, focaremos em trabalhar alguns aspectos que estão diretamente ligados as suas relações de influências; desses, pelo menos quatro são fundamentais. O primeiro consiste na compreensão, quanto à concepção de importância que esses artistas tinham sobre o tema; a outra é sobre o seu olhar, sua percepção adquirida por motivação do meio industrial, técnico e científico que compunha a rotina do cotidiano em que vivia; a terceira condição influenciadora está no campo das ideias de modernidade, as quais compartilharam e incorporaram em sua arte; e, por último, o valor do cotidiano associado ao caráter urbano, que vem ser a matriz construtora da visualidade na temática do movimento.

⁹ As palavras “cênicas” e “cênicos” (no plural), assim como “cênica” e “cênico” (no singular), são citadas no transcrito desta escrita, a partir do entendimento encontrado em Mendonça (2012), como espaço de um cenário pictórico onde figuras representadas se relacionam formando o conteúdo de uma obra artística.

2.2.1 O tema sob o olhar dos impressionistas: a luz, o transitório e as ideias de modernidade

A primeira questão a ser compreendida sobre o tema na pintura impressionista consiste no valor secundário que ele tinha para os artistas. O que lhes interessava, em primeira mão, não era a materialidade da cena, como trabalhado tradicionalmente na arte. Esta poderia ser uma árvore, uma pessoa bonita ou feia, não importava; o que procuravam era a luz incidente sobre o motivo. Buscavam, nela, os seus efeitos transitórios em alteração a todo instante no ambiente (CAVALCANTI, C., 1981). No ato da pintura, os artistas, ao observarem o modelo, alcançavam uma visualidade além do olhar comum, percebendo os demais componentes do seu entorno e os examinando segundo as variações da atmosfera a partir das condições fugidias da luz do momento. Segundo Serullaz (1989, p. 8), concentravam-se, primordialmente, nos

[...] aspectos mais efêmeros, os mais fugazes, aqueles que vão atrair os pintores: o mar e seus horizontes inconstantes, o céu e suas nuvens movediças, o sol e suas vibrações, a fumaça e seus imponderáveis. Tudo o que é reflexo, e, em especial, o elemento fluido, retém de imediato a atenção deles. Enfim, são ainda seduzidos pela neve e seus jogos de irisações nacaradas.

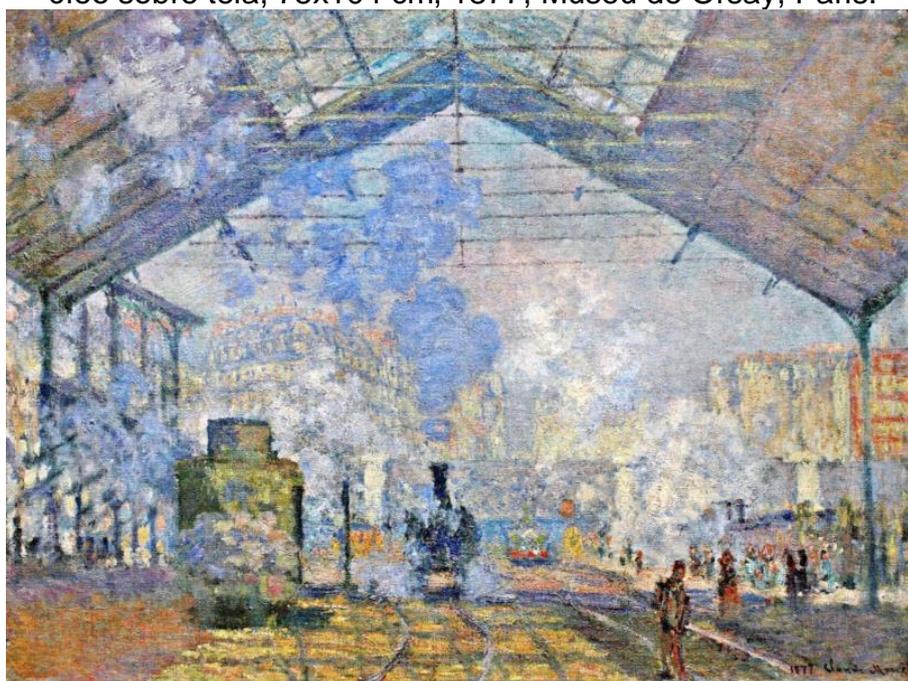
Eram as impressões transitórias do lugar que ficavam na tela dos artistas. De acordo com Cavalcanti, C. (1981), o cenário, objetos ou figuras que serviam de modelo, não passavam de suporte para o verdadeiro motivo da pintura. Esse valor pictórico com base no mutável, sem se deter na prioridade cênica, termina por diferenciar as pinturas impressionistas em relação ao que era feito anteriormente na arte, permitindo-lhes pintar qualquer coisa desde que a luminosidade favorecesse resultados que demonstrasse a inconstância da natureza.

Com esse olhar em que o suporte tinha menos importância, em detrimento à luminosidade e seus efeitos em mutações na atmosfera, temos como exemplo a obra *A Estação Saint-Lazare* (figura 5), de Claude Monet. Por ser um motivo de característica industrial, tão comum para a época, se comparado a uma bela paisagem, poucos artistas tinham interesse de pintar (MASON, 2009). Porém, era tipicamente uma fonte visual de desejos para um impressionista (NEWALL, 2011). Com essa pintura, conforme Mason (2009, p. 14), Monet queria

[...] mostrar que o Impressionismo podia lidar com qualquer tema, de uma estação de trem cheia de fumaça a um campo de trigo cheio de sol. Além disso, [...] demonstrou de forma convincente que o Impressionismo podia retratar mais do que aquilo que o olho podia ver: essas pinturas transmitem um forte sentido do ruído, do cheiro, da energia dos trens e a intensa atividade de uma estação ferroviária. Em outras palavras, o Impressionismo podia retratar o ambiente, a atmosfera de um lugar de modo muito eficaz.

A *Estação Saint-Lazare*, era ponto de trânsito de Monet que, por sua vez, era seduzido por ela devido às “[...] fumaças fugazes e incessantemente renovadas que se dissolvem no ar após colorirem das mais sutis nuances” (SERULLAZ, 1989, p. 58). Ele a conhecia em detalhes a sua estrutura construída com ferro e vidro. Isso facilitou na sua escolha quanto ao ponto de vista que usou para os diversos estudos pictóricos conforme lhe interessou. Encontrou nela o modelo ideal para uma série de pinturas. Foram oito telas variando entre externas e de interiores (NEWALL, 2011).

Figura 5: *A Estação Saint-Lazare*, Claude Monet, óleo sobre tela, 75x104 cm, 1877, Museu de Orsay, Paris.



Fonte: WIKIART, 2015b.

Outro exemplo de motivo de grande atração para um impressionista, por ser um suporte fluído, permitindo grande riqueza de reflexos dos efeitos luminosos, encontra-se nas marinhas: “Eles apreciavam como a luz brincava na água e tentaram reproduzir isto com cores brilhantes” (MASON, 2009, p. 12). Ao mesmo tempo em que a água era um desafio ao artista, pela sua instabilidade fluída, muitas vezes resultando em pinturas que davam uma impressão de inacabadas, por outro

lado, era nesse tipo de motivo que encontrava a luz com toda a sua abundância de reflexos.

Na pintura *La Grenouillère* (figura 6), temos um exemplo clássico quanto a cenários que tinham a água como motivo de atração para os impressionistas melhor observarem os efeitos luminosos que tanto buscavam. Podemos ver isso em Balzi (2009, p. 36-38), quando ele descreve detalhes que relacionam a dinâmica do cenário aquático com as suas características luminosas:

La Grenouillère era uma pequena ilha no meio do Sena, em Bougival, subúrbio de Paris, para onde Monet e Renoir foram, numa tarde do verão de 1869, provar suas teorias. Ao redor da única árvore que existia nessa espécie de plataforma, reuniam-se jovens casais. Nossos pintores captaram tão bem, em seus respectivos quadros, o movimento das manchas do sol sobre as vaporosas *toilettes* das senhoritas e o luminoso vaivém das águas, que, olhando o quadro, experimentamos o fresco contato do rio e a prazenteira folga domingueira. O historiador Pijoan disse que nesse momento nasceu o Impressionismo (grifo do autor).

Entre os impressionistas, Monet tinha uma relação de proximidade com a água desde a juventude. Segundo Rewald (1991), ele nasceu em Paris, mas cresceu em Le Havre e lá, na adolescência, em vez de frequentar as aulas vivia mais tempo nos penhascos à beira-mar e na água. Na vida adulta, conforme Gompertz (2013), como artista, ele também sempre manifestou ser cativado pelos

Figura 6: *La Grenouillère*, Auguste Renoir, óleo sobre tela, 65,1x92 cm, 1869, Oskar Reinhart Collection.



Fonte: WIKIART, 2015c.

efeitos cambiantes da luz na superfície da água. Esse interesse visual pela água lhe conduziu a desenvolver diversas pinturas, uma série delas em que a água se faz presente. Dentre elas, como constatado por Balzi (2009), estão as 73 telas com *Nenúfares* (figura 4), em que as plantas, na água, tornam-se o centro de atração pela riqueza de reflexos a sua volta.

Compreendendo a preocupação principal dos impressionistas pela luz e seus reflexos na natureza, buscando a vibração dos contrastes das cores, como pode ser encontrado em suas obras, talvez isso explique a predileção deles por todo tipo de agitação como referência temática, sobretudo pela água, na qual estão presentes todas as reverberações (LOBSTEIN, 2010).

Mais uma influência temática que parte da percepção do olhar dos impressionistas, desta vez com foco no transitório dos acontecimentos da sua realidade, encontra-se no acelerado contexto da industrialização francesa, do século XIX, que traz para a vida dos artistas a experiência da celeridade, da brevidade, do instantâneo (HAUSER, 1998). Essas peculiaridades podem ser encontradas na fábrica, na incansável ação ágil do operário que vivencia a produção em série, tendo que acompanhar o ritmo da máquina. Na relação com a locomotiva a vapor, aguçando e fixando a noção de velocidade do olhar, que é uma sensação experimentada pelo passageiro, vendo o cenário num fluxo interminável, passando diante de si (MURGUIA, 1999). E, no instante revelador da câmara fotográfica, que, por mais que tenha sido lenta nas primeiras experiências, era o mais rápido que poderia se imaginar àquele tempo, no que se refere à captura e à fixação da imagem representativa de um momento (MASON, 2009).

Essas experiências foram construtoras do olhar que dá atenção para o instantâneo. Inevitavelmente, como numa viagem sem volta, o homem estava fazendo parte de uma realidade progressivamente influente na captação do contínuo dos eventos. Olhar que é, fundamentalmente, característico do artista impressionista inspirado, conforme Cavalcanti, C. (1981, p.91), “[...] numa concepção dinâmica do universo”, na qual tudo muda vertiginosamente em todas as ocasiões. Com base nessa concepção, eles diziam “[...] que as cores da natureza não são permanentes, ao contrário, estão mudando incessantemente, muitas vezes com sutilezas imperceptíveis ao olhar desatento” (BATTISTONI FILHO, 1989, p. 99).

Partindo dessa concepção, os impressionistas foram desafiados a capturar os eventos fugidios da natureza. Tornaram-se pesquisadores das ocorrências

luminosas das cenas em transformação diante dos seus olhos atentos ao efêmero. A dinâmica do instantâneo tornara-se uma determinante na visualidade do artista. Onde ela se manifestava, lá estava o alvo temático irrecusável da nova proposta de pintar, suplantando a materialidade do motivo. Apenas o transitório daquele exato instante deveria ser olhado, capturado e pintado antes que fosse perdido.

Uma referência da busca desta transitoriedade, numa atitude infatigável do ato pictórico, pode ser vista nas várias experiências dos impressionistas ao pintar a mesma temática em diversas horas do dia, motivo pelo qual vieram a desenvolver as séries, como já vimos nas obras de Monet, quando obcecado pintou com precisão diversas vezes a Catedral de Rouen (figuras 1 e 2). Com a proposta pictórica das séries, esses artistas transitaram da pura cena visual, estrutural de seus motivos, para o aspecto do registro temporal, momento a momento, da passagem da luz em incidência sobre eles. Haja vista que esta era uma de suas prioridades em sobreposição a questão temática de suas obras.

Em relação ao registro sequencial da luz em mutação numa mesma cena, muitos artistas impressionistas tinham essa prática a partir de um mesmo ponto de vista, não se restringindo ao mesmo dia. Muitas vezes pintavam em estações variadas do ano ou voltavam ao tema alguns anos depois, como fizera o próprio Monet com a Catedral de Rouen. Podemos visualizar esse fazer pictórico sob a proposta de execução em diferentes anos, mas com o mesmo ângulo visual, nas obras de título *Rua Saint Lazare*, de Camille Pissarro (1830-1903). Uma é de 1893 (figura 7) e a outra de 1897 (figura 8).

A compreensão quanto a iniciativa de realizarem as pinturas em série¹⁰, por parte dos impressionistas justifica-se como uma motivação que parte tanto das concepções do olhar da transitoriedade de sua realidade contextual, das máquinas, quanto das influências diretas da fotografia, que já tinha chegado a resultados surpreendentes desde a década de 1840 (MASON, 2009). Afinal, a fotografia era o primeiro meio mecânico, pertencente ao contexto influenciador do artista, com o potencial para o registro de imagens em série do cenário de um mesmo lugar. Essa qualidade própria de uma época em que a reprodutibilidade começou a dar seus sinais, inegavelmente idealizou, abriu a mente do artista para essa possibilidade e

¹⁰ As pinturas em séries eram uma das práticas artísticas muito comum entre os impressionistas. Com essa proposta eles acompanhavam as transformações impostas pela luz sobre um mesmo motivo em diferentes horas durante o dia e representavam, pictoricamente esses motivos, fazendo o registro de cada um dos diferentes momentos na tela (CAVALCANTI, C., 1981).

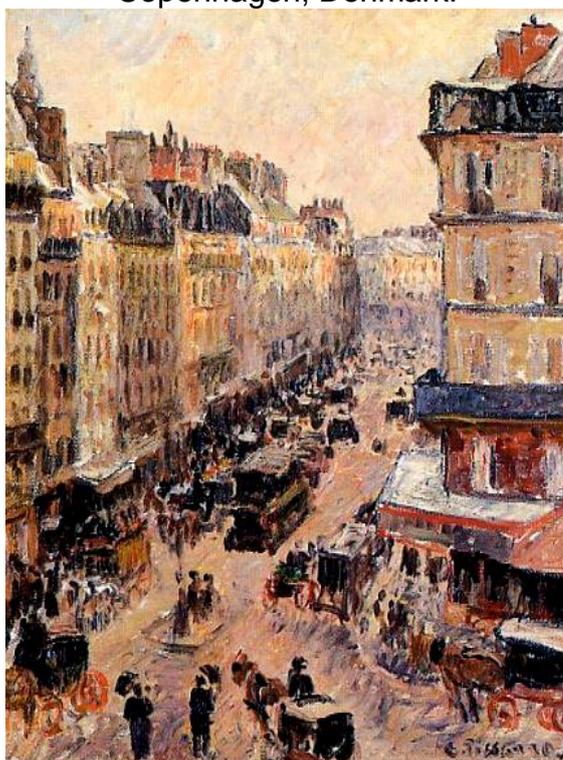
tornou-se um de seus desafios da captura dos eventos contínuos, fugidios da natureza.

Figura 7: *Rue Saint Lazare*, Camille Pissarro, óleo sobre papel, 73x60 cm, 1893, Gallery: Private Colection.



Fonte: WIKIART, 2015d.

Figura 8: *Rue Saint Lazare*, Camille Pissarro, óleo sobre papel, 35x27 cm, 1897, Gallery Ordrupgaard Collection, Copenhagen, Denmark.



Fonte: WIKIART, 2015e.

Além da concepção de valor temático voltado à incidência da luz na natureza em vez de ao motivo, das influências da dinâmica contextual de transitoriedade vivida pelo artista, ambos influenciadores na temática de sua arte, não podem ser esquecidas as ideias de modernidade que bem antes dos impressionistas já permeavam o cotidiano parisiense. Elas eram divulgadas, conforme Gompertz (2013), nas publicações de Charles Baudelaire (1821-1867), o poeta, escritor e crítico de arte francês. Suas ideias foram influenciadoras dos artistas do século XIX, refletindo diretamente nas pinturas impressionistas.

Nos escritos de Baudelaire (1821-1867), mais especificamente em *O pintor da vida moderna*, ele defende novas propostas sobre o belo. Afirma que este é constituído por dois elementos: um que é “eterno, invariável, cuja quantidade é excessivamente difícil de determinar, e por um elemento relativo, circunstancial, que

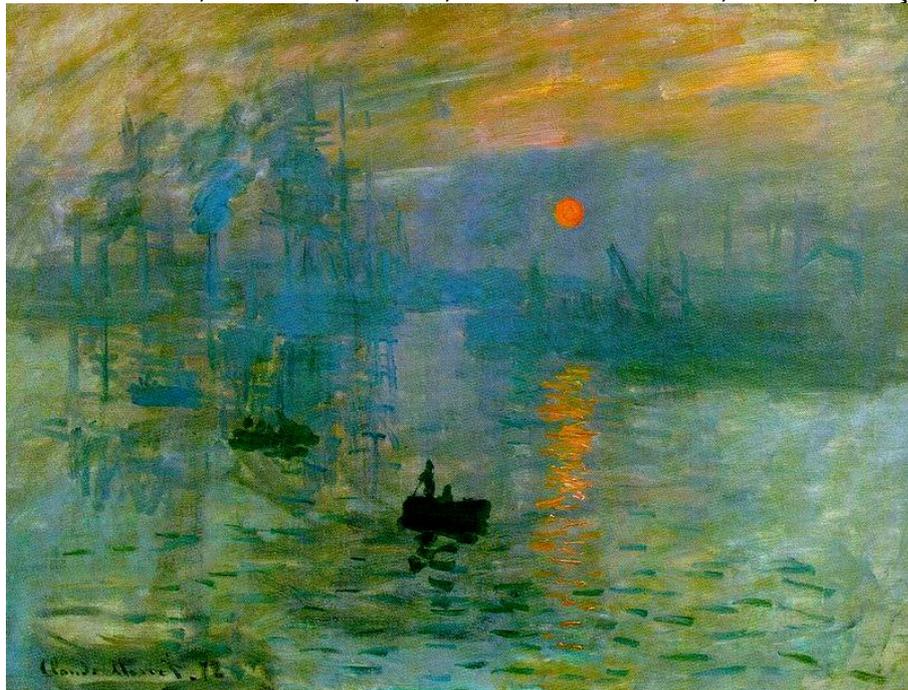
será, se quisermos, sucessiva ou combinadamente, a época, a moda, a moral, a paixão” (BAUDELAIRE, 2006, p. 852).

Ambas as propostas sobre o belo baudelairiano fizeram parte da temática impressionista. Primeiramente, fazendo referências ao belo eterno, ele está presente na arte dos verdadeiros artistas. É a marca dos que não se detiveram na mediocridade, nas cômodas cópias do passado, mas souberam ver e trabalhar, com fidelidade, o seu tempo presente, perpetuando-o para além das fronteiras de sua época. Verdade que está explícita no Impressionismo com o registro pictórico do seu cotidiano. Não somente do cotidiano aparente, mas essencial, com informações que envolvem desde o cenário visual do lugar onde pisam às questões vinculadas à ciência, à técnica e às ideias de sua atualidade. Notamos a perenidade irrefutável impressionista, revelada na sua permanência para além de seu tempo, na significativa influência que causou por todo o trajeto da arte que se construiu ao longo do século XX. Essas qualidades lhe garantem ser portador do belo eterno, permanente, segundo o poeta francês.

Ao referirmo-nos aos aspectos relativos ao belo em Baudelaire, prontamente identificamos essas características numa das dimensões da temática da pintura impressionista, tendo em vista que o cenário aparente é apenas o suporte. O tema verdadeiro está no segundo plano do olhar. Na efemeridade da cena construída e desconstruída a todo instante pela transitoriedade da luz, como pode ser visto na pintura *Impressão, sol nascente* (figura 9), da autoria de Claude Monet. Ela mostra essa fugacidade luminosa atravessando o nevoeiro da baía de Le Havre, numa manhã cinzenta, enevoada e úmida (NEWALL, 2011). Nela, claramente o artista não recorre ao lugar para lhe atribuir um título. Se fosse assim, supostamente, ele a denominaria de porto de Le Havre ou nevoeiro da baía de Le Havre, por esse ter sido o cenário modelo para a pintura. No entanto, diferentemente, Monet atribui um título que corresponde a uma temática que se refere ao relativo, ao circunstancial, revelado na efemeridade do evento natural da cena, segundo o valor do seu olhar impressionista.

Essas características fundamentais do Impressionismo não só o colocam no contexto do belo circunstancial, como o incluem na identidade moderna da arte segundo o que defende Baudelaire (2006, p. 859), quando ele diz que o moderno “[...] é o transitório, o efêmero, o contingente, é a metade da arte, sendo a outra

Figura 9: *Impressão, sol nascente*, Claude Monet, óleo sobre tela, 48x63 cm, 1872, Museu Marmottan, Paris, França.



Fonte: FARTHING, 2011, p. 316.

metade o eterno e o imutável”. Ou seja, partindo das ideias do poeta, a temática impressionista está incluída em todos os aspectos de sua modernidade. Tanto sob o olhar do transitório, quando o artista atribui o tema a partir das ideias do belo relativo, circunstancial (*Impressão, sol levante*), quanto sob o olhar do lugar com toda a sua real complexidade, quando atribui a temática segundo os princípios do eterno e imutável (*Catedral de Rouen*).

2.2.2 A temática do cotidiano e o caráter urbano: o lugar e o olhar do artista

A temática na pintura impressionista foi construída, fundamentalmente, a partir do cotidiano do artista. Não somente do cotidiano visual de onde vivia ou por onde passava, mas também do olhar da luz presente e em incidência nos motivos de sua arte. Do cotidiano dos acontecimentos carregados de propostas da modernidade com suas teorias, descobertas, invenções, máquinas, construções e pensamentos. Constituído por um conjunto de fatores que edificavam uma realidade, no chão em que pisavam e no novo olhar que desenvolviam.

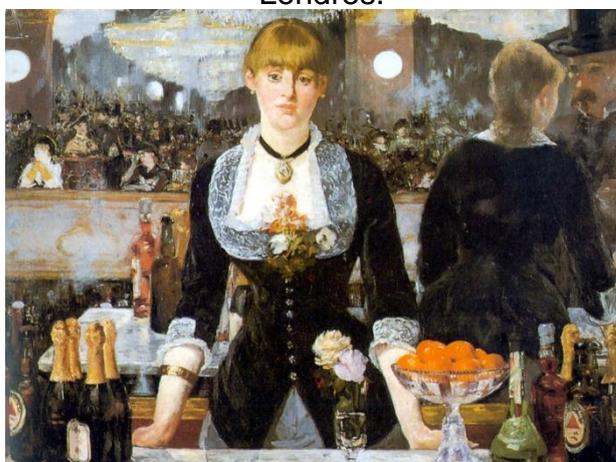
Em termos cênicos, os impressionistas trabalharam paisagens de campos, marinhas, natureza-morta, motivos em detalhes, durante processos de estudo em série da incidência da luz e seus efeitos cromáticos. Todavia, foi no cenário urbano

que o Impressionismo inovou nas suas propostas temáticas. Dentro dessa visão nunca trabalhada largamente por pintores antes deles, além de ruas, centros urbanos ou fábricas, os artistas também pintaram a figura humana em retratos, corpo inteiro ou em situações do cotidiano, a exemplo de garçonete (figura 10), pessoas andando nas ruas descontraídas (figura 11), dançarinas (figura 12) ou mesmo em atividades náuticas (figura 13) e muitas outras condizentes com o cotidiano da modernidade.

Trabalharem essas propostas temáticas tendo como base concepções modernas, embora aparentemente sem adversidade, foi um dos problemas enfrentados pelos impressionistas. A sua arte era considerada uma afronta às regras da Academia de Belas-Artes de Paris, motivo pelo qual houve uma relação dissidente entre ela e a Sociedade de Artistas Independentes, denominação inicial dos membros formadores do movimento (MURGUIA, 1999).

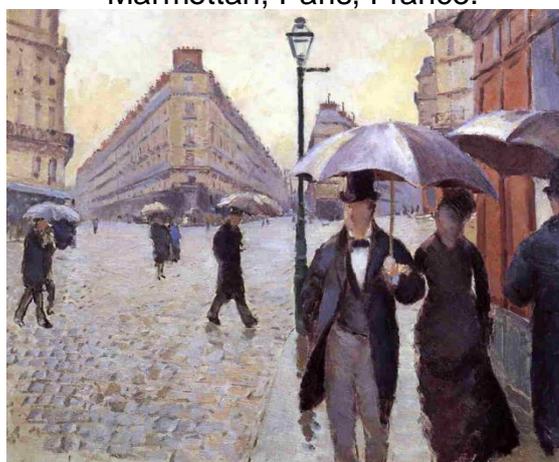
Por um lado, a Academia “[...] esperava que os artistas fizessem obras baseadas em mitologia, iconografia religiosa ou na Antiguidade clássica num estilo que idealizava o tema” (GOMPertz, 2013, p. 33). Mas eles, com outros valores, sem pretensões grandiosas, permaneciam fiéis às suas paisagens de trens, fábricas, centros urbanos, cafés e moda (NEWALL, 2011). Ambos, pertencentes ao seu dia a dia, com todas as qualidades boas e ruins das condições do cotidiano moderno.

Figura 10: *Um bar no folies-bergère*, Edouard Manet, óleo sobre tela, 96 x 130 cm, 1882, Courtauld Institute, Londres.



Fonte: WIKIART, 2015f.

Figura 11: *Esboço para Rua de Paris: dia chuvoso*, Gustave Caillebotte, óleo sobre tela, 54x65 cm, 1877, Musée Marmottan, Paris, France.



Fonte: WIKIART, 2015g.

Figura 12: *A aula de dança*, Edgar Degas, óleo sobre tela, 85x75 cm, 1873-1875, Museu d'Orsay, Paris, França.



Fonte: FARTHING, 2011, p. 320.

Figura 13: *Remadores em Chatou*, Auguste Renoir, óleo sobre tela, 81,3x100,3 cm, 1879, National Gallery of Art, Washington, DC, USA.



Fonte: WIKIART, 2015h.

Apesar de os conflitos com a Academia resultarem em ataques da crítica, desdém e na recusa dos membros do grupo, impedindo-os de participarem dos salões oficiais promovidos em Paris, mesmo assim, não desistiram (MASON, 2009). E, por outro lado, em vez de isolados, encontravam apoio nas ideias de modernidade da época. Estas eram um grande incentivo para fazer uma arte a partir do tempo presente, como fizeram os artistas do passado na época deles. Os impressionistas estavam certos de que o belo deve ser extraído do cotidiano com valor na modernidade, como defendera Baudelaire (2006).

Associado ao cotidiano o caráter urbano do Impressionismo está relacionado, diretamente, com as diferentes temáticas trabalhadas pelos artistas formadores do grupo. A partir das palavras de Hauser (1998, p. 896-897), pode-se compreender melhor o que significa essa influência urbana na construção de identidade do artista da época, visto que o que está em questão é a formação humana através de aglomerados urbanos que constituem guetos de pensamento cidadão. Diz o autor:

O Impressionismo é uma arte urbana, e não só porque descobre a qualidade paisagística da cidade e traz a pintura de volta do campo para a cidade, mas porque vê o mundo através dos olhos do cidadão e reage às impressões externas com os nervos tensos do moderno homem técnico. É um estilo urbano porque descreve a mutabilidade, o ritmo nervoso, as impressões súbitas, intensas mas sempre efêmeras da vida cidadina.

Hauser nos faz perceber que as características urbanas do Impressionismo se justificam pelo fato de ter sido na cidade que os artistas encontraram os ingredientes que lhes fizeram romper com a tradição. Foi nela que tiveram o olhar alimentado pela percepção da mutabilidade incessante, em conjunção com o contexto em revolução das mudanças na política, na rapidez das conquistas tecnológicas, na emergência do ato fotográfico e nas atrativas ideias filosóficas com propostas de mudanças. Eles foram afetados, também, pela visualidade da cidade em transformação, com o novo formato das ruas largas, a modernização na construção arquitetônica e a moderna iluminação pública, deixando as suas antigas características fisionômicas no passado (GOMPERTZ, 2013). Foram as influências das ideias, a vivência do cotidiano em contato com uma nova realidade, sob a concepção de um olhar em transformação que gerou o Impressionismo com o eixo temático urbano segundo o gosto desenvolvido por eles.

Na sua formação, enquanto grupo, os impressionistas eram compostos por artistas que viam o mundo com os olhos da cidade. Não somente da cidade de Paris, mas de outras regiões da França e fora dela, de onde vieram. Entre eles, conforme Serullaz (1989), havia os que nasceram distante dos centros urbanos, mas acabaram por vir para as cidades, principalmente Paris, ainda jovens. E, nesse contexto citadino, com base em Lobstein (2010), viviam transitando pelas dependências urbanas, frequentando escolas de arte, cafés e demais ambientes carregados de sedução da modernidade.

Em termos ideológicos e políticos, os artistas desse novo grupo que estava despontando com novas propostas na arte, não tinham nenhum interesse ou vínculo de relacionamento em comum que os unisse. De relevante, sabe-se que, entre eles, Pissarro (1830-1903) era de esquerda (ARGAN, 1992). Posição política que lhe dava um olhar crítico para com a sociedade, visualizando-se nas suas inúmeras obras de cenários urbanos com grande presença representativa de fábricas (figura 14), motivo que pouco atraía os pintores da época (FRASCINA, 1998). Porém, com tais obras, denunciava as novas características do mundo trabalhista. Quanto aos demais membros do grupo, Degas (1834-1917) era conservador e outros indiferentes, ou seja, no conjunto do grupo, era inexistente um programa preciso (ARGAN, 1992). Dessa forma, como afirma Cavalcanti, C. (1981, p. 90), “sob o ponto de vista político, social e humano, o pintor impressionista é um artista

alienado, digamos assim. É um artista sentindo e vivendo apenas a *féerie* de luzes e sombras coloridas da natureza” (grifo do autor).

Figura 14: *Manhã, Dia Nublado, Rouen*, Camille Pissarro, óleo sobre tela, 54,3 x 65,1 cm, 1896, Metropolitan Museum of Art, New York.



Fonte: WIKIART, 2015i.

O evidente desinteresse pelas questões político-sociais dos impressionistas era visível pela postura de pintar cenas de beleza, paz e felicidade paralelamente às ocorrências das lutas sociais que convulsionavam Paris (BALZI, 2009). Todavia, diferentemente, a força das ocorrências da modernidade urbana, que os circundavam, não os deixou alheios, não permitiu que se mantivessem indiferentes a ela. Em suas reuniões, segundo Gompertz (2013, p. 35) “[...] sentados nos cafés, conversando, os jovens argutos viam a cidade mudar fisicamente diante de seus olhos” e, cientes do contexto dos acontecimentos, absorveram as influências do lugar para com a sua arte. Trouxeram, para as características dela, o cenário e o dinamismo da vida urbana que os influenciou na definição do conteúdo de suas pinturas. A mesma que os conduziu à representação de fábricas, navios, pontes (*Manhã, Dia Nublado, Rouen*, Pissarro, figura 14), ruas movimentadas e com centros urbanos (*Rue Saint Lazare*, Pissarro, figura 7), agitadas estações de trem (*A Estação Saint-Lazare*, Monet, figura 5) e os movimentados ambientes de festas e

encontros nos balneários (*La Grenouillère*, Renoir, figura 6), eventos da modernidade nos quais os artistas encontram o instante, a fugacidade para registrar. Esta que foi influente na rapidez que vivenciaram na técnica do ato de fazer pictórico, para não perder o momento fugaz da luz em transição.

A qualidade urbana do Impressionismo foi influente não só na temática da obra. Estava presente, também, no modo como o artista a executava e olhava a atmosfera à sua volta, capturando-a com o frenesi da agilidade e a habilidade que o caracterizavam. Para olhar um exemplo direto dessas sensações do emergente influente do meio urbano, podemos revisitar a pintura *impressão, sol levante* (figura 9), de Monet. Em sua visualidade plástica, logo num primeiro momento, tem-se a impressão de estar diante de um esboço feito a tinta com pinceladas fragmentadas. O resultado dessa aparência é fruto da rapidez nata desses artistas que, mesmo com o risco do possível comprometimento do conteúdo da obra, não podem perder o principal propósito da pintura, que é o registro da constante transitoriedade da luz, que, no caso da obra citada, de acordo com Newall (2011), é decorrente da mudança instante a instante, da posição do sol erguendo-se no horizonte e alterando os seus efeitos luminosos por entre os barcos e guindastes na baía de Le Havre.

Vemos, na obra *impressão, sol levante*, característica exponencial das discussões do caráter urbano do Impressionismo presente nos diversos aspectos supracitados por Hauser (1998). Dentre eles, o modo de trabalhar do artista reagindo às impressões do lugar em transformação. Também, a tensão técnica escondida na suavidade da cena do amanhecer, porém vivenciada pelo autor da obra buscando cumprir o desafio de reproduzir o acontecimento visualizado num contexto de mutabilidade permanente. E, por fim, no ritmo nervoso, intenso, súbito, diante da efemeridade da cena única, da natureza, semelhante à vida citadina que avança, sem volta, sob um fluxo interminável das provocações da modernidade. Eventos estes que também encontram referências no transitório, circunstancial, contingente em Baudelaire (2006), quando se refere ao moderno que é próprio do urbano.

2.3 A inovação técnica: luz e cor, uma proposta pictórica

A pintura impressionista teve na sua técnica notável distinção, se comparada ao que era pintado pelos demais movimentos artísticos, em ocorrências durante o

século XIX. Com peculiaridades sem igual, ela ocasionou para a arte uma inovação na técnica, sendo esta mais uma de suas características. Eram pinturas que correspondiam às propostas de modernidade causando estranhamento na sua própria contemporaneidade. Em relação aos artistas, autores da nova arte, mesmo tendo que enfrentar regras estabelecidas e bem sedimentadas, foram ousados ao ponto de escandalizar a Academia, a crítica e o público. Arriscaram suas carreiras não se importando com as consequências negativas e punições que poderiam vir, como ocorreu de fato quando tiveram seus trabalhos recusados em salões oficiais de arte.

No contexto da arte, tradicionalmente, o natural para um artista é ser reconhecido e elogiado pelo extraordinário de sua obra. Receber aplausos pelo seu feito ou pelo que é. Todavia, esta não foi uma realidade no início da carreira dos impressionistas. Pelo que fizeram, aconteceu o contrário, contudo, como se fossem movidos por uma ideologia, pela qual dariam a própria vida, dedicaram-se à técnica de sua pintura ao extremo, sem com isso contar com prestígios. Questionados e sob protestos, foram firmes como se vissem além de seus dias, enfrentaram e superaram as crises sem abandonarem suas ideias. No fundo, fizeram o que fizeram como se não fossem artistas que, para continuar sua obra, precisam de reconhecimento.

Tecnicamente, na prática eram artistas, mas agiam como cientistas explorando seus objetos de estudo à exaustão. Faziam séries infindáveis, pintando o mesmo motivo, pesquisando a luz e a transformando em tinta. Também são como revolucionários, mudando toda a plástica de um olhar, com propostas técnicas que impedem a tão comum mistura das cores e mudam o modo de seu toque na tela. São questionadores da forma e de seu contorno, da concepção a execução, e audazes desarranjadores do que deveria ser o arranjo da composição. Cortaram as formas, desvalorizaram os motivos, tornaram-se líricos da luz e cumpriram sua inovação. É sobre essa técnica, que nos propomos a conhecer.

2.3.1 O fazer pictórico impressionista: um ato do olhar

A pintura impressionista, enquanto técnica é o resultado de um ato do olhar, em vez de conhecimento. O artista não pinta o que conhece, mas o que vê, sem interferência de mais nada. O próprio Monet lamentou uma vez que

[...] desejaria ter nascido cego e então conseguido a visão para que pudesse, sem preconceitos, pintar verdadeiramente o que via. Aconteceu de a revelação lhe ocorrer à idade de 18 anos, quando começou a pintar ao ar livre. "De repente, um véu foi rasgado", disse ele. "Meu destino de pintor se descortinou para mim" (STRICKLAND, 2002, p. 102, grifos do autor).

Esse valor do olhar, como exemplificado em Monet, era o que caracterizava os impressionistas diante do seu fazer pictórico. Para compreendê-los nesse propósito, basta ver o foco do operar de sua arte. Perceber que, diferentemente de um neoclássico que busca a perfeição da forma pela sua boa construção linear, um impressionista, sem prender-se a regras lineares pré-estabelecidas, busca a forma mediante a ação direta do olhar segundo ela se mostra por meio de vibrações da luz (CAVALCANTI, C., 1981). Sem invenções, fiel ao olhar, este deveria ser o modo do artista pintar o motivo ali presente. Por isso, cada vez, diante do motivo, o artista deveria abrir-se ao que era exibido segundo a incidência da luz naquele exato momento. O primeiro olhar era o que valia. Por isso o interesse de Monet nascer cego e ver a natureza sem preconceitos como se fosse a primeira vez. Desse modo, pintar como era feito tradicionalmente na arte, não corresponderia mais ao que um impressionista habilitara-se a ver. Partindo, dessa expectativa, "[...] requeria, também, novas técnicas de representação. Assim, os artistas abandonam as formas como são, em favor daquilo que realmente veem sob a ação da luz e do momento no qual ela incide [...]" (MATTOS, 2012, p. 389-390).

O olhar impressionista lhes fez desenvolver uma prática pictórica que permitisse plasmar a tinta na tela por meio de pinceladas que correspondessem aos seus propósitos. Para isso, tiveram que romper com o acadêmico, renovando os caminhos técnicos da arte, trabalhando com pinceladas mais soltas (ROSA, 2012). Não se restringem aos modelos antigos com pinceladas polidas, lisas como as de Rafael (BALZI, 2009).

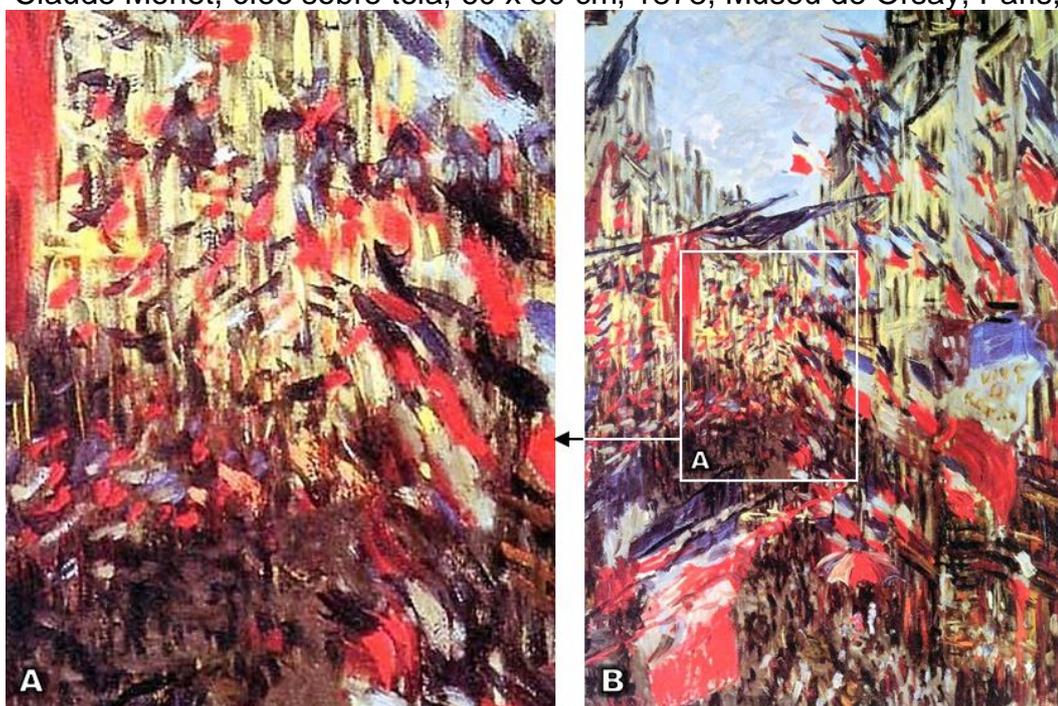
Como os impressionistas pintavam a partir da observação direta da natureza, sob as condições fortuitas da luz, a técnica de pintar tinha que acompanhar o exato momento do ato de ver. Cada vez em que o artista levantava a vista, a cena que antes fora captada pelo seu olhar já havia mudado. Em virtude disso, conforme Gompertz (2013, p. 34), dedicavam-se a uma enérgica atitude pictórica de

[...] pinceladas urgentes, toscas, aplicadas com imprecisão, substituíam o refinamento estudado, combinado, do "grande estilo", pinceladas que os impressionistas não faziam nenhuma tentativa de esconder; ao contrário, eles acentuavam seu manejo do pincel pintando em toques grossos, curtos,

coloridos, parecidos com vírgulas, que acrescentavam uma impressão de energia jovem a suas pinturas, refletindo o espírito de seu tempo. A tinta, pela primeira vez, tornava-se um meio cujas propriedades estavam sendo celebradas ao invés de disfarçadas atrás do artifício de uma ilusão pictórica.

Ao trabalharem as suas pinturas de modo rápido, os artistas deixaram de fazer a mistura das cores na paleta e, sem perda de tempo, começaram a aplicá-las puras na tela (BALZI, 2009). Efetivamente, estes procedimentos decorriam em manchas com cores justapostas gerando uma confusão visual para quem olhava o quadro a pouca distância. Um exemplo característico, destas ocorrências, pode ser visto na pintura de Claude Monet, *Rua Saint-Denis, Festa de 30 de Junho de 1878*, como demonstrado na figura 15.A que, de acordo com a plástica de sua proposta pictórica, somente ao se afastar dela, o observador conseguia alcançar uma compreensão das manchas coloridas, segundo as intenções representativas do pintor (figura 15.B). Nessas circunstâncias, com base em Mattos (2012), a distância, o observador via com a sua própria interpretação as impressões que, antes, o artista havia captado ao ar livre.

Figura 15: *Rua Saint-Denis, Festa de 30 de Junho de 1878*, Claude Monet, óleo sobre tela, 60 x 80 cm, 1878, Museu de Orsay, Paris,



Fonte: OS GRANDES ARTISTAS, 1991a, p. 71.

Os impressionistas viam, na iniciativa da pintura com as cores puras, um modo de representá-las o mais fielmente possível como eram observadas enquanto expostas à luz, com toda a sua radiosidade e brilho. Condição que não podia ser conseguida quando eram misturadas na paleta do artista por se tornarem opacas, grosseiras e pesadas (CAVALCANTI, C., 1981). Porém, esses procedimentos implicaram numa nova maneira de misturar as cores para a obtenção dos matizes secundários. Antes, quando elas eram misturadas na paleta, o artista já aplicava a tonalidade e coloração prontas na tela, segundo as equivalências presentes no modelo de referência. Do modo impressionista de pintar, com as cores aplicadas fragmentadas, justapostas, o resultado do colorido, segundo a mistura sugerida pelo pintor, era percebido, satisfatoriamente, somente quando o espectador visualizava o quadro a distância. Sob esse ponto de vista “[...] o olho fundia listas separadas de azul e amarelo, por exemplo, em verde, fazendo com que cada matiz parecesse mais intenso do que se tivesse sido misturado na paleta” (STRICKLAND, 2002, p. 96).

Para esse tipo de mistura das cores, na qual elas permanecem justapostas na tela, ocorrendo somente no cristalino do olho, igual como percebemos cotidianamente na natureza, caracteriza-se por mistura ótica (CAVALCANTI, C., 1981). Ou seja, o artista através de sua pintura, apenas sugere intencionalmente as cores que serão visualizadas na sua obra. No entanto, o resultado cromático dela, será fruto da interpretação do espectador.

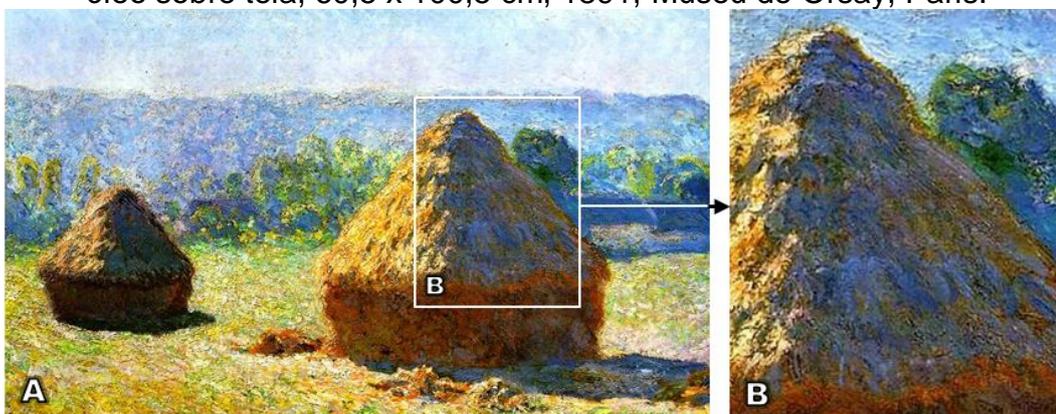
Tratamento semelhante ao da mistura das cores, sem o uso da paleta, eram realizados para pintar as sombras. Elas eram feitas segundo as mesmas orientações sistemáticas de pinceladas soltas, fragmentadas, com percepção correta somente com o espectador a certa distância da pintura, porém com um agravante: em vez de pretas, passaram a ser coloridas, luminosas, brilhantes. Afinal, elas eram reflexos de luz, embora em menor intensidade. E, se recebiam luz, não poderiam ser representadas com o uso da cor preta. Isto é, nada que é banhado pela luz do sol tem cor preta em sua estrutura (*ibidem*). Por esse motivo, via de regra, são excluídos da paleta impressionista todos os tons escuros, a exemplo dos negros, marrons e cinzentos, dando lugar aos vermelhos, violetas, azuis, laranjas, amarelos e verdes (SERULLAZ, 1989). Para que o colorido ficasse com aspecto de sombras luminosas,

os pintores recorriam às combinações cromáticas passíveis das cores complementares¹¹, conforme explica Cavalcanti, C. (1981, p. 86):

A complementar de uma cor é outra cor que a torna mais pura, intensa e vibrante, quando justaposta ou aproximada [...]. A complementar do vermelho, por exemplo, é o verde e a do verde é o vermelho. Se justapusermos essas duas cores, pondo uma ao lado da outra, ambas adquirem maior vibração e intensidade ao nosso olhar, pelas influências recíprocas. O mesmo acontecerá na justaposição do violeta e amarelo, também complementares.

Obedecendo aos mesmos princípios de complementaridade do vermelho com verde e do violeta com amarelo temos, também, as cores laranja e azul. Segundo as propostas de combinação por complementar, quando uma é a luz a outra ocupa o papel representativo da sombra, e vice-versa, como ocorre com a pintura *Montes de feno, fim do verão* (figura 16.A) de Claude Monet. Nesse caso, para abrandar os efeitos vibrantes da cor laranja presente nas áreas iluminadas, o artista usa o azul (figura 16.B), dando um aspecto penetrante às zonas de sombra (MASON, 2009).

Figura 16: *Montes de feno, fim do verão*, Claude Monet, óleo sobre tela, 60,5 x 100,5 cm, 1891, Museu de Orsay, Paris.



Fonte: MASON, 2009, p. 17.

Com o uso das cores complementares os impressionistas inovam o método de como eram trabalhados os efeitos de sombra na pintura. Inovam, também, o modo de pintar as nuanças tonais que dão aparências de volume dos objetos. Enquanto na técnica acadêmica, como diz Balzi (2009), esses efeitos são ilusões conseguidas com gradações tonais de claro escuro, para os impressionistas eles

¹¹ Cor complementar, conforme Marcondes (1998, p. 74), é a “denominação das cores que se encontram em posições opostas no círculo cromático: vermelho e verde, amarelo e violeta, azul e laranja, as quais, se mescladas na proporção correta, produzem cinza e, quando colocadas uma junto a outra, se realçam mutuamente e parece oscilar quando os olhos tentam diferenciá-las.

deixam de ser prioridade. Na nova técnica, o primeiro propósito era a fidelidade com a vibração das cores sob as influências da luz (SERULLAZ, 1989). A própria natureza não constrói gradações de claro-escuro para nos dar a percepção de volume dos objetos. Ele é uma apreensão natural humana, identificada segundo a incidência, direção e intensidade da luz. Por isso, quando um efeito de volume estiver presente na cor do motivo original, conseqüentemente o volume também vai ser percebido durante um despretenso olhar da pintura impressionista feita a partir dele, haja vista que a cor é uma transposição das condições naturais da luminosidade de um momento. A forma, por conseguinte, não é delineada por contorno e sim satisfeita com volume conseguido por meio da luminosidade cromática (claro e escuro das cores).

2.3.2 A forma e a ausência da linha

A observação ao ar livre deu aos impressionistas uma noção de forma que não depende de delineamentos próprios do desenho para existir. Eles não encontraram ao natural traços que sugerissem contornos nos motivos, viam apenas cores resultantes dos reflexos da luz incidente neles. E estas, por sua vez, eram as delimitadoras das formas que eles se detinham em identificar para realizarem as suas pinturas. Partindo dessas impressões, segundo Cavalcanti, C. (1981), reconheciam os impressionistas que a linha estava compartimentada a uma criação do espírito humano para representar imagens, e, subseqüentemente, assim como já haviam eliminado o preto das sombras de suas obras, também aboliram “[...] as linhas severas que demarcavam os contornos, pois essas não estão presentes na natureza [...]” (MATTOS, 2012, p. 390). Uma compreensão detalhada sobre a relação, forma e linha, como adotada pelos impressionistas, pode ser vista em Cavalcanti, C. (1981, p. 84):

A forma dos objetos, segundo os impressionistas, não é dada por uma linha, mas pelo término de sua superfície colorida e o começo de outra superfície colorida de tonalidade ou cor diferente. A forma dos objetos é assim produzida pela cor e não por uma linha idealmente criada, abstrata e estática.

Sem os contornos, para delimitar as formas, cabia aos artistas encontrar soluções que não comprometessem o resultado de suas pinturas. Essas eram preocupações dos primeiros impressionistas, como podemos ver nas

recomendações de Camille Pissarro (1830-1903), descrito em Rewald (1991, p. 340).

O tema deve ser observado mais pela forma e pela cor do que pelo desenho. Não é preciso forçar a forma, que pode ser obtida sem necessidade disso. O desenho preciso é seco e prejudica a impressão do todo, destruindo todas as sensações. Não definam rigorosamente o contorno das coisas; o que vai produzir o desenho é o toque do pincel com a cor e o valor exatos. Numa massa, a maior dificuldade não é detalhar os contornos, mas pintar o que está dentro.

Os toques das pinceladas dos artistas impressionistas, segundo Gompertz (2013), caracterizavam-se por serem curtos e grossos¹², parecidos com vírgulas. Desse modo, um após o outro, sem conduzir a um delineamento, mas com aplicação justaposta em toques com o pincel, como recomenda Pissarro, a aplicação da cor deve completar a construção da forma. O resultado pictórico deve superar o desafio de não apenas preencher a forma, mas também cumprir o propósito de representar suas diferentes nuances de tons, cor e dimensões como vistas na natureza.

Agindo mais como coloristas, os impressionistas davam às suas pinceladas efeitos estruturais, gerando formas sem a necessidade do uso de linhas (MATTOS, 2012). Em algumas pinturas, por causa de suas dimensões pequenas, as quais permitem que as pinceladas sejam vistas em detalhes, essas características tornam-se tão evidentes, ao ponto de logo, numa primeira impressão, ser percebida a total ausência de linhas. Para um característico exemplo visual, tomemos a pintura *Regata em Argenteuil* (figura 17.A), de Claude Monet. Ela apresenta pinceladas bem resolvidas, trasparecendo que, em poucos movimentos, foram construídas as formas (figura 17.B) e, apenas com efeitos de toques do pincel, foram solucionadas todas as necessidades construtoras da imagem, sem marcações de contornos. Nem mesmo os detalhes representativos dos reflexos na água (figura 17.C), feitos com poucas pinceladas, vieram a transmitir sensações de linearidade.

Além de banido o contorno, muito usado para definir com precisão o volume das formas, a geometria também deixa de ditar as regras da construção em

¹² A denominação “grossos” ou “grosso”, que será mencionada diversas vezes nesta escrita, ao referir-se a aplicação da tinta na pintura, segundo Gompertz (2013), tem o sentido de pintura espessa, quando a tinta é aplicada em grande quantidade, com textura empastada na superfície da tela conforme fizeram os impressionistas.

Figura 17: *Regata em Argenteuil*, Claude Monet, óleo sobre tela, 48 x75 cm, 1872, Museu de Orsay, Paris.



Fonte: PROENÇA, 2005, p. 148.

perspectiva dos objetos e do contexto cênico da pintura impressionista (SERULLAZ, 1989). É claro que os artistas do movimento não anularam os efeitos de volume e profundidade da perspectiva como uma regra cabal. Afinal, conforme Lobstein (2010), em sua maioria, tinham conhecimento dela, de quando sentaram-se nos bancos escolares e praticaram o desenho segundo as metodologias clássicas. No entanto, em vez de centrar foco nas complexas estruturas formais da natureza, contiveram-se na cor proveniente dos reflexos luminosos. Pretendiam fazer “[...] uma pintura que representasse a ‘impressão’ visual na sua imediaticidade e flagrante” (ARGAN, 1992, p. 102, grifo do autor). Ou seja, nos próprios meios naturais disponíveis, na cromaticidade do ambiente, que detectavam visualmente as nuances que iriam sugerir o volume e a profundidade que seria necessária para suas pinturas. Desse modo, formalmente, os impressionistas deixam de lado as características tradicionais da arte pictórica e se guiam somente pelas vibrações e contrastes luminosos de acordo com as condições atmosféricas disponíveis ao ar livre. A mesma liberdade de ver e pintar as formas da natureza segundo elas aparecem ao olhar impressionista – que para fazer a forma não depende da linha – vai ocorrer com a composição das pinturas. O elemento principal é o instante de

como os motivos aparecem sob a transitoriedade da luz; a disposição, a forma como eles são distribuídos no arranjo não é a prioridade.

2.3.3 Composição: as influências do olhar, da fotografia e do japonismo

A composição¹³ das pinturas impressionistas foi inovadora pelo fato de os artistas abandonarem as elaboradas construções clássicas, desenvolvendo-as com mais liberdade. Independentemente em relação ao uso da linha, que fora a guia das pinturas de Rafael (1483-1520) aos sucessores de Ingres (1780-1867) e, voltando-se à aplicação direta da tinta na tela, constroem os seus motivos apenas com toques rápidos de cor (LOBSTEIN, 2010). Consequentemente, não primam por um dedicado estudo preparatório do espaço compositivo, resultando em composições que “[...] caracterizavam-se por serem assimétricas, em diagonal e pelo enquadramento incompleto, com figuras cortadas em diferentes ângulos e situações [...]” (ROSA, 2012, p. 227).

As peculiaridades que assinalaram as composições dos impressionistas são características com origens em influências diversas advindas tanto da visão transitória dos acontecimentos da modernidade, quanto das invenções que despertaram para o olhar do instantâneo; dentre elas, a câmara fotográfica. Por essa ser um instrumento que registrava imagens com maior rapidez e precisão do que a execução de uma pintura, tornava-se coerente com a pressa de sua época (MASON, 2009). As câmaras fotográficas vão desafiar e repercutir, significativamente, nos caminhos e nas atitudes que tomarão os artistas impressionistas (ARGAN, 1992). Tanto no que diz respeito à iniciativa da captura da luz, que é uma das qualidades da fotografia, quanto na necessidade da rapidez de sua representação pictórica. Rapidez que, conforme Newall (2011), fará com que o pintor deixe de lado o estudo aprimorado da cena, tornando-se característico os enquadramentos com cortes das figuras.

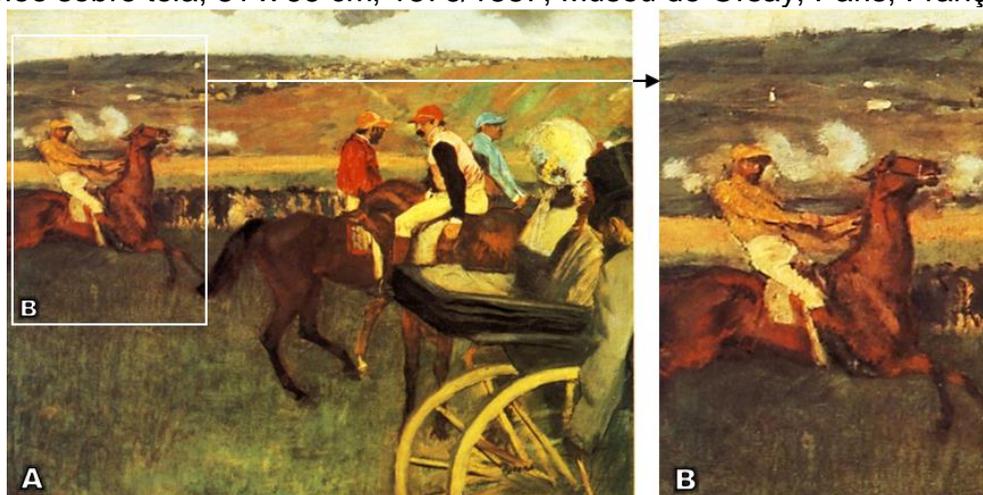
Uma amostra dessas influências da fotografia pode ser visualizada, amplamente nas pinturas de Edgar Degas, como disponível em *O campo de corridas* (figura 18.A), obra que é parte de uma série de pinturas feitas a partir da temática sobre corridas de cavalo. Nela, como uma das características cênicas das pinturas

¹³ Composição, conforme Marcondes (1998, p. 70), é a “organização dos diferentes elementos da estrutura global de uma obra de arte, com vista a um resultado integrado e harmônico. Na pintura, a composição refere-se tanto à distribuição de linhas, massas de luz e sombra e de cores para formar uma imagem coerente, como ao arranjo do tema dentro do quadro”.

de Degas, segundo Proença (2011), aparecem pessoas como se estivessem imobilizadas em plena ação, sem a menor preocupação com a presença do pintor. Essa condição visual, embora seja uma composição pictórica, assemelha-se a um flagrante fotográfico. Em relação ao enquadramento, não é muito diferente. Logo no primeiro olhar, ele já sugere que é uma composição de aparência incompleta. Estranhamente, mostra as figuras do primeiro plano, à direita, com parte de suas formas fora do campo de visão. Ocorrência que reforça a ideia de que realmente a cena é o resultado da captura de uma imagem fotográfica, numa daquelas situações em que registra o possível dos elementos em ação ao atravessarem o foco da objetiva (NEWALL, 2011). Essa evidência do flagrante inesperado diante da objetiva se acentua, principalmente, no cavaleiro localizado à esquerda (figura 18.B). Ele transpõe ter entrado no quadro há poucos instantes.

Degas, entre os impressionistas, foi quem teve uma relação mais próxima com a fotografia. Além de conferir a aparência dela às composições de suas pinturas, foi um dos que mais usou a própria fotografia como referência visual para desenvolver o seu trabalho. Ele viu nela, conforme Serullaz (1989, p. 46), um “[...] meio mecânico colocado ao seu alcance para levar a fundo o estudo dos gestos, analisando seus elementos e descobrindo assim combinações rítmicas originais [...]” que não era possível de se perceber a olho nu.

Figura 18: *O campo de corridas*, Edgar Degas, óleo sobre tela, 81 x 66 cm, 1876/1887, Museu de Orsay, Paris, França.



Fonte: MASON, 2009, p. 26.

Juntamente com a fotografia, as estampas feitas por artistas japoneses, enviadas para a Exposição Internacional de Londres, em 1862, foram outras grandes influências na composição da pintura impressionista. Elas se caracterizavam pela descentralização dos motivos na cena e pelos espaços vazios, particularidades que se relacionam, diretamente, com as pinturas de Edgar Degas (MASON, 2009). Essas peculiaridades podem ser identificadas na pintura *O campo de corridas* (figura 18.A), já visualizada, ou mesmo em outras de suas obras, como *A aula de dança* (figura 19). Nesta última, além da composição descentralizada por causa das dançarinas se agrupando nos arredores, próximo às paredes, ela também tem uma “[...] estrutura assimétrica, o ponto de vista inusitado e as figuras cortadas [...], influência da fotografia e das gravuras japonesas ukiyoye que Degas colecionava” (FARTHING, 2011, p. 321).

Figura 19: *A aula de dança*, Edgar Degas, óleo sobre tela, 85 x 75 cm, 1873/1875, Museu de Orsay, Paris, França.



Fonte: FARTHING, 2011, p. 320.

Dentro da temática sobre ensaios de balé, Degas criou diversas outras obras menores a partir de 1872, mantendo essas influências da fotografia e do japonismo¹⁴, sendo esta, *A aula de dança*, a primeira a ser pintada em grande escala (NEWALL, 2011).

Embora Degas tenha sido o impressionista que, declaradamente, usou a fotografia, inclusive para servir de modelo de suas pinturas enquanto elas eram executadas totalmente no estúdio, distante dos motivos ao natural, também vemos nas obras de outros artistas do movimento, as influências desse mesmo olhar. Porém, não só do ver fotográfico, como também a percepção dinâmica dos acontecimentos da modernidade. Suas pinturas mostram na composição sinais da emergência de quem não dispunha de tempo, nem intenção de elaborar um bom arranjo compositivo. Os seus motivos poderiam estar estáticos como um objeto, ou em ação como uma ou várias pessoas caminhando na rua ou mesmo numa festa. Em ambos os casos, as obras não revelam preocupação em estabilizar um centro de interesse como alvo primordial das pinturas. Desde o princípio, para um impressionista, o motivo principal sempre foi a luz, daí que qualquer tema serve, pode ter cortes onde convier, o que importa é o registro fugaz de um momento.

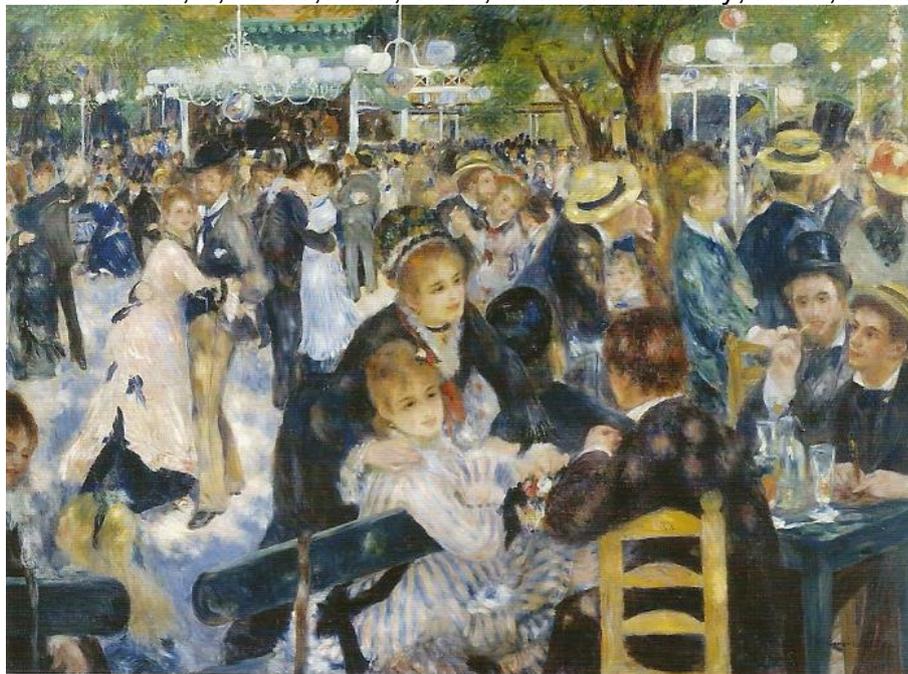
Podemos acompanhar a visualização de uma proposta temática que, grosso modo, dá uma ideia de um aglomerado de pessoas, sem destacar um motivo principal, como se o artista apenas estivesse estudando o momento em vez dos motivos, na pintura *Baile no Moulin de la Galette* (figura 20), de Auguste Renoir (1841-1919).

Nessa notável pintura, é possível uma ampla compreensão visual e técnica de uma composição impressionista. Se olharmos por parte, dando atenção primeiro para o arranjo compositivo, identificamos, logo de início, que o enquadramento é uma denúncia cabal quanto às influências da fotografia. Ocorrência presente desde os cortes das figuras, nos lados esquerdo e direito, à naturalidade do comportamento dos modelos em plena diversão, como se não fossem objetos de um estudo pictórico. Em nada se parecem com alguém que está fazendo pose para uma pintura (STRICKLAND, 2002). Todavia, é isso que está acontecendo. De acordo com Farthing (2011, p. 322), “Em vez de usar modelos profissionais, Renoir

¹⁴ Japonismo, foi a moda vivenciada em Paris e Londres, na segunda metade do século XIX, na qual as pessoas passaram a usar o estilo japonês na decoração de suas casas enfeitando-as com estampas, lanternas, leques e vasos (MASON, 2009, p. 24).

convenceu amigos pintores e escritores, além de trabalhadoras locais, a posar”. E a partir deles desenvolve esta que é uma das obras primas do Impressionismo.

Figura 20: *Baile no Moulin de la Galette*, Auguste Renoir, óleo sobre tela, 1,31 x 1,75 m, 1876, Museu de Orsay, Paris, França.



Fonte: FARTHING, 2011, p. 322.

O café, Le Moulin de la Galette, era um ambiente festivo, parisiense, onde as pessoas dançavam ao ar livre sob a luz natural. Essa obra, segundo suas características, é uma pintura que registra a luz num momento de efemeridade. Renoir tem aí uma declaração do seu interesse de fazer parte do movimento impressionista (PROENÇA, 2011).

Dando atenção à técnica, embora a pintura impressionista seja uma obra que também se caracteriza pela execução ao ar livre, *Baile de Moulin de la Galette* não seguiu essa proposta à risca em sua totalidade. Por causa do grande número de pessoas na cena, das grandes dimensões da tela, tendo no seu menor lado mais de um metro, para não perder as características transitórias da luminosidade do momento, Renoir teve que fazer apenas o esboço com pinceladas rápidas de cor no local. A finalização da obra ocorreu posteriormente no estúdio (BALZI, 2009). Mesmo concluindo a pintura fora do ambiente em que iniciara, o artista cumpriu o seu propósito impressionista, trabalhando pinceladas carregadas de cores vibrantes

transmitindo o dinamismo do momento percebido, na movimentação da multidão (FARTHING, 2011).

Cada um dos impressionistas, com suas particularidades, teve menos ou mais afinidades técnicas com os demais artistas membros do grupo. No entanto, ao tratarmos sobre as características da inovação técnica, vimos somente sobre o que há de mais comum entre eles. Não é intenção de fazer um estudo detalhado sobre as inovações individuais que propuseram, constatando-se a numerosidade deles, com base em Serullaz (1989), num total de 30 somente na primeira exposição de 1874¹⁵. Além do mais, mesmo com as suas distinções individuais, as escolhas e as características que desenvolveram não os isolavam enquanto proposta inovadora do Impressionismo ao ponto da necessidade de verificações particulares. Quando a fidelidade não era técnica, havia unidade temática ou na pesquisa da luz ao ar livre. Contudo, dentre eles, conforme Cavalcanti, C. (1981), um destacou-se com diferencial exemplar, tornando-se a própria personificação, o chefe do Impressionismo, reconhecido unanimemente pelos seus companheiros. Referimo-nos a Claude Monet (1840-1926), que vivenciou ao extremo todas as características que marcam o movimento. Não é à toa que foi uma de suas obras, a de título *Impressão, sol nascente* (figura 9), que inspirou a denominação de impressionistas, para os artistas formadores do grupo.

No geral, a técnica impressionista era moderna. Para isso, foram sacrificados detalhes finos em favor do novo. Suas obras tinham uma harmonia unificada juntando formas, luz, cores e atmosfera numa só entidade (GOMPERTZ, 2013). Essa unidade, na totalidade da obra impressionista, conjuntamente com o diferencial da observação ao ar livre e da temática, com base no cotidiano, inovou e revolucionou o todo da arte, fazendo com que suas características perdurassem para além do seu tempo e inspirasse novas propostas que transformaram o modo de pensar, fazer e ver a arte. Concepções que serão consideradas, como referências, para o estudo das pinturas de paisagens de Pinto Guimarães a partir dos próximos capítulos.

¹⁵ Apesar de constarem 30 artistas no catálogo da primeira exposição dos impressionistas, ocorrida em 1874, no entanto essa numerosidade se deve ao fato do núcleo do Impressionismo querer dar mais amplitude à sua primeira manifestação. Mas os organizadores em si resumem-se em Cézanne, Degas, Guillaumin, Monet, Morisot, Pissarro, Renoir (LOBSTEIN, 2010).

3 AS PINTURAS DE PAISAGENS EM PINTO GUIMARÃES

As pinturas de paisagens desenvolvidas por Pinto Guimarães e objeto de estudo deste trabalho estão inclusas na problemática que pretende examinar suas características estilísticas, com base na atribuição de que elas são impressionistas. Denominação que as expõem em confronto com as referências pictóricas do impressionismo ocorrido durante a segunda metade do século XIX.

Quanto à designação de que tais obras são impressionistas, dentre as principais referências, uma delas verificamos constar em Almeida (2012), num artigo de sua autoria, publicado no jornal Diário do Pará. Nele, a autora refere-se à pintura *Canto de Rua*, produzida em 1963, afirmando que ela marca o impressionismo de Pinto Guimarães. Outra delas constatamos fazer parte de uma publicação do jornal O Liberal (1997, p. 3), ao tratar sobre as pinturas de paisagens de Pinto Guimarães, mencionando que “[...] junto aos três quadros mais recentes, pintados em 1996, ‘Casario’, ‘Grande Hotel’, e ‘Ver-o-Peso’, trazem o artista de volta a Belém e ao impressionismo figurativo do início de sua pintura” (grifos do autor). E atestando sobre o que descrevem os periódicos, também encontramos referências da mesma denominação conferida às paisagens em Gileno Chaves (1943-2006), que, de acordo com Pimentel (2012), foi crítico, colecionador, curador e proprietário da Galeria Elf. Ele fez uma lista das obras de Pinto Guimarães citando seus títulos e identificando-as, também, com o Impressionismo, quando diz:

Casario, Bar do Parque, Grande Hotel, Ver-o-Peso I (e tantos outros), Colégio Paes de Carvalho, Ladeira do Castelo, Marinha, Cidade Velha, Caixa D’água, Fazenda São Lourenço I e II, Porto de Santarém, são algumas de suas pinturas impressionistas (paisagens urbanas, marinhas) que nos remetem ao mestre Domenico Lazzarini (CHAVES, 2000, p. 13, grifos do autor).

É a partir dessas menções classificatórias de impressionistas, referenciadas às pinturas de paisagens, que damos início ao atual estudo das mesmas, obedecendo à proposta de abordagem a qual elas estão submetidas. Para tanto, em

etapas, primeiro dedicaremos conhecimento ao seu conteúdo¹⁶ e as examinaremos a respeito de suas propostas temáticas¹⁷. O domínio de tais informações nos permitirá avançar para discussões posteriores, em capítulos específicos, quando as envolvermos nas análises técnicas e finalmente nas suas relações impressionistas. Porém, antes da aproximação com as obras, em preparação para o seu estudo, se faz necessário dar atenção aos momentos iniciais da carreira do artista. Veremos os seus primeiros contatos com a arte, como se deu o seu aperfeiçoamento na pintura e quais espaços expositivos lhe abriram as portas, repercutindo nos caminhos que tomou, conduzindo-o para as conquistas do desenvolvimento que lhe fizeram executar as suas paisagens. Somente então, trataremos sobre o estudo das paisagens propriamente ditas.

3.1 Os primeiros contatos com a arte

Mário Leiva Pinto Guimarães, nascido em Santarém (PA) no dia 24 de novembro de 1930, é o terceiro filho de Heriberto Pinto Guimarães e Angélica Leiva Pinto Guimarães. Teve seis irmãos, sendo cinco homens e uma mulher (GUIMARÃES, 2013). Em relação à trajetória artística, percebe-se que, desde cedo, ainda na infância, já eram perceptíveis os seus primeiros sinais de interesse pela arte. Era comum, desde criança, dedicar-se ao desenho, habilidade que atraiu o apoio de sua mãe, que também era artista plástica (CAVALCANTI, Alexandra, 2010). Foi ela, após a manifestação de interesse do filho, quem deu as lições que lhe fizeram evoluir para além dos primeiros traços (CHAVES, 2004).

Estão, também na infância, as primeiras influências do imaginário e do cotidiano da realidade visual do lugar em que vivia, introduzindo as primeiras lembranças que proliferaram em suas pinturas de época. Subsequentemente, ele trilhou por outros caminhos, também carregados de novas influências, localizados em outros pontos da Amazônia. Cumprindo o destino, aos nove anos de idade, juntamente com seus pais e irmãos, ele deixou as terras santarenas e mudou-se para Belém (PA). Na capital paraense, outras referências acrescentaram formas e

¹⁶ Quando nos referimos ao conteúdo das pinturas de paisagens de Pinto Guimarães, enfatizamos que o fazemos a partir da compreensão em Cavalcanti, C. (1981, p. 51), de que “O *Conteúdo* é aquilo que o pintor representa, descreve ou narra [...]” na cena da obra.

¹⁷ O tema ou a temática, remete ao “assunto sobre o qual versa uma obra de arte e é interpretado pelo artista” (MARCONDES, 1998, p. 274).

cores ao seu fazer artístico, sem perder um só risco ou mancha das anteriores presentes na memória.

Em 1939, primeiro veio o pai para a capital paraense, comprou a casa no endereço que ainda hoje é mantido: Rua Arcipreste Manoel Theodoro Nº (atual) 630. A residência é um casarão construído no século XIX, localizado num bairro central de Belém (ALMEIDA, 2012). Foi nesse casarão que ele passou toda a sua vida, desde jovem estudante à artista profissional, construindo em suas dependências as obras de seu acervo artístico.

Estudou no extinto Ginásio Progresso Paraense¹⁸ e enquanto estudante nesse colégio, já aos 19 anos de idade, participou do 1º Salão Estudantil de Belas Artes, promovido pelo Departamento Artístico da União dos Estudantes dos Cursos Secundários do Pará. Nessa época, conforme Chaves (2000, p.13), ele “[...] já exercitava as suas habilidades como artista plástico, tanto que no I Salão de Artes Plásticas do Estudante, realizado em 1949, obteve menção honrosa e o terceiro prêmio de pintura”. A menção honrosa foi-lhe conferida por meio de uma escultura em gesso com o título *O Camponês*¹⁹.

O jovem Pinto Guimarães, ainda como estudante, não era um ativo participante do movimento artístico local (CHAVES, 2000). Embora a exposição de 1949 tenha sido um estímulo que o conduziu para as conquistas vindouras de sua carreira, somente 14 anos depois, em 1963, voltou a participar de um Salão de relevância, norteando, daí em diante, os caminhos do seu trabalho artístico. Nesse Salão, as características da sua arte se manifestam estampando a maturidade técnica de quem, embora aparentemente sem participar de exposições, estava em pleno exercício da prática artística. Sobre a pintura que marcou esse momento e a participação do artista no evento, faremos a abordagem no tópico a seguir.

3.2 O Salão de 1963 e a trajetória do artista

Os Salões Oficiais de Belas Artes que ocorriam anualmente em Belém, ao longo de toda a década de 1940, instituídos pelo Governo do Estado do Pará, nos anos de 1950 deixaram de existir (SILVA, 2009). Sem o apoio do Governo, a cultura

¹⁸ O Ginásio Progresso Paraense foi fundado em 1907 e encerrou suas atividades na década de 1950. Em seu lugar, a partir de 1952, passou a funcionar o Colégio Santa Maria de Belém. (BASSALO, 1995, p. 154).

¹⁹ A escultura, *O Camponês*, tem como único registro sobre a sua existência um certificado encontrado numa pasta sobre Pinto Guimarães na *Biblioteca do Núcleo Antônio Lemos* do Museu de Arte de Belém.

artística local buscou outros caminhos para a organização e atuação nas artes plásticas. Um deles foi a inauguração da Galeria Loureiro, primeira galeria particular de Belém. A iniciativa, embora com pouco tempo de duração, além de pioneira, foi palco de exposições importantes (MOURA, 2012).

Na década de 1960, as artes plásticas paraenses voltaram a ter apoio de instituições públicas, a exemplo da Universidade Federal do Pará, que fora inaugurada em 1957, tornando-se a pioneira no estímulo à cultura local com a criação de dois Salões de arte que se destacaram pelas suas características de vanguarda. O primeiro foi em 1963, reunindo e premiando artistas paraenses e de toda a Amazônia, e o segundo em 1965 (MEIRA, 2008). Os Salões proporcionaram aos participantes vários eventos, incluindo oficinas, debates, conferências e bolsas de estudo fora do Pará (MOURA, 2012).

É nesse contexto da arte paraense, no I Salão de Artes Plásticas da Universidade Federal do Pará, ocorrido em novembro de 1963, que Mário Pinto Guimarães volta à evidência enquanto participante de Salões de Arte (SOBRAL, 2002). Com uma pintura, um óleo sobre tela de apenas 67 x 57 cm, de título *Canto de Praça* (figura 21), foi selecionado e premiado com uma bolsa de estudos no MAM/RJ (Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro), com duração de dois anos, patrocinada pela Universidade Federal do Pará (CHAVES, 2000).

A pintura *Canto de Praça*, de Pinto Guimarães, propiciadora da bolsa de estudos no MAM/RJ, mostra um cenário urbano com casarios da Cidade Velha de Belém. A obra trata-se de uma paisagem que, por fazer parte de um estudo mais aprofundado, com desenvolvimento previsto para tópicos posteriores deste trabalho, deixaremos para lá a abordagem sobre os seus diversos aspectos envolvendo detalhes do conteúdo, forma, técnica e demais quesitos que serão analisados segundo os objetivos propostos. Provisoriamente, deter-nos-emos na trajetória do artista a partir dos resultados obtidos mediante a premiação com a obra em questão.

Após a premiação com a bolsa de estudos, em novembro de 1963, Pinto Guimarães deixou Belém, permanecendo no Rio de Janeiro por dois anos, durante 1964 e 1965. Aquela ocasião, como aluno no MAM/RJ, representou uma das conquistas significativas para a sua carreira. Foi um tempo em que teve contato

Figura 21: *Canto de Praça*,
Pinto Guimarães, óleo sobre tela, 67 x 57 cm, 1963.



Fonte: Acervo de Dióris Pinto Guimarães. Foto: Arquivo pessoal.

direto com profissionais da arte a partir da convivência e estudo com seus mestres Domenico Lazzarini²⁰ (1920-1987) e Ivan Serpa²¹ (1923-1973). Teve, com eles, além das referências profissionais do ensino artístico, também diferentes influências segundo as características de cada um, como afirma Chaves (2000, p. 13):

[...] no MAM-RJ, foi aluno dos consagrados artistas Domênico Lazzarini e Ivan Serpa. Nesses mestres a maior pista para o diálogo com a diversificada realização de um homem que se disse realizado. Domênico Lazzarini lecionou com as suas paisagens/marinhas impressionistas, acadêmicas, enquanto que Ivan Serpa, do grupo Frente, lecionou o oposto, pelas vias do concreto (grupo carioca), do neoconcreto.

²⁰ Domenico Lazzarini nasceu em Viareggio, na Itália. Foi desenhista, pintor e depois que veio para o Brasil “[...] atuou como professor de pintura na Escola de Belas Artes de Araraquara (SP). [...] Mudou-se para o Rio de Janeiro em 1957. Em 1961 deu aulas de técnica de pintura no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro”. (ALONSO, 2012, p. 139, grifo do autor).

²¹ Ivan Serpa foi artista concretista do Grupo Frente (carioca) e professor no atelier do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. (LOPES, 2010, p. 59, grifo do autor).

Os artistas e professores atuantes com ensinamentos diferentes, um a partir das paisagens voltadas ao acadêmico e ao Impressionismo, enquanto o outro para abstração, ambos foram fundamentais para a edificação da posterior e longa trajetória artística de Pinto Guimarães. Juntando-se aos ensinamentos recebidos no MAM/RJ, ele também era favorecido pela ampliação da sua visão estética devido ao contato cotidiano com as diversas linguagens artísticas contemporâneas existentes no Rio de Janeiro, enquanto centro de ebulição cultural do país. Essa realidade o estimulou ao autoconhecimento direcionando às suas ideias para uma criativa releitura do seu mundo da infância e da adolescência. Razão, pela qual, além das suas pinturas de paisagens, ele também desperta para novas linguagens artísticas, que se concretizaram em obras povoadas pelo imaginário amazônico²², produzidas algum tempo após o seu retorno a Belém (CARVALHO, 2003).

Outro ímpeto transformador e relevante na atuação artística de Pinto Guimarães, durante o período em que esteve no Rio de Janeiro, tornando-se uma prática permanente mesmo após encerrar os seus estudos no MAM/RJ, consiste na sua contínua participação em salões. Prática que, antes de 1963, parecia inexistente. A condição de estudante e o meio artístico em que viveu lhe fez absorver os estímulos que impulsionaram sua carreira. Foi um tempo de crescimento e descobertas, como podemos verificar em Chaves (2000, p. 13):

A bolsa de estudos, a permanência no Rio de Janeiro, favoreceram a opção vocacional prevalente em Pinto Guimarães. A sazonalidade foi substituída por uma constante participação em salões, coletivas e individuais, após 1965, em Belém e em outras capitais. Exemplificando, menciono a participação no XV Salão Nacional de Arte Moderna (1965 – RJ), a primeira cultural de Belém (1968 - UFPA), a Pré-Bienal de São Paulo (1970 – Belém), a I Bienal Amazônica de Artes Visuais (1972 – Belém), 13 Artistas da Amazônia (1977 – Belém, Paris), artistas do Pará na Galeria Funarte (1978-RJ) e o 35º Salão de Artes Plásticas do Paraná (1978) (grifos do autor).

As incessantes frequências do artista em coletivas e individuais, como constatado em Chaves (2000, p. 13), são apenas algumas referências resumidas neste curto espaço de tempo que foi de 1965 a 1978. A atuação de Pinto Guimarães nas artes plásticas ao longo de toda a sua carreira se estendeu até a década de

²² Conforme Carvalho (2003), o imaginário amazônico que povoa as obras de Pinto Guimarães remete, tanto às paisagens fruto das suas lembranças, dos lugares onde viveu, no interior da Amazônia, nas regiões de Santarém (PA) onde nasceu e teve a sua infância, quanto às representações dos motivos não paisagísticos da sua fase artística de temática indígena, desenvolvida na década de 1980.

1990 e chegou a mais de 50 exposições, incluindo as ocorridas em Belém, outras capitais e duas no exterior (*Idem*, 2004). Havendo interesse de identificação dos eventos expositivos do artista, segundo a ordem cronológica de acontecimento, disponibilizamos, no apêndice deste trabalho, a página do seu currículo contendo a lista completa.

A partir daqui deixaremos a trajetória do artista para abordar sobre as suas pinturas de paisagens envolvendo tanto *Canto de Praça* quanto as demais, que foram produzidas para além da década de 1960, até o encerramento de sua carreira artística. Inicialmente faremos uma aproximação com as obras, apresentando cada uma, enquanto as analisamos sobre a sua temática. Discorreremos sobre o seu conteúdo, considerando características que nos permitam compreendê-las no contexto da proposta deste trabalho que, ao final, verificará a sua relação com a pintura impressionista.

3.3 Pinturas de paisagens: cenários da memória e do cotidiano

Durante o estudo temático das pinturas de paisagens, em vez de desenvolvermos uma abordagem com base na sua ordem cronológica de execução, escolhemos obedecer à afinidade do conteúdo e do significado existente entre elas. De modo que a pintura *Canto de Praça*, de 1963, a primeira a ser executada dentro do grupo de obras que estudaremos, nessas circunstâncias será a última a ser examinada, fechando a etapa do estudo temático de todas as pinturas.

Será considerado, também, no desenvolvimento desta escrita, a natureza do conteúdo das paisagens, tendo em vista que elas foram concebidas com base em duas propostas. A primeira delas, em número reduzidíssimo, com apenas duas telas, encontra referências na memória de lugares em que o artista frequentou nos tempos de menino. As poucas obras desse grupo mostram ambientes de regiões ribeirinhas localizadas no interior da Amazônia paraense. A outra, numericamente bastante desenvolvida, em sua maioria exibe imagens do cotidiano urbano vivido por Pinto Guimarães durante a juventude e a vida adulta. O conteúdo visual desse segundo grupo de pinturas apoia-se em representações do Mercado do Ver-o-Peso, casarios, praças e demais construções arquitetônicas do bairro central e da Cidade Velha de Belém. Somente uma obra de cenários urbanos, em vez de Belém, encontra inspiração em Santarém, cidade natal do artista.

Outra ponderação a ser levada em conta durante a abordagem temática das pinturas em estudo consiste na verificação conjunta, envolvendo o tema pictórico e, paralelamente, o olhar do artista. Ou seja, ao mesmo tempo em que vamos conhecendo as obras e o seu conteúdo, também faremos o exame quanto à atitude do artista em relação ao seu olhar dos motivos durante a sua execução. Para isso, levantaremos questões que buscarão alcançar se ele as desenvolveu ao ar livre ou no estúdio. Essas sondagens são fundamentais para reunirmos informações que as incluem ou não no modo impressionista *en plein air* de pintar. Cumprindo esta etapa, como anunciado, estaremos prontos para, no encerramento desta escrita, dissertar sobre as pinturas de paisagens de Pinto Guimarães relacionando-as ao Impressionismo.

3.3.1 Os lugares da memória: *Fazendas São Lourenço e Santarém*

Tratar sobre a temática das paisagens de Pinto Guimarães é o mesmo que buscar nele visualidades de um cotidiano disperso no tempo. Ele está sempre mostrando formas, cores e cenas que fizeram ou fazem parte da sua história e da história do meio em que vive ou já viveu. Olhando para a sua obra paisagística, facilmente entramos num universo de significados que tende a nos reportar para uma poética da sua existência. Como diz Ricci (1997, p. 2), “a obra de Mario Pinto Guimarães confunde-se com a vida; as duas tocam-se inexoravelmente”. Isso acontece quando, além de ver, buscamos compreender o que lhe fez pintar obras como no exemplo de *Fazenda São Lourenço I* (figura 22) e *Fazenda São Lourenço II* (figura 23), ambas de 1976.

Dentre as nove²³ pinturas de paisagens, da autoria de Pinto Guimarães envolvidas neste estudo, as duas citadas acima são as únicas executadas por ele que não fazem referências a cenários urbanos no seu conteúdo. Havia outra, de título *Marinha*, pintada em 1980, porém, sabe-se da sua existência por que Chaves (2004) faz menção a ela na apresentação de um dos catálogos de exposição póstuma de Guimarães. Era um óleo sobre tela de 56 x 71 centímetros.

As pinturas *Fazenda São Lourenço I e II*, segundo Guimarães (2013), representam uma das três fazendas do seu avô, localizadas na Região dos Lagos,

²³ No currículo artístico de Pinto Guimarães, registra a existência de 15 pinturas de paisagens da sua autoria. Na atual escrita, estudaremos apenas nove delas por desconhecimento quanto ao paradeiro das demais.

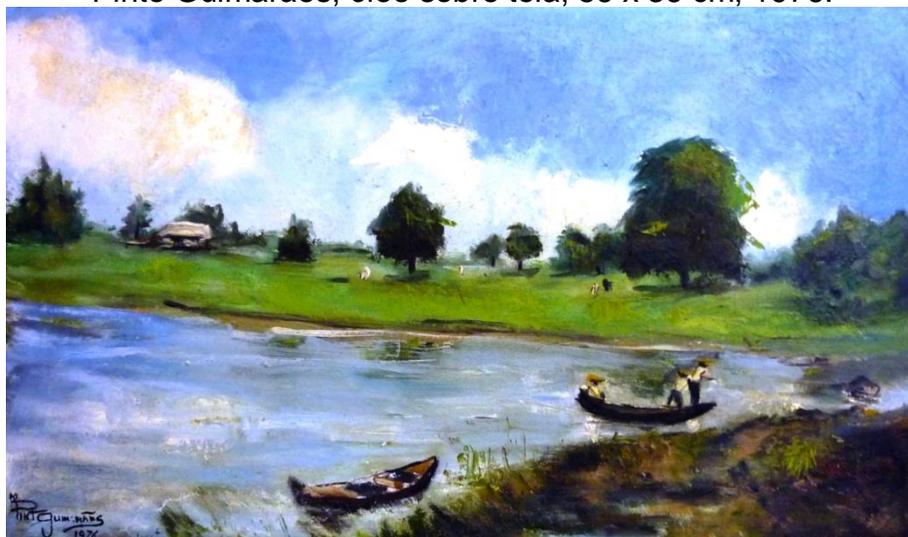
no baixo amazonas, próximo à cidade de Santarém²⁴. As outras duas propriedades, todas próximas entre si, chamavam-se Ilha Grande e Capituba.

Figura 22 – Fazenda São Lourenço I,
Pinto Guimarães, óleo sobre tela, 56 x 36 cm, 1976.



Fonte: Acervo de Dióris Pinto Guimarães. Foto: Arquivo pessoal.

Figura 23 – Fazenda São Lourenço II,
Pinto Guimarães, óleo sobre tela, 56 x 36 cm, 1976.



Fonte: Acervo de Dióris Pinto Guimarães. Foto: Arquivo pessoal.

Essas fazendas ocasionaram momentos de grandes significados para o artista. Lá, o passado marcou a memória dos muitos dias bons de sua vida. Era o

²⁴ Santarém “[...] está situada no norte do Brasil, na Mesorregião do Baixo Amazonas [...]. Localizada na margem direita do Rio Tapajós, na confluência com o Rio Amazonas, a cidade ocupa uma área urbana de 77 Km²” (COUTO, 2013, p. 22).

lugar das férias em que ele, os irmãos e a irmã frequentaram para além da infância prolongando-se pela adolescência e vida adulta (RICCI, 1997).

Dando atenção ao conteúdo das obras, ele está organizado de modo que as duas pinturas mostram a mesma estrutura compositiva, com o rio de águas azuis no primeiro plano, a faixa verde de terra firme centralizada horizontalmente na tela, com algumas árvores e casarios ao fundo. E ocupando quase a metade superior do espaço das obras, descortina mais uma vez o azul, mostrando o céu com as poucas nuvens de um bom dia de sol.

Referindo-se especificamente à *Fazenda São Lourenço I*, além da canoa às margens do rio e do gado nos planos intermediários, de acordo com Guimarães (2013), temos centralizada ao fundo, entre as árvores com telhado avermelhado, a casa grande da fazenda. As demais casas presentes na obra são dos empregados da família. Em relação à pintura *Fazenda São Lourenço II*, além do gado no pasto, árvores e arbustos, pode ser vista a casa dos empregados localizada do lado esquerdo da tela. Desses trabalhadores, alguns aparecem em atividade de pesca numa das canoas na parte mais estreita do rio.

Abstraindo no contexto do cenário paisagístico de águas, terra firme e florestas, é fácil reportar-se a Guimarães menino, compartilhando momentos fabulosos sob a intensidade da luz tropical que brilha sobre a Amazônia o ano inteiro. Nesse rio tomou banho, confrontando o olhar com os reflexos da água sob o sol a pino. Desses tempos reteve essas imagens nas lembranças e um dia plasmou em sua arte, fazendo surgir as citadas obras *Fazenda São Lourenço I e II*. E indo além, confirmando a sua trajetória de inspiração encontrada nos tempos das fazendas do avô, Carvalho (2003, p. 5) nos diz que Pinto Guimarães, ao trabalhar a sua arte no contexto da contemporaneidade, “[...] inicia processo criativo de autoconhecimento e de releitura, contemplando suas obras com imagens [...] do imaginário amazônida de sua infância e adolescência”.

Uma das características das pinturas *Fazenda São Lourenço I e II*, que vai se repetir em algumas outras obras do autor, consiste no olhar do motivo a partir do ponto de vista do rio. Ou seja, tendo a água no primeiro plano. A sua posição, observando o cenário dessas pinturas às vezes aparece estranha, como se não tivesse um lugar de apoio onde pudesse ficar de pé ou sentado enquanto observa e realiza a pintura. Esta consideração torna-se pertinente, por estarmos buscando compreender as características impressionistas de Pinto Guimarães. Ponderar se,

dentre elas, ele executou pinturas ao ar livre, como orientava o movimento. Porém, não fecharemos quanto essas possibilidades enquanto não avançarmos por completo na visualização e compreensão de suas demais pinturas paisagísticas.

Outro exemplo pictórico que segue o ponto de vista do rio, com uma obra que também encontra referências visuais no Baixo Amazonas, consiste na pintura de título *Santarém* (figura 24), de 1996. Pelo nível visual do observador estar situado acima do casario, ele propicia um olhar panorâmico da cidade, permitindo identificar a localização do perímetro mostrado. Dois motivos arquitetônicos marcam essa identificação. Com base em fotografias e descrições sobre Casarões Históricos de Santarém, encontradas em Couto (2013), um deles é a Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição, que na pintura tem a visibilidade de suas torres ao fundo, na extrema direita da tela. A outra referência é o casarão de cor amarela, com três pavimentos, localizado no hemisfério esquerdo da pintura. Este último é conhecido como Solar do Barão de Santarém, construído no século XIX. O seu endereço, atualmente, é Rua Lameira Bittencourt, antiga Rua dos Mercadores, no centro da cidade.

Figura 24: *Santarém*,
Pinto Guimarães, óleo sobre tela, 79,3 x 100,5 cm, 1996.



Fonte: Acervo do Museu de Arte de Belém - PA. Foto: Arquivo pessoal.

Buscando um entendimento sobre o que levou Pinto Guimarães a pintar a paisagem *Santarém*, duas motivações são coesas. A primeira delas se deve ao fato de ele ter nascido e vivido lá durante os anos de 1930 a 1939 antes de mudar-se para Belém. Encontrou inspiração no significado da memória do lugar de sua infância. A outra, apesar da orla de Santarém se estender por quilômetros, desrespeita o trecho da cidade escolhido por ele. Trata-se do cenário em que está localizado o Solar do Barão de Santarém, cujo proprietário era Miguel Antônio Pinto Guimarães, bisavô do artista em estudo (GUIMARÃES, 2013).

Dando relevância para os aspectos de época, chama-nos atenção o fato de que ele fez a pintura em 1996, no entanto, o cenário mostrado nela identifica-se com fotografias que reproduzem o mesmo local no período que se estende a partir da década de 1930 (figura 25), antes de ser aterrado para a construção da atual praça do pescador (figura 26) já existente em 1971 (NETO, 2012). Verificadas essas relações em comum da pintura com fotografias antigas, fica a margem de que o artista encontrou referências para a sua pintura nessas fotografias, ou mesmo na

Figura 25: Cenário urbano correspondente ao da pintura *Santarém*, como era caracterizado desde a década de 1930, antes da construção da praça do Pescador. O Solar Barão de Santarém, à esquerda, pode ser identificado por ser o casarão mais alto com três pavimentos.



Fonte: NETO, 2013, p. 1.

Figura 26: Cartão Postal da Praça do Pescador, 1971. O Solar Barão de Santarém está localizado à esquerda. É o único casarão azul com três pavimentos.



Fonte: NETO, 2013, p. 1.

memória velada dos tempos de menino dos anos de 1930, quando morou em Santarém. Porém, há uma ressalva em relação à cor amarelo ocre que o artista aplicou no Solar Barão de Santarém representado na sua pintura. Coincidentemente, com referência em Couto (2013 apud QUEIROZ, 1993), esta é a mesma cor do prédio original em Santarém durante a década de 1990, época em que foi feita a pintura. Se não foi puro acaso, o artista pode ter passado pela região naqueles anos e atualizado suas lembranças do lugar.

Essas constatações de que o artista pintou em 1996 um cenário urbano com as características estruturais de décadas anteriores, mais uma vez nos faz retornar as considerações de que Pinto Guimarães, embora tendo suas pinturas de paisagens classificadas como impressionistas, até o momento, não demonstra vincular-se à proposta pictórica ao ar livre, com a observação direta do modelo durante o ato de pintar.

No breve contato com a pintura *Santarém*, percebe-se em suas características que é uma obra que trabalha a representação da memória. Isto é, encontra referências no valor de lugares em que o artista já viveu, com importância na sua história e na história do lugar. Essas mesmas peculiaridades, assim como o ver a partir do ponto de vista do rio, também fazem parte das pinturas *Fazenda São Lourenço I e II*. São atributos que continuarão a ser presenciados em mais algumas

pinturas de paisagens, somando-se a outras novas características construtoras da proposta artística em estudo, como veremos nas obras pictóricas que Pinto Guimarães executou a partir de referências visuais da cidade de Belém.

3.3.2 Belém: a cidade da memória e do cotidiano

No estudo das pinturas de paisagens que Pinto Guimarães fez, tendo como modelo a cidade de Belém, veremos que ele manteve uma fidelidade temática com a representação de cenários urbanos a partir do entorno dos bairros da Cidade Velha e do Centro. Porém, antes de tratarmos sobre as obras pictóricas em si, pretendemos compreender a motivação que o levou a escolher essas referências mantendo-se fiel a elas por toda a sua carreira. Faremos essas considerações apoiando-nos em Pareyson, (1993, p. 30), segundo a afirmação de que “o conteúdo da arte é a própria pessoa do artista, sua concreta experiência, [...] sua reação pessoal ao ambiente histórico em que vive [...]”. Constatação intimamente correspondente ao dia a dia vivido, visualizado e representado na arte de Guimarães.

Sob esse olhar de Pareyson, vamos considerar o cotidiano de Pinto Guimarães em relação ao seu apreciar diário do lugar onde morava e que frequentava no trânsito pela cidade, começando pelo interior do casarão onde iniciou residência desde os 10 anos de idade, permanecendo por toda a sua vida.

Essa condição de morador permanente nas acomodações de um prédio histórico construído há mais de 200 anos, além de propiciar a experiência do aprazível conforto das suas dependências, também lhe fez absorver as formas e o gosto de sua linearidade arquitetônica, proporcionando apego às suas estruturas e ao valor histórico.

Esse mesmo valor da identidade presente na moradia também era uma constante quando o artista saía do casarão e o circundava as proximidades, nas quadras vizinhas. Por causa do endereço onde morava, a vista externa era tomada por outros casarões, além de ruas estreitas da Cidade Velha e praças, constituindo no panorama visual do seu cotidiano o valor histórico já iniciado em casa.

Essa realidade de Pinto Guimarães, repleta de significado da memória, de respeito à tradição do lugar se estendeu para a sua realidade espiritual enquanto inerente do seu eu, do seu “gosto”, no sentido estético da palavra. Com a relevância do universo iconográfico à sua volta e à coerência da sua fidelidade pessoal, não

pôde ter outro caminho a não ser a referência visual do cotidiano, que se tornou o seu “motivo” constituidor da figuração da sua produção artística. O artista soube perpetuar em suas pinturas de paisagens o que diz Pareyson (1993, p. 30), que foi o “[...] seu modo próprio de pensar, viver, sentir [...], interpretar a realidade e posicionar-se diante da vida”. Com a temática desenvolvida em suas obras, Guimarães falou de si, discursou e propagou sua visão de cidadão e fez muito pela arte de Belém.

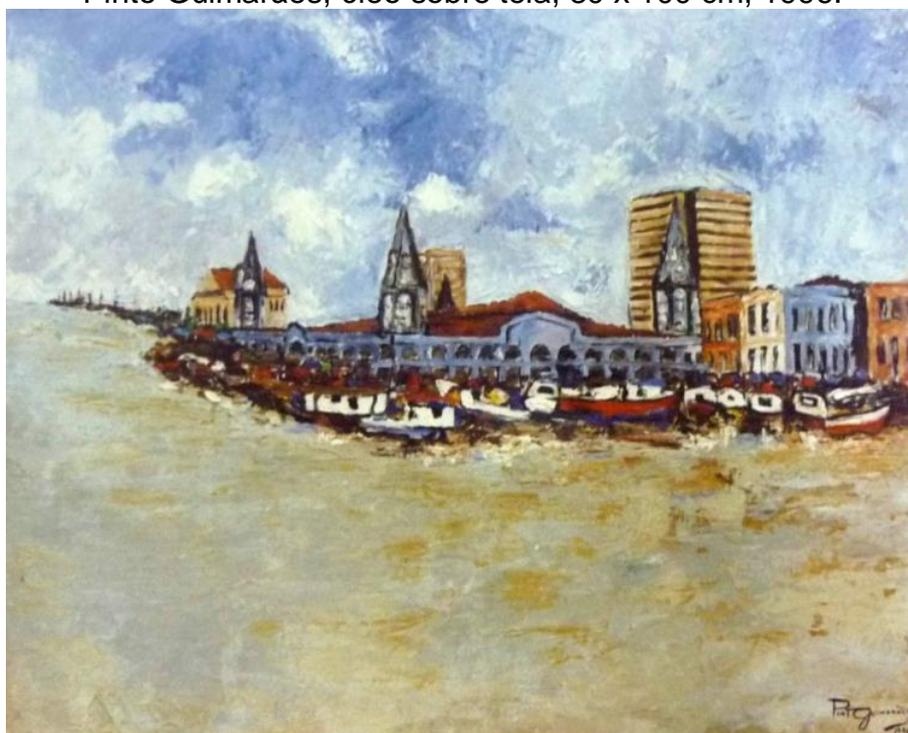
Entre as obras pictóricas surgidas sob essas influências de valor na história e na memória que circunda o artista, está a pintura *Santarém* (figura 24) já estudada anteriormente. A sua execução em 1996 fez parte de um mesmo projeto de diversas outras pinturas que ele já estava desenvolvendo em Belém durante os anos de 1995 e 1996. Todavia, esse valor pictórico de temática urbana, quando é pintado a partir do seu olhar, em específico da cidade de Belém, não se restringe às referências encontradas somente na história e na memória do artista. Elas também fazem parte, como já dito antes, da visualidade do seu cotidiano com base no lugar onde morava.

Para conhecer esse universo de valor que fazia parte dos caminhos de Pinto Guimarães, iniciaremos por um dos ícones da cidade, que foi significativamente representado por ele, o mercado do Ver-o-Peso. A partir dele, o pintor fez três obras, cada uma delas pintada sob visualidade específica. Abordaremos primeiro sobre *Ver-o-Peso I* (figura 27) de 1996 e *Ver-o-Peso II* (figura 28) de 1995. A ordem da escolha se deve ao fato dessas duas pinturas apresentarem uma relação de identidade em comum com as pinturas de paisagens vistas até o momento, principalmente a de título *Santarém*. Referimo-nos ao fato de o artista tê-las pintado a partir do ponto de vista da água, olhando a cidade de algum lugar do rio. Característica que persistiu desde as paisagens *Fazenda São Lourenço I e II*.

As duas pinturas de título base *Ver-o-Peso*, mesmo executadas a partir do olhar das águas, cada uma delas mostra ângulo e efeitos visuais diferentes. Em *Ver-o-Peso I* (figura 27), por exemplo, é possível ver o lado do mercado de ferro que está voltado para o forte do castelo, tendo, além dos prédios do centro comercial de Belém, o Solar da Beira e a atual Estação das Docas ao fundo. Sua imagem identificada pela cor azul ganha destaque por dois aspectos. No primeiro, localizada no centro geométrico da pintura, ela é emoldurada pelo vermelho-escuro do seu telhado e dos barcos ancorados nas docas à sua frente. No segundo, há as torres pontiagudas, com proporções que lhes dão evidência, fazendo-as sobressair entre

os demais prédios das proximidades. Para completar o valor representativo do mercado de ferro, no contexto geral da cena, o formato quase quadrado da tela, que, segundo Dondis (1997), transmite uma ideia visual enfadonha, desaparece, quando é convertido por Pinto Guimarães num espaço paisagístico dinâmico. Essa visualidade é obtida por meio da combinação pictórica da água agitada, como pode ser percebido na cromaticidade de sua superfície, juntamente com o efeito de movimento dos barcos deslocando-se para cima e para baixo, em conjunto com a expressividade do céu tomado por numerosas nuvens mescladas de azul e branco com cores e tons bem definidos finalizando o ar enérgico à pintura.

Figura 27: *Ver-o-Peso I*,
Pinto Guimarães, óleo sobre tela, 80 x 100 cm, 1996.



Fonte: Acervo de Dióris Pinto Guimarães. Foto: Arquivo pessoal.

Enquanto *Ver-o-Peso I* transparece íntimo com a água, motivado pelo seu baixo nível visual em relação ao horizonte da Baía do Guajará, a pintura *Ver-o-Peso II* (figura 28), apesar de representar o mesmo mercado, sob o mesmo ponto de vista a partir do rio, traz outra visualização na qual o artista está localizado em algum ponto da Baía do Guajará, observando o lado do Ver-o-Peso que está voltado para o centro dela. Essa posição do olhar, combinada com a extrema horizontalidade da tela permite, também, uma distribuição plenamente horizontal dos motivos urbanos que completam a paisagem. Descrevendo a cena, temos uma visão panorâmica, na

qual do lado esquerdo da tela estão os prédios do centro comercial de Belém. A disposição deles avançando para o centro da tela se encerram quando se relacionam formalmente com a estrutura representativa do mercado de ferro. Ele, mostrando-se longilíneo, respeitando a horizontalidade da cena e ocupando o centro da tela, tem à sua direita o casario que fica de frente para a praça do relógio. Avançando para a extrema direita da pintura, avista-se o que sugere ser a ladeira do castelo e, ao fundo, no alto do último plano do cenário, em formato diminuto, é possível identificar as torres brancas da Igreja da Sé.

Figura 28: *Ver-o-Peso II*,
Pinto Guimarães, óleo sobre tela, 81 x 220 cm, 1995.



Fonte: Acervo de Dióris Pinto Guimarães. Foto: Arquivo pessoal.

Dando atenção aos aspectos poéticos do todo, no cenário da pintura *Ver-o-Peso II*, cromaticamente temos uma obra dividida em dois mundos. Um marcado pelo ocre das águas contrastando com o outro de predominância azul, unindo a cidade e o céu. No entanto, embora diferentes na cor, ambos participam da mesma atmosfera. As águas, com seu movimento natural, têm uma característica plana, como se nada fugisse ao controle. É de uma tranquilidade apaziguadora administrando majestosamente o mundo que ela banha. E a cidade, similarmente, disfarça a ausência de movimento. Suas aparentes muralhas constituídas pelas barracas da feira com suas coberturas azuis, estendendo-se horizontalmente, guardam dos olhos daqui os acontecimentos de lá. Passam a mensagem de um dia deserto, sem testemunhas da sua rotina. Para quem conhece o local, julga que ele está apenas a descansar, numa tarde de domingo, preparando-se para a sobrecarga agitada do próximo dia da semana, quando assumirá o seu verdadeiro ser, com incontáveis transeuntes, falatórios, rancos de carros e olhares de curiosidade turística admirados com a existência e o jeito do lugar. Todavia, o alvoroço foi

resguardado pelo artista, para dar destaque à cena principal localizada, no centro da obra e, guarnecido por prédios antigos. Ao motivo que foi o valor desafiador que fez Pinto Guimarães executar a pintura, referimo-nos ao aparente silencioso Mercado do Ver-o-Peso.

Pelo nível visual do horizonte, disponível nas pinturas *Ver-o-Peso I e II*, corresponder à visualidade de alguém num barco observando o cenário à distância, mesmo não havendo registro que confirme, elas poderiam ter sido pintadas ao ar livre, como fazia Claude Monet em seu barco-estúdio pintando às margens do Sena (SERULLAZ, 1989). Porém, ainda carecemos de confirmações de que Pinto Guimarães trabalhou esta proposta em suas pinturas. Ele também poderia ter fotografado, adquirido cartão postal dessas cenas, ou mesmo, pelo seu conhecimento do lugar, ter pintado de memória. Pela inexistência de relatos sobre a prática da pintura ao ar livre por parte de Pinto Guimarães, levantamos essas questões ao nível de investigação estilística que relacione o artista com as características do Impressionismo.

Doca do Ver-o-Peso (figura 29) de 1996, é o título da terceira pintura de paisagem feita por Pinto Guimarães, tendo o Mercado do Ver-o-Peso como motivo de referência. Nela, o artista dá ao espectador uma visualização diferente das demais abordadas até então. Em vez de pintar posicionado em algum ponto das águas observando o cenário urbano, ele inverteu os valores do seu olhar. E, por pouco, devido à disposição da torre do Ver-o-Peso estar diminuta e quase fora do enquadramento, esta obra não deixou de apresentar um panorama estritamente urbano belenense, tornando-se passivo de ser puramente uma marinha mostrando o cais de qualquer cidade.

A torre do velho mercado de ferro, apoiado pelo título da obra, nessa circunstância tem um papel importante para identificar o lugar representado na pintura. Todavia, além dela, o artista imprimiu mais duas situações na obra que são bastante familiares e completam a visualidade do cenário para quem conhece Belém e os acontecimentos no entorno do Ver-o-Peso. Um deles são os barcos ancorados, como ocorre todos os dias; propriedades dos ribeirinhos que alimentam a feira com seus produtos vindos das ilhas. O outro, que não pode passar despercebido, no primeiríssimo plano da pintura, é a presença dos “famosos” urubus do Ver-o-Peso. Representados por pequenas manchas de cor preta, o artista apenas sugeriu suas

formas, dando a ilusão de movimento, com eles catando algo que possa servir de alimento, normalmente restos de peixe, misturados à lama deixada pela baixa maré.

Figura 29: *Doca do Ver-o-Peso*,
Pinto Guimarães, óleo sobre tela, 80 x 98,1 cm, 1996.



Fonte: Acervo do Museu de Arte de Belém - PA. Foto: Arquivo pessoal.

A obra em questão é uma pintura trabalhada com cores luminosas transparecendo a luz do final da manhã, horário em que o mercado ainda está com a agitação dos feirantes e seus consumidores numa compra e venda incessante, como pode ser visto sobre o cais, nos personagens localizados entre a torre e os barcos. A própria água da Baía do Guajará que banha o perímetro marinho, sob a forte influência da luminosidade intensa do momento, teve as suas cores alteradas, adquirindo uma beleza poética. Em vez dos ocres e amarelados, transcendeu para um esverdeado raro, revelando o trânsito de uma ocasião de transparência. Diafaneidade que, de certo, faz parte, mais do sentimento de leveza e catarse do autor da obra do que da própria vista do lugar. Os urubus estão ali, mas para quem olha, não há nenhum vestígio do odor dos restos que eles procuram satisfazendo as suas necessidades e fazendo a limpeza natural do exposto cartão postal da cidade.

O cenário representativo de *Doca do Ver-o-Peso* traz, mais uma vez, a discussão quanto à atitude do artista em pintar ao ar livre. O nível visual do

observador coloca o olhar do artista no mesmo nível do cais. É como se ele realmente estivesse ali, pisando na lama, numa proximidade de confiança com os urubus. Porém, há pelo menos um sinal que nega a possibilidade de a obra ter sido pintada ao natural. Ele pode ser identificado na caracterização dos barcos. A pintura foi feita em 1996, mas os barcos a vela demonstram ser de outro tempo, como demonstra a fotografia de 1953 (figura 30) obtida na biblioteca online do IBGE (JABLONSKY, 2015). Desse modo, verificamos que o artista fez essa pintura com base no cenário de outra época, segundo suas lembranças, ou se apropriou de imagens para fazer o registro do universo de valores ali presente. A torre do mercado, os barcos ancorados, os feirantes e os urubus, na síntese da obra, são o significado máximo de que Pinto Guimarães pintou o seu cotidiano com apoio de valor na memória do lugar.

Figura 30: Fotografia de 1953
com o aspecto do porto do Ver-o-Peso em Belém – PA.



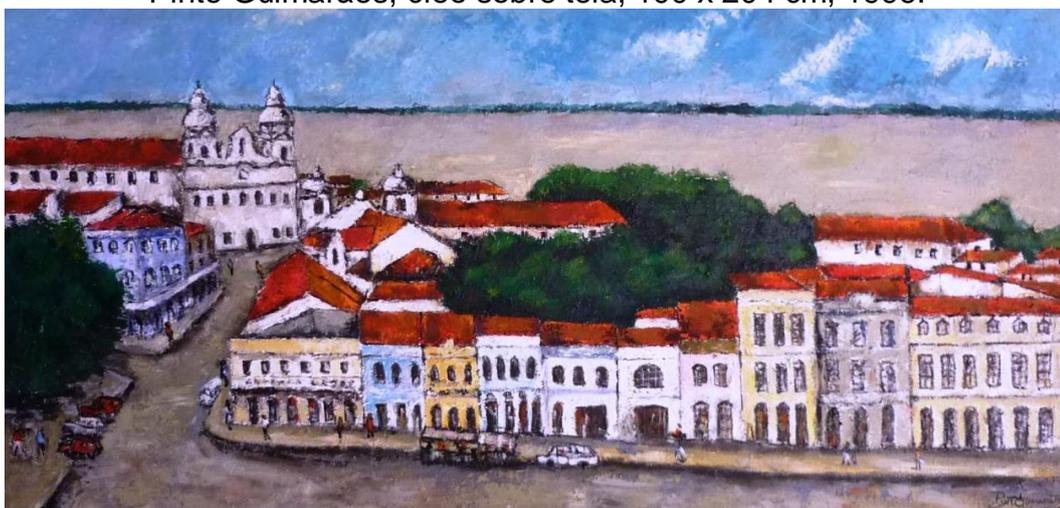
Fonte: Acervo dos trabalhos geográficos de campo (JABLONSKY, 2015).

Desde quando iniciamos a abordagem sobre as pinturas de paisagens executadas por Pinto Guimarães, em vez da ordem cronológica, temos obedecido a uma sequência que considera a constante presença da água como parte do seu conteúdo representativo. O contexto visual da Amazônia, presente nessas pinturas, é uma das prerrogativas para que o elemento líquido, predominante nessas terras, ou seja, rios, tenha feito parte do universo paisagístico do artista em estudo. Antes

de voltarmos nossa atenção às demais obras que não fazem alusão às referências aquáticas, finalizaremos este seguimento de cenários tratando sobre a pintura *Casario* (figura 31), de 1996. Nessa obra, semelhante como fizera na pintura *Doca do Ver-o-Peso* (figura 29), o artista olha o rio a partir do ponto de vista da cidade.

Casario é uma pintura que, presencialmente, causa um expressivo impacto visual pelas suas grandes dimensões medindo 1 metro de altura por mais de 2 metros de largura. A própria cena da obra promove essa sensação de grandeza, de abrangência na visualização dos motivos, devido ao nível visual aéreo que o artista dá ao espectador. Essas condições do olhar permitem que seja visto um perímetro importante do centro histórico de Belém, assim como que se identifique parte deles.

Figura 31: *Casario*,
Pinto Guimarães, óleo sobre tela, 100 x 204 cm, 1996.



Fonte: Acervo de Dióris Pinto Guimarães. Foto: Arquivo pessoal.

Referindo-se ao conteúdo da obra, verificamos que, lá em baixo, no primeiro plano, encontra-se o casario que faz frente para a praça do relógio²⁵. Ele é formado por numerosos casarões, diferenciando-se uns dos outros por suas cores, altura, número de pavimentos e disposição de portas e janelas. Em suas dependências, alojam pontos comerciais de grande movimento de compra e venda, propiciado pelas proximidades com o Mercado do Ver-o-Peso, que está à direita, fora do enquadramento da Pintura. Duas ruas se destacam no local. A mais próxima do observador, localizada entre o casario e a praça do relógio, paralela a base da

²⁵ A praça do relógio, citada na descrição do cenário da pintura, está situada fora do limite inferior do enquadramento da obra.

pintura, é a Travessa Marquês de Pombal, fazendo esquina, com a Rua Padre Champagnat, que está à esquerda, conduzindo o olhar do espectador para o fundo da pintura. Ainda no primeiro plano, do lado esquerdo, com meia visualização, estão as árvores da Praça D. Pedro II encobrendo parcialmente o antigo prédio azul de três pavimentos onde funcionou a loja Bechara Matar. Avançando para o final da rua, o olhar do espectador depara-se com a Igreja da Sé (Catedral Metropolitana de Belém) destacando-se pelas suas torres e cor branca em meio aos numerosos telhados avermelhados a sua volta. Na sua frente, por trás do casario do primeiro plano, quase invisível na cena, temos as torres brancas da Igreja de Santo Alexandre. Encerrando o cenário, distante, ao fundo, com suas águas nitidamente assanhadas, exibindo suas cores e reflexos ocres, brancos e tênues azuis, refletindo discretamente o semblante do céu, separado da água, por uma estreita faixa de florestas, se faz presente a exuberante Baía do Guajará.

Nessa obra, Pinto Guimarães, além de registrar a memória histórica de Belém, com o casario que atualmente já passou por transformações, também não deixou de representar os transeuntes, algumas poucas barracas de feirantes e os carros estacionados ao longo da rua e na calçada da praça D. Pedro II. Com isso, temos o flagrante de um momento que, se analisado, mostra um dia em particular. Um domingo ou um feriado quando as ruas de Belém se tornam pouco movimentadas. Sugere, também, um flagrante visual dos tempos em que Belém era mais tranquila, sem a atual superlotação de carros estacionados no perímetro. Essas considerações, que propõem quanto às possibilidades de o artista ter buscado inspiração num passado anterior à sua época, encontra apoio num dos motivos disponível na cena. Referimo-nos ao prédio azul onde funcionava a loja Bechara Matar. Ou seja, o artista pintou a sua tela em 1996, ano em que a loja já não existia no lugar, por ter sido destruída, segundo Santos, L. (2012), num grande incêndio ocorrido no ano anterior, em 1995.

O fato ocorrido na loja Bechara Matar, nos localizando no tempo, dá a certeza de que *Casario* é mais uma das pinturas de paisagem que Pinto Guimarães fez sem a prática da observação ao ar livre, no ato da execução da obra. Outro aspecto que confirma esses resultados se deve ao nível visual do artista, por não haver prédios nas proximidades que permitam a observação ao natural como aplicada na pintura. Guimarães deve ter recorrido a imagens prontas de fotografia, cartão postal ou fez combinação de imagens, interferindo nelas com as referências da memória.

Essas constantes alusões do apoio da memória do lugar na produção paisagística de Pinto Guimarães refletem o interesse por parte dele em eternizar as cenas escolhidas. Ocorreu isso quando pintou motivos tanto da Região dos Lagos quanto de Santarém e Belém. Mais uma paisagem com essa natureza de representação vai se repetir, com sinais de ser uma atuação proposital, quando ele pinta a tela *Grande Hotel* (figura 32). Essa declaração de valor em perpetuar o cotidiano de dias vividos na Belém de outrora torna-se peculiar nesta obra, quando o artista decide pintar, em 1996, o prédio Grande Hotel que já havia sido demolido há algumas décadas. Falcão (2007) afirma que a demolição do prédio ocorreu em 1973, para dar lugar ao atual Hotel Hilton Belém, com construção iniciada em 1979. Sobre a sua importância,

o “Grande Hotel” de Belém representava uma das mais refinadas heranças da “Belle Époque” [...]. Construído no início do século XX, de frente para a praça da República, com seus elegantes salões, teatro, restaurante, tornou-se rapidamente um dos maiores pontos de encontro da alta sociedade paraense [...] (CHAVES, 2013, p. 10, grifos do autor).

Na década de 1970, ocorreram manifestações de grupos representativos da sociedade, envolvendo escritores e demais intelectuais na tentativa de impedir a demolição do Grande Hotel. Alertavam para a iminente perda de um dos importantes patrimônios da cultura do Pará. Por entender que o prédio merecia continuar como integrante do patrimônio arquitetônico paraense, a prefeitura tentou adquiri-lo. Porém, sem êxito nas negociações, terminou por desistir (FALCÃO, 2007).

A partir dos acontecimentos em torno da luta pela preservação do Grande Hotel, na tentativa de evitar a sua demolição, podemos vislumbrar o quanto ele foi importante no contexto da sociedade belenense. Essa mesma importância foi transferida para Pinto Guimarães. Primeiro, porque ele era seu vizinho, morando a poucas quadras de distância. Segundo, pelos seus valores de gosto por formas arquitetônicas e, cenários urbanos de significado histórico, pertencentes ao seu cotidiano. Valor adquirido na assimilação de sua própria moradia, um casarão bicentenário. O artista foi afetado pelas manifestações, se não participou delas na defesa do prédio. Entretanto, com a perda irreparável, finalizou por dedicar uma de suas obras à sua existência.

Figura 32: *Grande Hotel*,
Pinto Guimarães - óleo sobre tela, 80 x 100 cm, 1996.



Fonte: Acervo de Dióris Pinto Guimarães. Foto: Arquivo pessoal.

No conteúdo da pintura, temos, no primeiro plano, à esquerda, o prédio do Cinema Olympia, de cor amarelo ocre, que Falcão (2007) afirma ter sido inaugurado em 1912, um ano antes da primeira parte da construção do Grande Hotel, o qual teve a finalização de sua edificação ocorrida somente em 1914. Na sua representação pictórica, de cor azul, o artista mostra, sem preocupação documental com detalhes realistas, a sua grandeza em dimensões, ocupando toda a extensão de uma quadra. Evitando que parte do prédio ficasse encoberta por árvores, preferiu dar a ele um ângulo visual que o enquadra no segundo plano e lhe posiciona destacando a sua perspectiva formal. Completando o cenário, além das árvores à direita, fora do enquadramento da pintura encontra-se a atual Avenida Presidente Vargas e a Praça da República.

Grande Hotel, assim como muitas outras pinturas que têm referências visuais nos cenários que fazem parte da memória do artista, é uma das obras que desde o princípio está descartada quanto à possibilidade de ter sido pintada ao ar livre. Primeiro, porque em 1996 quando a executou, muitos anos haviam se passado desde que o prédio havia sido demolido. E, em segundo lugar, ainda que tivesse feito o desenho ao ar livre e guardado o registro gráfico por anos até a realização de

sua pintura nos anos 1990, alguns indícios visuais nos fazem compreender que essa possibilidade não aconteceu. Verificamos isso quando levamos em conta o ponto de vista do artista. Pela visualidade da cena, percebe-se que ele está bem localizado em solo totalmente estável sugerindo a experiência pictórica ao natural. Todavia, propositalmente ou não por parte dele, o modo como trabalhou a perspectiva gera dúvidas quanto à execução do desenho presencial no local. Vemos isso pelo nível visual do observador, que se apresenta acima do topo das portas do andar térreo do Grande Hotel. Para ver nesta altura, o artista teria que estar a mais de um metro de sua altura normal, sobre algo, um cavalete que o sustentasse, posicionado no meio da calçada. Esta atitude nos parece um tanto desnecessária, tendo em vista as facilidades de visualização do prédio como disponível no ambiente. Reúne-se aos questionamentos a proporção do prédio do Cinema Olympia. Pela proximidade dele em relação ao artista, localizado no primeiro plano pictórico, este deveria aparecer bem maior na cena. Na obra, constata-se que a marquise que separa o primeiro do segundo andar, ao invés de estar acima, na verdade mostra-se abaixo do nível visual do observador. Por esses motivos somos levados a concordar que Grande Hotel foi mais uma das pinturas trabalhada por Pinto Guimarães, desde as primeiras referências gráficas, em seu próprio estúdio.

Um detalhe a observar, por causa da localização do Grande Hotel no centro da cidade de Belém, dentre as pinturas de paisagens que Pinto Guimarães executou, consiste no fato dessa ser uma, das duas a que tivemos acesso, nas quais ele não trabalhou o registro pictórico do elemento água. Isto é, não pintou a paisagem com a presença de um rio no primeiro ou último plano, como fez com a maioria. A outra pintura na qual ele trabalha o cenário urbano com essas mesmas características, sem a identidade aquática de sua obra, consiste na paisagem *Canto de Praça*, executada em 1963, a próxima que analisaremos.

Canto de rua e também *Cidade Velha* são outros dos títulos que identificam a pintura *Canto de Praça* (figura 33), obra que foi responsável por lançar o artista Pinto Guimarães para os domínios da arte bem além das fronteiras do Pará. Como já visto anteriormente, ela foi o passaporte para a bolsa de estudos no MAM/RJ, onde ele permaneceu por dois anos estudando com os artistas Domenico Lazzarini e Ivan Serpa. Quanto ao título ideal, ao longo desta escrita temos adotado *Canto de Praça* por algumas razões. A primeira delas, talvez a principal, é porque ele faz referências

Figura 33: *Canto de Praça*,
Pinto Guimarães, óleo sobre tela, 67 x 57 cm, 1963.



Fonte: Acervo de Dióris Pinto Guimarães. Foto: Arquivo pessoal.

à obra quando ela foi exposta pela primeira vez como parte do I Salão de Artes Plásticas da Universidade Federal do Pará em 1963 (SOBRAL, 2002). Por esse título constar no Catálogo do Salão²⁶, compreendemos ser ele, verdadeiramente, o que deveria continuar mantendo fidelidade à atribuição do próprio autor da obra. Entre as demais razões que nos fazem permanecer com o título *Canto de Praça*, reconhecendo ser esse o mais adequado, se deve ao fato de as demais atribuições terem surgido bem mais recentemente. Sobre a denominação *Canto de Rua*, ela consta num artigo do jornal *Diário do Pará* publicado em 2012 (ALMEIDA, 2012). A designação de *Cidade Velha*, se faz presente no catálogo do VI Salão UNAMA de pequenos formatos do ano 2000 (CHAVES, 2000). Como o VI Salão UNAMA de Pequenos formatos ocorreu três anos após o falecimento do artista e o artigo do

²⁶ Cf. no Catálogo do I Salão de Artes Plásticas da Universidade do Pará. Belém: Imprensa Universitária, 1963.

jornal *Diário do Pará*, da autoria de Almeida (2012) após 15 anos, provavelmente não houve uma referenciação do título com base em documentos mais antigos.

Ambos os títulos, *Cidade Velha* ou *Canto de Rua*, satisfazem com fidelidade a representação temática dos motivos pictóricos mostrados na tela em estudo. Afinal, facilmente visualizamos a rua, o canto de rua mais ao fundo e o casario da Cidade Velha de Belém à esquerda e no último plano visual da pintura. Por sua vez, quanto ao título *Canto de Praça*, apesar de ser a denominação original da obra, este nos parece ser, num primeiro momento, um tanto incompleto, necessitando de uma investigação visual mais dedicada para justificá-lo e ter certeza de que a praça realmente está em alguma parte da cena pictórica.

Pinto Guimarães, quando atribuiu esse título a essa pintura, não se preocupou em ser explícito na relação tema e conteúdo. Por isso, o foco visual de sua obra destaca apenas a rua e os casarios à esquerda e ao fundo. Para localizar o elemento urbano “praça”, no contexto geral da cena pictórica, toda a concentração suspeita do observador deve se voltar para o lado direito da composição. Dar atenção ao local onde estão enfileiradas as árvores e identificar a fonte luminosa que passa por elas e projeta suas sombras na rua. O foco luminoso, com direção bem definida e sem obstáculo, nos dá a certeza de que não existem casarios à direita, fora do enquadramento da paisagem, próximo às árvores. Se fosse o caso, suas sombras comprometeriam o atual resultado artístico obtido por Guimarães. Mesmo para quem não conhece o exato endereço que serviu de modelo para a pintura, a sua visualidade nos garante que ao lado direito do cenário tem um campo aberto, um terreno baldio ou, porque não dizer, uma praça. E foi essa suposta praça, inicialmente desconhecida, podendo ser belíssima ou abandonada, com ou sem bancos, emoldurada por árvores, que fez o autor da obra pictórica lhe atribuir o título que adotamos.

Inquietou-nos, desde o primeiro momento, quando visualizamos a pintura e ficamos sabendo que o seu título era *Canto de Praça* e não identificamos a imediata presença de uma praça entre os motivos que compõem o conteúdo da obra. Todavia, por conhecermos o perímetro, afirmamos referir-se à praça D. Pedro II, na Cidade Velha, próximo à Praça do Relógio. O observador da cena, que assume o mesmo ponto de vista do artista, está localizado na Rua Tomázia Perdigão, tendo a Rua Padre Champagnat e a parede lateral da Igreja de Santo Alexandre com suas portas e janelas ao fundo.

A última questão que pretendemos verificar na visualidade do cenário de *Canto de Praça*, trata-se das possibilidades de ter sido uma pintura feita ao ar livre, como sugere a proposta impressionista à qual ela está relacionada. Todavia, mesmo sob um olhar rápido na disposição dos motivos que constroem o seu arranjo, temos a nítida percepção de que esta não parece ser uma possibilidade viável. Primeiro devido ao nível visual do observador que será aprofundado quando estudarmos posteriormente sobre a sua técnica pictórica. Porém, desde já, antecipamos que o artista parece localizado na altura das janelas do prédio ao fundo. Se o pintor tivesse executado a obra ao ar livre, também deveria estar no segundo andar de um prédio que permitisse tal visualidade. Verificando o local, não encontramos edifício com essas condições nas proximidades. Na visão oposta, atrás do artista, com dois andares, consta apenas o Palácio Lauro Sodré, o antigo Palácio do Governo que, por sua vez, está muito distante da paisagem visualizada, não sendo aceita a probabilidade de ter sido ponto de poio para o artista. Com essas verificações e sem outras provas documentais ou de testemunhas, não há como afirmar que esta pintura cumpriu o propósito pictórico de realização ao ar livre.

A princípio, visualizando a pintura *Canto de Praça* e as demais paisagens de Pinto Guimarães, não há uma compreensão clara do que o tenha levado a pintar decididamente e permanentemente praça ou casarios da Cidade Velha de Belém. Ele fez essas pinturas, muitas vezes, sem preocupação com o motivo principal, como ocorre com essa última em estudo. Olhando para ela sem cobranças objetivas, parece ter sido representado primordialmente o espaço entre o artista e os motivos vistos na cena. Talvez ele pretendesse registrar os efeitos da atmosfera, capturar um flagrante da luz dispersa no momento. Para verificar essas e outras questões, nos aproximaremos um pouco mais de suas paisagens. Olharemos os detalhes que poderão ajudar a responder às inquietantes sugestões da cena e da temática. Faremos isso examinando os aspectos técnicos trabalhados pelo autor das obras. Desse modo, alcançaremos o seu fazer artístico eliminando as aparências do olhar a distância. Essa investigação também pode nos esclarecer sobre o Impressionismo atribuído a essas obras.

4 A CONSTRUÇÃO PICTÓRICA DE PINTO GUIMARÃES

Estudando os aspectos técnicos das pinturas de paisagens executadas por Pinto Guimarães, devemos considerar, previamente, que o seu fazer foi o resultado das influências do conhecimento adquirido com base em várias referências. Citando as principais, iniciamos pelos livros de cabeceira sobre técnicas e teorias da arte pertencentes ao seu acervo pessoal ainda hoje preservado e disponível para consulta na Debret Galeria de Arte²⁷. Encontrou apoio, também, no contexto artístico que frequentou em Belém e em outros lugares, assim como nos artistas com quem estudou arte quando esteve no MAM/RJ e com os quais conviveu durante as décadas da segunda metade do século XX. A sua eficácia técnica confirma-se, desde a primeira apresentação de sua obra num grande Salão, como ocorreu com a pintura *Canto de Praça*, exposta ao público na década de 1960. Se fosse um trabalho rude, sem nenhum domínio de habilidades pictóricas que não promettessem soluções de desenvolvimento, não teria sido contemplada com uma premiação, contribuindo com a retomada da carreira do artista, como ocorreu no I Salão de Artes plásticas da Universidade Federal do Pará em 1963.

Sobre esse episódio, Ricci (1997, p. 2), afirma que

Mário Pinto Guimarães teve seu talento reconhecido por um Júri de alto nível, constituído, entre outros, dos críticos Quirino Campofiorito, Mário Barata e Benedito Nunes, ao ser premiado com uma bolsa para aperfeiçoar-se no Rio de Janeiro, com Domenico Lazzarini e Ivan Serpa.

O reconhecimento de sua obra mostra que, tecnicamente, desde essa época já passara por estudos essenciais sobre pintura. Acerca dessas ocorrências, Almeida (2012) não nos deixa esquecer que o seu treinamento artístico começou cedo, com as lições e apoio de sua mãe, que também era artista plástica.

²⁷ A Debret Galeria de Arte, conforme Chaves (2000), foi inaugurada por Pinto Guimarães em 1980, no térreo da casa onde residia, com a coletiva oito artistas. No próprio espaço da Galeria funcionava o seu estúdio de pinturas.

Posterior à premiação, com a bolsa de estudos que lhe patrocinou por dois anos durante o seu aperfeiçoamento artístico no Rio de Janeiro, mais certeza temos da maturidade técnica em sua arte. Em Chaves (2000, p. 13), sabemos que “[...] Domenico Lazzarini lecionou com as suas paisagens/marinhas impressionistas [...]”, tornando-se substancial na preparação de Guimarães para os desafios da produção artística que desenvolveu após seu retorno a Belém.

Mesmo terminando os seus estudos no MAM/RJ, de volta ao cenário artístico paraense, em 1966, Pinto Guimarães manteve o interesse contínuo de aprimorar-se em sua arte. Motivo pelo qual buscou envolver-se imediatamente com o meio artístico local. Segundo Chaves (2004), nessa época, ele procurou nos artistas nascidos após 1915, residentes e ainda atuantes nas artes plásticas de Belém, as parcerias que serviram de apoio para a sua carreira. Dentre eles, os mais próximos foram Benedicto Mello (1926-2004); João Pinto (1919-1992); Moraes Rêgo (1926-1990); Paolo Ricci (1925-2011); La Roque Soares (1924-2001) e Ruy Meira (1921-1995).

A aproximação com esses artistas era significativa para Pinto Guimarães, por eles já terem história como atuantes nas artes plásticas desde quando ele ainda era iniciante, com suas primeiras pinturas, durante os anos de 1940 e 1950. Período no qual, conforme Chaves (2000), apesar de ele já vivenciar suas habilidades pictóricas, ainda não frequentava ativamente do movimento artístico de Belém.

Cientes das influências e do fazer pictórico de Pinto Guimarães, pretendemos verificar o porquê de suas obras terem recebido a denominação de impressionistas. Para isso, abordaremos sobre a visualidade delas, tendo como guia referencial as características do Impressionismo estudadas no primeiro capítulo desta escrita. Com esse fim, veremos sobre o fazer pictórico do artista relacionando-o quanto à aplicação da cor, representação da forma com a ausência da linha, as questões do claro-escuro, perspectiva e profundidade e as características da composição considerando o enquadramento ocasional sem a importância do motivo principal em detrimento à luz. Não seguiremos obrigatoriamente a ordem como estão citados esses itens investigativos, nem abordaremos sobre todos eles em todas as obras que nos dispusermos a examinar. Serão verificados em cada uma conforme a sua existência ou relevância. Além disso, o foco do olhar será sempre o dos caminhos que solucionam os nossos questionamentos.

Sendo assim, sem o propósito de rever todas as pinturas já conhecidas durante a etapa do estudo temático, procuramos identificar e organizá-las em duas propostas distintas. Na primeira, estão as paisagens de motivos campestres, na qual constam apenas duas obras que são *Fazenda São Lourenço I e II*, desenvolvidas em 1976. Essa primeira proposta marcará o início da análise das obras em estudo pelo seu diferencial cênico em relação a todas as outras. A segunda proposta integra todas as pinturas de paisagens de cenários urbanos executadas de 1963 a 1996. Dessas, em ordem cronológica, pontuaremos as principais, que marcam os estágios evolutivos do artista, para analisarmos somente as que melhor caracterizam o seu fazer técnico, aproximando ou distanciando-o do Impressionismo, como veremos a partir daqui.

4.1 *Fazenda São Lourenço II: cor e luz*

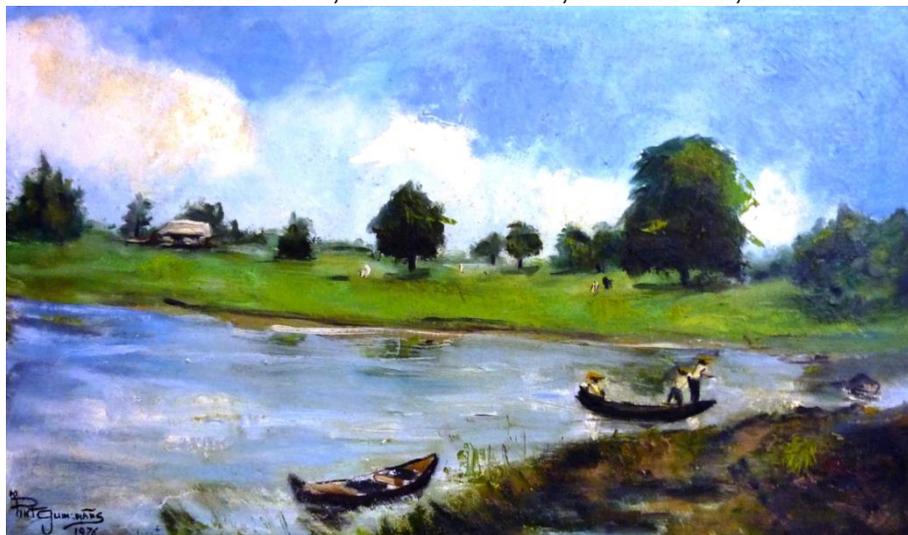
Como anunciado anteriormente, a primeira proposta pictórica a ser analisada reúne as pinturas de paisagem *Fazenda São Lourenço I e II*, ambas de 1976. As peculiaridades de formulação delas as tornam pertencentes a um mesmo agrupamento por apresentarem homogeneidade, tanto na cena – por serem as únicas que não trazem em seu conteúdo motivos urbanos –, quanto na técnica, por exibirem em sua estrutura construtiva os mesmos princípios de execução. Dessas duas obras, analisaremos somente *Fazenda São Lourenço II* (figura 34), por ser ela uma representante característica das duas obras em questão.

A técnica pictórica empregada na tela *Fazenda São Lourenço II* mostra o domínio formal do artista durante a aplicação da cor enquanto ação representativa de motivos campestres e de marinha. Essa habilidade pode ser verificada no modo como ele espalha a tinta com o uso de espátula²⁸, sem preocupação com os detalhes das figuras. Não busca modelar as suas formas com a mesma perícia de quem tem um pincel em mãos. Para tanto, manchas de cor vazam dos limites dos motivos, como pode ser visto nas árvores (figura 35.A), na casa (figura 35.B), nos barcos (figura 35.C e D) e nas pessoas (figura 35.D). Essa mesma agilidade se faz presente nas marcas deixadas pela tinta, como as visualizadas nas margens do rio, sugerindo detalhes da água (figura 36.A) e no modo como representa a vegetação

²⁸ Espátula é um “instrumento simples de madeira, marfim ou metal, com uma lâmina espalmada e arredondada nas extremidades, que os pintores utilizam para preparar suas tintas e suas telas ou para a [...] aplicação de largas camadas de tinta no quadro [...]” (MARCONDES, 1998, p 110).

com o uso de vincos criados pela própria ferramenta pictórica (espátula) (figura 36.B).

Figura 34: *Fazenda São Lourenço II*,
Pinto Guimarães, óleo sobre tela, 56 x 36 cm, 1976.



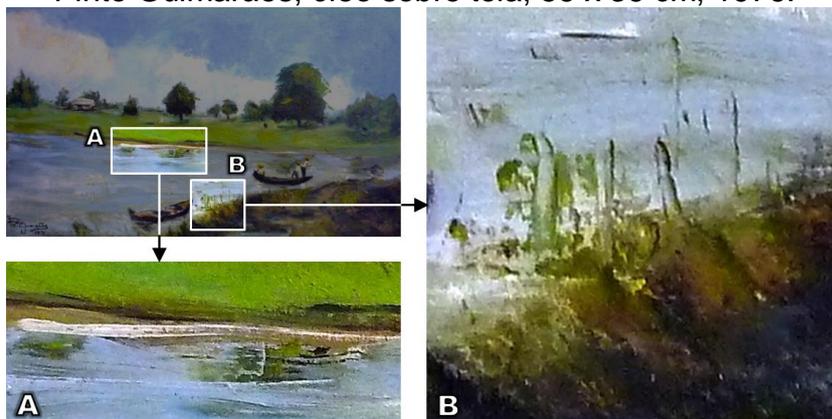
Fonte: Acervo de Dióris Pinto Guimarães. Foto: Arquivo pessoal.

Figura 35: Detalhe 1 da pintura *Fazenda São Lourenço II*,
Pinto Guimarães, óleo sobre tela, 56 x 36 cm, 1976.



Fonte: Acervo de Dióris Pinto Guimarães. Foto: Arquivo pessoal.

Figura 36: Detalhe 2 da pintura *Fazenda São Lourenço II*, Pinto Guimarães, óleo sobre tela, 56 x 36 cm, 1976.



Fonte: Acervo de Dióris Pinto Guimarães. Foto: Arquivo pessoal.

Trazendo o modo do artista representar pictoricamente as formas da natureza, como disponível na obra *Fazenda São Lourenço II*, para o contexto dos propósitos do estudo que nos dispomos a fazer, instantaneamente somos conduzidos a relacioná-la com a atitude dos impressionistas. Relembramos, como visto no primeiro capítulo desta escrita, com base em Gompertz (2013), que os artistas eram urgentes no fazer de sua arte, ao ponto de deixar perceptível a imprecisão tosca, grosseira das marcas da tinta, sem a menor intenção de escondê-las. No caso de Pinto Guimarães – sobre o qual não temos a confirmação se ele pintou essa obra ao ar livre –, sem querer perder o momento de luz, não podemos compará-lo inteiramente com os impressionistas. No entanto, o resultado plástico como visualizado na tela nos remete a essa celeridade em discussão.

Em se tratando das cores, observando a obra para além da forma, o artista também usa matizes que nos lembram as cores puras dos impressionistas, como anunciado por Balzi (2009). Essa característica é exteriorizada na intensidade do azul vibrante do céu mesclado por nuvens de branco acentuado e do verde vigoroso da grama localizado na margem posterior ao rio. E o rio, semelhante ao céu, mesclando azuis e brancos, tem os seus contrastes aguçados pelas características de algumas zonas lisas e outras texturizadas da tinta mediante empastes²⁹ próprio da técnica do espatulado, ocorrência também presente nas demais áreas da tela. A

²⁹ Pintura com empaste ou pastosa, conforme Arnold (2008, p. 134), é uma “pintura espessa feita com pincel de cerdas ou com espátula, a fim de criar uma superfície texturizada. O termo costuma ser usado para descrever a técnica dos pintores impressionistas [...]”.

margem do primeiro plano é trabalhada com uso de verdes e marrons quentes, confirmando a ideia luminosa transmitida pela pintura.

No que diz respeito à composição, já mencionamos, anteriormente, sobre alguns de seus aspectos quando tratávamos do seu conteúdo temático. Do ponto de vista técnico, temos um arranjo estrutural bem ajustado, segundo a elaboração do artista. A estabilidade evidente na obra é resultante do predomínio horizontal da cena, formada pela longa faixa verde do segundo plano, estendendo-se do limite esquerdo até à margem direita da tela. Contrariando a monotonia visual da cena, encontramos apoio na margem do rio localizada no primeiro plano da composição. A sua posição em diagonal, delineada por ondulações das curvas suaves dos limites entre a terra e a água gera uma nova dinâmica, movimentando a visualidade da obra. Inquietação reforçada pela posição das canoas ajustando-se ao direcionamento da margem, sugerindo uma intensa agitação das águas do primeiro plano.

No geral, é uma pintura que dialoga sobre uma forte presença representativa da luz. Essas características podem ser justificadas pela existência dos inúmeros pontos de contrastes nos quais as cores sofrem rápidas interferências do branco puro. Essas marcas estão na maioria dos motivos, portanto, mesmo sem pintar com pequenos toques do pincel, em formato de vírgula, como cita Gompertz (2013) ao se referir às pinturas impressionistas, podemos apontar, nessa paisagem de Pinto Guimarães, sinais que a identificam como tal. Porém, não na sua totalidade técnica, tendo em vista a distância do lugar, do tempo e do valor do olhar de origem do movimento artístico que encontrou na representação da luz o modo mais sensato de representar a natureza.

Essa alusão ao Impressionismo encontra intimidade na pintura *Fazenda São Lourenço II*, assim como ocorre com *Fazenda São Lourenço I*, obra a que não nos prestaremos a análise técnica. Essa verificação é relevante na visualidade quando as comparamos com as demais paisagens que representam motivos urbanos. Nessas, que são as únicas em que o artista pintou somente motivos da natureza, são as quais ele aboliu quase que completamente o uso de contornos, como faziam os impressionistas. A maioria das suas formas não passam de manchas de cor, algumas disformes, sugerindo ao olho do espectador o resultado que podemos decifrar.

4.2 *Canto de Praça: forma, cor e luz*

No conjunto das pinturas de paisagens de Pinto Guimarães, executadas a partir da proposta de cenários urbanos, identificamos que fazem parte de uma produção artística realizada exclusivamente em três momentos da sua trajetória. Segundo a ordem cronológica de surgimento, apenas uma delas, que é a mais antiga, de título *Canto de Praça*, foi pintada em 1963. Todas as outras a que tivemos acesso depois dela são de três décadas depois. Sendo uma no ano de 1995 e as demais, num total de cinco obras, em 1996. Além dessas, no currículo do artista consta a existência de mais três pinturas de paisagens produzidas nas décadas de 1970 e 1980. Todavia, por desconhecimento quanto ao seu paradeiro, elas não estão inclusas neste trabalho.

Tendo em vista as obras disponíveis, para melhor compreendermos as etapas da evolução técnica do artista, daremos início ao seu estudo, partindo da mais antiga, que se trata de *Canto de Praça* (figura 37), de 1963. Posteriormente, devido às demais obras fazerem parte unicamente dos anos de 1990, dentre as seis existentes, analisaremos as quatro mais representativas segundo os propósitos investigativos de compreensão do fazer técnico pictórico do artista, como veremos daqui por diante.

Desde os procedimentos iniciais de análise da pintura *Canto de Praça*, fomos atraídos para as peculiaridades do seu arranjo compositivo. A sua visualidade nos chama a atenção pelo aparente vazio da cena, sem destacar um motivo principal que satisfaça a sugestão temática (*Canto de Praça*). O olhar do autor ou do observador parece emoldurado pelo casario à esquerda, árvores à direita e pelas paredes laterais da Igreja de Santo Alexandre no último plano, ao fundo. Contudo, como solução nesta pintura, o que falta de atração visual no que diz respeito a algum objeto de destaque na cena é compensado pela dinâmica da luminosidade bem resolvida.

É na maneira como a luz comporta-se na cena dessa paisagem que é obtida a agilidade visual de suas partes. Podemos verificar isso quando observamos que os caminhos do olhar encontram sentido na trajetória da luz existente, predominantemente, do lado esquerdo da rua principal. O espectador vai até o fundo iluminado, e no percurso da rua, das paredes e das árvores encontra-se com o valor da obra, que está na sua plasticidade, no efeito conseguido pelo modo como o

artista trabalhou a luz projetando-se na cena. Um exemplo é a travessia que ela faz por entre os caules e as folhagens das árvores para depois aquarelar as zonas de sombra no chão.

Figura 37: *Canto de Praça*,
Pinto Guimarães, óleo sobre tela, 67 x 57 cm, 1963.



Fonte: Acervo de Dióris Pinto Guimarães. Foto: Arquivo pessoal.

Pelo estudo que já temos desenvolvido até então sobre a temática das pinturas de paisagens de Pinto Guimarães, está claro o suficiente que o casario, a rua e o lugar representado como um todo, disponível na tela, são o maior significado que o motivou ao desenvolvimento dessa obra. Todavia, intuitivamente ou não, o artista escolheu um horário e ângulo visual que dão valor para além do registro trivial do cenário. A concepção dessa obra, que em Chaves (2000) e em Almeida (2012), é apontada como impressionista, mostra que o artista está informado sobre os fundamentos do valor da luz na pintura segundo a proposta do movimento artístico designado. Porém, lembramos que, com essa afirmação, não justificamos de modo

cabal que ele realizou a aplicação da cor segundo o modo impressionista de trabalhar as pinceladas.

Um detalhe a mais, que pode ser considerado no espaço compositivo da pintura *Canto de Praça*, em relação à distribuição dos motivos, embora estando em outro contexto dos acontecimentos, consiste na observação de que ele se ajusta às caracterizações que podem ser comparadas às influências do japonismo presente nas pinturas impressionistas. Segundo Mason (2009), composições sob essas influências apresentam motivos descentralizados na cena, deixando espaços vazios. Farthing (2011) relata sobre essa característica quando analisa a pintura *Aula de Dança* (figura 19) de Edgar Degas (1834-1917); destaca que a composição é descentralizada e que as bailarinas se agrupam nos arredores (próximo às paredes) do professor, que, por sua vez, está no centro da cena. No caso dessa obra em estudo, cujo tema sugere ser uma “praça” o elemento principal, este não está no campo visual da cena. Sem ele ou outro motivo central, a luminosidade, segundo nosso ver, é que se torna o elemento relevante.

Todas essas considerações nos fazem ponderar sobre o alcance do olhar dos Jurados do I Salão de Artes Plásticas da Universidade Federal do Pará em 1963, ao fazer a escolha dessa pintura, conforme Sobral (2002), como uma das obras premiadas com uma bolsa de estudos.

No tocante às cores de *Canto de Praça*, constata-se que elas não são vibrantes, como orientam as referências impressionistas com base em Cavalcanti, C. (1981), que esclarece quanto ao uso das cores complementares para evidenciar os contrastes cromáticos. Mesmo sob a luz tropical, que, conforme Capatti (2009), promove a intensidade da cor, o artista faz uso predominante de ocre, com tons terrosos, característica que pode ser atribuídas às próprias cores originais das paredes do casario modelo, tendo em vista que na pequena área onde aparece o céu e a parte mais iluminada da folhagem das árvores, percebe-se que a cor se apresenta com mais vivacidade.

Sobre a ausência de contornos, outra característica impressionista, a pintura de Guimarães nos revela uma parcial incompatibilidade com a proposta, representando formas com um misto de traços a pinceladas e manchas lineares escuras diluídas nas suas extremidades. Parcial, porque na sua maioria não são contornos rigorosos, mostram-se fragmentados, gerando, às vezes, um efeito na imagem que, apesar de estarmos estudando uma pintura a óleo sobre tela, transmite

aspectos pictóricos próprios de uma aguada³⁰ com aquarela³¹. Os contornos adquirem as características de manchas suaves, fragmentadas e com variações tonais reduzindo sua rigidez. Essas particularidades podem ser verificadas nas bordas de algumas portas (figura 38.B).

Figura 38: Detalhe 1 da pintura *Canto de Praça*, Pinto Guimarães, óleo sobre tela, 67 x 57 cm, 1963.



Fonte: Acervo de Dióris Pinto Guimarães. Foto: Arquivo pessoal.

A técnica pictórica, como foi trabalhada a obra, também não segue completamente a empregada nas pinturas impressionistas, com base em Gompertz (2013), que as identifica como executadas com cores puras, grossas e com toques de pinceladas curtas e rápidas parecidas com vírgulas. Dessas características, Pinto Guimarães, a seu modo, cumpre os efeitos pastosos (grosso) de tinta e, em vez de pinceladas curtas em vírgula, faz a sua aplicação com espátula, sem muitas misturas entre as cores. Contudo, o modo de pintar pastoso, na atualidade do século XX, época de Guimarães, não pode ser dito que se trata de uma maneira de ser impressionista. Essa técnica pastosa, que, com base em Rosa (2012), permite trabalhar pinceladas mais soltas, embora tenha sido uma conquista dos impressionistas, contrariando as pinturas com pinceladas polidas recomendadas pela Academia de Belas Artes Francesa, tornou-se uma prática pictórica comum no contexto da arte moderna. Em todo caso, mesmo sem o efeito da justaposição de cores puras nem pinceladas curtas, a pintura *Canto de Praça* traz, em sua construção técnica pictórica, os artifícios da aplicação da tinta com empasto que não deixa de ter sido uma das características da proposta impressionista. Essas marcas

³⁰ A pintura aguada se caracteriza pelo uso da tinta bastante diluída em água, normalmente aplicada sobre papel (VASCONCELOS, 1993).

³¹ Aquarela é uma técnica de pintura a base de água que se caracteriza pelo efeito de transparência das cores e rapidez e segurança do artista durante o ato pictórico por causa da fluidez da água que não permite retoques. Normalmente sua pintura é executada por meio de aguadas (Ibidem).

da tinta podem ser visualizadas nas texturas que revelam o gestual do artista disponível nos detalhes da tela (figura 39.A e B).

Figura 39: Detalhe 2 da pintura *Canto de Praça*, Pinto Guimarães, óleo sobre tela, 67 x 57 cm, 1963.



Fonte: Acervo de Dióris Pinto Guimarães. Foto: Arquivo pessoal.

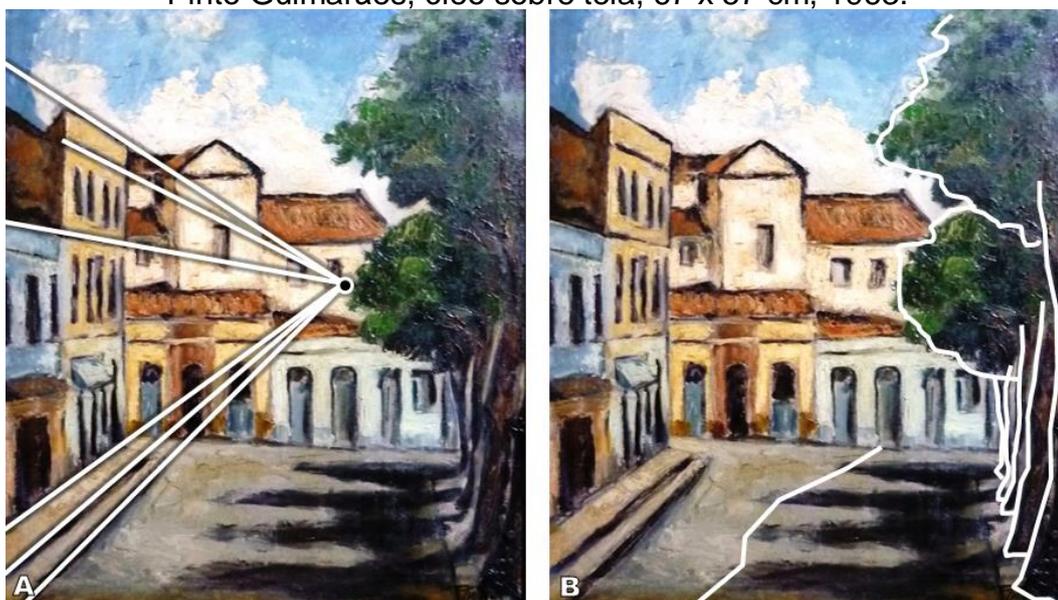
Pinto Guimarães cria um efeito de profundidade na composição com base no domínio da perspectiva,³² sobreposição de formas e redução da escala formal, quando trabalha o todo da cena pictórica. Podemos ver essas características principalmente nos prédios à esquerda, como disponível na visualização do afunilamento das linhas-guias em convergência para um ponto (figura 40.A) de acordo com o direcionamento sugerido pelas arestas das estruturas arquitetônicas. Por sua vez, a profundidade das árvores torna-se convincente com o caule das mais próximas sobrepondo-se ao das que estão mais distantes (figura 40.B). Esse desfecho é reforçado pela redução de escala das que estão mais longe, assumindo, proporcionalmente, dimensões menores à medida que avançam para o fundo.

O domínio das formas em perspectiva era uma habilidade de Pinto Guimarães devido à sua formação e atuação profissional. Segundo Chaves (2000), paralelo ao

³² Perspectiva, segundo Aoki (2013, p. 306), é uma “técnica de representação que busca dar a ilusão de profundidade. Para esse efeito, podem ser usados diversos recursos. A perspectiva aérea utiliza gradações de tons, simulando efeitos atmosféricos, para transmitir a impressão de profundidade. A perspectiva linear produz a ilusão de tridimensionalidade por meio de construções geométricas em que linhas paralelas convergem para pontos de fuga. Já na perspectiva axonométrica preserva-se o paralelismo das linhas dos objetos representados”.

seu fazer artístico, ele trabalhava como desenhista da SUCAM³³, permanecendo lá até a sua aposentadoria na década de 1980. Entretanto, mesmo como um profissional da área do desenho, observando o resultado de como ele trabalhou a perspectiva da cena pictórica, percebemos que não seguiu um modo rígido de execução. Podemos analisar essas peculiaridades revendo o esquema das linhas guias que a construíram.

Figura 40: Detalhe 3 da pintura *Canto de Praça*, Pinto Guimarães, óleo sobre tela, 67 x 57 cm, 1963.



Fonte: Acervo de Dióris Pinto Guimarães. Foto: Arquivo pessoal.

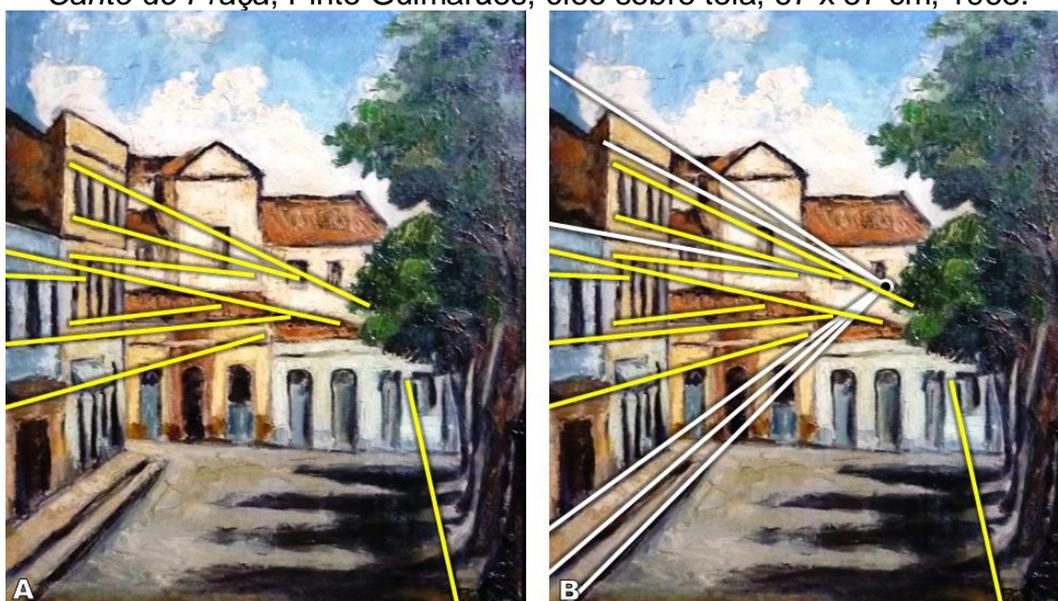
Como visto na figura 40.A, ele determina um ponto em comum para todas as linhas convergentes, localizado próximo a uma das janelas do segundo pavimento do prédio ao fundo. No estudo da perspectiva, por padrão, com raras exceções, a localização desse ponto determina o nível visual do observador, que é o mesmo do artista durante o ato pictórico, quando executa a obra ao natural. Todavia, o diferencial que estamos verificando ocorre quando seguimos as linhas guias convergentes, obedecendo ao direcionamento sugerido por outros detalhes presentes na fachada dos prédios, a exemplo de frisos, janelas e toldos. De acordo com a estrutura formal e posição dos motivos principais disponíveis na obra, elas deveriam fielmente seguir o direcionamento anterior mostrado na figura 40.A, encerrando-se devidamente no ponto. No entanto, elas perdem a direção dele e do

³³ SUCAM é a sigla da Superintendência das Campanhas de Erradicação da Malária (CHAVES, 2000).

nível visual do observador, correspondente à altura da janela, como demonstra a figura 41.A.

Essa situação, a princípio, quando observamos o esquema linear da perspectiva sobrepondo a imagem da pintura, gera uma confusão visual, principalmente quando ambos estão sobrepostos, como disponível na figura 41.B. Porém, retirado completamente esse esquema linear, o resultado da obra, como trabalhado por Guimarães, revela uma visualidade pictórica menos endurecida, transmitindo uma dinâmica que repercute numa sensação de espontaneidade e liberdade por parte do autor. Com isso, constata-se que, mesmo o artista em estudo sendo um profissional da área do desenho, nessa pintura não se prendeu à rigorosidade da forma técnica.

Figura 41: Esquema linear em perspectiva da pintura
Canto de Praça, Pinto Guimarães, óleo sobre tela, 67 x 57 cm, 1963.



Fonte: Acervo de Dióris Pinto Guimarães. Foto: Arquivo pessoal.

Nos chama a atenção o direcionamento que o artista deu na solução da pintura *Canto de Praça*, fazendo com que, no contexto da análise de sua obra, possamos inseri-la no valor impressionista quanto ao uso da perspectiva. Buscando referências em Serullaz (1989), encontramos que, dentre suas características, os artistas impressionistas não obedeciam às rígidas regras geométricas da construção em perspectiva. Ou seja, o propósito primário da sua arte não era o de representar as estruturas complexas das formas da natureza, atitude que Pinto Guimarães demonstra ter trabalhado. Apesar de pintar uma cena com predomínio de motivos

arquitetônicos, com armações que têm a geometria como base, se deu o direito de ser flexível quando trabalhou os elementos da fachada, que, por ser menos determinante na visualidade do resultado, nem um pouco comprometeram a obra.

Considerações como essas, assim como vários outros aspectos da pintura *Canto de Praça* que ora estamos relacionando com o Impressionismo, mesmo quando há similaridades, obrigatoriamente não a tornam compatível com obras impressionistas da segunda metade do século XIX. Deve ser visto que ela está em outro tempo, outro lugar, sob outro olhar e condição técnica conquistada ao longo da trajetória da arte. Ainda assim, poderíamos avançar na sua análise explorando possibilidades técnicas e temáticas que permitissem mais aproximação ou distanciamento, promovendo uma conclusão antecipada quanto à sua identidade ou não com o movimento artístico francês. Todavia, a nossa proposta envolve o estudo das pinturas de paisagens de Pinto Guimarães como um todo, ao invés de dar atenção unicamente a atual obra em análise. Por isso, sem concluir momentaneamente quanto às ideias impressionistas sobre a obra, daremos continuidade com a verificação visual das demais pinturas previstas. Toda e qualquer discussão, resultado das análises das obras, serão feitas posteriormente, como já mencionado, num tópico específico, com o apoio das referências que fazem parte do primeiro capítulo desta escrita.

4.3 Casarios: cor, contornos e transparência

Antes de avançarmos para uma abordagem sobre a pintura *Casario* (figura 42), devemos atentar à sua distância no tempo desde a execução de *Canto de Praça*, última paisagem de cenário urbano que analisamos, realizada no ano de 1963. Entre elas passaram-se trinta e três anos, período no qual Pinto Guimarães esteve atuando nas artes plásticas trabalhando com abstratos, com as obras de temática indígena Kuarup, figuras humanas e as paisagens da década de 1970 e 1980 a que não tivemos acesso, por causas justificadas anteriormente. É considerando esse meio tempo de plena atividade do artista, no qual ele passou por convivências com outros pintores e conquistas técnicas no seu fazer pictórico diário, que nos posicionamos perante o olhar da pintura *Casario*, desenvolvida em 1996, e diante de todas as outras de cenários urbanos que analisaremos posteriormente a ela. Pretendemos ver, nas suas características, o que ainda se assemelha à sua obra da década de 1960 e o que passou por alterações. E, nesse contexto, verificar

o que há de afinidade ou afastamento em relação ao Impressionismo atribuído às referidas pinturas de paisagens.

Figura 42: Casario,
Pinto Guimarães, óleo sobre tela, 100 x 204 cm, 1996.



Fonte: Acervo de Dióris Pinto Guimarães. Foto: Arquivo pessoal.

Partindo das indagações sobre o fazer pictórico de Pinto Guimarães, iniciamos a análise de *Casario* ante um olhar comparativo com *Canto de Praça*. Percebemos que o artista encontra as referências visuais de ambas no mesmo contexto urbano da Cidade Velha de Belém. Inclusive, do lado esquerdo da composição, ele reproduz o mesmo cruzamento da rua Tomázia Perdigão com a rua Padre Champagnat (figura 43.A) existentes na pintura mais antiga (figura 44). Dessa vez por outro ângulo visual, o qual permite ver a Igreja da Sé no final da rua Padre Champagnat ao fundo (figura 43.B). Relacionando as duas paisagens, de certo modo elas transmitem a ideia de que o artista dedicou-se a um estudo do mesmo cenário, décadas depois, com base em outro ponto de vista, um olhar mais aberto dos motivos, a partir de um nível visual aéreo e distante. Em nenhuma outra ele elevou tanto o horizonte. Nessa obra, com base no lugar, ele fez a conexão entre o passado e o presente de suas pinturas de paisagens de cenários urbanos, motivo pelo qual a tomamos como ponto de partida, o elo, para somente então abordar as demais paisagens da década de 1990, previstas para a presente análise.

Sob um olhar panorâmico, com atenção nos aspectos compositivos da pintura em estudo, considerando os seus motivos e a disposição destes no todo da obra, temos um arranjo predominantemente horizontal que, apesar de interligados

formalmente entre si, distinguem-se em dois agrupamentos. O da esquerda, embora em menor proporção, tem no destaque das grandes dimensões da Igreja da Sé, localizada no final da rua, as referências visuais que proporcionam um bom equilíbrio entre os dois lados da obra. Ela, em meio ao todo dos motivos, com sua fachada branca, forma bem definida e com as torres sobressaindo acima do horizonte, interferindo na linearidade entre o céu e a Baía do Guajará, mostra-se, enquanto motivo, como o centro de atração visual da cena. As ruas, nesse contexto, atuam como corredores, canalizando o olhar e completando a atenção do observador para com ela.

Figura 43: Detalhe 1 da pintura *Casario*, Pinto Guimarães, óleo sobre tela, 100 x 204 cm, 1996.



Fonte: Acervo de Dióris Pinto Guimarães. Foto: Arquivo pessoal.

Figura 44: Detalhe 4 da pintura *Canto de Praça*, Pinto Guimarães, óleo sobre tela, 67 x 57 cm, 1963.



Fonte: Acervo de Dióris Pinto Guimarães. Foto: Arquivo pessoal.

O efeito de profundidade da composição foi resolvido com a sobreposição formal dos motivos do primeiro plano em relação aos dos planos posteriores, combinando com o uso da perspectiva que, mesmo sendo trabalhada de modo espontâneo, sem prender-se à rigidez linear de sua construção, proporcionou um resultado satisfatório e agradável.

Na configuração dos motivos, a exemplo do uso da perspectiva, é visível que Pinto Guimarães também agiu com semelhante espontaneidade. Tal atitude pode ser vista na disposição horizontal do casario do primeiro plano, quando teve a base de suas paredes delimitada por uma linearidade livre e sinuosa (figura 45.C). Esse procedimento aliou-se à representação dos telhados, que também estão arranjados uns mais altos e outros mais baixos, criando o efeito de uma sequência de degraus interligados entre si, dispostos por diversificados pontos da cena (figura 45.A e B).

Figura 45: Detalhe 2 da pintura *Casario*, Pinto Guimarães, óleo sobre tela, 100 x 204 cm, 1996.



Fonte: Acervo de Dióris Pinto Guimarães. Foto: Arquivo pessoal.

A respeito da aplicação da cor, o artista fez uso da tinta pastosa, criando uma textura grossa na superfície da tela (figura 46.B) ao mesmo tempo que, em contrapartida, com intervenções de brancos, nas paredes do casario e da Igreja, deu leveza ao colorido, transmitindo um aspecto desbotado que também sugere efeitos de transparência (figura 46.C e D). Esse modo de pintar, juntamente com as características manchadas da cor, como disponível nos telhados (figura 46.A), além de reportar a visualidade aparente de um trabalho em aquarela, também nos alerta

Figura 46: Detalhe 3 da pintura *Casario*, Pinto Guimarães, óleo sobre tela, 100 x 204 cm, 1996.



Fonte: Acervo de Dióris Pinto Guimarães. Foto: Arquivo pessoal.

para as possibilidades das referências impressionistas por parte do artista. Partindo dessas considerações, abre-nos os olhos para a percepção da intensidade luminosa intrínseca de um momento, como demonstra a panorâmica da cena. Porém, tecnicamente, o que contraria as suas peculiaridades impressionistas consiste no uso devotado de contornos pretos para a delimitação formal da maioria dos motivos, incluindo desde o casario (figura 47.A) até as diferentes figuras de carros estacionados e pessoas vendendo, comprando ou em trânsito pelas ruas (figura 47.B e C). A torre da Igreja da Sé, mesmo estando distante do primeiro plano, é outra demonstração clara do uso de contornos trabalhados com nitidez para solucionar tanto a sua estrutura geral quanto os seus detalhes (figura 47.D). Por pouco, não temos a linearidade própria de um desenho. Cor e formas livres de contornos são vistas unicamente quando o artista pinta céu, água, ruas e a copa das árvores.

Em relação à cromaticidade da pintura *Casario*, os telhados destacam-se visualmente pelas características avermelhadas e vibrantes. Ocupando uma área significativa da cena e sem evidências do uso da perspectiva da cor, são eles que atraem o olhar do espectador com intensidade igual entre os diversos pontos em

que se localizam. Essas suas qualidades também são responsáveis pela valorização, por contraste, das paredes claras do casario, assim como dá, a elas, uma visualidade mais quente. Outra de suas particularidades cromáticas consiste no uso de cores aplicadas sem mistura com outros matizes, exteriorizando um aspecto mais puro e vivo. Essa identificação confirma-se no céu, com azul intenso sem muitas gradações, e na copa das árvores neutralizadas somente nas zonas de sombra, região em que aparecem um pouco mais escuras. Mesmo os ocre e terra, cores da água e da rua, transmitem vivacidade e calor. Essas peculiaridades das cores com poucas misturas entre matizes se repetem na maioria das pinturas de paisagens executadas pelo artista durante a década de 1990.

Figura 47: Detalhe 4 da pintura *Casario*, Pinto Guimarães, óleo sobre tela, 100 x 204 cm, 1996.



Fonte: Acervo de Dióris Pinto Guimarães. Foto: Arquivo pessoal.

Diante da tela *Casario*, as suas dimensões com mais de dois metros de largura expõem à visibilidade uma riqueza de detalhes manifestos desde a textura

grossa da trama do tecido de sarrapilheira³⁴, até as marcas rugosas dos empastes de tinta, deixando à mostra a dedicação do artista na sua construção e a relevância que ela tinha para ele. Os pormenores da sua materialidade ganham mais atratividade visual aliados à presença de cores intensas em partes da obra – como ocorre nos telhados –, combinando com a ausência delas ou a sua suavização – como constatado nas zonas das paredes do casario e da igreja. Tudo isso faz com que a obra chegue mais facilmente aos olhos do espectador, efeito que não pode ser obtido com uma imagem impressa. Esses atributos confirmam, ao compararmos com a pintura *Canto de Praça*, que ao longo das décadas a técnica pictórica de Pinto Guimarães passou por transformações expressivas. Sendo, também, esta, mais uma das razões de iniciarmos a análise das obras da década de 1990 com a pintura em questão. Nela, ele diferenciou-se principalmente na cor, mas manteve o modo de construção formal fiel às referências anteriores. Nas próximas obras que examinaremos, veremos sua inquietude na tentativa de encontrar novos caminhos tanto na forma quanto na composição, ou talvez, sentindo-se livre para arriscar novas propostas.

4.4 Santarém: marcas da forma e da cor

Das diversas pinturas de paisagens com cenários urbanos desenvolvidas por Pinto Guimarães, em apenas uma ele busca as referências visuais fora da cidade de Belém. Trata-se da pintura de título *Santarém* (figura 48), obra cujos aspectos técnicos analisaremos a partir daqui. Semelhante às demais selecionadas para este estudo, com ela temos o propósito investigativo de suas questões formais, compositivas e sobre a aplicação da cor. Desse modo, nos aproximando e compreendendo suas características pictóricas, também poderemos verificar em que medida ela se relaciona com as características das pinturas impressionistas.

Em conformidade com as finalidades que temos em vista, iniciamos nossa abordagem fazendo um breve reconhecimento do arranjo compositivo da obra em análise. De princípio, constatamos tratar-se de uma tela quase quadrada, com a totalidade de seus motivos, que são casarios de um e dois pavimentos, ocupando uma estreita faixa horizontal do quadro, atravessando-o da extremidade esquerda

³⁴ “Tecido feito de fibras cruas e trançado frouxo, de baixo custo, muito utilizado para confecção de sacos utilizados para transporte de gêneros alimentícios. Os sacos de sarrapilheira são muito encontrados no Mercado do Ver-o-Peso, em Belém” (MEIRA, 2008, p. 75).

até a direita. Essa disposição dos motivos principais deixa uma grande zona na parte superior da pintura preenchida por manchas de cor representando um céu azul-escuro sem muitas variações tonais. Repete-se, na parte inferior da obra, abaixo do casario, outra grande área na qual o artista trabalhou os motivos que constroem o primeiro plano da composição. Nessa zona pictórica ele deu valor ao espaço cênico ao pintar as águas do Rio Tapajós com cores viva e cheias de reflexos. Separando o casario das águas azuis do Tapajós, pode ser visualizada uma praia estreita, um pequeno barco e algumas pessoas. Destas, uma está na praia e as demais caminham numa rua ou calçada bem próxima ao casario, protegidas de porventura cair na praia por um parapeito que se estende horizontalmente por quase toda a extensão da paisagem.

Figura 48: *Santarém*,
Pinto Guimarães, óleo sobre tela, 79,3 x 100,5 cm, 1996.

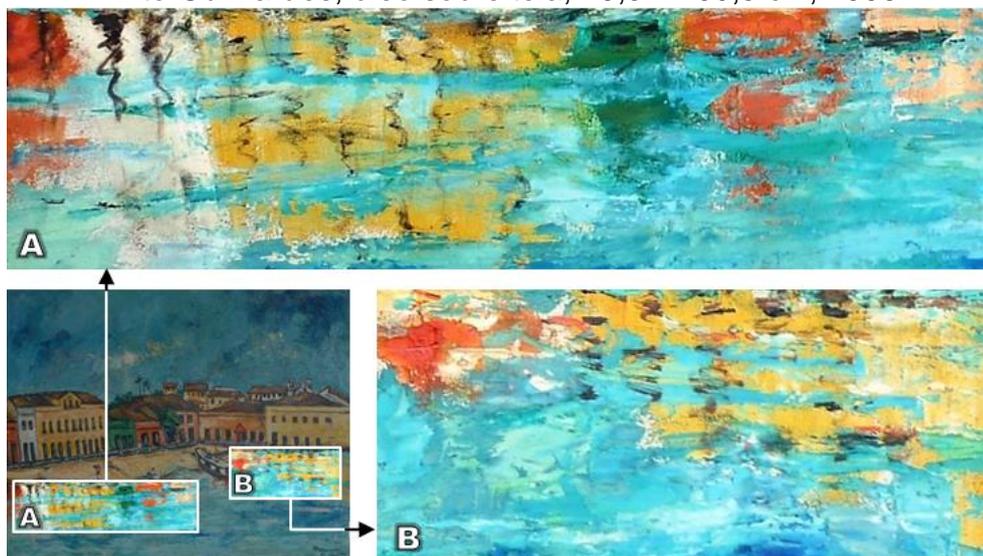


Fonte: Acervo do Museu de Arte de Belém - PA. Foto: Arquivo pessoal.

Quanto à forma e ao modo de pintar do artista, especificamente na água e no céu, destacam-se manchas largas feitas a espátula. Encontrando-se, na água, as mais vibrantes, com as marcas de que ele as construiu rapidamente com apenas um movimento da mão (figura 49.A e B). Essas manchas representativas dos reflexos, comparativamente, são características pictóricas que nos reportam, grosso modo, à

pintura *Regata em Argenteuil*, de Claude Monet, vista no primeiro capítulo desta escrita (figura 17). Obra que corresponde ao que descreve Mattos (2012) quando diz que os artistas impressionistas eram coloristas e davam efeitos estruturais às suas pinceladas ao ponto de gerar formas sem a necessidade de contornos. Fizemos essa alusão a Mattos (2012) e à obra de Monet, por ver nos detalhes dos reflexos da água, extremamente coloridos, presentes na pintura *Santarém*, um sinal, proposital ou não, que relaciona parte desta obra de Pinto Guimarães com o modelo pictórico impressionista de *Regata em Argenteuil*.

Figura 49: Detalhe 1 da pintura *Santarém*, Pinto Guimarães, óleo sobre tela, 79,3 x 100,5 cm, 1996.



Fonte: Acervo do Museu de Arte de Belém - PA. Foto: Arquivo pessoal.

Esse modo de construir a forma com manchas de cor, sem contornos, ainda permanece na pequena praia em frente à cidade. Todavia, é incrível como o artista muda completamente a sistemática de execução da pintura quando passa a aplicar as cores no barco e no casario. A visualidade da tela *Santarém*, nesses motivos adquire outras características. As manchas que geram formas com uma só pincelada, ou seja, espátula, continuam nos telhados e nas paredes, porém entra o elemento contorno para finalizá-las e marcar a identificação de janelas, frisos, frontões e os diferentes planos dos telhados (figura 50.A). Esses contornos, abolidos pelos impressionistas, suaves na maior parte da pintura *Canto de Praça*, no casario da pintura *Santarém* mostram-se nítidos, delimitam com firmeza as formas. Se observarmos os detalhes do barco, ele transmite uma evidente característica de

desenho com os contornos feitos a pinceladas (figura 50.B). O mesmo acontece com o parapeito que faz a cercadura separando a cidade da praia (figura 50.C).

Figura 50: Detalhe 2 da pintura *Santarém*,
Pinto Guimarães, óleo sobre tela, 79,3 x 100,5 cm, 1996.



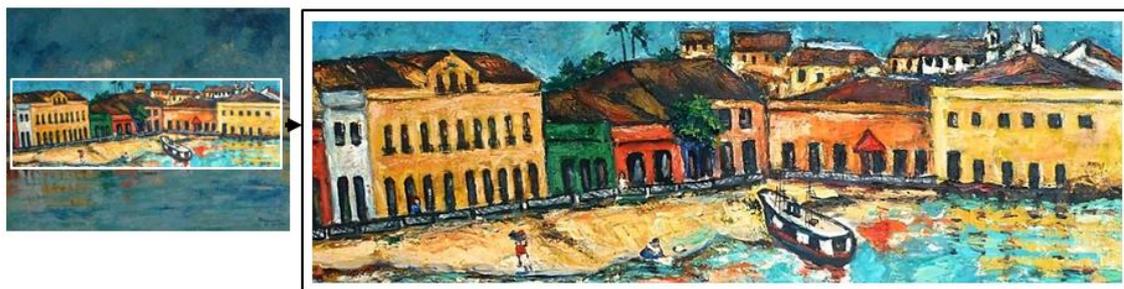
Fonte: Acervo do Museu de Arte de Belém - PA. Foto: Arquivo pessoal.

As peculiaridades da aplicação da cor na representação da água, do céu e do casario dão uma característica técnica diferenciada no resultado de uma mesma obra. Isto é, se recortadas e separadas cada uma dessas metodologias técnicas, percebe-se com mais clareza suas diferenças. A que representa a cena urbana busca apoio nos contornos para delimitar as formas dos motivos, exibindo muitos detalhes realçados pelas pinceladas de cor preta (figura 51). A outra, com a representação somente do céu e da água, sem contar com os efeitos do empaste de tinta trabalhado a espátula, transmite uma aparência sem texturas, lisa, com a própria cor delimitando as poucas formas existentes (figura 52.A e B). Observando a imagem demonstrativa das figuras 51 e 52, é como se cada uma delas fosse o resultado de propostas pictóricas diferentes.

Sobre essas constatações do fazer artístico da pintura *Santarém*, despertamos para a verificação comparativa entre as outras pinturas de paisagens de Pinto Guimarães. Assim, ficou evidente que ele, nas demais, também dá tratamento diferenciado quando pinta motivos da natureza ou cenários urbanos. Ao voltarmos o olhar para as pinturas *Fazenda São Lourenço I e II* (figuras 22 e 23), que representam predominantemente motivos campestres e marinha, fica difícil

identificar tantos contornos como visualizados nos detalhes A, B e C da pintura *Santarém* disponível na figura 50. Isso pode ser consultado nas demais pinturas de cenário urbano, algumas com menos e outras com mais ênfase nos contornos. Porém, poucas os apresentam com tanta evidência se comparados aos existentes nos casarios desta que estamos analisando.

Figura 51: Detalhe 3 da pintura *Santarém*, Pinto Guimarães, óleo sobre tela, 79,3 x 100,5 cm, 1996.



Fonte: Acervo do Museu de Arte de Belém - PA.
Foto: Arquivo pessoal.

Figura 52: Detalhe 4 da pintura *Santarém*, Pinto Guimarães, óleo sobre tela, 79,3 x 100,5 cm, 1996.

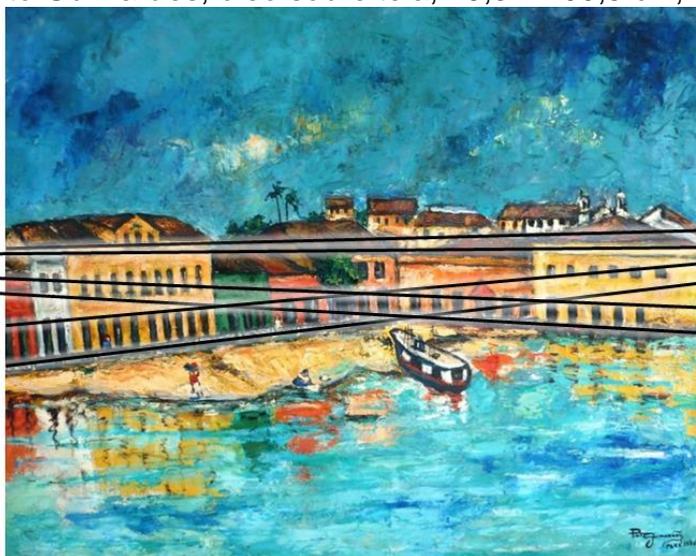


Fonte: Acervo do Museu de Arte de Belém - PA.
Foto: Arquivo pessoal.

Dentre outros aspectos da pintura *Santarém*, o casario do primeiro plano obedece ao esquema de uma perspectiva oblíqua com os pontos para onde convergem as linhas-guias fora da tela. Um localizado à esquerda e o outro à direita, como sugere a figura 53. Com disposição livre, os prédios não têm, no estudo da perspectiva, o seu foco central no contexto de uma análise sobre as possibilidades impressionistas da obra. O elemento de maior relevância no cenário, gerador da sua riqueza cromática, está na luz. Com o sol localizado um pouco à esquerda, atrás do

artista, como sugere a iluminação das paredes e dos telhados, ele é o grande responsável por todo o calor, cor e brilho da cena. Projetando-se com toda intensidade nas paredes frontais do casario, tem sua luz rebatida repetindo as cores de cada um deles nas águas azuis do Rio Tapajós à sua frente. Tornando essa uma das únicas pinturas de cenário urbano de Pinto Guimarães na qual os reflexos, ao se mostrarem na água, são vivos e em que as águas são azuis. As demais, executadas a partir de cenários de Belém, representam as águas barrentas da Baía do Guajará, não permitindo reflexos com a mesma intensidade.

Figura 53: Detalhe 5 da pintura *Santarém*, Pinto Guimarães, óleo sobre tela, 79,3 x 100,5 cm, 1996.



Fonte: Acervo do Museu de Arte de Belém - PA.
Foto: Arquivo pessoal.

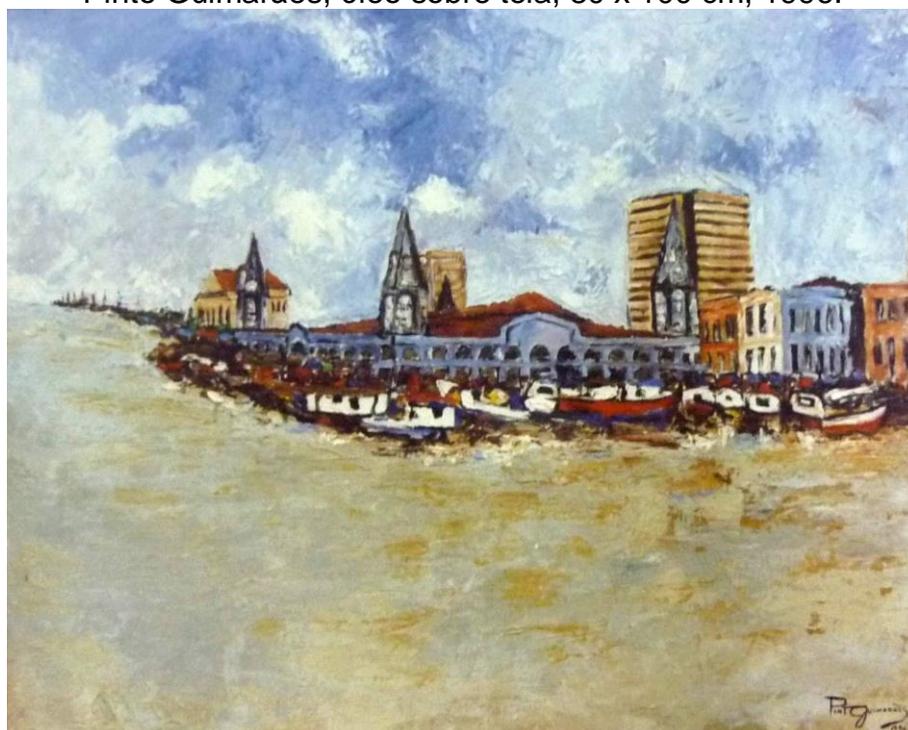
Com base nas análises, ainda não conclusivas, realizadas até o momento sobre a pintura *Santarém*, já temos compreensão de suas referências visuais o suficiente para a etapa posterior, quando relacionaremos as pinturas de paisagens de Pinto Guimarães com o Impressionismo. Motivo pelo qual, prosseguiremos com nossa abordagem, a partir da próxima obra escolhida para este estudo.

4.5 Ver-o-Peso I: uma proposta em construção

Não temos informações quanto à correta sequência de execução das cinco pinturas de paisagens realizadas por Pinto Guimarães durante o ano de 1996. Por isso, para encontrar um caminho de compreensão das etapas da evolução técnica do artista, no contexto deste estudo, organizamo-las segundo a percepção visual de

transformação formal, compositiva ou cromática, conforme demonstram distanciamento com as referências de *Canto de Praça* (1963), o ponto de partida da trajetória de paisagens. Mesmo sem a exata ordenação cronológica de surgimento das obras, com apoio nesta classificação, temos percebido que o artista foi diversificado no seu fazer pictórico, dando, entre as pinturas, um isolamento quando se trata de suas propostas visuais de execução. Verificou-se essa ocorrência desde a pintura *Santarém* (figura 48), analisada anteriormente. Ela traz, na aplicação da cor, manchas largas e vibrantes com um diferencial nada comum com as demais. Situação em paralelo à pintura de título *Ver-o-Peso I* (figura 54), que será próxima analisada. No caso desta, não há identificação com a obra *Santarém*, apesar de possuir suas peculiaridades com relação à cor e à composição, o destaque que a diferencia das outras se manifesta prevalentemente na forma. De modo mais livre, se a proposta disponível nela tivesse continuado por mais alguns anos, levaria o artista para um novo estilo pictórico que não permitiria mais a discussão comparativa de sua obra com o Impressionismo.

Figura 54: *Ver-o-Peso I*,
Pinto Guimarães, óleo sobre tela, 80 x 100 cm, 1996.



Fonte: Acervo de Dióris Pinto Guimarães. Foto: Arquivo pessoal.

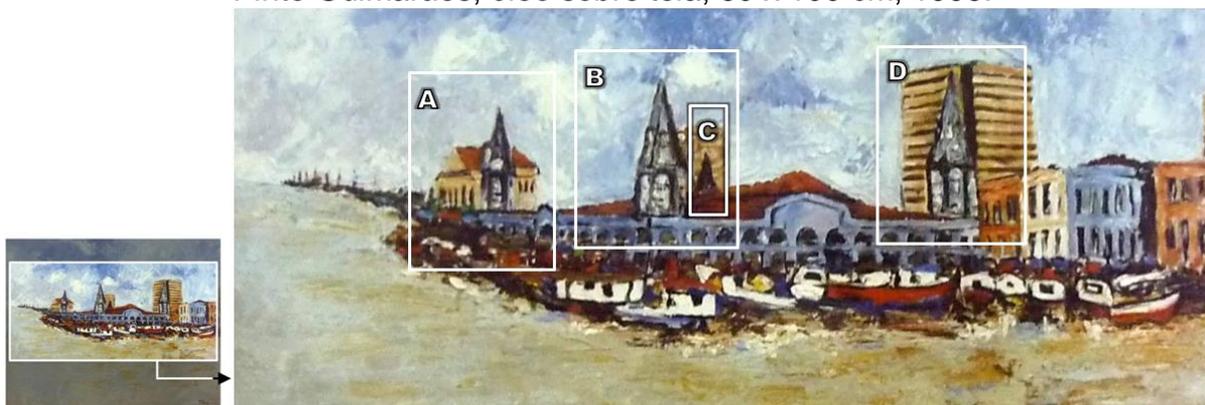
Com atenção nas distinções a serem identificadas em *Ver-o-Peso I*, iniciamos a sua análise a partir do seu arranjo compositivo que, devido ao efeito de distância dado ao cenário urbano em relação ao observador, temos uma vista ampla do lugar. Essas condições visuais permitem ver, em largura, desde o horizonte da Baía do Guajará, à esquerda, até os principais prédios do centro comercial de Belém, à direita. Esse efeito de distância é intensificado devido ao cenário urbano ser predominantemente horizontal, representado no interior de uma tela quase quadrada. Essas circunstâncias deixam um grande vazio na área superior e inferior do quadro, situação resolvida na parte inferior com a representação pictórica da Baía do Guajará em toda a área que se estende do mercado até o primeiro plano compositivo. Na parte superior, a tela é completada com a extensa zona de cor azul do céu. Essas cores juntas, o azul do céu e o ocre da água, de alto a baixo, preenchem a maior parte da tela, fazendo com que a cidade mostre-se menor e, conseqüentemente, um tanto afastada no contexto geral da cena. Dentre as pinturas de paisagens urbanas feitas por Pinto Guimarães, esta, juntamente com a obra *Casario* (figura 42), é uma das que têm o arranjo dos motivos principais mais distantes do observador.

Na forma, algumas peculiaridades permitem visualizar a liberdade do artista durante a sua execução. Apesar de a pintura representar, com clareza, os elementos que a compõem, ele deixou que alguns se sobressaíssem enquanto outros perdessem a evidência ou se comportassem fora do padrão. Fez isso nas torres do mercado do Ver-o-Peso, no Solar da Beira, nos prédios, nos barcos e nas águas da Baía do Guajará. Podemos ver essas alterações ao relacionarmos uns motivos com os demais que os cercam.

O primeiro deles que destacamos por ter as suas proporções alteradas, ao compararmos com a altura do Ver-o-Peso e das edificações próximas, trata-se do Solar da Beira, prédio de cor clara, posicionado à esquerda, atrás de uma das torres do mercado de ferro (figura 55.A). Mesmo ele estando bem mais distante, o seu topo assume um nível acima do que é proporcionalmente real. Verificamos isso a partir do atual nível visual do artista em relação ao Ver-o-Peso, pois, apesar de o prédio do Solar ser maior em altura, devido aos seus dois pavimentos, ainda assim deveria ter o prédio do mercado encoberto-o bem mais do que mostra a pintura. Como resultado desse desajuste, ele aparece agigantado na cena.

Em relação às torres do Ver-o-Peso, observando atentamente, percebe-se que há uma desarticulação entre elas em relação às suas proporções de altura. Duas delas mostram-se mais altas quando as olhamos a partir de referências do que conhecemos ser o modelo original, ou mesmo à medida que são comparadas entre si, segundo a visualidade formal disponível na pintura. O efeito de altura proeminente ocorre tanto na torre que está no segundo plano, à esquerda (figura 55.A), quanto na do primeiro plano, à direita (figura 55.D). Estudando as razões ilusionistas do acentuado efeito desproporcional entre elas, verificamos que a ocorrência visual se dá devido à nítida ausência de horizontalidade entre o nível do topo de uma e da outra. Ocorrência identificada ao relacionar as duas que localizam-se na face frontal do primeiro plano do mercado, considerando que elas não estão submetidas à perspectiva, e nas que estão no plano de fundo. Com o uso de linhas, buscando analisar o nivelamento horizontal da estrutura base do mercado, comparando com o do topo das torres, fica evidente a problemática em discussão (figura 56, linhas 1, 2 e 3). As duas torres de fundo estão com tanta diferença de altura entre elas que mais tarde, quando considerarmos a perspectiva, veremos que a quarta delas, representada no plano de fundo do Ver-o-Peso (figura 55.C), também foi afetada pelo desajuste de proporção. Ao invés dela se harmonizar com as demais, na verdade parece ser a mais baixa de todas, quase sumindo de vista.

Figura 55: Detalhe 1 da pintura *Ver-o-Peso I*, Pinto Guimarães, óleo sobre tela, 80 x 100 cm, 1996.

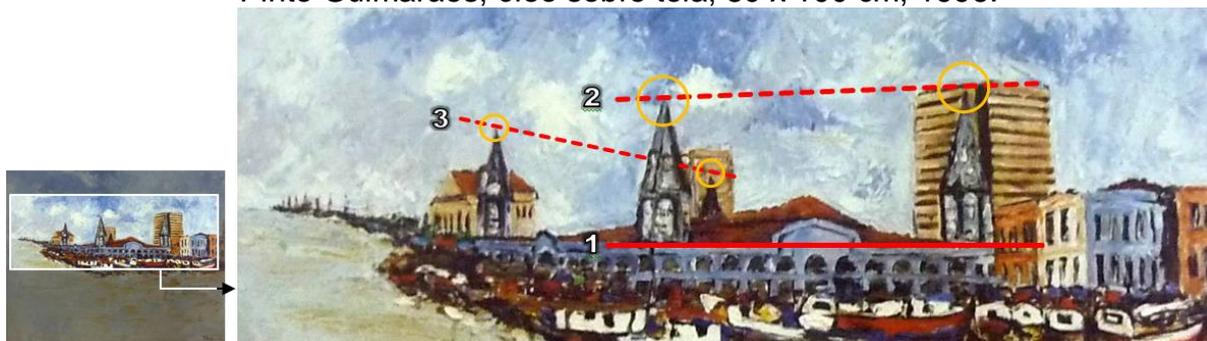


Fonte: Acervo de Dióris Pinto Guimarães. Foto: Arquivo pessoal.

Ainda no que se refere às questões formais da obra, outro aspecto que chama a atenção na sua visualidade, trata-se das consequências da aplicação livre da perspectiva. Ocorrência que já verificamos fazer parte das demais paisagens

urbanas, de Pinto Guimarães. Inclusive, mencionamos sobre as vantagens dessa proposta, por permitir um resultado visual menos rígido. Porém, em *Ver-o-Peso I*, essa característica culminou numa condição cênica um tanto peculiar, como analisaremos a seguir.

Figura 56: Detalhe 2 da pintura *Ver-o-Peso I*, Pinto Guimarães, óleo sobre tela, 80 x 100 cm, 1996.



Fonte: Acervo de Dióris Pinto Guimarães. Foto: Arquivo pessoal.

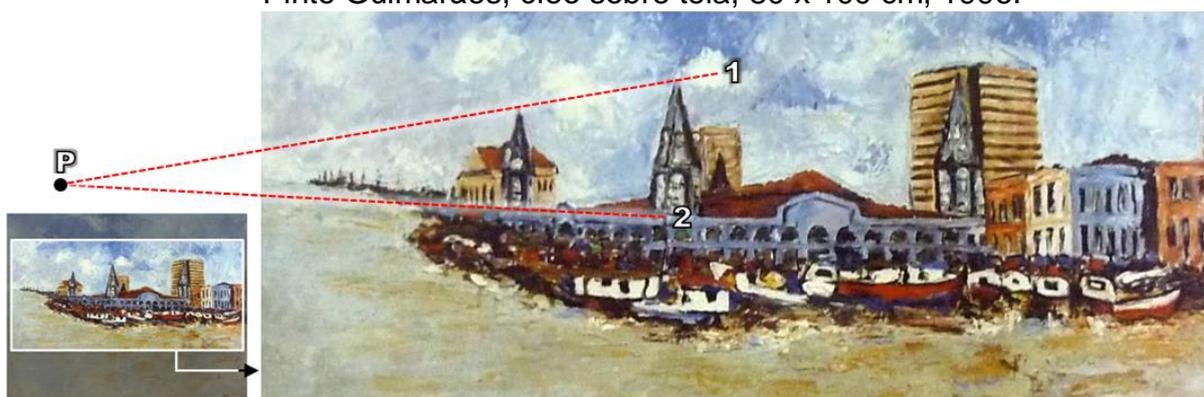
Primeiro, para contextualizar o evento, vamos considerar sobre o traçado da perspectiva dos motivos. Para isso, é necessária a linha do horizonte, local onde deve ser fixado o ponto de fuga³⁵. Ele será o alvo de convergência das linhas-guias que determinam o direcionamento das arestas laterais dos motivos representados em perspectiva, como fizemos na face lateral do *Ver-o-Peso* mostrado na figura 57. A linha 1 tem sua trajetória definida ao ser traçada pelo topo das duas torres da lateral esquerda do prédio. A linha 2 segue a aresta superior da estrutura do mercado. No cruzamento dessas duas linhas encontra-se o ponto de fuga identificado pela letra **P**, marcado, por sua vez, fora da cena pictórica; e, obedecendo ao nível do ponto **P**, foi traçada a linha do horizonte identificando o nível visual de quem observa o mercado de ferro a partir do ponto de vista do artista (linha H da figura 58). É nesse momento, a partir do resultado cênico articulado pela construção mostrada na referida figura, que nos deparamos com a realidade visual que chama a atenção. Trata-se do exato nível no qual está situada a linha do horizonte. Por ela indicar o limiar entre o céu e a terra, determinou, também, o nível mais alto das águas da Baía do Guajará, como visualizado ao fundo. Cena que mostra uma proposta ainda não desenvolvida, até então, na construção das

³⁵ Na imagem da pintura *Ver-o-Peso I*, trabalhada por Pinto Guimarães, temos apenas um ponto de fuga localizado na linha do horizonte. No entanto, dependendo da sua proposta construtiva, a linha do horizonte pode ter dois ou mais pontos. Não trataremos dos detalhes da perspectiva com dois ou mais pontos de fuga porque não faremos uso dessa aplicação.

paisagens em estudo. Motivo pelo qual, verificando a figura 59.A, temos a nítida ideia de que a cidade está prestes a ser inundada pelas águas, ou seja, o nível da água, como representado, mesmo distante, significa que está acima do telhado do Ver-o-Peso (figura 59.B) e do segundo pavimento de alguns prédios próximos (figura 59.C). Essa mesma proposta construtiva, denominada aqui por perspectiva livre, teve influências na desarticulação em altura das quatro torres do mercado, bem como comprometeu, anteriormente, o correto nível visual do artista diante da visualidade do prédio do Solar da Beira, fazendo com que ele mostre-se desproporcional em sua altura.

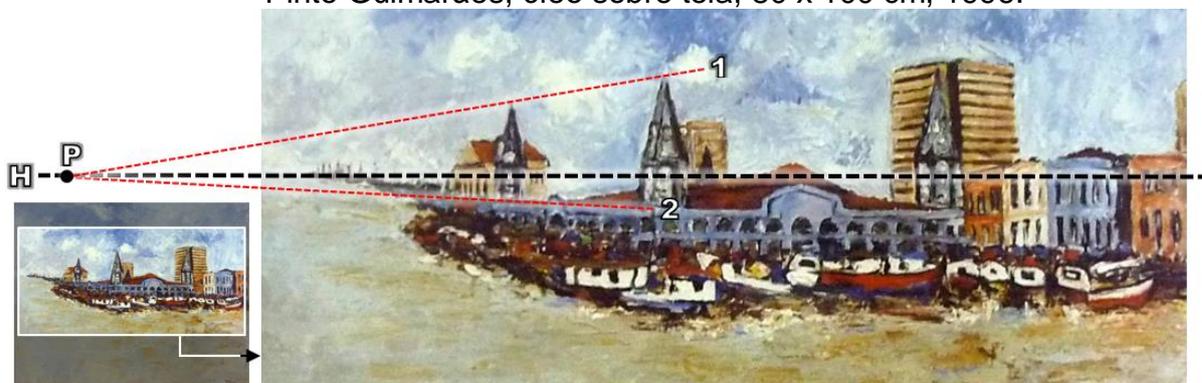
Iniciada a construção da perspectiva da pintura *Ver-o-Peso I*, é com o apoio dela que teremos condições de examinar a problemática da desarticulação proporcional entre as torres do mercado. Para essa investigação, de modo prático,

Figura 57: Detalhe 3 da pintura *Ver-o-Peso I*, Pinto Guimarães, óleo sobre tela, 80 x 100 cm, 1996.



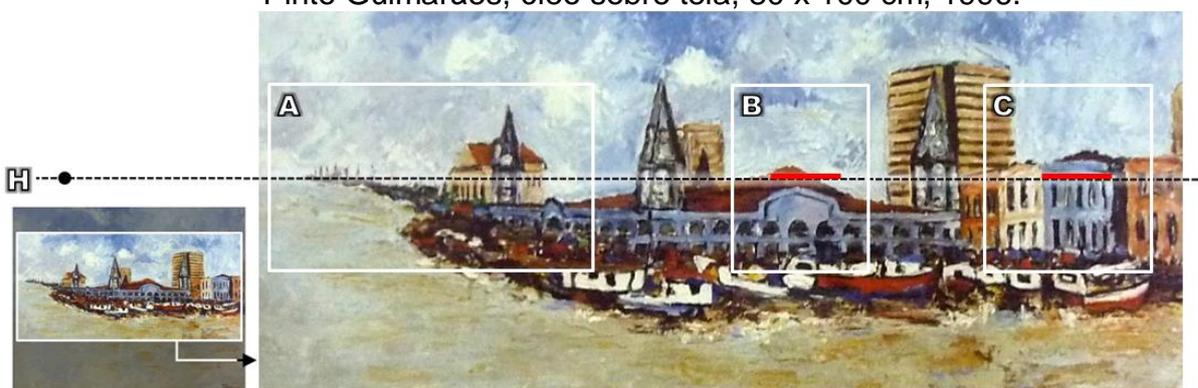
Fonte: Acervo de Dióris Pinto Guimarães. Foto: Arquivo pessoal.

Figura 58: Detalhe 4 da pintura *Ver-o-Peso I*, Pinto Guimarães, óleo sobre tela, 80 x 100 cm, 1996.



Fonte: Acervo de Dióris Pinto Guimarães. Foto: Arquivo pessoal.

Figura 59: Detalhe 5 da pintura *Ver-o-Peso I*, Pinto Guimarães, óleo sobre tela, 80 x 100 cm, 1996.



Fonte: Acervo de Dióris Pinto Guimarães. Foto: Arquivo pessoal.

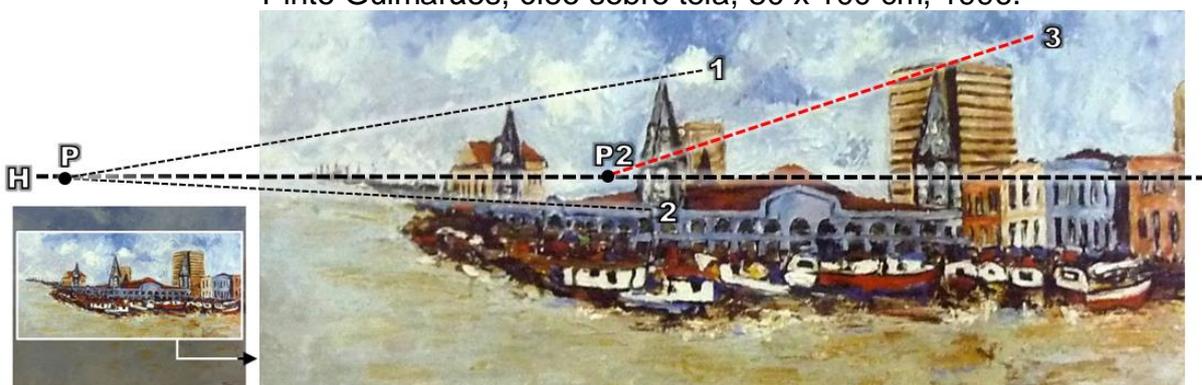
observe o traçado da linha-guia número **3** da figura 60, passando pelo topo das duas torres que estão do lado direito do Ver-o-Peso. Veja que o seu direcionamento termina cruzando a linha do horizonte num local bem distante do ponto **P**, como mostra ainda na figura 60, o seu encerramento ao identificar o ponto **P2**. Essa é a razão dos problemas de proporção. Se o artista tivesse obedecido a um modelo clássico de perspectiva, que está claro não ser o propósito dele, a verdadeira altura da torre localizada por trás do mercado deveria ser como disponível na figura 61, construída a partir do traçado da linha **4**, criando a figura **T**, que, nesse caso, representa a torre em discussão segundo a perspectiva das demais torres.

Toda a análise formal que fizemos até o momento está limitada à figura do mercado do Ver-o-Peso, motivo determinante da temática desta obra em estudo, sem considerar os demais prédios do cenário. Todavia, mesmo sem nos determos quanto as suas formas, citamos que eles também têm suas particularidades que os tornam familiares ao mercado analisado quando se trata da construção em perspectiva.

Alertamos, também, que o propósito da análise em desenvolvimento sobre as paisagens de Pinto Guimarães não tem a intenção de questionar ou apoiar o fazer pictórico do artista em relação à sua estrutura formal. A pretensão é compreender os caminhos que ele trilhou e os rumos que estavam tomando as formas das suas paisagens no contexto dos anos de 1990. Sob esse ponto de vista, outro elemento que deve ser considerado no estudo visual da obra *Ver-o-Peso I*, remete ao emprego da cor. Primeiro, tendo em conta a plasticidade de como o artista fez sua aplicação na superfície da tela, percebemos que ele mantém a proposta do

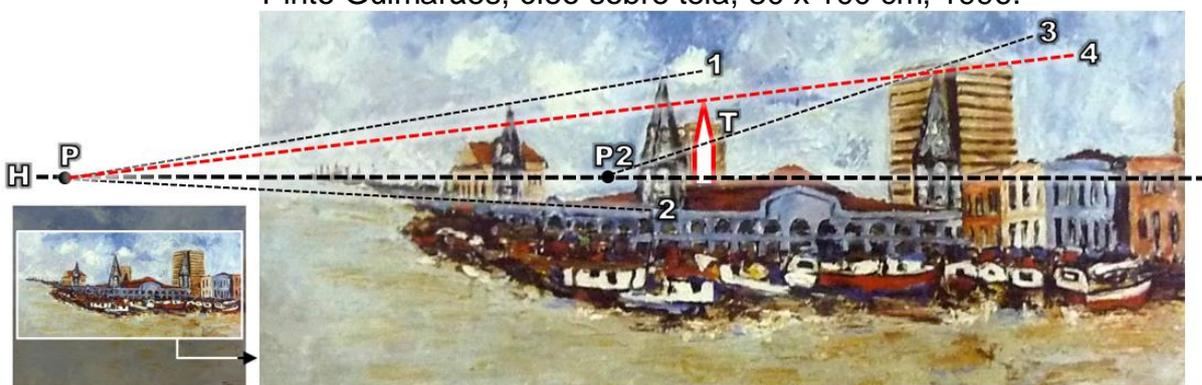
espatulado. Essa característica é visível nos efeitos de manchas gerado por zonas de cor combinados com texturas e empastes, tanto no céu quanto na água, no mercado, nos prédios e nos barcos, transmitindo energia à obra, dando a ela expressividade, tornando quase visível a atitude enérgica pictórica do artista trabalhando. A obra parece retratar mais um momento de vento, antes ou após a chuva, do que a urbanidade do cenário.

Figura 60: Detalhe 6 da pintura *Ver-o-Peso I*,
Pinto Guimarães, óleo sobre tela, 80 x 100 cm, 1996.



Fonte: Acervo de Dióris Pinto Guimarães. Foto: Arquivo pessoal.

Figura 61: Detalhe 7 da pintura *Ver-o-Peso I*,
Pinto Guimarães, óleo sobre tela, 80 x 100 cm, 1996.



Fonte: Acervo de Dióris Pinto Guimarães. Foto: Arquivo pessoal.

Na agitação do momento, os barcos com manchas vermelhas, brancas e azuis por pouco não se convertem em abstrações. A certeza de que são barcos é resultado de sugestões formais e da compreensão visual assegurada pelo conhecimento da rotina das docas do Ver-o-Peso. Conhecimento que também nos permite compreender a existência de pessoas em trânsito atrás dos barcos, dando significados aos pequenos fragmentos de cor escura no topo deles.

Esse trecho cromático da pintura é o que mais atrai o olhar curioso querendo entender o que se passa na estrutura complexa manchada do mercado e dos barcos, que, por vezes, parecem uma só coisa. Um mercado flutuante grudado sobre boias coloridas, cúmplices, num balanço de sobe e desce, à mercê da maresia.

O artista deu a *Ver-o-Peso I* uma harmonia audaz, combinou a deformidade dos motivos arquitetônicos com a cor vibrante reveladora do poder tropical da luz. Intensidade que a torna brilhante no céu e na água, fazendo sobressair a cidade marcada por texturas, geometrias e manchas escuras. E, como parte das marcas escuras do cenário pictórico, estão os contornos, destacando-se mais uma vez nos motivos urbanos, participando dos limites de suas formas quando se fazem presentes no desenho das torres, das janelas dos prédios, do mercado e dos barcos, com uma ressalva: ainda que evidentes, por motivo de o cenário urbano mostrar-se distante, a nitidez desses contornos torna-se pouco evidente.

Trazer todas as observações da obra em estudo para a meta analítica a que nos propomos verificar nas pinturas de paisagens de Pinto Guimarães nos faz perguntar o que ela tem de impressionista. Por que essa poderia ser uma de suas denominações estilísticas? A forma livre, sem fidelidade às regras rígidas da perspectiva lhe incluem na proposta, mas em parte. Os impressionistas não tinham como foco de estudo a perspectiva, não se detinham em sua exploração para não perder o instante pictórico. Por outro lado, também não era propósito deles a deformação dos motivos, tendo em vista que pretendiam pintar o modelo original com tal fidelidade a ponto de se deter em capturar a luz, que era a sua verdadeira revelação física. O modo como Pinto Guimarães trabalha a atual pintura em estudo lhe conduz a uma identidade resultante da conquista de outros movimentos artísticos posteriores, com maior aproximação ao expressionismo³⁶, que, segundo Cavalcanti, C. (1981), é um estilo que se propõe à representação dos sentimentos em detrimento da natureza visualizada. Na cor, também eram os sentimentos que eram realçados no expressionismo fazendo uso de uma aplicação vibrante revelando uma identidade pictórica com os, naquelas alturas, contemporâneos artistas fauvistas franceses.

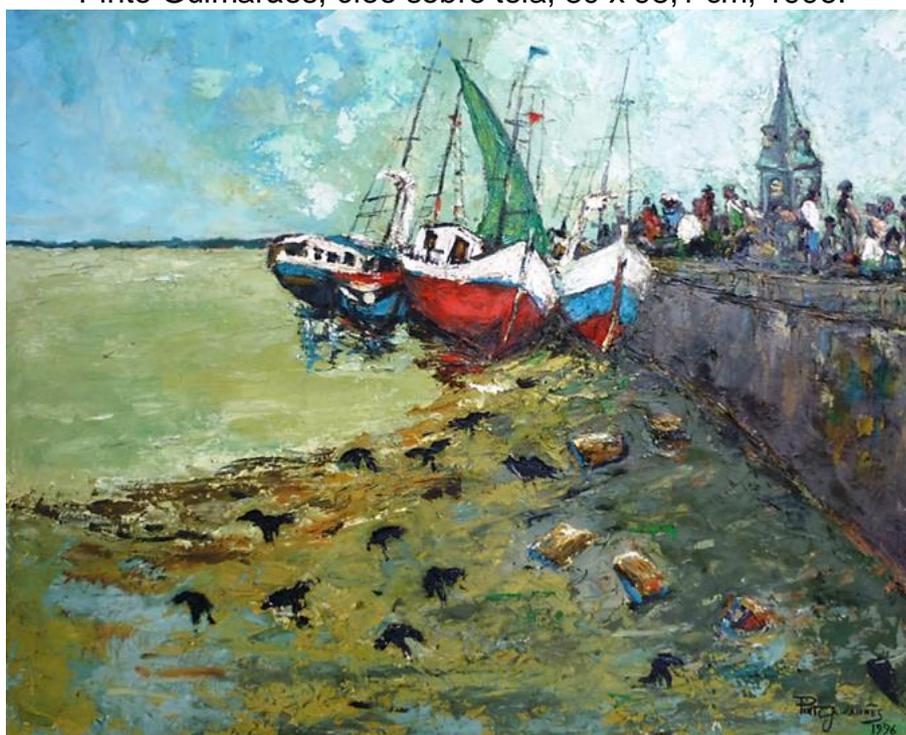
³⁶ O expressionismo, conforme Ocvirk (2014, p. 310), foi um movimento artístico “iniciado na França e Alemanha por volta de 1910, o estilo permitiu aos jovens artistas pintar um tema com cores não locais, de acordo com seus sentimentos. É uma forma de arte que tenta revelar a essência emocional em vez de mostrar as aparências externas”.

Essas evidências pictóricas, da cor vibrante e deformações de imagem, dando uma característica fortemente emocional à obra, tanto pelo significado do motivo representativo da cidade, quanto pela forma de sua execução, mostra Pinto Guimarães vivenciando novas experiências na sua pintura. Realidade que também pretendemos verificar na próxima e última pintura a ser analisada. Fica, então, a partir de *Ver-o-Peso I*, um novo desafio do olhar sobre as paisagens em estudo: uma possível transformação do olhar ou dos sentimentos do artista.

4.6 *Doca do Ver-o-Peso: composição, forma e cor*

Pertencente à fase final das paisagens de cenários urbanos realizada por Pinto Guimarães, a pintura *Doca do Ver-o-Peso* (figura 62), de 1996, é uma das poucas obras que mostram o trabalho do artista passando por alterações consideráveis no arranjo compositivo e na disposição de formas anteriormente bem ajustadas no cenário. Examinando-a, desde o primeiro contato visual, deparamo-nos com a estranheza da composição apresentar o maior número de seus motivos agrupados e descentralizados, ocupando predominantemente o quadrante superior direito da tela.

Figura 62: *Doca do Ver-o-Peso*,
Pinto Guimarães, óleo sobre tela, 80 x 98,1 cm, 1996.



Fonte: Acervo do Museu de Arte de Belém - PA. Foto: Arquivo pessoal.

A particularidade chamou a atenção pelo fato de não ser uma característica antes manifesta pelo autor. Por padrão, ele explora toda a horizontalidade do espaço cênico, mantendo a distribuição e o equilíbrio dos motivos de modo preciso. Com essa atual disposição, somos desafiados a um estudo dos seus aspectos construtivos, tendo em vista as suas peculiaridades visuais. É em conformidade com tais observações que abordaremos sobre esta, que é a última obra do artista que submeteremos à análise, sob o propósito de melhor compreender as características (e transformações) do seu estilo artístico.

Em vista do arranjo compositivo da obra em estudo e considerando a evidente descentralização dos seus motivos, pretendemos descobrir o que pode ser identificado nela como o seu centro de interesse visual. Para isso, faremos uma abordagem puramente formal, com base nas forças direcionais que atuam no seu espaço de representação.

Ocvirk (2014) nos diz que essas forças estão presentes na imagem a partir do uso que o artista faz de contornos e arestas dos motivos, para exercer o controle direcional por onde percorre o olhar do observador segundo a ordem de importância das formas.

No caso de *Doca do Ver-o-Peso*, inicialmente, pode ser identificada uma força que conduz a visualidade do espectador para o centro de interesse da pintura, na representação da floresta ao fundo, no horizonte da Baía do Guajará, como ilustra as setas do alinhamento A da figura 63. Apesar da distância, devido à profundidade da cena, ela ganha evidência por consistir no elemento divisor entre o céu e a água, marcando a separação de suas características e cores. Na sua trajetória, o direcionamento dessa visualidade aponta para os barcos nos dando a primeira pista do centro de interesse que investigamos. Porém, por causa da conexão deles com os motivos que estão à direita, e por situarem-se no mesmo nível horizontal por onde avança o olhar do espectador, nesse momento eles também ganham valor visual.

Outra força direcional significativa está presente na margem do rio (figura 63.B). Ela conduz, por meio de uma linearidade curva, mais uma vez a atenção para os barcos, fechando como alvo o maior deles. Ainda sob influência da margem, reforçando a visualidade dos barcos, pode ser considerada a zona de terra entre a água e a base do calçadão da doca, localizada entre as setas da figura 63.B e C. O

seu efeito de afunilamento, com a parte mais estreita ao fundo canaliza o olhar para os dois barcos da direita.

Completando essa etapa da análise, temos as linhas-guias da perspectiva, que constroem as arestas formais da doca. Elas se encerram no ponto P, da figura 64, localizado no horizonte representado pela linha H, também da figura 64. A linha do horizonte tem o mesmo nível da Baía do Guajará, um pouco acima da cor vermelha do barco maior, contribuindo para um valor visual deste. Na figura 63, no alinhamento das setas C e D, sem os detalhes do esquema representativo da perspectiva da figura 64, podemos observar com mais clareza a força visual do afunilamento formal da doca apontando para os barcos, determinando-os em definitivo como os motivos estruturalmente principais da obra. É a partir deles que ocorre o deslocamento visual para as demais figuras próximas, envolvendo as pessoas e a própria torre do Ver-o-Peso, sobressaindo no meio delas.

Somando-se às forças direcionais, mais uma informação pictórica que destaca o barco maior na composição, consiste na cor vermelha bastante evidente nele. Pela sua própria natureza cromática, com referências em Dondis (1997), o vermelho é a cor que mais retém a atenção, pelo seu poder de expansão. No caso da pintura em análise, ela traz ainda mais notabilidade porque a embarcação está envolta num contexto de cores complementares. Podemos identificá-las se considerarmos os tons verdes vindos da água da margem, principalmente onde a doca tem a sombra projetada, e da vela de um dos barcos ao fundo. Cavalcanti, C. (1981), a partir de circunstâncias como essas, da relação entre o verde e o vermelho, afirma que, quando próximas, elas tornam-se mais intensas e vibrantes ao olhar pelas influências recíprocas. Razão pela qual o vermelho do barco aguça a visualidade para ele.

Os barcos, designados como centro de interesse, terminam por atrair a atenção do espectador para a área da pintura onde estão concentrados quase todos os motivos da composição. Agrupadas e conectadas entre si, as figuras e a paisagem parecem uma só matéria, fundindo-se numa trama de texturas que abrange as pessoas, a doca, os barcos, a torre e o céu. Nenhuma área de *Doca do Ver-o-Peso* é tão encorpada como a visualizada nesse quadrante.

Com base em Cumming (2010), durante a análise da pintura *Efeito do Outono em Argenteuil*, de Monet, sabemos que as texturas têm um grande poder de atração visual pela sua riqueza de pormenores. Elas retêm o olhar, fazendo-nos reconhecer

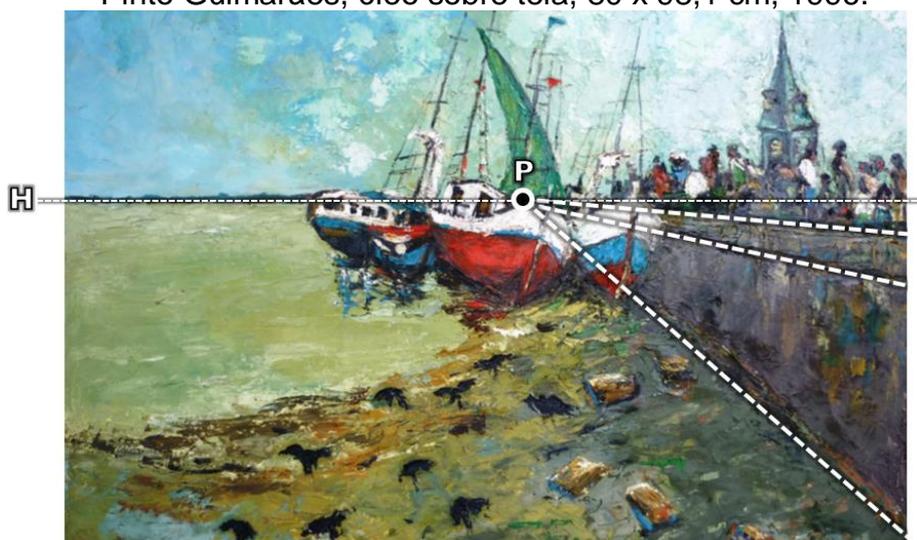
que essas características, localizadas por toda a zona do agrupamento de motivos, em Doca do Ver-o-Peso, sejam mais uma das influências atrativas atestada na pintura em questão.

Figura 63: Detalhe 1 da pintura *Doca do Ver-o-Peso*, Pinto Guimarães, óleo sobre tela, 80 x 98,1 cm, 1996.



Fonte: Acervo do Museu de Arte de Belém - PA. Foto: Arquivo pessoal.

Figura 64: Detalhe 2 da pintura *Doca do Ver-o-Peso*, Pinto Guimarães, óleo sobre tela, 80 x 98,1 cm, 1996.



Fonte: Acervo do Museu de Arte de Belém - PA. Foto: Arquivo pessoal.

Vimos, até então, a partir das noções básicas de como são ordenadas as forças direcionais de uma imagem, que uma pintura artística passa por elaborações construtivas capazes de gerar estruturas visuais que conduzem o olhar do observador para pontos específicos da representação. Com base nessas articulações engendradas pelo artista, interessa-nos verificar as soluções encontradas por Pinto Guimarães para dar visibilidade às pequenas manchas pretas, representativas dos urubus, dispersas abaixo dos demais motivos agrupados da cena pictórica em estudo. As aves não fazem parte do centro de interesse estrutural, porém, são significativas enquanto motivos da paisagem local, não podendo ficar alheias às atenções do observador.

Partindo desses questionamentos levantados, em Wong (1998, p. 219), encontramos esclarecimentos sobre composições que trazem agrupamentos e concentrações de unidades formais numa parte da obra (figura 65.A), enquanto em outra essas unidades estão dispersas (figura 65.B), como ocorre com *Doca do Ver-o-Peso*. Sobre realidades visuais como estas, o autor diz que:

Um ponto em uma composição pode marcar a concentração mais densa de unidades de forma. A densidade pode gradualmente dar lugar à localização esparsa de elementos; elementos soltos, por sua vez, podem dar vida ao que seria espaço vazio.

A partir do exposto por Wong (1998), mesmo identificando que a maioria dos motivos de *Doca do Ver-o-Peso* estão concentrados acima do centro geométrico da tela, e que todas as forças direcionais conduzem para eles, compreendemos as razões do valor visual atuante no espaço onde estão os urubus. No primeiro plano da cena, longe do agrupamento de formas, eles, como elementos soltos, dão vida ao suposto espaço vazio. Dessa forma, dando vida ao local, eles ganham a devida atenção do espectador.

Outra ocorrência que influencia numa acentuada percepção dos urubus se deve ao nível visual do observador. Como já citado quando tratamos sobre a temática dessa obra, o artista parece estar pisando na lama, próximo a eles. Essa proximidade, a partir da qual os barcos mostram-se com o topo dos seus cascos quase no nível da visão do artista (figura 64, linha H), enquanto as pessoas e a torre do mercado estão numa altitude superior, contribui para maior percepção do que está no solo. Com isso, o artista notabiliza não somente os urubus, mas também

todos os detalhes característicos próximos a eles, abaixo do horizonte, envolvendo pedras, lama e tudo o que identifica a intimidade do lugar.

Figura 65: Detalhe 3 da pintura *Doca do Ver-o-Peso*, Pinto Guimarães, óleo sobre tela, 80 x 98,1 cm, 1996.



Fonte: Acervo do Museu de Arte de Belém - PA. Foto: Arquivo pessoal.

Mesmo os urubus não sendo o centro de interesse da pintura, quem conhece o cotidiano da realidade visual do mercado do Ver-o-Peso, local no qual eles compõem a paisagem, reconhece a coerência do resultado compositivo proposto pelo artista. A maneira como ele articulou formas, nível do horizonte, perspectiva, cores e texturas no todo da obra permite que o olhar do observador os reconheça e os considere na cena. Eles, juntamente com os barcos, as pessoas e o mercado, são um símbolo do cotidiano presente nesta pintura de Pinto Guimarães. Eis o registro de um momento efêmero, que dá um valor atualizado do que os impressionistas poderiam ter pintado no contexto dessa realidade.

Ao analisarmos os aspectos formais de *Doca do Ver-o-Peso*, a torre do mercado é o motivo que mais se destaca em peculiaridades de configuração e no modo como está posicionada na cena. A sua incômoda disposição termina por atrair para uma compreensão estrutural dela. Tão logo a observamos, somos convencidos de que a figura visualizada se trata do mercado a partir do modelo padrão conhecido, confirmando a sugestão do título da obra. Porém, ao examinar as suas

partes, percebe-se que não é o Ver-o-Peso como um todo que encontramos no local. Limita-se, unicamente, a uma de suas torres, representada de modo simbólico sem o resto da estrutura do prédio que a completa.

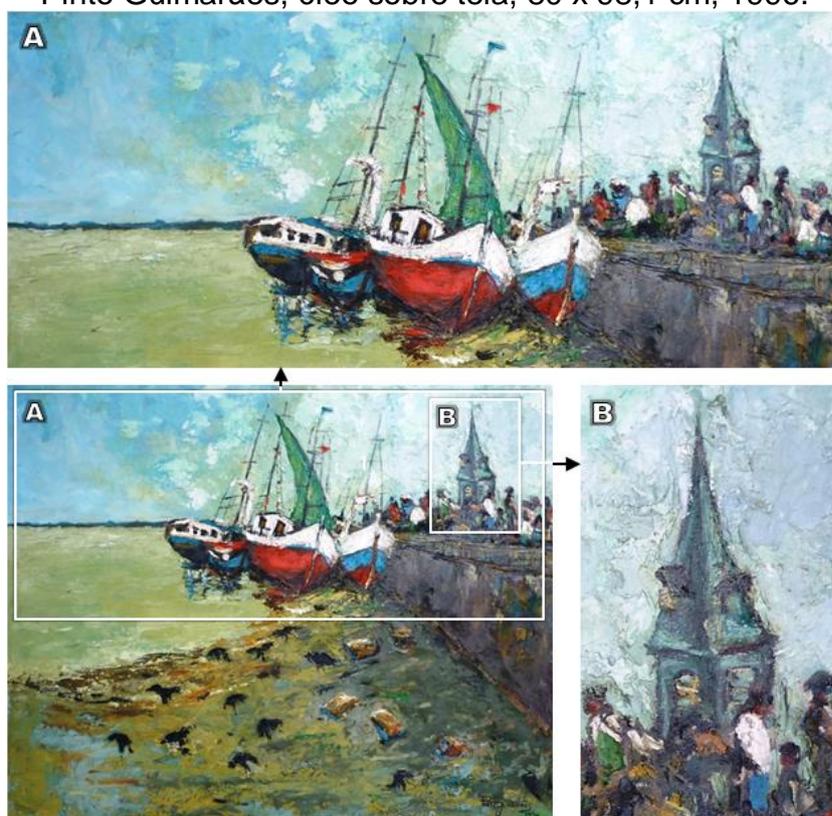
Poderíamos argumentar que a problemática da visualidade em questão se dá por motivo do baixo nível visual do observador, determinado pela perspectiva, que impede a visualização do mercado. Todavia, se levarmos em conta a perspectiva bem resolvida das arestas da doca (figura 64), constatamos que a torre está posicionada de maneira totalmente independente, um pouco inclinada, dando uma ideia de que está desnordeada, como se fosse um objeto flutuando ou naufragando. Sem aparente estabilidade, comporta-se totalmente estranha quando comparada com as demais obras que tem o Ver-o-Peso como temática principal (figura 66.A).

O isolamento da torre, sem a presença do mercado, por um momento sugere tratar-se de uma guarita que existia no local, bem próximo à água, como disponível em fotografias antigas (figura 67.A). Porém, ao compararmos a torre da figura 66.B com a da figura 67.B, verificarmos que os detalhes do seu telhado correspondem em semelhança com uma das torres originais do Ver-o-Peso.

Esta visualidade instável da única torre do Ver-o-Peso visível na cena, sem obedecer à ordenação de equilíbrio entre ela e o meio que a sustenta, conduz a uma proposta pictórica que se relaciona com a da pintura *Ver-o-Peso I*, analisada anteriormente. Mostra a liberdade do artista na concepção da imagem de suas pinturas, deformando-as ou redirecionando-as, transparecendo maior necessidade de exteriorizar os seus sentimentos em relação aos motivos do que o propósito de transposição das aparências reais destes. Com base em Cavalcanti, C. (1981), essa atitude tem muito em comum com o fazer dos artistas expressionistas. Mais uma vez indica que, em 1996, época de produção dessas obras, Pinto Guimarães estava passando por transformações no seu modo de pintar. Sendo que, nessa última, além da forma pendente, também é perceptível as mudanças no arranjo compositivo.

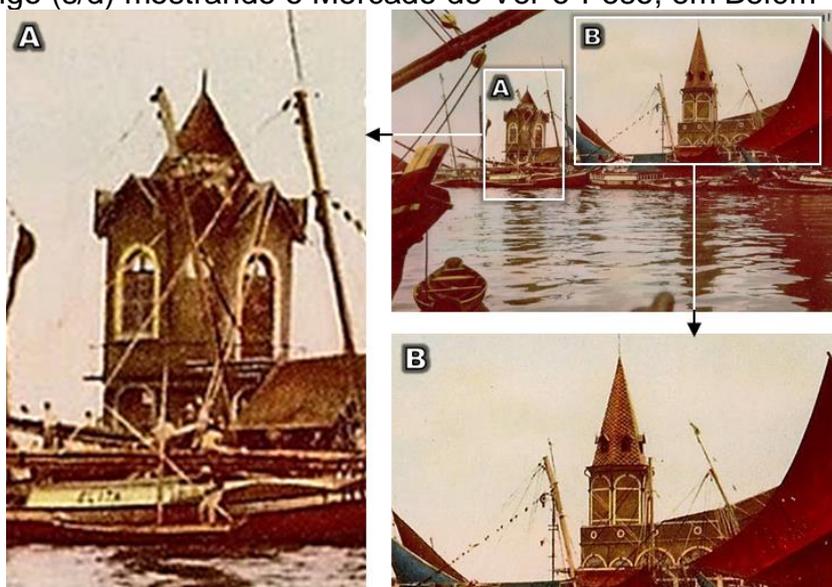
Reunindo-se aos aspectos formais e compositivos, *Doca do Ver-o-Peso* também compartilha as suas cores vibrantes com as pinturas *Santarém*, *Casario* e *Ver-o-Peso I*. Quanto ao céu, um pouco mais tênue, a cor atua em harmonia com a água, misturando tons do azul para o esverdeado. Diferentemente, o ocre da margem, onde estão os urubus, com misturas de matizes marrons, amarelos, azuis e verdes, potencializam a intensidade cromática, dando visibilidade semelhante às das cores puras, própria dos impressionistas ou mesmo dos expressionistas, que tinham

Figura 66: Detalhe 4 da pintura *Doca do Ver-o-Peso*, Pinto Guimarães, óleo sobre tela, 80 x 98,1 cm, 1996.



Fonte: Acervo do Museu de Arte de Belém - PA. Foto: Arquivo pessoal.

Figura 67: *Guarita do Ver-o-Peso*. Imagem de um cartão postal antigo (s/d) mostrando o Mercado do Ver-o-Peso, em Belém - PA.



Fonte: FÓRUMLANDI, 2015, p. 1.

na cor um meio de representação dos sentimentos. Esses contrastes ganham valor na totalidade da paisagem, em consequência do vermelho dos barcos em meio aos

verdes predominantes nos quadrantes inferiores da pintura. A torre do Ver-o-Peso, por sua vez, apesar de suas peculiaridades chamativas na instabilidade de sua posição, na cor mostra-se intimamente associada ao céu.

Em se tratando da aplicação da tinta e da cor no céu, o artista parece retratar duas realidades distintas. Uma à esquerda, onde prevalece o azul, com sutis graduações, que vão clareando à medida que se aproximam do horizonte, propondo a representação pictórica da perspectiva atmosférica³⁷ – nessa área não se fazem perceptíveis marcas de uma superfície texturizada, como ocorre com as características disponíveis do lado direito da tela; essa outra, por sua vez, foi executada com tinta pastosa, resultando em nítida rugosidade. Amenizando a força visual das densas texturas da superfície do lado direito do céu, o artista trabalhou uma leveza tonal do azul, quase que predominantemente branco. Sem *dégradés*, aplica a tinta encorpada, integrando-se harmoniosamente com o modo de pintar dos demais objetos desse quadrante da pintura.

Alguns feitos pictóricos assemelham-se e outros distinguem-se na aplicação da cor de *Doca do Ver-o-Peso* em relação às demais pinturas de paisagens executadas por Pinto Guimarães. Entre os que permanecem, está o modo como ele dá forma a algumas figuras, apenas modelando-as com volumes de tinta. Tal procedimento pode ser visto na pintura do agrupamento de pessoas no alto da doca, nas pedras e nos reflexos dos barcos (figuras 68.A, B, e C). Todavia, sob uma proposta diferente, inova quando define algumas formas com apenas uma mancha de cor, usando a tinta pura na tela, sem se preocupar com o volume dessas formas, que normalmente é conseguido com variações tonais. Essas características foram aplicadas na representação pictórica dos urubus, pois com apenas uma mancha preta o artista executou a forma de cada um deles (figura 68.D).

Outro diferencial da pintura em estudo está no uso de combinações multicoloridas para obter os resultados que representam ricamente alguns motivos, como disponível, principalmente, em algumas pedras e na estrutura da doca (figura 69.A, B).

A terceira especificidade que diferencia a aplicação da cor na atual obra é visível na ausência dos excessivos contornos na definição de formas. Duas

³⁷ Na pintura de paisagens, a perspectiva atmosférica é um efeito de profundidade obtido pela redução de detalhes, texturas, contrastes e neutralização das cores dos motivos e dos planos do cenário à medida que eles vão ficando distantes do observador (OCVIRK, 2014).

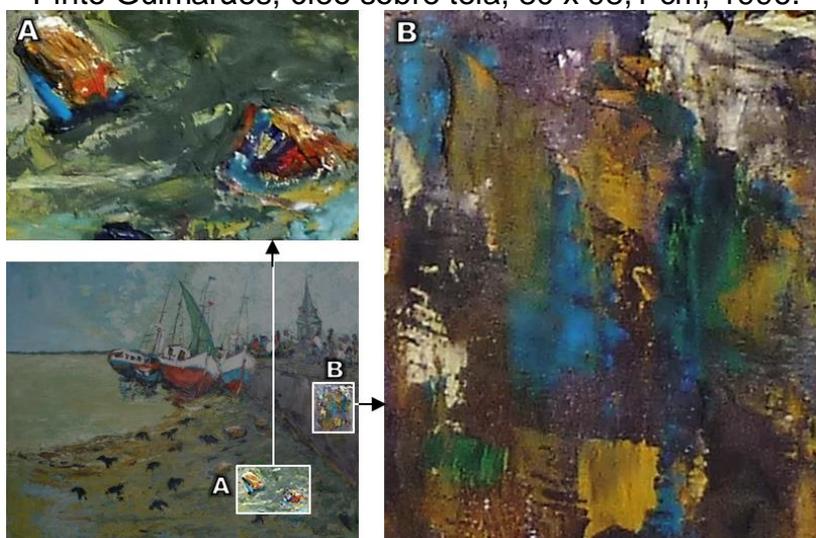
condições são as principais responsáveis por essa redução dos contornos, que, quando executados, não apresentam a severidade de costume. A primeira

Figura 68: Detalhe 5 da pintura *Doca do Ver-o-Peso*, Pinto Guimarães, óleo sobre tela, 80 x 98,1 cm, 1996.



Fonte: Acervo do Museu de Arte de Belém - PA. Foto: Arquivo pessoal.

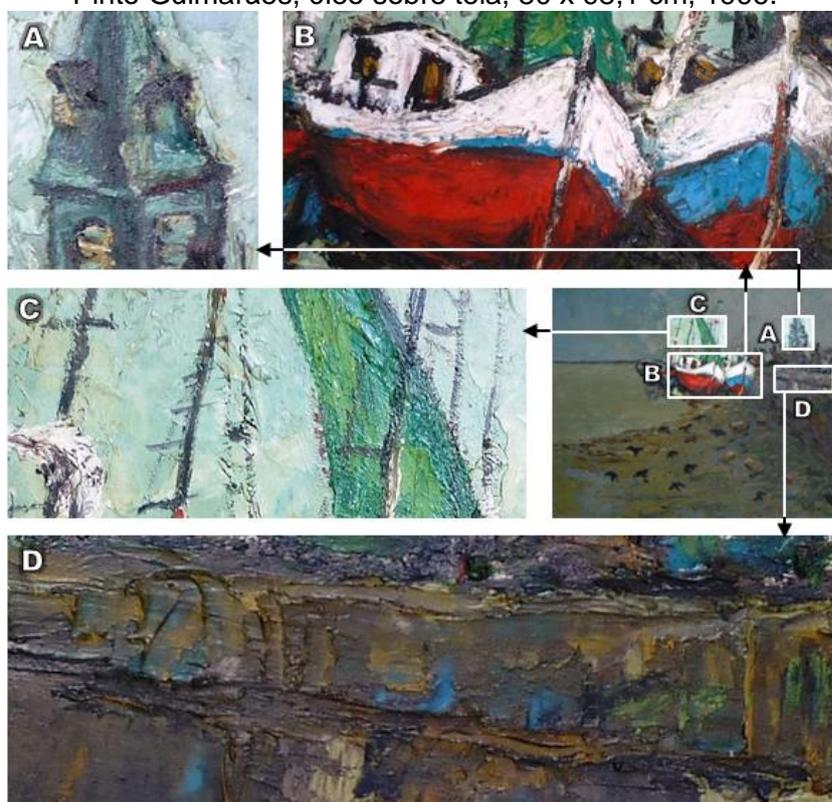
Figura 69: Detalhe 6 da pintura *Doca do Ver-o-Peso*, Pinto Guimarães, óleo sobre tela, 80 x 98,1 cm, 1996.



Fonte: Acervo do Museu de Arte de Belém - PA. Foto: Arquivo pessoal.

justificativa se deve ao fato de a paisagem ter, predominantemente, motivos naturais representados pelo céu, pela água e pela margem, ocupando grandes dimensões da tela – esses motivos, tanto nesta quanto nas demais paisagens, sempre foram isentos de contorno. Já a outra causa, apoia-se na distância dos motivos, o efeito do esmaecimento da cor, próprio da perspectiva atmosférica, influencia na atenuação da nitidez dos seus contornos; motivo pelo qual os seus detalhes mostram-se mais suaves, pouco dependentes de soluções lineares na sua definição estrutural. Podemos verificar tais constatações especialmente na torre do mercado (figura 70.A). Quanto aos barcos, manchas de cores azuis, vermelhas e brancas, justapostas, unem-se na construção de suas partes, resultando na necessidade de poucos traços para completá-los (figura 70.B); mesmo os mastros, não são definidos com contornos rígidos, traços fragmentados com pincel seco de tonalidade amena os representam (figura 70.C). Em relação à estrutura da doca, mesmo estando no primeiro plano, não exhibe contornos nas suas arestas, salvo os vincos feitos na tinta com o cabo do pincel ou a ponta da espátula (figura 70.D); foi construída com

Figura 70: Detalhe 7 da pintura *Doca do Ver-o-Peso*, Pinto Guimarães, óleo sobre tela, 80 x 98,1 cm, 1996.



Fonte: Acervo do Museu de Arte de Belém - PA. Foto: Arquivo pessoal.

empastes de tinta como que modelada. Essa, sem dúvida, foi a mudança mais significativa no que concerne a ausência de contornos com o uso de tinta preta por parte do artista.

Na análise técnica de *Doca do Ver-o-Peso*, vimos principalmente sobre sua composição, forma, aplicação da cor, com destaque para algumas inovações nesta e quanto à existência ou ausência de contornos. Verificamos tais itens por considerarmos as suas ponderações indispensáveis para o entendimento sobre a execução da obra pictórica em estudo conforme as marcas deixadas pelo autor. Verificações semelhantes foram desenvolvidas a partir das demais pinturas dessa discussão, segundo os critérios norteadores da pesquisa, permitindo-nos encerrar essa etapa e avançarmos para o próximo item, que se propõe a finalizar a busca investigativa da relação impressionista nas pinturas de paisagens de Pinto Guimarães. Embora já tenhamos todos os dados visuais das obras analisadas, somente a partir de agora os confrontaremos com tudo que foi abordado envolvendo desde as fundamentações teóricas do primeiro capítulo.

5 A RELAÇÃO IMPRESSIONISTA NAS PINTURAS DE PAISAGENS DE PINTO GUIMARÃES

Temos verificado, no decorrer deste estudo, três aspectos das pinturas de paisagens de Pinto Guimarães. Primeiro quanto ao tema, assim, juntamente com o seu relato, enquanto apresentávamos as obras, as analisamos sob a ótica da atitude do artista durante o ato pictórico; buscamos indícios de que foram pintadas ao ar livre, com base na observação direta dos motivos; posteriormente, com atenção aos detalhes, estudamos a sua execução técnica, analisando-a sempre vislumbrando as possibilidades de o pintor ter procurado desenvolver uma arte a partir das referências impressionistas. As afirmações, vistas anteriormente, de que a obra de Pinto Guimarães se identifica com o movimento artístico francês, foram o ponto de partida influente no olhar, na análise e na compreensão das pinturas em questão. Todavia, cumprindo a etapa investigativa, com visão mais ampla em relação ao fazer pictórico paisagístico de Guimarães, encontramos diversos sinais – alguns favoráveis e outros não – no que diz respeito às referências estilísticas previstas. A dualidade dos resultados obtidos desafia-nos para uma apuração mais afinada, com exigências contextuais de época e de valores do olhar temático e técnico. Razão que nos impulsiona, partindo das fundamentações da escrita do primeiro capítulo sobre o Impressionismo, para o fechamento deste assunto sob três focos específicos.

No primeiro, pretendemos compreender o que constatamos sobre o ato pictórico do artista em relação ao que nele se assemelha ou se diferencia do encontrado nos impressionistas; assim como, se é fundamental para essa constatação a execução da pintura ao ar livre, pesquisando a luz e seus reflexos em incidência sobre os motivos, mesmo nos dias de Pinto Guimarães.

No segundo, vamos ponderar a sua temática. Até que ponto ela é correspondente ao movimento inspirador? E, finalmente, segundo a plasticidade obtida, relacionar a sua técnica à dos impressionistas, confrontando-a e caracterizando-a em semelhança ou discordância ao movimento.

5.1 O artista e o olhar: as referências visuais das pinturas de paisagens

Tratando preliminarmente sobre as questões da pintura ao ar livre, verificada ao longo da etapa de análise temática de suas obras, mostrou-se pouco provável que Pinto Guimarães tenha se aventurado nessa prática. As pistas desfavoráveis revelam-se na estrutura compositiva das pinturas, como visto, quando relacionávamos o nível visual ou o ponto de vista pouco comum adotado pelo artista. Constatações semelhantes estão disponíveis na identificação do conteúdo, devido aos motivos reportarem-se a tempos anteriores ao da época de execução da pintura.

Verificando para além dessas suposições visuais e do conteúdo das pinturas, encontramos em Venturieri (2015), artista plástico que conviveu com Pinto Guimarães, confirmações de que o pintor fazia sua arte no estúdio. Ele até poderia observar os motivos ao ar livre, estudá-los visualmente, mas sem a posse do quadro para executá-lo no momento. Reforça que ele colecionava fotografias e vídeos, recorrendo ao uso dessas imagens e de cartões-postais, combinando uns com outros para obter o resultado que pretendia. Ademais, em entrevista com Dióris Guimarães (2013), irmã do artista, ela nunca mencionou quanto à prática da pintura ao ar livre do irmão.

Não temos o registro de que Pinto Guimarães pintou ao ar livre, para fazer jus a essa peculiaridade do Impressionismo atribuído às suas paisagens. Porém, reportando-nos aos anos de sua juventude, período no qual era iniciante nas artes, essa era uma prática comum entre os pintores mais antigos de Belém. Dentre eles encontram-se Ruy Meira, Benedicto Mello e João Pinto, que, segundo Meira (2008), aos domingos costumavam pintar ao ar livre nas Matas do Utinga. Foi uma iniciativa que perdurou até a década de 1960, época na qual, com referências em Chaves (2004), sabemos que Pinto Guimarães criou afinidade com esses mesmos artistas frequentadores e praticantes da pintura ao natural. Essas constatações não justificam que ele tenha vivenciado, com eles, a pintura fora do estúdio, mas permitem o entendimento de que, em décadas de amizade, que se estenderam dos anos 1960 a 1990, esse assunto tenha sido pauta de diversas conversas. De algum modo, as influências do valor da observação dos motivos em exposição à luz tiveram contato consigo.

Sem a comprovação de que Pinto Guimarães pintou ao ar livre, imediatamente não o isentamos da possibilidade de ter feito pinturas segundo a

proposta do olhar impressionista. Para chegar a uma solução definitiva, precisamos considerar outros aspectos, tanto da temática quanto da técnica trabalhada por ele. Afirmamos isso a partir de verificações de que, mesmo no século XIX, entre os iniciadores do Impressionismo, nem todos os artistas foram fiéis a tal proposta, e, nem assim, ficaram fora do grupo ou das referências históricas que os identificam como membros do movimento.

Relembrando alguns deles, com base em Serullaz (1989), Degas (1834-1917) é um exemplo clássico de impressionista que costumava pintar no estúdio. Segundo Dempsey (2003), Degas valorizava a pintura de memória e também usava referências visuais a partir de fotografias. Entre os demais que praticaram a finalização de obras no estúdio, como disponível em Balzi (2009), está Renoir (1841-1919). E, abordado por Mason (2009), embora relutante, encontra-se o próprio Monet (1840-1926), que foi um dos maiores defensores da pintura ao ar livre. Ainda sobre Monet, ele também chegou a preparar no interior do estúdio os detalhes que serviam de base para as telas em que pintou a série de vistas da Catedral de Rouen, executadas entre os anos de 1892 e 1894. Embora elas transmitam a impressão de instantaneidade, a totalidade de sua construção passou por etapas que levaram vários dias (CAVALCANTI, Ana, 2008).

Como mencionado, desde o início do movimento impressionista encontramos artistas que não mantiveram a fidelidade da proposta ao ar livre, atuação artística que era fundamentalmente significativa, enquanto característica, para o surgimento do movimento. Nem as influências do contexto em que viviam – época na qual estavam presenciando as novidades do desenvolvimento da fotografia e vivenciando as experiências da captura da luz a “olho nu”, com o intento de representar a natureza tal qual ela se apresenta aos olhos, sintetizada em reflexos – foi suficiente para padronizar a atitude pictórica de todos os membros do movimento. Por sua vez, trazendo a proposta do fazer impressionista para décadas longínquas, situadas na segunda metade do século XX, o inserimos em outros valores contextuais redutores do significado da pintura ao ar livre. É sob essas circunstâncias, tendo em vista o período de atuação de Pinto Guimarães, dos anos 1940 a 1990, ocasião na qual outras facilidades da captura da luz se tornaram comuns, que analisamos as características de suas obras. Razão pela qual, segundo as referências já citadas, terminou por fazer, com o uso de imagens fotográficas, postais e cinematográficas, disponíveis ao seu alcance, o transporte do registro da luz para o interior do estúdio.

Ao ponderarmos que em seu tempo Degas recorreu a recursos semelhantes para obter as referências visuais de sua arte, comparativamente, Pinto Guimarães teve mais possibilidades e estímulos para essa prática indireta da captura da luz, devido às possibilidades tecnológicas do seu contexto artístico. As próprias concepções de modernidade do meio em que vivia o condicionaram a agir diferente do modelo impressionista do século XIX.

Exemplificando quanto ao uso da gravação em vídeo para realizar a captura das condições da luz na natureza, mesmo com seus limites bidimensionais, ele pode mostrar passo a passo e repetidas vezes os instantes de luz incidindo sobre o modelo, permitindo um estudo detalhado por parte do artista contemporâneo. Ele pode fazer pausas, rever a cena, construir, desconstruir e reconstruir o instante. Claro que se está a falar de outro olhar, de outro tempo, em outro lugar.

Em tempo hábil, alertamos que fazemos essas constatações sobre as possibilidades da captura do instante permitidas com o uso da gravação em vídeo sem a intenção de diminuir a importância da observação do artista diretamente ao ar livre. Sabemos que um vídeo ou uma fotografia não substitui o olhar presencial perante a nudez de formas, volumes e luminosidade ao natural. A imagem obtida por meios tecnológicos nem sempre mostra o que realmente importa ser visto. Se fosse assim, a fotografia poderia substituir a ilustração científica. Ela pode até ajudar o ilustrador como ponto de partida, mas, muitas vezes, não lhe dá as informações necessárias adquiridas com o contato visual direto com o objeto de estudo (GOMBRICH, 1996).

A realidade dos recursos de reprodução de imagens do século XX propiciam discussões que justificam o modo diferenciado de trabalhar a proposta impressionista fora do seu tempo de origem. É evidente que há muito tempo a ânsia de ver a natureza a partir de reflexos luminosos deixou de ser o principal alvo de estudo visual dos artistas. A evolução da história da arte interferiu no seu operar durante o ato da execução pictórica, propondo inovações no modo de observação dos motivos. Faz parte da natureza do homem, do artista passar por atualizações, recorrer às condições de sua época. Os impressionistas fizeram isso em relação à arte do seu tempo.

Partindo do que foi abordado nessa etapa do estudo, passamos a ver as pinturas de Pinto Guimarães como isentas de uma execução mediante a observação direta dos motivos ao ar livre durante o ato pictórico. Duas condições se impõem em

relação às referências do seu conteúdo e forma: uma se afirma no uso de imagens, com elas servindo de guia cênico e de estudo analítico com montagens, combinando umas partes com outras segundo os interesses do artista; a outra, com base na memória de ambientes visualizados nas suas andanças pela região central da cidade de Belém e pelo interior do Pará, incluindo Santarém e a Fazenda São Lourenço.

Quanto à identificação se suas pinturas de paisagens têm relação com o Impressionismo ou não, se fôssemos considerar somente a atuação do artista diferenciada, não seguindo os moldes dos iniciadores do movimento, a resposta seria não. Todavia, levando em conta o que foi apresentado sobre as diferenças de contextos da arte, comparando o século XIX e XX, a distância no tempo segundo as origens do Impressionismo, as particularidades de atuação pictórica de alguns artistas iniciadores desse movimento e as novas facilidades e possibilidades dos recursos técnicos, consideramos a necessidade da inclusão de mais elementos na análise, para, somente então, encerrar esta concepção. Até porque, se o fizéssemos nestas alturas, seria um parecer incompleto, verificando-se a existência dos dois outros focos de análise que estamos submetendo a suas obras. Desse modo, prosseguiremos para os demais aspectos que as caracterizam tratando sequencialmente, a partir daqui, sobre a sua temática.

5.2 O tema: as relações cênicas com o Impressionismo

Um dado que precisa ser lembrado, quando discorreremos sobre a temática na pintura impressionista, bem antes de a relacionarmos com a temática das pinturas de paisagens de Pinto Guimarães, consiste na clareza de que, com base em Cavalcanti, C. (1981), o artista do Impressionismo não está preocupado em específico com o tema, com a cena ou com a figura material enquanto motivo principal, como ocorria tradicionalmente na arte. O que interessava era a luz incidente nos objetos revelando a sua transitoriedade disponível aos olhos atentos do pintor. E este, a partir da observação desse fenômeno, fazia o registro da inconstância luminosa da natureza, sendo esta uma grande inovação para a época. Com esses valores pintavam vapores, fumaças – como fez Monet na obra *A Estação Saint-Lazare* (figura 5) (MASON, 2009). Motivação que também conduziu os artistas impressionistas às pinturas em série, pois cada momento do dia era importante na captura de diferentes instantes de luz. Ponderar sobre esse olhar peculiar da

temática dos impressionistas é pertinente, antes de a confrontarmos com as pinturas de paisagens de Pinto Guimarães, tendo em vista que essa prática artística não era identificada como o seu objetivo primário. Venturieri (2015) nos apoia nesse entendimento ao relatar que Guimarães pode até ter observado os motivos ao natural, mas não os pintava no momento em exposição à luminosidade do ambiente. De memória ou com o uso de imagens, trabalhava a obra no interior do estúdio.

Constatamos, também, que diversas outras influências da temática dos impressionistas, iniciadores do movimento, não são diretamente condizentes com as características da obra paisagística de Pinto Guimarães. Entre as principais, uma delas, com base em Murguia (1999), está a habilidade perceptiva adquirida pelos artistas, resultante da velocidade e da transitoriedade própria do desenvolvimento do contexto industrial francês do século XIX. Outra, com referências em Cavalcanti, C. (1981), são as descobertas científicas na física e na química das cores, em ocorrências na época, despertando os artistas para os estudos da cor com base na observação da luz. A terceira consiste nas ideias de modernidade, segundo o que defendia Baudelaire (2006), desafiando os artistas de sua época para um novo olhar dos valores pictórico vinculados ao transitório, ao efêmero e ao imutável na arte.

Cada uma dessas influências fazem parte do olhar de Pinto Guimarães enquanto efeito histórico, por ter vivido um período posterior ao alarde dos primeiros sinais de tais ocorrências, termina por estar além delas. Fazendo com que, conseqüentemente, ele seja o resultado dos acontecimentos desses tempos, embora sem tomar ciência de sua relevância nos seus dias de atuação artística. No seu tempo presente, outros interesses lhe atraem à visualidade, mas inevitavelmente, mesmo de modo indireto, embora com o olhar de um século à frente, em sua arte também estão inseridos os valores de modernidade, da velocidade e das descobertas científicas que envolvem a arte. Sob essa ótica, considerando as conquistas industriais, Guimarães fez uso de tecnologias que vieram desenvolvendo-se desde o século XIX até os seus dias. Em Pinto Guimarães também habitava o olhar do instantâneo, dessa vez resultante da velocidade do complexo meio urbano e das experiências com os recursos do dia a dia com que convivia nos dias da segunda metade do século XX.

Semelhantemente com o que ocorreu com o homem quando se deparou com os primeiros transportes a vapor, uma experiência do uso de recursos influentes no modo de Pinto Guimarães ver o mundo, com base na sua realidade, envolvendo

habilidades visuais de velocidade e percepção de movimento, estão as rotinas de parte do seu convívio com a sétima arte. Ele foi um apaixonado por cinema e colecionador de rolos de filme, tinha projetor e, embora sem tanta certeza, segundo Venturieri (2015), também fez um filme de curta metragem. A convivência com esses tipos de materiais vinculados ao cinema – vídeo, filmagens – lhe deu intimidade com a dinâmica das capturas sequenciais de imagens e da percepção acelerada dos instantes de luz com mais intensidade do que pode ter ocorrido com em épocas anteriores com as primeiras fotografias.

Esclarecimentos equivalentes, acerca das influências vindas do contexto existencial dos impressionistas, podem ser aplicados às descobertas da física e da química das cores. Esses eventos são conquistas da ciência que perduraram e permanecerão para além dos dias de Guimarães. O mesmo pode ser dito sobre as ideias de modernidade de Baudelaire. A arte do século XX, com o despertar da modernidade provocado pelo Impressionismo, abriu a mente e os olhos dos artistas nascidos posteriormente a ele para uma visão que quebrou os paradigmas do fazer pictórico ao ponto de o próprio tema desaparecer. Por tais consequências, não é raro nos depararmos com obras em exposição com a identificação de “sem título”. No Impressionismo, o tema não era importante, na modernidade nem o título é necessário.

Mesmo considerando acontecimentos e descobertas do século XIX, como influentes no contexto vivido por Pinto Guimarães, principalmente por ele ter habitado em Belém – cidade diretamente herdeira das influências da europeização, ou, por que não dizer, como afirma Sarges (2002), do francesismo do início do século XX, devido à íntima relação cultural com a França –, ainda assim, até então, essas condições não o conectam tematicamente ao Impressionismo Francês. Vivendo num mundo bem mais complexo, em sua época o significado das descobertas e do desenvolvimento nos diversos campos do conhecimento humano é diferente. Motivo pelo qual, sob a égide das influências citadas, temos que precisar mais relações entre suas paisagens e o Impressionismo antes de identificá-las tematicamente.

Desconectado geograficamente, culturalmente e temporalmente do contexto impressionista francês, a relação temática de sua obra com esse movimento deve passar por outra ótica avaliativa não direcionada às influências de contexto ou de época. É tendo em vista esse agravante que buscamos, a partir do paralelo da

visibilidade das pinturas de paisagens de Pinto Guimarães, com as fundamentações sobre o Impressionismo desenvolvidas no primeiro capítulo desta escrita, as afinidades temáticas entre ambas. Desse modo, embora produzidas por artistas de realidades e épocas distintas, uma aproximação pode ser constatada. Referimo-nos ao caráter urbano existente nas duas propostas.

No Impressionismo, com base em Hauser (1998), verificamos que os artistas trazem a pintura do campo de volta para a cidade, descobrindo os valores da paisagem urbana, enquanto que, em Newall (2011, p. 123), temos a descrição de que “cenários de Paris e de outras cidades foram um tema apreciado pelos impressionistas desde o início [...]”. Em Pinto Guimarães, vimos que essa paisagem urbana se mostra quando ele pinta em suas telas cenários do bairro da Cidade Velha de Belém, com o mercado do Ver-o-Peso e demais motivos do antigo bairro central da cidade. Como exemplo, citam-se as obras já examinadas anteriormente *Canto de Praça*, *Grande Hotel*, *Casario*, *Ver-o-Peso I*, *Ver-o-Peso II* e *Doca do Ver-o-Peso*; afora Belém, podem ser identificadas referências cênicas urbanas inspiradoras ao autor na pintura *Santarém*, que registra o cenário urbano da cidade que intitula a obra, local onde o pintor nasceu e viveu sua infância até o final dos anos de 1930, antes de mudar-se para Belém.

Ainda que, inicialmente, tenhamos encontrado na temática urbana das paisagens de Pinto Guimarães uma cômoda associação de identidade com as pinturas impressionistas, advertimos que essa equivalência, no que se refere a obras produzidas em épocas diferentes, não pode chegar a uma analogia completamente satisfatória. Uma das principais razões dessa imprecisão consiste no fato de que, estilisticamente, nenhuma época pode se repetir artisticamente em outra. Para entender essas condições, Pareyson (1997, p. 125-126) nos esclarece essa relação de identidade da obra de arte com o seu tempo.

A obra de arte, como filha de seu tempo, e, portanto, como expressão da alma de um determinado povo ou de uma determinada época, pode ser considerada como documento de uma nação ou de uma idade: [...] para ser compreendida, ela exige ser colocada no seu tempo e interpretada à luz do espírito da época [...].

Com suporte nesse sentido do olhar da obra de arte, no qual o verdadeiro entendimento desta depende da sua relação com o seu contexto de origem, compreendemos ser o caráter urbano das pinturas impressionistas diferenciado do

caráter urbano das paisagens de cenários da cidade de Belém e de Santarém trabalhados por Pinto Guimarães. Oriundas de civilizações e épocas distintas, cada uma delas é portadora de valores, significados e representatividades próprios.

Sob essa perspectiva, conferimos que, em Hauser (1998), o Impressionismo é uma arte urbana. No entanto, as suas características não se restringem às representações de cenários com motivos que estampam a cidade. Bem além, mostram o olhar do artista habitante de um mundo em transformação, com percepções das impressões nervosas da vida moderna de seu tempo. Os pintores impressionistas são sujeitos que estão atentos aos acontecimentos a sua volta e inseridos nas ocorrências de mutabilidade e transitoriedade do seu cotidiano citadino.

Comparativamente, o caráter urbano das paisagens de Pinto Guimarães registra outro valor do olhar. Em vez da agitação das transformações da modernidade, representam a calma de um bairro resolvido em termos de desenvolvimento. Inclusive, revelam uma arquitetura, em ruas e praças, que se identifica com a modernidade um pouco posterior à época de ouro da atuação dos impressionistas franceses. O Mercado do Ver-o-Peso e o Grande Hotel são dois exemplos característicos de motivos disponíveis em suas obras que encontram referências de surgimento nesse período. Em relação ao Mercado do Ver-o-Peso, segundo Sarges (2002), foi projetado em 1901, momento em que a Amazônia e especificamente Belém, passava por transformações, período coincidente com a modernidade parisiense. No caso do Grande Hotel, também construído no início do século XX, teve a finalização de sua edificação em 1914 (FALCÃO, 2007).

Como visto, mesmo Pinto Guimarães tendo feito suas pinturas de paisagens no decorrer dos anos de 1960 a 1990, ele apresenta na maioria delas um cenário urbano que figura uma época de efervescência da modernidade do final do século XIX e início do XX. Essas características cênicas de suas obras as incluem numa temática impressionista tardia. O pintor registra no seu tempo presente cenas urbanas de um passado aproximadamente correspondente ao tempo dos artistas inspiradores.

Outra referência temática do Impressionismo que pode ser relacionada com as obras paisagísticas de Pinto Guimarães consiste nas suas características de representar o cotidiano. Pelo fato de os precursores do movimento artístico francês serem pintores da vida moderna, de um contexto industrial em transformação e, por

isso, influenciados pelo meio em que viviam, rejeitavam, segundo Gompertz (2013), os modelos clássicos, religiosos e mitológicos propostos pela Academia de Belas-Artes de Paris e se dedicavam a retratar o seu dia a dia. Conforme Newall (2011, p. 6-7), na procura de temas do cotidiano, pintam o então “[...] moderno mundo das ferrovias, do lazer, da moda, das paisagens e dos cafés [...]”.

Relacionando o que fizera Pinto Guimarães em suas paisagens com a iniciativa dos impressionistas de pintar o cotidiano, essa identidade está disponível quase na totalidade das obras analisadas. Por ele ter sido habitante – desde os anos de 1940 aos de 1990 –, durante toda a sua vida belenense, de um bairro onde a maioria das residências é constituída por casarões do século XIX, semelhante ao em que ele próprio residia, ao registrá-los em suas telas, era no cotidiano do seu olhar, da sua rotina em trânsito pelas ruas da cidade, que encontrava os motivos principais das suas obras. Porém, o cotidiano disponível na sua atuação pictórica, feito a partir de motivos da sua convivência visual diária, por estar em outra época, outros contexto e lugar, precisa ser revisto.

Analisando comparativamente, com base no que propõem os impressionistas, com seus temas a partir de um cotidiano da modernidade, quando encontramos a Cidade Velha de Belém e pinturas de motivos não modernos nas pinturas de Pinto Guimarães, facilmente percebemos que sua obra, na verdade, reporta-se a um cotidiano oposto às referências trabalhadas pelo movimento inspirador.

Buscando compreensão das razões de o artista não seguir as referências da modernidade de sua época de atuação, partindo do princípio de que ele tinha a intenção de trabalhar suas obras segundo as propostas impressionistas, encontramos esclarecimentos em Venturieri (2015). Ele afirma que Pinto Guimarães evitava pintar em suas paisagens prédios modernos; rejeitava a presença deles por ser devotado ao antigo, ao passado vivido na juventude, no qual prevalecia a qualidade da arquitetura, das ruas, que ainda eram valorizadas por ele. Esse tempo, que havia passado por transformações e perdido muitas de suas qualidades, permaneceu nos seus valores de preservação. Ele se incomodava com o descaso com o patrimônio histórico, por isso não o abandonou e o manteve em suas paisagens.

Sob essas constatações do seu interesse por referências que mostram a Belém do passado, voltamos mais uma vez o olhar para as suas obras e relembremos o que já vimos, anteriormente, a partir de Sarges (2002), que a

arquitetura da cidade mostrada nelas remete a motivos projetados em anos bem anteriores ao seu nascimento. Porém, como visto quando estudamos o tópico que tratava sobre a análise da temática de suas obras, as cenas representadas mostraram a rotina de épocas do cotidiano dos anos de sua juventude. Essas características foram abordadas quando analisamos as obras *Casario*, *Grande Hotel*, *Santarém* e *Doca do Ver-o-Peso*, que foram pintadas em 1996, com motivos que se identificam com as características de anos anteriores à época da pintura.

Nessa leitura temática trabalhada por Pinto Guimarães, buscando fidelidade cênica do seu cotidiano que, coincidentemente reporta a casarios construídos nas proximidades da época da modernidade dos impressionistas franceses, não deixa de ser um grande sinal de contradições que o artista teve, quanto ao significado de valor em relação ao cotidiano dos iniciadores do movimento. Todavia, essa sua firmeza não nos permite afirmar que ele se opunha à temática impressionista. É preciso verificar que, mesmo em outro tempo, com outros acontecimentos contextuais, ele mantém uma temática urbana e do cotidiano, segundo a sua localização de moradia. Assim também se comportaram os impressionistas. Entretanto, a principal diferença entre eles e Guimarães, é que este, em vez de olhar o cotidiano segundo os acontecimentos de uma época em transformação – na indústria, nas ideias, na ciência, e com o desejo de fazer o novo – olhou mais diretamente, com base no que lhe estava materialmente próximo, no cotidiano do que vê, se relaciona e frequenta no dia a dia.

Dentre as obras com as quais tivemos contato direto, as duas únicas em que há representações pictóricas de cenários campestres são *Fazendas São Lourenço I* e *II*; porém o fato de se apresentarem em número reduzido não compromete em nada o foco principal de representação urbana e do cotidiano da sua obra paisagística. Essas pinturas, por sua vez, também encontram referências no passado memorialístico do artista, quando, ainda na infância, frequentava as fazendas do avô. Portanto, somadas às pinturas de cenários urbanos, dizem em sua visualidade que Pinto Guimarães faz em sua arte um cotidiano que encontra valor na memória. Isto é, registra o que com ele convive visualmente com o olhar de um rosto do passado.

Terminando essa etapa analítica sobre a temática das pinturas de paisagens trabalhadas por Pinto Guimarães, reconhecemos duas qualidades que as identificam com o Impressionismo. Uma é a forte presença da cotidianidade, por ser inspirada

nos motivos de sua convivência do dia a dia, apesar de no ato de pintar o artista ter buscado o conteúdo do momento cênico no significado da memória. A outra está nas representações de cenários urbanos, o olhar sobre a cidade como modelo das pinturas. Porém, ambas as propostas pictóricas não podem ser identificadas como completamente impressionistas; do todo, da grade de referências desse movimento, bem pouco o representam tematicamente. Justificamos essa escolha como uma condição natural de interpretação atualizada ao seu tempo. Ou seja, por estar fora da época e das discussões do movimento artístico que despertou para o olhar e o fazer moderno da arte, o artista escolhe referenciar-se tematicamente na visualidade mais antiga que ele tem, aproximando-se dos dias que fizeram surgir o Impressionismo. E, com isso, sob um olhar separado da pintura ao ar livre já revisada e, provisoriamente, da técnica a ser revista, a temática das paisagens de Pinto Guimarães não são completamente, mas possuem referências, correspondentes ao Impressionismo. Essas condições as direcionam para um pós-Impressionismo que as incluem num contexto de maior liberdade de escolha do conteúdo.

5.3 A técnica: conexões e desconexões com as relações impressionistas

Quando fizemos o estudo sobre os aspectos técnicos da pintura impressionista, vimos que os artistas foram inovadores na execução de suas obras. Ao invés de seguirem os moldes do passado, buscando na polida visualidade clássica o jeito característico de fazer as pinturas, eles encontraram no ato do olhar a luz incidindo sobre os objetos a principal referência para ver e compreender o que deveria ser representados em sua arte. Não se prenderam a modelos pictóricos prontos, procuraram descobrir a verdade para além das aparências dos motivos observando-os ao natural. O resultado desse olhar quando plasmado na tela, apareceu plasticamente por meio da cor. Ou seja, na pintura impressionista, o que o artista pode ver, capturar e transportar para o suporte pictórico, mostra-se como manchas de cor. Com essa atitude não se preocupa em retratar um objeto em específico, qualquer coisa serve. O que importa é a captura da energia cromática irradiando dele, por vezes, indecifráveis, quando transportada para a tela, se comparada ao olhar comum do modelo de referências. Era cargo do espectador de sua arte a interpretação do que sugeriam as manchas coloridas obtidas a partir de uma visualidade de reflexos de luz.

Será sob essas citadas circunstâncias do entendimento que vamos verificar a profundidade de relacionamento da técnica pictórica de Pinto Guimarães com o Impressionismo. Para isso, abordaremos três focos fundamentais, tendo a cor como o principal deles; a sua importância deve-se em razão de ela ser a substância material que constrói a pintura. A forma será o segundo foco de investigação. Em alguns momentos ela já será mencionada no contexto do estudo da cor, devido à sua feitura ocorrer durante o ato pictórico por meio de manchas coloridas, sem destacar delineamentos ou contornos para distinguir umas das outras. Finalmente, a composição será o terceiro foco a ser considerado no estudo da técnica. Recordamos que esta também não é uma preocupação relevante dos impressionistas, tendo em vista que a captura das inconstâncias da natureza não lhes permitia deter-se em arranjos complexos.

Vista a ordem de abordagem sobre as relações da técnica pictórica de Pinto Guimarães com a pintura impressionista, principiamos as considerações sobre a cor contextualizadas nesta proposta de estudo, a partir de suas características encontradas em Cavalcanti, C. (1981). Ele afirma que os impressionistas trabalharam cores puras, correspondentes a como elas eram percebidas ao natural, por meio de vibrações de luz em incidência nos objetos. Por isso, rejeitavam misturá-las na paleta para evitar que se tornassem opacas, sem a vivacidade de como se mostram na natureza. Serullaz (1989), em relação a essas características puras e vibrantes das cores a partir das influências da luz, também confirma ser esse o propósito fundamental dos artistas impressionistas.

Trazendo para Pinto Guimarães as referências dessas características de uso de cores vibrantes, intensas, aplicadas às suas pinturas, verificamos durante o exame dos seus aspectos técnicos que essa é uma peculiaridade percebidas em todas as obras, em umas mais e em outras menos. Inspirado ou não no movimento artístico francês em estudo, ele fez uso dessas qualidades cromáticas nas representações pictóricas de céu, árvores, água, casarios, telhados e barcos. Sem mencionar todas as obras, podemos exemplificar a pintura *Fazenda São Lourenço II* (figura 34), com a totalidade de suas cores obedecendo à proposta cromática em discussão; a de título *Santarém* (figura 48), completamente fiel às cores vibrantes, com destaque para a água e seus reflexos; em *Casario* (figura 42), temos os intensos laranja dos telhados; e em *Ver-o-Peso I* (figura 54), o céu e a água. A obra

que se mostra com menor presença de cores vibrantes é *Canto de Praça*. Mesmo assim, a pouca intensidade da cor é compensada pelos contrastes da luminosidade.

A energia cromática das pinturas citadas e das demais paisagens examinadas é irrefutável, porém com algumas ressalvas. Pelo fato de o artista não pintar ao natural, diferentemente dos impressionistas, as cores vivas são o resultado do seu olhar do cotidiano, influenciado pelo contexto da luz tropical onde vivia. E estas, segundo Capatti (2009), são intensas, quentes e abundantes, devido à posição do sol ao atravessar o zênite na maior parte do ano. Outra condicionante refere-se ao fato de Guimarães não ser um artista que faz uso frequente de cores complementares para aumentar o contraste entre elas; nos casos em que as usa, restringe-se ao preenchimento de formas sem a aplicação justaposta, lembrando que a prática da justaposição de cores era comum entre os impressionistas, inclusive quando trabalhavam as zonas de sombra para dar ênfase às áreas de luz.

Dentre as poucas obras em que o uso das cores complementares se faz presente, estão *Doca do Ver-o-Peso* (figura 62) e *Santarém* (figura 48). Na primeira, como citado anteriormente, consta o vermelho do barco próximo ao verde da vela de outra embarcação que está mais atrás, enquanto os demais matizes esverdeados estão à sua volta, principalmente na água e na margem do rio. Na segunda pintura, temos o predomínio do casario, mesclado com cores quentes de laranja e vermelhos fazendo contraste tanto com uma das casas, por ser verde, localizada entre o conjunto, quanto com o intenso azul da água representativa do rio em frente à cidade. Embora o bem definido uso de contornos nos limites formais do casario desta pintura amenize a força dos contrastes, ainda assim o grau de pureza das cores não deixa perder a intensidade.

Outra referência da técnica pictórica impressionista a ser verificada nas paisagens de Pinto Guimarães envolve a cor enquanto tinta, cobrindo o suporte pictórico; ou seja, trata-se da aplicação da cor. Procedimento que, no lugar do pincel carregado de tinta, como faziam os impressionistas, ele usava espátula, também com tinta em abundância, imprimindo um efeito pastoso na superfície da tela. Esse método de pintar resulta numa plasticidade grossa, ocasionando texturas nas largas zonas de cor e no preenchimento de formas, como pode ser visto nas pinturas de céu, rua e árvore nos detalhes da obra *Canto de Praça* (figura 71.A, B e C), nas formas arquitetônicas de *Casario* (figura 72.A) e na água em *Doca do Ver-o-Peso* (figura 73.A). A tela inteira adquire característica áspera, tátil, terminando por

produzir relevos nos detalhes representativos de algumas figuras, como visualizado em *Doca do Ver-o-Peso* (figura 74).

Essas características de aplicação da cor com texturas são uma das peculiaridades compartilhadas entre as paisagens de Pinto Guimarães e a pintura dos impressionistas, com algumas restrições a serem constatadas.

Figura 71: Detalhe 5 da pintura *Canto de Praça*, Pinto Guimarães, óleo sobre tela, 67 x 57 cm, 1963.



Fonte: Acervo de Dióris Pinto Guimarães. Foto: Arquivo pessoal.

Figura 72: Detalhe 5 da pintura *Casario*, Pinto Guimarães, óleo sobre tela, 100 x 204 cm, 1996.



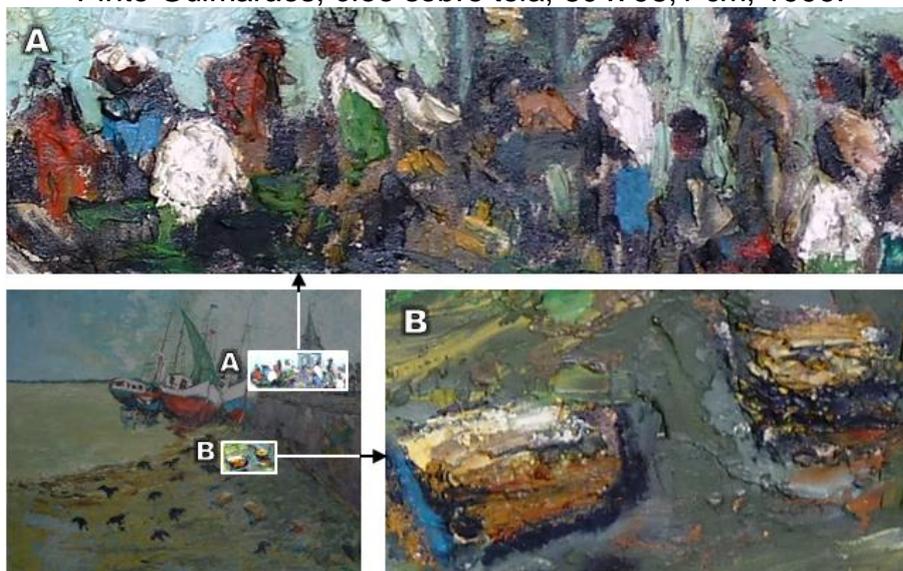
Fonte: Acervo de Dióris Pinto Guimarães. Foto: Arquivo pessoal.

Figura 73: Detalhe 8 da pintura *Doca do Ver-o-Peso*, Pinto Guimarães, óleo sobre tela, 80 x 98,1 cm, 1996.



Fonte: Acervo do Museu de Arte de Belém - PA. Foto: Arquivo pessoal.

Figura 74: Detalhe 9 da pintura *Doca do Ver-o-Peso*, Pinto Guimarães, óleo sobre tela, 80 x 98,1 cm, 1996.



Fonte: Acervo do Museu de Arte de Belém - PA. Foto: Arquivo pessoal.

Primeiro, em relação aos impressionistas, com base em Gompertz (2013), verificamos que, ao aderirem a esse modo de pintar grosso, tornam a tinta, pela primeira vez, visível na obra, sem disfarçar-se na ilusão da cena pictórica. Como um exemplo representativo dessas experiências, citamos o artista Claude Monet (1840-1926), cujo fascínio por texturas é ressaltado no estudo de Cumming (2010); não somente as que constituem a pintura, mas também as que aparecem na natureza, de modo que, para representá-las, Monet as combinava com cores, para obter os efeitos dos objetos que se dissipam envolvidos na luz.

No tocante ao uso de tinta encorpada por Pinto Guimarães, na sua época de atuação já não era uma novidade no que diz respeito à aplicação da cor.—Enquanto os impressionistas elaboraram a proposta, ele desenvolve uma técnica já conquistada que, segundo Cavalcanti, C. (1981), há muito vinha sendo feita pelos artistas modernos, principalmente por abstratos, apoiando-se nas sensações táteis das cores e das formas, atraindo, pela materialidade pictórica, a atenção do espectador.

Com base no exposto, verifica-se que nos seus dias, efetivamente, Guimarães identifica-se com o modo espesso de pintar dos impressionistas. Por isso sua obra, nessas características, de fato, relaciona-se com a técnica criada durante esse movimento francês. Todavia, o seu feito não está vinculado estritamente a ele, nem se assemelha, metodologicamente, ao modo peculiar como executavam as

pinturas. A diferença que os separa termina por acarretar resultados distintos na visualidade das obras. Constatação que pode ser confirmada quando relembremos, com referências em Gompertz (2013), que os impressionistas aplicam a cor com imprecisão, em pequenos toques de tinta, com pinceladas curtas, fragmentadas, parecidas com vírgulas, enquanto que, à sua maneira, Guimarães, de posse da espátula, trabalha com movimentos soltos, aplicando a cor com largas manchas pastosas, atuação que o identifica com a liberdade do fazer pictórico moderno. Ele não se detém em movimentos curtos, construindo matizes fragmentados para somente a distância ser compreendido visualmente pelo espectador, o gestual da aplicação da cor o conduz a um desempenho artístico que o integra, estilisticamente, a etapas posteriores às conquistas impressionistas. Período de atuação no qual as possibilidades técnicas mais arrojadas já permitem propostas bem além das desenvolvidas no século XIX.

A cor, enquanto forma, é outra característica de execução pictórica trabalhada por Pinto Guimarães que, principalmente, em três de suas obras, também o relacionam ao modo de pintar dos impressionistas. Referimo-nos, com base em Mattos (2012), aos efeitos estruturais das pinceladas desenvolvidas por esses artistas, gerando formas sem depender do uso de procedimentos de desenho, a exemplo de linhas ou contornos. Essa identificação ocorre com mais evidência nas pinturas *Fazenda São Lourenço II*, *Santarém* e *Doca do Ver-o-Peso*.

Na pintura *Fazenda São Lourenço II*, a primeira que foi analisada tecnicamente neste estudo, tivemos contato com marcas estruturais obtidas com a aplicação da cor na construção formal das árvores e da casa ao fundo do cenário, conforme visualização disponível na figura 35.A e B. Por sua vez, na pintura *Santarém*, essas características estruturais da cor ocorrem na representação dos reflexos coloridos da água (figura 49.A e B). Sem muitos detalhes, eles são definidos com largas manchas de cor. E, em *Doca do Ver-o-Peso*, essa prática pictórica foi identificada na ocasião em que fizemos a sua análise técnica; quando examinamos a construção formal dos urubus, eles tiveram, cada um, apenas uma mancha de tinta na definição de suas figuras (figura 68.D). Todavia, nessa última obra, esse modo de pintar, que aproxima Pinto Guimarães de uma das orientações técnicas impressionistas, também sofre uma contrariedade. Deve-se ao fato de ele ter usado tinta de cor preta. Com isso, ele se afasta dos princípios da cor trabalhados por aqueles que, conforme Mattos (2012), eram artistas coloristas.

A pintura *Ver-o-Peso I*, embora não mencionada como obra que traz em suas formas efeitos estruturais com empaste de tinta, parece também ter sido trabalhada sob essas características, que são sugeridas na representação dos barcos vistos a distância. Porém, não foi possível a confirmação dessa particularidade técnica, devido ao contato com a obra ter sido somente por meio de fotografia. O desconhecimento quanto ao paradeiro da versão original impediu que pudéssemos examinar os detalhes da estrutura pictórica da cor.

Ainda no que diz respeito às concepções da aplicação da cor e construções de formas, temos mais uma peculiaridade a ser considerada, que, dessa vez, além de pertencer às características das pinturas impressionistas também, de imediato, questionam diretamente a relação de afinidade das paisagens de Pinto Guimarães com elas. Trata-se da problemática do uso de contornos nas pinturas.

Em relação aos impressionistas, conforme Cavalcanti, C. (1981), sabemos que ao invés do emprego de contornos, as formas de suas pinturas eram delimitadas pelo término de uma superfície colorida e início de outra. Realidade que é contrária ao modo de pintar de Pinto Guimarães. Na maioria de suas obras são os contornos bem definidos ou fragmentados que delimitam muitos dos motivos. Situação que o coloca numa prática pictórica declaradamente oposta à proposta defendida pelo movimento artístico francês.

Se buscarmos alguma correlação entre as paisagens de Pinto Guimarães e as pinturas impressionistas, no quesito isenção de contorno, vamos encontrar afinidades somente nas que representam motivos naturais, a exemplo de *Fazenda São Lourenço I e II* e em todas as demais, mesmo nas de cenário urbano, quando ele pinta as zonas de cor que constroem o céu, a água, reflexos, árvores e as áreas de terra representativas das margens de rio. Ou seja, pelo que examinamos de suas obras, os contornos são uma característica do artista somente quando ele pinta as estruturas arquitetônicas de suas paisagens urbanas. Desse modo, tendo em vista que a maioria delas se apoia em cenários urbanos, essa proporção as retira quase que completamente da relação com o Impressionismo no quesito em discussão. Só não as afasta inteiramente, porque uma delas, *Doca do Ver-o-Peso*, embora representando cenário urbano, sem buscar inspiração em motivos naturais, é uma obra que, diferentemente de suas equivalentes, tem como predominância nos motivos a cor mancha, livre de contornos. Com isso, por termos identificado, durante a análise técnica de suas obras, que o artista estava passando por transformações

no final de sua carreira e, por essa obra ser do último ano de sua produção artística, julgamos que ele estava, no que se refere à aplicação da cor, buscando cada vez mais a identidade com o modo impressionista de pintar. De forma que, de todas as suas pinturas de paisagens urbanas, essa última é a que mais se identifica, em vários aspectos, com o movimento artístico que buscamos relacionar às suas obras.

Ao encerrarmos as questões que discorrem sobre as características da cor e sua aplicação nas pinturas de paisagens de Pinto Guimarães, em relação ao Impressionismo, percebemos que muitas de suas obras compartilham com este em vários aspectos. Porém, inversamente, entre elas ou no conjunto delas, destacam-se qualidades, procedimentos pictóricos e resultados cromáticos, que as distanciam da classificação estilística com a qual buscamos relacioná-las. Isso pode ser revisto quando levamos em conta as disparidades constatadas ao longo do texto sobre as considerações técnicas da cor. Isto é, por um lado quando o colorido mostrou-se vivo, vibrante e puro, nas pinturas de Pinto Guimarães, por outro não houve correspondência com o modo de sua captura ao natural ou com os contrastes que deveriam ser obtidos a partir das cores complementares. Igualmente, na aplicação da cor, mesmo seguindo os procedimentos de empaste, textura, tornando a tinta visível na cena, em contrapartida não foi cumprido satisfatoriamente o modo curto, fragmentado e justaposto, como deveriam ser trabalhadas as pinceladas. Da mesma maneira, ainda que a cor tenha sido aplicada a partir de pinceladas estruturais, resultando em manchas que definem formas, diferentemente, a escolha da cor comprometeu a proposta final por, nem sempre, ter sido colorida, como determinam as concepções impressionistas. E, diante das orientações de abandono dos contornos em detrimento ao uso de cores como delimitadoras de formas, contrariamente parte das obras ou dos seus motivos tiveram, nesses, o apoio para definição formal.

Essa realidade complexa de contradições e incompletude estilística da aplicação da cor demonstra que, nesse aspecto, não podemos determinar que as pinturas de paisagens de Pinto Guimarães tenham relações de identidade exclusiva com o Impressionismo. Pelo menos de um modo completo e tradicional como são conhecidas as pinturas dos artistas iniciadores do movimento. As referências impressionistas das obras, somada à liberdade de pintar com características posteriores, as incluem, tanto na aplicação da cor quanto nas características

cromáticas, numa identidade diretamente relacionada com as propostas da pintura moderna.

Deixando de tratar em específico sobre a cor, que é a principal manifestação visual das pinturas impressionistas, outro aspecto com que os artistas iniciadores do movimento também mantiveram fidelidade foi a forma. Não do modo tradicional, como já mencionado anteriormente, segundo os valores lineares clássicos, mas sim a partir de manchas coloridas, suas delimitadoras e igualmente geradoras de efeitos volumétricos, com o uso de matizes variados.

Em relação à forma, embora com manchas de cores, conforme Cavalcanti, C. (1981), pelo fato de os impressionistas representarem um desenvolvimento natural do realismo, não tiveram a intenção de abandonar a perspectiva, de deformar os motivos que pintavam nem de alterar as suas proporções. Essas características seriam alteradas na pintura, somente mediante o desenvolvimento da arte moderna. Constatação que nos conduz a mais uma revisão das relações impressionistas das paisagens de Pinto Guimarães por identificar, nelas, alterações de alguns aspectos formais que não fazem referências ao Impressionismo.

Verificando primeiramente no que se refere à perspectiva, mesmo não sendo o foco de esmero por parte dos artistas impressionistas, eles a aplicaram de um modo espontâneo, sem prender-se à rigidez de laboriosas estruturas. Operação condizente ao que foi trabalhado por Pinto Guimarães ao executar, em suas obras, a perspectiva de maneira livre, sem rigor, obtendo um resultado visualmente satisfatório em relação à arte inspiradora. Portanto, na perspectiva, tendo em conta tudo que o foi abordado durante a análise técnica das pinturas do artista em estudo, reiteramos não haver nada que o desconecte das relações impressionistas.

Examinando outras peculiaridades da forma, constatamos que a problemática que gera discrepância entre as pinturas de Pinto Guimarães e a dos impressionistas se dá em duas características distintas. Embora em obras isoladas, a primeira ocorre quando ele representa motivos com suas partes desproporcionais entre si ou com ausência de proporção entre um motivo e outro; a outra mostra-se quando ele trabalha a deformação da imagem de alguns motivos.

No que se concerne as questões da ausência de proporção, relembramos que o destaque recai sobre a pintura *Ver-o-Peso I*. Durante a análise técnica, quando aprofundamos sobre esta sua característica, citamos o gigantismo do prédio Solar da Beira, como disponível na figura 55.A e a desproporção entre as torres do

Mercado do Ver-o-Peso (figura 55.A e D). Relembramos que essas qualidades dos motivos comprometem as referências pictóricas com a proposta impressionista. Não há registro dessa apresentação formal nas pinturas dos artistas iniciadores do movimento, tendo em vista que eles insistiam na representação fiel do modelo. Faziam isso pesquisando e capturando a sua verdadeira realidade visual, como disponível ao natural.

Na mesma obra, *Ver-o-Peso I*, está o segundo agravante que também a separa das referências impressionistas. Podemos ver isso na representação do nível visual da Baía do Guajará em relação à cidade. O horizonte da paisagem mostra-se nitidamente deformado, sugerindo um delineamento sinuoso. Mesmo ao traçarmos uma linha reta, comparando o nível do horizonte entre o lado esquerdo e o direito, onde estão representados os prédios do centro da cidade, obtemos como resultado uma linha inclinada (figura 75). Esse desnível mostra um cenário irreal. Pelo domínio formal do autor da pintura, o estado de deformação da obra em questão retrata um propósito do artista, associando-o à liberdade do fazer artístico moderno. Em Cavalcanti, C. (1978), encontramos esclarecimentos de que a deformação dá uma aparência caricatural à pintura, mostra uma dramaticidade que expressa sentimentos, tornando-a alheia às regras tradicionais e identificando-se com o expressionismo, estilo próprio do pintor moderno.

Figura 75: Detalhe 8 da pintura *Ver-o-Peso I*, Pinto Guimarães, óleo sobre tela, 80 x 100 cm, 1996.



Fonte: Acervo de Dióris Pinto Guimarães. Foto: Arquivo pessoal.

Mais uma obra que traz estranheza no modo como Pinto Guimarães trabalhou os seus motivos consiste na pintura *Doca do Ver-o-Peso*. Nela, ele suprimiu a imagem do Mercado de ferro, tornando visível somente a sua torre e, além disso,

posicionada em desarticulação com o restante do cenário. Durante a análise técnica, já mencionamos essa problemática e vimos que o modo como foi trabalhada a estrutura da perspectiva não impediria a visualidade do prédio do Ver-o-Peso. Dessa forma, entendemos ser propósito do artista o resultado obtido. Um caminho que estava trilhando no desenvolvimento da imagem de sua arte, já iniciada nas pinturas de paisagens anteriores, com mais evidência em *Ver-o-Peso I*. Ambas as obras revisadas compartilham intimamente com uma visualidade que encontra identificação em movimentos artísticos ocorridos posteriormente ao Impressionismo. Isto é, nas questões formais, as pinturas de paisagens encontram analogia com o Impressionismo na perspectiva, porém distanciam-se de suas relações quando deformam ou não cumprem a proporção entre os motivos, aproximando-se mais das propostas modernas.

A composição visual é a última inovação trabalhada pelos pintores impressionistas que ainda falta abordarmos quanto às suas relações com as paisagens de Pinto Guimarães. Sobre estas, assim como o tema, destacamos que foram preocupações secundárias, se comparadas à importância da luz para os artistas (CAVALCANTI, C., 1981). Por isso nos seus aspectos mais gerais, eles romperam com os modelos clássicos, abandonando estruturas complexas e adotando, conforme Lobstein (2010), a simplicidade de arranjos iniciados diretamente com a aplicação de pequenos toques de tinta na tela. Dentre os artistas, em Auguste Renoir (1841-1919) temos o exemplo de que ele dava início as suas pinturas a partir de um ponto de tinta em azul (OS GRANDES ARTISTAS, 1991b).

Verificando, em Pinto Guimarães, sobre o ato pictórico direto na tela sem estruturas complexas e prévias elaborações compositivas, não há relatos ou escritos que afirmem a utilização dessa prática por parte do pintor. Todavia, na obra *Ver-o-Peso I*, a liberdade no modo de aplicação da cor, quando ele trabalha a cena da linha de fundo da Baía do Guajará, transparece ser um fazer espontâneo, sem muita preocupação com os ajustes de horizontalidade próprio de cenas de marinhas. As evidências dessa naturalidade pictórica são visíveis ao presenciarmos o elevado nível da água, ameaçando a cidade (figura 59.A). O mesmo pode ser dito sobre a pintura dos urubus em *Doca do Ver-o-Peso* (figura 68.D); eles, claramente exemplificam um momento pictórico sem preocupação detalhada com definições de formas lineares elaboradas. Alertamos, porém, que os dois exemplos mencionados não se tratam da composição por inteiro, são apenas sinais visuais da prática

pictórica de motivos isolados, sem submeterem-se a delineamentos de apoio. Razão pela qual não terão relevância quando o propósito é relacionar as características compositivas de Pinto Guimarães com as do Impressionismo. Foram citados apenas para constar que, embora sem propósitos compositivos, em alguma ocasião o artista trabalhou a aplicação da cor diretamente na tela, sem depender de base formal com delineamentos.

Em relação ao Impressionismo, a iniciativa do fazer pictórico sem depender de um dedicado estudo do espaço compositivo reflete a dinâmica dos acontecimentos da modernidade presente no contexto do cotidiano vivido pelos artistas da época. Como já abordado em Mason (2009) e Newall (2011), eles buscam registrar a efemeridade de um momento, o instantâneo, de maneira semelhante às câmaras fotográficas, invenção que foi bastante influente no resultado visual de suas pinturas. Desse modo, a fotografia acrescenta o flagrante, como mais uma das características compositivas do movimento, sem preocupações com a estabilidade de um centro de interesse. E, essa característica, combinada com a antecipação da aplicação da tinta na tela, sem o aprimoramento compositivo, termina por influenciar na visualidade do resultado pictórico das obras, fazendo com que apresentem, segundo Rosa (2012), enquadramentos incompletos ou cortes nas figuras. Outras características que se somam às já existentes constam da descentralização cênica e dos espaços vazios nas composições. Essas duas últimas, conforme Mason (2009), são influências diretas das gravuras japonesas muito comuns no século XIX, durante o período de desenvolvimento do Impressionismo. O artista Edgar Degas (1834-1917) é um dos quais trabalha frequentemente, em suas obras, essa característica denominada de japonismo.

Do todo, visto sobre as características das composições impressionistas, no que compete à sua visualidade, pouco temos nas obras de Pinto Guimarães que as relacione com flagrantes fotográficos, revelando corte de imagens e de enquadramento. A pintura que mais se aproxima dessa proposta é *Doca do Ver-o-Peso*, devido à sua composição ter os motivos predominantemente agrupados no quadrante superior direito da tela. A cena, sob essas condições, mostra as pessoas que estão sobre a doca com cortes de suas figuras, fazendo um contraponto com o vazio do lado esquerdo da pintura. Sugere a ideia de que o enquadramento foi o resultado de um instante sem tempo para ajustar o ângulo visual que melhor encaixasse a cena.

Apesar de visualizada a característica de enquadramento incompleto e corte de figuras em *Doca do Ver-o-Peso*, a obra não suporta a ideia de flagrante fotográfico como um desenvolvimento que possa ser afirmado tratar-se de um padrão compositivo do artista, reportando-se diretamente ao Impressionismo. As particularidades, como vistas no cenário da obra, correspondem à proposta de um momento da produção artística do seu autor em meio às transformações do seu fazer pictórico que foi mencionado mais de uma vez anteriormente.

Num contexto de discussões sobre influências de recursos tecnológicos na composição, a exemplo da fotografia, encontramos nas pinturas de Pinto Guimarães uma panorâmica que permite rever algumas questões. Dentre elas as características de um olhar da paisagem que não demonstra ser comum. Analisamos essas particularidades quando verificávamos se o artista era um pintor ao ar livre ou não. Em *Fazenda São Lourenço II*, afirmamos que a posição do observador da cena parece estranha. Como essa é a mesma posição do artista, a visualidade demonstra que ele está num nível visual que não permite apoio onde pudesse ficar de pé enquanto pinta. Fato semelhante ao da *Fazenda São Lourenço II* ocorre com a visualidade de *Canto de Praça*, *Santarém* e *Grande Hotel*. As três obras mostram que o observador está num nível visual bem mais alto do que é permitido para alguém que venha a ficar de pé, na rua, enquanto pinta. Na pintura *Casario*, o observador assume uma visão aérea e, em *Doca do Ver-o-Peso*, um nível visual oposto, bem baixo, como se ele buscasse ao máximo se aproximar do chão, em contato com os detalhes dos resíduos do lugar, da lama, das pedras e dos urubus. Esses exemplos demonstram que o artista não busca somente lugares diferentes para pintar, também explora um nível visual bem particular em cada pintura de paisagem. Venturieri (2015), ao relatar sobre a convivência de Pinto Guimarães com o cinema, também se refere a essas características da visualidade cênica de suas pinturas como de influências cinematográficas. Essa afinidade é percebida nas escolhas da perspectiva, do enquadramento e na ideia de movimento disponível a partir do ângulo de visualização do cenário. Tais constatações, nessas alturas do estudo, nos dizem que, em seu tempo, em vez da fotografia, Pinto Guimarães demonstra ter encontrado no enquadramento cinematográfico as referências compositivas de suas pinturas.

A respeito das cenas descentralizadas e dos espaços vazios, influências do japonismo na composição impressionista, encontramos essa característica em Pinto

Guimarães somente em duas de suas pinturas. Cada uma manifestando essas peculiaridades à sua maneira, podemos identificar estes aspectos tanto em *Canto de Praça*, quanto em *Doca do Ver-o-Peso*.

Na pintura *Canto de Praça*, a presença de espaço vazio e descentralização cênica é extremamente evidente devido à numerosidade de motivos ficar disposta nas laterais esquerda, direita e no fundo do enquadramento. Como analisado anteriormente, o próprio motivo principal que identifica a “praça” geradora do título da pintura localiza-se fora do centro das atenções compositivas, por situar-se no nos limites do lado direito da tela. No caso de *Doca do Ver-o-Peso*, quanto aos espaços vazios e a respeito do arranjo descentralizado, também já foi abordado anteriormente quando tratado sobre a concentração dos motivos no quadrante superior direito da tela. Porém, diferentemente de *Canto de Praça*, que tem a parte central da composição vazia, nesta, o espaço vazio tem algumas manchas de tinta representativas dos “urubus do Ver-o-Peso”, gerando pontos dispersos que, com base no estudo de composições com pontos de concentração, de Wong (1998), dão vida ao local. Mas, por serem marcas de tinta de pouca dimensão em nada comprometem as referências de similaridade das influências do japonismo recebidas pelos impressionistas.

Finalizando as questões que tratam das composições das paisagens de Pinto Guimarães, com base nas suas relações com o Impressionismo, constatamos que apenas duas delas trazem em suas características sinais diretos de um arranjo que se identifica com o movimento. Em relação às demais, elas não se sujeitam aos critérios de enquadramentos incompletos, cortes de figuras, descentralização de cenas nem de espaços vazios. Nelas, também não podemos apontar a presença de uma visualidade que se identifique com flagrantes fotográficos, pois o nível visual como disponível na maioria das paisagens não é condizente com esse tipo de enquadramento; o olhar dessas composições passa por outros focos – lembrando Venturieri (2015), pode se dizer que passa pelo foco dinâmico das influências cinematográficas. Não que o artista tenha filmado os lugares que pintou, mas porque projetou a cena a partir desse olhar, que para ele era normal. Como resultado dessas considerações, as obras analisadas relacionam-se diretamente com as composições impressionistas.

No caso da totalidade das pinturas, incluindo as que não entraram nas atuais discussões, mesmo elas não cumprindo rigidamente todas as exigências estilísticas,

ainda assim têm um arranjo que se associa mais com o Impressionismo do que ao contrário. Se olharmos as paisagens com cenários urbanos dos artistas do Impressionismo francês, considerando a variedade de níveis visuais e enquadramento, sem prender-se ao conteúdo das obras, a exemplo das pinturas de Camille Pissarro (figura 7 e 14) e Gustave Caillebotte (figura 11), podemos confirmar a relação de proximidade entre elas. Por isso, envolvendo todas as verificações e tendo em vista que no seu conjunto as paisagens não comprometem as características compositivas do Impressionismo, atribuímos a todas elas relações de identidade com esse movimento.

5.4 Pinturas modernas: para além das relações impressionistas

Finalizados todos os aspectos a que nos propomos examinar nas pinturas de paisagens de Pinto Guimarães, relacionando-as, a partir das fundamentações teóricas e históricas, com as pinturas impressionistas, estamos prontos para fechar quanto as suas relações estilísticas.

Nesse sentido, chegamos às confirmações de que, quanto ao ato de pintar ao ar livre, essa não foi uma das prioridades de Pinto Guimarães durante a execução de suas paisagens. No seu tempo, essa proposta não era relevante, nem encontramos nada que confirme esta prática da sua parte.

Na temática, diferentemente da pintura ao ar livre, verificamos a existência de algumas características que se relacionam com o Impressionismo quando o artista pinta paisagens de cenários urbanos representativos do seu cotidiano. Porém, contrariamente, como analisado, em nenhuma das duas propostas ele teve referências cênicas de ambientes resultantes de ocorrências da efervescência de sua contemporaneidade, como fizeram os impressionistas iniciadores do movimento. Ou seja, tanto o urbano quanto a representação do cotidiano reportam a imagens que encontram apoio na visualidade do passado, de lugares que, embora façam parte do tempo presente, para Pinto Guimarães encontram significado na memória. Circunstância que nos leva a assegurar que, por apresentar apenas correspondências remotas, não podemos afirmar que o tema das paisagens seja impressionista.

Tecnicamente, muito do Impressionismo constrói as pinturas de paisagens de Pinto Guimarães. Todavia, como examinado em suas obras, não são somente características desse movimento que as constituem, bem como há particularidades

que as afastam completamente da proposta, como poderemos sintetizar para melhor concluirmos esse assunto.

Revedo, resumidamente, as características técnicas de suas pinturas que se relacionam diretamente com o Impressionismo, iniciamos pelas cores e sua aplicação. Referimo-nos às cores vibrantes e intensas, ao uso de empastes de tinta gerando texturas na superfície da tela e, também, aos efeitos estruturais de manchas de cor, ocasionando formas com poucas pinceladas;³⁸ na forma, especificamente, a referência a que melhor correspondem trata-se da perspectiva; e na composição, citamos como presente em apenas duas obras enquadramentos incompletos, cortes de figuras, descentralização cênica e espaços vazios.

Contudo, ainda que essas peculiaridades impressionistas façam parte das paisagens em estudo, atentamos que, mesmo assim, não podem ser contados como referências determinantes em definitivo de que o artista cumpriu a proposta exclusiva das orientações do movimento impressionista. Durante o século XX, época de Pinto Guimarães, muitos foram os movimentos artísticos que trabalharam à mesma maneira, por isso essas menções também devem ser vistas como relacionadas à pintura moderna, resultante das influências impressionistas.

Em relação ao afastamento técnico, por parte do artista, no que concerne ao modelo impressionista, quatro procedimentos executados por ele se destacam como mais agravantes. No primeiro deles, consta o não cumprimento das pinceladas curtas com cores justapostas e fragmentadas, tão presente e caracterizadoras das pinturas dos iniciadores do movimento. A ausência delas interfere diretamente na identificação imediata das aparências visuais do estilo. O outro princípio pictórico, inteiramente abolido pelos impressionistas, porém, desenvolvido intensamente por Pinto Guimarães, consiste no emprego de contornos para delimitar formas, principalmente nos motivos urbanos de suas paisagens. O terceiro e quarto tratamentos dado às pinturas de paisagens que também não fizeram parte das orientações impressionistas, consistem na deformação de imagens e desajustes de proporções. Essas duas últimas práticas mostram ousadias pictóricas trabalhadas somente posteriormente ao Impressionismo, são especificidades, como já constatado, que fazem parte da moderna pintura expressionista.

³⁸ No caso de Pinto Guimarães, pelas características de como a aplicação da tinta se mostra nas pinturas, sabe-se que, em vez de pinceis, ele trabalhava com espátula.

Juntando a ausência da prática pictórica ao ar livre à constatação de uma temática que não corresponde em completude aos interesses cênicos do Impressionismo, somando-se ao confronto de afinidades e distanciamentos técnicos das pinturas de paisagens de Pinto Guimarães com o referido modelo estilístico, não podemos relacionar o seu fazer pictórico paisagístico às particularidades exclusivas da “tradicional” pintura impressionista. As suas obras, evidentemente, têm referências desse movimento, mas em alguns aspectos avançam para além, reportando-se a algumas peculiaridades modernas, como exemplificado, diversas vezes, quando representaram qualidades expressionistas. Desse modo, encerramos o estudo a que nos propomos executar, afirmando que as denominações impressionistas referenciadas inicialmente às paisagens em estudo, razão do direcionamento deste trabalho, identificam somente uma parcela de suas características. As relações que melhor cabem a elas, até por serem mais abrangente, catalisando todos os seus atributos examinados, em vez de impressionistas, deve ser as de pinturas modernas de paisagens. E, para ser mais completo, envolvendo as características mais significativas encontradas nas obras, as denominamos de pinturas de paisagens modernas de influências impressionistas e expressionistas.

6 CONCLUSÃO

Quando iniciamos a abordagem sobre as pinturas de paisagens de Pinto Guimarães, levamos em conta a sutileza que é ver, analisar e dar um parecer sobre a obra de um artista. Afinal, buscamos relacionar o seu estilo com outro bastante conhecido e bem caracterizado historicamente na arte, o impressionismo.

Mesmo quando nos deparamos com dificuldades de identificação estilística das obras desse estudo, insistimos em manter a coerência teórica indispensável, com base nos autores que moveram a pesquisa. Nessa perspectiva, foram fundamentais no cumprimento do objetivo os três agrupamentos de características, identificados como “luz”, “tema” e “técnica”, delimitando o estudo do primeiro capítulo e tornando possível compreender o impressionismo nos seus aspectos mais relevantes. A combinação dessas características, trabalhando as particularidades de cada uma, nos deu clareza e sustentou a analítica das pinturas de paisagens.

Preliminarmente, nos primeiros contatos com as paisagens de Pinto Guimarães, verificamos que elas não apresentavam diretamente referências à visualidade impressionista, conforme parâmetros históricos e em comparação com obras de Monet ou outro impressionista seu contemporâneo.

O desafio foi posto. Teríamos que dar provas de que as pinturas de paisagens em Pinto Guimaraes eram de fato impressionistas. Tal pressuposto partiu das afirmativas em Almeida (2012) e Chaves (2000): Pinto Guimarães realiza pinturas de paisagens ao modo impressionista. E nossa constatação, conforme exame detalhado nos estudos realizados é que as pinturas de paisagens realmente apresentam características e sinais de um impressionismo vivo e expressivo, porém não são limitados a ele. Resultado coerente, tendo em vista a somatória de influências históricas da arte que construíram, na prática do artista, as características que refletiam a época de execução das obras.

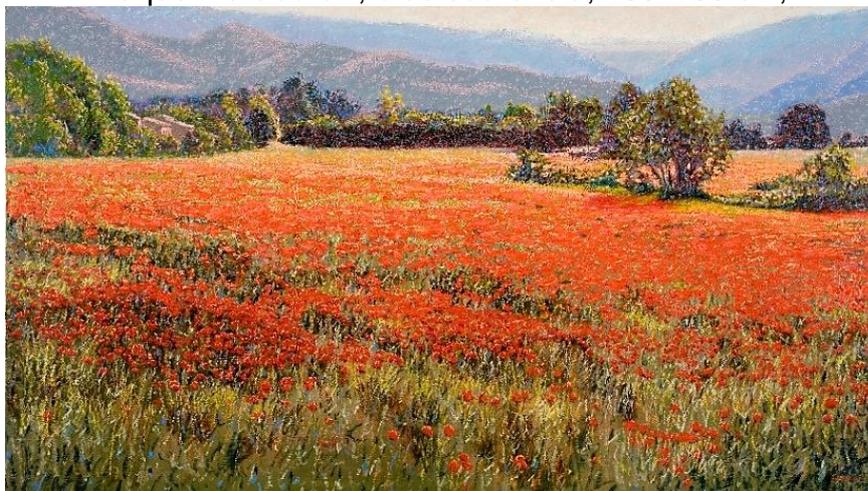
As relações impressionistas das paisagens confirmaram-se pelo fato de elas apresentarem características comuns ao estilo. Porém, também estavam agregadas a outras marcas, fruto das influências dos dias de atuação de Pinto Guimarães.

Particularidades que foram determinantes para que as obras não pudessem ser identificadas com relações unicamente impressionistas, vindo a ser caracterizadas como pinturas modernas de paisagens. Resultado que, tanto na visualidade cênica e técnica, quanto nos procedimentos de execução, distante das instigantes pesquisas e descobertas da luz e da cor, ao ar livre, como era comum entre os impressionistas, mostra que elas são filhas do seu tempo. Isto é, são representantes estilísticas da sua época de execução.

Superadas as etapas de análise e discussão em torno das pinturas em estudo, algumas inquietações permaneceram. A primeira refere-se a não saber se Pinto Guimarães considerava ou não suas paisagens impressionistas. A princípio, esta pareceu ter sido uma referência válida, considerando a reportagem na imprensa escrita que divulgava, posteriormente à morte do artista (1997), que sua obra apresenta um “impressionismo figurativo” (O LIBERAL, 26 dez. 1997, Cartaz, p. 3). No entanto, com base nos documentos analisados, nada encontramos sobre o registro dessa classificação vindo da sua parte, e, se o fez, a divulgação não foi uma prioridade ao ponto de precisar documentar. Wölfflin (2000) refere-se a essa despreocupação de identificação estilística da parte do artista, afirmando que normalmente a primeira preocupação está voltada à qualidade da obra, explicação que pode justificar a inexistência de registro quanto a classificação estilística das mesmas.

A segunda questão intrigante envolve dúvidas se realmente Pinto Guimarães pretendia fazer uma pintura impressionista, deve-se esse fato a algumas características aplicadas às suas pinturas. Pelo visto, na atualidade, normalmente quando um artista se diz impressionista, mesmo ele se identificando como artista contemporâneo, é comum executar no tema ou na técnica cenas ou pinceladas que o remetem diretamente ao modelo do Impressionismo francês do século XIX. Isso pode ser verificado, por exemplo, nas pinturas da brasileira Raquel Taraborelli e do israelense Leonid Afremov. Em relação à Raquel Taraborelli, conforme Rupp (2011), ela pinta obras que facilmente identificam-se segundo o modelo dos jardins de Claude Monet (figura 76). Quanto a Leonid Afremov, em Souza (2015) sabemos que ele faz uma pintura que remete a temas de Monet e também desenvolve uma evidente estrutura de traços desfeitos em manchas, fragmentados, com textura brilhante, de reflexos e cores vibrantes, como trabalhavam os impressionistas (figura 77).

Figura 76: *Vale com papoulas*,
Raquel Taraborelli, óleo sobre tela, 100x180 cm,



Fonte: Raqueltaraborelli, 2015.

Figura 77: *Rain's Rustle*,
Leonid Afremov, Óleo sobre papel, 100cm x 75cm,



Fonte: Afremov, 2015.

Entretanto, tais características não fazem parte das pinturas de Pinto Guimarães. Sempre pareceu claro na visualidade das suas obras que não foi uma de suas preocupações imitar o modelo técnico do Impressionismo do século XIX. Sob essas condições, questiono-me se ele realmente tinha interesse de se identificar estilisticamente com suas pinturas de paisagens. E, ao meu ver, se ele buscava o modelo impressionista para as suas pinturas, embora não pretendesse

ser tão direto, evitando padrões trabalhados pela maioria dos impressionistas contemporâneos, também não teria comprometido a proposta, como por exemplo, com o uso constante de contornos para delimitar motivos de cenários urbanos. Sob esse ponto de vista, além de modernas, juntando todas as influências cromáticas e de deformações de imagens verificadas na sua técnica, reafirmamos a identificação de suas pinturas de paisagens como modernas de influências impressionistas e expressionistas.

Por conseguinte, atentamos que a principal relevância do fazer pictórico de Pinto Guimarães não está no estilo, mas nos motivos registrados tela após tela. Marcados por referências que os situavam, temporalmente, na época da juventude do artista, terminaram por revelar o que transpareceu serem os verdadeiros valores que o motivaram a pintar tais paisagens. Essas particularidades, depois de finalizada a atual proposta de estudo, apontam para novas linhas de pesquisa. Uma delas, sobre possibilidades investigativas pertencentes tanto ao campo histórico cultural, quanto a partir da delimitação de obras de representação documental do patrimônio arquitetônico e histórico da cidade de Belém. A outra, com foco no estudo da memória. O cenário do cotidiano belenense, com o rosto do passado, assim como as referências dos lugares vividos antes da chegada do artista a Belém, representado pelas *Fazendas São Lourenço I, II* (figuras 22 e 23) e a pintura *Santarém* (figura 24) faz emergir novos desafios no entorno do estudo das pinturas de paisagens. Ao longo deste trabalho nos detemos na análise das relações impressionistas das pinturas, não aprofundando os aspectos que encontram valor na memória do artista. No entanto, entendemos que esses caminhos–darão amplitude ao que iniciamos, propiciando maior compreensão do olhar do artista e do homem, expresso em suas obras.

Ponderando, também, algumas características relevantes, inerentes às pinturas de paisagens de Pinto Guimarães, vislumbramos mais duas linhas de pesquisa que podem ser desenvolvidas a partir do que foi iniciado neste trabalho. A primeira delas refere-se às questões que analisam a luz e suas influências na pintura, particularidade fundamental no Impressionismo. Não contemplamos esta evidência como merecida, na atual escrita, devido os caminhos estilísticos não restritos ao Impressionismo que verificamos despontar nas pinturas de paisagens. Todavia, identificamos nelas, até por ser fruto de um contexto ambiental de luz tropical, esta peculiaridade manifesta nas suas cores puras e vibrantes, permitindo

um estudo dedicado a esta especificidade. A segunda proposta de pesquisa, com desafio expresso na própria imagem pictórica das paisagens, encontra-se na parcela de suas características expressionistas. Embora evidente nas obras, diferentemente, a temática em desenvolvimento no trabalho corrente nos conduziu e manteve com foco na análise de suas relações impressionistas. E, quanto ao Expressionismo, este se restringiu a constatações sem uma abordagem devotada das suas relações com as obras. Razão, pela qual, propormos este como mais um dos caminhos de estudo, com igual dedicação, como foi feito com o Impressionismo.

Ultrapassados os desafios desta pesquisa e identificadas às inquietações que permanecem, assim como verificadas as principais propostas de estudo que ela aponta, encerramos a atual escrita testificando que ela refletiu uma difícil tarefa investigativa, tendo em vista as peculiaridades próprias de obras artísticas de época e contexto histórico diferente. Mesmo amparado por autores que deram clareza às características bem definidas das pinturas impressionistas, a distância de um século entre elas e as paisagens estudadas acarretou em interferências dos tantos outros estilos surgidos neste meio tempo. Por isso, grosso modo, embora os resultados finalizados neste trabalho sejam passíveis de questionamentos, considerando-se a largura teórica da arte, da sua história e das interpretações possíveis do objeto artístico, fizemos o que fizemos com o propósito de contribuir para o esclarecimento da realidade pictórica das paisagens de Pinto Guimarães, segundo as características estilísticas que elas realmente apresentam. Por fim, motivado pela denominação a qual elas eram conhecidas, enfatizamos que era necessário submetê-las a um estudo que encontra fundamentos nas características do impressionismo. Foi um modo de compreender as obras em suas relações de identidade, respeitando e contemplando o fazer do artista.

REFERÊNCIAS

- AFREMOV. **Rain's Rustle**. *In*: Afremov.com, Disponível em: <http://afremov.com/RAIN-S-RUSTLE-PALETTE-KNIFE-Oil-Painting-On-Canvas-By-Leonid-fremov-Size-30-x40.html>> Acesso em 20 out. 2015.
- ALMEIDA, Mariana. **Devoção guiada pela arte**. *In*: Diário do Pará, Belém, 22 nov. 2012, Caderno Você, p. 6.
- ALONSO, Paulo Henrique. **Guia da arquitetura modernista de Cataguases, Cataguases, MG**: Instituto Cidade de Cataguases, 2012.
- AOKI, Virginia. **Conexões com a arte**. São Paulo: Moderna, 2013.
- ARGAN, Giulio Carlo. **Arte moderna: do iluminismo aos movimentos contemporâneos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- ARNOLD, Dana. **Introdução à história da arte**. São Paulo: Ática, 2008.
- BALZI, Juan José. **Impressionismo**. São Paulo, Claridade, 2009.
- BASSALO, José Maria Filardo. **O Ensino da Física em Belém do Pará**. Revista Brasileira de Ensino de Física, Vol. 17, nº 2, junho, 1995, p. 154.
- BATTISTONI FILHO, Duílio. **Pequena história da arte**. 3ª ed. – Campinas, SP: Papyrus, 1989.
- BAUDELAIRE, Charles. **“O pintor da vida moderna”**. *In*: Charles Baudelaire poesia e prosa. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006, p. 851-881.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política**. Obras Escolhidas I. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- CAPATTI, Bérénice, ADAMI, Eva. **Gauguin e as cores dos trópicos**. *In*: Guia de leitura para o professor. São Paulo: Edições SM, 2009.
- CARVALHO, Luiz Fernando S. **Catálogo da Exposição Grandes Mestres**. *In*: Debret Galeria de Arte homenageia seu fundador Pinto Guimarães com a exposição Grandes Mestres. Belém, Debret Galeria de Arte, 2003.
- CATÁLOGO da **Exposição das Obras do Artista Pinto Guimarães Pertencentes a Acervos e Coleções Particulares**. Galeria Debret. Belém-PA, Novembro de 1997.

CATÁLOGO do I **Salão de Artes Plásticas da Universidade do Pará**. Belém: Imprensa Universitária, 1963.

CAVALCANTI, Alexandra. “**Debret**” **expõe e faz homenagem**. *In*: O Liberal, Belém, 16 dez. 2010, Caderno Magazine, p. 3.

CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. **Entre artistas e críticos – reflexões sobre a história e o conceito da arte moderna**. *In*: 17º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas – Panorama da Pesquisa em Artes Visuais, Florianópolis, 19 a 23 de agosto de 2008.

CAVALCANTI, Carlos. **Como entender a pintura moderna**. 5ª ed. Rio de Janeiro, Ed. Rio, 1981.

_____. **História das artes: da renascença fora da Itália até nossos dias**. 4ª ed. Rio de Janeiro, Ed. Rio, 1978.

CHAVES, Gileno Muller. “**Pinto Guimaraes: um homem realizado**”. *In*: Catálogo do VI Salão UNAMA de Pequenos Formatos, Belém, UNAMA, 2000.

_____. “**Mário Leiva Pinto Guimarães**”. *In*: Catálogo da Exposição Sala Especial em Homenagem a Pinto Guimarães. Galeria Debret ou ELF Galeria, Belém, 2004.

CHAVES, Túlio Augusto Pinho de Vasconcelos. **De Paris para a América: Representações urbanas em Belém na década de 1940**. *In*: XXVII Simpósio Nacional de História - ANPUA. Natal – RN, 22 a 26 jun. 2013. Disponível em: <http://www.snh2013.anpuh.org/resources/anais/27/1364955871_ARQUIVO_Artigo.pdf>. Acesso em 8/6/2015.

CORREA, Juliana Rosa. **A evolução da fotografia e uma análise da tecnologia digital**. Viçosa – MG, Curso de Comunicação Social/Jornalismo da UFV. 2013.

COUTO, Estefany Miléo de. **Casarões Históricos de Santarém**: Estudo sobre os sobrados e prédios históricos e sua significação dentro da área central da cidade de Santarém. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Pará, Instituto de Tecnologia, Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, Belém, 2013.

CUMMING, Robert. **Arte em detalhes**: As mais fascinantes pinturas do mundo examinadas e reveladas. São Paulo: Publifolha, 2010.

DEMPSEY, Amy. **Estilos, escolas e movimentos**: Guia enciclopédico da arte moderna. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

DERENJI, Jussara. **Entre a Figuração e a Abstração**. *In*: Catálogo do XXII Salão Arte Pará. Belém, Fundação Rômulo Maiorana, 2003, p. 41-50.

DONDIS, Donis A. **Sintaxe da linguagem visual**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

FALCÃO, Alexandre. **História da hotelaria no Brasil**. Rio de Janeiro: Insight Engenharia de Comunicação: ABIH Nacional, 2007.

FARTHING, Stephen. **Tudo sobre arte**: os movimentos e as obras mais importantes de todos os tempos. Rio de Janeiro: Sextante, 2011.

FONDATION BEYELER. **Nenúfares**. Disponível em: <<http://www.fondationbeyeler.ch/fr/collection/claude-monet>> Acesso em 12 de março de 2015.

FÓRUMLANDI. **Guarita do Ver-o-Peso**. In: Fórum Landi UFPA, disponível em: <<http://www.forumlandi.ufpa.br/biblioteca-digital/foto/guarita-do-ver-o-peso>> Acesso em 7 ago. 2015.

FRASCINA, Francis. **Modernidade e modernismo** – Pintura francesa no século XIX. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1998.

GOMBRICH, E. H. **Art & Illusion**. A study in the psychology of pictorial representation. Londres, Phaidon, 1996.

GOMPERTZ, Will. Isso é Arte? – **150 Anos de Arte Moderna do Impressionismo Até Hoje**. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

GUIMARÃES, Dióris Pinto – **Entrevista dia 25/10/2013**.

HAUSER, Arnold. **História social da arte e da literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

JABLONSKY, Tibor; SOARES, Lucio de Castro. **Aspectos do porto Ver-o-Peso em Belém (PA)**. In: Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), Belém, 1953. Disponível em: <<http://biblioteca.ibge.gov.br/pt/biblioteca-catalogo?view=detalhes&id=48579>>. Acesso em: 6 jun. 2015.

KRAUSS, Rosalind. “**O Impressionismo: narcisismo da luz**” In: O fotográfico. Barcelona, Gustavo Gilli, 2010, p. 63-75.

LOBSTEIN, Dominique. **Impressionismo**. Porto Alegre RS, L&PM, 2010.

LOPES, Almerinda da Silva. **Arte Abstrata no Brasil**. Belo Horizonte: C/Arte, 2010.

LÜDKE, Menga. **Pesquisa em Educação: abordagens qualitativas**. São Paulo: EPU, 1986.

MARCO, Katia de. Antônio Diogo da Silva Parreiras. **Uma breve história de um pintor perene**. In: Arte e Crítica / Jornal da abca, nº 27, Ano XI, junho de 2013. Disponível em: <<http://abca.art.br/n27/12artigos-katia.html>> Acesso em 26 de fevereiro de 2015.

MARCONDES, Luiz Fernando. **Dicionário de termos artísticos**. Rio de Janeiro: Edições PINAKOTHEKE, 1998.

MASON, Antony. **No tempo de Renoir**. 2ª Ed. São Paulo: Callis Ed. 2009.

MATTOS, Maria de Fatima da Silva Costa Garcia de. **A modernidade vista pelo olhar impressionista**. *In: Plures Humanidades, Ribeirão Preto*, v. 13 n. 2, p. 377-396, jul. dez., 2012.

MEIRA, Maria Angélica Almeida de. **A Arte do Fazer: o artista Ruy Meira e as artes plásticas no Pará dos anos 1940 a 1980**. Fundação Getúlio Vargas, Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil - CPDOC Curso de Mestrado Profissionalizante em Bens Culturais e Projetos Sociais, 2008.

MELO, Carlos Alessandro Galdino Cruz e. **História da arte - linguagem & poética: um olhar voltado ao ensino médio**. Dissertação (Mestrado), Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Estadual de Londrina, Centro de Educação, Comunicação e Artes - Londrina, 2009.

MENDONÇA, Débora Barbam. **Botticelli: pintura e teoria**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2012.

MENEZES, Paulo Roberto Arruda de. **A trama das imagens: Manifestos e pinturas no começo do século XX**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997.

MEYER, Patrick Robert, **O Impressionismo e a luz dos trópicos**, *In: Silva, Raul Mendes, Sociedade e Natureza na História da Pintura no Brasil, Rumo Certo*, Rio de Janeiro, 2009.

MOLINA, Ana Heloisa. **A influencia das artes na civilização: Eliseu d'Ángelo Visconti e modernidade na primeira republica**. Londrina, 2004.

_____. **Alegorias sobre o moderno: os quadros "Solidariedade humana" e "O progresso" de Eliseu Visconti (1866-1944)**. *In: Estudos Ibero-Americanos*. PUCRS, v. XXXI, n. 2, p. 105-128, dezembro 2005. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/fo/ojs/index.php/iberoamericana/article/view/134>> Acesso em 26 de fevereiro de 2015.

MOURA, Eliane Carvalho. **Olhares para a Amazônia: A curadoria em Belém do Pará**. *In: Anais do 21º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas: Vida e Ficção / Arte e Fricção*. Rio de Janeiro: ANPAP, Instituto de Artes da UERJ, 2012 , p. 1961 - 1975.

MUGA, Henrique António. **Paradigmas da luz na percepção e na arte**. *In: O portal dos psicólogos*. 2008. Disponível em: <<http://www.psicologia.pt/artigos/textos/A0504.pdf>> Acesso em 19 de fevereiro de 2015.

MURGUIA, Eduardo Ismael - **Cenário Histórico do Movimento Impressionista**. Impulso: Revista de ciências sociais e humanas. Piracicaba/SP, volume 11, n. 24, p. 25-42, 1999.

NETO, Ignácio Ubirajara Bentes de Sousa. **Santarém, Rua dos Mercadores, década de 30**. In: ignacioneto.blogspot, 2012a, Disponível em: <http://ignacioneto.blogspot.com.br/2012_10_01_archive.html>. Acesso em 30 mai. 2015.

_____. **Cartão Postal da Praça do Pescador, 1971**. In: ignacioneto.blogspot, 2012b, Disponível em: <http://ignacioneto.blogspot.com.br/2012_12_01_archive.html> . Acesso em 30 mai. 2015.

_____. **Santarém: Praça do Pescador**. In: ignacioneto.blogspot, 2013, Disponível em: <http://ignacioneto.blogspot.com.br/2013_05_01_archive.html>. Acesso em 30 mai. 2015.

NEWALL, Diana. **Impressionismo**. São Paulo: Publifolha, 2011.

NUNES, Sandra. **Pintura ao ar livre: Uma visão panorâmica da pintura de paisagem**. Janeiro de 2008, Disponível em: <www.sandranunes.com>. Acesso em 21 de fevereiro de 2015. SERULLAZ, Maurice. **O Impressionismo**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1989.

O LIBERAL. **Debret homenageia Pinto Guimarães**. Belém, 26 dez. 1997, Caderno Cartaz, p. 3.

_____. **Paisagens amazônicas por mestres da pintura**. Belém, 18 dez. 2007, Caderno Magazine, p. 6.

_____. **Galeria Debret abre mostra de aniversário**. Belém, 18 dez. 2009, Caderno Magazine, p. 4.

_____. **"Debret" expões e faz homenagem**. Belém, 16 dez. 2010a, Caderno Magazine, p. 3.

_____. **"Debret" comemora 30 anos com exposição**. Belém, 26 dez. 2010b, Caderno Magazine, p. 8.

_____. **Expô na "Debret" vai até o dia 18 de janeiro**. Belém, 16 jan. 2011, Caderno Magazine, p. 8.

OCVIRK, Otto G. [et al.]. **Fundamentos de Arte: Teoria e prática**. 12ª edição, Porto Alegre: AMGH, 2014.

OS GRANDES ARTISTAS: **Romantismo e Impressionismo**. Degas, Toulouse-Lautrec, Monet. São Paulo: Nova Cultural, 1991a.

_____. **Romantismo e Impressionismo**. Van Gogh, Renoir, Menet. São Paulo: Nova Cultural, 1991b.

PAREYSON, Luigi. **Os Problemas da Estética**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

_____. **Estética: Teoria da Formatividade**. Petrópolis, RJ. Vozes, 1993.

PARREIRA, Antonio. **História de um Pintor contada por ele mesmo**. Niteroi, 1999.

PATRÍCIO, Djalma José. **O uso de materiais analógicos para o aprendizado da tecnologia digital na fotografia**. Discursos Fotográficos, Londrina, v. 7, p. 57-76, 2011.

PEDROSA, Israel. **Da cor a cor inexistente**. Rio de Janeiro, Léo Christiano Editorial Ltda., 3ª Edição, 1982.

PEDROSA, S. **Workshop de capacitação para professores da rede privada de Pernambuco**. Exposição de Albert Eckhout volta ao Brasil (1944/2002) - Recife: Instituto Ricardo Brennand, 2002.

PEREIRA, Sonia Gomes. **Paisagem e Academia: a pintura de Agostinho José da Mota**. In: XXXIII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte - Arte e Suas Instituições, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Setembro de 2013.

PIMENTEL, Vera Maria Segurado. **“O salão de pequenos formatos (2010 - 2011): Processos de análise e considerações”**. In: Dissertação de Mestrado, Universidade da Amazônia (UNAMA), Belém, 2012.

PROENÇA, Graça. **Descobrimo a história da arte**. São Paulo: Ática, 2005.

_____. **História da Arte**. São Paulo: Ática, 2011.

QUEIROZ, A. S. de O. **Os Casarões Santarenos: expressões de uma época**. Belém: Monografia em História. UFPA, 1993.

QUEIROZ, Armando. **De onde pulsa a vida em Belém: Como dar conta do que é o Ver-o-Peso?**. In: Catálogo do XXX Salão Arte Pará. Belém, Fundação Rômulo Maiorana, 2012, p. 67-89.

RAQUELTARABORELLI. **Vale com papoulas**. In: raqueltaraborelli.com. Disponível em: <<http://raqueltaraborelli.com/portugues/pinturas.asp?Cate=1&sec=false&pag=1#.VjFLJ2unf2U>> Acesso em: 20 out. 2015.

REWALD, John. **História do Impressionismo**, São Paulo, Martins Fontes, 1991.

RICCI, Paolo. **“Apresentação”**. In: Catálogo da Exposição das Obras do Artista Pinto Guimarães Pertencentes a Acervos e Coleções Particulares. Galeria Debret, 1997.

ROSA, Nereide S. Santa. **Retratos da ARTE: História da Arte**. Leya, São Paulo, 2012.

RUPP, Isadora. **Se Claude Monet vestisse saias**. In: jornaldelondrina. publicado em 16 jun. 2011. Disponível em: <<http://www.jornaldelondrina.com.br/mundo/conteudo .phtml?id=1137591>> Acesso em 20 out 2015.

SANTOS, Gilson Carlos de Souza. **As Respigadoras - Jean-François Millet**. In: Escola de Barbizon. 23 de junho de 2012. Disponível em: <<http://gilsonsantos.com/2012/06/23/as-respigadoras-jean-francois-millet/>> acesso em 21 fev. 2015.

SANTOS, Leonardo Sousa dos. **Incêndios Históricos de Belém**. In: Geopara, publicado em 9 jul. 2012. Disponível em: <<http://geopara.blogspot.com.br/2012/07/incendios-historicos-de-belem.html>>. Acesso em 15/10/2014.

SARGES, Maria de Nazaré. **Belém: Riquezas Produzindo a Belle-Epoque (1870-1912)**. Paka-tatu, Belém, 2002.

SERULLAZ, Maurice. **O Impressionismo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1989.

SILVA, Caroline Fernandes Silva. **O moderno em aberto: O mundo das artes em Belém do Pará e a pintura de Antonieta Santos Feio**. Universidade Federal Fluminense, Centro de Estudos Gerais, Mestrado em História, Niteroi, 2009.

SOBRAL, Acácio de Jesus Souza. **Momentos Iniciais do Abstracionismo no Pará**. Belém-PA: IAP, 2002.

SOUZA, Meire Prates de. **As cores e suas possibilidades plásticas**. In: Trabalho de conclusão de curso - Educação Artística, Artes Plásticas, Universidade Estadual Paulista – UNESP, Campus de Bauru, Bauru /SP, 2015.

STRICKLAND, Carol. **Arte comentada: da pré-história ao pós-moderno**. Rio de Janeiro, Ediouro, 2002.

TOMBINI, Cleandro Stevão. **Desvios Pictóricos: Recursos fotográficos na pintura**. Trabalho de conclusão de curso (especialização), Programa de Pós-Graduação em Educação da Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011.

VASCONCELOS, Thelma; NOGUEIRA, Leonardo. **Educação Artística: Reviver nossa arte - Expressão plástica e arte brasileira**. São Paulo: editora Scipione, volume 2, 1993.

VENTURIERI, George. **Entrevista dia 8 de abril de 2015**.

WIKIART. **Monte de feno, Efeito da Geada Branca**. Disponível em: <<http://www.wikiart.org/en/claude-monet/grainstacks-white-frost-effect-1891>>. Acesso em 12 mar. 2015a.

_____. **A Estação Saint-Lazare**. Disponível em: <<http://www.wikiart.org/en/claude-monet/saint-lazare-station-exterior-view>>. Acesso em 12 mar. 2015b.

_____. **La Grenouillère**. Disponível em: <<http://www.wikiart.org/en/pierre-auguste-renoir/la-grenouillere-1869-1>>. Acesso em 12 mar. 2015c.

_____. **Rue Saint Lazare**. Disponível em: <<http://www.wikiart.org/en/camille-pissarro/rue-saint-lazare-1893>>. Acesso em 10 mar. 2015d.

_____. **Rue Saint Lazare.** Disponível em: <<http://www.wikiart.org/en/camille-pissarro/rue-saint-lazare-1897>>. Acesso em 10 mar. 2015e.

_____. **Um bar no folies-bergère.** Disponível em: <<http://www.wikiart.org/en/edouard-manet/a-bar-at-the-folies-bergere-1882-1>>. Acesso em 12 mar. 2015f.

_____. **Esboço para Rua de Paris: dia chuvoso.** Disponível em: <<http://www.wikiart.org/en/gustave-caillebotte/paris-a-rainy-day>>. Acesso em 12 mar. 2015g.

_____. **Remadores em Chatou.** Disponível em: <<http://www.wikiart.org/en/pierre-auguste-renoir/oarsmen-at-chatou-1879>>. Acesso em 12 mar. 2015h.

_____. **Manhã, Dia Nublado, Rouen.** Disponível em: <<http://www.wikiart.org/en/camille-pissarro/morning-overcast-day-rouen-1896>>. Acesso em 12 de março de 2015i.

WIKIPEDIA, **Théodore Duret.** Disponível em <http://en.wikipedia.org/wiki/Th%C3%A9odore_Duret>. Acesso em: 19 mai. 2015.

WÖLFFLIN, Heinrich. **Conceitos fundamentais da história da arte.** São Paulo: Martins Fontes, 2000

WONG, Wucius. **Princípios de forma e desenho.** São Paulo: Martins Fontes, 1998.

APÊNDICE

Na lista³⁹ a seguir disponibilizamos, em ordem cronológica, os eventos expositivos dos quais Pinto Guimarães participou em nível local, nacional e internacional ao longo de mais de 40 anos da sua trajetória artística.

ANO – DESCRIÇÃO DAS EXPOSIÇÕES EM ORDEM CRONOLÓGICA.

1949 – 3º prêmio (Pintura) e Menção Honrosa (escultura), no 1º Salão de Artes Plásticas do Estudante – Belém (PA).

Década de 1960

1963 – I Salão de Artes Plásticas da Universidade Federal do Pará, – Belém (PA). Prêmio: Bolsa de estudos no MAM/RJ (Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro), durante os anos de 1964 e 1965.

1965 – II Salão de Artes Plásticas da Universidade Federal do Pará – Belém (PA).

1965 – Exposição de Vanguarda do MAM - Rio de Janeiro (RJ).

1965 – XIV Salão Nacional de Arte Moderna - Rio de Janeiro (RJ).

1968 – I Cultural de Belém – Universidade Federal do Pará – Belém (PA).

Década de 1970

1970 – Pré-Bienal de São Paulo – Belém (PA).

1971 – Mostra de Arte da Universidade Federal do Pará, Menção Honrosa – Belém (PA).

1972 – I Bienal amazônica de Artes Visuais – Belém (PA).

1977 – 13 Artistas da Amazônia (Inauguração da Galeria Theodoro Braga) – Belém (PA).

1977 – Hotel Meridien - Paris (FRANÇA).

1977 – Museu do Homem - Paris (FRANÇA).

1978 – Centenário do Teatro da Paz, Galeria Theodoro Braga (Coletiva 17 artistas do Pará) – Belém (PA).

1978 – Artistas do Pará Galeria Funarte - Rodrigo M. F. de Andrade - Rio de Janeiro (RJ).

1978 – 35º Salão de Artes Plásticas do Paraná – Curitiba (PR).

Década de 1980

1980 – Projeto Ismael Nery – Belém (PA).

1980 – Coletiva de 8 Artistas, Inauguração Debret Galeria – Belém (PA).

³⁹ Fonte: Catálogo da Exposição das Obras do Artista Pinto Guimarães Pertencentes a Acervos e Coleções Particulares. Galeria Debret. Belém-PA, Novembro de 1997.

- 1981 – Exposição Pintores Paraenses na Biblioteca e Arquivo Público – Belém (PA).
- 1981 – 4º Salão Nacional, Palácio da Cultura - Rio de Janeiro (RJ).
- 1982 – Exposição - Pintores Paraenses na Biblioteca e Arquivo Público – Belém (PA).
- 1982 – Coletiva Augusto Morbach, Galeria Elf – Belém (PA).
- 1982 – Arte Pará 82, Fundação Romulo Maiorana – Belém (PA).
- 1982 – 5º Salão Nacional, Palácio da Cultura, MAM - Rio de Janeiro (RJ).
- 1982 – Arte Pará 82, Teatro Amazonas - Manaus (AM).
- 1983 – 18 Artistas Paraenses, Galeria Theodoro Braga – Belém (PA).
- 1983 – Exposição Pintores Paraenses na Biblioteca e Arquivo Público – Belém (PA).
- 1983 – Exposição Artistas Paraenses na Galeria Theodoro Braga – Belém (PA).
- 1983 – Salão Liberal Arte Pará 83, Convidado Especial do Arte Pará 83 – Belém (PA).
- 1983 – Coletiva Augusto Morbach 2, Galeria Elf – Belém (PA).
- 1983 – 18 Artistas Paraenses, Feira da Cultura Brasileira, São Paulo (SP).
- 1983 – Mostra Norte Nordeste, Espaço Cultural José Lins do Rêgo, João Pessoa (PB).
- 1984 – Exposição Pintores Paraenses na Biblioteca e Arquivo Público – Belém (PA).
- 1984 – Exposição Coletiva de Artistas do Pará, Pinacoteca do Estado do Pará – Belém (PA).
- 1984 – Salão Liberal Arte Pará 84, Convidado Especial do Salão – Belém (PA).
- 1984 – Espaço Cultural 84, Caixa Econômica Federal do Pará – Belém (PA).
- 1986 – Visão da Arte Paraense, Igreja de Santo Alexandre – Belém (PA).
- 1986 – Coletiva de Artistas Plásticos da Amazônia, Fundação Cultural Tancredo Neves – Belém (PA).
- 1986 – Espaço Cultural Caixa Econômica Federal do Pará – Belém (PA).
- 1986 – 1º mostra retrospectiva, Caixa Econômica Federal do Pará, Projeto Preamar, CENTUR – Belém (PA).
- 1987 – Espaço Cultural Caixa Econômica Federal do Pará – Belém (PA).
- 1987 – Arte Belém, Assembleia Paraense – Belém (PA).
- 1988 – Projeto Preamar, CENTUR – Belém (PA).
- 1988 – 1º Encontro Cultural da Amazônia, Manaus (AM).
- 1989 – 1º Salão Municipal Agosto (Prêmio Objeto), Fundação Romulo Maiorana – Belém (PA).

Década de 1990

- 1990 – Amazonarte 90, Galeria Theodoro Braga – Belém (PA).
- 1990 – Coletiva de Artistas Paraense - Rotterdã (HOLANDA).
- 1990 – Rivoli 90 - Rotterdã (HOLANDA).
- 1991 – Amazonarte 91, Galeria Theodoro Braga – Belém (PA).