Marcos Rodrigues Aulicino

O distante próximo, o próximo distante:

a elaboração de um espaço imaginário nas paisagens de Guignard

(2 vol.)

Tese de Doutorado apresentada ao
Programa de Pós Graduação em Artes da
Universidade Estadual de Campinas,
para obtenção do título de Doutor em Artes.

Orientadora: Profª. Drª. Maria de Fátima Morethy Couto.

Campinas

2007

vol. I

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP

Au52d

Aulicino, Marcos Rodrigues.
O distante próximo, o próximo distante: a elaboração de um espaço imaginário nas paisagens de Guignard. / Marcos Rodrigues Aulicino. – Campinas, SP: [s.n.], 2007.

Orientador: Prof. Drª Maria de Fátima Morethy Couto.
Tese(doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Cultura. 2. Alberto da Veiga Guignard. 3. Arte brasileira. 4. Paisagem. 5. Critica de arte. I. Couto, Maria de Fátima Morethy. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

(em/ia)

Título em ingles:" The faraway near, the near far away: elaboration of imaginary space in Guignard´s landscapes.
Palavras-chave em inglês (Keywords): Brazilian culture; Alberto da Veiga Guignard, Brazilian art, landscape; art criticism.
Titulação: Doutor em Artes
Banca examinadora:
Prof. Drª Maria de Fátima Morethy Couto
Prof. Dr. Paulo Mugayar Kühl
Prof. Dr. Dante Marcello Claramonte Gallian
Prof. Dr. João Francisco Duarte Junior
Profa. Drª. Angela Maria Grando Bezerra
Prof. Dr. Marco Antonio Alves do Valle (suplente)
Prof. Drª. Dária Gorete Jaremtchuk (suplente)
Data da defesa: 31-10-2007
Programa de Pós-Graduação: Artes

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

Defesa de Tese de Doutorado em Artes, apresentada pelo Doutorando Marcos Rodrigues Aulicino - RA 13902 como parte dos requisitos para a obtenção do título de Doutor, perante a Banca Examinadora:

Profa. Dra. Maria de Fátima Morethy Couto
Presidente/Orientadora

Prof. Dr. Paulo Mugayar Kühl
Membro Titular

Prof. Dr. Marco Antonio Alves do Valle
Membro Titular

Prof. Dr. Dante Marcello Claramonte Gallian
Membro Titular

Profa. Dra. Angela Maria Grando Bezerra
Membro Titular

À minha mãe, por me fazer olhar para as
montanhas em nossas viagens de férias;
a João Gargiulli por ter sido o primeiro artista
que presenciei criando.
In memorian

À Sophia, por quem eu resolvi ser alguém e
que tornou a minha vida ensolarada;
à Manu por me deixar feliz quando eu poderia;
só ser sério;
à Joana por trazer nova ternura e
à Luli, primeiro pelo amor, depois por tudo o
que fez para que eu iniciasse e desenvolvesse
esse trabalho.

Agradecimentos

Meus sinceros agradecimentos

- ao Gélcio Fortes, diretor do Museu Casa Guignard de Ouro Preto, por disponibilizar fotografias, recortes de jornais, e as obras do acervo;
- à Escola Guignard e ao Acervo da Escola de Belas Artes da UFMG, por disponibilizarem catálogos e recortes de jornais;
- ao IEB-USP por fornecer uma cópia de artigo de Mário de Andrade de 1944;
- ao Professor Dr. José Roberto Zan, por me acolher no Programa de Estágio Docente;
- ao Prof. Dr. Paulo Kühl por me aturar no mestrado, pela leitura, apontamentos e indicações;
- à Profa. Dra. Maria de Fátima Morethy Couto pela paciência e amizade, pelas indicações certeiras que nem sempre soube seguir, por definir bases concretas para meus vôos e por seus cursos que iluminaram minha visão crítica sobre arte;
- ao Prof. Dr. Dante Marcello Claramonte Gallian, pela atenção e envolvimento, sugestões e indicações pontuais;
- à Profa. Dra. Claudia Valladão de Mattos por me despertar a leitura das imagens através das letras;
- à Profa. Dra. Lygia Arcuri Eluf por conseguir me fazer ver meus desenhos simultaneamente ao desenvolvimento de minha pesquisa teórica;
- à Mariângela Rodrigues pela gentileza e competência;
- à Maria Cecília Soeiro Rodrigues pelo "abstract" e sua generosidade;
- a Eduardo Bortolotti de Mello pelo catálogo de Guignard;
- a Eduardo Vieira Martins pela paciência de ouvir minhas elucubrações e pela crítica aos primeiros esboços;
- a Tone Aulicino por seus critérios intelectuais, morais e éticos;
- a Tone Pereira, José Luis e Beatriz Helena pelo espírito de irmandade que une nossas infâncias;
- à Maria Lúcia pelo estímulo à carreira acadêmica;
- à Ana Claudia e Claudio pelo apoio;
- a Mauro por seu espírito de artista, pelas viagens que empreendemos (principalmente a Minas Gerais) e pela ajuda material nos momentos de apuro;
- a Marcello pelas trocas intelectuais e espirituais;
- a meu pai pelo mecenato dos meus estudos.

E, especialmente,

- a Mário de Andrade, com quem tanto me debati, mas que descobri ser bem maior, complexo e "lírico", e
- a Guignard, pela inspiração e por me fazer ver sempre mais.

RESUMO

O trabalho analisa as "paisagens imaginantes" de Alberto da Veiga Guignard, verificando a sua importância a partir dos anos 90 e, principalmente, no contexto de sua produção. A proposta é compreender esse conjunto de obras tanto em sua qualidade plástica quanto contextual, dialogando com as observações da época e a crítica mais recente. Assim, a presente tese inicia com um panorama do contexto intelectual do Rio de Janeiro no período em que Guignard viveu nesta cidade (1929-1943), com o círculo de literatos em torno do pintor Ismael Nery e sua influência sobre parte da produção de Guignard até 1934, bem como as conceituações teóricas, estéticas e ideológicas do Movimento Modernista Brasileiro, na discussão em torno das idéias de Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Graça Aranha e em suas indicações de possíveis soluções plásticas e temáticas para as artes visuais. Depois, a partir dos "retratos populares" de Guignard, verifica como a sua produção se posiciona em relação à proposta de construção da identidade brasílica, investigando o desenvolvimento das idéias nacionalistas em Mário de Andrade e suas opções artísticas como crítico de arte e, principalmente, observando a sua recepção à obra de Guignard. Encontra-se também o posicionamento da crítica brasileira dos anos 80 e 90, que impôs novos parâmetros com a revisão do modernismo e buscou recolocar a obra de Guignard a partir de outros critérios valorativos, os quais, em grande parte, são emprestados de modelos utilizados para demarcar os limites estéticos das vanguardas européias e norte-americana que, confrontados à pintura de Guignard, revelam-se inadequados, ao menos quando entendidos como unívocos. As "paisagens" são, dessa forma, indicadas como a parte da produção do artista onde se dá o encontro das chaves interpretativas mencionadas, suas soluções plásticas em conluio com o pensamento estético e as tensões ideológicas. A "paisagem" constitui-se como um tema onde tem lugar a continuidade de uma caracterização nacional, numa elaboração de espacialidade específica, inerente à sua pintura. Visando investigar essas afirmações, há um capítulo especialmente dedicado à análise do conteúdo plástico no desenvolvimento das paisagens de Guignard, a partir de suas "vistas" e o processo de elaboração de suas características espaciais: enquadramento, posicionamento do espectador à distância e deslocamento da profundidade em planos

paralelos. Por fim, a pesquisa apresenta o processo de imaginação da paisagem, base de constituição da poética de Guignard: no cruzamento de uma espacialidade que tende cada vez mais à verticalização dentro do plano pictórico e um universo temático derivado da busca pela identidade brasílica. Processo esse que se desdobra invertendo a direção do olhar, interiorizando os conteúdos e produzindo cenários da intimidade.

Palavras-chave: Alberto da Veiga Guignard; Arte Brasileira; Paisagem.

Abstract

The work analyzes the "imaginary landscapes" of Alberto da Veiga Guignard, examining their importance from the nineties on, and mainly in the context of his production. The proposal is to understand his works as a whole in their plastic and contextual qualities, dialoguing with the observations of the time and the most recent critic. Thus, the present thesis begins with a panorama of the intellectual context of Rio de Janeiro in the period when Guignard lived in this city (1929-1943), with a circle of writers orbiting around painter Ismael Nery and his influence on part of Guignard's production up to 1934, as well as, the theoretical, aesthetic and ideological concepts of the Brazilian Modernist Movement, in the debate of ideas exposed by Mário de Andrade, Oswald de Andrade and Graça Aranha and in the indications of possible plastic and thematic solutions for the visual arts. Then, from the "popular portraits" of Guignard, this thesis verifies how his production is positioned in relation to the proposal of construction of the "brasílica" identity, investigating the development of the nationalist ideas of Mário de Andrade and his artistic options as art critic and, mainly, observing his acceptance of the work of Guignard. It is also mentioned, the positioning of the Brazilian critic in the 80s and 90s, which imposed new parameters with the revision of the modernism and tried to contemplate the work of Guignard on basis of new criteria, that were borrowed from models used to demarcate the aesthetic limits of the European and North American vanguards, that when confronted with the painting of Guignard, proved to be inadequate, at least when understood as univocal. The "landscapes" are, in this way, described as the part of the artist's production where there is the encounter of the mentioned interpretative keys, their plastic solutions along with the aesthetic thought and the ideological tensions. The "landscape" is the constitution of a theme where there is room for continuity of a national characterization, in an elaboration of specific space approach, inherent to his painting. With the idea of investigating these statements, there is a chapter especially dedicated to the analysis of the plastic content in the development of the landscapes of Guignard, starting from his "views" and the process of elaboration of his space characteristics: framing, positioning of the spectator from the distance and displacement of the depth in parallel plans. Finally, the research presents the

process of imagination of the landscape, base of Guignard's poetics: in the crossing of a space approach that tends more and more to the verticalism inside of the pictorial plan and a derived thematic universe of the search for the "brasílica" identity. A process that unfolds itself inverting the direction of the glance, internalizing the contents and producing sceneries of intimacy.

Keywords: Brazilian culture; Alberto da Veiga Guignard; Brazilian art; Landscape; Art criticism.

Sumário

Apresentação 1

Introdução
Notas biográficas e formação artística 3
Minas Gerais 7
O lugar de Guignard 8

Capítulo 1: O solo estético e ideológico no período carioca de Guignard (1929-1943) 17
1.1 Modernismo carioca e a *Estética da Vida* nos anos 20 19
1.2 O Nacionalismo 37

Capítulo 2: O "Nacionalismo Lírico" de Guignard 53
2.1 A pintura de Guignard para Mário de Andrade 55
2.2 A pintura de Guignard para a crítica de arte produzida no Brasil: entre o "nacionalismo lírico" e "ingênuo" e a articulação da linguagem plástica como sinônimo de "moderno" 81

Capítulo 3: Paisagens – Vistas 105
3.1 Jardim Botânico do Rio de Janeiro 107
3.2 Parque Municipal de Belo Horizonte 110
3.3 Paisagens Rurais e Visão de Amplidão 113
3.4 Cidades Históricas 125

Capítulo 4: Paisagens Imaginantes 159
4.1 O próximo distante: o espaço desdobrado 161
4.2 O distante próximo: o espaço interiorizado 188

Epílogo 205

Referências e Bibliografia
Referências 215
Bibliografia 225

Imagens (vol. II) 233

APRESENTAÇÃO

Este trabalho teve início com o mestrado, quando procurei analisar as paisagens de Guignard – especificamente as **vistas**, que se encontram no 3º capítulo[1] – e sua posição na arte brasileira. Nesse estágio incorporei as noções formalistas usadas pela crítica para o resgate da obra de Guignard[2], dentro de um contexto de revisão de nossos principais artistas modernos a partir dos anos 80. O resultado revelou-se um tanto frustrante, pois me pareceu que a obra do pintor, que eu tanto admirava e que percebia haver um empenho tão grande de parte da crítica e da produção de artistas contemporâneos[3] em enaltecê-la, não correspondia a tais expectativas. Ao menos aos critérios levantados no esforço de iluminá-la[4]. Por outro lado, percebi que havia deixado escapar o principal da obra de Guignard, ao buscar nela a correspondência aos paradigmas das vanguardas européias. Se tais correlações frustravam, sua pintura não deixou de me encantar, e o mesmo parece ocorrer com aqueles que procuraram esclarecer as qualidades dessa produção. A qualidade da obra exigia outros parâmetros críticos-estéticos. No esforço para o desenvolvimento desses parâmetros, ou ao

---

[1] Algumas pinturas de paisagens mais aderentes à visão de um ponto de vista, com uma espacialidade mais tradicional, participaram da 1ª dissertação mas não estão presentes neste trabalho.

[2] A discussão sobre a recepção crítica à obra de Guignard é desenvolvida na tese; quanto à crítica mais recente, há um predomínio das referências formalistas, alguns críticos a usam mais incisivamente, outros relativizam a autonomia alcançada na obra de Guignard.

[3] Frederico Morais faz a ponte entre o artista moderno e a geração contemporânea: "Cada nova geração de artistas brasileiros redescobre em Guignard um referencial, um ponto de apoio, um estímulo. Rubens Gerchman, por exemplo, encontrou em obras como 'Os Noivos' e 'A Família do Fuzileiro Naval', afinidades temáticas. Para Guignard, entretanto, não se tratava, como em Gerchman, e também, um pouco mais tarde, em Luiz Zerbini, de uma apropriação crítica e tropicalista do *kitsch* , mas uma manifestação de seu cândido humanismo, de sua adesão à 'alma brasileira'. Da mesma forma, para alguns artistas da chamada 'geração 80', como Beatriz Milhazes, ele antecipa em sua dimensão decorativa, o lado *pattern* da arte atual, que trouxe a pintura de volta a bidimensionalidade, a superfície da tela dinamizada por arabescos e signos gráficos." (MORAIS, 2000. p.9).

[4] Sônia Salzstein, em sua tese de doutorado defendida em 2000, afirma que "a aspiração a uma forma moderna e emancipada" foi a tônica da produção artística da 1ª metade do século XX no Brasil. A crítica detecta nesta produção modernista "um profundo processo de renovação formal" e identifica em Tarsila do Amaral e Guignard "a formulação de uma noção extremamente original, aberta e meta-crítica daquela forma moderna". Mais adiante revela a frustração com suas expectativas formalistas e conclui que mesmo nos artistas mais originais, como Guignard e Tarsila, revela-se um "processo de modernização dependente" (SALZSTEIN, 2000, Resumo).

menos, de um esboço que possa ampliar a sua leitura, a banca da qualificação sugeriu que o trabalho se estendesse a uma tese de doutorado que contemplasse uma contextualização das idéias estéticas, da recepção crítica e do diálogo que a obra estabelece com seu meio cultural.

INTRODUÇÃO

Notas biográficas e formação artística

Alberto da Veiga Guignard foi um pintor que imprimiu seu nome junto ao Movimento Modernista brasileiro, especificamente na fase do nacionalismo. O seu envolvimento direto neste contexto se deu principalmente no período compreendido entre 1929 e 1944, quando estabeleceu domicílio na capital carioca. Nasceu em Nova Friburgo, Rio de Janeiro a 25 de fevereiro de 1896. Os avós paternos eram franceses da Borgonha, o avô Charles Guignard veio ao Brasil como cabeleireiro da corte do Imperador Pedro II, e viveu em Petrópolis. José Antônio Vieira Veiga, avô materno, era comendador, revelando que Guignard nascera numa família da elite social. O pai de Guignard, José Alberto Guignard, fora fiscal de impostos em Petrópolis, cidade para a qual a família se mudou quando Guignard tinha 4 anos. Também há registros como comerciante e corretor de imóveis.

Em 1906 o pai faleceu, antes de completar 40 anos, com um disparo acidental de espingarda de caça durante sua limpeza. O seguro de vida possibilitou que a família mudasse para a cidade do Rio de Janeiro no mesmo ano e despertou o interesse de um barão alemão falido em contrair matrimônio com Dona Leonor Augusta, mãe de Guignard. Em 1907, com 11 anos, deixou o Brasil junto com mãe e a irmã menor, para viver em Vevey, na Suíça. Guignard freqüentou colégios particulares em Vevey, Bagnères de Bigorne (Altos Pirineus), Tarbes (Baixos Pirineus) e Nice. Encerrou seus estudos preparatórios em Munique, cidade para qual a família se transferiu em 1915[5].

Nesse mesmo ano, entrou para a Real Academia de Munique, onde o contato com os mestres secessionistas, Hermann Groeber e Adolf Hengeler, abriu-lhe um caminho alternativo em relação aos rigorosos parâmetros acadêmicos. Lélia C. Frota relaciona a época de aprendizado acadêmico aos primeiros contatos com a arte de vanguarda, mas que,

[5] Utilizo as informações biográficas relatadas por Lélia Coelho Frota (1997).

talvez, só tenha resultado num aproveitamento mais incisivo das bases vanguardistas em sua produção posterior, realizada no Brasil.

> O mais provável é que Guignard tenha visto várias e marcantes exposições de arte moderna alemã como estudante da Real Academia, e encontrado aí a sua principal afinidade com o expressionismo, de maneira geral. O seu amor e adoração por Van Gogh são permanentes em toda sua vida, na pintura e nas citações (FROTA, 1997, p. 18).

Em 1921 Guignard estabeleceu amizade com Emílio Petturuti, artista argentino influenciado pelo cubismo que fez, em 1923, uma exposição individual na Galeria **Der Sturm** de Berlim. Guignard visitou a mostra e os salões vizinhos onde viu, entre outros, Paul Klee, Jacques Villon, Moholy-Nagy, Archipenko, Marcoussis e Gleizes.

O ano de 1923 é também o do casamento de Guignard com Anna Döring, filha de arquitetos e estudante de música que o pintor conheceu na pensão onde residia em Munique, de propriedade da mãe da moça. Segundo o relato de amigos íntimos de Guignard (Lúcia Machado de Almeida, Geza Heller, Antônio Bento e Celina Ferreira), Anna abandonou Guignard durante a lua-de-mel na Itália. A paixão infeliz por Anna iria se repetir nos diversos casos de amor platônico de Guignard no Brasil. Em 1924, já formado, saiu definitivamente de Munique e se transferiu para Florença para estudar a pintura do Quattrocento italiano nos Uffizzi e no Pallazzo Pitti. Admirou Cimabue, Giotto e Piero della Francesca, mas principalmente Botticelli.

Foi a Paris em 1927, onde expôs no Salão de Outono, e conheceu Picasso. Em 1928, residindo no Hotel Namur da capital francesa, participou novamente do Salão de Outono e enviou um quadro para a Bienal de Veneza. No início de 1929, expôs no Salon dês Independents duas obras, *Coquetterie* e *Paysage*. Com a morte da mãe em 1926 e a da irmã em 1928, ambas afastadas de seu convívio, sentiu necessidade de restabelecer seus laços afetivos, ao menos enquanto memória, e com 33 anos retornou ao Brasil com intenção de se estabelecer definitivamente por aqui.

Já residente no Rio de Janeiro, em 1929 ganhou medalha de bronze no Salão Nacional de Belas Artes com o *Retrato de Glorinha Strobel,* surpreendente para os padrões

acadêmicos cariocas por sua liberdade estilística. No Rio estabeleceu um contato intenso com escritores modernistas, mas teve poucas relações com pintores, queixando-se do ambiente artístico "bem atrasado com relação à Europa". A exceção foi Ismael Nery que exerceu grande influência sobre a intelectualidade carioca e inclusive sobre a produção plástica de Guignard no período[6]. Após o Salão de 31, mostra da Escola Nacional de Belas Artes sob a direção modernizadora de Lúcio Costa, Guignard estabeleceu novos laços de amizade com artistas modernos: Cícero Dias, Goeldi e principalmente Portinari.

Em 1935, por 6 meses, Guignard deu aulas de desenho no recém criado Instituto de Artes da Faculdade de Filosofia da Universidade do Distrito Federal. Portinari mantinha um ateliê de pintura no mesmo Instituto. A Universidade fora fechada por Getúlio Vargas após dois anos, mas Guignard saíra antes por não ter recebido nenhum tostão pelo seu trabalho. De 1931 a 1943 Guignard ensinou desenho e pintura na Fundação Osório, instituição no Rio Comprido que amparava as meninas órfãs de soldados das forças armadas. E a partir de 1933 colaborou no ateliê de arte de Pedro Correa de Araújo, nos Arcos da Lapa, com aulas de desenho e pintura. De 1936 a 1941 freqüentou assiduamente o Jardim Botânico, produzindo paisagens e naturezas mortas de motivos retirados da flora brasileira. Seu quadro *Bambus* (fig. 15)*,* de 1937, recebeu o segundo prêmio no Salão Oficial de Buenos Aires.

Guignard participou, em 1930, da coletiva de arte brasileira do Roerich Museum de Nova Iorque. Em 1936, a Carnegie International Foundation levou a exposição coletiva brasileira, onde novamente estiveram presentes obras de Guignard, para museus norte-americanos. Em 1938, participou do II Salão de Maio de São Paulo, ocasião em que o quadro *A família do fuzileiro naval* (fig. 8) foi adquirido por Mário de Andrade. Em 1939, recebeu a medalha de prata do XLV Salão Nacional de Belas Artes pela pintura *Retrato de Semíramis Siqueira* e, em 1940, adquiriu o Prêmio Viagem ao País com *Lea e Maura (fig. 10),* ou as *Gêmeas,* hoje pertencentes ao acervo do Museu Nacional de Belas Artes. Em

[6] A relação de Guignard com o meio intelectual e artístico carioca dos anos 20/30 é tema do próximo capítulo.

1942, o Museu de Arte Moderna de Nova Iorque comprou sua *Noite de São João* e, nesse mesmo ano, recebeu a medalha de ouro da Divisão Moderna do 48º Salão Nacional, pela paisagem *Serra do Mar, Itatiaia* (fig.20).

Viajou para Minas Gerais em 1941, perfazendo o circuito modernista pelas cidades históricas, além de Paraná, interior do Rio de Janeiro e São Paulo, atendendo aos objetivos do prêmio. Em 39 já havia ido para Sabará e Ouro Preto, registrando uma série de paisagens da arquitetura colonial e o seu entorno. Nesse período, de 1939 a 1942, subiu constantemente a serra carioca, visitando Nova Friburgo, sua terra natal, Petrópolis e Teresópolis. Passou também algumas temporadas de repouso médico em Itatiaia, hospedado no Hotel Repouso, do alemão Robert Donati. Guignard trocou o favor da estadia por trabalhos artísticos, como ilustração de cardápios, convites e diversas ornamentações em portas, janelas, armários, vigas e batentes, em motivos rococós, e outros populares que recordavam as decorações bávaras.

Em 1942, a União Nacional dos Estudantes organizou um curso de desenho e pintura que foi assumido gratuitamente por Guignard, no terraço da sede da entidade na praia do Flamengo. Entre os alunos estavam Iberê Camargo, Geza Heller, Alcides Rocha Miranda, Vera Mindlin, Maria Campello, Werner Amacher e Milton Ribeiro. Buscando melhores condições, os alunos alugaram o espaço de uma antiga gafieira da Lapa, chamada Flor do Abacate, e cada um contribuiu com o que pode para pagar ao mestre pela orientação. Formou-se assim o Grupo Guignard, chamado de Primeira Escola Livre de Arte do Brasil pelo jornal *Diretrizes.* Guignard organizou uma exposição dos trabalhos no Diretório Acadêmico da Escola Nacional de Belas Artes inaugurada em 25 de Outubro de 1943. No dia seguinte, os alunos da vertente acadêmica atacaram as obras destruindo um desenho de Iberê, sendo então a exposição desmontada. O pretexto fora uma entrevista de Milton Ribeiro ao jornalista Dalcídio Jurandir do *Diretrizes,* onde o aluno dizia, meses antes, que aprendera mais com Guignard em um dia do que em 4 anos na Escola. O acontecimento promoveu Guignard entre os intelectuais progressistas, resultando inclusive no convite do prefeito de Belo Horizonte, Juscelino Kubitschek, para Guignard criar um curso de arte moderna na capital mineira.

Minas Gerais

Com a mudança definitiva para Minas Gerais, os contatos diretos com seus pares e com os intelectuais fomentadores da transformação cultural brasileira tornaram-se escassos, afastando-o do cotidiano das conversas de bar, encontros no teatro, *vernissages*, salões de festa, ou a visita do final do dia ao ateliê de um colega que o meio carioca lhe permitia. Apesar da importância de seu papel como difusor do modernismo e sua atividade didática, colaborando para a formação de nomes importantes da geração abstrata, Guignard passou a ter progressivamente menor visibilidade dentro do contexto nacional. Fora de Belo Horizonte foram poucas as exposições individuais ou mostras coletivas de que participou. A grande exceção foi a retrospectiva de 1956 no MAM do Rio de Janeiro, mas em São Paulo, participou só da 1ª Bienal de 51, com poucas obras, diferentemente dos mestres modernistas Di Cavalcanti, Lasar Segall e Portinari, que foram homenageados com salas especiais. Esteve ausente da segunda Bienal e só participou novamente da principal mostra brasileira duas décadas após o seu falecimento, justamente o momento que marca a reversão desse quadro. A obra do artista, a partir da década de 80, passou a fazer parte de várias retrospectivas do Modernismo brasileiro, tomando um sentido de revisão de seus pressupostos a partir dos anos 90, contemporizando importantes retrospectivas individuais, tendo ultimamente uma visibilidade maior do que em vida.

O debate crítico também tem se acirrado em torno da produção de Guignard, principalmente a de seu período mineiro, no sentido de resgatar o pintor de seu envolvimento com os programas modernistas de cunho nacionalista. Para isso a defesa se faz pela qualidade plástica da obra e autonomia de suas relações formais, desprezando a relevância da questão temática.

O lugar de Guignard

A partir do início dos anos 30, há um consenso geral em torno de Portinari como o maior pintor moderno brasileiro. Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral são exceções num meio intelectual que torna Portinari o modelo a ser seguido por todos os pintores. Isto nos revela que, até a chegada dos anos 50, a questão do tema em pintura ainda era fundamental para o modernismo brasileiro como um todo, não só para Guignard. Aqui as bases artísticas são outras, sendo necessário vencer não só o atraso, o provincianismo – movimento tensionado com a Semana de 22, quando se buscou as inovações formais sugeridas pela vanguarda européia – mas também, primordialmente, na visão dos artistas modernistas brasileiros, construir uma cultura fundamentada em uma identidade nacional.

A particularidade da pintura de Guignard está na sua focalização no cenário brasileiro, provavelmente em função da presença ainda marcante da Natureza em nosso espaço geográfico (fig. 8, 9, 10, 11, 60, 61, 76). Construções aparecem ilhadas dentro de um fluxo que unifica todos os elementos da natureza, morros e montanhas, massas vegetais e nuvens, gazes e luzes atmosféricas coloridas, mesmo numa paisagem urbana como a do Rio de Janeiro. Homens e crianças em suas festas populares, balões flutuantes, casinhas, igrejinhas, pontes e trens, presentes em pinturas executadas na capital da República, aparecem como elementos dispersos, soltos uns dos outros, estabelecendo um ritmo musical que pontua o espaço difuso que os separam. A pouca variação de tamanho entre esses elementos que se distribuem no espaço, principalmente nas pinturas da fase mineira, reforça a questão rítmica, desconsiderando as proporções que dariam o sentido de profundidade da paisagem.

Esta procura incessante e artesanal pela paisagem brasileira, pela captação da natureza em seu devir, leva-me a questionar se Guignard esteve envolvido com a questão da construção de um projeto nacional, a busca por uma identidade brasileira que permeia a obra de artistas como Tarsila do Amaral, Mário de Andrade e Oswald de Andrade.

Tarsila, em suas paisagens rurais e urbanas não se baseia na visão, isto é, na observação dos elementos no espaço real, mas sim, na criação ou recriação desses elementos a

partir de códigos modernos, como a relação entre as formas e o espaço, as cores e os tons, os ícones e signos na pintura. Já, para Guignard, as cidades históricas brasileiras, redescobertas pelos modernistas, e sua paisagem em torno merecem um olhar que as revele internamente, resultando em maior sutileza nas cores e uma busca pela verticalização do espaço. Mas esta espacialidade que surge com as cidades históricas não caracteriza uma recusa do artista à adesão da planura do suporte (opção que o artista já flertava nas naturezas-mortas e retratos da fase carioca). Não estaria Guignard devolvendo uma tridimensionalidade ilusória às conquistas planares de Tarsila no campo da pintura de paisagem brasileira[7]?

Ronaldo Brito (1982, p. 13) afirma que Tarsila foi procurar o Brasil no futuro e na metrópole de São Paulo, onde "os planos visuais se superpõem como esforço de racionalização, vontade de saber, obediência às novas determinações da realidade industrial". Para Brito, Guignard, ao contrário de Tarsila, foi apreender o Brasil "a partir de seu passado mítico, Ouro Preto e Diamantina", onde Guignard encontra o Brasil de seu "lirismo" ou, como também poderíamos dizer, de sua "poética", numa unidade plástica entre espaço, tema e fatura. "O Brasil, vasto, vago e ignaro. [...] Guignard tentou dominá-lo pelo excesso de luz e espaço, através de um singelo sentimento pictórico, única manobra capaz de abarcá-lo sem contradição" (BRITO, 1982, p. 13).

Paulo Herkenhoff, também associando Guignard à Tarsila, chega a uma conclusão completamente diferente: "É Guignard quem realiza a fala de Tarsila sobre o barroco inscrito na superfície difusa." E, ainda, ao refletir sobre a produção mineira de Guignard,

---

[7] Sônia Salzstein diz que Tarsila, ao dispor o "fundo" de *A Negra*, age com uma "maliciosa ambigüidade" entre o "desdobramento analítico de planos" e o "signo cifrado de uma paisagem particular", por exemplo na enorme folha de bananeira. "Importa dizer que nesse trabalho a artista manipulava com involuntária ironia antropofágica tanto o critério 'formal', universalista, evidente no arrojo construtivo dos elementos pictóricos **(o espaço planar e estrutural da pintura moderna)** quanto o critério 'local', afetivo e particularista, do 'tema regional'". Salzstein vem em defesa da inteligência construtiva de Tarsila e identifica a artista com o experimentalismo associado historicamente ao termo "moderno". "(...) essa desenvoltura que permitiu a ela se apropriar, enfim, da ordem moderna e submetê-la a uma nova dinâmica cultural. É claro, então, que Tarsila empreenderia tal desarticulação sem prescindir de um estrito domínio do espaço moderno, pois permanecia sob a égide do plano e de uma redução quase abstrata dos elementos que estruturam a superfície pictórica" (SALZSTEIN, 1998. Grifos meus).

diz: “O clima ameno da cor caipira chapada de Tarsila encontrou o estado de evanescência” (HERKENHOFF, 1998, p. 341-342) Herkenhoff atenua esta inserção de Tarsila na modernidade sugerida por Brito, afirmando que a contribuição da artista para a arte brasileira é

> muito mais do que uma redução do espaço à dimensão **planar** ou à **noção de superfície**, está na sua definição de uma cor do Brasil. A cor caipira, do período pau-brasil, sintetiza o gosto visual das cidades coloniais barrocas de Minas Gerais, dos subúrbios das grandes cidades e do universo rural. Celebra a ingenuidade do vernáculo. Nas cenas urbanas, Tarsila não aponta choques entre a natureza e a modernidade. O rural se sobrepõe freqüentemente ao mundo urbano, cujo maior símbolo continuará sendo o fenômeno oitocentista do trem. Tarsila desenvolveu uma paleta brasileira, que não totalizando o país, demarca sua teoria da cor. Era o desejo de “pintar em brasileiro” (Aracy Amaral) (HERKENHOFF, 1998, p. 337-340. Grifos meus).

O momento inaugural deste despertar para uma identidade nacional, dentro do Movimento Modernista brasileiro, ocorreu com a “viagem de redescoberta do Brasil”, realizada em 1924, por Mário de Andrade, Oswald de Andrade, o poeta franco-suiço Blaise Cendras, Tarsila do Amaral, Olívia Guedes Penteado e Godofredo da Silva Telles. Foi uma jornada de São Paulo para o Rio de Janeiro e, depois, de trem para o interior de Minas Gerais, estado por onde se passou pelas cidades históricas. Segundo Aracy Amaral, o movimento deu uma guinada em direção aos elementos nacionais da cultura, identificados tanto com o passado colonial quanto com as manifestações populares encontradas na viagem. Esta valorização da cultura popular passa a ser integrada como um dos ingredientes da estética modernista. Tarsila escreve, em 1939, sobre a viagem a Minas:

> Senti um deslumbramento diante das decorações populares das casas de moradia de São João del Rei, Tiradentes, Mariana, Congonhas do Campo, Sabará, Ouro Preto e outras pequenas cidades de Minas, cheias de poesia popular. Retorno à tradição, à simplicidade. [...] Encontrei em Minas as cores que adorava em criança (apud AMARAL, 1998, p. 22).

Essa identificação de um “assunto brasileiro” com um colorido “caipira” e uma forma “primitivista” inaugura um projeto nacional modernista. Em Guignard podemos identificar questões semelhantes, sendo ele denominado “nacionalista lírico” por Lourival

Gomes Machado[8]. Por outro lado, Sônia Salzstein discorda de qualquer identificação de Guignard com o projeto de Tarsila.

> A originalidade da presença de Guignard [...] sua autoconfiança desarmada, que o faz entregar-se à pintura a partir de um viés interno, alheio às idéias do projeto civilizador que vemos nos anos 'légerianos' de Tarsila, por exemplo, alheio à idéia de uma racionalidade construtiva que deveria resgatar positivamente o caos tropical para a construção de uma nova cultura nacional (SALZSTEIN, 1992, p. 16).

Em suas paisagens mineiras, principalmente naquelas onde aparecem as festas de São João e nas "paisagens imaginantes"[9], Guignard dá um tratamento às casinhas, igrejas, pessoas e balões, muito próximo ao do pintor *naïf*. De maneira bem contrastante, os fundos e seus elementos topográficos, morros e montanhas, mais as nuvens e neblinas que invadem estas montanhas, recebem um tratamento de técnica apurada, revelando não só o conhecimento da pintura moderna, mas também o de uma tradição que vem das paisagens fantásticas de Da Vinci e dos flamengos.

Parece haver aqui uma interpenetração resolvida entre homem e natureza. Onde não há um domínio do homem, nem a natureza aparece com a pujança ameaçadora do romantismo. Estas paisagens sugerem um equilíbrio sutil: Guignard pode ter assimilado as noções estéticas de Graça Aranha, da integração da consciência no Todo Universal e retoma certos anseios que pertenciam aos artistas anteriores ao Modernismo, como a questão da captação luminosa da paisagem brasileira.

Tais avanços e recuos, tão numerosos na sua produção de paisagens mineiras, principalmente das cidades históricas, resultam de um embate com uma nova visibilidade,

---

[8] "Alberto da Veiga Guignard cresceu praticamente na Europa. Trazia ao voltar homem feito ao Brasil, uma bagagem de erudição que, como prejudicasse sua fase de adaptação. Procurou recuar para o campo da técnica a sabedoria adquirida lá fora e penetrou no mais íntimo do brasileirismo de assunto e de sentimento. Os grupos de tipos populares – a *Família do Fuzileiro Naval*, a *Família numa Praça* – dão-nos uma medida perfeita da pureza do povo e de seu mundo interior de crenças e valores refletidos nessas figuras que posam, com se fosse diante do fotógrafo ambulante, procurando mostrar o quanto valem. (...) O seu *lirismo nacionalista* é passo legítimo da 2ª fase do modernismo." (MACHADO, 1946, p.64-65).

[9] Paisagens criadas pelo artista usando elementos das cidades coloniais.

com um espaço sugestivo, porém, ainda não traduzido plasticamente. Guignard desenvolve uma linguagem a partir da atração que estes espaços lhe despertam.

O artista busca o seu conteúdo dramático na interpretação subjetiva da natureza em seus ciclos. É uma natureza que não se revela em seus ímpetos. Representar o clímax, ou o momento de seu maior esplendor ou afirmação, corresponderia a dominar o seu tempo. Mas em Guignard, a natureza está num processo tão lento que é imperceptível para a noção humana: sua paisagem possui o ritmo geológico das pedras. O que o artista registra é essa pulsação imperceptível, tímida, auto-reflexiva. O espaço proposto por sua pintura diferencia-se inteiramente daquele espaço instituído pelo cubismo que se autoreferencia, enquanto organização plástica e bidimensionalidade da pintura. Por essa razão, os paradigmas de uma crítica modernista internacional, que se constituiu a partir do entendimento e da articulação desses códigos plásticos autônomos, acabam por restringir a leitura das obras de nossos artistas modernos, por não corresponderem plenamente a tais referenciais. Em seu texto sobre Guignard, Rodrigo Naves compara as fortes e decisivas soluções plásticas do cubismo analítico, em sua ruptura com a continuidade espacial ilusionística, aos espaços difusos da paisagem de Guignard, com sua pouca diferenciação e uma afirmação tímida dos recursos sintáticos da pintura:

> Com o cubismo o espaço adquire um tanto da solidez das coisas, ao passo que elas recebem algo da plasticidade espacial. Assim, a unidade das telas obtinha uma nova configuração, na medida em que esse intercâmbio propiciava uma interação mais estreita entre ambos. Fragmentadas, recortadas por diferentes pontos de vista, as pinturas analíticas de Picasso e Braque estabelecem também uma continuidade entre as figuras e seu ambiente, sem as antigas imunidades recíprocas.
>
> No entanto, essa continuidade não significa dissolução de uma coisa na outra. Os diversos pontos de vista e os planos facetados gerados por eles criam uma trama de relações que faz com que as figuras sejam mediadas pelo seu ambiente, e vice-versa. [...]
>
> Guignard, ao contrário, cria unidades sem mediações, continuidades que ocultam sua costura. Obviamente ele não quer fazer sua pintura retornar à espacialidade da tradição, com suas fronteiras nítidas, delimitadas. Mas suas soluções – de resto, extremamente originais – também revelam muito de suas dificuldades. Em vez de articular espaço e figuras, Guignard tende a enfraquecer seus limites. No caso das montanhas, chega mesmo a dissolvê-las (NAVES, 1996, p. 133-134).

Naves se sensibiliza pelas contribuições originais do pintor, mas se frustra com a investigação dos fundamentos modernos, pois não encontra em Guignard a intenção de articulação dos elementos plásticos numa estrutura que possa substituir o assunto.

> O espaço se instila nos seres, retirando quase toda sua solidez. O aspecto lavado dos quadros decorre dessa infiltração lenta, e o mundo parece prestes a escorrer, como se o víssemos através de uma janela molhada. Convertida numa substância homogênea, a realidade se condensa aqui e ali em massas mais claras ou mais escuras, numa dinâmica singela e aquosa.
>
> Assim, aquilo que era apenas uma paisagem torna-se uma figuração da natureza, com sua matéria primeira e seus movimentos de morosa diferenciação. Ao mesmo tempo essa natureza revela uma potência tímida. Sua matéria rala demonstra pouca disponibilidade para individuações fortes. De algum modo ela parece fadada a uma existência atmosférica, avessa a momentos mais marcados. Desse modo a natureza de Guignard também mostrará uma outra face: quase nenhuma predisposição para as ações que a retirem de seu repouso, dando-lhe forma e atividade. Afinal, como envolver um meio tão lábil e propiciar-lhe um recorte? (NAVES, 1996, p. 134).

Se aceitarmos como "moderno" em arte a percepção do artista da fragmentação do mundo e da experiência, na aceleração da vida e simultaneidade de ritmos diversos a partir do desenvolvimento tecnológico, a princípio, as soluções plásticas do cubismo analítico respondem diretamente a estas novas sensibilidades. Mas, se levarmos em conta que todas estas modificações atingem o artista no seu senso de identidade, revelando parcelas do "eu" antes não aparentes, identificadas agora com o seu interior, concluiremos que essa nova consciência só se desenvolveu a partir dessa crise provocada pela "modernidade". A negação de signos deste universo exterior moderno pode ser identificada como sintoma de uma nova sensibilidade, também moderna, pois inerente à crise da "modernidade". Alfredo Bosi, em conferência do ciclo de palestras *Tempo e História – Caminhos da Memória, Trilhas do Futuro* (in NOVAES, 1992), reflete sobre a crise que leva a consciência a relativizar noções como "progresso" e "evolução". Ele se refere a Guimarães Rosa, que traduz a paisagem mineira em narrativa, na qual se abrem outras possibilidades de percepção do tempo.

> Em Rosa a linguagem narrativa não é só sintaxe, seqüência, é também mito e poema. Como tal, alcança reviver, polifonicamente, as riquezas e os enigmas da sabedoria arcaica mediante a travessia pelas mentes e pelos corações sertanejos nas Minas Gerais do começo do século. [...] *Em Grande Sertão: Veredas* é o intenso e solene sentimento da natureza que modula a relação do homem com a mulher, do

> homem com o companheiro amado até a angústia do impossível, do homem consigo mesmo, do homem com o transcendente (BOSI, 1992, p. 31-32).

Em Guignard, é o sentimento da natureza que modula o processo criativo, o tempo artesanal de sua pintura. As casinhas, as igrejas, as pessoas e suas festas não parecem destoar do ritmo impresso na sua paisagem. Novamente Bosi pode esclarecer este ponto:

> As formações simbólicas (cantos, poemas, danças) e todas as manifestações litúrgicas desenrolam-se em um tempo existencialmente pleno. Mais rigorosamente: são essas formações que tornam o tempo existencialmente pleno.
>
> É um tempo que a presença humana qualifica. É um tempo na qual a ação dos afetos e da imaginação produz uma lógica própria, capaz de construções analogicamente belamente ordenadas (BOSI, 1992, p. 26-27).

O tempo captado por Guignard, na vida daquela comunidade de homens que festejam, é um tempo da ordem do sagrado, pois vive dos ciclos da natureza e os reverencia. Entretanto, é captado pelo artista de longe, porque só à distância é possível distinguir os ritmos de freqüência diferentes, engrenados numa única música.

> Lévi-Strauss formulou uma hipótese segundo a qual o universo do mito, em que vivem os povos indígenas (e uma das dimensões cognitivas e afetivas em que vivem os modernos), se realiza como linguagem, pelas suas analogias, e constrói-se à maneira de uma pauta musical, com seus retornos, acordes e suas correspondências horizontais e verticais (apud BOSI, 1992, p. 27).

Nas "paisagens imaginantes" de Guignard, os homens não vivem como num mito? Esses homens brasileiros com quem sonha Guignard não seriam como os índios de antes da colonização, vivendo num sutil equilíbrio com os ritmos e processos da natureza? O artista imagina uma sociedade utópica, que não violenta nem a si, nem ao seu meio ambiente. Na pintura ele encontra a possibilidade de sonhar talvez com a construção de uma Nação Brasileira, um país do futuro, mas deixando de lado as grandes exaltações dos que estiveram engajados no Movimento Modernista Brasileiro. Neste sentido é importante detectar de onde vem o conceito "nacionalista", de que por ventura possa a pintura de Guignard estar imbuída. Será que sua arte está vinculada só a este conceito ou podemos vislumbrar a sua superação?

Para responder se a obra de Guignard é moderna, levantei os critérios que definem uma obra como moderna, apontando seus limites e abrangências. A dependência em

relação ao tema, indicada por alguns críticos atuais, ou a aproximação literária que a obra do artista pressupõe, impõe a necessidade de uma nítida demarcação de critérios para a modernidade visual brasileira.

O nacionalismo – que tem em Mário de Andrade seu principal idealizador – é a tendência principal do Modernismo brasileiro a partir dos anos 30 e continua hegemônico até os anos 50, período que abrange a produção de Guignard. Abro uma discussão sobre as eleições críticas de Mário de Andrade e a estética adequada ao nacionalismo pretendido. Verifico também se os "retratos populares" de Guignard foram produzidos para se ajustar à demanda nacionalista. Sua pintura é caracterizada com o termo "lirismo nacionalista", numa aproximação que a crítica faz de sua obra com a demanda intelectual, em especial seus "retratos populares", num primeiro momento e, posteriormente, suas "noites de São João".

Não se sabe se essa produção teria agradado a Mário de Andrade em seu fomento por uma arte brasileira, moderna, engajada socialmente e de forte identificação nacional. O intelectual paulista tinha uma vasta produção em jornal sobre crítica de artes plásticas contemporânea, mas nada fala sobre as paisagens de Guignard. Quais elementos da pintura de Guignard impediram Mário de elogiá-lo, ou criticá-lo publicamente? As paisagens "imaginantes" do pintor, com suas casinhas rústicas e igrejinhas barrocas, nascem das paisagens que tem por tema principal a festa junina. A princípio elas estão dentro deste contexto de busca por símbolos de uma identidade nacional, por vezes associada à cultura popular, e aos exemplos de solução arquitetônica colonial, identificada por Mário de Andrade à criatividade da mão de obra mestiça, fator precursor da deformação anti-clássica, defendida por ele como elemento principal da estética moderna.

A pesquisa também contempla como a obra do pintor foi recebida pela crítica contemporânea à produção do artista, por quais transformações passaram os olhares sucessivos da crítica e se os critérios usados até hoje dão conta das qualidades específicas que a obra de Guignard aponta.

As paisagens são a parte da produção do artista mais significativa para responder as questões levantadas. Por esse motivo, justificam a escolha para uma análise mais

detida de suas articulações plásticas e poéticas, permitindo responder qual seria a especificidade das paisagens de Guignard em relação à produção artística brasileira. Sendo o tema fundamental nessa produção, as paisagens problematizam os pressupostos da crítica, impondo maior abrangência de critérios. As soluções plásticas, que advém do processo constitutivo desta obra, provam que esta produção não é mera ilustração de tema literário ou onírico. Há uma espacialidade específica, resultante dessa produção, que nos leva a outra série de perguntas, relacionadas à importância da literatura e da visão, da práxis plástica desse processo imaginativo, da experiência com a *distância* e da observação *in loco*.

Capítulo 1

O solo estético e ideológico no período carioca de Guignard (1929-1943)

1.1 Modernismo Carioca e a *Estética da Vida* nos anos 20

> Guignard quando chegou ao Rio encontrou um meio pouco estruturado em arte. As pessoas mais interessadas no assunto se encontravam aos domingos na casa de Aníbal Machado.
>
> Portinari tinha acabado de chegar da Europa e deu uma entrevista ao 'Globo' onde se manifestava contra a arte academicista e contra os artistas que se diziam modernos, mas que achava superficiais.
>
> [...] Nessa época, Guignard estava muito interessado em trabalhar com pessoas daqui e tinha vontade de expor junto com eles. Era muito amigo de Murilo Mendes. Por seu intermédio conheceu Ismael Nery (MIRANDA, 1982, p. 122).
>
> Ele (Guignard) era amigo, muito amigo de Aníbal Machado. Ele freqüentava reuniões na casa do Aníbal, do Álvaro Moreira, quer dizer, uma certa vinculação dele com o meio intelectual. Isso era normal naquela época. Se você não se encontrasse num intelectual com quem você ia conversar? [...] Meu conhecimento com Guignard teria sido na Associação de Artistas Brasileiros ou no Hotel Palace, na Avenida Rio Branco. O que ocorria ao mesmo tempo é que havia artistas modernos e também acadêmicos, sobretudo na parte literária. Havia umas senhoras que vinham tomar chá às cinco horas e tínhamos que sentar para tomar chá, coisa que não era do nosso agrado. As meninas Álvaro Alvim, por exemplo. Era um momento curioso porque depois vinham expondo lá nessa Associação o Guignard, o velho Cardosinho, que era uma espécie de anjo entre nós, Portinari, enfim, vários outros artistas (RODRIGUES, 1982, p. 127).

Os depoimentos acima nos dão uma idéia do meio cultural e artístico do Rio de Janeiro por ocasião do retorno de Guignard ao Brasil e nos anos logo a seguir. A capital do país era, desde o início do séc. XIX, o grande pólo produtor cultural e artístico, com as principais instituições do país, como a Academia Brasileira de Letras, fundada no final do século XIX, e a Escola Nacional de Belas Artes, que substituiu a Academia Imperial. O Rio de Janeiro possuía estrutura institucional e tradição para as manifestações artísticas. Embora São Paulo tivesse se tornado importante centro econômico do país, no início do séc. XX, seus artistas iam para a capital a fim de lá receber formação e se inserir no meio artístico. O Rio representava o único local do país com algum mercado de arte instituído, mesmo que incipiente. A Semana de Arte Moderna de 1922 desloca os grandes acontecimentos para São Paulo, não obstante o fato de sua inauguração se restringir a uma elite econômica que se reunia em Saraus domiciliares. A cidade paulista rompe com a tradição carioca, mas não possui estrutura para receber as novas manifestações. A repercussão da Semana de 22 não alcança outros estados e, mesmo em São Paulo, fica

restrita mais a intelectuais do que a artistas. Joaquim Inojosa, intelectual pernambucano, lembra:

> Do modernismo nada se falava, mesmo porque o brado da Semana de Arte Moderna de São Paulo se diluíra nos ecos dos esplendorosos festejos da Independência e naqueles da arrancada heróica dos 18 do forte. [...] Se a Semana de Arte Moderna se tivesse realizado na capital da República, sua repercussão pelos estados teria sido talvez imediata, como foi o discurso de Graça Aranha na Academia Brasileira de Letras (AMARAL, 1975, p. 49).

O Rio de Janeiro, mesmo tendo o ambiente mais adequado para a arte e sendo o pólo difusor da cultura, além de principal centro urbano do país, não poderia abrigar um evento modernista. Justamente em função do domínio artístico e cultural brasileiro, suas instituições tradicionais resistiram às transformações.

Nas recordações de Antonio Bento podemos ver como o grupo carioca foi se articulando numa direção diferente dos modernistas paulistas:

> No começo de 1926, Mário Pedrosa, Lívio Xavier e eu, impressionados com a falta de ressonância das idéias artísticas de vanguarda no Rio, pensamos em lançar um manifesto, mais ou menos dentro do espírito dadaísta ou surrealista [...]. Nosso manifesto estava impregnado de um espírito nihilista, pelo caráter violento de seu protesto contra a cultura. Éramos adeptos da *cretinização* à Lautreamont, da valorização do irracional e dos elementos anti-estéticos, os quais desejávamos que prevalecessem nas obras de arte (BENTO, 1973, p.19).

Nesse momento, um único pintor moderno participou das reuniões do grupo de intelectuais, cuja presença se tornou marcante para esse meio: Ismael Nery. Sem alcançar projeção entre os modernistas paulistas, deixou sua marca no ambiente carioca, do qual logo Guignard participou.

> [...] Graças a um pedido de Mário Pedrosa a Murilo Mendes pude ver o conjunto de trabalhos de Ismael Nery, no quarto desse poeta, numa pensão da velha e demolida rua Gal. Câmara. [...] Anos depois, presumo que no começo de 1928, em outra pensão da Praça São Salvador, após falar com Murilo Mendes, levei lá, um grupo composto de Graça Aranha, Renato Almeida, Ronald de Carvalho, Álvaro Teixeira Soares, Manuel Bandeira, Prudente de Morais Neto, Sérgio Buarque de Holanda, Rodrigo M. F. de Andrade, Tristão de Athayde, José Geraldo Vieira, Peregrino Júnior, Agripino Greco, Álvaro Moreyra, Murilo Mendes, Mário Pedrosa e pouco mais, o estado maior do movimento moderno no Rio. [...] Todos mostraram admiração pela pintura de Ismael. E Graça Aranha manifestou-se sobre o artista com o calor e a simpatia que lhe eram habituais (BENTO, 1973, p. 20).

A longa citação de estelares termina destacando a figura de Graça Aranha numa espécie de reconhecimento da influência que o escritor tinha perante o grupo modernista carioca. Antonio Bento confessa que no ano da conferência de Graça Aranha na Academia, 1924, teve seu primeiro contato com a arte moderna ao conhecer Ismael Nery:

> Quanto ao meu caso pessoal, confesso realmente que, pelas alturas de 1924, em matéria de pintura, foram alguns de seus quadros (de Nery) e não os de Picasso ou Braque que não tinham chegado ao Rio senão através de insignificantes reproduções a preto e branco, as obras plásticas que concorreram para familiarizar-me com o espírito moderno (BENTO, 1973, p. 18).

Guignard compartilha com esse grupo tendências subjetivas e oníricas, em apreço às sugestões do inconsciente, que podem ser detectadas em alguns de seus autoretratos (fig. 1, de 1931), em paisagens metafísicas, ou ainda em temas cheios de metáforas como *Glória do Artista* e *Santa Cecília*, ambos de 1933. Suas naturezas mortas também têm um clima de sonho, próximo da pintura metafísica de De Chirico, *Natureza morta com peixes* (fig. 2), de 1933[1]. É ainda Antonio Bento quem recorda esta influência em seus primeiros anos:

> [...] Guignard me disse (em 1929), em resposta à pergunta que lhe fiz sobre suas impressões do meio artístico brasileiro, que Ismael era o único pintor moderno que havia encontrado no Rio. Gravei bem a afirmativa, porque essa era também minha opinião, excetuando naturalmente Di Cavalcanti [...]. Aliás, Guignard sofreu desde logo a influência da fase surrealista de Ismael. Seu julgamento era o de um artista vindo do estrangeiro e já afeito ao conhecimento das tendências européias mais avançadas (BENTO, 1973, p. 21).

Apesar de freqüentar intensamente as rodas intelectuais presididas pelos escritores, Guignard tem um interesse focado unicamente na problemática da pintura e não opina em questões filosóficas e metafísicas, regiões para onde se dirigem constantemente as discussões.

---

[1] "Tomando como exemplo o quadro *Natureza morta com peixes,* de 1933, há muitas afinidades com a pintura 'metafísica' italiana deste século. (...) Não é demais supor que Guignard estivesse consciente do esforço de movimentos da pintura européia para alcançar uma transcendência, que em seu extremo extravasou para o surrealismo, mas que manteve em outras bases a insistência na apreensão figurativa associada a um simbolismo narrativo. Guignard explora em várias obras esse efeito conseguido pela criação de uma ilusão temporal, ou uma pintura que parece muito anterior à sua condição presente." (ROSA, 2000, p.177-178)

Murilo Mendes também deixa o seu testemunho desse período:

> As discussões sucediam-se pela noite adentro, na pequena casa de Botafogo, depois do Leme. Eram poucos os amigos fiéis. Os que apareciam mais freqüentemente eram Jorge Burlamaqui, Antonio Costa Ribeiro, Mário Pedrosa, Antonio Bento e eu. Guignard vinha sempre, mas apenas para conversar sobre pintura. Ismael gostava muito dele e, quando caiu doente, em 1930, pediu-lhe para fazer seu retrato. É um dos melhores retratos pintados por Guignard e ao mesmo tempo um bom documento de Ismael humano, do Ismael que tantas vezes vi de coração quebrado, como sucumbido sob o peso de todas as desgraças e sofrimentos da humanidade [...] (MENDES, 1996).[2]

Ismael Nery morreu de tuberculose pulmonar em 1934. Muitas das obras de Guignard até essa data flertam com o universo onírico e metafísico (fig. 3,4 e 5), tendo em comum com Nery o apreço pelas imagens oníricas. Entretanto, as obras de Nery são francamente mais subjetivas, usando os meios plásticos para a investigação do eu e da natureza humana (fig. 6). Guignard, de temperamento muito mais dócil, propenso a devaneios de restituição dos estados de alma mais agradáveis e menos enraizados em recalques ou culpas inconscientes – fatores que possivelmente aproximaram Nery do surrealismo – procurou dissolver as tensões entre consciente e inconsciente, homem e meio, natureza e cultura, numa aproximação indireta com a estética de Graça Aranha. A partir de 1937, algumas paisagens de Guignard chamaram a atenção do círculo intelectual por ele freqüentado. Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, Antonio Bento, Jorge de Lima e, principalmente Murilo Mendes, sofriam com a recente perda de Ismael Nery, considerado um "pintor-poeta". Logo se percebeu que um não seria continuador do outro. Guignard começava a revelar uma pintura muito característica, principalmente em seus "retratos populares". Suas paisagens, sucessivas a alguns desses retratos, incorporam elementos "primitivos, infantis, que disfarçam uma sofisticada elaboração espacial da paisagem". Estes poetas e intelectuais do Rio de Janeiro associaram a linguagem desenvolvida pelo pintor nestas paisagens como muito próxima à imagem poética. Assim, a pintura de Guignard passou a ser chamada de lírica e depois veio o termo "nacionalismo lírico", também identificado ao pintor.

---

[2] O artigo foi publicado, inicialmente, no jornal O Estado de São Paulo em 16.07.1948.

Guignard até 1935 não correspondera aos apelos modernistas para uma busca pela identidade nacional, mas a partir destes retratos de grupos familiares, parece tomar a direção dessa demanda. A questão da identidade nacional nos anos 20 é de interesse, principalmente, do grupo paulista, enquanto os modernistas cariocas, sob a influência de Graça Aranha, estão imbuídos de um sentido universal de integração do homem na natureza brasileira.

Paulo Herkenhoff vê uma dificuldade da crítica de arte no Brasil, do modernismo até os dias atuais, em aceitar referências metafísicas na produção de arte moderna:

> Alguns equívocos metodológicos prevalecentes na crítica do Brasil adotam a posição canônica de abjugar qualquer referência como forma de traição do projeto moderno. Não se trata de proclamação ou de verificação de verdades. Esse dogmatismo pode estar freqüentemente armado na ingenuidade, ou, até mesmo, na arrogância do crítico ante a existência individual do artista. Pode ser sustentado pelo desconhecimento dos processos de elaboração do imaginário ou daquelas experiências concretas de algumas figuras fundamentais da arte moderna. Por vezes, a equivocada interpretação materialista da história ou o uso mecanicista de Marx, Nietzsche e Freud pareceriam sustentar, como uma assepsia racionalista, o rechaço de qualquer contaminação metafísica. A persistência de interesses metafísicos na modernidade em geral e na brasileira em particular, depois da morte de Deus anunciada por Nietzsche, contamina o projeto de modernidade [...] (HERKENHOFF, 2003, p. 27).

Herkenhoff encontra a influência metafísica na proposta estética de Graça Aranha.

> Em 1921, às vésperas da Semana de Arte Moderna, Graça Aranha, um de seus promotores, publica a instigante *Estética da Vida*, apontando a falta de comunhão da alma brasileira com a natureza. [...] Graça Aranha convocava os artistas a transformarem sensações em paisagens – cor, linha, planos, massas – em arte. 'A cultura brasileira deverá se constituir a partir de uma nova relação com a natureza brasileira', observa Eduardo Jardim de Moraes, avaliando o peso inicial de Graça Aranha sobre o modernismo (HERKENHOFF, 2003, p. 51).[3]

Na medida em que nosso meio artístico, no começo do século, é muito incipiente em termos de artes plásticas, o mesmo não ocorrendo com a literatura que

[3] A citação a que se refere Herkenhoff é de MORAES (1978).

descendia de uma forte tradição em Portugal, faz-se necessário perscrutar os passos do desenvolvimento artístico através dos produtores literários, que serviam também de críticos de artes plásticas, e de estetas em geral. Os pintores e escultores foram devedores dos escritores. No Rio vemos a importância de Manuel Bandeira, Murilo Mendes, Mário Pedrosa, Antonio Bento entre outros. Em São Paulo, é principalmente Oswald de Andrade, Sérgio Milliet e Mário de Andrade que nortearam os critérios estéticos de nossas artes plásticas até o término da segunda Guerra Mundial. A partir dos anos 30, a cidade do Rio de Janeiro passou a polarizar as manifestações plásticas das diversas regiões do país, mas também, neste momento, a influência dos intelectuais paulistas se tornou hegemônica e mesmo à distância, impôs-se sobre o grande centro político e artístico do país.

Não pretendo levantar as idéias e direções apontados por todos estes intelectuais mas, sim, ater-me a Oswald, Mário e Graça Aranha, este último por ter o papel de inaugurador do movimento moderno no Rio de Janeiro, em seu discurso de ruptura com a Academia Brasileira de Letras em 1924, acendendo sobre todo o Brasil suas idéias estéticas. Graça Aranha, empenhado até o fim da vida na teorização de uma estética mais aderente à vida moderna, foi o único escritor e intelectual com produção ainda no século XIX a participar do Modernismo Brasileiro. A partir dos grandes pensadores alemães do séc. XIX, Hartmann, Shopenhauer e Nietzsche, Graça Aranha lançou-se em meditações sobre o homem no Universo, identificando consciência e universo em *A estética da vida* (1921) e *Espírito moderno* (1924). Procurou extrair dessa unidade uma filosofia de vida que se resolve em atitudes estéticas contemplativas e fruidoras da existência.

> Aquele que compreende o Universo como uma dualidade de alma e corpo, de espírito e matéria, de criador e criatura, vive na perpétua dor.
>
> Aquele que pelas sensações vagas da forma, da cor e do som se transporta ao sentimento universal e se funde ao Todo infinito, vive na perpétua alegria (ARANHA, 1968).

Para Graça Aranha, o brasileiro descende de um povo nostálgico e melancólico, o português – que nunca está feliz em meio à natureza brasileira e anseia pela volta às terras civilizadas – e de povos como o negro africano e o ameríndio – que a vêem com o "terror cósmico" do homem primitivo, "ignorante da sua comunhão com o Todo". Compondo um

esboço de uma "metafísica brasileira", Graça Aranha conclui que o homem brasileiro deveria vencer seu "terror cósmico", incutindo o sentido de arte e das outras formas espirituais que integram a cultura e dão a medida da liberdade. Não uma forma refinada e antitropical (como a dos parnasianos e mesmo Machado de Assis), mas a incorporação consciente das forças primitivas que subjugam o homem brasileiro.

Animado de tais pontos de vista, voltando da Europa em outubro de 1921, Graça Aranha encontrou no Rio o grupo ao qual pertencia Manuel Bandeira, e onde segundo as palavras do poeta "o movimento estava já em plena impulsão, totalmente estruturado em seu concurso" (ARANHA, 1968; vide também MORAES, 1978). Já, na Semana de Arte Moderna, em 1922, em contato com Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Paulo Prado, os conceitos de Graça Aranha se aproximam do primitivismo, que marca a vanguarda européia, mas com a qual Aranha se reposiciona em 1924.

No Rio, teve contato intenso com Ronald de Carvalho e Renato Almeida, chamados por Alfredo Bosi de "ala Graça Aranha" (BOSI, 1994, p. 331-336), com Manuel Bandeira e Ribeiro Couto. Este último nunca se afastou da linha da poesia penumbrista; já Manuel Bandeira vinha do intimismo da última fase do simbolismo – na Suíça travara contato com Paul Éluard e viera marcado por um neo-simbolismo de cuja dissolução nasceria seu modernismo – muito mais intimista e pouco propenso a empenhar-se num projeto histórico, como aquele em que se envolveram seus amigos paulistas.

O individualismo confidencial e auto-irônico de Manuel Bandeira esteve próximo dos poetas paulistas no jogo com o verso livre e no esforço de romper com a dicção parnasiana, mas distante das tentações ideológicas de Oswald e Mário, no seu simbolismo que ainda permanece e o aproxima da experiência com o inconsciente:

> [...] Na minha experiência pessoal fui verificando que meu esforço consciente só resultava em insatisfação, ao passo que o que me saía do subconsciente, numa espécie de transe ou relembramento, tinha ao menos a virtude de me deixar aliviado de minhas angústias. Longe de me sentir humilhado, rejubilava como se de repente me tivessem posto em estado de graça (BANDEIRA, 1958, p.21-22, vol. 2).

Alfredo Bosi (1994, p. 363) vislumbra em Bandeira momentos "raros mas definitivos, em que a extrema e surpreendente singeleza formal é, a um só tempo, mensagem e código de um corte metafísico na condição humana, carnal e finita, no entanto presa a um lancinante anseio de transcendência: *Momento num café, Contrição, Maçã, A estrela, Canção do vento e da minha vida* [...]". Isso não pode ser creditado a uma influência de Graça Aranha sobre Manuel Bandeira, mas talvez seja mais um índice de proximidade que caracteriza o grupo carioca como um modernismo dado a tendências mais metafísicas, enquanto o grupo de São Paulo adere a conceitos "mágicos vitalistas", como veremos adiante.

Uma questão que diferencia o grupo modernista paulista do grupo carioca é a importância dada à assimilação do desenvolvimento industrial e tecnológico. Essa visão se confronta à integração homem-natureza de Graça Aranha (e suas reservas à visão científica) e ao pessimismo de artistas como Ismael Nery em relação ao progresso tecnológico e até à idéia de uma história ou tempo progressivo (v. BENTO, 1973, e MENDES, 1996).

Alfredo Bosi aponta para a contradição do modernismo paulista de primeira hora na fusão de técnica e instinto. As máquinas se tornam metáforas da potência para os poetas paulistas deslumbrados ainda com os manifestos futuristas de Marinetti. Bosi (1988, p.122) lembra que, para Macunaíma, a máquina é "um signo dotado de poderes mágicos, a força pode matar embora certamente não saiba amar:"[4]

> Tomou-o um respeito cheio de inveja por essa deusa deveras forçuda. Tupã Famachado que os filhos da mandioca chamavam de máquina, mais cantadeira que a mãe d'água, em bulhas de sarapantar (BOSI, 1988, p. 122)

Para Bosi, o Modernismo de São Paulo, ao estender seus olhos para a nação, "não poderia apanhá-la na sua riqueza e pobreza concretas", esquecendo de tudo o que não era nem São Paulo, nem a tribo, nem o rito:

---

[4] Artigo publicado originalmente em *Temas*, nº6, 1979.

> [...] diante da alternativa sofrida por todos os povos coloniais – ou o futuro tecnológico ou o passado aborígine – preferiu resolver o impasse fugindo à escolha. Pela fusão mítica:
>
> 'O instinto caraíba
> Só a maquinaria'
>
> (*Manifesto Antropófago*, Oswald de Andrade) (apud BOSI, 1988, p. 122)

Assim, o modernismo paulista rompe com o sertanismo estilizado dos pensadores parnasianos, mas em seu lugar coloca em prática um primitivismo mais radical e mais romântico:

> [...] o imaginário de 22 se encontrava com o renovado irracionalismo europeu. Era um primitivismo culto, que não tolerava mais o jeito parnasiano de falar da vida rústica. Em nome de uma poética do inconsciente, 22 opôs-se às sensaborias do penúltimo nativismo. O ângulo de visão era o de intelectuais mais informados e mais inquietos que se propunham desentranhar a poesia das origens, o substrato selvagem de uma 'raça', e que desejavam intuir o modo de ser brasileiro aquém da civilização ou então surpreendê-lo na hora fecundado seu primeiro contato com o civilizador (BOSI, 1988, p. 119).

Seria este também o *primitivismo* de que Graça Aranha queria que o brasileiro se conscientizasse?

Em 1922, Graça Aranha participaria da Semana inaugurando-a com sua conferência *A emoção estética na arte moderna*, súmula de suas concepções filosóficas presentes em *A estética da vida* (1921).

Eduardo Jardim de Moraes resume as idéias de *A estética da vida* como uma visão sintética do universo que não pode ser apreendido pelo discurso científico, mas em sua realidade essencial pela estética da vida, na valorização da apreensão intuitiva da realidade:

> Analisando ainda a demarcação dos limites da ciência feita por Graça Aranha percebe-se que, além de fragmentário, o conhecimento científico nos obriga à manutenção de posição dualística implícita no afastamento da pesquisa científica com relação ao que é pesquisado. Este afastamento, distanciamento do eu com relação ao mundo, deve ser, superado em uma estética da vida que confunda o eu com o cosmos, num processo de integração na realidade cósmica.
>
> Visão do todo, integração no cosmos são metas que só podem ser atingidas pelo sentimento por vias emocionais como a religião, a filosofia, a arte e o amor (MORAES, 1978, p.23-24).

Por trás da concepção estética de Graça Aranha está uma visão artística não realizada pelo autor, mas que influencia outros artistas. É possível detectar esse trânsito de influências em Manuel Bandeira, Ismael Nery, Aníbal Machado, Antonio Bento, Villa Lobos, Cecília Meirelles, Jorge de Lima, Murilo Mendes e Ronald de Carvalho, entre outros[5]. E a partir deles, tais idéias chegaram até Guignard. Manuel Bandeira e Guignard tiveram muitas afinidades e uma relação muito próxima no período em que residiram na mesma cidade. O poeta escreveu muitas críticas elogiosas ao pintor e defendeu-o prontamente por ocasião da invasão e destruição de trabalhos por alunos da academia na exposição do Grupo Guignard em 1943, ou *Nova Flor do Abacateiro*, nome cunhado pelo poeta. Em 1945, Guignard ilustrou os *Poemas Traduzidos* de Manuel Bandeira. No período de 1929 a 1933, Guignard sofreu grande influência dos poetas que freqüentou no Rio de Janeiro, principalmente Jorge de Lima, Murilo Mendes, Cecília Meireles, além de Manuel Bandeira. Suas pinturas versaram temas literários e alegorias como *Sonho do Poeta* (col. Paulo Mendes de Almeida) e além de produzir ilustrações para os livros dos poetas, como em *Mira-Celi*, de Jorge de Lima, aceitou encomendas para ilustrações de poemas de autores já mortos como Castro Alves e Tomás Antonio Gonzaga (*Marília de Dirceu*). O interesse e encantamento foram recíprocos: Guignard foi tema para poemas de Cecília Meirelles (*O rei Guignard*), não publicado em seus livros, mas dedicado pessoalmente, e Carlos Drummond de Andrade (*A Guignard*).

Para Graça Aranha, a arte deve se incorporar ao ritmo da natureza, o movimento do mundo natural deve ser integrado na obra de arte. Dos artistas modernos brasileiros, é Guignard quem mais se aproxima desses pressupostos estéticos em suas paisagens, de início através dos efeitos atmosféricos que integram o espaço, e

[5] Cícero Dias, em depoimento de 7 de novembro de 1981 para Carlos Zílio, diz "[...] eu tenho a impressão de que os movimentos importantes, quer dizer, eu não diria movimentos, mas atitudes importantes, foram a Semana de Arte Moderna, a saída de Graça Aranha quando rompeu com a Academia Brasileira de Letras e o Movimento Regionalista do Norte. Esses três elementos foram de fato básicos na formação do espírito do povo brasileiro. [...] a eclosão na Escola foi em 1931, quando houve o Salão Moderno, organizado por Lúcio Costa, onde eu expus um quadro enorme. [...] Esse grupo era formado pelo poeta Manuel Bandeira, Ismael Nery, Villa Lobos [...] Eu acho que a posição do Graça Aranha nesse movimento moderno, foi quase que decisiva." (VIEIRA, L. 1984).

posteriormente em suas paisagens mineiras, nas quais é a distância que integra o observador ao Todo, como discutiremos nos capítulos de análise das obras.

Eduardo J. de Moraes (1978) afirma que, para Graça Aranha, "esta integração supõe a conversão dos nossos contatos com a natureza em contatos estéticos." E continua analisando, em relação à sua concepção estética:

> A *essência da arte* é o sentimento da unidade, realizando-se pelos contatos sensíveis com a natureza, pelos sentidos corporais e transportando as sensações até à altura das emoções vagas e indefinidas do todo. A função da arte passa dessa forma a ser a de refletir o espetáculo universal. Função de reflexo que se torna possível no jogo de conversão do contato com a natureza em contato estético. A arte tem, portanto, a finalidade de nos fazer participar do movimento do todo infinito pela transformação da nossa existência em existência estética. Vemos aqui que é toda a existência humana que se torna domínio da arte.
>
> A arte não está a serviço de ideais morais, religiosos ou filosóficos. Sua utilidade se esgota em sua própria função – na integração do cosmos. O segundo trabalho a ser feito pela arte é o da sua incorporação ao ritmo da natureza. É o movimento deste mundo natural que deve ser integrado na obra de arte. Esta integração supõe a conversão dos nossos contatos com a natureza em contatos estéticos. O trabalho humano deve estar em conformidade com o ritmo universal (MORAES, 1978, p. 26-27).

Se é possível encontrar uma aproximação da paisagem posterior de Guignard com essas idéias, o mesmo não se dá com as paisagens brasileiras de Tarsila do Amaral desenvolvidas nos anos 20, principalmente as da fase Pau-Brasil. Mas Moraes (1978, p. 29) lembra ainda que a natureza para Aranha não seria apenas o mundo natural, "mas esse mundo e aquilo que a atividade humana sobrepõe a ele. Neste sentido, a arte não incorpora em si apenas um ritmo natural, em sentido estrito, mas também o ritmo que se faz sentir na natureza transformada pelo homem".

É essa natureza transformada que Guignard encontra nas cidades históricas, onde os núcleos urbanísticos se soltam, espalhando-se pelos espaços de montanhas e vales. A paisagem brasileira que Guignard compõe de maneira única é a que envolve essas cidades numa paisagem que sofreu a infiltração de uma cultura, que parece relutar a essa condição, ao permanecer camuflada em meio à natureza.

Para Graça Aranha, a incorporação do ritmo da vida moderna na arte não está em desarmonia com o ritmo universal, já que:

> todo o movimento febril da vida moderna, aquele valorizado pela estética futurista e que está mais tarde presente em nosso modernismo, sem usar feições dinamistas, deve ser integrado na obra de arte. O que importa é a conversão deste ritmo estético e, assim, a incorporação no Todo Universal. [...] Afirma-se a independência expressiva da arte por seus próprios meios. Graça Aranha parece compreender a evolução das artes no séc. XX como marcada pela independência da pesquisa artística e pela afirmação da expressão essencial de cada arte (apud MORAES, 1978).

Esta faceta da *estética da vida* abre-se para a incorporação dos ritmos e processos modernos, através das criações artísticas. Neste sentido, podemos vislumbrar as obras de Tarsila que incorporam à paisagem natural signos da modernidade, tendo como modelo na fase "Pau-brasil" a cidade industrial de São Paulo, pelo menos assim era apresentada em suas pinturas. É interessante focarmos uma pintura de Tarsila que tem a paisagem do Rio como modelo, nessa tentativa de aproximação com o meio intelectual carioca. *Carnaval em Madureira*, de 1924 (fig. 7) é uma pintura que se concentra na temática das manifestações populares como possível resposta à assimilação dos códigos vanguardistas europeus a partir de uma posição "localista". Icléia Borsa Cattani (1994, p. 154) identifica a questão colocada pelos modernistas paulistas de 24: "como ser modernos, sem perder a própria identidade?"

Cattani afirma que Tarsila realizou com *Carnaval em Madureira* a "sobreposição de signos *brasileiros* ligados a manifestações populares" com aqueles "signos da modernidade pictórica e industrial européia" (CATANI, 1994, p. 155). Sobreposição que também ocorre na mesma época nas pinturas que enfocam o cenário urbano paulistano mas que não conseguem atingir a mesma semântica de evidente identidade nacional a qual o motivo carioca se presta, na sua explícita apresentação do que é considerado típico. Tarsila presenciou o carnaval carioca no início de 1924 e seguiu, junto à caravana paulista, para Minas Gerais na Páscoa. Segundo Cattani (1994, p. 155), a intenção desta viagem para além das vertentes paulistas era "*redescobrir* o Brasil puro, ingênuo, com suas manifestações populares, considerado mais *autêntico* que a cidade moderna que começava a surgir."

Tarsila do Amaral buscou um equilíbrio entre dois mundos: o de uma civilização incipiente – mas que nos simbolizaria como únicos, primitivos e originais, diante da modernidade européia – e o mundo dos avanços necessários oriundos dessa modernidade – na autonomia racionalista da técnica que levaria ao desenvolvimento industrial e econômico. Tal equilíbrio, almejava-se, nos libertaria da dependência cultural e do bom gosto erudito baseado na importação estética. Neste sentido, Tarsila vai ao encontro da visão contraditória que Mário e Oswald tinham do modernismo. Para Maria de Fátima Morethy Couto (2004, p. 21) "o movimento modernista suscitou uma dualidade [...]: o desejo de ser, ao mesmo tempo, atual e autêntico", a afirmação nacional só foi possível graças ao convívio com as vanguardas européias, e "[...] a preocupação posterior de revalorizar as origens do Brasil correspondia ao interesse internacional pelos elementos arcaicos de culturas pouco desenvolvidas, pelos produtos de estética ditas 'primitivas'." Maria de Fátima aponta, ainda, os temas aos quais a pintura de Tarsila corresponde, em termos visuais, ao anseio de "fabricação de uma 'matéria-prima' exclusivamente nacional":

> Após o primeiro período de exaltação da vida urbana, artistas e escritores voltam-se para o Brasil profundo. As lendas indígenas, os temas folclóricos, as festas e tradições populares tornam-se suas principais fontes de inspiração. Enquanto os pintores tentam explorar a 'cor local' da paisagem brasileira e as peculiaridades dos costumes nacionais, os escritores, com o intuito de libertar o português do Brasil das convenções lusitanas, buscam incorporar a linguagem familiar e cotidiana do cidadão comum (COUTO, 2004, p. 29-30).

Mário de Andrade diz em *Prefácio Interessantíssimo*:

> Arte não consegue reproduzir natureza nem este é o seu fim. Todos os grandes artistas, ora consciente ora inconscientemente foram deformadores da natureza. Donde infiro que o belo artístico será tanto mais artístico, tanto mais subjetivo quanto mais se afastar do belo natural (apud BOSI, 1988, p. 117).

E para não ficarmos apenas com Mário de Andrade, vejamos este trecho do *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*, de Oswald de Andrade:

> O trabalho contra o detalhe naturalista – pela síntese, contra a morbidez romântica – pelo equilíbrio geômetra, pelo acabamento técnico, contra a cópia, pela invenção e pela surpresa. [...] O contrapeso da originalidade nativa para

> inutilizar a adesão acadêmica. A reação contra todas as indigestões de sabedoria. O melhor de nossa tradição lírica. O melhor de nossa demonstração moderna (apud COUTO, 2004, p. 23).[6]

Uma vez que um dos cânones da arte moderna era a aproximação dos valores plásticos das culturas ditas primitivas, muito próximos de nossa cultura em manifestações culturais dos povos indígenas, nas raízes africanas de nossa sociedade e na produção cultural popular brasileira, uma afirmação de identidade foi buscada no "primitivo" nacional. Foi a tentativa de "olhar para dentro" (CÂNDIDO, 2000, p. 108-115), buscar a natureza (ARANHA, 1968), e o "primitivismo" (Oswald, Mário), como programa para uma cultura brasileira. Para Graça Aranha, em concordância com Mário e Oswald neste quesito, nossa arte brasileira sempre foi falsa, pois estava baseada em pressupostos importados. Antonio Cândido chama a atenção para o fato de que esse movimento "para dentro" teve como conseqüência, principalmente, a libertação de recalques literários, sociais e étnicos, que afloraram no momento do mergulho. Seria um nacionalismo, já nos anos 20, associado à idéia de identidade e atualização da cultura brasileira. Para o pensador, o modernismo brasileiro lida com a modernidade quando mergulha no seu auto-conhecimento.

Maria de Fátima Morethy Couto traz a reflexão crítica da nossa experiência de imitação da vida cultural que perpassa toda nossa história e o momento agudo de ingenuidade e ufanismo que sucede ao Manifesto Pau-Brasil, nas palavras de Roberto Schwarz.

> O programa pau-brasil e antropofágico de Oswald de Andrade tentou uma interpretação triunfalista de nosso atraso. [Nela] o desajuste não é encarado como vexame e sim com otimismo, como indício de inocência nacional e da possibilidade de um rumo histórico alternativo. [...] É o primitivismo local que devolverá a cansada cultura européia o sentido moderno, quer dizer, livre da maceração cristã e do utilitarismo capitalista. A experiência brasileira seria um ponto cardeal diferenciado e com virtualidade utópica no mapa da história contemporânea. [...] Em lugar do embasbacamento, Oswald propunha uma postura cultural irreverente e sem sentimento de inferioridade, metaforizado na deglutição do alheio: cópia sim, mas regeneradora (SCHWARZ, 1989 p. 37-38).

---

[6] Publicado originalmente na edição do Correio da Manhã de 18 de março de 1924.

Em 19 de junho de 1924, Graça Aranha proferiu um discurso na Academia Brasileira de Letras, intitulado *O espírito moderno*, como uma "plataforma de um projeto de construção da cultura nacional" (MORAES, 1978, p. 30). Este discurso é posterior à publicação do Manifesto Pau-Brasil e apresenta críticas veementes à postura nacionalista de Oswald, levando a uma polêmica entre os grupos modernistas do Rio e de São Paulo. O ponto de discórdia é a questão da brasilidade:

> Ser brasileiro não é ser selvagem, ser humilde, escravo de terror, balbuciar uma linguagem imbecil, rebuscar os motivos da poesia e da literatura unicamente numa pretendida ingenuidade popular, turvada pelas influências e deformações da tradição européia (ARANHA, 1924, p.60).

Manuel Bandeira escreve, em outubro de 1924, a Carlos Drummond de Andrade, explicando o conflito e contemporizando:

> O Graça Aranha condena o primitivismo e bate-se pelo universalismo. Esse universalismo, entretanto, não exclui os temas nacionais, como ele próprio se encarregou de mostrar no *Malazarte*. O Oswald de Andrade defende o primitivismo, mas o primitivismo dele é civilizadíssimo: o que ele quer é acabar com a imaginação livresca, fazer olhar para a vida com olhos de criança ou de selvagem, virgens de literatura. [...] Pensando bem, creio que no fundo estão todos de acordo, e o problema é enquadrar, situar a vida nacional no ambiente universal, procurando o equilíbrio entre os dois elementos (apud MORAES, 1978, p. 31).

A nacionalidade para Graça Aranha deve ser captada de forma intuitiva:

> O Brasil cessará um dia de ser o ambiente da elegia para inspirar os acordes do hino dionisíaco à força, à beleza, à alegria de nascer, que ali sorri na irreprimível germinação da vida maravilhosa. [...] Para que houvesse artes plásticas e fôssemos uma nação de artistas da forma, seria indispensável uma grande intimidade com a natureza, e sentimos a imperiosa necessidade de representá-la pela sua cor, e pelas suas linhas, seria preciso o sentimento da realidade, que é o sentimento das coisas objetivas... (apud MORAES, 1978, p. 35-36).

E, na conferência de 1924, propõe:

> [...] para o objetivismo dinâmico a arte exprime o movimento das coisas, que agem pelas suas próprias forças independentes do eu (ARANHA, 1924, p. 32).

Para ele, o universal só pode ser atingido pela afirmação do singular, ou seja, a dimensão universal da obra de arte depende da inserção na realidade brasileira, para ser alcançada. É interessante como essa idéia é recuperada pelos movimentos regionalistas e

até por João Guimarães Rosa, mas no caso do autor de *Grande Sertão: Veredas* (1956) esta idéia se funde às experiências com a linguagem popular efetuadas pelos modernistas de 20, através da fala mítica dos jagunços.

O apoio de Graça Aranha às expressões artísticas regionalistas é um dos pontos principais da discórdia entre ele e Mário de Andrade. Este assume uma posição diametralmente oposta à de Graça Aranha ao se lançar em pesquisas rigorosas do folclore e manifestações culturais populares pelas regiões mais afastadas do país e também ao partir para um levantamento rigoroso da arte colonial e barroca brasileira, cujo processo pode ser notado com a publicação de seu ensaio sobre Aleijadinho, de 1928. O escritor paulista tinha ciência da importância da pesquisa sobre as manifestações folclóricas regionais, sendo o intelectual que trabalhou com mais afinco para o levantamento desse material diversificado. Mas quanto ao reaproveitamento deste "fundo cultural", deste arcabouço da nacionalidade, Mário pleiteava uma generalização sem idiossincrasias regionais, buscando uma expressão nacional que servisse tanto para o norte como para o sul. Este traço de unidade nacional da composição de uma cultura modernista em Mário causou estranhamento aos intelectuais modernistas nordestinos, como Gilberto Freyre, José Lins do Rego e Inojosa, todos com maior aproximação a Graça Aranha. Posteriormente, nos anos 30, esta relação tensa com o escritor paulista se estende a João Cabral de Mello Neto e, principalmente, Jorge Amado. Manuel Bandeira faz o papel de diplomata entre as facções conflituosas.

Aracy Amaral (1997) credita a Blaise Cendrars, presente na viagem de redescoberta do Brasil de 1924, o estímulo ao interesse dos brasileiros na realidade primitiva nacional. Porém, Mário de Andrade já havia empreendido uma viagem para as cidades históricas de Minas, no 1º semestre de 1919, que despertou o seu interesse pela arte colonial brasileira, com suas soluções plásticas diversas do modelo português. Esta percepção Mário tornou pública em 1920 em quatro ensaios, pela *Revista do Brasil* (ANDRADE, M. 1920). Essa inserção na realidade brasileira, esse mergulho para dentro, no contato com a cultura e a religiosidade popular, onde também se revela o passado colonial e artístico – esquecido e desprezado por um século de importações de padrões culturais – é o mote introdutor para a realidade nacional.

Não há dúvida que houve essa influência do "primitivismo" dos círculos literários europeus para o surgimento do ideário nacionalista de 1924. O contato de Oswald e Tarsila com Blaise Cendrars se dá em Paris, em 1923. Tarsila escreve da França para a família:

> Sinto-me cada vez mais brasileira: quero ser a pintora de minha terra. Como agradeço por ter passado na fazenda a minha infância toda. As reminiscências desse tempo vão se tornando preciosas para mim. Quero, na arte, ser a caipirinha de São Bernardo, brincando com bonecas de mato, como no último quadro que estou pintando. [...] Não pensem que esta tendência brasileira na arte é malvista aqui. Pelo contrário, o que se quer aqui é que cada um traga uma contribuição de seu próprio país. Assim se explicam o sucesso dos bailarinos russos, das gravuras japonesas e da música negra. Paris está farta de arte parisiense (apud AMARAL, 1975, p. 84).

Carlos Zílio, a respeito da influência francesa sobre a descoberta do "primitivo" nacional, afirma:

> [...] o que para Cendrars era apenas a descoberta de uma realidade diferente da sua, para os modernistas era a descoberta da sua própria realidade (ZÍLIO, 1982b, p. 7).

Eduardo Jardim de Moraes também aponta para esta questão, mas lembra que as soluções encontradas pelos brasileiros para o "primitivismo" sofreram transformações exigidas por nossos modernistas, em função da compreensão que tiveram de que os problemas estéticos surgidos no contexto cultural europeu eram completamente diferentes dos problemas brasileiros.

> Pau-Brasil denuncia duas ordens de fatos: a importação das soluções estrangeiras pela cultura nacional com todo o processo de construção de uma falsa cultura, cultura de erudição e as próprias soluções tal como foram elaboradas nos centros produtores europeus. Com o movimento Pau-Brasil preparamo-nos para adotar uma nova perspectiva do mundo da cultura. Ela deve romper com as soluções importadas através da valorização dos elementos nacionais (MORAES, 1978, p. 84).

Oswald critica o fenômeno da transplantação que resulta nos traços doutores da cultura brasileira, que para o poeta tem o papel de travestir nossa realidade. Não é ainda Mário de Andrade quem Oswald visa nesta crítica mas, sim, Graça Aranha, a cuja obra credita o problema do desenraizamento e da falsa cultura.

É nesse momento que a viagem de redescoberta do Brasil ocorre para Oswald como a transformação de uma ótica falsa por uma perspectiva verdadeira, substitui a ilusão de que somos cultos, pela descoberta de nossa verdadeira cultura, enraizada no nosso passado colonial, e nas manifestações autônomas, isentas de transplantação.

A descoberta de uma arte plástica brasileira do período colonial, encontrada em Minas Gerais pela caravana modernista, também tem importância crucial para a constituição de uma identidade artística nacional. Eneida Maria de Souza destaca a relevância da riqueza artística do barroco mineiro para a complementação do conceito de moderno na busca de sua particularidade nacional:

> Motivado pela lição de Blaise Cendrars, poeta franco-suíço que incentiva os jovens escritores a buscar o exótico, a tradição e o primitivo presentes na arte barroca mineira, os paulistas saem em busca de elementos capazes de propiciar a descoberta de uma cultura de traço nacionalista. Uma das fórmulas encontradas por Mário de Andrade, com base na experiência com o barroco, foi a sua conjunção com o expressionismo alemão, por ambos responderem por princípios estéticos semelhantes: a deformação do objeto artístico e o surgimento do homem novo. A substituição contínua que o modernismo opera em relação às vanguardas, a escolha do expressionismo e o abandono do cubismo e das manifestações artísticas da Escola de Paris serão para Mário uma forma não só de refletir sobre o nacionalismo brasileiro pelo viés de empréstimos estrangeiros, mas ainda de reciclar esses empréstimos, optando pela Alemanha em detrimento da França. O que estava em jogo era a defesa de um projeto coletivo de afirmação nacional, presente nas várias áreas do saber (SOUZA, E., 1999, p. 129).

Se é impossível encontrar semelhanças entre os primeiros trabalhos de Guignard e os de Tarsila, esse encontro ocorre por via das diferentes recepções que os dois artistas fazem do conceito de "primitivo". Segundo Teixeira Leite, o "primitivismo" que Guignard assimilou na Alemanha deriva da leitura que fez do expressionismo alemão, em sua fase sucessiva à 1ª Guerra Mundial, através do movimento *Neue Sachlichkeit*:

> O *Neue Sachlichkeit* comportou três espécies de artistas. À última dessas espécies, o crítico Franz Roh denomina de 'a escola de Rousseau', porque os artistas que compunham o grupo – como o russo Walter Spies e, em certa fase de sua obra o alemão Max Pfeiffer Watenphul – efetivamente sofreram a influência do *Douanier.* [...] O *Neue Sachlichkeit*, portanto, comportava veristas, monumentalistas e *ingênuos* (LEITE, 1962, p. 41).

Na produção de Guignard, que vai de 1935 a 1942 (fig. 8, 9, 10, 11 e 60), podemos encontrar possíveis ecos dos apelos estético-ideológicos de Mário e Oswald, na sua leitura da cultura popular, como veremos adiante.

1.2 O Nacionalismo

Para Gilda de Mello e Souza (1980), o modernismo brasileiro da década de 20 apresenta duas fases: o primeiro momento tem início em 1917, com a *atualização / modernização* inaugurada com a exposição de Anita Malfatti; o segundo, em 1924, quando a questão da elaboração de uma cultura nacional, em sentido amplo, torna-se primordial.

Mário de Andrade procura substituir o "universalismo pragmático" do primeiro momento por um "nacionalismo pragmático" (SOUZA, G. 1980) a nortear o segundo. Este projeto de pensar o povo brasileiro, denominado por Mário de "nacionalismo pragmático", consolida-se em 1928, com a feitura de *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*.

Na obra, o autor lança mão da narrativa lúdica na forma de lenda transcendendo o código realista / naturalista / positivista. Segundo Haroldo de Campos (1973), a narrativa de *Macunaíma* segue as leis dos contos maravilhosos, produzidos pela cultura popular e pela mitologia dos povos agrários.

Sensível às distinções entre o "primitivo" histórico e o "primitivo" como pesquisa do homem integrado a uma cultura da civilização, o viés por onde Mário se apropria do "primitivismo" é psicanalítico. Segundo Alfredo Bosi, há duas motivações principais em Macunaíma. A primeira é o desejo de contar através de uma estilização da linguagem que processa as poéticas das vanguardas européias e o "primitivismo estético". A segunda, a procura de uma identidade nacional, percorrendo trilhas superpostas à existência selvagem, colonial e moderna.

> A busca intensa do sentido interno e das motivações selvagens e recalcadas, que ora se dão, ora se escondem na máscara dos atos e das palavras é comum à psicanálise [de que há marcas evidentes na construção de *Amar,verbo intransitivo*], ao Surrealismo e ao Expressionismo. Um fastio das estilizações brilhantes e afetadas que povoavam a cena da *belle époque* tem como correlato a sondagem do mundo onírico individual e, em mais ampla esfera, o encontro maravilhado com imagens e ritmos das culturas não européias (BOSI, 1988b, p. 130).

Bosi vai buscar na erudição de Mário de Andrade o olhar "primitivista":

> As presenças fortes de Tylor, Frazes, Lévy-Bruhl e Freud, além do intuito de tocar as matrizes de um imaginário "nosso", mediante a invenção artística, deram a forma e tom a esse período fecundo da atividade literária de Mário de Andrade. E até mesmo o seu posterior nacionalismo musical e os seus valores de engajamento – que o norteiam nos anos de 30 e nos tempos escuros da 2ª Guerra – não se compreendiam bem sem o confronto com a etapa que culminou na redação de *Macunaíma* (BOSI, 1988b, p. 130).

A revivescência em registro moderno dos mitos indígenas, africanos e sertanejos permeará a produção de obras de arte nos anos 30 e 40, chegando até os anos 50. A influência pode ser creditada à escrita anárquica de Oswald de Andrade. Entretanto, a mediação entre o material folclórico e o tratamento literário moderno (via teorias do inconsciente e pesquisa antropológica da "mentalidade pré-lógica"), que resulta em *Macunaíma*, e mais a atividade de folclorista de Mário – capaz de sondar as mensagens e os meios expressivos de nossa arte primitiva nas áreas mais diversas como a música, a dança e a medicina – tornam-se referência seminal para a produção cultural desses anos.

Antonio Cândido também aponta para o caráter de ruptura em face a uma tradição estética e cultural européia, não só em seus aspectos tradicionais e ultrapassados, ligados a uma realidade pré-industrial, mas nos aspectos de recalque e inferioridade da dependência dos valores importados. Neste sentido, o modernismo realizou uma necessária superação de traumas e complexos, as "componentes recalcadas da nacionalidade".

> [...] O nosso modernismo importa essencialmente, em sua fase heróica, na libertação de uma série de recalques históricos, sociais, étnicos, que são trazidos triunfalmente à tona da consciência literária [...].
>
> O modernismo rompe com este estado de coisas. As nossas *deficiências*, supostas ou reais, são reinterpretadas como *superioridades*. A filosofia cósmica e superficial, que alguns adotaram em certo momento nas pegadas de Graça Aranha, atribui um significado construtivo, heróico ao cadinho de raças e culturas

> localizado numa natureza áspera. Não se precisaria mais dizer e escrever, como no tempo de Bilac ou do Conde Afonso Celso, que tudo é aqui belo e risonho: acentuam-se a rudeza, os perigos, os obstáculos da natureza tropical. O mulato e o negro são definitivamente incorporados como temas de estudos, inspiração, exemplo. O primitivismo é agora fonte de beleza e não mais empecilho à elaboração da cultura. Isso na literatura, na pintura, na música, nas ciências do homem.
>
> Mário de Andrade, em *Macunaíma* (a obra central e mais característica do movimento), compendiou alegremente lendas de índios, ditos populares, obscenidades, estereótipos desenvolvidos na sátira popular, atitudes em face do europeu, mostrando como a cada valor aceito na tradição acadêmica e oficial correspondia, na tradição popular, um valor recalcado que precisava adquirir estado de literatura (CÂNDIDO, 2000, p. 110-111).

Cândido também aponta o caráter dionisíaco dos escritores neste impulso pela recuperação de símbolos associados ao popular e ao "primitivo".

> [...] Sobretudo a descoberta de símbolos e alegorias densamente sugestivos, carregados de obscura irregularidade; a adesão franca aos elementos recalcados de nossa civilização, como o negro, o mestiço, o filho de imigrantes, o gosto vistoso do povo, a ingenuidade, a malandrice. É toda a vocação dionisíaca de Oswald de Andrade, Raul Bopp, Mário de Andrade (CÂNDIDO, 2000, p. 112-113).

Pelos motivos apresentados acima, *Macunaíma* não promove aquela síntese almejada por Graça Aranha. É novamente Bosi quem aponta os vetores díspares na obra de Mário.

> Na dinâmica ideológica do autor de *Macunaíma* parece que se articulou um lugar ideal de encontro entre dois vetores cujas direções acabariam sendo às vezes, opostas: o vetor da *memória afetiva* e o vetor do *pensamento social crítico*.
>
> A memória, investida de um *pathos* fortíssimo, foi trazendo para o interior da rapsódia (*Macunaíma*) um quase infinito viveiro de imagens e cenas, ritos e lendas, frases e casos que constituíam o seu mais caro tesouro, a fonte inexaurível do seu populário luso-afro-índio-caboclo...
>
> O trabalho de organização artística dessa variada *poranduba* atesta, em primeiro lugar, a seriedade com que Mário a reconhecia como um complexo sistema de formas significantes, e que ele identificava com a cultura brasileira subconsciente, não letrada[7]. Cultura em que se inseriam não apenas os indígenas, mas também os caipiras e sertanejos, os negros, os mulatos, os cafuzos e (por que

[7] Daí o interesse inicial de Mário pela obra de Cícero Dias e pelos retratos familiares de Guignard na aproximação que estas pinturas estabeleciam com a arte popular, com a pintura *naïf*.

> não?) o branco que vive entre a técnica e a magia, como se vê no capítulo '*Macumba*', descrição de uma sessão a que não faltaram jornalistas, ricaços e "empregados-públicos, muitos empregados-públicos."
>
> A origem étnica e cada fio cultural de base importa menos do que o tecido resultante, este, sim, assume com o passar do tempo um matiz próprio que se reconhece, afinal, como brasileiro (BOSI, 1988b, p. 136).

Mário crê no mito da neutralidade científica contra a importância da intuição como categoria definitiva da brasilidade defendida tanto por Oswald quanto por Graça Aranha. Enquanto Mário distingue em Oswald sua utopia divinatória e paternalista, este acusa no primeiro o seu lado "doutor". O caminho indicado por Mário tenderá para a pesquisa científica. A discórdia entre eles é apontada por Eduardo Jardim de Moraes:

> [...] o problema da brasilidade vem formulado na obra de Mário e na obra dos antropófagos de forma bastante diferente. Enquanto Mário se tratava de fazer o levantamento dos elementos que compunham o acervo cultural da nação, para Oswald e seus companheiros, a brasilidade é uma espécie de camada essencial, de substrato da nação, que deve ser apreendida de forma intuitiva (MORAES, 1978, p. 159).

Em seu texto crítico sobre o período colonial, Mário vê em Aleijadinho, o artista mestiço, indefinido socialmente, os primeiros indícios da nacionalidade que procurava identificar a partir de 1924, para poder desenvolver o projeto nacionalista modernizador da cultura brasileira (cf. FABRIS, 1983, p. 192-193).

À biografia pessoal de Aleijadinho, Mário junta dois aspectos relevantes: "o *mal-estar* reinante na época que é social, econômico e psicológico e a *mulatice* como estado de alma criador e inovador numa situação de crise e descrédito geral." (AVANCINI, 1998, p. 134).

Mário de Andrade exercitou sua crítica de artes visuais esporadicamente, publicando-a em periódicos, não com a mesma dedicação empregada à crítica de música e literatura. Através dela, percebemos como o escritor adaptou as múltiplas motivações que aportariam em sua *rapsódia* (conforme aponta Alfredo Bosi em *Situação de Macunaíma*) para opções no terreno das artes plásticas já não tão múltiplas assim. José Augusto Avancini revela, em sua pesquisa sobre a crítica de Mário de Andrade, que o momento de produção mais profícuo de Mário nesta atividade se deu entre 1927 e 1932, quando

publicou no *Diário Nacional,* onde discutiu, principalmente, "o papel do artista, a função da obra de arte" e "o aproveitamento dos elementos populares na construção artística erudita" (AVANCINI, 1998, p. 69). Segundo Gilda de Mello e Souza, a atividade como crítico de artes visuais na segunda metade da década de 20 teve, em Mário de Andrade, a função de "pregação a favor do Nacionalismo e a reinvidicação de uma abertura de nova frente de influência artística e cultural, diversa das que haviam atuado no período das vanguardas" (SOUZA, G. 1980, p. 255-256). Os artistas que mais se aproximavam do modelo defendido por Mário no final da década de 20 eram Di Cavalcanti, Tarsila do Amaral, Lasar Segall e em parte, Cícero Dias. O pintor pernambucano Cícero Dias, que conquistou nos anos 20 o entusiasmo dos escritores paulistas, foi criticado por Mário de Andrade a partir do início dos anos 30, devido às concepções estéticas universalistas do intelectual paulista, mas continuou a receber o apoio entusiasmado de um Oswald de Andrade completamente encantado pelo lado selvagem, desordenado e anárquico do lirismo de Dias. O primeiro a reconhecer o trabalho do pintor pernambucano foi Di Cavalcanti, por ocasião de sua exposição no Rio de Janeiro em 1926, que o apresentou para Graça Aranha. Este usou de seu prestígio para possibilitar a realização da primeira exposição de Cícero, ocorrida em junho de 1928 no Palace Hotel do Rio de Janeiro (RIBEIRO, 2004. p. 19-29). Mário de Andrade é avisado por Manuel Bandeira sobre a exposição em carta datada de 21 de junho de 1928, mas não tem a oportunidade de ver a exposição. O encontro entre o escritor e o pintor ocorreu no final desse ano.

De Cícero Dias, Mário deixa a significativa percepção:

> [...] conta essas coisas interiores, esses apelos, sonhos, sublimações, seqüestros. Os desenhos dele formam por isso um *outro mundo* comoventíssimo, em que as representações atingem às vezes uma simplificação tão deslumbrante que perdem toda caracterização sensível (ANDRADE, M. 1973a, p. 169-173).

E no *Turista Aprendiz,* Mário defende o pintor da alcunha de infantil:

> [...] Cícero é justamente o contrário disso. Possui uma personalidade surpreendente. Possui uma fatalidade de expressão formidável cujos valores psicológicos principais são sexualidade, sarcasmo e misticismo, justamente as coisas que a criança menos possui (RIBEIRO, 2004, p.23).

A obra de Cícero deste período demonstra temas simpáticos ao ideário nacionalista de Mário, e sua linguagem próxima do "popular" e do "folclórico" não estaria distante dos elementos trabalhados literariamente pelo escritor em *Macunaíma.* Mas como Mário tentava estabelecer um "corpo definido de idéias com finalidade normativa" para o Nacionalismo, o resultado era o cerceamento da liberdade criativa, como concluiu Gilda de Mello e Souza sobre a relação do crítico com o artista (SOUZA, G. 1980, p. 260-261).

Para Avancini, Mário viu como positivas, principalmente, a temática local e o tratamento plástico determinado por ela, tanto em Cícero Dias como também em outro artista, Osvaldo Goeldi, de soluções bem diversas do pintor pernambucano.

> A série dos Pescadores materializaria esse comprometimento e íntima associação entre o tema nacional e a visão expressionista (em Goeldi). Quanto a Dias, Mário se impressiona com a espontaneidade do artista, com a imediaticidade com que registra sua percepção afetiva da realidade urbana do Recife (AVANCINI, 1998, p. 163).

Mas Avancini concorda com Gilda: o encanto de Mário por Cícero dura pouco, logo lhe incomoda a pouca disciplina plástica do pintor. Mesmo no período de maior simpatia em relação à produção do pernambucano, Mário só deixou transparecer sua admiração comovida em cartas para os amigos, concentrando suas críticas nos periódicos do final dos anos 20 a temas gerais, só destacando um artista com uma série de resenhas, Lasar Segall. Nos anos 30 o artista lituano seria substituído, na preferência do crítico, por Portinari. Os textos críticos de Mário foram assimilados não só como relevantes, mas muitas vezes como determinantes de um imaginário plástico nacional. É possível que o seu interesse na área não se restringisse a uma única diretriz, mas como sua crítica foi mais pontual com a eleição de poucos artistas nacionais, estes acabaram por se tornar paradigmas para a busca da identidade nacional, limitando as pesquisas plásticas até o final da 2ª Guerra.

É curioso o caso de um artista como Goeldi, sobre o qual Mário nutria grande admiração, limitar-se a alguns poucos comentários. Talvez a consideração da gravura como uma arte menor, sem a mesma importância e abrangência da pintura, tenha influenciado o fato.

Mário escreveu sobre Goeldi nos anos de 1929 e 1930, período em que sua atividade de crítico de artes visuais foi mais prolífica. Após 1932 Mário restringiu esta atividade trazendo aportes mais pontuais. Goeldi trabalhava numa área extremamente carente, a das artes gráficas, e os elogios efusivos de Mário se relacionam à técnica, revelando um crítico muito mais aberto do que o que se mostraria ao comentar os pintores.

> Osvaldo Goeldi não apresenta nada de literatura nas xilogravuras dele. São xilografias, na melhor expressão do termo. Ele revela o que está além da palavra, e que está nos limites da gravura em madeira. Isso é um valor excelente, sobretudo aqui, onde infelizmente grassa uma plástica de efeitos e de sentimentalismo, muito mais próximo da literatura do que da plástica propriamente (ANDRADE, M. 1973b, p. 162).

José Augusto Avancini (1998, p. 159-161) sublinha, na crítica à gravura de Goeldi, a percepção de Mário com relação à preocupação do gravador em respeitar os materiais, sem fazer com que eles parecessem o que não eram. Mário assume este tema que era debate na Europa (principalmente depois do tratamento dado à xilogravura pelo Expressionismo alemão) e o associa à questão da técnica e do artesanato.

> [...] E traz da escola alemã moderna essa fineza de critério com que ela soube conservar na xilografia contemporânea as qualidades vegetais desse processo de impressão, que o Barroco pra cá tinham sido abandonadas (ANDRADE, M. 1973b, p. 166).

Mas porque Mário que teve tal acuidade ao olhar a obra deste artista não mais dedicou-lhe sua crítica? Avancini credita a atuação restrita de Goeldi ao meio, lembrando que, para Mário, a arte visual que interessava era a pintura e Goeldi se manteria longe dela.

Em 1930, tanto Goeldi quanto Cícero Dias são preteridos por outros dois pintores ainda no período anterior à descoberta de Portinari.

> [...] foram exemplos (Goeldi e Cícero Dias) parciais de uma possível realização plástica segundo os parâmetros desejados por Mário. Dentro destes, só Tarsila e Di se ajustariam e muito folgadamente. Apesar de ter escrito muito pouco sobre cada um desses pintores, seu apreço por eles foi crescente ao longo dos anos 20 (AVANCINI, 1998, p. 164).

Sheila Cabo indica a distância que Goeldi mantém das questões "nacionais" como um possível motivo para o isolamento que o gravurista sofre no período. A autora

considera que só Goeldi escapa dessa necessidade comum e imanente aos modernistas brasileiros:

> A diferença fundamental estava na base subjetiva do artista e, sobretudo na desconfiança em relação aos sistemas de totalidade que a herança da noite representa. [...] As ilustrações de *Cobra Norato*, então, não fariam correspondência entre a forma literária do modernista Bopp e o mundo histórico de Goeldi (sua utopia) passa necessariamente por suas 'andanças' noturnas e por sua imersão no passado em que os andarilhos sem emprego são nossos representantes da resistência, nossos equivalentes ao "flâneur" baudelairiano. É a história de uma nova constelação, da qual não participam utopias nacionalistas no sentido revelado pelo esteticismo metafísico de Graça Aranha (CABO, 1995).

Apesar do distanciamento dos cânones do modernismo carioca em dívida com as idéias de Graça Aranha, Goeldi era um dos artistas mais admirados por Guignard. Após a morte de Ismael Nery, é Goeldi quem Guignard considera como o maior artista brasileiro. Guignard, antes de fixar-se em Minas Gerais, procurou um substituto para orientar o grupo que freqüentava a "Flor do Abacate", mas ele só confiava em Goeldi, além de si próprio, para a missão. Na impossibilidade desse artista em dar aulas, Guignard não pensa em outro nome, nem mesmo Portinari, que tinha experiência como educador. Em carta enviada para seu aluno, o arquiteto Geza Heller, Guignard explica a situação, já residente em Belo Horizonte:

> Vai me fazer um grande favor! Me desculpar para todos no atelier [Nova Flor do Abacate] do meu mysterioso (sic) desaparecimento mas fui chamado com toda a urgência pela prefeitura [de Belo Horizonte] e já estou em trabalho. O Grupo Guignard está em boa forma, mestre! Camargo [Iberê] e vossa excia. poderiam muito bem ambos auxiliar muito os outros colegas. Assim não precisa ninguém de fora. Sempre desenhar como até hoje foi feito. Guardar todos os desenhos. [...] Falei com *Goeldi* a respeito do grupo e ele me disse que não tinha tempo. Afinal das contas todos podem agora já desenhar sosinhos [sic] porque foram bem preparados [...] Aliás, agora já entra (sic) no caminho de cada um procurar a sua personalidade. Estou mesmo muito curioso. Agora é trabalhar com toda vontade (apud FROTA, 1997, p. 139).

Um dos primeiros resultados extensivos nas artes plásticas da busca de um imaginário nacional é a grande mostra coletiva de trabalhos modernos e "acadêmicos" conhecida por "Salão 31".

O "Salão 31" foi a 38ª Exposição Geral de Belas Artes, inaugurada em 1º de setembro de 1931, no edifício da Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro. Fora

idealizado por Lúcio Costa. Na ocasião, o arquiteto assumiu a direção da Escola, instituindo um surto renovador que buscava a afirmação e a institucionalização da linguagem moderna. Tarsila já era conhecida do público carioca em função de uma retrospectiva sua inaugurada no Palace Hotel em 1929, mas Anita Malfatti nunca havia sido apresentada, ocorrendo pela primeira vez, de forma retrospectiva, com sete telas nesse salão. Mário de Andrade considera que ambas foram mal representadas na mostra e se preocupa com as últimas produções de Anita, nas quais o teor expressivo se arrefece revelando contradições inquietantes para Mário. Já, de Tarsila, Mário elogia sua fase pau-brasil, representada por *Feira*, que sintetiza os elementos nativistas absorvendo o espaço tropical brasileiro com a inventividade tonal do "rosa chocho, azul chocho e amarelo chocho". A *Feira* conjuga a intenção de olhar o Brasil, exprimindo o seu imaginário. Di Cavalcanti é solicitado por Lúcio Costa a apresentar um grande número de obras, mas o impacto do Salão fica por conta de Cícero Dias, com seu painel de 15 metros intitulado *Eu vi o mundo, ele começava no Recife*. Lasar Segall estava presente com um dos quadros mais aderentes à identidade nacional, *Morro Vermelho*, em que mistura a temática étnica-social a cores vivas, num resultado que foge de seu expressionismo ético e cai num certo decorativismo. Ismael Nery comparece com sete obras que em nada se aproximam da tônica nativista apresentada pelo núcleo moderno. Outro artista que se distancia dessa vertente é Guignard, trazendo 27 trabalhos onde os gêneros colaboram para a neutralidade temática: retratos e naturezas-mortas. Portinari, que chegara da Europa naquele ano, após usufruir da viagem-prêmio oferecida pela Escola Nacional por seu retrato acadêmico de Olegário Mariano, de 1928, expõe 17 telas, na maioria retratos. A exposição marca o primeiro encontro de Mário de Andrade com o pintor, e a impressão marcante que a obra causou no escritor inaugura uma relação de mútuas ressonâncias.

A respeito do "Salão" Mário produz uma crítica para o Diário Nacional de São Paulo:

> Três figuras novas me parecem firmar definitivamente no Salão: Vittorio Gobbis, Cândido Portinari e Alberto da Veiga Guignard. Não é possível estudá-los aqui, e o farei em tempo, são para mim as revelações do Salão. De Gobbis se destaca especialmente um Retrato, de uma lógica de construção, de uma sensualidade de matéria realmente esplêndidas. Portinari com o *Violinista* nos dá talvez a melhor

> obra do Salão. Obra notável, de um encanto impregnante, que a gente não esquece mais. Guignard parece hesitar ainda entre a pintura construída e a pintura... destruída. Povoa-se de fantasmas e fluidez. A sua pincelada parece ter remorsos de abandonar a plasticidade gorda do óleo e se esgueira num fru-fru de quase crepe-da-China. É encantador (apud VIEIRA, L. 1984, p. 97).

É importante mencionar que as obras enviadas por Guignard ao Salão são quase todas retratos, com exceção de duas naturezas-mortas e duas pinturas expressionistas de Cristo. Talvez Mário se referisse ao fundo em paisagem quando diz "povoa-se de fantasmas e fluidez", já que nas figuras dos retratos o desenho do contorno é muito nítido e as massas coloríticas estruturam solidamente os volumes faciais. Essas figuras, em relação aos fundos diáfanos de montanhas que se elevam entre brumas ou céus multicoloridos, inspiram no crítico a hesitação "entre a pintura construída e a pintura... destruída". Quando pensamos que Mário está apontando defeitos, fraquezas, ele encerra com a exclamação "É encantador!" Mário revela uma qualidade única como crítico de artes visuais, a capacidade de entrar nas características plásticas de cada artista de se sensibilizar para estes elementos intrínsecos chegando, a partir deles, ao tema e não os usando para explicar o tema. Mas seu ideal de construção da cultura de uma nação levou-o muitas vezes a tomar outros caminhos na crítica das artes visuais, principalmente após 1932.

Antonio Bento comenta a posição de Mário de Andrade em relação aos artistas modernos do Salão de 31:

> Naquele tempo Ismael Nery e Cícero Dias foram as principais vedetes, a meu ver, do Salão. [...] De fato foi um escândalo o painel (de Cícero Dias), até que o Mário de Andrade, que era muito aberto, não quis falar no painel; chama Ismael Nery e Cícero Dias de 'anjos líricos'. [...] Mário de Andrade disse que o quadro mais importante do Salão para ele teria sido a figura do violinista (Portinari) (BENTO, 1982).

E na entrevista de Lúcio Costa para o *Projeto Portinari,* realizada em 22 de dezembro de 1982, o mentor do Salão de 31 critica a maneira como Mário destacou Portinari:

> [...] a milhor obra do salão [...] – Que exagero... é um perigo essa história de brasileiro querer sempre dizer o "melhor"! (apud VIEIRA, L. 1984, p. 66).

Retomando a crítica de Mário de Andrade ao Salão de 31:

> Do... outro lado há dois anjos músicos, Ismael Nery e Cícero Dias. São "completamente loucos" como se diz. Cícero Dias mais dentro do sonho, ao passo que Ismael Nery vive mais dentro de uma realidade por assim dizer, translata (ANDRADE, M. 1931).

Cícero Dias, na verdade, vê sua obra distante da de Ismael Nery, e dependente da de Tarsila e Di Cavalcanti:

> [...] Ismael Neri por exemplo acreditava que o moderno era o internacional; você tinha que internacionalizar uma obra de arte para você dar o sentido moderno. Eu achava o contrário. Para mim você poderia fazer o moderno, a pintura racional, para chegar ao universal, aliás foi o que Gilberto Freyre escreveu em Pernambuco em *Casa-grande e senzala*... Mas a obra de Tarsila do Amaral e a obra de Di é que para mim, foram de fato as pioneiras da pintura brasileira, pela cor, forma... (DIAS, 1984).

Se Mário de Andrade, enquanto crítico, procura destacar na pintura os temas que versam sobre os "elementos recalcados de nossa civilização" como frisou Antonio Cândido, ele não poderia enaltecer Nery. Tarsila, Di e Segall trazem soluções mais adequadas, embora, desses artistas, nada de novo havia para aquele salão.

Murilo Mendes recorda qual era a posição de Ismael Nery no momento em que se divulga no Rio a questão da brasilidade para Mário de Andrade:

> Na época discutia-se muito o problema de uma construção plástica baseada em dados especificamente brasileiros. Isto era uma fase do processo de deseuropeização, a que se refere Mário de Andrade numa carta de 1925 a Manuel Bandeira, há dias publicada. Mas Ismael achava que a atitude dos nossos artistas deveria ser diversa, por exemplo, da dos mexicanos. Lá, o encontro autóctone achava-se entrosado na sociedade, ao passo que aqui, nós vamos ao cinema para ver índios. Quanto ao negro, dizia que não dava bem em pintura; além disto a sensibilidade negra só pode ser exprimida autenticamente por eles próprios. A pintura 'brasileira' estava-se inclinando para o anedótico e a superficialidade. Sendo nosso país uma vasta soma de mistura de tendências, achava Ismael que nós deveríamos construir no plano da universalidade, duvidando de uma arte saída de uma vontade deliberada de "fazer brasileiro". E costumava dizer: "se sou brasileiro, minha arte refletirá necessariamente a psique brasileira; não adianta programa" (MENDES, 1996a).

Manuel Bandeira não cede aos apelos de uma brasilidade que tende ao "pitoresco" e sai em defesa de Ismael Nery no momento em que o artista passa a ser criticado por seu "internacionalismo":

> [...] Tomemos um dos nossos valores novos, Ismael Nery. Acho-o um pintor delicioso, ágil de técnica, cheio de graça, de invenção, de poesia. Então não compreendo o pouco-caso de certos entendidos. Estrangeiro pode-se dizer que não liga ao indígena. Por muito favor reconhecem a verdade de Cícero Dias. É isso: o estrangeiro tem a idéia fixa da diferença. Mas o que me dana é que na Europa ele tem o senso das nuances e aqui o perde de todo, e quando a coisa não cheira a preto, a baiana da Praça Onze pelo menos, não tem importância, é imitação da Europa [...] (BANDEIRA, 1996).

Percebemos pela crítica de periódicos da época e pelos depoimentos que, na altura do Salão de 31, havia divisões de cunho ideológico que apontavam num extremo Ismael Nery e, noutro, Di Cavalcanti.

Gostaria de trazer para esta discussão sobre o "internacionalismo" de Nery e o "nacionalismo" de Di o comentário arguto e perspicaz de Gilda de Mello e Souza no confronto entre o marginalizado e o grande vencedor do nacionalismo:

> Emiliano Di Cavalcanti se adapta bem ao Nacionalismo – sobretudo expressado em literatura com os folhetinistas e cronistas e que encontrariam manifestação popularizada na obra de Jorge Amado. [...] Com Di Cavalcanti a pintura brasileira empreende uma revisão de temas, introduzindo nas telas as grandes festividades públicas, os divertimentos de rua, os assustados de subúrbio. [...] Pinta muito pouco o homem; é sobretudo o pintor das mulheres e o intérprete de um mundo regido por rigorosa dicotomia, onde os homens têm tarefas, mas a função das mulheres é o amor. Suas figuras femininas, estagnadas num outro tempo, parecem grandes animais disponíveis, recortados contra a luz, sob as arcadas, nas janelas, nas sacadinhas de ferro. Quase sempre são prostitutas, mas transmitem uma visão tranqüila do amor vendido, postas como estão em seu nicho de vitral. [...]
>
> Dificilmente encontraríamos sobre a mulher e o amor concepção tão diferente desta quanto o que se exprime na obra de Ismael Nery. A sua vida curta transcorreu mais ou menos à margem do movimento das artes brasileiras, num círculo restrito de amigos que souberam reconhecer o seu valor. (..) deve-se em grande parte a seus quadros a divulgação do espírito moderno no Rio de Janeiro.
>
> [...] A sua arte intemporal, civilizada na forma e na concepção do amor, representa um dos momentos mais originais da pintura brasileira moderna. Sua altíssima qualidade artística foi reconhecida na época por alguns nomes representativos da crítica, mas o fato de se ter realizado à margem do Nacionalismo – e mesmo se opondo frontalmente do seu ideal estético –, o excluiu durante quase meio século da história da arte brasileira (SOUZA, G. p. 273-276).

Os índices que apontam para uma alteração de rumo do movimento modernista podem ser detectados na atividade crítica de Mário de Andrade – da atualização para a estabilização. O Salão de 1931 representa para a arte moderna brasileira um marco de

consolidação do "direito permanente à pesquisa estética", um dos aspectos do movimento modernista levantados por Mário de Andrade em sua conferência de 1942[8], mas também é o momento de abertura para os outros aspectos apresentados por Mário na mesma conferência e que não tinham sido ainda atingidos: "a atualização da inteligência artística brasileira" e a "estabilização de uma consciência criadora nacional" (ANDRADE, M. 2002b).

Já em 1930, quando é organizada a primeira grande mostra coletiva da Escola de Paris, no Rio de Janeiro, Mário de Andrade publica uma crítica sardônica satirizando a atitude dos artistas brasileiros que seguem as tendências importadas da Europa ao invés de pesquisarem a realidade de sua terra.

> Eles nos mostram suas belas artes e nós em troca as nossas artes deliciosas. Afinal, pensando bem, um tutu de feijão vale bem um quadro de Picasso (SOUZA, G. 1980, p. 258).

Gilda de Mello e Souza (1980, p. 258) diz, parafraseando Mário, que o "tutu de feijão" com que poderíamos brindar o visitante estrangeiro era os "'gritos sem nenhuma lógica fácil' de Cícero Dias; os 'coqueiros, mulatos, pretos e carnavais' de Di Cavalcanti[9], a 'obra de realidade nacional' de Tarsila, com a sua 'sentimentalidade infinita, meio peguenta, cheia de moleza e sabor forte'."

É significativo que, em 1931, Mário de Andrade indique como revelações outros três artistas, Guignard, Portinari e Gobbis, e as obras que estes artistas apresentavam ainda poderiam ser consideradas tematicamente neutras. Portinari e Guignard com retratos e Gobbis com nus femininos. A escolha do escritor naquele momento se dava por uma opção estética. Mário de Andrade anteviu que sua defesa dos temas da nacionalidade

---

[8] Conferência realizada no Ministério das Relações Exteriores do Brasil.

[9] Atentar para a data de 1930 da crítica de Mário à exposição da Escola de Paris, o mesmo ano da crítica defensiva de Manuel Bandeira a Ismael Nery, que só não participou desta exposição porque Vicente do Rêgo Monteiro o impediu. Em entrevista concedida a Walmir Ayala, pouco antes de falecer, Vicente do Rêgo Monteiro conta que Augusto Frederico Schimidt pediu-lhe a inclusão na mostra de trabalhos de Ismael Nery. Rêgo Monteiro objetou que não poderia atender à solicitação, pois já estava impresso o catálogo. Schmidt insurgiu-se contra a negativa e atacou a exposição" (cf. BENTO, 1973, p.22).

poderia levar ao perigo da mediocridade estética. Sua escolha por Portinari como referência da arte nacional visava sanar o problema estético, em função do apuro formal e do apego artesanal do artista. O tema da brasilidade passa a ser incorporado pelo pintor, não sem alguma influência do escritor.

Em *O artista e o artesão* (1975b), Mário defende a inserção social do artista e uma estética vinculada ao trabalho artesanal bem efetuado, contra os arroubos dos gestos gratuitos e individualistas da pesquisa exclusivamente estética. Busca, então, instituir novas bases para a arte brasileira e Aleijadinho torna-se o paradigma de nossa formação cultural, o "pai fundador" da nacionalidade. A conjunção entre elementos populares e eruditos, presente na obra do escultor, formaria a principal característica da psicologia do brasileiro, segundo o escritor.

A defesa de uma atitude estética, em Mário de Andrade, manifesta-se na revalorização dos aspectos artesanais do fazer artístico:

> Ora, ele (Aleijadinho) foi um técnico formidável que sabia perfeitamente se condicionar aos materiais que empregava, bem como até que ponto os poderia condicionar à sua imaginação expressiva (ANDRADE, M. 1975a).

Em sua revisão do papel do movimento modernista para a constituição de uma cultura artística brasileira, em conferência realizada no ano de 1942, no Ministério das Relações Exteriores do Brasil, Mário esclarece a distinção entre a liberdade da pesquisa estética e o lugar e valor do "assunto" para a "consciência criadora nacional".

> [...] E me cabe finalmente falar sobre o que chamei de 'atualização da inteligência artística brasileira'. Com efeito: não se deve confundir isso com a liberdade da pesquisa estética, pois esta lida com formas, com a técnica e as representações da beleza, ao passo que a arte é muito mais larga e complexa que isso, e tem uma funcionalidade imediata social, é uma profissão e uma força interessada na vida.
>
> A prova mais evidente desta distinção é o famoso problema do assunto em arte, no qual tantos escritores e filósofos se emaranham. Ora não há dúvida nenhuma que o assunto não tem a menor importância para a inteligência estética. Chega mesmo a não existir para ela. Mas a inteligência estética se manifesta por intermédio de uma expressão interessada da sociedade, que é a arte. Esta é que tem uma função humana, imediatista e maior que a criação hedonística da beleza. E dentro dessa funcionalidade humana da arte é que o assunto adquire um valor primordial e representa uma mensagem imprescindível. Ora, como a atualidade da inteligência artística é que o movimento modernista representou papel

> contraditório e muitas vezes gravemente precário [...] (ANDRADE, M. 2002b, p. 276).

A implantação de um governo totalitário com o Estado Novo, em 1937, interfere fortemente na produção cultural e artística, segundo Maria de Fátima Morethy Couto. Getúlio Vargas, ao querer forjar a imagem de uma sociedade unificada e homogênea, utilizou a arte e a cultura como agentes de coesão social. Em função de um programa de desenvolvimento e modernização, o governo Vargas empregou artistas e intelectuais associados aos preceitos modernistas, servindo de mecenas e aproveitando a imagem derivada de incentivador da cultura nacional de cunho fortemente popular: "dá-se então a passagem definitiva do projeto estético ao projeto ideológico com o país tornando-se mais consciente das contradições de sua própria sociedade" (COUTO, 2004, p. 31).

A preocupação de ordem ideológica se sobrepõe às de ordem estética não só no âmbito das esferas político-burocráticas, mas também na do produtor artístico[10]. A recepção popular e a função social da obra de arte passam a ser mais importante que a sua organização estética conforme a reflexão de Antônio Cândido:

> Posto em absoluto primeiro plano, o 'problema' (da mente, da alma, da sociedade) podia relegar para segundo a sua organização estética, vista como podendo atrapalhar eventualmente o impacto humano da obra. [...] O que houve mais foi a preocupação de discutir a pertinência dos temas e das atitudes ideológicas, quase ninguém percebendo como uma coisa e outra dependem da elaboração formal, chave do acerto em arte e literatura. [...] O critério de definição de boa arte passa a ser, nesse período, não mais relacionado ao engajamento estético-vanguardista do artista, mas sim ao grau de nacionalismo (CÂNDIDO, 1987).

Carlos Zílio também conclui que a recepção popular e a função social passam a ser mais importantes nesta fase do modernismo. "Não bastava mais uma arte que fosse brasileira e moderna. Ela havia de ser também social, vale dizer, vinculada aos problemas do povo brasileiro e destinada a ele" (ZÍLIO,1983, p. 15).

---

[10] "A qualidade da obra de arte não reside mais no seu caráter de renovação formal. Ele deve antes refletir o país em que foi criada" (MORAES, 1978, p. 108).

No final dos anos 30, Mário condena veementemente os movimentos de vanguarda que tendiam à abstração, ou às posturas radicais de negação da razão como o Dada e o Surrealismo. Em crítica ao Salão de maio de 1938, aberto à participação de artistas abstratos ingleses, Mário afirma:

> à primeira vista se tem a impressão de uma pesquisa humilde e apaixonada, quer da expressividade do material, quer da expressão do nosso ser interior. Mas à medida que se examina mais profundamente esses técnicos pretendidamente obedientes aos efeitos estéticos das construções, ou esses sobrerrealistas pretensamente obedientes ao subconsciente, ao sonho, às associações de imagens, a gente percebe que quase todos eles, embora sinceríssimos, são muito menos pesquisadores que orgulhosos afirmadores de si mesmos [...] escravos da determinação contemporânea de que é preciso pesquisar (ANDRADE, M. 1975b, p. 29).

Mário de Andrade relaciona o experimentalismo das últimas vanguardas estrangeiras a uma "inflação do individualismo" que levaria a um inevitável prejuízo dos compromissos e vínculos da arte com a vida social: "Hoje, o objeto da arte não é mais a obra de arte, mas o artista. E não poderá haver maior engano" (ANDRADE, M. 1975b, p. 32).

Capítulo 2

O “Nacionalismo Lírico” de Guignard

> Guignard foi assimilado como uma criatura ingênua que conseguiu expressar a poesia da ‘alma brasileira’. [...] Para poder ser absorvida pela ideologia modernista, sua obra teve de sofrer uma leitura reducionista que esvaziou seu sentido cultural, seu valor ontológico (ZÍLIO, 1994, p. 114).

2.1 A pintura de Guignard para Mário de Andrade

Nos primeiros anos de Guignard no Brasil, seu contato intenso com Ismael Nery e Murilo Mendes, como tivemos a oportunidade de ver, trouxe influências em sua pintura, aproximando-o de um conteúdo simbolista e metafísico (fig. 2). Com a difusão do Nacionalismo nos anos 30, alguns intelectuais elegeram das suas pinturas aquelas cujo assunto e tratamento pictórico pudessem aderir à questão da identidade nacional. Sua produção nos anos 30 é bem diversificada e parte dela parece responder à demanda requisitada pela ideologia do período. Aníbal Machado, um desses intelectuais, representa para o Rio de Janeiro, aquilo que Mário de Andrade significou para São Paulo nos anos 30 e 40, segundo a percepção de Otto Maria Carpeaux. Apesar do exagero do crítico europeu, o resgate do escritor e agitador cultural é importante para a compreensão de elementos específicos do círculo intelectual carioca nos 30. Aníbal Machado, assim como Murilo Mendes e Ismael Nery, deixa-se levar por tendências de aproximação ao surrealismo, "descentramento irreverente, mitização atemporal e polissemia de fundo alegórico", apontados por Raúl Antelo (1994, p. 22) como características do direito à pesquisa almejadas por Murilo e Aníbal. Acompanhemos o comentário crítico de Aníbal à exposição de Guignard realizada no Rio de Janeiro no primeiro semestre de 1937:

> A severa aprendizagem alemã, que foi tão útil a Guignard, tornou-se-lhe prejudicial quando dela o artista se lembra demais. E é sempre quando se abandona às forças livres de seu temperamento que esse artista pintor executa as suas melhores coisas (apud ANTELO, 1994, p. 163).[1]

Mas o escritor havia, dois anos antes, demonstrado preocupação com a produção de Guignard quanto à sua vinculação social, condenando o apego a temas como o retrato encomendado e as naturezas mortas. Nos anos 30, Aníbal Machado toma a frente do movimento de consciência social das artes, organizando, em setembro de 1935, juntamente com a Álvaro Moreyra e Santa Rosa, a Mostra de Arte Social no Clube Municipal do Rio de Janeiro. Aníbal seleciona desenhos a pena e grafite de Guignard, *Morro do Leme*, *Fave-*

[1] Texto publicado em **Dom Casmurro,** v.1, n.10 de 15 de julho de 1937.

la e *Morro da Babilônia,* para a mostra. O próprio Aníbal comenta os desenhos, na *Revista Movimento*:

> [...] pintor consagrado, animador de todas as iniciativas de arte, em quatro desenhos que antes pareçam gravados, tal o vigor da execução, revela qualidades raras de fatura e de sensibilidade. São imagens de um morro encravado ironicamente num bairro rico, com crianças descalças, gente carregando água e roupa nos varais. Guignard possui uma técnica segura e tem o sentido da matéria. Assim dotado, é preciso que ele compreenda que, através da sua arte, muita coisa há que exprimir além dos retratos e das flores estupendas que tem pintado (apud FROTA, 1997, p. 37).

A mostra, de relevância nacional, apresenta um determinado tipo de solução estética e ideológica muito presente na produção do final dos anos 30 e por toda década de 40, tendo na obra de Portinari seu principal representante. No mesmo texto de Aníbal – reprodução de sua conferência realizada por ocasião da inauguração da exposição – o intelectual enfatiza o imbricamento de significados social e estético das obras presentes. Percebemos no comentário do intelectual a imposição ao artista dos temas sociais necessários. Aníbal, na mesma ocasião, também aponta um elemento considerado fundamental para a vinculação social da obra de arte, o qual nomeia de "fontes populares":

> A degradação das artes plásticas no Brasil se explica principalmente pelo seu afastamento, cada vez maior, das fontes populares, para poder se afeiçoar ao gosto de uma elite que não é uma elite (apud FROTA, 1997, p. 36).

A defesa de uma expressão cultural popular por Oswald de Andrade, numa síntese intuitiva, é compartilhada no meio carioca mais por Aníbal Machado do que por Murilo Mendes, e totalmente rechaçada por Ismael Nery – pintor que havia sido motivo de escárnio por parte de Oswald[2]. Mário de Andrade também sai em defesa dessas expressões a partir de pesquisas mais criteriosas.

---

[2] Antonio Bento relata como Oswald se referia desdenhosamente à arte de Nery: "Não vi e não gostei!". Bento insiste para que Oswald conheça melhor os trabalhos de Nery, em suas conexões inevitáveis com o Surrealismo, da qual o Movimento Antropofágico não se furtava, e a reação do paulista se impõe: "declarava-me mais uma vez, com uma de suas risadas sarcásticas, tão característica da atitude de irreverência que lhe era habitual: 'Não acredito na existência de Ismael Nery, que é uma pura criação de Murilo Mendes e sua também!'" (BENTO, 1973, p.13-14).

Algumas raras obras de Guignard desenvolvidas a partir de 1935, seus retratos de grupos familiares e suas cidades coloniais imaginárias, incorporam as noções de popular e nacional, trazendo uma contribuição que se diferencia muito das produções mais modelares do período, as de Di Cavalcanti e Portinari. Ao mesmo tempo em que, nestas obras, o artista procura criar outras vias para a questão da identidade nacional, a maior parte de sua produção, pinturas de natureza morta, retratos e algumas paisagens da cidade do Rio – principalmente os motivos tirados do Jardim Botânico – ainda investe em questões puramente plásticas. Nelas investiga as possibilidades da sensibilização da luz nos espaços filtrados pela vegetação, explorando diferentes posicionamentos do olhar e retomando elementos formais como a linha e os conhecimentos técnicos da tradição da pintura de retrato – que remonta ao Renascimento nórdico e florentino, e podem estar amparadas pela defesa de Graça Aranha à pesquisa da natureza e da paisagem brasileiras.

A necessidade de ter de aderir a um programa, que não fosse o da pesquisa poética exclusivamente individual, mas sim a criação de uma imagética para o assunto "nacional", poderia ter causado em Guignard certo desconforto, mas não provocou qualquer reação pública que demarcasse posicionamento contrário, nem o auto-isolamento que podemos notar num artista como Goeldi. A solução desenvolvida por Guignard para o "assunto" nacional, indo ao encontro das "fontes populares", revela uma demarcação muito particular, que não pode ser explorada pela ideologia nacionalista em seus posicionamentos políticos díspares. Ao contrário da obra de Portinari que serviu aos interesses de ambos os lados do *front* político, recebendo encomendas oficiais do Estado Novo, e sendo apoiado, ao mesmo tempo por Mário de Andrade, um dos maiores opositores da ditadura.

Nos retratos de família (fig. 8 e 9) Guignard identifica um "povo" em áreas profissionais um tanto nebulosas: não é nem o trabalhador rural de Portinari nem o proletariado da indústria paulista de Tarsila, mas o fuzileiro naval (fig. 8), profissão que parece ser

romantizada pelo pintor[3]. Ou a família de negros numa praça pública, em *A Família na Praça,* que pelos trajes do chefe de família, tem qualquer coisa de baixo funcionário público. Nos retratos de interior, o ambiente residencial é digno e simples, o gosto "popular" o decora com um senso artístico que é revalorizado pelo pintor. Guignard revela a simpatia por estes elementos do "gosto" popular, os quais chegam a influenciar o tratamento pictórico dos detalhes ornamentais / decorativos do ambiente e a organização da composição do quadro, assim como também o tratamento do espaço em relação à figura.

Na sua busca por novas referências de beleza, referências nacionais, portanto, populares, Guignard desenvolve uma outra via de "brasilidade". Os retratos posados para o **lambe-lambe**, o interior das casas de famílias mestiças com toalhinhas, cortinas, tapetes, arranjos florais, papel de parede e estamparias em cores intensas, o Sagrado Coração de Jesus na parede, estão associados a símbolos patrióticos como a bandeira nacional ou os trajes militares (fig.9). Os retratados aparecem em posturas orgulhosas e dignas que legitimam os valores social, moral e étnico desta parcela da população brasileira, resgatada desde os primeiros modernistas do recalque que sempre lhe havia sido imposto. Mas o que difere esta produção de seus pares nacionalistas como, por exemplo, Di Cavalcanti, com suas mulatas e mulatos em samba do morro carioca, ou ainda Portinari, identificando no mestiço a força motriz da economia agrícola produtora de nossas riquezas?

Ronaldo Brito, localizando Guignard e Portinari dentro da produção plástica brasileira na fase do nacionalismo, compara a posição dos dois pintores para a cultura nacional. Para o crítico, a vertente chamada de "objetiva", representada por Portinari, dava visibilidade plástica à "identidade histórica e social brasileira", enquanto Guignard expri-

---

[3] Guignard dava aulas de desenho e pintura para as crianças órfãs de militares, serviço oferecido gratuitamente pelo artista de 1931 a 1943 à Fundação Osório, entidade que amparava as famílias de militares falecidos. No quadro *A Família do Fuzileiro Naval* o fuzileiro não está presente, trata-se aqui de sua família, a esposa viúva e os filhos órfãos. Os mais velhos, entretanto, já seguem a carreira do pai e estão fardados segundo as patentes destinadas aos jovens adolescentes iniciantes na carreira. A pintura tocava em um assunto doloroso para Guignard, a perda do pai para o núcleo familiar, mas o artista não deixa transparecer esta significação passional no quadro. O pintor perdeu seu pai aos 10 anos, e a partir do segundo casamento da mãe, foi afastado pelo padrasto do contato com a irmã e a mãe, estudando em colégios internos.

mia uma vertente "subjetiva" do nacionalismo, onde as características plásticas da linguagem internalizaram o gosto popular:

> Há uma sensibilidade Guignard. Em nosso imaginário artístico ela tem um peso de fato – a imagem do Brasil moderno passa pelo seu colorido, a paisagem se confunde um pouco com a estrutura formal de seus quadros. Através de seus signos plásticos reconhecemos uma certa definição do nosso ser – o lirismo nacional. A expressão de nossa alma, esta parece ser a idéia vigente em Guignard. Aí estaria, portanto, um dos marcos do modernismo: assim como Portinari representa a identidade histórica e social brasileira, Guignard exprime a dimensão poética subjetiva. Entre esses dois pólos desenhamos ainda hoje o mapa da nossa geografia artística. Um mito objetivo, um mito subjetivo e está pronto o Brasil estético.
>
> [...] E, no entanto se Portinari procurava de fato ilustrar ideais estilizados, Guignard não era o simples tradutor da alma sabidamente boa e ingênua do brasileiro.
>
> [...] O lirismo permanece comentário e repotencialização da existência que ocorre no quadro de uma certa constância, uma certa experiência comum e cotidiana (BRITO, 1982, p. 11-12).

Guignard incorpora nesses retratos valores estéticos cultuados pelos retratados, manifestos não só no quadro pendurado na parede e nos detalhes ornamentais, mas principalmente, numa sintaxe "primitivista" com que o artista articula sua composição e executa sua pintura. Guignard se aproxima de uma "ingenuidade" que confunde muitos, como vimos em Carlos Zílio na epígrafe a este capítulo.

Brito procura defender Guignard da alcunha de pintor "ingênuo" sob a qual, o crítico considera, ele teve um lugar entre os pintores modernos mais destacados, Di Cavalcanti e Portinari.

> Existem aí, misturadas, uma verdade e uma mentira. A verdade de uma identificação afetiva constante, uma comunicação entre o trabalho e seu público por mais de cinco décadas, que o situam como um discurso artístico "real", constitutivo da cultura brasileira moderna. O lirismo ingênuo seria assim um conteúdo determinado, uma certa construção que o trabalho do artista empreendeu e representou de modo privilegiado. Mas também a mentira de certa leitura literária e sublimante que esconde o processo de formalização de Guignard sob os clichês naturalistas de alegre, ingênuo, etc. (BRITO, 1982, p. 11).

Esta aproximação da pintura de Guignard com a arte popular encantou Mário de Andrade que adquiriu o quadro *A Família do Fuzileiro Naval* (fig. 8,) em 1938, após vê-lo exposto no II Salão de maio em São Paulo. Lélia C. Frota afirma que apesar de Mário de

Andrade dar maior destaque para as obras de Portinari e Segall, é com Guignard que ele se sente mais próximo:

> O Mário mais secreto, o Mário particular – por oposição ao Mário público – apreciou extraordinariamente a pintura de Guignard. Foi dos primeiros compradores, adquirindo no I Salão Paulista de Belas-Artes, em 1934, o *Vaso de flores*, hoje na coleção do Instituto de estudos Brasileiros da USP. No catálogo, Mário escreve à mão a mais comovente e percuciente síntese da vida/obra de Guignard que conhecemos: '*No meio de tanto materialismo, disfarçado ou não, Guignard é o único (vate?) em exposição. Esse pintor completo. Uma personalidade. Uma fatalidade além dos interesses da vida.'* Sem sentir, é de si mesmo que Mário estará falando (FROTA, 1997, p. 52).

Creio que a relação do escritor com as soluções plásticas encontradas pelo pintor é um pouco mais complexa. Um artigo de Geraldo Ferraz, de 1945, relata a adesão de Guignard à questão da "brasilidade" e a simpatia velada[4] de Mário de Andrade a esta produção do pintor:

> [...] eis que sempre desejando (Guignard) não sei por que tanto ser o mais brasileiro dentre nós, [...] Doutra vez éramos três, Cícero, Segall, e o cronista e o mesmo quarto – ateliê agora sem música eram só orquídeas e flores d'água, modelos instáveis que Guignard tinha de 'apanhar' num dia de trabalho no Jardim Botânico. Sempre foi mais ou menos assim, de repetidas visitas e ora o artista estava fazendo pintura musical, ora orquídeas, e doutro dia a 'Família do Fuzileiro Naval', que deu vertigens de amor carioca a Mário de Andrade, quando mostramos o quadro, lembra-te, Mário?
>
> [...] Sob a face torturada em que moram as delicadezas da inspiração do fino traço comentador em evanescências que são farrapos de nuvens, Guignard fez também profissão de fé carioca, e amorosamente foi brasileiro, brasileiro das gentes de seus quadros, humildes comentários da cor negra, dos matizes, solenes caipiradas destes matutos do distrito, em que ele sentindo o pitoresco inevitável transpôs para tela em transporte de exata matéria, de uma exata 'convenção' pessoal de gestos e poses (FERRAZ, 1945).

Se Mário de Andrade teve "vertigens de amor carioca" diante do quadro de Guignard, por que não levantou a bandeira do artista, como fazia no período com Portinari? Se compararmos os dois pintores, diferentemente de Guignard, em Portinari não há qualquer aproximação com a sintaxe popular. Portinari não deixa que o "assunto" seja recodifi-

[4] Mário nunca publicou uma linha em suas críticas de artes visuais a respeito dos "retratos populares" de Guignard.

cado por uma linguagem que se sensibilize a ele. Gilda de Mello e Souza detecta o momento de desconfiança do escritor, de que uma mera importação de elementos da linguagem popular sem uma articulação estética, por mais saboroso que fosse o resultado, não resolveria o problema da constituição de uma cultura artística nacional.

> Pela altura de 1931, quando publica *Remate de Males*, vê com melancolia – conforme confessa em carta a Manuel Bandeira – que suas pesquisas estéticas estão perdendo a funcionalidade social e tornando-se "enormemente gratuitas". É então que faz um comentário sobre Cícero Dias, que esclarece bem o seu próprio dilema, entre a expressão brasileira e a exigência artística intemporal. Afirma que o artista pernambucano continua sendo para ele o artista mais interessante do momento "entre os brasileiros que se servem da pintura para se expressar", mas que não o considera pintor: "ele não é pintor – continua – não faz quadros, muito embora haja nos trabalhos dele pedaços de pintura, pedaços de quadros, positivamente admiráveis". É evidente que naquele momento em que a exigência estética começava a ganhar terreno sobre o projeto nacionalista, Mário já encarava com mais reserva a desenvoltura excessiva com que o artista despejava no espaço os seus calungas, sem impor ao fluxo da memória qualquer controle de composição (SOUZA, G. 1980, p.260-261).

Há uma nítida diferença, entre a organização sequencial do painel de 1931de Cícero Dias, e a tela do fuzileiro naval de 1935, com sua arrumação mais ajeitada. Guignard articula seus personagens dispondo as figuras em posição frontal, como numa pose fotográfica dos retratos da alta burguesia do século XIX, padrão assimilado pela pequena burguesia no início do século XX[5]. O interior do ambiente é potencializado pelas cores e pelos elementos ornamentais, em padrões chapados sobre a tela, com janela central abrindo para um espaço distante, mas caloroso, de brumas rosadas que negam a distância. Os elementos plásticos da composição, em sua conotação moderna – a crítica chega a mencionar Matisse[6] – não prevalecem sobre o código de organização desse tipo de fotografia do profissional de praça pública, o *lambe-lambe,* revelando a consciência estética crítica do pintor, em seu comentário visual a respeito do *kitsch,* no mais, a meu ver, com empatia pelos

[5] "A fotografia permitiu o acesso às demais classes sociais – não só aos abastados – a experiência de transformar-se em objeto-imagem e o retrato de casamento é o mais difundido, entre todos os outros, alimentando, espacialmente, o imaginário feminino, desde a infância, com lembranças e sentimentos exalados dos álbuns de retratos" (FIGUEIREDO, 2006, p.12).

[6] Ronaldo Brito aproxima os dois artistas, mas conclui que a "autonomia" alcançada por Matisse, tem para Guignard o significado de uma "liberdade moderna" e que, inclusive, permite-lhe integrar o passado, compor com os "valores artísticos tradicionais" (BRITO, 1982, p.11).

retratados[7]. Ana Maria de Moraes Belluzzo (1999, p. 172), refletindo sobre as pinturas *Festa em família* (1945) e *Família do Fuzileiro Naval* (fig.8, 1935), pertencentes à Coleção de Mário de Andrade, afirma que o artista intui uma especificidade do retrato fotográfico que enquadra fragmentos do "tempo que se renova, que renasce a cada retrato, sem perder a memória de percurso".

Belluzzo aponta o interesse de Guignard para esses personagens que não tinham direito à visibilidade dentro da cultura brasileira:

> [...] nota-se que o retrato é, para Guignard, meio de apresentação do homem sob nova condição civil, rito de sua introdução em uma nova ordem. As figuras são personificadas, por vestes e condecorações; predispostas, dispostas e expostas ao mundo com decoro, faíscam num momento de esperança e ilusão. [...] fixa o momento efêmero em que um novo grupo é revelado para o mundo. Guignard joga com o aparecimento de novas identidades no curso da modernização social, fornecendo imagem integradora da modernidade. Na aludida série de retratos, enquadra famílias negras, que associa a outros símbolos de localidade e brasilidade. Guignard brinca com convenções e hierarquias, da pintura e da sociedade (BELLUZZO, 1999, p. 172).

Carmem Lúcia Negreiros de Figueiredo reflete sobre a caracterização da pose fotográfica na intersecção com as pinturas de Guignard e a literatura.

> Que história pode contar a pintura ao dialogar com a fotografia, e a literatura, no registro de imagens de álbuns de famílias, em típicas cenas brasileiras? [...]
>
> A auto-representação das famílias, nos álbuns de fotografias, parecia expressar hierarquia, dignidade, estabilidade e Guignard resgatou essas imagens nas fotos de agrupamentos familiares de condição remediada, com cenas inspiradas em instantâneos tirados por profissionais, como sugerem o enquadramento e a montagem do cenário indicados na tela. [...] na obra de Guignard (*Família do Fuzileiro Naval)* a *pose* evidencia a dissimulação absolutamente necessária, para garantir a imagem de rigor e seriedade à representação social, ao quadro familiar. [...] Tal deslocamento de sentido [...] permite um novo olhar para o pitoresco, revelador de um conjunto de sensações solidárias capazes de conferir ao banal, feio e confuso um sentido peculiar – humano e brasileiro (FIGUEIREDO, 2006, p. 13-14).

[7] É neste sentido que Guignard é recuperado e admirado por uma nova geração de pintores e artistas dos anos 80, como Leda Catunda, Beatriz Milhazes, Sérgio Romagnolo, etc.

Guignard não articula seus elementos formais de maneira inconsciente, mas intuitivamente compreende a linguagem popular ao reelaborá-la segundo sua própria ótica[8]. Guignard se identifica com o sentimento de dignidade, a necessidade do reconhecimento social de seus retratados, em profissões que não são exemplarmente produtivas para a nova organização industrial capitalista, ou o espírito progressista, almejados nos anos 30. Ele próprio como artista, vive na inconstância de uma profissão que não é reconhecida, e revela um completo desajuste para lidar com as questões financeiras.

Wilson Coutinho afirma que em Guignard há uma recusa às regras do mercado, típica da "ideologia" dos "artistas boêmios e desajustados":

> Falta para o artista a aptidão a uma tecnologia da ordem que o mantém adaptado. [...] o modelo Guignard é baseado numa certa inocência, num certo estado selvagem, uma certa amnésia diante da racionalização moderna. [...] Existe uma espécie de "complexo de Emílio" no caso Guignard, ou seja, uma liberdade natural – no caso do artista a liberdade de criar, junto de uma anarquia econômica. [...] Guignard não chega à maioridade, não interioriza, como Portinari, a ideologia do trabalho e, no entanto, como pintor sua obra é abundante. Pintar é sua natureza (COUTINHO, p.14-16).

A personalidade de Guignard se assemelha àquela parcela do "eu" de Mário de Andrade que ele exorcizou no Macunaíma, o seu "eu" lúdico, de caráter dúbio, refletindo o povo brasileiro, na sua existência ao mesmo tempo selvagem, colonial e moderna. Os retratos populares de Guignard produzem também tal pluralidade sintática e semântica que resulta na representação desses heróis pouco produtivos. O próprio pintor se encaixa perfeitamente dentro do modelo complexo exemplificado no herói da "nossa gente", apresentado por Mário ao lançar mão do "processo onírico" de "um tipo de pensamento próprio à criança e à gente primitiva" (BOSI, 1988b, p. 129).

No *Prefácio interessantíssimo*, de 1921, Mário defendeu a associação da poesia com as fontes vitais da criação em proximidade à dimensão primitivista identificada na

---

[8] "O *negativo*, estigma do moderno, está ausente ou apenas insinuado num ligeiro distanciamento irônico, no acento quase caricatural no trato com o grandiloqüente, na ambigüidade entre o voluntário e o involuntário que se percebe por trás de uma ingenuidade às vezes ingênua demais para ser exata" (BRITO, 1982, p.12).

selvageria da expressão, no imediatismo e espontaneidade definidos pelo termo **lirismo.** Também no ensaio *A escrava*, de 1922, publicado somente em 1925, Mário defende a "impulsão lírica" em favor do verso livre contra as regras da metrificação, a disciplina aprendida e as teorias do belo. Uma nova poética nasceria do desnudamento desses saberes e do contato revitalizado com as fontes primárias do ser, resgatadas pelas teorias psicológicas recentes. Mário assimilara tais noções da leitura de Freud, que lhe trouxe a visão do ser humano dividido em consciente, subconsciente e inconsciente. O **eu** perderia sua integridade, sua unidade, ao mesmo tempo que, suas instâncias internas revelavam estranhas conexões com um passado arcaico ou primitivo da humanidade. A concepção evolutiva da História havia iludido as mentes a respeito da superação dos aspectos irracionais do homem, agora tais aspectos eram reconhecidos no interior do indivíduo, em manifestações sintomáticas de rebeldia ao domínio da consciência. Mário encontra, nestes novos saberes psicológicos, o canal para a potencialização das faculdades humanas criativas. **Lirismo** seria a expressão humana sem a interferência da consciência:

> Dom Lirismo, ao desembarcar do Eldorado do Inconsciente no cais da terra do Consciente, é inspecionado pela visita médica, a Inteligência, que o alimpa dos macaquinhos e de toda e qualquer doença que possa espalhar confusão, obscuridade na terrinha progressista. Dom Lirismo sofre mais uma visita alfandegária, descoberta por Freud, que a denominou Censura. Sou contrabandista! E contrário à lei da vacina obrigatória (ANDRADE, M. 1987, p. 73).

Se a **expressão** era a via de acesso para a representação da sensibilidade moderna defendida por Mário de Andrade no início dos anos 20, na década de 30 a técnica teve um significado moralizador para o escritor[9]. Diante da **desordem** artística contemporânea e a ausência de uma tradição local em artes visuais Mário afirma a importância de Aleijadinho como paradigma para uma tradição não dependente e Segall pelo potencial moralizador da técnica, voltado para uma visão ética da vida e da função social do artista. Mas o artista

[9] Segundo Elizabeth Travassos, Mário percebe o perigo do descuido no artesanato das obras com as novas liberdades conquistadas na Semana de 22: "No decorrer do tempo, os termos fortes das equações estéticas do início dos anos 20 – lirismo e expressão – foram acrescidos de queixas da falta de apuro técnico e estudo sério das tradições e convenções." (TRAVASSOS, 1997, p.44).

exemplar da modernidade brasileira seria Cândido Portinari, realizando o equilíbrio entre os pólos do **sentimento** e da **expressão**[10].

Talvez Mário tenha se sensibilizado não só pelo apelo temático de Portinari, mas principalmente porque o pintor de Brodósqui se apresentava, aos olhos do escritor, como a solução mais pragmática para os problemas que ele via de ordem estética e formal. Portinari[11] funciona para Mário de Andrade como aquele a quem é inerente

> as qualidades do desenho, o senso apurado da composição, o domínio da palheta, o aprendizado acadêmico a serviço de uma arte moderna e nacional, e principalmente a grande facilidade que tinha de transitar de uma escola à outra, de uma época a outra, com pleno domínio dos recursos pictóricos (ANDRADE, M. 1975c).

Para Mário, a "pecha de psicologismo" fica afastada quando a obra de arte sintetiza todas as instâncias formadoras do fazer artístico: a estrutura estética, a expressão do eu individual do criador e a expressão social. A técnica, o artesanato, tem funções moralizadoras, portanto, socializadoras no processo do *artefazer*[12]. Mário dá ênfase à questão da

---

[10] Segundo Avancini, para Mário de Andrade Portinari "demonstraria, os três momentos históricos: o da afirmação nacional, pela relevância dos temas abordados; pela imposição de uma forte personalidade artística, senhor absoluto de uma técnica admirável, parceiro dos grandes mestres renascentistas; e, por fim, por sua projeção universal, no seu **artefazer** moralizador e comprometido com seu tempo e com os destinos da humanidade" (AVANCINI, 1998).

[11] Portinari deixa uma vasta influência junto às novas gerações de artistas dos anos 30 e 40. Recebe sucessivas encomendas oficiais do Estado e é o nome indicado pelo Estado Novo para representar o Brasil no exterior. O papel extra-oficial de Mário de Andrade é fundamental no consenso que se criou em torno do artista. Carlos Zílio diz que não se pode afirmar que havia uma estética oficial, e portanto é um erro ver Portinari como pintor oficial ou que tenha produzido qualquer pintura como propaganda dos ideais governamentais. "O que houve foi uma recuperação por parte do Poder da tática adotada pelo movimento modernista, onde o governo utilizará o apoio de Portinari como exemplo de seu mecenato. [...] A dignidade que o artista confere ao trabalhador, o destaque que dá ao personagem popular, enfim, todos aqueles assuntos que ele abordou não podiam ser negados por um poder para quem a questão social (mesmo que dentro de uma ótica populista) constituía uma das bases de sua política." Zílio ainda menciona um incidente banal que cria uma polêmica em torno dos nomes de Portinari e Guignard. No período do Estado Novo, o governo brasileiro indica nomes para uma enciclopédia de arte norte-americana e o único artista a ser mencionado é Portinari. "O episódio é aproveitado por aqueles que consideravam que o prestígio de Portinari estava impedindo o reconhecimento de outros artistas para atacá-lo. A acusação, se tinha algo de verdadeiro, na medida em que um artista como Guignard vivia praticamente desconhecido, não chegou nunca à análise da política desenvolvida pelos adeptos da arte moderna ou a uma crítica da pintura de Portinari" (ZÍLIO, 1982b, p.112-113).

[12] Termo cunhado por Mário de Andrade para destacar a importância do processo técnico na arte. "O elogio da técnica, um dos cavalos de batalha de Mário em sua atividade crítica, se dá devido à dupla necessidade de

necessidade do conhecimento técnico do artista e do domínio de todas as suas etapas. Então podemos entender a sua preferência por Portinari, apesar de Guignard preencher com sua formação européia a questão do conhecimento técnico que norteia os retratos apresentados no Salão de 31. Mas ali, falta-lhe o comprometimento com o "assunto" nacional. Quando Guignard insere esta questão nos retratos familiares, abdica do apuro técnico para se aproximar do "assunto" não só literariamente, mas plasticamente. Para Mário parecia ainda uma solução provisória, a que outros artistas haviam apresentado melhor resultado: Segall, Portinari e por último, Clóvis Graciano. A obra de Guignard apresentava uma característica técnica que estava vinculada ao aspecto inacabado. Talvez por este motivo, não foi uma pintura que teve por parte da crítica de Mário de Andrade o mesmo interesse dedicado a outros pintores[13].

Quirino Campofiorito, em entrevista para o Projeto Guignard em 16.06.1982, relembra os últimos anos de Guignard no Rio de Janeiro e sua relação com Portinari:

> chegou ao Brasil com conhecimentos de uma pintura erudita. No Brasil, viu muita coisa simples, afastava de si a pintura acadêmica e os compromissos eruditos, libertava-se cada vez mais dessa pintura. Quando ele pintou o casamento do fuzileiro despiu-se de qualquer compromisso acadêmico. Ele imaginou esse casamento – é quadro de um espírito especial. [...] Davam-se muito bem (Portinari e Guignard), apesar de terem personalidades completamente diferentes. Guignard só pensava na sua pintura, não tinha interesse nenhum em problemas políticos ou sociais. [...] Prudente de Morais Neto, Manuel Bandeira, e Carlos Drummond, todos adoravam Guignard, porque não era adversário de ninguém, não entrava em polêmicas, só se preocupava com a sua pintura e não discutia. [...] Foujita esteve no Brasil por volta de 33 e 34 e se encontrou com Guignard; os dois se entenderam muito bem. [...] O Brasil era um lugar onde os grandes nomes se perdiam. Naquela época, o trabalho de Guignard só era valorizado pelo grupo de intelectuais. Portinari o apoiava muito até porque Foujita veio e o apoiou e todo mundo que chegava via que ele era realmente um pintor requintado, de muita classe, mas longe de ser um pintor de multidões, de interessar as massas e fazer um trabalho em praça pública, em edifício público; era um pintor retraído, quase fazendo uma pintura de "câmera" para pequenos ambientes, íntimos.

---

suprimir o individualismo moderno e a ausência de uma tradição cultural a partir do **artefazer**, desenvolvendo o que chamou de amor ao artesanato. Os cuidados com a técnica pressupunham o respeito e o domínio dos conhecimentos passados, estabelecendo-se a cadeia da tradição entre as gerações" (AVANCINI, 1998, p.76).

[13] Posteriormente, esse caráter de inacabado foi mais amplamente desenvolvido no final de sua fase mineira.

> Tenho que dar um depoimento meu, particular, que não ficou em nenhum documento, sobre a ida de Guignard para Belo Horizonte. Houve um pouco de polêmica no ambiente artístico sobre se Guignard deveria ou não ir a Belo Horizonte, se isso correspondia a um benefício para Guignard ou para Belo Horizonte. Eu fui um dos que se demonstraram contrários, porque se Guignard naquele tempo não podia se expandir no Rio de Janeiro, muito menos não conseguiria em Belo Horizonte. Nós não estávamos pensando no futuro de Belo Horizonte, mas no futuro da arte. Belo Horizonte era então uma grande aldeia. Seria benéfico para os alunos, mas não para Guignard[14] [...].
>
> Ele foi um apaixonado pelo Brasil. Guignard era profundamente ingênuo, enquanto nós éramos maliciosos na competição. Portinari era sabidíssimo (CAMPOFIRITO, 1982, p. 148).

Instalado em Belo Horizonte, desde o início de 1944, dando aulas de desenho e pintura no Parque Municipal no curso de arte moderna que idealizou, Guignard recebe a visita de Mário de Andrade, que no final desse ano publica resenha com seu parecer a respeito da empreitada do pintor:

> Entre os milagres do Brasil, havemos de colocar B.H., e entre os milagres bons, ela mantém agora uma Escola Municipal de Pintura, dirigida por Veiga Guignard. Isso é preciso ver. Quando estive lá em setembro passado, a Escola ainda funcionava em pleno Parque, menos escola que atelier, onde o nosso tão forte pintor, pontificava, digamos, pelo processo da monotipia, sem ditar leis gerais acadêmicas, mais imprimindo em cada aluno o que só este carecia do companheiro mais exercitado. Foi divertido e foi saudoso... De fato Guignard está feliz. Guignard está no seu mundo. O mundo da sua pintura como se faz vida. Aquela espécie admirável de **ingenuidade** que habita na pintura e na psicologia de Guignard, transbordou para a Escola que ele dirige. O artista se entregou imediatamente sem reservas aos alunos e com isto acontece que os mais hábeis já estão pintando assustadoramente bem demais... (ANDRADE, M. 1944, grifos meus).

Lourival Gomes Machado, o primeiro crítico e comentador da obra de Mário de Andrade nos anos 40, fez parte do grupo de editores da revista *Clima*, de São Paulo, que apoiava em seus textos críticos as idéias do criador de Macunaíma. Foi também grande incentivador da obra de Guignard, enaltecendo os elementos populares e uma poética que ora tende ao ingênuo, ora à tradição européia. É ele quem cunha o termo "lirismo naciona-

[14] Em 1944, Guignard é convidado pelo prefeito de Belo Horizonte, Juscelino Kubitschek de Oliveira, por recomendação de Aníbal Machado e de Portinari, que de início era o nome desejado pelo prefeito, para dirigir um curso de pintura e de desenho.

lista" para designar a produção de retratos familiares de Guignard e, depois, também suas "Noites de São João" (fig. 60, 76, 77, 78, 79, 80, 81e 82).

> O lirismo nacionalista de Guignard é passo legítimo da 2ª fase do Modernismo. [...] Para Guignard o brasileiro é, como para os líricos do romantismo, um ser de bondade e candura. Portinari tem uma visão mais condoreira e quer mostrar o seu Brasil, antes de tudo, como um forte [...]. Trazia, ao voltar homem feito ao Brasil (Guignard)), uma bagagem de erudição que, com prodigioso equilíbrio, não permitiu que prejudicasse sua fase de adaptação. Procurou recuar para o campo da técnica a sabedoria adquirida lá fora e penetrou no mais íntimo do brasileirismo de assunto e de sentimento (MACHADO, L. 1946, p. 64-66).

Quando este crítico enaltece os aspectos "líricos nacionalistas" na obra de Guignard, vemos uma extensão das idéias de Mário de Andrade em seu esforço em reinterpretar o popular e reconstruí-lo numa linguagem erudita. Era necessário nomear um subgênero de nacionalismo para encontrar um lugar adequado ao pintor dentro da cultura modernista. De certa maneira, com isso, justificava-se porque o artista não tinha o mesmo relevo que Portinari e, ao mesmo tempo, criava-se um nicho carinhoso reservado só para Guignard, onde todos podiam afirmar o quanto eram deliciosas e ingênuas suas pinturas. Nestes retratos identificados como produção do "nacionalismo lírico" do pintor, a postura dos retratados, em sua passividade típica das poses fotográficas em cenários preparados – onde todos os elementos carregam fortes significados semânticos, desde a paisagem de fundo à vestimenta e indumentárias portadas pelos personagens – problematizam os padrões paradigmáticos das ideologias nacionalistas, sem, contudo, negar a sua inserção.[15]

Estas obras de Guignard não servem facilmente aos desígnios que Mário almeja para a arte brasileira. As artes visuais impunham para o estudioso soluções diferentes das encontradas na música e na poesia, na incorporação da sintaxe popular. Já em 1924, Mário revela certo incômodo com a associação da arte **pau-brasil** de Tarsila com a **pintura popular**:

---

[15] Remeto ao artigo de Carmem L. N. de Figueiredo (2006), que discute a intersecção de imagens de álbuns de família na literatura, fotografia de retratos posados e na pintura, em que a autora comenta e analisa os retratos populares de Guignard.

> Afirmo que dona Tarsila do Amaral vive a sua vida espiritual de ateliê. Está criando uma pintura esplêndida e erudita, espiritualíssima e sensorialmente dinâmica, porque sabe o que é pintura como os que mais o saibam. Não repete nem imita todos os erros da pintura popular, escolhe com inteligência os fecundos, os que não são erros, e serve-se deles. Pintura de ateliê raciocinada no ateliê e tornada erudita através dos climas palmilhados sejam a tela corrediça da matriz de Tiradentes os primitivos de Siena ou a invenção mais recente de Picasso. Pintura com finalidades de pintura e benzissimamente bem pintada (apud MORAES, 1978, p. 91).

Mário de Andrade e Oswald de Andrade divergiram quanto ao aproveitamento dos aspectos incultos da brasilidade. O "Manifesto pau-brasil" ataca o "lado doutor", os elementos da cultura que, segundo Oswald, ocultam a nossa verdadeira realidade, e prega a "alegria dos que não sabem e descobrem" numa perspectiva, ao mesmo tempo "ágil e cândida, como uma criança", valorizando os elementos mais populares, rústicos, primitivos e selvagens de nossa realidade, como forças escondidas e que quando valorizadas, desrecalcadas, promoveriam a verdadeira cultura nacional. Mário preocupa-se com o ataque ao estudo, à "sabença", com a demolição de todo o edifício, e não somente das falsas perspectivas importadas, que o comportamento intuitivo de Oswald sugere. Propõe como alternativa construtiva à definição da brasilidade, um imenso levantamento criterioso da cultura brasileira em suas múltiplas manifestações. A partir dessa primeira distensão, ocorrida em 1924, e aprofundada em 1928 com o **Manifesto antropófago**, Mário passa a ver com reservas as manifestações artísticas mais instintivas, ou aparentemente menos sofisticadas no aspecto técnico. Entretanto, é a parte da produção de Guignard identificada a estes aspectos "ingênuos" que alcança projeção internacional. O pintor participa de várias mostras coletivas da pintura moderna brasileira. Já citamos a do Roerich Museum de Nova York, em 1930. Em 1936, uma mostra itinerante pelos Estados Unidos é patrocinada pela Carnegie Internacional Foundation, na qual Portinari obtém a segunda menção honrosa com *Café* e da qual Guignard também participa.

Exposições individuais são organizadas em Buenos Aires (1934) e em Berlim (1938). Em 1942, o Museu de Arte Moderna de Nova York adquire um desenho e o quadro *Noite de São João*, considerado de sintaxe "primitivista", pelo crítico de arte Lincoln Kirstein que o indica para o Museu norte-americano, a partir de exposição no Salão Nacional que visitara, daquele ano. Em 1944, Guignard integra a exposição de pintura brasileira em

Londres, em seleção feita pelo crítico Rubem Navarra. Em 1945, é Marques Rebelo quem seleciona vinte artistas brasileiros, entre eles Guignard e alguns de seus alunos, como Iberê Camargo e Alcides da Rocha Miranda, para mostra na Argentina, cuja repercussão pode ser conferida no livro *La pintura brasileña contemporânea,* do crítico Jorge Romero Brest. Nele constam cinco reproduções de trabalhos de Guignard e uma página analisando seu desenho *Paquetá*, pertencente ao Museu de la Plata. A mesma mostra segue para Montevidéu e o Museu Municipal desta cidade adquire a tela *Uma família na praça*, que recebe a análise do poeta uruguaio Cipriano S. Vitureira (1946), na qual ele fala sobre o humanismo na pintura das famílias de Guignard, tema que leva o crítico e estudioso da obra do artista, Frederico Morais, a substituir a denominação "lirismo nacionalista" por "humanismo lírico"[16]. Explica Frederico Morais:

> [...] na perspectiva utópica de Guignard somos todos, a sociedade brasileira, uma grande família, tocados pelo mesmo sentimento de bondade e ternura, uma sociedade baseada nos valores da simplicidade, na ausência dos conflitos raciais e econômicos, uma sociedade cujos princípios não são a força física, a malícia ou a esperteza, mas a cordialidade, a naturalidade, a ingenuidade e a poesia. [...] Para muitos, certamente, estamos diante de um **ingênuo**. Mas não se pode duvidar da força de convicção de suas imagens. O **nacionalismo lírico** de Guignard é, portanto, uma forma de **humanismo** (MORAIS, 2000. Grifos meus).

Este aspecto de pintura "ingênua" ao qual refere-se Morais parece ser um item positivo para a qualificação da pintura do artista sob a ótica estrangeira. Sua pintura pertencente ao Museu de Arte Moderna de Nova York, *Noite de São João*, de 1942, é comentada por Rubem Navarra, na época da aquisição, através da defesa das qualidades formais da obra com intenção de desfazer qualquer visão de apelo "turístico", ou seja, de uma obra que atraia o estrangeiro pelo exotismo que exala de sua ingenuidade.

> [...] um desses poemas de pintura onde se evoca, através de uma sensibilidade ainda pura, um flagrante de **cena folclórica** dessas que ainda pertencem, longe das **encomendas turísticas**, a herança de nossas tradições regionais. [...] O pintor sugere a luz feérica, mas não cai na "fraqueza" de **explorar turisticamente** o **motivo pitoresco**. É um detalhe que manifesta bem a consciência do pintor, documentando a sua autenticidade lírica ao mesmo tempo que repele toda sofisticação do

[16] Posteriormente, uma exposição retrospectiva no Museu Nacional de Belas Artes, em 2000, é intitulada *O humanismo lírico de Guignard*.

> ofício – ao ponto de proceder, diante de um **tema pitoresco**, tal um puritano que exige de si mesmo o máximo de constrangimento (apud MORAIS, 2000. Grifos meus).

Jean Boghici, curador da exposição *Humanismo Lírico de Guignard* também defende o pintor da acusação de ser *naïf*:

> O quadro *A família do fuzileiro naval* parece *naïf*, mas o que parece primitivo é proposital. Com a pintura ingênua, Guignard quis homenagear o que sentiu ao chegar ao Brasil. Depois de morar em Florença, Paris e Munique, o Brasil, para ele, era bucólico, de natureza exuberante e pessoas singelas. O humanismo lírico de Guignard está presente em seus retratos [...]. Durante toda a vida, Guignard exprimiu ao máximo a poesia de homens, mulheres, velhos e crianças que retratou (BOGHICI, 2000, p. 18).

Rodrigo de Melo Franco de Andrade (em seu álbum de desenhos da fase mineira) compreende que os "retratos populares" da fase carioca estão ligados a uma "visão importada". Tal "importação", segundo ele, ocorre em todo nosso meio.

> [...] A princípio no Rio, em seu retorno definitivo ao Brasil – nos temas que escolhia e no próprio tratamento destes, havia alguma coisa de exotismo, na impressão sentida e comunicada pelo artista. Em face de figuras como as da "Família do Fuzileiro Naval" das edificações urbanas como os sobradinhos esguios dos bairros velhos do Rio, vazados por janelas com sacadas repletas de mulheres, e em face de outras ocorrências pitorescas do meio carioca, sua simpatia era ainda um pouco a do estrangeiro (ANDRADE, R. 1967).

É claro que Guignard não é um pintor "ingênuo", um *naïf*, mas o questionamento refere-se à razão do sucesso do artista em mostras internacionais. O destaque que lhe é dado se deve em parte à dúvida que há a respeito de suas pinturas serem "ingênuas" e, em outra medida, a uma expectativa estrangeira de exotismo da terra tropical, de uma cultura exuberante e primitiva. Não é apenas o aspecto *naïf* da pintura de Guignard que corresponde a esta expectativa. As mulatas de Di, o olhar sobre a infância pobre e melancólica de Portinari, ou seus trabalhadores ligados às forças da terra numa espécie de revivescência de crenças arcaicas, tinham um sabor exótico dentro do cardápio internacional do período de crise da cultura ocidental no entre guerras.

O aproveitamento crítico do *folclore* e das *fontes populares* foi um dos procedimentos lingüísticos na produção artística de Mário de Andrade. Das poesias dos anos 20 a

Macunaíma, o escritor recorreu criativamente a este *caldo.* Teoricamente, não haveria porque o crítico-esteta não reconhecer o uso criterioso da sintaxe *popular* nas artes visuais.

Talvez a preocupação de Mário de Andrade em relação a Guignard se desse no âmbito da recepção exotizante a que essas obras se prestavam, mesmo que o interesse do artista pelo "pitoresco" passasse longe desse viés. Mário temia a exotização que os temas folclóricos e "populares" formalizados numa sintaxe aparentemente "ingênua" poderiam sofrer. Em Mário de Andrade é nítida a consciência sobre a diferença entre "primitivo" e "ingênuo", ao contrário do uso que fez as vanguardas dessas linguagens. Mário considerava a arte dos povos *primitivos* como uma arte complexa e de sofisticada elaboração técnica derivada da unidade sociocultural e da relação integral e total com o meio ambiente,

> Mais civis (mais fundidos na unidade do clã); Mais tradicionais (mais consoantes à integridade histórica do clã); Mais especialistas (sabem fazer tudo quanto precisam fazer, ao passo que o povo apesar de pobre, depende de especialistas para consertar uma torneira ou fazer uma botina); Mais adequados (perfeita adaptação ao meio natural; o *homem do povo* até poderia definir-se como inadequado ao meio civilizado, urbano. Nosso crime social que obriga a associação de caridade, institutos de assistência, filantropia) (apud AVANCINI, 1998, p. 86).[17]

Para Mário de Andrade a arte *naïf*, denominação sob a qual não estaria a arte *folclórica,* só poderia ser realizada a partir de uma situação de alienação social, derivada da divisão de tarefas da sociedade de classes, que exige a especialização profissional. Para Mário, neste tipo de sociedade, a contemporânea, o "homem do povo" é vítima da divisão desigual de poder que repercute na alienação de seus meios de produção e na perda da compreensão global que possuía o "primitivo". A arte na sociedade contemporânea está sob mãos especializadas, as quais podem tornar possível ao homem restabelecer parte da unida-

[17] Texto constante do **Curso de Filosofia e História da Arte,** Primeira Apostila (primeira aula), Arquivo Mário de Andrade, IEB-USP. Em 1938 Mário de Andrade, por ocasião de sua temporada no Rio de Janeiro, após ter deixado o cargo público na Secretaria Municipal de Educação e Cultura de São Paulo, assume as cadeiras de Estética, Filosofia e História da Arte na Universidade do Distrito Federal. Elabora seu curso tendo como fio condutor o tema do domínio e o ensino da técnica nas artes. No programa de *Filosofia da Arte* Mário dividiu o curso em dois blocos, sendo que no primeiro enfocou as questões referentes às origens da arte: a atividade artística dos *Primitivos* (o homem pré-histórico, o selvagem ou *natural,* e a criança). Segundo Avancini, há uma forte influência antropológica sobre o enfoque que Mário dá ao fenômeno artístico.

de perdida, segundo a utopia defendida por Mário. Mas para isso, o domínio técnico do fazer artístico é imprescindível.

Eduardo Jardim de Moraes afirma que Mário de Andrade propunha opor à concepção formalista da técnica artística – derivada do individualismo – um franco materialismo.

> Para Mário de Andrade, a técnica, em sua essência, apresenta uma dimensão ética. Tal como definida aqui, ela envolve a limitação da inventiva do indivíduo-artista pelas exigências da matéria. A técnica apresenta, por sua própria natureza, uma tendência antiindividualista. A atitude estética expressa uma situação na qual "podemos conceber um espírito tão vaidoso de suas vontadinhas que se sujeite, que se escravize às mais desbridadas liberdades", porém, ao mesmo tempo, a matéria, "tem suas leis, porventura flexíveis mas certas, tem suas exigências naturais, que condicionam o espírito" (MORAES, 2005, p. 79).

Neste sentido, a aparência de desprezo aos aspectos técnicos e materiais na obra de Cícero Dias levam Mário a concluir que o artista estava insuflado pelos apelos individualistas das recentes vanguardas. Talvez em relação a Guignard, apesar do encantamento sofrido com o quadro da *Família do fuzileiro,* não fosse muito diferente do julgamento que havia feito dos *calungas* de Cícero. Nenhuma linha publicada de Mário confirma isto, mas há uma indicação na Conferência que proferiu no Rio de Janeiro em abril de 1942. Na palestra comemorativa dos vinte anos da Semana de 22, *O Movimento Modernista,* perguntava Mário:

> [...] quem se revolta mais contra o politonalismo de um Lourenço Fernandes, contra a arquitetura do Ministério da Educação, contra os versos "incompreensíveis" de um Murilo Mendes, contra o *personalismo* de um Guignard? (ANDRADE, M. 2002, p. 275-276).

Pequena, mas importante, menção ao artista. Guignard aqui aparece, sem sombra de dúvidas, identificado como moderno. Por outro lado, a menção ao artista aparece nas palavras de Mário no momento de revisão – *mea culpa* – e crítica às tendências individualistas – o personalismo – da arte moderna e ao que ele se referiu durante a conferência como "direito permanente à pesquisa estética" efetuado pelo Modernismo Brasileiro. Nesta revisão não aparece o nome de Portinari.

Outra questão que poderia levar Mário a preferir Portinari aos demais artistas brasileiros de relevo, principalmente a Tarsila, Di Cavalcanti, Cícero Dias e Guignard, estaria na tônica dolorosa que tocava boa parte da obra do pintor paulista, tônica ausente, ao menos aparentemente, nos personagens tratados pelos outros. Lasar Segall escaparia desta lista pela conotação ética e humanista de seu enfoque nas mazelas do povo brasileiro e no drama vivido pelo povo judaico. Este ponto importante da concepção ética de Mário é tratado por Avancini ao discutir a *Crônica de Malazarte,* a qual, segundo o pesquisador gaúcho, encarna o pensamento "organizado em polaridades" do escritor. Mário empresta Pedro Malazartes, personagem do folclore brasileiro recuperado por Graça Aranha, e cria seu complemento, seu oposto, no irmão gêmeo Belazarte. O par representa "as duas atitudes básicas diante da vida e do mundo" (AVANCINI, 1998, p. 135), Malazarte é o artista mambembe que sai pelo mundo para divertir, faz estripulias e logo vai embora.

> Malazarte, andejo impenitente, vai de povoado em povoado. Viaja sempre. Mesmo porque os homens se cansam com rapidez da alegria. A alegria é coisa monótona, cheia de si, desilusória até, pois é um fim, um *goal*, seccionando a continuidade desta vida evolutiva e transitória (apud AVANCINI, 1998, p. 136).

A esta figura Mário contrapõe sua cara-metade, Belazarte:

> Belazarte é rabujento. Tristonho e realista. Sentimental às vezes, porque não? Ambos terrestremente brasileiros. Tão diversos e tão braços-dados! Assim é. Só numa coisa eles se igualam: é na mentira. Nela são ambos geniais. Malazarte corre mundo e conta o que não vê, Belazarte olha em torno da taba e conta o que julga ver.
>
> Malazarte é cigano e viaja. Belazarte é carpinteiro e fica. [...] Belazarte porém é desagradável. Malazarte é delicioso (apud AVANCINI, 1998, p. 137).

Avancini vê nos personagens a contraposição eleita por Mário entre a alegria e a dor:

> A transitoriedade da alegria e sua fugacidade retiravam-lhe qualquer possibilidade de estimular uma ação construtiva. Só na dor encontrou tal estímulo, pois para ele (Mário de Andrade) "a alegria é eminentemente estática. Só a dor é dinâmica. Tende para" (AVANCINI, 1998, p. 136).

Mário escreve esta crônica em 1923, e aponta aqui questões da ética na arte que são trabalhadas criticamente em 1928, no texto sobre o Aleijadinho e, apesar de só vir a

conhecer Portinari nos anos 30, a obra e a personalidade desse pintor correspondem perfeitamente ao caráter da personagem de Belazarte, figura esta para a qual o escritor aguardava um correspondente dentro das artes visuais. É ainda Avancini quem decodifica esses possíveis significados do binômio marioandradino:

> Enquanto um nos lança para o sonho alegre e a fantasia reconfortante, o outro nos faz mergulhar na dura realidade da vida, nos mostrando todos os seus meandros, pelo menos aqueles que julga serem (AVANCINI, 1998, p. 137).

Em 1943, Mário de Andrade produz o texto de apresentação do catálogo da exposição de Cândido Portinari no Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro. Nesse texto ficam claros os critérios para a adesão do pintor:

> [...] É que, vindo de operários rurais, Cândido Portinari preserva uma alma e uma força populares. Vivendo desde adolescente no Rio de Janeiro e freqüentado agora por pessoas de todas as classes, ele ainda conserva a pronúncia de 'caipira' paulista que escutou na infância e o seu jeito imaginoso de expressão. [...] Portinari conhece todas as técnicas, desde as mais acadêmicas, porque a sua curiosidade, a sua honestidade mesma de artista o levam a experimentar todas as técnicas. [...]
>
> O que realmente mais singulariza Cândido Portinari é essa permanência popular, por assim dizer, conservadora, da personalidade artística dentro de uma volubilidade estética que o deixa sem limitações. Os seus negros, as suas cenas de trabalho industrial, as suas evocações do passado e do presente americanos, até mesmo os seus retratos, vão da mais impressiva verdade visual (mas jamais naturalista ou acadêmica) até as mais violentas deformações. Mas sempre dentro de uma firmeza técnica, de uma riqueza pictórica excepcionais. E se os seus assuntos nos comovem e nos enchem de humanidade, não será jamais por questões de partido político ou de classe. Sheldon Sheney diz muito bem na última edição da sua *A world History of Art*: Portinari é "social" sem ser "político". Os assuntos, os quadros de Portinari nos dominam pela beleza plástica mesmo com que ele os realiza. Beleza perdulária, ardente, sadia, quase cruel no seu esplendor irradiante, bem próprio da alma popular e moça da nossa América. Única alma que poderá dar expressão original da nossa América (apud VIEIRA, L. 1984).

No principal texto crítico sobre Portinari, publicado em *O Baile das Quatro Artes,* Mário de Andrade tece uma série de elogios significativos do apego à "realidade dura da vida", e o aspecto construtivo da arte do pintor. Vale a pena levantarmos cada um dos adjetivos que esclarecem esta aproximação:

> [...] esse experimentalismo ansioso de verdades é o traço psicológico mais significativo do artista. Tudo ele tem experimentado na técnica, todos os processos de pintar, não só já no sentido superior da técnica, como no próprio **artesanato**. [...] E é de se observar que a cada nova experiência técnica e a cada fase nova que lhe

> nasce oriunda de novos problemas estéticos a resolver, logo ele ajunta um sentido possante, uma **lógica viril de criação**, um significado poético muito intenso, que lhe derivam da sua vibrante **compreensão humana da vida**. Principalmente do seu **nacionalismo**. [...] De forma que diante de qualquer solução alheia, mesmo das que lhe desagradam por instinto como o Cubismo e o Abstracionismo, ou por consciência crítica como a arte de combate, Cândido Portinari é irresistivelmente levado a repensar essa experiência e a refazê-la por si mesmo. Pra ele não tem o menor interesse a originalidade só pelo gosto de ser original. Antes, o inquieta sempre qualquer lição alheia, porque pode sempre haver nela uma partícula que seja, de verdade. [...] Importa é verificar que esse experimentalismo está esplendidamente **fortalecido no pintor brasileiro, de um conhecimento do antigo e de uma base realística, um "bom-senso absolutamente excepcionais**. [...]" Nos retratos o conhecimento do antigo se demonstra ainda mais. [...] a ausência de qualquer volúpia mais decorativa [...] (ANDRADE, M. 1975c, p. 123-134. Grifos meus).

A seguir, a comparação parece ser com Guignard, onde o uso da iconografia do retrato fotográfico toma uma direção totalmente diferente, reconhecendo os novos significados sociais inerentes ao meio:

> o apropriado cauteloso da interpretação psicológica, a caracterização física dos indivíduos, ao mesmo tempo que são mais um desmentido formal a essa afirmativa de que a fotografia veio desautorizar o destino representativo de retrato a óleo [...] dão para algumas destas obras de Cândido Portinari **um timbre tradicional, um sangue antigo, um respeito e um silêncio extraordinários.**
>
> Realmente o pintor brasileiro, na solução mais normal de seus retratos, corresponde a uma receita. Apenas este fato me parece, nele, mais uma **lição de honestidade** e não obedece àquela esperteza de repetição de truques de embelezamento, parecenças fotográficas, sensualidades originalíssimas de composição, de lançamento das figuras ou decorativismo embriagante [...] (ANDRADE, M. 1975c, p. 123-134. Grifos meus).

Estaria Mário pensando em Guignard, nesse "decorativismo embriagante", ou talvez ainda, em Di Cavalcanti com a "repetição de truques de embelezamento"? Além da crítica ao "experimentalismo" cubista e abstracionista, Mário se opõe à deformação subjetivista, de boa parte de nossa pintura moderna, que tem no Expressionismo um modelo de libertação dos padrões acadêmicos. A pintura de Portinari serve a defesa artística do domínio de um fazer tradicional que lhe parece independente das normas da Academia.

> [...] a receita de Cândido Portinari – si é que se pode chamar receita à sua concepção mais freqüente do retrato – consiste naquele desprezo por qualquer fantasia pessoal excitante, **naquele respeito à verdade secular, naquela obediência ao modelo, naquele artesanato repetidor renascentista** que, evitando os palpites do autor, ao mesmo tempo que expõe a realidade do retratado e a eterniza (função mesma do gênero), reconduz o retrato à pintura, a um problema de cor, de luz, de

> volumes, primordialmente técnico. E assim os retratos de Cândido Portinari, sem fugirem nunca à **finalidade social** do retrato, permanecem manifestação essencialmente pictórica, não permitindo que jamais a pintura fuja de sua própria natureza.
>
> Como artesão humilde, como um renascentista que não se envergonha falsamente de repetir uma solução justa, evitando os valores lotéricos do expressionismo e os perigosos palpites da interpretação fantasista, o pintor brasileiro policiou a sua concepção do retrato, lhe proibindo os jogos de azar (ANDRADE, M. 1975c, p. 123-134. Grifos meus).

A defesa da qualidade plástica da obra de Portinari vem associada ao compromisso ético e social do pintor, como se uma coisa não pudesse ser dissociada da outra, pois é elemento constitutivo de sua totalidade estética.

> E essa vaticinidade, essa qualidade poética de Cândido Portinari – "poética", não no sentido sentimental em que costumamos dizer de uma paisagem [...] mas no sentido **de profecia definidora e não conformista de aspectos da vida ou do ser –** essa qualidade poética de Cândido Portinari é tão irreprimível nele, que mesmo nas realizações, aparentemente de exclusiva pesquisa plástica, em cada vereda estética que o artista penetra e em que ele não raro genialmente se despenha [...] Cândido Portinari se vê reconduzido sempre ao rincão pátrio. E uma primeira liberdade logo se transporta aos poucos para uns motivos com que o pintor **retorna à sua necessidade nacional.** Si é certo que ele parte da natureza para encontrar a Forma, não é menos certo que em cada forma achada ele encontra o Brasil (ANDRADE, M. 1975c, p. 123-134. Grifos meus).

Também não poderia faltar no pintor seu engajamento na representação de sua terra e de sua gente.

> [...] o Brasil irrompe da obra de Cândido Portinari, demonstrando em que grau intenso **o pintor está impregnado da coisa nacional e dela participa.**
>
> [...] nas suas sínteses temáticas, nos seres com que as compõe, nos atos em que as descreve, Cândido Portinari não dispersa a criação do típico. A festa de São João não será mais típica da originalidade brasileira que o Carnaval e o baile do Congado, nem as lavadeiras mais necessariamente festivas que o balão e o "fogo do ar" [...] Em vez de tipos, em vez do típico, tanto nos assuntos, como nos seres e elementos com que os compõe, Cândido Portinari tende ao protótipo. Tende à criação de entidades sensíveis, cuja essência, cuja fatalidade é brasileira, cujo potencial é brasileiro, sem que o seja imediatamente, e muito menos necessariamente, o seu realismo primeiro exterior. [...] Na sua procura incessante de beleza plástica, **ele mantém aquele valor antigo de definição profética de uma vida milhor, com que a arte nasceu dos primeiros sofrimentos do homem sobre a terra** ((ANDRADE, M. 1975c, p. 123-134. Grifos meus).

Para Mário a dor é móvel para a ação e para a vida, o artista insatisfeito com a realidade, que dela não foge através de uma arte da fantasia, do prazer e da alegria passa-

geira, é o artista que empenha seu criar numa responsabilidade social, num projeto de construção do futuro. O papel do artista-herói concebido por Mário encontra um paralelo na figura do trabalhador-herói de Portinari.

Avancini lembra que os artistas escolhidos por Mário como paradigmas de sua concepção artística, ética e estética, "são aqueles que tratam das dores do povo, e através delas mostram toda a sua humanidade" (AVANCINI, 1998, p. 138).

Mário de Andrade produziu sete contos, entre 1923 e 1926, a partir da dupla Malazarte/Belazarte e publicou-os, em 1934, num volume intitulado *Os Contos de Belazarte.* Cada conto lança um olhar fragmentado para a vida nas grandes cidades tendo em comum o foco sobre as classes menos privilegiadas e a realidade árdua, tratada com humor e ironia. Segundo Avancini,

> A infelicidade é a tônica e predomina em todos os contos. Belazarte nos coloca em contato com a realidade do dia-a-dia das cidades em transformação e seu riso é na verdade de uma ironia melancólica, tão a gosto do autor, profundo apreciador da *malinconia cabocla* (AVANCINI, 1998, p. 139).

As figuras patéticas, derrotadas pelas mazelas sociais, exploradas como mão de obra barata por uma classe dominante que prima pela má consciência ou por consciência nenhuma, lembram as figuras que Portinari desenvolve anos depois, na série dos retirantes, na infância marcada pela fome e a perda, no semblante desencantado, nas fibras carcomidas de seus corpos sustentados apenas por uma estrutura óssea mineral. Mário encontra em Portinari a transfiguração da vida em arte, através das dores do povo, arte que revela sua humanidade. É Belazarte quem Portinari encarna, que faz arte a partir da dor. Já a obra de Guignard toma rumo diferente da de Portinari.

Avancini afirma que Mário identificava-se pessoalmente com Malazarte, o que lhe gera uma crise de consciência e, nesse sentido, é significativo que Mário tenha arrefecido a sua produção especificamente artística, ou seja, sua atividade criativa enquanto poeta, ficcionista e escritor de rapsódia. Mas ao pensarmos neste personagem, Malazarte, é inevitável que façamos uma associação biográfica com Guignard, em seu comportamento social sempre animado e algo burlesco. Mário via em Malazarte o símbolo da alegria, na sua tran-

sitoriedade e fugacidade, uma fantasia desesperada de alegria, que surge da dor da saudade, a "saudade à brasileira que se extasia a si e fica à beira da estrada a cismar" (apud AVANCINI, 1998, p. 136). Mário conclui que "o brasileiro vive duas vidas, a real, que é a menos importante, e a que poderíamos denominar como *imaginativa*, fonte de todas as ilusões e prazeres" (AVANCINI, 1998, p. 137). O sentimento da saudade e a vida imaginativa intensa que para Mário de Andrade, marcam o caráter de Malazarte, são também características presentes na obra de Guignard. Será que Mário de Andrade via nessas "Noites de São João", nesses "retratos populares", a personificação de Malazarte? Não havia um incômodo nesta aproximação a um lado da personalidade de Mário a qual ele era muito auto-crítico?

Vimos como tanto Mário em *Macunaíma* e em suas poesias, quanto Guignard, nos "retratos populares" e nas "noites de São João", fundem o código popular ao erudito. O humor também parece inerente a essas produções, mas em Mário, diferentemente de Guignard, esse humor é satírico, como bem indicou Alfredo Bosi em *Macunaíma* (BOSI, 1988b). Nos "retratos populares", o humor está no gosto *kitsch* que o pintor assume sem culpas em relação à sua formação erudita européia. Não há sarcasmos em Guignard, há uma aproximação simpática que beira a ingenuidade, e que só não é *naïf*, porque exige do pintor toda uma sabedoria, um conhecimento de seus meios, a fim de incorporar recursos poéticos alheios, e que uma vez introjetados, passam a ser próprios, seus e únicos. É indiscutível a originalidade de Guignard, o pintor está longe de uma importação superficial de efeitos e maneirismos.

Poderíamos fazer um paralelo com Guimarães Rosa em seu aproveitamento poético da fala do homem iletrado – proposta que deriva das experiências anteriores de Mário de Andrade – atingido em obras como *Sagarana* e *Grande Sertão: Veredas.* Bosi distingue os dois escritores na solução estilística. Em Mário

> é um veio francamente satírico que salga o texto e acusa um foco narrativo ludicamente distanciado da sua matéria, ainda quando parece apenas glosar as suas fontes. Esse intervalo da consciência narrante torna possível o *tom jocoso* de tantas passagens e, no extremo, o *tom paródico* (da "Carta pras Icamiabas", por exemplo, antiparnasiana, antiprovinciana), responsáveis pela dialetização interna dos fatores estruturais da história oral. [...] coabitam no corpo narrativo os dois valores: o moderno da perspectiva crítica e o arcaico da composição rapsódica.

> [...] um trabalho de *bricolage* em que o pensamento mágico é mediado pelos jogos da arte (BOSI, 1988b, p. 133-134).

Já Guimarães Rosa, segundo Bosi, visa "outro horizonte de sentido e outro gosto", numa articulação poética em proximidade a sua matéria e suas fontes. Para mim, tal articulação poética parece semelhante ao "horizonte de sentido" e ao "gosto" de Guignard em sua adesão lúdica e simpática às suas fontes. Entre estes dois últimos, a diferença maior estaria não na aproximação que fazem das fontes, mas no caráter diferenciado de suas fontes. Em Guignard elas são inerentes à vivência urbana. Mesmo em seus quadros mineiros, em suas festas juninas de Ouro Preto, a cidade interiorana está contaminada por referências da metrópole, que se espelha no gosto *kitsch,* mesclado às tradições regionais arcaicas. Em Rosa, a oralidade do sertanejo não foi modificada pelas novelas do rádio, pelas revistas e cartazes publicitários, seu tempo ainda é mítico, cíclico.

2.2 A pintura de Guignard para a crítica de arte produzida no Brasil: entre o "nacionalismo lírico" e "ingênuo" e a articulação da linguagem plástica como sinônimo de "moderno"

Em 1970, o crítico de arte norte-americano Gilbert Chaise, ao escrever um livro sobre arte latino-americana de 291 páginas, seleciona três obras de Guignard que estão dentro da temática do "nacionalismo lírico": *Uma família na praça* (1945)*, Os Noivos* (1937) (fig. 8) e *Noite de São João*, do MoMA (1942).

> Guignard foi pintor experimentado, hábil desenhista e um mestre da cor, que deliberadamente manteve seu trabalho em nível de aparente simplicidade, apreendendo o encanto do "ingênuo" livre de sua inabilidade estilística ou insuficiência técnica (CHAISE, 1970 p.191-192).

Mas a visão exótica do estrangeiro se harmoniza com a construção de uma imagética nacional produzida pela arte brasileira nos anos 30/40. Também em São Paulo encontramos Volpi, a produzir uma série que resultará nas suas "fachadas", sob influência do pintor *naïf* Emígdio de Souza, com quem mantém contato a partir de 1939, em Itanhaém, cidade que Volpi visita constantemente. Em meados dos anos 30, Pennacchi também é outra influência sobre Volpi, quando freqüentam o Edifício Santa Helena no centro de São Paulo. Pennacchi trazia de Florença a influência da pintura "popular" sobre o realismo de Ottone Rosai.

Em texto de 1944, publicado na *Folha da Manhã*, Mário de Andrade confessa não saber avaliar as liberdades formais de Volpi e chama a atenção para a despreocupação do pintor com o acabamento da obra (cf. MAMMI, 2001, p. 25). Lorenzo Mammi afirma que os "elementos populares" já aparecem na obra de Volpi em meados dos anos 30, a mesma época em que Guignard começa a fazer os seus retratos familiares. Mas nos anos 40, e principalmente na série de "brinquedos" da década de 50, Volpi retira da "sintaxe popular" um processo construtivo que coloca a questão formal em primeiro plano, tornando o assunto cada vez mais irrelevante, segundo a percepção de Mammi. A descoberta da simplificação popular da imagem resultará em Volpi, numa atitude que almeja prioritariamente os resultados plásticos, desprezando totalmente as veiculações ideológicas do "assunto".

Lorenzo Mammi esclarece este ponto:

> [...] Nos trabalhos mais antigos (anos 30), era popular o gosto pela narrativa solta e coloquial, baseada numa sintaxe paratática, que dispunha as coisas no plano da tela, sem encadeá-las numa grade rígida. Nas obras da década de 40 não há sombra de dialetos. O que se extrai da arte popular é, agora, a força de sua literalidade. Um pintor popular, para reproduzir um objeto, desenha os contornos deste na superfície do quadro e os preenche com tinta, exatamente como recobriria o próprio objeto se o tivesse diante de si. As cores não se misturam à atmosfera, e não importa a posição que o objeto ocupa no espaço. [...]
>
> O caráter literal da pintura popular, que não distingue entre objeto e figura, é assumido quase programaticamente por Volpi em seus "brinquedos" da década de 1950 [...] (MAMMI, 2001, p. 27-28).

Apesar de Guignard procurar articular elementos da sintaxe popular em sua linguagem plástica, os retratos de família ainda estão imbuídos da narrativa do tema e não buscam o grau de abstração formal que as séries de "fachadas", "brinquedos" e "bandeirinhas" de Volpi alcançam, em sua intenção exclusivamente construtiva.

Lorenzo Mammi percebe que a incorporação da sintaxe popular não é exclusividade da obra de Volpi, mas que talvez tenha sido ele o artista que soube extrair daí os resultados mais expressivos para a constituição de uma poética, que é ao mesmo tempo linguagem plástica.

> De maneira mais geral, a intuição da potencialidade moderna da sintaxe popular foi determinante em toda a sua produção posterior, a partir do fim dos anos 40: permitiu, afinal, conjugar inquietude com arcaísmo, a vontade de expressão subjetiva com a aspiração para formas estáveis, atemporais. Não é apenas, porém um achado de Volpi: toda a cultura brasileira dessa época se debruça sobre a cultura popular com um olhar renovado. Mário de Andrade, Villa Lobos, Di Cavalcanti procuraram no folclore vocábulos idiomáticos que concorressem à formação de uma linguagem com características nacionais (MAMMI, 2001, p. 28).

No elogio que a crítica brasileira contemporânea ao pintor faz aos "retratos de família" de Guignard, é o conteúdo narrativo que é realçado e não a linguagem plástica.

Rubem Braga, encantado pelos temas populares de Guignard, literaliza:

> As pessoas retratadas por Guignard têm um certo ar de família, alguma coisa que as liga – não importa cor, idade, classe. E já vi, em fila de cinema, em festinha de família, em cabaré do interior, em solenidade escolar – já vi pessoas que parecem retratos de Guignard.

> Esse ar de família só pode ser uma certa candura, uma insistente infância, alguma coisa que é Guignard, e que banha numa luz especial tudo o que ele vê, ou inventa. E suas flores e suas paisagens combinam com suas figuras. Aquela cabocla retratada ali, de blusa vermelha, pode rezar naquela igrejinha que está no alto do morro em outro quadro; e, com certeza, reza (BRAGA, 1977).

Comentando a divisão moderna do Salão Nacional de 1942, Manuel Bandeira se encanta pela tela de Guignard, *Festa de São João,* e tenta traduzir para uma realidade plástica o impacto que a narrativa singela do quadro lhe causou:

> A contribuição de Guignard ao Salão deste ano é não só a mais importante da seção moderna: é a mais importante, a mais completa e a mais harmônica das duas seções. Nenhum outro quadro da exposição me deu como a sua tela da "Festa de São João", aquela alegria que nos vem da emoção poética expressa por uma técnica limpa, sóbria, sem afetações nem facilidades. O equilíbrio plástico entre os dois elementos tão audaciosamente contrapostos e tão serenamente conjugados – a cidade do primeiro plano e a paisagem montanhosa do fundo – atesta o fino senso de composição do artista (BANDEIRA, 1942).

Dos primeiros comentadores e críticos elogiosos da obra de Guignard, Clarival Prado Valladares, destaca a incorporação pelo artista de valores estéticos dos retratados.

> Guignard atinge, em surdina, um dos pontos mais altos da pintura brasileira. Para o primeiro plano, utiliza esquema bidimensional numa aparência de desenho ingênuo, primário. Entretanto isto corresponde apenas a um recurso de aproximação subjetiva dos personagens, dando-lhes uma atmosfera de naturalidade. Aproveitando a janela aberta, constrói um fundo paisagístico com perspectivismo. É uma paisagem do poente guanabariano, como indicação topônima da cena. Cada personagem, no próprio disfarce do convencionalismo das atitudes, enriquece a narração com surpreendente e espontânea nobreza. O garbo militar dos dois fuzileiros, a dignidade da figura feminina, a circunspecção dos meninos e o maravilhoso rasgo patriótico de uma banderinha de dia de parada, empunhada pelo filho que já se farda de marinheiro, conferem a este quadro a grandeza de uma pintura de corte. [...] As cores do arranjo decorativo do ambiente lembram interiores de Matisse. Todavia, antes de se permitir esta facilidade de confronto, a verdade é que lembram mais e identificam plenamente o gosto e o espírito dos que fazem a cena (VALLADARES, 1967).

O recurso à sintaxe "ingênua" é computado como adesão à independência vanguardista. Mas a crítica brasileira posterior, com um domínio mais seguro dos pressupostos formais articulados por críticos modernistas como Clement Greenberg, nos EUA, ou Roger Fry, na Europa, inerentes às obras das vanguardas européias e da abstração norte-americana do pós-guerra, faz leitura diferente da de Clarival. Em relação à articulação que Guignard faz de seus meios específicos, Sônia Salzstein problematiza a questão, ao comparar com

artistas das vanguardas européias e com Volpi, o artista brasileiro que, para a crítica, está mais próximo da autonomia da linguagem proposta pelas vanguardas:

> Contraponha-se-lhe o recurso a festas e jogos populares na obra de Léger, onde estes surgem como deslocamentos de planos e cores sobre a superfície pictórica; ou mesmo Volpi, para nos atermos a um caso próximo, onde as fachadas, bandeirinhas, brinquedos e mastros surgem antes de uma disposição construtiva frente ao plano. Mas em Guignard o apelo poético do tema não entra como recurso no processo de elaboração de cada pintura. [...] as duas demandas, a qualidade formal e a poética narrativa saliente devem, de alguma maneira, se combinar de modo a produzir um todo harmônico, sem conflitos metalingüísticos. E se a consciência crítica da linguagem aí se exerce em alguma medida – pois não estamos falando de um artista naif – ela não pode distanciar de seu objeto a ponto de subordinar o registro figurativo (SALZSTEIN, 1992, p. 18).

No trabalho de pesquisa precursor dessa retomada pela crítica recente da importância da pintura de Guignard, Carlos Zílio propôs, no Curso de Especialização em História da Arte no Brasil da PUC/RJ, uma revisão da História da Arte brasileira. O resultado conseqüente desta proposta concretizou-se nos projetos de análises das obras de Goeldi e Guignard por ele coordenados. Especificamente o projeto de pesquisa sobre a obra de Guignard recebe o título de *A Modernidade em Guignard*, significativo da intenção de rever o papel do pintor dentro do contexto brasileiro, realçando, para isso, as características plásticas de sua obra. O texto produzido por Zílio (1982c) para o projeto versa sobre a importância do motivo das nuvens na pintura de Guignard como um elemento que lhe propicia lidar com questões mais especificamente plásticas da pintura, como o conflito entre o desenho e a cor, abstraindo assim de possíveis conotações ideológicas dos temas.

> Se examinada dentro do processo de assimilação da modernidade pela cultura brasileira e localizada na fase do modernismo posterior a 1930, a pintura de Guignard é, dentre as surgidas neste período, a que mais profundamente penetrou na arte moderna, pois realiza uma incorporação meticulosa das origens da pintura moderna e evolui para se situar em referências em torno do cubismo, fauvismo e expressionismo, incorporados por uma ótica muito própria.
>
> A relação intensa que, através de um projeto poético, sua pintura estabelece com o modelo, a encaminha para uma apreensão aguda do homem e da paisagem brasileiros. Este é o fundamento da chamada 'brasilidade' da obra de Guignard, que nada tem a ver com o nacionalismo instituído que então predominava (ZÍLIO, 1982a, p. 20-21).

O autor aponta, na "brasilidade" de Guignard, uma opção poética em resposta muito particular à hegemonia temática da época. Além dessa diferenciação no tratamento

dos temas, podemos detectar em Zílio a afirmação dos aspectos formais como argumento fundamental para a defesa da modernidade do pintor, em detrimento da leitura da crítica dos anos 30 e 40, que vinculava à noção de arte moderna brasileira o "assunto" nacional.

> Guignard foi assimilado como uma criatura ingênua que conseguiu expressar a poesia da "alma brasileira". Seu trabalho, no entanto, demarca-se pelo compromisso de procurar se fazer pintura acima de qualquer vínculo anedótico. Ele não trata da "alma brasileira", mas busca por meio de uma tendência que ao longo de seu trabalho tende a se tornar marcante, anular a relação figura e fundo pela dissolução do espaço e por meio do tratamento subjetivado da cor diluída provocar um transbordamento lírico do sujeito na natureza. Para poder ser absorvida pela ideologia modernista, sua obra teve de sofrer uma leitura reducionista que esvaziou seu sentido cultural, seu valor ontológico (ZÍLIO, 1994, p. 114).

Neste momento há a necessidade de se demarcar novas bases de referência para a arte moderna brasileira, fazendo uma revisão de seus pressupostos estéticos, isolando a vinculação ideológica e seu engajamento no contexto histórico nacional.

Ronaldo Brito, participando do mesmo projeto, aponta a ambigüidade do trabalho de Guignard, entre a afirmação autônoma dos elementos plásticos constitutivos da obra e a sua aderência ao assunto:

> [...] a impregnação afetiva do assunto no processo pictórico, que se mantém assim no limite da pintura temática, tudo isso remete a uma tradição que já o impressionismo deixara para trás (BRITO, 1982, p. 12).

Logo a seguir, no mesmo texto, o crítico sai em defesa do pintor e, para isso, procura atributos da obra de Guignard que corresponda a critérios formalistas:

> Aparece já nessas cores tênues e alusivas uma preocupação consigo mesmas enquanto relações puras. Portinari e Di Cavalcanti literalizavam mais e mais as suas cores, Guignard conseguia equilibrá-las numa relativa indeterminação, pulsantes e inverbalizáveis (BRITO, 1982, p. 12).

Brito justifica o atributo de "nacionalista lírico", dado a Guignard, como inerente a uma opção consciente do pintor, na articulação dos meios específicos à pintura, em contraposição ao predomínio da questão temática sobre a formal na ideologia estética nacionalista:

> O nacionalismo lírico seria assim uma determinação estrutural do trabalho – na medida em que ele seguia preso ao âmbito de uma expressividade subjetiva – mas

> foi construído, conquistado até, plasticamente, no embate com a própria linguagem. Não havia arbitrárias e inconsistentes "colagens" de estilos, sobretudo não havia finalidades externas aos quadros. Tudo o que acontecia, acontecia ali mesmo, na trama da linguagem. Guignard chegou "moderno" da Europa e nesse nível preliminar de modernidade permaneceu (BRITO, 1982, p. 12-13).

Em retrospectiva individual do artista ocorrida em 1992, sob curadoria de Sônia Salzstein e Rodrigo Naves, a distância de Guignard dos pressupostos programáticos do nosso modernismo é percebida como um índice positivo. Salzstein procura associar as soluções de Guignard a parâmetros de modernidade mais universais, mas reconhece a presença temática em sua obra, que problematiza a sua condição enquanto moderna.

> O que surpreende em Guignard é a atitude moderna, que mobiliza de maneira muito especial a realização de sua pintura, não decorre do esforço programático presente na maioria de nossos modernistas. Ao contrário, encanta e torna mais complexo o exame dessa obra o fato de que uma espacialidade moderna emerge dela naturalmente, em estado bruto, talhada no atrito com as condições objetivas de um ambiente cultural como o brasileiro. Aí estaria, a nosso ver, o desempenho problematizador no trabalho de Guignard, entregue com desconcertante candura à conciliação desses dois mundos: o aprendizado culto da tradição européia e a adesão intuitiva e sem reservas a uma tipologia da paisagem brasileira, com suas festas juninas, suas figuras populares, um gosto pelo caprichoso e pelo decorativo (SALZSTEIN, 1992, p. 17).

Em mostra retrospectiva da arte brasileira do séc. XX, em 1994, os curadores Nelson Aguilar, Annateresa Fabris e Tadeu Chiarelli selecionaram um conjunto de obras de artistas representativos do que de melhor se produziu no Brasil (BIENAL BRASIL... 1994).

O setor nomeado *Às margens do modernismo*, de curadoria de Tadeu Chiarelli, apresentou obras de Guignard junto às de Oswaldo Goeldi, Ismael Nery e Flávio de Carvalho. Esta disposição, separada das obras paradigmáticas de Portinari, Di Cavalcanti e Segall, lançou uma nova luz sobre a produção de Guignard, a princípio enaltecendo-a como independente dos programas a que os outros pintores se engajaram. A revisão dos pressupostos modernistas norteou a exposição, principalmente o setor de Chiarelli. Estar à margem do veio principal do modernismo foi chancela de possível qualidade artística, a partir de uma revisão propiciada por esta retrospectiva. Chiarelli debate a questão temática de parte da obra de Guignard para tentar desfazer o que parece ser um mal entendido cometido na época do artista. Para ele, o pintor foi aceito como modernista em função de sua temática e do tratamento algo "ingênuo", associado à cultura popular. O crítico aponta para o aspec-

to crucial de sua obra, que não foi percebido em sua devida relevância: a qualidade plástica que transcende o motivo pintado.

> A obra do artista, refinadíssima e clara, no entanto, foi percebida pela crítica modernista em geral como apenas uma espécie de balbucio primitivo, quase ingênuo, de uma visualidade brasílica e, portanto, passível de ser acoplada no movimento. Sem dúvida, grande parte de sua obra só poderia ter sido pintada no Brasil, ou melhor, em Minas Gerais. Porém, suas pinturas não reivindicam para si a realização de um projeto predeterminado de brasilidade; elas apenas são o resultado transcendente de um sensível olhar sobre uma paisagem especial (CHIARELLI, 1994, p. 89).

Em Guignard, tal transcendência em relação ao motivo não se dá plenamente. Temática e solução plástica estão numa relação totalmente dependente e é disso que essa obra retira sua força e sua especificidade. Mas Chiarelli, diferentemente de Zílio, ao tratar de Guignard, se vê diante de um problema de definição do moderno. Problema este inerente também aos outros artistas "à margem" apresentados no setor, como Adami, Osir, Gobbis, De Fiori, Emendabile, Pennacchi, Rebolo, Bonadei, Zanini e Volpi, de São Paulo, e Dacosta, Pancetti e Takaoka do Rio.

> Porém, a trajetória de Guignard apresenta muitas diferenças em relação à obra de Goeldi e mesmo às de Carvalho e Nery. Se os três últimos podem – e devem – ser considerados artistas fundamentalmente ligados às vanguardas históricas, Guignard emerge na cena brasileira totalmente impregnado dos valores da volta à ordem[18] e fazendo seu um dos principais legados dessa tendência: a crença de que já no final dos anos 20 as conquistas estéticas das vanguardas faziam parte do patrimônio geral da visualidade universal, podendo ser utilizadas da mesma forma que as concepções renascentistas ou da arte popular, por exemplo (CHIARELLI, 1994, p. 89).

Chiarelli defende a originalidade de Guignard, em sua "volta à ordem", diferentemente da aproximação aos "maneirismos" ou a "um projeto fundamentalmente realista", uso que o Modernismo oficial faz da tendência de retorno:

---

[18] Chiarelli afirma: "Nascido num período de declínio das vanguardas estéticas do início do século, o Modernismo brasileiro constituiu-se imbuído de um desejo de ser um movimento inovador, de vanguarda, porém dentro do contexto da **volta à ordem**, o outro lado da modernidade deste século. Surgida na Europa após a Primeira Guerra Mundial, a volta à ordem buscava, além do resgate da fidelidade ao real para a arte, também o retorno à tradição artesanal e às culturas visuais nacionais." (CHIARELLI, 1994, p.84. Grifos meus).

> No caso de Guignard, esse caráter erudito da volta à ordem nunca o levou ao maneirismo bem informado mas estéril de alguns de seus colegas internacionais e mesmo locais. A partir da absorção de todo o universo visual conquistado em séculos pela história da arte, o artista foi constituindo seu próprio território, articulando aos ensinamentos de Nery (Santa Cecília), de Dufy e Botticelli (Lea e Maura) e outros seu olhar desinibido perante a realidade (CHIARELLI, 1994, p. 84).

Em outra exposição sob sua curadoria, trabalhos de artistas brasileiros (Ernesto de Fiori, Alfredo Volpi, Iberê Camargo e Guignard) são dispostos paralelamente às telas do artista *fauve* francês Raoul Dufy, revelando seu parentesco e o trânsito entre as poéticas. No catálogo o crítico explicita os parâmetros para a modernidade plástica:

> [...] Como se sabe, uma das grandes lutas da pintura moderna foi tentar romper com a dicotomia figura/fundo, estabelecida desde o Renascimento, para criar na pintura (sempre planar) a ilusão de tridimensionalidade.
>
> A modernidade na pintura será caracterizada pela luta contra essa obrigação de criar a sensação de tridimensionalidade e – de um ponto de vista talvez formalista demais –, poderia ser dito que o que acabaria levando a pintura para a total abstração seria, justamente, o desejo de romper com essa obrigatoriedade.
>
> Pautado pelo seu desejo de ainda representar ou traduzir a realidade tridimensional no plano da pintura – mas convencido que seria sempre seu dever deixar claro ao observador que o que estava à sua frente era um plano bidimensional –, Dufy vai aos poucos construindo o seu sistema pictórico.
>
> Frente ao plano da tela, ele ocupa determinadas áreas por meio de cores e/ou tons diferenciados. Tal procedimento enfatiza o caráter planar da pintura, uma vez que, nesses "fundos", o artista não se utiliza de estratégias ilusionistas, Dufy sobrepõe a essas áreas sinais gráficos – em negro ou em outras cores onde ele opera – que acabam por configurar, propriamente, a cena que ele retrata (CHIARELLI, 1999, p. 11-12).

Mas a exposição com curadoria de Chiarelli problematiza a condição moderna da Arte brasileira, revisa nossos parâmetros ao confrontá-los com as conquistas vanguardistas e aproveita a obra de Dufy mais para registrar o que falta nela e, correspondentemente, na produção de nossos modernos, do que para afirmar sua linguagem. Chiarelli explica da seguinte forma a estranha familiaridade dos nossos artistas com a obra de Raoul Dufy:

> [...] no quadro da produção artística internacional, a obra de Raoul Dufy tinha todos os ingredientes para servir como parâmetro para a produção de nossos artistas que... chegaram depois.
>
> [...] a pintura de Raoul Dufy, apesar de se desenvolver por intermédio dos gêneros mais tradicionais da pintura ocidental – retratos, paisagens e naturezas-mortas –, possuía alguns dispositivos formais e técnicos que, de fato, atenuavam o que de

> convencional poderia possuir sua poética, concedendo-lhe uma efervescência bastante distinta da pintura mais conservadora do período impregnando essa última de uma aura de modernidade suficiente para ser assimilada no Brasil (CHIARELLI, 1999, p. 11).

Chiarelli percebe que se a revisão crítica, produzida sobre a arte brasileira, seguir os pressupostos "formalistas" – que foram usados para demarcar o terreno da vanguarda européia e da arte abstrata norte-americana – pouco restará de nossa produção que valha a pena ser vista, nem o nome "moderno" poderia mais ser utilizado. No resgate que faz daqueles artistas "à margem", revela que a diferenciação crítica era feita a partir das escolhas temáticas, muito mais do que pela qualidade plástica. Quando aplica aos artistas em questão os parâmetros formais agregados às vanguardas para a qualificação de sua produção, estas passam a ser inquiridas e, por conseqüência, todos os referenciais críticos tendem ao autoquestionamento.

Rodrigo Naves também detecta na obra instigante de Guignard a timidez formal que caracteriza a arte moderna brasileira no geral. Confessa ver em Guignard alguns dos momentos mais altos de nossa pintura, mas explicita a grande dificuldade da crítica em encontrar registros de soluções formais fortes e decididas que caracterizem essa nossa produção como moderna.

> Guignard é um dos maiores, se não o maior, entre os pintores brasileiros modernos. [...] e no entanto um dos nossos maiores artistas modernos é quase um primitivo... A dissolução do espaço tradicional, em vez de conduzi-lo à superfície do suporte por meio da substantivação da cor, faz com que sua obra fique a meio caminho, habitando literalmente um campo em ruínas (NAVES, 1986, p. 61).

Ainda Naves, dez anos depois, repetia seu pasmo diante da falta de adesão de Guignard aos códigos da linguagem plástica moderna.

> Guignard teve uma formação artística européia, estudou em Munique com artistas ligados à Sezession alemã e admirava Matisse e Dufy. Sua pintura lida com questões modernas, por mais que seus quadros relutem em vir à tona, em aderir à superfície da nova forma de representação. Não há nela uma volta à profundidade ilusionista, à perspectiva e suas exigências, embora suas soluções sejam singulares. Não é para o fundo que nos puxa a pintura de Guignard (NAVES, 1996).

Naves caracteriza a espacialidade de Guignard como singular, um código independente, tanto da perspectiva clássica quanto da fragmentação espacial e planimétrica da

pintura moderna. Sensibiliza-se por ela e clama pelos pressupostos formais vanguardistas. Por conseqüência, a referência comparativa problematiza e subjuga a invenção do pintor: "Guignard tanto fez que conseguiu, mesmo sendo um artista moderno, reverter quase todos os traços formais decisivos da pintura moderna." (NAVES, 1996).

Ao contrário do desenvolvimento das artes visuais no Modernismo europeu, ao menos em sua vertente principal, Guignard não desprezava o tema. Seus assuntos preferidos eram a natureza-morta, os retratos e as paisagens. Essa diferenciação, em relação às vanguardas, é apontada por Rodrigo Naves. Este afirma que Guignard parte de um conceito moderno, a bidimensionalidade da pintura, mas resiste a uma afirmação mais positiva, a certa autonomia dos meios plásticos independentes do tema, como ocorre nas pinturas analíticas de Picasso e Braque, para os quais "a estrutura forte dos quadros cubistas [...] é justamente aquela trama de relações que constitui o verdadeiro conteúdo das telas." (NAVES, 1996, p. 113).

Sônia Salzstein (SALZSTEIN, 2000, p. 3-17) também insiste na concepção de uma forma moderna como forma emancipada, e "a Ordem do Plano" como "expressão máxima da racionalidade moderna", identificando no melhor da produção moderna brasileira, "soluções formais híbridas e contraditórias". Vê, nas obras que antecedem a produção concreta e neo-concreta, certa resistência a se entregarem a emancipação, uma "forma moderna permanentemente flanqueada e relativizada pela irrupção do seu contrário".

> Claro está que essa peculiaridade na raiz da arte moderna brasileira deve-se ao fato de ser nossa experiência moderna da espécie que viceja à margem e não no leito principal da modernidade, ao fato de vingar naquelas áreas não totalmente contempladas pelos ideais racionalizadores da forma moderna, ao fato de que nestas paragens realizá-la implicaria sempre instar as energias imprevisíveis de uma natureza que resiste a ser moralizada e finalmente hipostasiada como forma. [...] Por aqui, como se sabe, a aspiração moderna seria o tempo todo pressionada pelo progresso que não civiliza, pela autoridade que prevalecem em toda a parte sobre a vontade da descoberta e os riscos da experiência, por uma natureza que resiste ao império da racionalidade técnica, pelo desregramento e pelo excesso que não param de fustigar o metro universal da razão (SALZSTEIN, 2000, p. 4).

Quanto a Guignard, Salzstein também referencia o léxico formalista, para concluir que o artista "passa ao largo de uma aspiração do moderno como *progresso das formas"*.

> Se o aspecto plano e irrecorrivelmente frontal da pintura, se a evidência da superfície pictórica como entidade autônoma são premissas centrais da pintura moderna, lembremo-nos que o artista, ao mesmo tempo que assimilava tais premissas para sua obra, era também um fino apreciador das figuras etéreas e sem volume de um Botticelli, da perspectiva minuciosa das paisagens e retratos do Quatrocentos flamengo ou alemão, que comprimiam vastidões em uns poucos planos, com seus rios se afastando em serpentina para um horizonte quase remoto (SALZSTEIN, 2000, p. 68).

Ao tentar reconstituir o status moderno de Guignard, Salzstein recompõe a idéia de autonomia da linguagem, mas não convence:

> Mas onde residiria então a originalidade moderna do artista, uma vez que suas flores, festas juninas e paisagens parecem resistir à *tabula rasa* anti-idealista da pintura moderna, na medida precisa em que esta tem, como ponto de honra, a idéia da autonomia da arte, de sua potência auto-reflexiva, e assim sua total emancipação de quaisquer "referentes externos"? Examinando um conjunto representativo de obras do artista, vemos como temas se repetem, chegando mesmo a apresentar poucas variações formais de uma tela a outra. Não interessam as circunstâncias pessoais em que tais repetições tenham ocorrido: pressões de um círculo de protetores, encomendas... Cabe aqui reter a própria idéia de repetição, em si dramática, portanto seu efeito principal é justamente anular a importância do "tema", demonstrar a impossibilidade de fixá-lo (SALZSTEIN, 2000, p. 68).

Seguindo tal raciocínio poderíamos concluir que artistas que desenvolveram um repertório reduzido de temas, repetindo-os a exaustão, são modernos. Estariam em tal Olimpo os paisagistas holandeses do século XVII, até um Lorrain, ou retratistas como Frans Hals, os pintores que se especializam unicamente na natureza-morta, não só Morandi, mas os Chardin, Bosschaert, Claesz, de Heem, o nosso Pedro Alexandrino, para não dizer a arte medieval que se restringe ao tema religioso. Não creio que a autora seja capaz de inventar teorias tão voláteis, credito à iniciativa honesta de tentar justificar a qualidade marcante do artista, mas sob a tensão e o desconforto gerado pela imposição das noções formalistas, confrontadas a obras que só se abrem parcialmente diante de tais chaves.

Já Ronaldo Brito, diz que a linguagem de Guignard não pode ser considerada moderna num sentido rigoroso. "Ele se apóia ainda num mundo com substância, um mundo

indubitavelmente real que ela só pode reagenciar e refigurar. O desejo é exprimir esse real, captar seus climas". A paisagem, que é o ponto de partida para a pintura, é tratada com uma "disponibilidade 'moderna'", em que "cores e formas obedecem 'livremente' à imaginação do artista" (BRITO, 1982, p. 11). Mas, por fim, Brito conclui que mesmo essa poética e imaginação livres não alteram, não abolem a ordem tradicional. Ele compara Guignard a outro artista moderno brasileiro, Cândido Portinari, que também resiste à afirmação decisiva dos conteúdos formais sobre os conteúdos temáticos.

Brito diz que Portinari "representa a identidade histórica e social brasileira", enquanto Guignard "exprime a dimensão poética subjetiva" (BRITO, 1982, p. 11). Interessante reflexão do crítico, que aponta uma linha de interpretação aparentemente mais generosa para a sensibilização dos elementos poéticos criados pelo pintor do que para o enfoque exclusivamente nos componentes formais, como temos visto a partir da revisão crítica empreendida à obra. Mas infelizmente Ronaldo Brito não desenvolve essa sugestão, e o texto se desenrola com muitos elementos contraditórios.

Para não cairmos na armadilha de desprezarmos toda a produção moderna brasileira, é necessário rever esses conceitos de modernidade nas artes visuais brasileiras. Annateresa Fabris (1994b) nos esclarece qual seria a modernidade possível para nós, nos anos 20, lembrando que não se pode esquecer as relações mantidas entre a obra de arte e a sociedade, como fizeram os críticos que formularam suas teorias a partir do interior da arte, Greenberg e Kosuth. A questão da *autonomia* dos meios nas artes, alcançada pelas vanguardas européias, foi associada pela crítica modernista internacional (Greenberg) a um desprendimento entre a arte e as questões da vida, em suas relações cotidianas, políticas e sociais.

> Uma vez que não é possível operar com uma idéia unívoca de modernidade, o caminho mais viável é tentar analisar alguns discursos nos quais deitam raízes determinadas categorias gerais, tomadas como o fenômeno em si, como sua própria essência. Um destes discursos, que acabou por transformar-se numa verdade absoluta, é aquele da auto-referencilidade da arte moderna, tipificado pelo crítico norte-americano Clement Greenberg (BRITO, 1982, p. 9-10).

Na exposição da Bienal Brasil Séc. XX, Annateresa Fabris justifica a presença dos artistas principais do movimento modernista em sua segunda fase, intitulada de Nacionalismo, apresentando novas possibilidades de se lidar com a produção do período:

> A ênfase dada a dois tipos de discursos contrapostos, um de natureza estética, o outro de teor sócio-cultural, não é gratuita quando se pensa nos elementos constitutivos da modernidade e do modernismo no Brasil. O discurso estético, pelo menos no âmbito da expressão plástica, revela-se redutor quando é confrontado com nossa peculiaridade artística, pois poderia nos levar a concluir apressadamente que a arte brasileira só se tornou moderna na década de 1950, no momento em que se articulou um projeto construtivo graças às vertentes concretas e neoconcretas (FABRIS, 1994a).

Em outro texto, Annateresa Fabris coloca a importância de se levar em conta a obra de arte na relação que estabelece com o seu meio social e com as ideologias que lhe cercam, e de certa maneira influenciam e lhe obrigam a tomada de posições estéticas:

> A arte brasileira não é moderna no sentido europeu, por não ter criado uma nova noção de espaço e por não ter abdicado do referente, mas é considerado localmente moderna, pela erosão que vai promovendo da disciplina acadêmica e pelo grau de deformação que vai incorporando ao seu léxico. [...] A busca consciente adquire impulso nos anos 30 com o despontar da problemática social, que reforça o vínculo da arte moderna com a realidade exterior (FABRIS, 1994b, p. 82).

Há no processo que antecede esta arte formalmente moderna, um desenvolvimento de uma nova visualidade, ao menos no contexto da arte brasileira. Essa nova visualidade deriva de componentes europeus possíveis de serem digeridos pelos representantes do nosso modernismo inicial, mas o que a define, segundo Ronaldo Brito, é a busca da identidade nacional.

> Paradoxal modernidade a de projetar para o futuro o que tentava resgatar do passado. Enquanto as vanguardas européias se empenhavam em dissolver identidades e derrubar os ícones da tradição, a vanguarda brasileira se esforçava para assumir as condições locais, caracterizá-las, positivá-las, enfim. Este era nosso Ser moderno (BRITO, 1983, p. 13-17).

Na reflexão de Annateresa Fabris também encontramos esta constatação:

> Longe de participar do debate entre uma visão construtiva e um discurso centrado na subjetividade, típico das vanguardas européias, o olhar modernista brasileiro se constrói como uma entidade híbrida, miscigenada, que concilia e mistura elementos diversos, na impossibilidade de tomar partido por um ou outro vetor. Os limites da modernidade artística brasileira residem sobretudo na questão da brasilidade [...] (FABRIS, 1994b).

Annateresa Fabris, discutindo os discursos da modernidade e sobre a modernidade, lembra que é necessário, para uma compreensão crítica desses temas, não perder a perspectiva de que esses discursos são "partes essenciais de um conjunto de construções teóricas produzido em tempos e em espaços *historicamente* determinados" (FABRIS, 1994b, p. 9-10). Ela traz para o debate crítico a hipótese de Andreas Huyssen, para quem a arte e o discurso gerado por ela e em torno dela não pode ser isolada da "mercantilização da cultura" (apud FABRIS, 1994b, p. 13-14). A questão que nos interessa, apontada por Huyssen, é a do "fascínio pela cultura de massa" perpetrado pela arte "numa ânsia de contaminação", que segundo o autor, norteia as obras de arte a partir de Baudelaire e Courbet, na segunda metade do século XIX. Annateresa lista os exemplos dessa "contaminação":

> a apropriação da iconografia popular por parte de Courbet, a colagem cubista, o ataque do naturalismo à arte pela arte, a imersão de Brecht no vernáculo da cultura/popular, o trabalho da publicidade com as estratégias pictóricas do modernismo, a aprendizagem com Las Vegas proposta pela arquitetura pós-moderna (FABRIS, 1994b, p. 14).

Eu acrescentaria os cartazes de Tolouse-Lautrec, a gráfica expressionista do Die Brücke e, para restringir ao Brasil, as aquarelas de Cícero Dias dos anos 20/30 e os retratos populares de Guignard, obras que revelam este "fascínio" e esta "contaminação".

Huyssen revela que são os pensadores críticos da cultura de massa que rejeitam as relações apontadas acima. Adorno e Greenberg isolam a arte moderna da vida cotidiana para que ela não seja dissolvida pela sociedade de massa. É neste sentido que o cânon de uma autonomia da linguagem torna-se sinônimo das linguagens modernas. Annateresa discrimina criticamente os elementos componentes dessa ortodoxia: "a auto-limitação imposta, o fechamento dentro dos próprios limites, a concentração na natureza intrínseca do meio" (FABRIS, 1994b, p10). Para Clement Greenberg, esta autonomia da linguagem resulta, no caso específico da pintura, em uma explicitação da planura do suporte, onde dentro dos limites de seu formato se impõem as relações formais puras, no jogo de cores, luz, direções, ritmo, etc.

Ana Maria Belluzzo lembra que há uma dupla face da modernidade que se revela na dialética ou na "tensão entre a procura de autonomia artística e um projeto de re-

conciliação utópica". A autora traz a reflexão do filósofo que redimensionou os limites do *moderno,* Jürgen Habermas:

> [...] sob o caráter utópico das obras da modernidade haveria promessas de um mundo melhor. A reconciliação utópica da modernidade desdobra-se do quadro crítico de um mundo social irreconciliado (apud BELUZZO, 1999, p. 168).

Na leitura que Ana Maria Belluzzo faz da obra de Guignard, a autora extrai os pressupostos da crítica brasileira dos anos 90 (Salzstein, Naves, Chiarelli), em sua aproximação com o aspecto lingüístico das vanguardas européias, relativizando a importância deles para o contexto brasileiro denominado de "modernidade tardia"[19]. A nova visada que a historiadora lança sobre a pintura de Guignard consegue dar conta da recepção que as novas gerações de artistas brasileiros, a partir dos anos 80, tiveram da obra de Guignard, fato este que a crítica contemporânea a estes jovens artistas (Zílio, Naves, Brito, Salzstein, Chiarelli, etc.) não tinha atingido.

> A modernidade de Guignard procede um retorno ao mito de fundação. A renovação da pincelada atualiza a memória das vilas barrocas com enfeites ornamentais. O artifício da vestimenta e da pose dos retratados, explode na "espontaneidade" do tratamento da pintura. Enquanto a família se compõe, Guignard decompõe a pintura. E se a família se veste, o artista se despoja. Não está o pintor sujeito ao gênero tradicional, pois logra desprender uma sensibilidade de criança ao contar afetivamente sobre a própria família. Sob vários aspectos, *Guignard busca uma infância perdida*.
>
> O que se mostra frescor, uma maneira natural ou instintiva de criar, é no entanto, procedimento altamente reflexivo. O contrário da sensibilidade ingênua é o entendimento reflexionante de Guignard nesta pintura (Família do Fuzileiro Naval): está liberado dos artifícios da cultura artística e dos padrões compositivos da pintura acadêmica, para lançar à pureza das sensações. Guignard é homem refinado, que se depara com a natureza simples, em meio às relações e situações inaturais, artificiais. Com a linha e a cor emancipada, ele projeta o fato lingüístico sobre o

[19] "Não se tem em vista assinalar a configuração geral que assume o atual estágio de desenvolvimento da cultura da modernidade, mas ir ao encontro das particularidades da experiência moderna no Brasil e nas sociedades latino-americanas. A abordagem mostra-se especialmente propícia aos estudos comparativos e permite conduzir novas perspectivas de exame dos recursos liberados pela modernidade européia, com foco nos peculiares modos de apropriação e elaboração, que constituem a dita modernidade cultural e estética brasileira. Ainda que a noção de *modernidade tardia* possa favorecer estudos em perspectiva historiográfica, impõe-se uma primeira restrição ao caráter de demarcação temporal, inerente ao termo. A modernidade é dita tardia, com respeito ao modelo clássico de modernidade, não sendo admissível a suposição de um simples *deslocamento* do processo modernizador, a menos que se encubram contradições, que dão fundamento à consciência da modernidade." (BELLUZZO, 1999, p. 167).

> fato perceptual. É o inventor de uma poética do singelo, pela qual comemora a vida que nos afeta e comove. Seria razoável argumentar que tal se deve ao sentimento e resgate moral e não à experiência artística em si mesma e que se trata do imbricamento da poética romântica com possibilidades das vanguardas. Provavelmente, entre tudo o que viu na Europa, teria sido tocado pela fantasia de Douanier Rousseau e pela lírica de Raul Dufy, que brinca com o acontecimento solene.
>
> [...] Não há ortodoxia modernista. [...] A visualidade moderna mostra-se apenas uma janela entreaberta para a paisagem brasileira, entre a exterioridade da festa "nacional" e a interioridade de um passarinho na gaiola. Tão só um acordo poético, num país pré-industrial, sem esconder tantas fraturas na unidade do motivo. E por isso alimenta a exigência crítica de fazer explodir em contradição o bloco de sentido (BELLUZZO, 1999, p. 172-174).

Como vimos, as noites e festas de São João fizeram sucesso no exterior, mas também no meio intelectual nacional, até a implantação da abstração nas artes visuais brasileiras. Estes temas fazem a ligação do gosto "popular" dos retratos de família para as paisagens e que por sua vez, leva às "paisagens imaginantes". Entre os pensadores contemporâneos ao artista é Lourival Gomes Machado quem havia feito a ponte entre os "retratos populares" e as "noites de São João", com seus balões e igrejinhas:

> Os seus grupos de tipos populares dão-nos uma medida perfeita da **pureza** do povo e do seu mundo interior de crenças e valores refletidos nessas figuras que posam, como se fosse diante do fotógrafo ambulante, procurando mostrar quanto valem. Mas pode-se dizer que isso foi apenas uma fase, porque a paisagem logo o atraiu e então são as igrejas, peroladas, de lâmpadas de cor e coroadas de rojões e balões, que fazem um deslumbramento humilde que só a **pureza**, é capaz de emprestar tamanho encanto (MACHADO, L. 1946, p.64-65. Grifos meus).

A paisagem deixa de ser um recorte de janela (*Os Noivos, A Família do Fuzileiro Naval*, fig. 8 e 9) e passa a ocupar todo o campo da pintura, ela própria incorpora-se no tema popular e é transformada a partir de recursos de uma visualidade ora "ingênua", ora erudita, filiada à tradição dos fundos de Leonardo e da paisagem fantástica flamenga do séc. XVI. Guignard passa a desenvolver seu tema "nacionalista" na busca de uma "paisagem nacional" interiorizando aspectos que tinha desenvolvido na busca da identidade do povo brasileiro.

Rodrigo de Melo Franco de Andrade já chamava a atenção para o apego do pintor às paisagens e aspectos da natureza, ao pitoresco na população brasileira, isento dos engajamentos políticos e sociais que nortearam a produção artística dos artistas mais desta-

cados nos anos 30 e 40: Portinari, Di Cavalcanti, Tarsila (do início dos anos 30), Segall e Clóvis Graciano.

> [...] No entanto, aquilo que impressionava Guignard não eram as ocorrências econômicas sociais e políticas em desenvolvimento no país, fenômenos para ele como que inexistentes. O que contemplava e aprendia eram os aspectos empolgantes ou comovedores da terra em que tinha nascido, os traços expressivos de sua população, o pitoresco das cidades grandes e pequenas, as peculiaridades da vegetação e dos acidentes naturais, o colorido das flores (apud MORAIS, 2000).

Em *As Gêmeas, Lea e Maura,* de 1941 (fig. 10) – pintura que foi premiada no Salão Nacional de 1943 – esta relação está muito clara na contraposição entre os sobrados e as igrejas coloniais de Olinda, aqui recriados em deslocamento diverso da posição original, e os arabescos do espaldar, dos braços do sofá de madeira e da estampa sobre fundo bordô. O gosto pelo rebuscamento do móvel Béranger trazido de Recife pelo pai das moças, o político nordestino Barros de Carvalho, equivale à visão que Guignard tinha de nossas cidades, construídas não como projetos funcionais, como queriam seus colegas modernistas contemporâneos, mas como resíduos do nosso passado incrustados em nosso temperamento e em nossas preferências estéticas um tanto *kitsch.* As filhas de Barros de Carvalho pertencem a nossa elite econômica, e seu retrato feito por Guignard não pode ser considerado como do gênero ‘‘popular’, apesar de ter muitas semelhanças sintáticas. A cidade ao fundo, onde as edificações são apresentadas em sua maioria pela frontalidade das fachadas, recebe um tratamento equivalente ao de algumas pinturas do período que foram identificadas como “paisagens imaginárias”[20], apesar da ausência da verticalidade para a composição da profundidade espacial, características dessas pinturas. Uma linha fina preta firme e decidida contorna as figuras femininas com uma incisão de homenagem ao pintor florentino do *quatrocentto*, Sandro Botticelli, cuja obra Guignard tanto admirava nos Uffizzi, por ocasião de sua estadia em Florença. Os vestidos estampados em motivos florais, diferentemente da

[20] “Festa de São João”, 1939 (Ricardo Akagawa) (fig. 60), “Festa de São João”(Fund.Cult. Curitiba), 1943 (fig. 11), “Noite de São João”, adquirido pelo Museu de Arte Moderna de Nova Iorque em 1942, as “Paisagem do Rio de Janeiro” e “Paisagem de Minas Gerais” (col. Margarida Barros), 1941 (fig. 61 e 62), e o forro do teto da casa de Barros de Carvalho, com o mapa da cidade de Olinda com as construções projetadas em vistas de fachadas elevadas, executado em 1942 (fig. 64 e 63).

referência renascentista à "Primavera", apresentam as flores como se fossem decalcadas sobre um plano achatado, enquanto o tecido modula numa série de drapejados sofisticadamente sugeridos por uma linha de contorno escura e uma leve graduação tonal no branco predominante. Contraposição entre a planimetria do ornamento, estampa e arabesco e a sugestão de volume e espacialidade dos corpos e panos que os recobrem. Também o móvel sugere uma perspectiva cônica através do posicionamento de seus braços e nega esta construção ao posicionar o arabesco da estampa do assento com uma representação frontal. Veremos que Guignard produzirá estas mesmas contraposições de estruturas espaciais diversas em sua paisagens imaginantes.

É na sua fase mineira que Guignard encontra a particularidade de sua pintura e de sua paisagem, captando os movimentos de seu olhar diante do espaço, buscando abarcar extensões para além de um olhar fixo e, às vezes, de um enquadramento, focando elementos de significado cultural, religioso, alguns de foro mais íntimo, psicológico. A construção de um espaço pictórico só é possível através da constituição de sua poética na relação dos elementos sígnicos com um espaço simbólico. Esta construção se encaminha de forma mais conclusiva através do desenvolvimento de sua linguagem plástica na exploração do tema de paisagem. Outros temas como os retratos, as naturezas-mortas, as imagens religiosas, não percorrem um caminho de lutas, oscilações, inseguranças, retornos e avanços, como ocorre com sua paisagem, à qual Guignard dedica o melhor de seu empenho. Assim chega a um espaço pictórico paisagístico único, sem o virtuosismo encontrado nos retratos e naturezas-mortas, nem a dramaticidade expressiva e direta dos retratos religiosos.

Da associação que Guignard produz do tema lírico com a linguagem plástica, nasce uma pintura que difere da tendência imposta pela arte brasileira a partir dos anos 50, a qual privilegia as instâncias puramente formais. Sônia Salzstein diz:

> [...] diríamos que "forma" e "conteúdo" pressionam com igual intensidade seu trabalho, combinando-se num encaixe natural e sem sobras ideológicas (SALZSTEIN, 2000, p. 67).
>
> [...[o elemento de mediação entre a instância formal e a instância temática é justamente o estabelecimento de uma determinada escala na figuração, que garantirá sempre o ajuste de um ponto de vista, *a distância:* [...] pode-se dizer que em

> Guignard a qualidade pictórica sempre se anuncia antes de advirtamos a bem sucedida associação que aí é posta em marcha, entre o tema e a forma. É neste sentido que falávamos na potência formalizadora do tema que, conforme veremos, diz respeito à emergência de um ponto de vista identificando uma determinada história cultural (SALZSTEIN, 1992, p. 18).

Já Rodrigo Naves vê nesse mundo de Guignard algo de muito familiar ao brasileiro:

> O mundo de Guignard tem um aspecto irreal, avesso à história e suas determinações. No entanto, é brasileiríssimo. Só não vê quem não quer (NAVES, 1996, p. 139).

> [...] Dispersas, avessas a definições, essas pinturas levantam ainda uma interrogação sobre seu tempo, sobre a época que retratam. Os balões e as igrejinhas sem dúvida o aproximam dos nossos dias, do nosso país. [...] obteve um enorme rendimento artístico dessa contraposição entre o típico (palmeirinhas etc.) e o lugar-nenhum, como em quase todas as suas escolhas, evita a inscrição precisa, o tempo determinado. Universalidades? É difícil acreditar. Para que então orná-las com essas pequenas comendas locais – bandeirolas, palmeirinhas etc. –, e correr o risco de respingá-las de localismos? [...] Estar aqui é estar em toda parte. Não existem distâncias – muito menos acidentes geográficos ou caminhos – nesse mundo nublado (NAVES, 1996, p. 138).

Guignard processa um deslocamento da realidade por suspensão do tempo em devir. A cidade visível é substituída por outra imaginária, envolta em brumas ou pendendo sem gravidade num espaço que se eleva ao céu. Os elementos arquitetônicos são traduzidos por símbolos e superam a realidade empírica, atravessam a marcação linear do tempo para se instituir como memória. Se há a presença literária, influenciando escolhas de teor nacionalista, a utilização que Guignard faz dessas influências tende a um estado de onirismo nada producente para o projeto de construção de uma identidade brasílica.

> Como nas obras de compositores da geração nacionalista, em que o elemento inovador não prescinde do abandono do sistema tonal – a base da música no ocidente –, no quadro de Guignard há o contraponto da estrutura tradicional e elementos lúdicos armados estrategicamente num mesmo plano.

> As paisagens consideradas aqui o ponto máximo de Guignard, têm uma organização ainda mais particular, quase sempre fazem menção às edificações. Por mais singelas, elas demarcam o quadro como ícones da representação. Novamente não há como destituí-las de um forte teor literário mantido pela onipresença das igrejinhas barrocas, até reconhecíveis nas cidades históricas mineiras, mas desenhadas agora de acordo com padrões labirínticos e desproporcionais. Pode-se identificar um percurso em direção ao que ele mesmo denominou 'imaginário'. A estrutura topográfica e as construções disponíveis, apesar da abundância surpreen-

> dente em uma cidade como Ouro Preto, serviram num primeiro momento como base de representação e depois como suporte para a utopia.
>
> Encontram-se vários sinais de que as suas paisagens tendem a desaparecer do plano real e de que a sua profundidade, da qual só se deve esperar a doce confirmação de um Brasil de vistas plácidas, acabará cedendo a uma ordenação no limite da descaracterização total (ROSA, 2000, p. 180).

Guignard captura um mundo apagado, um mundo em lapso de memória. Rodrigo Naves diz que:

> Ele (Guignard) suspende a consistência das coisas. Mas se detém aí. O outro passo, a cruel transfiguração do mundo, parece ser um movimento por demais temerário (NAVES, 1992, p. 11).

E Naves encontra, nesse processo regressivo de Guignard, uma contraditória modernidade inerente à arte brasileira, que funde os apelos progressistas das vanguardas ao sentimento romântico da perda da integridade:

> A feição um tanto primitiva dos trabalhos de Guignard e Volpi [...] tem uma significação profunda. A recusa à violenta sociedade de trabalho marca-os do princípio ao fim. Essas obras tímidas supõem um modo suave de moldar as coisas, e estão mais para um artesanato amoroso ou para um extrativismo rústico do que para a conformação taxativa da indústria. Contudo, esse ideal meigo que defendem conspira contra suas expectativas, já que essas aparências amenas e essas formas frágeis não podem se opor à pressão do real, que os coage sem cessar (NAVES, 1996, p. 12-13 e 21).

As soluções poéticas, que Volpi e Guignard encontram em suas pinturas, num desenvolvimento de técnica em acordo com seus temperamentos e intenções estéticas, são modernas. Rodrigo Naves não considera a potencialidade dessas obras de problematizarem a modernidade ao menos o modelo nacional de progresso. A simpatia de ambos artistas por aspectos regressivos de nossa sociedade, pode ser apontada como ingênua, mas a articulação poética que resulta de tais simpatias, colabora para uma visão mais ampla de nossa história e de nossa atualidade. Seus trabalhos produzem uma visão crítica da modernidade que era almejada no país, e também da modernidade alcançada, ao preço de perdas irreparáveis: a perda daquele mundo em que eles identificavam como poesia e amabilidade.

Rafael Vogt Maria Rosa afirma que nessas paisagens das cidades históricas, Guignard não está só enaltecendo liricamente o patrimônio histórico do país, mas "está es-

peculando sobre a (sua) solidez e, eventualmente, suas igrejas barrocas dão lugar a chaminés, blocos e galpões de ângulos retos, resumidos em quatro ou cinco pinceladas incômodas [...].” (ROSA, 2000, p. 180).

Na sua produção mineira do final de vida, Guignard consegue fazer com que os temas associados à ingenuidade, à “pureza”, se transformem numa visão que revela aspectos enrustidos de nossa sociedade, aspectos de nossa cultura que resistem ao amadurecimento, aspectos críticos de nossa história que evitam sair de seu esquecimento, de sua sombra difusa. Neste sentido as vanguardas com que Guignard dialoga, não seriam as vanguardas progressivas ou “positivas” – o cubismo, o futurismo, o purismo de *L’Esprit Nouveau,* o neoplasticismo e o suprematismo – mas sim as chamadas vanguardas “negativas”, o expressionismo, o dadaísmo e o surrealismo. Mas também nunca abandona o lado agradável e decorativo do fauvismo, num registro de superfície que disfarçava seus mergulhos mais profundos, ou apresentava-os com humor.

No quadro *Festa de São João*, de 1943 (fig. 11), que pertenceu ao gravurista Poty Lazarotto, destaca-se o colorido atmosférico associado ao sentimento dramático diante da imensidão. As montanhas com picos ascendentes não impedem o aprofundamento, diferentemente de suas pinturas “imaginantes” do período mineiro, onde a formação montanhosa serve como fechamento, como plano vertical de fundo, circunscrevendo um espaço simbólico. Aqui a luz e a cor no horizonte sugerem uma profundidade sem limites, refletindo nas nuvens e em brumas nos vales, em contraste tonal e cromático com as montanhas e com o alto do céu de um profundo azul da Prússia. No auge da intensidade luminosa, abre-se um vértice em meio às cadeias montanhosas onde, quase no centro perceptivo da composição, o disco ocre de um sol afundado até a metade numa possível linha de horizonte. Mas este horizonte da paisagem apresenta-se abaixo de outra linha horizontal à sua esquerda – esta agora num colorido dramático em linha magenta que se desfaz em rosa na mescla com o branco das nuvens – numa sugestão absurda ou onírica de um novo horizonte acima do limite de profundidade espacial estabelecido pelo sol. Outro horizonte é demarcado pelo contorno das montanhas que se afunilam num vértice, sugerindo aprofundamento no contraste da luz solar de uma atmosfera amarelada. A aproximação com a tradição paisagística

germânica de Cranach, e principalmente Altdorfer, revela-se pelo colorido. A sugestão de um infinito potencializado pela cor e o ângulo de visão elevada, que abarca a amplidão espacial do mundo, são recursos utilizados em algumas paisagens de Guignard que dialogam com o "vôo de pássaro" da batalha de Alexandre (fig. 12) de Altdorfer.

Tal espacialidade onde o sol, por vezes a lua e as estrelas, se dispõem num local intermediário na construção da profundidade, cria uma imagem por si só um tanto surreal, que liberta estas pinturas de sua familiaridade com a tradição pictórica. Não é o caso de apontarmos filiações com o movimento surrealista, pois as intenções de Guignard diferem totalmente das estratégias de choque que vislumbravam no acaso e no absurdo potencializadores de imagens e associações de conteúdos recalcados pela moral e pelos códigos de conduta social.

Se a espacialidade sugerida pela distribuição das cadeias de montanhas e pelo colorido atmosférico fazem deste quadro um dos mais aderentes à estética do sublime, a cidadezinha que ocupa a metade inferior da pintura desmente tal sensibilidade, ou qualquer elegia ao grandioso, não por sua dimensão, que até potencializa a paisagem, mas por seu aspecto infantil e singelo.

Os elementos arquitetônicos em seu tratamento singelo, sensível a uma estética aderente aos procedimentos meticulosos e pacientes, tão antagônicos aos impulsos dramáticos, infundem uma abertura para a manifestação das miniaturas.

A miniaturização é também conseqüência direta da busca por uma visão da distância, e da conseqüente construção de um imaginário da paisagem nacional, onde a natureza é grandiosa e as construções humanas inserem-se nesta gradiosidade de maneira harmônica e singela, ao menos nos devaneios de Guignard. As miniaturas arquitetônicas vão progressivamente se distanciando umas das outras e quanto menores se apresentam, mais simbólica é sua imagem. Distribuídas por espaços cada vez mais amplos, governados pela cor, onde os limites entre a terra e o céu se desvanecem em meio a um mundo atmosférico, de gazes e montanhas vaporosas de uma região informe. Não podemos mais distinguir onde é área urbana e onde é natureza, a paisagem de Guignard apresenta uma história onde estes

oponentes se confundem. Tal descrição de uma paisagem de Guignard corresponde mais à parte da produção de seu período mineiro, àquela chamada de “paisagens imaginantes”, onde céu e terra perdem suas fronteiras. Nessa pintura que antecede sua mudança para Minas, já percebemos esta vontade de anular os limites precisos do mundo, ao inserir o sol nessa cápsula de um universo grandioso, em articulação de um miniaturista. Cenário de mundos imaginados, maquete de núcleos humanos, onde a felicidade é resgatada das lembranças, como um presépio que potencializa sonhos da infância.

Capítulo 3

Paisagens: Vistas[1]

O caminho. O ritmo. O que separa e valoriza espaços.

Amílcar de Castro

[1] O termo "pintura de vistas" era usado, da segunda metade do século XVIII até a primeira metade do século XIX, para diferenciar as pinturas de paisagem que se baseavam num ponto de vista específico – voltadas à representação do real topográfico em atenção à botânica, ao clima e seus efeitos atmosféricos e ao típico regional – da paisagem ideal – que tinha nas pinturas de Claude Lorrain um modelo para a restituição da visão idílica da Arcádia. Retomo o termo para empregá-lo nas paisagens de Guignard onde o apego ao ponto de vista específico é mais aparente, para diferenciá-las daquelas que surgem da memória, ou da pura invenção, chamadas de "imaginantes", parentes dos *capriccios* do séc. XVII. Em muitas dessas "vistas", Guignard processa grandes alterações em relação ao registro perceptual, como veremos a seguir, neste sentido, elas diferem totalmente das intenções estéticas das pinturas setecentistas, assim como também das paisagens impressionistas. Mas o termo faz uma interessante ligação com a produção dos viajantes europeus das expedições científicas do séc. XIX, e muitos artistas modernos que passaram por Minas Gerais retomaram, em parte, certos anseios por registrar o típico ali redescoberto, creio que Guignard não estava totalmente isento destas intenções.

3.1 Jardim Botânico do Rio de Janeiro

Em suas primeiras paisagens após o retorno definitivo ao Brasil (1929), Guignard se vê obrigado a fazer uma revisão dos conceitos que traz de seu período de formação na Europa. Em entrevista concedida no ano de 1949, reproduzida por Frederico Morais, Guignard reconhece a divergência entre os estudos na Europa e as cores e paisagens brasileiras:

> [...] verificando que o que estudara na Europa nada tinha a ver com as cores e paisagens brasileiras, fez uma revisão nos seus estudos anteriores, mudando completamente a sua visão técnica (MORAIS, 1974a).

José Roberto Teixeira Leite (1962, p. 41) comenta que o artista teve dois choques ao retornar ao Brasil: um com o meio artístico acanhado e o outro, "mais profundo, com a própria natureza do país, responsável por uma modificação radical em sua pintura".

O choque diante da natureza brasileira é recorrente na pintura de paisagem no Brasil, introduzida por artistas vindos do exterior. O séc. XIX é rico em experiências de artistas, a maioria estrangeiros, que diante da exuberância local, representaram uma natureza exótica e desconhecida, amparados em conhecimentos importados de ciências como a botânica, a zoologia, a topografia, a geografia, mineralogia, etnografia e história[2].

A paisagem de Guignard dos anos 30 não almeja a veracidade imagética através da pintura, mas estabelece um diálogo distante com a produção do século anterior. É notável, nesse sentido, o seu interesse pelas espécies botânicas nas pinturas realizadas no Jardim Botânico do Rio de Janeiro, embora não possam ser classificadas como naturalistas. No embate visual com esta natureza exuberante (fig. 13), Guignard optou de início por repre-

[2] Ana Maria de Moraes Belluzzo (1994) chama a atenção para o olhar do estrangeiro, o olhar do viajante que se fascina pela diversidade de espécimes naturais do Brasil, desde os holandeses no séc. XVII, que buscavam apreender a estrutura visível dos seres em sua singularidade. "Foi de acordo com o pensamento clássico que o desenho se tornou um modo de experimentar a verdade 'exterior' pelos sentidos, ajustando-a por meio do raciocínio, capaz de valorizar o visto, segundo regras constantes e lógicas. [...] A história dos seres naturais e, no seu interior, o reino da botânica oferecem o exemplo mais logrado desse modelo de conhecimentos e ordenação do universo, para a construção do qual se aliaram arte e ciência."

sentá-la em categorias (a flora amazônica, a flora das serras fluminenses, etc.), como na representação das espécies botânicas aquáticas da pintura *Jardim Botânico* (fig. 14). Diante de um universo tão complexo, ele seleciona e procura objetivar. Uma vez feita esta operação veremos que ele tende a intensificar a subjetividade através de decisões plásticas, elas revelam a busca do artista pela construção de uma linguagem moderna.

É possível que a primeira exposição individual brasileira de Tarsila do Amaral, realizada no Palace Hotel, Rio de Janeiro, em 1929, de desenhos realizados a partir de sua viagem a Minas Gerais cinco anos antes, tenha influenciado Guignard, bem como a primeira mostra de Ismael Nery, no mesmo local e ano (cf. MORAIS, 1995; CAVALCANTI, 2000; LIMA, 2001). Alguns desenhos de Guignard do início dos anos 30, realizados em bico de pena, possuem uma atmosfera surreal ou metafísica que pode ser creditada à presença de Nery e Murilo Mendes em seu círculo de relacionamento mais restrito.

Entretanto, é na produção de paisagens realizadas no Jardim Botânico e nas naturezas-mortas arranjadas a partir de flores e folhagens que ele trazia para o ateliê localizado próximo ao local em questão, que Guignard começa a caracterizar um estilo próprio de pintura (fig. 15,16 e 17).

Rodrigo Melo Franco de Andrade, chefe de gabinete do Ministério da Educação em 1931, diz em texto de apresentação para álbum de reproduções do artista:

> [...] O que contemplava e aprendia eram os aspectos empolgantes ou comovedores da terra em que tinha nascido, os traços expressivos de sua população, o pitoresco das cidades grandes e pequenas, as peculiaridades da vegetação e dos acidentes naturais, o colorido das flores. [...] Quando o artista voltou da Europa, redescobriu o Brasil, tomado de uma ternura e de uma admiração comovidas, que conservou até os últimos dias. Toda a obra que produziu, desde então, ficou impregnada da emoção e da poesia sentidas naquele reencontro (ANDRADE, R. 1986; 1967).

Nessas paisagens do Jardim Botânico, Guignard desenvolve uma arquitetura plástica que lhe possibilita explorar o tema da flora exuberante, dos espaços fechados pela vegetação, da luz que incide filtrada pela copa das árvores, das clareiras súbitas que possibilitam toda uma aproximação com a idéia do Jardim, de uma natureza aprazível dentro da natureza selvagem. A organização plástica ganha importância fundamental para os conteú-

dos vinculados à obra, suas estruturas não impõem uma ordem racional dada a priori, mas buscam simplificar e unificar a aparente confusão da natureza. Neste sentido, a produção sob esta temática alcança pontos de tangência com a arte clássica.

Aníbal Machado, por ocasião da inauguração de exposição de Guignard em 1937, deixa importante registro crítico dessa fase do artista:

> [...] É a boa pintura de um dos nossos melhores artistas, seguro de seu *métier*, conscienciosо e sensível. Uma fatura sólida, intensa às vezes, à maneira expressionista da escola de Munique, onde o artista teve a sua formação e da qual se mostra ainda tributário, quando realiza uma composição como o *Noturno*, de Borodin, onde não parece estar a expressão mais característica de sua personalidade. O melhor temperamento de Guignard a gente vai encontrar nas suas flores, nas suas paisagens, na fantasia poética de suas ilustrações; a imaginação mais caprichosa inscreve as suas formas em linhas de uma leveza e de um ritmo gráfico que revelam a um tempo a fantasia poética do artista e os recursos técnicos de que dispõe para traduzi-la. Em Guignard esses recursos são seguros e variados.
>
> Mergulhado na *féerie* vegetal do Jardim Botânico, Guignard trouxe de lá, ainda rescendentes de vida, alguns de seus aspectos coloridos, suas árvores, suas flores – nenúfares e vitórias-régias –, seus bambuais em arcos góticos, tudo irradiando as cores da flora tropical no sol das manhãs. [...] (MACHADO, A. 1994, p. 163)

3.1.1 Floresta Tropical, 1938 (fig. 17)

Guignard faz uma leitura do olhar estrangeiro exotizante, a referência ao pintor holandês do século XVII, Albrecht Eckhout (fig. 18), com sua apresentação dos tipos humanos, da fauna e botânica no primeiro plano e o fundo correspondendo a uma paisagem regional brasileira, no caso a de Pernambuco. Guignard, por sua vez, apresenta uma lagoa com vitórias-régias boiando e ao fundo o panorama das montanhas do Rio de Janeiro. O céu com nuvens reluzentes em manchas horizontais de colorido diverso invade as montanhas numa atmosfera nevoenta e misteriosa. O cenário do primeiro plano funciona como uma cortina que se abre para as distâncias e a matéria evanescente da paisagem. Borboletas, arara, garças, orquídeas de formas e cores diversas, e folhagens num arranjo decorativo que não disfarça a sua artificialidade e revela o diálogo com a produção de imagens dos viajantes estrangeiros em busca da exuberância tropical. Guignard vê a si próprio como um estrangeiro que redescobriu o Brasil da infância em 1929; ele faz o comentário bem humora-

do desse olhar deslumbrado, que muitas vezes impõe convenções, concepções científicas, e fantasias românticas. Não há ironias mas a conscientização de que as fantasias participam da elaboração do "gosto", o exotismo estrangeiro por um lado e a busca por um padrão nacional por outro, esta é a época em que Guignard pintava as flores trazidas em seus passeios pelo Jardim Botânico, os recortes da mata vislumbrados em seus caminhos e ao mesmo tempo elaborava seus *retratos populares*, exercícios do decorativo em aproximação com os gostos "populares".

3.2 Parque Municipal de Belo Horizonte

> Maravilhei-me com a luz espetacular de Minas, essa claridade que dói nos olhos, mas empresta à pintura uma vida maior.
> Guignard, 02/04/1944 (apud MORAIS, 1974b)

Morando há quase um mês, Guignard declara ao jornal Estado de Minas que estava encantado com os céus da capital mineira. O Parque Municipal de Belo Horizonte, onde instala em condições precárias seu curso de desenho e pintura, serve como cenário adequado para os desafios no desenvolvimento dos jovens artistas, que têm de organizar os elementos visuais no papel usando grafites duros (7, 8, 9H)[3], inseridos dentro dos motivos, da vegetação, sob os efeitos dos contrastes intensos de luz.

Amílcar de Castro, aluno a partir de 1944 até 1950, relata:

> Ensinou a desenhar a lápis 7, 8, 9H. Esse método de desenho trouxe o gosto pelo bem feito. Sem sombras. Pelo que é sensível sem exageros sentimentais. Pela comunicação direta, sem adjetivos ou preciosismos. Foi o que nos deu o conhecimento da linha. [...] (CASTRO, 1982, p. 124)

O mesmo desafio Guignard propõe para sua arte. A importância do desenho está no sentido de organizar os caminhos da composição a partir do motivo que tem diante

[3] O instrumental sugerido pelo mestre obriga aos alunos desenvolverem recursos próprios para traduzirem suas percepções através de um traçado que exige precisão.

dos olhos. Em sua pintura, inclusive, há um predomínio da linha sobre a cor, de forma a construir os elementos que orientam a composição. A cor se insere dentro de um sistema já organizado. Este predomínio deixará de ser exercido em algumas pinturas pós 1955, chamadas “paisagens imaginantes”.

Diferentemente das paisagens do Jardim Botânico do Rio de Janeiro, nas do Parque Municipal há várias pinturas em que as pessoas (crianças e famílias) dão ao espaço vitalidade, um ritmo associado ao humano, em que toques curtos e cores fortes dinamizam o ritmo vegetal mais amplo dos toques longos de pincel ou das massas difusas.

Guignard progride na estruturação de seus códigos lingüísticos: o novo espaço, a luz diferenciada levam a sua arte a novos desafios. Ele varia de pontos de vista, experimentando arranjos e recortes no cenário, ganha segurança na manipulação dos elementos da composição e no partido que tira de seus meios. Mas não transforma estas conquistas em fórmula: um caminho por demais organizado, racionalizado, o afastaria do mistério da natureza que o fascina.

3.2.1 Parque Municipal de Belo Horizonte, déc. 40 (fig. 19)

Dia de passeio e lazer no parque, adultos e crianças, a maioria parece caminhar para dentro do parque, de costas para o observador, indo na direção da massa de vegetação fechada no fundo. Os personagens são representados em miniatura, revelando um distanciamento do olhar. Entretanto, apesar da descaracterização das identidades (os poucos toques de pincel não definem rostos nem outros detalhes), não temos um olhar frio e analista, mas uma “aproximação” simpática ao tema. As figuras destacam-se cromaticamente em amarelos e vermelhos puros ou brancos e pretos decididos contra um fundo em terras luminosos ou verdes da vegetação, ocupam o espaço amplo do parque se espalhando com uma vibração positiva. Guignard contrapõe dois procedimentos técnicos. Para a relva, a terra batida

da estrada e a massa das folhagens das árvores, a fatura é "esfarinhada"[4] com a tinta densa e quase seca, que se distribui por camadas em toques de pêlos eriçados contra o suporte duro. A vegetação parece pulsar aos efeitos da luz que penetra nas copas das árvores. Lúcia Machado de Almeida (1953), escritora e amiga do pintor se inspirava nesses efeitos ao dizer "árvores explodem no ar como fogos de artifício." Já, para a representação das pessoas, dos troncos de árvores e alguns galhos, folhagens de palmeiras e para demarcar a margem dos caminhos, delineia com o pincel traços longos e sinuosos em linha preta, repetindo paralelamente com linha branca, ou em toques curtos de cor mais vibrante para os personagens.

Tadeu Chiarelli escolheu este quadro de Guignard, em curadoria aonde contrapôs a produção de Raoul Dufy a quadros de artistas modernos brasileiros (Guignard, AlfredoVolpi, Ernesto De Fiore e Iberê Camargo). A construção gráfica de Guignard, numa linha desenhada a pincel que se sobrepõe às massas coloridas, lembra muito a técnica de Raoul Dufy, mas diferentemente do pintor francês, o fundo para Guignard tem igual importância que a figura na definição poética do tema. Apesar da dicotomia entre técnicas e faturas numa mesma tela – e são diversas as telas em que isto pode ser verificado – a diferenciação não estabelece uma hierarquia de importâncias temáticas. No quadro, a luminosidade filtrada tem destaque e revela a riqueza de suas massas cintilantes, tanto quanto os acentos gráficos de troncos e pessoas.

Cada elemento se sujeita à organização geral do quadro, sem que nada tenha relevância maior. A harmonia do todo é conquistada pelo ritmo dos traços que funcionam como acentos ou direcionamentos dinâmicos para as massas difusas, nas quais as passagens de luz sugerem avanços e recuos em lenta pulsação.

As personagens caminhando também articulam noções espaciais, estabelecendo proporções e direções. Apesar da pouca diferenciação de tamanhos, a marcação no plano espacial sugere profundidade. Essas relações promovem uma integração do humano com a

[4] Termo utilizado pelo artista.

natureza. Mesmo no caminho central, evita-se o afunilamento da perspectiva, um princípio construtivo que se baseia no ponto de vista fixo e coloca o homem como foco centralizador e perceptivo do universo. Guignard busca uma representação onde a visão não hierarquiza focos e o humano está inserido no todo.

A cena é apresentada a um certo distanciamento, o observador está separado do plano de apresentação do quadro, o que lhe permite uma visão ampla privilegiada, mas não menos simpática aos acontecimentos e personagens que tem diante de sua visão. A opção pela frontalidade na divisão entre plano do chão e fundo de vegetação colabora para estabilizar os diversos estímulos sensoriais captados pela textura de fundo e pelos acentos gráficos, é também uma opção pela organização simples em meio à complexidade de estímulos.

3.3 Paisagens Rurais e Visões de Amplidão

Entre 1939 e 1941, Guignard pinta paisagens de Sabará e Ouro Preto, mas é em Itatiaia, a partir de 1940, que desenvolve uma série de desenhos e pinturas, onde o tema é o espaço amplo e a distância.

Em janeiro de 1940, Guignard redescobre o local onde nasceu, Nova Friburgo (sua infância foi em Petrópolis). Deste período até final de 1942, transitará pelas cidades das serras fluminenses, em busca de reminiscências de suas experiências com a paisagem da infância.

Abalado por um amor não correspondido (Amalita) no Rio de Janeiro e com problemas de saúde e financeiros, recebe a acolhida de Robert Donati, um alemão de Munique, em seu hotel Repouso de Itatiaia. Até 1942, Guignard fica instalado numa cabana de troncos e todo dia sai cedo para caminhadas em busca das vistas amplas. Das paisagens que desenvolve do alto da montanha, na pedra chamada "Último Adeus", de onde se abre uma vista para todo o Vale do Paraíba, uma ganha a medalha de ouro da Divisão Moderna do 48º Salão Nacional de Belas Artes, em 1942: *Serra do Mar, Itatiaia* (fig. 20).

Já tinha recebido o *Prêmio Viagem ao País*, do Salão Nacional de 1940, o que lhe propiciou viajar por vários estados brasileiros, mas principalmente Minas Gerais desperta um vivo interesse na representação da paisagem nacional. É para onde se muda definitivamente, em 1944, e entre as vantagens que considera advir desse deslocamento, está a continuidade na produção de pintura de paisagem que procura desvendar um Brasil do interior. Suas paisagens rurais mineiras, os campos de pasto e o cerrado, os horizontes formados pelas linhas das montanhas e até a série de paisagens da Lagoa Santa, se inserem dentro de uma poética que desenvolve meios pictóricos adequados à representação de uma amplidão espacial e captação de uma luz e um céu muito característicos. As cidades históricas de Diamantina, Sabará, Mariana e Ouro Preto são visitadas constantemente pelo pintor e a produção que daí resulta não deixa de lidar também com a questão do espaço e da luminosidade. Entretanto, nestas pinturas há uma preocupação com a história, a arquitetura e a cultura do passado que se faz presente, portanto, merecedor de um capítulo à parte.

Em Itatiaia, o interesse pela visão ampla e privilegiada do observador, que incorpora com seu olhar grandes espaços geográficos, não é uma descoberta só de Guignard. Esta visão já desafiava muitos artistas do século XIX, em sua maioria estrangeiros que passaram pelo Brasil ou que aqui se instalaram definitivamente.

O artista vêneto Nicola Antonio Facchinetti, que chegou ao Rio de Janeiro em 1849 com 25 anos, aqui se consagra como paisagista. Algumas das vistas amplas de Guignard possuem muitas semelhanças com as paisagens de Facchinetti, principalmente na distância do observador em relação ao motivo, o que podemos observar na pintura de 1876, *Panorama de São Tomé das Letras* (fig. 21). As serras mineiras vistas a partir de um encantamento pela amplidão sublime[5].

---

[5] Para Alexander Von Humboldt (1769-1859), sábio humanista que reunia o conhecimento das ciências naturais e história, o observador deveria ser capaz de "abraçar a natureza em um só olhar".

"Quando o homem interroga a natureza com sua penetrante curiosidade, ou mede na imaginação os vastos espaços da criação orgânica, a mais poderosa e mais profunda de quantas emoções experimenta é o sentimento de plenitude da vida espalhada universalmente." Orientados pelas suas idéias direta ou indiretamente, mui-

Luiz Marques (2001, p. 55) diz que em Facchinetti há "um senso de grandeza da paisagem que se deve a um gosto pela abertura do ângulo de visão, pelas quilométricas profundidades de campo e pelo enquadramento épico da cena [...]".

Se Guignard também se deixa encantar pelo grande "panorama" da paisagem brasileira (fig.22), e procura pontos de vistas privilegiados de onde descortina a amplidão, representa estas vistas a partir de um olhar muito pessoal caracterizado por certo onirismo.

Ferreira Gullar vê nestas paisagens uma força constituinte que deixará uma marca guignardiana na própria paisagem que lhe serve de modelo. Ao conhecermos as pinturas de Guignard nosso olhar vê estas paisagens reais já contaminados pela sua poética.

> Sua fixação em Minas Gerais concorrendo para a fixação de uma temática em sua obra, deu a essa mesma obra, uma qualidade adicional às qualidades propriamente estéticas: a identificação com um mundo cultural característico, com uma realidade regional que, invertendo-se os termos da relação, continua como o suporte da linguagem que a revelou pictoricamente. A pintura de Guignard e a paisagem mineira são hoje, uma coisa só (GULLAR, 1962 apud MORAIS, 1974a, p. 74).

Guignard não busca traduzir um estado de estranhamento e temor diante da natureza com suas vistas de amplidão, mas faz do distanciamento da visão uma aproximação espiritual, metafísica, com o motivo que é o grande espaço.

Rodrigo Naves sustenta que a espacialidade em Guignard não é um indicador de potência, e exemplifica comparando a paisagem de Guignard às paisagens sublimes da pintura romântica alemã de Caspar David Friedrich.

---

tos artistas do séc. XIX que participaram das expedições científicas estrangeiras, como Rugendas, Thomas Ender, o cientista-desenhista Von Martius, o artista botânico inglês William John Burchell, entre outros, procuraram abarcar com o desenho a representação da paisagem de maneira a integrar o pequeno, os detalhes, na totalidade. Ana Maria de Moraes Beluzzo afirma que, para Humboldt, a paisagem expressada pela pintura era a finalidade mais elevada das artes interpretativas. "A grandeza da paisagem percebida pelo homem o levaria a se reconhecer como um ser mínimo e experimentar uma comoção diante do universo identificando sua condição de ser no mundo, que participa e conhece as forças da natureza. [...] Trata-se inequivocadamente de uma das manifestações do sublime, assumido a partir dos pensadores do setescentos, que fugiam à indiferença diante do objeto e afirmavam o sentimento, as reações de prazer e dor. Nas vistas da concepção humboldtiana de paisagem, o observador deve estar situado a longa distância para abarcar uma espacialidade panorâmica. "O sublime é a dimensão pela qual um ser participa do infinito." (BELUZZO, 1994).

> [...] a espacialidade de Guignard não tem nada de sublime, daquela natureza imponente que se desdobrava a perder de vista na tela de Caspar David Friedrich [...] Esse mundo difuso poderia apontar uma natureza em formação, com todo o vigor de uma realidade dinâmica e das forças que a poriam em movimento. Mas essa poética dos elementos –tão clara num Turner, por exemplo – exigem uma maior capacidade de afirmação, que a porosidade do mundo de Guignard, ao contrário, parece recusar obstinadamente.
>
> Essa impressão de uma imensidade relutante deriva também da relação que seu espaço estabelece com as coisas, sobretudo com a acidentada topografia das paisagens (NAVES, 1996, p. 131-132).

Nas paisagens de Guignard, o que está distante parece ser muito próximo de nós, parece íntimo. O que leva o observador a se distanciar do motivo é o seu desejo de abarcar uma maior quantidade de espaço, poder cercar o espaço todo de uma paisagem com o seu olhar. Abranger o motivo em sua totalidade e através do sentimento de admiração, encantamento diante dessa espacialidade tão generosa, ter uma aproximação afetiva, simpatia plena. Os olhos distantes vêem o coração em tudo. O observador vê-se como paisagem.

Esta intimidade se revela na fatura do pintor, é sobre a superfície organizada com cores em passagens nuançadas e linhas que traduzem os elementos como emblemas facilmente reconhecidos, que o espaço amplo se torna íntimo para quem o aprecia.

3.3.1 Paisagem de Itatiaia, 1942 (fig. 23); Paisagem, nuvens e montanhas, óleo sobre madeira, sem dada (fig. 24) e Serra do Curral, 1948 (fig. 25)

Em *Paisagem de Itatiaia* (fig. 23), Guignard elege um local especial para a sua visão, a "Pedra do Adeus", ao qual ele se dirige todas as manhãs carregando seus materiais, ajudado por um caboclo da região. Ele busca a amplidão de espaço que descortina diante de sua visão, é também um local que está beirando o abismo, a "Pedra do Adeus", sugerindo perigo, temor, talvez melancolia ou saudade[6]. Será que o nome do local colaborou com o

[6] Para Edmund Burke, filósofo e esteta do séc. XVIII, as paisagens deveriam ser projeções de estados sensoriais e nervosos específicos, ele formulava assim a estética do sublime. Diante da visão da extensão do céu, de

sentimento de cumplicidade que Guignard experimentou e trouxe para sua pintura? O pai havia morrido em Petrópolis quando Guignard tinha 10 anos, de um tiro de espingarda de caça que estava limpando. Como estava endividado e a família era beneficiária de um seguro de vida que cobriria as dívidas e os deixaria com um certo conforto, desconfia-se de suicídio. Com certeza, o clima deste cenário das montanhas trazia recordações fortes para Guignard.

O predomínio do movimento das linhas em ondulações que se desenvolvem na direção horizontal e a ausência de cortes verticais, como penhascos e abismo, revelam que o pintor procurou não intensificar as sensações perturbadoras, buscando um sentido de tranqüilidade e contemplação.

O horizonte, pela linha de contorno da Serra do Mar, apresenta-se frontalmente ao observador, estabelecendo um limite para a profundidade do espaço, mesmo que tal limite seja bem distante, ali há um fechamento. Na *Paisagem, nuvens e montanhas* (fig. 24), encontramos esta mesma apresentação frontal e o fechamento com a linha do horizonte no contorno das montanhas. Já na *Serra do Curral* (fig. 25), 1948, o contorno final não se apresenta num único plano frontal, mas indica uma perspectiva de aprofundamento para a direita, através de cores mais embaçadas, de uma dissolução da linha da montanha na luz da atmosfera e de uma progressiva diminuição na altura das montanhas. O espaço não está fechado mais na frontalidade que cercava espaços interiores, mas indica uma abertura para o canto direito. Os planos estão divididos por diagonais, o que reforça o sentido de um aprofundamento progressivo e as tonalidades colaboram com este sentido. Há uma dimensão que se aproxima do sentimento sublime pela extensão a se perder de vista. Esta é uma pintura atípica, tanto na fatura e no colorido próximo dos efeitos perceptuais, como também na disposição enviesada da profundidade espacial, vimos que Guignard dava preferência a frontalidade e ao fechamento da profundidade com a disposição horizontal. Provavelmente

---

abismo, das bordas e penhascos das montanhas, o sentimento a ser revelado é de o de "surpresa, terror, superstição, silêncio, melancolia, poder, força" (apud SLOAN, 1986; v. BURKE, 1993).

a pintura é resultado de momentos de incerteza e se aproxima da estética mais tradicionalista da paisagem mineira a qual Guignard se contrapõe.

Em *Itatiaia* (fig. 23) e *Paisagem, nuvens e montanhas* (fig. 24), o espaço amplo se torna íntimo como um jardim com seu espaço fechado, campo para o exercício de contemplação. Este mundo imenso em sua extensão máxima com que pode ser abarcado pela visão, apresenta-se fechado por uma muralha de montanhas. São limites que cercam um espaço, que definem as distâncias.

A pintura de *Itatiaia* (fig. 23) e a da *Serra dos Currais* (fig. 25) perseguem a aparência de realidade. Já, em *Paisagem, nuvens e montanhas* (fig. 24), as cores distribuídas em pinceladas nítidas dão mostra do processo artesanal da pintura e afirmam o caráter planar.

3.3.2 Paisagem, 1960 (fig. 26)

A composição explora a horizontalidade das proporções do suporte, invertendo seu processo de verticalização do espaço dos últimos anos e concentrando o afunilamento numa área muito estreita que vai da borda inferior à linha do horizonte. As pinceladas são distribuídas prioritariamente em faixas horizontais. O céu, que ocupa ⅔ da composição, já propõe espaço, amplidão de vista e distância. Mas aqui o primeiro plano está bem próximo e se aprofunda rapidamente através de caminhos diagonais e a topografia levemente inclinada. Esta projeção acelerada logo se apazigua nas faixas transparentes do horizonte que sugerem desdobramentos espaciais a se perder de vista, mas a partir de agora tudo se dá na tranqüilidade da horizontalidade. Este céu de faixas contínuas só não é monótono porque as passagens cromáticas criam uma atmosfera dramática e solene[7].

[7] Vale a pena resgatar os depoimentos de quem presenciou o mestre trabalhando para descobrirmos como ele construía estas passagens cromáticas riquíssimas: “Ele fazia demonstrações de como é que pintava o fundo,

Há pessoas no primeiro plano, galinhas e construções rurais e, conforme o espaço se aprofunda, ou seja, imediatamente, são sucedidos por árvores, palmeiras que funcionam como marcadores espaciais, numa referência para a profundidade, instituindo um ritmo e o sentido de aprofundamento do olhar.

Esta paisagem tem algumas dívidas às pernambucanas de Franz Post[8], principalmente naquelas em que o pintor holandês foca no primeiro plano personagens e a arquitetura dos engenhos de açúcar e aprofunda os planos por caminhos enviesados, nas diagonais das colinas de canaviais ou ainda quando faz um rio seguir um caminho sinuoso que tende ao percurso horizontal próximo à linha de separação entre terra e céu. Guignard usa uma mesma percentagem de céu e só se diferencia na sua construção cromática e na independência que a cor alcança em relação à função espacial imitativa. A cor em Guignard não depende mais da percepção direta, mesmo que adote um tom local geral para a composição (o verde no campo, o azul no céu), outras cores entram somente para estabelecer um jogo

---

usava os pincéis assim como uma espécie de brocha. Pintava aqueles fundos à maneira dele, evidentemente, e mostrava como fazia... Depois ele em cima vinha com um pincel de filete, desenhava [...]" (CAMARGO, 1982, p.136).

"Ele dizia que ia sujar a tela e começava pela mancha. [...] Guignard tem muito de oriental [...] a pintura cósmica tem ligação com a pintura japonesa" (ANDRÉS, 1982, p.145).

"Ele não gostava que se desenhasse nas telas antes de pintar – o desenho não era usado como esboço, nem pelos alunos, nem por ele. Dizia sempre que o céu vinha primeiro, porque fica mais no fundo. Mas ele pintava o céu e sujava a tela até embaixo, porque o branco da tela o irritava. Depois do céu vinha a montanha, de várias cores – por exemplo primeiro o terra, depois o verde e depois o ocre, para queimar um pouco o verde. Ele pegava o pincel e punha a cor que tinha saído primeiro e as outras em seguida, e ia torcendo o pincel, traçando imediatamente o perfil da montanha, e descia com aquela tinta até embaixo. Dizia que isto enriquecia a matéria do quadro depois de terminado. [...] Em matéria de 'cozinha da pintura', ele era extraordinário" (SILÉSIO, 1982, p. 145-147).

"Todo artista tem seu tempero, a cozinha do pintor. Têm-se as cores todas nos tubos, e adiciona-se 3 ou 4 cores – por exemplo, o verde – e fica-se com vários tons. Na hora de se fazer uma paisagem, adiciona-se ao verde-esmeralda um pouco de ocre, de branco, de azul, e o resultado é um tom individual do artista. É aí que entra o tempero. Na pintura você tem que saber fazer a sua cor. / Guignard não desenhava com carvão. Não usava o desenho como esboço, já pintava diretamente, com a própria cor." (LACERDA, 1982, p 153-155).

[8] Jean Galard (2000), ao refletir sobre as paisagens pernambucanas de Franz Post, diz que o artista diante das "vastidões brasileiras, consegue recortar sua paisagem. Ao vivo, a cena tem uma amplidão tal que não se pode abarcá-la senão virando a cabeça. O pintor condensa essa vista, comprime-a, enfatiza o primeiro plano, aprofunda o longínquo, amplia os objetos localizados à meia distância, eleva à altura do céu, areja o conjunto [...]".

cromático sem necessidade de serem exatamente os que sensibilizaram a visão do pintor. A existência delas agora é em função do jogo cromático que vai sendo estabelecido e que constitui um dos elementos principais da sua linguagem plástica.

Alcides da Rocha Miranda, revela como o nosso pintor arquitetava suas cores nas paisagens:

> Guignard fazia algumas marcações, poucas, depois distribuía cores por todo o quadro, enchia-o ao mesmo tempo, não por pedaços: não fazia fundo. Ia colocando coisas que o impressionavam e que equilibravam o quadro até que terminava, depois de encher a tela com cores e volumes (MIRANDA, 1982, p. 123).

O colorido de Guignard se distribui num jogo de contrastes diretos amenizado por passagens cromáticas, de tonalizações e neutralização das mesmas complementares tendendo ao cinza, aos terras, ocres e verdes queimados, enriquecendo a matéria pictórica. Ao mesmo tempo, é mantida em alguns pontos a cor saturada que faz com que a sua luz não seja a luz percebida, mas produzida na pintura, nas tintas, uma luz imanente.

A transparência colabora para este efeito e, gradualmente, ela se torna o elemento crucial na construção do seu cromatismo. Yara Tupinambá diz que o mestre trouxe a descoberta da transparência dos pintores de Florença, da tradição das veladuras de Fra Angélico e Botticelli que ele tanto admirava nos anos em que viveu nesta cidade. Yara diz que em Minas Gerais ele reencontrou o mesmo ar seco de Toscana e que Ouro Preto lhe recordava Florença e as cidades a ela vizinhas.

> Ele trabalhava até 1960 com a palheta mais espessa [...]. A pintura dele ficou mais rala [...]. Adicionava muita terebentina e diluía para render mais. Ficava aquarelada e atingia ótimo nível, porque era um excelente desenhista (TUPINAMBÁ, 1982, p. 155-158).[9]

[9] Nessa mesma entrevista, a artista revela os procedimentos utilizados pelo mestre por ocasião da fase em que produziu esta pintura: "Ele trabalhava as paisagens do fundo par a frente; vinha com pincel duro, redondo, fazia aquela mancha e ia sujando. Deixava aquilo sujar um pouquinho e vinha com a segunda cor e colocava em cima, e é isso que dá a transparência. Para uma árvore ele pegava o pincel e circulava com o pincel um traço só, retorcido. Cada cor saía pura e junta ao mesmo tempo."

O caráter poroso do suporte de madeira que foi revestido por várias demãos de alvaiade[10] reage aos pigmentos diluídos em terebentina de maneira semelhante ao papel de gramatura densa para aquarela. Guignard vai conquistando a transparência na formulação de seus meios, seus procedimentos técnicos se desenvolvem em acordo com sua poética. Seu artesanato paciente e constante abole os projetos ou qualquer idéia de um desenvolvimento programado.

3.3.3 Imensidão, 1960 (fig. 27) e Paisagem com Carro de Boi ao longe, 1961 (fig. 28)

Assim como a pintura anteriormente analisada, *Imensidão* (fig. 27) e *Paisagem com Carro de Boi ao Longe* (fig. 28) tratam de um espaço físico muito semelhante: os campos gerais do interior mineiro. Os procedimentos técnicos nas três pinturas são muito semelhantes, por se tratar da produção de um mesmo período, em que o colorido é elaborado por transparência em camadas sucessivas.

Mas em termos da concepção plástica, há diferenças notáveis. Na composição cromática, *Paisagem* (fig. 26) se diferencia das outras duas pela quantidade de cores saturadas distribuídas em áreas espalhadas. Praticamente em todos os campos do quadro comparecem cores puras e inclusive em contrastes complementares diretos. Já, em *Imensidão* (fig. 27), só o amarelo aproxima-se de seu índice de saturação, mas na verdade ele está re-

[10] Wilde Lacerda, aluno de Guignard que aprendeu com o mestre a preparar a base dá aqui a receita: "Durante a nossa estada em Ouro Preto, eu é que preparava as telas para Guignard. O Santiago levava par nós algumas telas e madeira de imbuia. Preparávamos no próprio quarto, com cola de peixe ou coqueiro diluída em banho-maria, dando três demãos: uma na horizontal, uma na vertical e outra na horizontal, deixando então secar. Depois, pesava-se 60g da mesma cola para um litro de água, ficando uma aguada de cola, que era a base para a madeira. Adicionava-se, então o óxido de zinco de titânio (também chamado de alvaiade, de procedência alemã, porque é mais claro – o nacional é amarelado), misturando tudo e dando várias demãos. Essa base ficava como um mata-borrão e é por isso que a pintura dele era seca. O fundo absorvia rapidamente o solvente e o pigmento ficava preso. Ele obtinha a transparência deixando secar e aplicando outra camada por cima, usando mais solvente do que pigmento, quase uma aquarelada. Ele trabalhava com terebentina e com a goma "damar" – resina extraída do fundo do mar. A tela era a comercial, e os pincéis de pêlo de marta redondos". (LACERDA, 1982, p. 154).

baixado na fusão com as cores que lhe fazem vizinhança: verdes acinzentados, ocres, e todo o acúmulo de tons dos pigmentos que se infiltram no pincel macio que o solvente traz para o suporte, ajudando a amalgamar os contrastes. Nos campos à distância a tendência é uma gradual aproximação do verde ao cinza até a neutralização completa da cor. Na faixa do horizonte há uma surpreendente pincelada de grená misturado a cinza claro no lado esquerdo que prepara a luminosidade rosada do céu, um rosa pastel muito desbotado invadido por nuvens brancas e cinzentas. O cinza ganha um matiz esverdeado pela simultaneidade. A unidade cromática se dá pela luminosidade geral e pela atmosfera esfumaçada.

Em *Paisagem com Carro-de-Boi ao Longe* (fig. 28), apesar da luz mais fria de um dia encoberto, há contrastes cromáticos mais nítidos. A cor raramente atinge a saturação, à exceção de uma flor de cerrado que aparece no primeiro plano à direita. Entretanto, ela é mínima, feita de pontos amarelos e vermelhos que lhe dão destaque num plano de cinzas esverdeados. Mais à esquerda, pequenos traços soltos de amarelo (aparentemente um ipê amarelo) não chegam a causar nenhum destaque, assim como um longo traço alaranjado que ajuda a caracterização de um caminho que atravessa estes campos imensuráveis em sugestões topográficas sutis, num trabalho colorístico de sensibilidade para as pequenas variações cromáticas na mistura aos cinzas, nas veladuras que rebaixam uma cor pela lenta decantação das camadas. No horizonte e no céu, manchas e faixas de azul e ocre criam um interesse cromático que destaca a distância e a amplidão.

Além da composição cromática, há outra diferença fundamental entre estas duas pinturas e *Paisagem* (fig. 26): é o distanciamento que o observador toma da cena. Na figura 26, o primeiro plano é invadido por um caminho em diagonal que se abre até a borda inferior do quadro, as pessoas têm suas pernas cortadas por esta borda, assim como a cerca e a construção do curral. Este adiantamento do plano inicial faz com que o espectador se sinta inserido na cena. Nas outras duas pinturas, a cena parece ser recortada, como se fosse tomada por uma janela que enquadrasse à paisagem já a uma grande distância, não há mais o plano que faz a ligação, nem elementos que sugiram este trânsito, as paisagens são de uma frontalidade explícita, ao contrário da outra, que sugere o plano enviesado.

Em *Imensidão* (fig. 27), também aparecem elementos arquitetônicos. No quadro da figura 28, esses elementos são sugeridos em alguns pontos brancos e pretos camuflados na paisagem e mais ao fundo um traço laranja que pode ser um telhado, são casinhas minúsculas distribuídas na distância de um amplo espaço. Cada elemento que se diferencia das massas indistintas da vegetação do campo, como os bois, o carro, o homem que lidera a boiada, as árvores, a cerca no primeiro plano, a flor do cerrado, tudo é miniaturizado, independentemente da localização no espaço, como numa visão que toma tal distanciamento que tende a demarcar pontos como num mapa.

Os títulos já dão pista de que o interesse principal é a distância. *Imensidão* revela a intenção de captar o sentimento do artista diante da amplidão espacial que se abre para seu vislumbre. *Paisagem com carro-de-boi ao longe* é um título comprido, raro na vasta obra de Guignard. Mas o "longe" ao final é fundamental, pois identifica a localização do carro-de-boi a uma grande distância do observador, como tudo o que se apresenta nesta paisagem. O carro-de-boi pertence a ela, pertence à distância, não é um elemento de ligação entre o observador e a paisagem, não faz a ponte entre a natureza e o homem. Aqui, homem, boi e tecnologia arcaica fazem parte dessa natureza distante. Todos os elementos estão relacionados entre si e os efeitos atmosféricos, a uniformidade da luz, seja a claridade de Imensidão ou a esta luz rebatida e difusa de Carro-de-boi institui um universo fechado e coeso.

Clarival Prado Valladares vê na luz especial de Guignard uma das características principais de sua pintura, que o diferencia dos de sua geração.

> A luz da paisagem de Guignard é arbitrária, plena, quase mística. Não há em sua pintura da fase mineira o problema do claro-escuro, decididamente substituído pelo da plenitude da iluminação. [...] Luminosidade, atmosfera, clima e envolvimento contemplativo são, em sua obra, atributos mais importante de uma veracidade procurada que a exatidão das referências. [...]
>
> É nisto que está a grande mágica. Que luz é aquela que não pertence ao mundo físico, nem ao horário do sol, nem a nenhuma fonte que alguém tenha visto antes. Luz que difere até do plenilúnio, que mais parece luminescência súbita e maravilhosa de todas as coisas (VALLADARES, 1972).

Alfredo Bosi (1988a) comenta o poema "Lenda do Céu", de Mário de Andrade, como o de um Brasil dos anos modernistas, um Brasil que "é uma lenda sempre se fazendo". João Guimarães Rosa recupera as experiências lingüísticas de Mário de Andrade e insere neste Brasil atemporal e primitivo, na qual Guignard mergulha após 1944.

> Para esse Brasil, entre polimorfo e amorfo, esquivo a determinações históricas precisas; para esse país tupi-barroco-surreal; para esse mundo sem tempo mergulhado na fruição da origem; traçável apenas pelos meandros do instinto, a palavra a ser proferida ressoava necessariamente, a das poéticas lastreadas de irracional: Dada, Expressionismo, Surrealismo (BOSI, 1988a).

A uma distância tão grande, o tempo é outro, as passagens são tão lentas e quase imperceptíveis. O ritmo pode ser medido pelo lento caminhar de homem e bois, na resistência do atrito da madeira que faz o canto monótono do carro-de-boi em movimento. Os caminhos não vão para os planos mais aprofundados eles percorrem horizontalmente esta vasta planície, nos transmitem a sensação que as distâncias são grandes demais, não valem a pena serem percorridas por aqueles que sempre viveram ali. O devir vagaroso dos dias, das estações, dos anos onde a atividade possível se repete, como levar a boiada para o pasto e trazê-la de volta ao curral no discorrer de um dia.

Só ao observador vale a pena percorrer toda essa distância com os olhos. Olhar ao máximo, além. Clarival Prado Valladares reproduz o que Guignard dizia: "um sistema de ver as coisas através de" (VALLADARES, 1972). É este olhar que se estica sobre a maior distância para poder revelá-la e que torna o distante próximo e o próximo distante. Num sistema que alcançará seu auge nas paisagens montanhosas de Ouro Preto: "As montanhas fundiram-se às nuvens, o horizonte longínquo é o mais próximo e o nível da terra é a distância mais remota" (VALLADARES, 1972).

3.4 Cidades Históricas

> [...] há que ver toda a vida como quando se era criança; e a perda dessa possibilidade impede-vos de exprimir de maneira original, isto é, pessoal.
>
> [...] para o artista a criação começa na visão.
>
> Henri Matisse (1953)

Nas cidades históricas de Minas Gerais, principalmente em Ouro Preto – a sua cidade "amor-inspiração" (FROTA, 1997, p. 98) – Guignard sente a necessidade de um intenso embate direto ao motivo diante de uma nova paisagem, onde os elementos arquitetônicos (históricos e simbólicos) estão inseridos numa topografia imprevisível de planos montanhosos. O pintor procura se assenhorear desse novo espaço, tanto que boa parte dessa produção tende a certa fidelidade a um ponto de vista localizável, com ligeiras acomodações em função da organização da composição.

Mário Pedrosa reconhece o percurso de Guignard, da observação atenta da paisagem à articulação da linguagem plástica, sem prescindir dos dados imediatos da percepção.

> [...] afinal, Guignard avança pelas estradas. Descobre as encostas de Sabará, de Ouro Preto, as verdes sombras e as terras quentes de Diamantina. Rodeia Ouro Preto que transforma num presente e sua palheta se enriquece com sienas quentes de terra mineira e lilases doces das montanhas longínquas. Olha supersticioso para o céu e por ele começa seus quadros. Um céu vago no seu branco e cinza lhe dá uma base tonal quase ilimitada para sobre ela erguer todo um sistema harmônico que vai do ocre até o verde, o siena e o carmim. Ele baixa, a seguir, ao plano das montanhas e das encostas, em que simultaneamente pululam os tons quentes e suaves.
>
> A cor se estende lisamente ou se repete numa multiplicidade de tons para marcar os planos e as distâncias ora para dar um rico tapiz aveludado.
>
> Ele despreza os problemas da composição e o desenho se limita aos contornos. Apenas recobra certos direitos nas grandes paisagens como a de Ouro Preto, em que a igreja centraliza o vértice de um triângulo que tem por base o primeiro plano. Os céus escuros, sombrios, são recortados pela linha quebrada do perfil dos tetos das casas coloridas. No centro reverberam os tons quentes de sua escala suavizados pelo branco e os cinzas, que voltam constantemente.
>
> Guignard não é um analista, nem um construtor que traça o esboço da paisagem e o leva para a arrumação posterior. **Ele submete-se inteiramente à percepção, à**

> **natureza, à paisagem**. E se os de pura vegetação lhe permitem tirar da irisação cromática efeitos que encantam, quando aborda a pedra, o casario, porém**, a necessidade da composição**, do desenho, dos contornos projetados limitam o jogo puro das cores (PEDROSA, 1946. Grifos meus).

Nesse texto crítico de 1946, ainda dentro do período inicial das paisagens das cidades históricas mineiras, Pedrosa detecta um retorno do artista à pintura *en plein air*. Entretanto, solicita "as necessidades da composição, do desenho, dos contornos projetados" como justificativa para não entrar no "jogo puro das cores" sugerido pela percepção. Esta articulação dos componentes plásticos, inclusive das cores, porém sem nunca torná-los autônomos ou independentes do tema, é a tônica de parte da produção que tem por cenário as cidades históricas que nomeei "vistas".

Paulo Herkenhoff sublinha também a importância da pintura *en plein air* para o desenvolvimento dos dados de sua linguagem plástica. O crítico o filia a uma tradição de paisagens brasileiras que remonta a Baptista da Costa, Castagneto, Grimm e Vinet. Ao analisar a pintura de Guignard, Herkenhoff observa que era de início muito espessa, marcada por saturações cromáticas e uma linha de contorno conclusiva. Mas no desafio frente à paisagem brasileira, na experiência da pintura ao ar livre, Guignard adota uma perspectiva vertical semelhante à chinesa e, nesta operação, os dados imediatos da percepção são interpretados e reelaborados. Vejamos o que diz o crítico:

> Em Itatiaia encontra a rarefação da matéria nas brumas como transciência do tempo e evanescência do mundo – o sublime nos trópicos. A pintura pastosa se tornará transparente como uma aquarela. Nossa atmosfera será como um fenômeno atmosférico tímido e em suspensão. [...] Se Guignard chega quase pronto à Minas Gerais, em Ouro Preto sua obra ganha modulações. O desenho passa a ter função alusiva às figuras que dão coesão ao espaço para que deixe de ser vastidão informe [...].
>
> O perder de vista: é vertical; já não é perspéctico como nos românticos, que Guignard devia conhecer bem do período vivido na Alemanha (HERKENHOFF, 1998).

Em processos que por vezes serão repetidos em períodos diferentes, na sucessão de pinturas de um ponto fixo de visão, Guignard constrói vistas onde progressivamente o observador se distancia. O pintor alarga o seu ponto de vista fazendo anotações em deslo-

camento espacial, num mesmo desenho, ou numa mesma pintura – os elementos pintados não são mais colhidos de um único ponto de vista.

A paisagem pintada parte de uma visão mais abrangente e traduz um conhecimento do lugar que não é possível adquirir em uma única visagem. Operação semelhante executava Cézanne no sul da França, mas os resultados almejados eram outros.

Guignard retoma sua opção pela frontalidade da apresentação espacial, após alguns quadros onde um caminho, uma rua ou fileiras de casas eram usados para indicar o aprofundamento do espaço. Os motivos se distanciam e os caminhos que unem os planos agora são eliminados ou se mantêm num percurso horizontal sem atravessar planos.

Estas obras indicam uma subjetivação maior no processo cognitivo de percepção da paisagem, antecedendo o último estágio, as chamadas "paisagens imaginantes", onde o apelo afetivo predomina num imaginário de cunho onírico, independente da abordagem empírica das etapas anteriores.

Para Rodrigo Naves as paisagens de Guignard mais aderentes à realidade perceptiva são as mais frágeis em termos formais.

Naves afirma:

> A irregularidade de Guignard – que não é pouca – surge quando aquela dissolução cessa de maneira frouxa, quando os espaços ganham uma definição quase tradicional: as paisagens limpas de Ouro Preto, a maioria dos retratos. É quando os pincéis redondos de pêlo de marta – sempre a diluir as configurações mais decididas – dão lugar aos pincéis finos e retos, de traços marcados, ainda que o apego a Dufy lhe tenha sido extremamente produtivo (NAVES, 1992, p. 13).

Estes procedimentos técnicos da fatura do mestre foram descritos, por Naves, das manchas de matizes dissolvidos em pincel pelo de marta para a fatura mais demarcada em linhas finas com os "pincéis retos", em sucessão um ao outro. Na verdade, Guignard não opta por esse caminho, muitas vezes faz o inverso: do desenho bem estruturado sobre as cores da pintura, para as paisagens onde as manchas são dissolvidas e há áreas não demarcadas. Nos trabalhos, dos anos 40 até a metade dos anos 50, há predomínio da linha

ordenando a composição e demarcando as áreas de cores inscritas. Após esse período, a mancha progressivamente se liberta da coordenação da linha, ganhando autonomia enquanto processo constitutivo da cor e das áreas compositivas em diálogo com a linha de poucos toques gráficos, inscrevendo signos da cultura humana (arquitetura colonial, caminhos, estradas, linha férrea, pontes e túneis, mastros de festa, balões e pessoas). As grandes massas, frequentemente dissolvidas, estão associadas aos elementos da natureza, as montanhas e acidentes topográficos, as nuvens, gases, vapores ou neblina.

Por vezes retornam alguns céus volumétricos e densos, ou as folhagens em estocadas luminosas, que ainda se apresentam em trabalhos da última fase. A pintura feita diante do motivo não vai ser abolida. Até o último ano de sua vida, Guignard percorre as colinas e montanhas em torno de Ouro Preto, buscando novos pontos de vista. A partir de uma visão que se diferencia das experiências anteriores, ele começa a desenvolver um novo processo, semelhante a outros já realizados. Pinta *en plein air*, com maior fidelidade aos aspectos percebidos, como a impressão que lhe causa o céu do momento. Mais atento aos efeitos atmosféricos do que a estrutura urbanístico-arquitetônica.[11]

Guignard também repete os mesmos pontos de vista, pois desenvolve um trabalho onde, depois de dominar o espaço através da representação espacial, começa a interferir nos dados puramente perceptivos buscando a articulação plástica adequada às sugestões afetivas daquela espacialidade.

[11] Wilde Lacerda, seu aluno e ajudante dos últimos anos, relata esta experiência mais aderente aos dados da percepção: "em Ouro Preto, Guignard pintava do alto de Santa Efigênia e era uma boa caminhada. Pintava um quadro pela manhã e outro à tarde. Mas às vezes, como o céu tivesse mudado, ele passava tinta por cima, modificando tudo. Numa ocasião ele pintou um lindíssimo céu com nuvens carregadas, na parte da manhã, e à tarde o céu mudou e ele passou a tinta por cima modificando tudo." (LACERDA, 1982, p.153-155).

Para isso, o mestre não se intimida diante de operações mais experimentais[12]. Ele assimila, de cada paisagem, de cada tomada, de cada ângulo de vista, dos distanciamentos almejados, os componentes essenciais que serão transformados em eixos, áreas de cor e arabescos lineares, em ambiência luminosa, em espaço para manifestações evanescentes. As paisagens "mais livres" a que se refere Rodrigo Naves são conseqüência da interiorização da linguagem desenvolvida nas etapas anteriores. O processo não segue um desenvolvimento linear, Guignard está sujeito a diversas oscilações de ordem afetiva e emocional que interrompem seus processos, por vezes o impelem para saltos, pulando as etapas consideradas anteriormente, atingindo avanços, que o pintor tem dificuldades para computar e sistematizar. Seus saltos nunca estão isentos de interrupções e de um retorno necessário para a reelaboração da linguagem plástica que se tornou turva, difusa e misteriosa. Creio que estejamos nos referindo não a uma, mas a várias fases deste importante momento no desenvolvimento da obra de Guignard, que tem por tema as cidades históricas. Neste conjunto encontramos uma articulação do espaço e de seus elementos constituintes que indica progressivamente um distanciamento do olhar. Ronaldo Brito intui no pintor a busca por novos espaços plásticos que acabam por romper com os procedimentos perceptivos da apreensão da paisagem.

> [...] mesmo as suas famosas utilizações de esquemas formais antigos não eram simples arcaísmos e sim um expediente moderno, um partido de construção, um

[12] Wilde Lacerda relata que o mestre não se prendia ao que estava vendo, que trazia elementos para mais perto ou deslocava para outro lugar, era já uma interpretação e não mais uma a cópia da natureza. "[...] pegava uma cor neutra como o ocre e fazia algumas marcações, igrejas, cruzeiros, casas, etc., não preso ao que estava vendo na paisagem. Passava algumas vezes um tom verde-esmeralda bem ralinho em toda a superfície branca da tela, sobre isso ele então fazia as primeiras marcações, e ia jogando as cores dos telhados, marrons, amarelos, ocres. Depois ele ia fazendo com o mesmo pincel as paredes das casinhas, as fachadas e depois os detalhes, janelas, portas, balaústres. Ele trabalhava em conjunto, um pouquinho do todo, todas as cores eram provisórias, nada era definitivo no quadro, porque a cada momento o que não agradava era retrabalhado. Trabalhava um pouco no céu, um pouco nas casinhas, na vegetação, porque tinha uma área limitada de visão e tudo que estava nesse limite do comprimento e largura (dimensões da tela) era importante." Idem, ibidem. Yara Tupinambá se referirá à importância que Guignard dava à composição ao relatar um método de ensino desenvolvido por Guignard: "Ele cortava umas janelinhas de papel e vinha passando sobre o desenho parando nos lugares que achava que eram bons e também nos que não eram bem resolvidos. Observava-se, então, por que aquele trecho era diferente. Ele partia do que o aluno tinha feito e não de uma teoria." (LACERDA, 1982, p.153-155).

> compromisso entre a visualidade instituída e inconsciente e o desejo de abrir um outro espaço de visão (BRITO, 1982, p. 12).

Muitas vezes esta elaboração espacial de Guignard foi identificada com a autonomia da linguagem plástica alcançada pelo pintor, questão esta que problematizamos ao discutir a crítica dos anos 80 e 90 e a construção de um lugar "à margem" do modernismo oficial, reservada a este pintor, legitimando-o como verdadeiramente moderno, pois distante das filiações literárias. Em tal leitura algo da pintura de Guignard se perde, algo que está num conluio com a imaginação poética. Discutiremos nas paisagens "imaginantes" outras categorias interpretativas.

> Olhar e ver a dança das cores
> ritmo do mundo.
> Cor é emoção e pensamento
> descoberta e procura
> certeza e espanto
> fundamento e caminho.
> E caminhar com as cores
> é testemunhar com o silêncio da luz.
> Cor
> não existe uma.
> E muitas
> quanto uma sustenta a outra
> todas solidárias tramam
> intrigam
> comprometem o tempo e o espaço
> no lugar
> onde a beleza acabou de nascer verdade.
> E assim esse pintor poeta fundou.Ouro Preto em cor.
> Grande Mestre (CASTRO, 1992, p.22-23).

3.4.1 Ouro Preto desenho, 1946 (fig. 29); Vista de Ouro Preto, s.d.,[13] (fig. 30) e Ponte Seca de Ouro Preto, 1949 (fig. 32).

Estas três paisagens foram feitas diante do mesmo local[14], com mínimas alterações do posicionamento do observador, mas com nítidas mudanças dos eixos da composição e maior ou menor destaque para alguns elementos da paisagem, num possível processo gradual de opções estéticas. Uma pintura de 1946 (fig. 31) nos dá a pista da interpretação posterior sobre a realidade visível no processo de elaboração da linguagem pelo artista.

O desenho *Ouro Preto* (fig. 29) apresenta uma paisagem emoldurada por um céu azul cobalto diluído no efeito da água, até formar as massas brancas das nuvens que destacam as torres da igreja. O último plano é formado por uma seqüência de construções arquitetônicas que se desenvolvem num grande arco, de um lado a outro do papel. O canto esquerdo deste arco indica uma ladeira que faz a ligação com o primeiro plano, em seqüência descontínua, já que a rua pouco aparece. As superfícies de paredes e telhados formam um embaralhamento em degraus indicando um caminho.

No primeiro plano há maior detalhamento, percebido no contorno de cada pedra do pavimento, da calçada e do muro em um arco em posição inversa ao superior. Duas construções fecham os cantos inferiores e estabelecem um salto de proporção em relação às construções do fundo. A rua exageradamente aberta no primeiro plano se afunila abruptamente para a esquerda e some por trás da casa para reaparecer por cima do telhado e formar a ladeira em arco. O enquadramento escolhido dificulta um sentido de progressão espacial. O grande vazio central, representando o terreno baldio escarpado, sugere um espaço convexo. Neste espaço, as manchas bordeiam a parte superior do terreno, caracterizando a vegetação, mas logo se diluem, deixando espaço para o branco do papel que ocupa, por sua vez, o centro perceptivo do desenho, constituindo a maior área compositiva. Se esta área fosse

---

[13] Obra reproduzida na coleção **Arte nos Séculos,** São Paulo, Abril Cultural, s/d.

[14] Vista diante da Ponte Seca, de onde se vislumbra a fachada da Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos recortada pelos telhados das casas à sua frente.

preenchida por manchas e cores, se fossem detalhados os elementos vegetais, provavelmente o efeito da convexidade desaparecia.

Esta angulosidade espacial é muito significativa, a igreja que aqui aparece com seu corpo camuflado, é talvez o conjunto arquitetônico colonial brasileiro mais convexo, com sua fachada, paredes laterais da nave e do altar totalmente arredondadas. Guignard revela sua admiração pelas formas barrocas que envolvem o transeunte nesta cidade, mas nas obras seguintes que desenvolve a partir do mesmo local abstrai tal percepção.

As duas pinturas que serão analisadas, possuem proporções mais horizontais que o desenho e a angulosidade do arco por onde se distribuem as construções é quase anulada. Numa das imagens (fig. 30) este plano superior se distribui quase que totalmente numa faixa horizontal, afirmando mais a frontalidade do que a perspectiva enviesada sugerida pelo arco.

Vejamos então primeiro este quadro. Apesar de aqui ainda haver detalhes descritivos (a igreja está mais caracterizada em detalhes e volumetria que os outros elementos), as transformações em relação ao desenho são notáveis. Há maior investimento no cromatismo dos efeitos atmosféricos e a opção pela frontalidade na parte superior do quadro. Esta composição reduz o efeito da convexidade e se concentra na distribuição dos elementos construtivos numa disposição mais horizontal. As superfícies dos elementos construtivos se interpõem em pequenos planos em posições e orientação diferentes criando um jogo dinâmico e estruturado que separa as massas mais difusas do céu e da vegetação.

O primeiro plano, por sua vez, apresenta um distanciamento maior entre as construções laterais, e a rua aberta no centro se inicia agora no lado esquerdo, já em plena curva. O corte do enquadramento rompe a seqüência da subida e a curva para o outro lado que fazia a ligação com o plano final.

O terreno baldio está preenchido por manchas de pinceladas produzidas por um pincel largo e redondo de pelo de marta (macio) que mescla tons e matizes no próprio suporte facilitando a difusão das formas (árvores, capim, plano de chão) e realçando o puro

efeito cromático que também ocorre no céu, em ricas variações tonais e sutileza dos matizes. São preciosismos que Guignard se permite e que emprestam um teor dramático nesses efeitos atmosféricos[15].

No quadro de 1949 (fig. 32), as linhas têm uma presença quase caligráfica, os traços grossos e imprecisos não determinam superfícies e reforçam certo nervosismo do colorido nas pinceladas rápidas da vegetação. Em meio a verdes, distribuem-se manchas de azul claro, laranja avermelhado e ocre amarelado. Estes matizes são mais afirmativos e não se amalgamam com os tons de verde que lhes fazem vizinhança. O efeito é de contrastes vivos que formam um contraponto com a dinâmica rítmica das formas arquitetônicas.

O artista não está mais interessado na descrição local, nem na determinação de sua espacialidade específica, mas unicamente no campo dos acontecimentos limitados a superfície da pintura. Transpõe os dados do real, e os dados criados pelas sucessivas interpretações de uma maneira mais livre. Talvez não seja aqui a composição que melhor se estrutura, mas nos revela o artista lidando unicamente com a linguagem. A pintura de Guignard quase sempre nos envolve numa atmosfera de sonho, mesmo naquelas mais realistas, não é o caso desta última pintura, sua consistência não sugere climas e mistérios mas afirma procedimentos gráficos fragmentados, sem a mesma unidade plástica atingida na pintura anterior. Esta pintura revela uma perda qualitativa substanciosa associada ao abandono de seus motivos, de seus sentidos, que se revelam, em boa parte de sua produção, não serem exclusivamente plásticos, mas uma síntese entre a plástica e a poética. Isto me leva a questionar se Guignard almejava um caminho constitutivo de uma autonomia de seus meios.

Alguns trabalhos seus abolem a observação direta no local e partem da memória, como resultado do acúmulo de impressões do local e de soluções plásticas desenvolvi-

---

[15] Alcides da Rocha Miranda explica como Guignard produzia estes céus cheios de efeito: "Na pintura ele tinha uma técnica pessoal, era um grande virtuose. É muito fácil reconhecer uma cópia de Guignard pelos céus. Guignard usava muito bem os cinzas, pintava com vários tons e tinha um pincel redondo que molhava ora num cinza, ora noutro e depois rodava-o sobre a tela. Assim, ia colocando os cinzas mais claros e mais escuros, fazendo aquele céu com relevo equilibrado como só Guignard sabia fazer, céus com horizontes largos." (MIRANDA, 1982, p. 122).

das a partir dessas impressões. Talvez seja este o caso desta pintura, em outras o apelo da memória leva a achados de grande densidade poética.

3.4.2 Paisagem de Ouro Preto, 1950 (fig. 33)

Este quadro é mais uma composição onde os elementos se elevam, revelando um espectador sob o efeito do impacto da monumentalidade da paisagem[16]. Novamente o elemento principal é a fachada de uma igreja destacada pela abertura do céu e vista de um ângulo inferior. Aqui, trata-se da Igreja de Nossa Senhora da Conceição.

Apesar das semelhanças, um elemento do primeiro plano transforma completamente o jogo compositivo: uma pequena casa de aspecto mais rural que urbano ocupa uma posição privilegiada no quadro, no desvio perceptivo do eixo central para a direita e também na grande área luminosa que ela ocupa, destacando-se dos verdes em tons mais escuros. Sua posição opõe-se diametralmente à da igreja, relação que determina o elemento arquitetônico mais elevado e o mais baixo na topografia da paisagem. Elas formam uma espécie de cruzamento de elementos opostos.

A seqüência das construções que se elevam até chegar à Igreja, inverte a posição que ocupava nos outros quadros e, apesar de haver uma elevação gradual, tem por base uma orientação horizontal, indicada pela divisão da linha do alto da ponte, que continua na separação entre as construções de cima e uma série de telhados logo abaixo dessas. Esta linha também estabelece um plano de vegetação do lado inferior esquerdo (terreno baldio) e outro do lado superior direito (as montanhas verdes), reforçando o jogo entre os opostos.

Através de planos que seguem orientação horizontal, distribuem-se os elementos arquitetônicos, superfícies de janelas, paredes e telhados, contornados por linhas finas e por divisões cromáticas. Uma palmeira e uma araucária dão continuidade ao ritmo linear

[16] Esta monumentalidade não disfarça certa singeleza.

das verticais arquitetônicas, quando elas se ausentam na extrema direita. No primeiro plano também há uma seqüência de verticais em traços finos que formam uma cerca.

Estas duas seqüências rítmicas de traços verticais atravessam o quadro horizontalmente, colaborando para a frontalidade e o paralelismo dos planos.

Guignard parece aqui novamente mais preocupado com a estruturação do campo pictórico, alcançando uma solução plástica bem resolvida em relação aos ajustes cromáticos em uma matéria mais rala e rica.

3.4.3 Ouro Preto, 1941 (fig. 34)

O desenho cumpre um papel fundamental na obra de Guignard, tanto pela importância e a independência que a linha alcança em muitas de suas pinturas, como também, pela concepção linear de suas composições – principalmente as que procuram estruturar as cidades históricas em um espaço de representação topográfica. Mas também pela quantidade de desenhos que o artista produziu como obras independentes das pinturas. Frederico Morais afirma que Guignard se recusava a encarar o desenho como esboço para a pintura:

> Em Guignard, o desenho sempre existiu em estado de pureza, isto é, como entidade autônima. Jamais foi subsidiário da pintura. Não foi usado como meio, caminho ou croquis para uma pintura [...] desenho e pintura caminharam lado a lado, muito próximos, mas cada um fazendo uso de seus próprios recursos expressivos (MORAIS, 1974b, p. 83).

A experiência do desenho foi tão fundamental no seu desenvolvimento artístico, que ao falar de sua formação em Munique, ele relata que passou seis anos desenhando e só depois teve autorização para a pintura. Guignard adaptou esse sistema com maior liberdade em seus cursos tanto no Rio como em Minas. No relato de seus alunos, está sempre presente a importância do desenho, a sua autonomia enquanto obra de arte e o lugar central que ocupa no aprendizado artístico.

Eis o mestre orientando seus discípulos:

> Fiz meus estudos na Alemanha, sob uma disciplina muito a rigor. Três anos de pintura e seis de desenho. Custou muito mais foi. E hoje estou contentíssimo de ter estudado tanto. Naturalmente aprendi pelos modos acadêmicos, mas depois meu instinto pessoal me guiou para a minha personalidade e liberdade completa. Dizem por aí que muitos artistas modernos não sabem desenhar. É um grande engano, eles na maioria sabem muitíssimo bem, como Picasso, Dufy e Van Gogh e até dois superrealistas *(sic)*, Max Ernst e Salvador Dali. Também Leonardo da Vinci e o maior de todos, Botticelli (apud ZÍLIO, 1982a, p. 104-105).[17]

Ferreira Gullar, em matéria sobre o obituário de Guignard, diz que o artista trouxe da Europa, no contato com a arte moderna,

> a experiência nova dos elementos visuais – a linha e a cor – reencontrados na dupla função de representação da realidade e representação de si mesmos como realidades específicas da pintura. Esse caráter tipicamente moderno da linguagem pictórica está presente em toda a obra de Guignard, na qual a linha conserva sempre uma lírica liberdade, como a transformar a experiência do real numa linguagem caligráfica, de traços e arabescos (GULLAR, 1962).

Já Amílcar de Castro vê o mestre muito mais como desenhista do que colorista:

> Para mim ele é mais desenhista do que pintor – o desenho era uma preocupação permanente, mesmo na pintura. [...] Na pintura dele existe um grafismo enxuto, ele desenhava com a cor (CASTRO, 1982, p. 124).

Este desenho foi produzido durante a viagem que empreendeu pelo Brasil, três anos antes do convite de Kubitschek para dar aulas em Belo Horizonte, e desde então as visitas a Ouro Preto se tornaram freqüentes.

A quantidade de detalhes e a preocupação com uma espacialidade que sugere uma perspectiva de aprofundamento revelam a necessidade do artista de investigar os elementos característicos de universo histórico e paisagístico, inseridos em uma poética que busca o singelo em meio à amplidão espacial.

As construções são registradas pelo espaço branco do papel com despojamento de sombras e manchas. O desenho é produzido por linhas que contornam superfícies, detalham elementos como janelas e telhados, mas que muitas vezes deixam parte das construções abertas nas áreas inferiores, reforçando o papel da luz e do vazio na sua concepção

[17] Carta de 1952, dirigida a Mário Manés, pretendente ao curso de Guignard.

artística. Guignard constrói o desenho tanto com a linha quanto com as áreas em branco, há um equilíbrio entre o que foi tensionado com a estrutura linear e o que envolve este espaço e o penetra.

As superfícies demarcadas estabelecem um ritmo variado em seqüências moduladas em posicionamento levemente diferenciado, onde se evita a seqüência emparelhada e unidirecional da perspectiva tradicional. Os espaços vazios organizam a mancha gráfica instituindo um fluxo ondulante.

A seqüência de aprofundamento se dá da direita para a esquerda, interpondo-se ao sentido tradicional da leitura do espectador, o que evita uma fuga progressiva e sugere uma visão que abarca a totalidade instantaneamente.

3.4.4 Série de ilustrações

1. Ilustrações para "Passeio a Diamantina", livro de Lúcia Machado de Almeida, 1960 (reproduzidos neste trabalho 10 desenhos em bico de pena sobre papel)
2. Ilustrações para "Passeio a Sabará", da mesma autora, 1956 (reproduzidos aqui 7 desenhos em bico de pena sobre papel)

Em 1956 Guignard fez duas séries de desenhos a bico de pena para ilustrar os livros de sua amiga, a escritora Lúcia Machado de Almeida, *Passeio a Sabará* e *Passeio a Diamantina*. Nestes desenhos encontramos uma gama diversa de intenções, desde as tomadas descritivas até o desenvolvimento próprio da linguagem, na autonomia dada à linha que institui os ritmos da composição, nas alterações dos elementos da paisagem buscando a disposição mais ajustada. Em alguns, podemos notar o enfoque voltado ao detalhamento da construção (um detalhe de beiral, as treliças nas janelas, o passadiço de Diamantina, um muxarabiê no Beco da Tecla), cumprindo o papel de ilustração do texto. Alguns detalhes são mais pitorescos, como um canto de elementos em ruína. Noutros, são os conjuntos ar-

quitetônicos dispostos de forma caótica, orgânica, que só na ordem plástica encontram um sentido de organização.

Interessa-nos detectar neste conjunto como se instala a distância, como Guignard articula o olhar, tratando o ponto de vista do observador como um local privilegiado, e como o espaço intermediário entre esse local, a cidade desenhada e os elementos da paisagem são articulados. Enfim, como o artista reserva o vazio e o relaciona com os elementos desenhados.

A diversidade de soluções espaciais que se apresentam nestes desenhos produzidos num período muito curto (alguns dias), mostram como o artista procurava diversas equações para a sua relação com a paisagem.

Os desenhos de intenção mais detalhista e descritiva são Sabará (fig. 35), Rua da Glória Ouro Preto (fig. 36), Casa da Intendência Sabará (fig. 37), Colégio Nossa Senhora das Dores (fig. 38), Mercado de Diamantina (fig. 39) Casa da Chica da Silva (fig. 40) Diamantina (fig. 41). Já, Sabará (fig. 42) apresenta interesse pela amplitude do espaço e o desenho do Beco da Tecla (fig. 43), a perspectiva com aprofundamento progressivo. Em Beco da Tecla (fig. 44), a perspectiva se torna um tanto confusa, revelando muito mais as características específicas dessas cidades pela expressividade das linhas que invertem a seqüência progressiva do afunilamento do espaço, compondo um traçado embaralhado.

Na perspectiva de *São Francisco de Assis dos Homens Pardos – Sabará* (fig. 45), no beiral do telhado que cai drasticamente, também parece haver um desajuste entre os planos espaciais, como se os elementos do espaço fossem traçados de pontos de vista diferentes. Na *Igreja Nossa Senhora do Ó* (fig. 46), o primeiro plano central é ocupado pela Igreja de Campanário, cuja fachada, em angulação exagerada, indica uma excessiva dramatização da perspectiva que encolhe o lado esquerdo, abrindo caminho para a fuga do espaço em profundidade. Mas este efeito se interrompe assim que surgem os elementos distribuídos neste campo. Ao invés de colaborarem para o aprofundamento, a série de construções se embaralham entre eixos tortos e superfícies irregulares. O resultado é um rico arranjo em balanço que dialoga com o movimento espichado da Igreja.

Na *Igreja Nossa Senhora da Boa Morte – Sabará* (fig. 47), há um distanciamento do ângulo de visão (ou do observador) e os elementos parecem estar achatados sobre um plano único. Ainda assim, observa-se o privilégio da organização formal sobre a perspectiva visual.

Guignard trabalha as superfícies texturizadas que criam, com as áreas vazias, a relação figura-fundo em configurações mais abstratas, destacando os ritmos tensos de ângulos contrapostos.

Encontramos também uma cena um tanto pitoresca em *Sabará* (fig. 48) com o varal em primeiro plano afirmando o recurso a frontalidade nas superfícies irregulares dos panos em contraposição às superfícies das construções, num jogo de correspondências que anula a perspectiva espacial.

Um poste anterior ao varal cruza um pano estabelecendo uma relação de proporções que nada tem a ver com a localização espacial em perspectiva. O desenho das edificações parece se apagar quando as linhas se aproximam do varal, instituindo uma estreita faixa em branco que se avoluma em torno da cruz e sobe a colina, emoldurando as linhas de construções esfaceladas.

Há algo de frágil no aspecto dessas construções, na palmeira muito fina e alta, no varal torto, na escada solta próxima à igreja, no conjunto desaprumado acima do poste, mas também nesta linha muito fina que nunca sai totalmente reta e tende a se juntar à outra quando se duplicam. Fragilidade e leveza, como um varal ao jogo do vento.

No desenho de vista da cidade de Diamantina, *Diamantina* (fig. 49), os elementos se posicionam paralelamente ao observador, recurso muito apreciado por Guignard. Aqui há certo estranhamento do ponto de vista empurrando tudo para longe, verifica-se a mesma tranqüilidade do *Panorama de São Tomé das Letras*, de Antonio Fachinetti (fig. 21). Porém, no pintor do séc. XIX, o ponto de vista do observador era demarcado e as primeiras distâncias eram indicações seguras da amplidão espacial, davam referências sobre a proximidade e a distância, sugerindo uma escala.

As construções, no desenho de Guignard, são realçadas pela trama dos telhados, mas suas janelas e paredes se apagam em meio ao branco do papel. Os elementos incompletos, despojados, as superfícies abertas, são resultado de um apuramento do desenho, que não visa mais a pura anotação do visível, mas busca uma organização plástica. Desenhos com poucos traços, às vezes demandam muito mais tempo de elaboração, pois cada marcação é pensada e sentida na relação com o campo do papel. Em entrevista a Raul de São Victor para a coluna "A pintura moderna no Brasil", do jornal *A manhã*, de 01.10.1944, Guignard revela:

> [...] desenhar não é brincadeira e nela (sic) só chegaremos a resultados que podem ser ótimos com uma grande força – na observação e na perseverança. O meu obstinado interesse pelo desenho chega, muitas vezes, a tal concentração visual e do espírito, que me esqueço de tudo mais... até do almoço! (apud ZÍLIO, 1982a, p. 34).

As superfícies tramadas percorrem um circuito que circunscreve o único elemento arquitetônico de destaque vertical, o campanário da igreja. O artista eliminou a torre gêmea, talvez em busca da singeleza deste elemento, demarcado unicamente com a linha fina da pena que lhe confere leveza em meio ao conglomerado pesado dos telhados, em sua confusão de orientações que se organizam em função da igreja.

Acima, linhas delicadas e frágeis em intervalos que dispõe uma série de faixas brancas estimulam a imaginação de distâncias que se multiplicam como horizontes novos que surgem sempre que o olhar, em elevação, alça vôos. Estas linhas são horizontes vergados em arcos que sugerem a circularidade do espaço (seria uma busca de totalidade?) e contrapõem-se à verticalidade da Igreja, valorizando-a ao elevar até o último limite o campanário e a pequena cruz. No céu, uma linha que forma um volume mais arredondado – uma nuvem ou o pico do Itambé, famoso por estar sempre envolto em neblina – não anula a vocação ascensional da cidade, representada aqui pela torre.

Guignard parece atraído pelo espaço inacessível e a utilização do vazio, anterior às linhas desenhadas, que vela este espaço de mistério. Há uma atmosfera semelhante à da pintura chinesa. Sara Ávila, aluna em Minas, conta como Guignard buscava uma disciplina da atenção no desenho, que o aproximava da estética oriental:

> A base de sua experiência era o desenho porque ele punha a pessoa a desenhar dois a três anos: quem não desenhasse não tinha entendido o mundo ainda. [...] Aquele fato de você ficar a manhã inteira olhando a paisagem. Também tem muito de filosofia oriental, essa meditação atenta, essa observação atenta para não perder nada e descobrir as coisas com os próprios olhos, e não o olhar filtrado por um olhar da cultura que você recebe de sua família (FROTA, 1997).

Também outro aluno de Guignard, Mário Silésio, lembra-se das exigências do mestre quanto ao desenho e faz uma importante revelação a cerca do espaço na paisagem:

> Eu tenho a impressão de que, dada a liberdade que ele concedia ao aluno, dada a exigência de observação que ele impunha ao aluno, dado o rigor da limpeza do trabalho, da linha, e dada a inspiração que a paisagem sempre trouxe, sem ser unicamente pelos seus objetos, mas também pelo espaço aéreo que ela ocupa, o método de Guignard não teria mudado nada (FROTA, 1997).[18]

Líbia Schenker de Sonsol, assim como Sara Ávila, associa o ensino de Guignard com a prática da pintura chinesa. A importância que o mestre dá à demonstração e às soluções interpretativas relativizam a fidelidade da cópia da natureza:

> [...] a arte oriental é regida por um código totalmente diferente da ocidental: copia os grandes mestres do passado e não considera isso uma falsificação, muito pelo contrário, é um dos seis cânones de Sie-Ho seguido com devoção pelos pintores chineses.
>
> Aliás, o próprio tratamento do espaço, a perspectiva contínua, em muitos planos, os elementos que se mesclam e que induzem o olhar a explorar a paisagem, não apenas no espaço como também no tempo e que dão o sentido da libertação da imaginação através da natureza e não apenas uma cena acabada e fechada, são características fundamentais da arte chinesa, ao mesmo tempo que são soluções adotadas, em algumas pinturas, por Guignard (SONSOL, 1982, p. 31).

Clarival Prado Valladares reflete também sobre a aproximação com a espacialidade da pintura chinesa:

> Há numerosos desenhos de Guignard feitos com lápis 6H e 7H, de talho de estilete, nos quais se verifica o interesse de indicação dos componentes (casas) em perspectiva diversificada. Mais no desenho que na pintura revela-se o propósito de uma espacialidade plena, indicada pelo mínimo necessário ao rebatimento e ao distanciamento dos elementos, assim como ocorre e caracteriza o desenho paisagístico oriental. O fundamental da pintura paisagística de Guignard acha-se no desenho e este corresponde ao emprego do essencial de uma composição. Está sempre ordenado no número adequado dos corpos representados, porém, sua es-

[18] As entrevistas de ambos os alunos datam de 1982.

> pacialidade, que não é a da solução acadêmica de uma mimeses convencional, que não está construída em perspectiva cônica corrigida, adquire vantajosamente o atributo da pintura oriental. Quando sugere que *a idéia também está, onde o pincel não toca.* A idéia de uma paisagem de Guignard também está, e se eleva, no espaço plástico resultante do vazio entre os objetos (VALLADARES, 1972).

Encontramos também essa relação de distanciamento que não pode ser mensurado na *Primeira Rua do Tijuco, Rua do Burgalhau – Diamantina* (fig. 50). O espaço em branco que ocupa quase toda a metade inferior do desenho confunde a localização do observador. O vazio de baixo corresponde ao de cima, o céu. A valorização da área não desenhada tem igual importância na composição, assim como ocorre na arte oriental.

O desenho burilado ora com linhas abertas, ora com superfícies preenchidas por trama cruzada perfila uma área em faixa compacta, tendendo à horizontalidade e à frontalidade dos planos. Basicamente formam dois grupos, a seqüência de construções penduradas sob uma linha não definida no desenho, mas sugerida, de uma colina em queda, e as linhas das montanhas de fundo, com o cume do Itambé envolvendo o plano dos telhados.

Os edifícios se aglomeram pela faixa em curva, atingindo na metade direita uma grande diversidade de sobreposições. No lado esquerdo, a curva se acentua indicando a queda que sugere uma abertura para o espaço e certo aprofundamento. Aqui a seqüência apresenta intervalos e maior arejamento. Há uma preocupação com a modulação das superfícies instituindo ritmos numa dinâmica repentinamente interrompida nas bordas laterais. Mas as linhas flutuantes das montanhas parecem recuperar o ritmo num balanço contraposto às verticais, reverberando em ondulações de orientação mais horizontal, algumas mais nervosas e curtas, outras mais longas e distendidas, apaziguadoras. O percurso em descida encurva-se também para dentro, apontando a distância e a amplidão.

Em outro desenho de *Diamantina* (fig. 51), a experiência da distância faz com que a cidade seja projetada sobre um único plano, como um fundo de cenário. Este plano frontal aproveita o motivo das colinas em elevação, as encostas por onde as ruas e construções vão se distribuindo para criar um desenho de cidade-presépio. Este desenho serviu de capa para o livro de Lúcia Machado de Almeida.

Há pouca diferenciação na proporção das construções, o que indica um paralelismo com suas pinturas "imaginantes". O primeiro plano aqui já se apresenta em extensão panorâmica, só possível de ser abarcado pela visão a uma grande distância do observador.

Os elementos arquitetônicos são dispostos em seqüências que criam uma espécie de arranjo ornamental em arabescos. Mas os movimentos são interrompidos e a teia sugerida se fragmenta privilegiando os intervalos, os grandes espaços vazios e as passagens entre grupos desenhados que funcionam como um sistema circulatório que envolve todo o campo da paisagem.

Aqui a orientação da distribuição dos vazios e dos elementos soltos, miniaturizados, ou agrupados em séries que logo se interrompem sem identificar uma topografia ou uma perspectiva espacial, parece não ser mais ditada pela ordem plástica como no arranjo justo e equilibrado dos desenhos anteriores.

Há talvez o recalque de uma totalidade esfacelada, de uma harmonia que se provou utópica, da completude afetiva que se distanciou. A atmosfera bela, construída na valorização da luz, estruturada em termos de sua organização plástica, é abandonada em prol de um espaço que se eleva, verticaliza-se, quase anulando a marcação do céu, fechando a possibilidade de vislumbrar além. Limita o longínquo, ao mesmo tempo em que apresenta o mais próximo a uma distância pouco acessível.

É neste espaço que tem algo de reservado, talvez íntimo, que se revelam os sonhos, o mundo interior. Este desenho elabora uma concepção que será explorada pelas pinturas que rompem com a observação, as pinturas "imaginantes"[19], onde os elementos aparecem dispersos, amalgamados só pelo vazio que os envolve, como uma substância vaporosa. As relações plásticas que se estabelecem são puramente rítmicas. Guignard abdica das

[19] Rodrigo Naves, ao se referir às paisagens "imaginantes", diz que elas abolem os focos de interesse privilegiados, os elementos espalhados nos montes "funcionam como arabescos, ajudando a trazer o quadro mais para a tona e pontilhando-o de marcações insignificantes." Ainda sobre as relações compositivas dessas pinturas em confronto com a arte moderna, Naves conclui: "Para Matisse, o decorativo é estruturante; em Guignard é ritmico" (NAVES, 1986).

construções fortes em busca da realização de uma poética, onde a linguagem se molda à constituição de um novo cenário paisagístico, amplo e íntimo ao mesmo tempo. A cidade-cenário, a cidade-presépio, faz parte de um espaço distante e oscila entre o movimento que a revela e o que a camufla, prestes a ser capturada pelo desenho, prestes a desaparecer em meio a vazios corrosivos.

Vale a pena confrontar aqui o comentário integral de Ferreira Gullar, já reproduzido em fragmentos neste trabalho:

> Guignard tornou-se, como nenhum outro, um paisagista do Brasil. Sua fixação em Minas Gerais, concorrendo para a fixação duma temática, deu à sua pintura uma qualidade adicional às qualidades propriamente estéticas: a identificação com um mundo cultural característico, com uma realidade regional que, invertendo-se os termos da relação, continua agora como suporte daquela linguagem que a revelou pictoricamente. A pintura de Guignard e a paisagem mineira são hoje uma coisa só.
>
> Da Europa, do conhecimento da arte contemporânea, trouxe Guignard para nós a experiência nova dos elementos visuais – a linha e a cor – reencontrados na dupla função de representação da realidade e representação de si mesmos como realidades específicas da pintura. Esse caráter tipicamente moderno da linguagem pictórica está presente em toda a obra de Guignard, na qual a linha conserva sempre uma lírica liberdade, como a transformar a experiência do real numa linguagem caligráfica, de traços e arabescos.
>
> Esse domínio de instrumento de trabalho permitiu a Guignard conservar a maior objetividade de realização no tratamento de temas profundamente nostálgicos, como as suas noites de São João. Não se pode, efetivamente, separar a técnica do artista e sua sensibilidade particular, uma vez que uma e outra se informam simultaneamente, e por isso seria igualmente certo dizer que a sensibilidade de Guignard, aberta aos elementos lineares via o mundo como um delicado arabesco em que todos os objetos se integravam e se revelavam, sem obscuridade (GULLAR, 1962).

3.4.5 Sem título (Paisagem), 1945 (fig. 52)

É em Minas que realiza o exercício pleno da visão, que já vinha ensaiando nas paisagens de fundo dos retratos da fase carioca e nas vistas abertas e amplas de Itatiaia.

Frederico Morais, ao comentar um poema de Cecília Meirelles dedicado a Guignard, na qual a poetiza afirma se sentir perdida no limite de uma paisagem que é sem-

pre mais longe, diz que “nada é mais livre que o olhar, e este, para se realizar plenamente, pede, quer a distância.” (MORAIS, 1996).

Essa distância, por vezes anulada em prol de soluções plásticas, aparece aqui nesta pintura como um elemento problemático na composição. A sugestão de profundidade num plano posterior difuso não se ajusta à estrutura linear de planos conformados à tensão do enquadramento. Existe uma dualidade entre a afirmação do plano pictórico como campo articulado pelo desenho e uma profundidade sugerida pela atmosfera luminosa criada por massas coloridas. As linhas pretas contornam e determinam as superfícies sensíveis em sua matéria texturizada e, por outro lado, no fundo nuvens invadem montanhas e vales num efeito puramente colorístico, em textura crespa de massas de tinta encorpada, que esvazia a tensão articulada dos elementos arquitetônicos.

O efeito do fundo ilude, sugerindo profundidades, amplidão, distância, mas principalmente, revela uma atração pelos horizontes desconhecidos, numa aproximação à sensibilidade romântica. Jacob Guinsburg e Anatol Rosenfeld afirmam que a informalidade básica do sem-fim se apresenta como expressão essencial do Romantismo:

> O infinito torna-se uma presença e um fantasma que assombram e angustiam com sua falta de fundo, de termo, com sua abertura que se estende para o nada. [...] Uma vez que o infinito não pode caber numa forma, a obra não pode fechar-se formalmente, isto é, ser completa. Daí o freqüente caráter inacabado, fracionário, da arte romântica (ROSENFELD; GUINSBURG, 2005, p. 273).

O autor se refere principalmente à literatura e à poesia, mas se deslocarmos esta análise e tentarmos justapor às aquarelas atmosféricas de Turner, por exemplo, veremos como esta mesma pulsão romântica pelo infinito se manifesta nas formas abertas pela luz, formas desfeitas numa ambiência luminosa. Em Guignard, essa pulsão romântica de integração com o infinito se mistura contraditoriamente com a noção de harmonia estética, um senso de beleza que deriva do classicismo, de sua admiração pelos artistas do Renascimento Italiano. Sua linguagem plástica se desenvolve no sentido de uma organização equilibrada norteada por uma noção de beleza clássica, utilizando certa autonomia da sintaxe possibilitada pelo contato com a obra de artistas como Cézanne, Van Gogh e Matisse. Mas esta condição de ordem formal não satisfaz totalmente os anseios do artista diante da paisagem.

A experiência perceptiva do artista diante das vistas amplas, e suas conseqüências afetivas, levam-no a problematizar os achados dos artistas europeus acima mencionados. Guignard assimila as potencialidades qualitativas desses artistas em suas afirmações dos meios plásticos específicos, mas ao exercitar tal liberdade, se recente do rompimento com as sugestões diretas e indiretas que o contato com a paisagem lhe propicia. Tais sugestões são ativadas por sutilezas e imprecisões formais, e não por uma afirmatividade combativa. O artista se vê obrigado a romper com os arroubos modernos mais libertários, e retém das vanguardas seus resultados mais aderentes a temas e figurações, num processo gradual e oscilante, onde por vezes retornam soluções passadas, devedoras da tradição artística. A autenticidade de sua obra está nas articulações da poética com a linguagem plástica, um jogo nunca inteiramente resolvido.

Rodrigo Naves refere-se aos fundos das pinturas de Guignard da seguinte maneira: "Convertida numa substância homogênea a realidade se condensa aqui e ali em massas mais claras ou mais escuras, numa dinâmica singela e aquosa" (NAVES, 1996, p. 134).

Nesta pintura, as massas difusas ainda têm uma densidade por causa da materialidade da tinta em empastes mais secos, em camadas mais grossas que apresentam uma substancialidade cromática que se aproxima de Turner e Monet[20]. O crítico vê nos fundos das paisagens frustrar-se uma promessa de afirmação potente da natureza.

> Esse mundo difuso poderia apontar uma natureza em formação, com todo o vigor de uma realidade dinâmica e das forças que a poriam em movimento. Mas essa poética dos elementos – tão clara num Turner, por exemplo – exigiria uma maior

[20] "Guignard trabalhava também com pincel esbatido – pegava o pincel grosso com tinta [...] e batia [...]. O céu era trabalhado da mesma maneira; depois vinha com o pincel seco e fazia a mistura [...]. Quando Guignard pintava de maneira mais espessa, mais densa, a massa já entrava como um valor em si, ele não precisava fazer o fundo [...]. Ele passou por três períodos: pintura espessa, que vai até os anos 50 e poucos, depois, até os anos 60, uma pintura de espessura média; e depois uma pintura muito fina, que é a dos 4 últimos anos." Declaração de Yara Tupinambá, BH, 15.09.1982 (apud ZÍLIO, 1982a, p.156). Frederico Morais diz que esta qualidade matérica se perde quando o artista busca um sentido mais metafísico para a paisagem: "[...] Minas perde como que sua materialidade – é sonho vivido, *revêrie*. A composição simplifica-se, surgindo um espaço amplo e silencioso, a linha apenas insinuando o contorno das montanhas. Há algo de oriental nesses cinzas e brancos nuviosos e nevoentos. A tinta se rarefaz, a pintura perde em sensualidade, a paisagem torna-se metafísica (MORAIS, 1996).

> capacidade de afirmação, que a porosidade do mundo de Guignard, ao contrário, parece recusar obstinadamente (NAVES, 1996, p. 131-132).

Talvez o que Guignard quer captar da Natureza não seja um poder assustador que gera temor, mas sim uma força que reconforte, seja generosa e ao mesmo tempo receptiva, atraente e acolhedora. Na entrevista a Raul de S. Vítor[21], Guignard diz que sua maior aspiração é "demonstrar como se deve ver e sentir a nossa natureza" (apud ZÍLIO, 1982a, p. 35).

Vê-se que a natureza para Guignard está associada a algo que lhe faz bem e é agradável e harmônico. O que o artista busca na natureza está, de certa maneira, relacionado com o seu sentimento religioso da beleza, de encantamento que não envolve o temor.

Celina Ferreira se recorda:

> A religião para Guignard é a beleza. Muitas vezes ele dizia que só entrava nas igrejas de Ouro Preto, São João Del Rei, Congonhas, Mariana, Sabará. Dizia que as igrejas de Belo Horizonte eram horríveis e que a Igreja de São José parecia uma confeitaria, parecia um bolo, e ninguém podia pensar em Deus num lugar desses (FERREIRA, C. 1982, p. 129).

Vemos Guignard, já em 1945, abdicar da unidade plástica da obra em busca de uma solução para seu desejo de abarcar as distâncias com o olhar. O fundo do quadro convida para um plano difuso banhado em luz. O olhar é levado a descer o vale e alcançar as montanhas distantes e, concluindo o trajeto, tudo se desfaz na luz.

Mesmo sendo uma exceção, por não integrar os planos e perder a unidade da obra, considero esta pintura muito importante, pois ela assinala uma pulsão que resiste à ordenação plástica de cunho moderno, obrigando o artista a reformular constantemente seus achados formais, em soluções sempre muito pessoais. Aqui estamos diante de um espaço que atrai o olhar do artista e escapa dos sistemas de organização espacial já codificados. É um momento de revelação de transformações constantes. Nas pinturas mais bem resolvidas formalmente, não é possível detectar a direção de seus impulsos.

---

[21] Sob o título **A pintura moderna no Brasil**, entrevista para o jornal **A manhã** em 01.10.1944.

3.4.6 Vista de Ouro Preto, 1951 (fig. 53)

Nesta pintura, as camadas de tinta são transparentes e as cores claras. Dessa forma, a luminosidade da base branca sobre a madeira é aproveitada como na técnica da aquarela, na qual os pigmentos decantam sobre o papel. Guignard opta pela qualidade fluida para conseguir uma ambientação de luminosidade intensa e misteriosa. O branco em que se dissolvem as cores se espalha em graduações por toda a paisagem, integrando os planos de fundo com o céu. A bruma que invade tudo é veículo da luz e torna quase indistinta a diferença entre terra e céu na distância.

Os elementos do primeiro plano aparecem recortados e espremidos ao longo da borda inferior. A seguir, há uma colina bem distante, com os elementos achatados, sem haver nenhuma seqüência de aprofundamento em perspectiva. O recurso usado para indicar a amplidão espacial é a elevação de planos montanhosos frontais em cores cada vez mais embaçadas e luminosas.

Poucos elementos arquitetônicos se distribuem entre as massas de verdes esbranquiçados da vegetação. No alto da colina central a Igreja Santa Ifigênia forma o vértice de um triângulo. Entre as manchas esfumaçadas das montanhas ao fundo, só o Pico do Itacolomi se destaca pela forma e não pela cor, num tom levemente arroxeado produzido por gesto rápido de pincel[22].

Há muitos pontos de conexão entre esta paisagem e a da pintura chinesa. Já indicamos em alguns momentos a relação de Guignard com a estética oriental, seja pelo caráter contemplativo de suas paisagens, pela incorporação do vazio como elemento forte da

---

[22] Carlos Zílio vê um grande conflito entre o desenho e a cor de Guignard, cuja razão pode estar na formação rígida por que passou na Alemanha, onde a tradição do desenho a ponta de chumbo ou prata sobre imprimatura (base sobre papel na qual se produz o traço) norteia a precisão do contorno. "Se Guignard professor soube transmitir esse aprendizado de maneira mais flexível, abrindo paralelamente referências e permitindo que se fosse assimilado mais como educação da observação e um modo de evitar maneirismos, a convivência do Guignard pintor com esta sua formação foi mais problemática." Para Zílio, o conflito entre o desenho e a cor se resolveu nas pinturas da paisagem mineira, onde as cores se intensificam e os contornos, quando assinalados, são feitos não mais com o traço preto, mas com cores transparentes diversas (ZÍLIO, 1982c, p.18-21).

composição, e também espaço intermediário entre distâncias ou planos espaciais, mas também pelo caráter gráfico de sua linha (aí mais próxima da gravura japonesa), de sua pintura desenhada com pincel e pelo seu desenho despojado em traços essenciais. Faz-se necessária uma investigação sobre os contatos do pintor com a estética oriental, perscrutando se há uma aproximação consciente ou se ela ocorre por via indireta através do contato com a arte européia[23].

O historiador de arte francês Germaine Bazin, que esteve em Minas Gerais pesquisando o Barroco Brasileiro, visita, em 1947, o ateliê de Guignard em Belo Horizonte e, diante de seus desenhos, refere-se a eles como "a visão aguda de um romântico e a qualidade de sonho de um mestre chinês." (apud FROTA, 1997).

Olívio Tavares de Araújo afirma que não há uma influência oriental na formação artística de Guignard, mas sim uma coincidência "na maneira de utilizar o espaço, nos vazios deixados pelas figuras, no aspecto etéreo da paisagem". Para ele, trata-se apenas de uma "afinidade espiritual e não de uma influência ou – muito menos – uma filiação estética" (ARAÚJO, 1996, p.28).

Para Carlos Zílio, a importância das nuvens na paisagem de Guignard como elemento que compõe intervalos entre as distâncias é equivalente ao conceito de vazio para a arte oriental.

---

[23] "Ao descobrirem os impressionistas em gestação, pela primeira vez, os ukyo-e (estampas japonesas), o que primeiro os encantou foi a elegância extraordinária do desenho, de rigoroso bidimensionalismo cromático. Já nas camadas posteriores do movimento, o que mais se admirava naquelas peças que no Japão eram considerados, com certo desprezo, de arte popular, foi o contraste das vastas áreas de cores chapadas contíguas, que ia estimular Toulouse-Lautrec, nas suas ilustrações e cartazes, e o próprio Matisse, na sua pintura plana e intensamente colorida.

Já em tempos mais **modernos** do pós-impressionismo e do fauvismo, é que se descobriu, como valor plástico fundamental, a expressividade da linha. A partir daí, se desenvolveu a grande obra de Van Gogh e, sucessivamente, a dos expressionistas alemães, com Heckel à frente, fundados em grande parte nos arrebatamentos da linha que, em pouco tempo, se dividia e subdividia até o traço, para em Dufy e Marquet, ser pura anotação. Hoje, ela não se distingue mais do traço, e, independentemente do plano, vira traçado, trama, partícula" (PEDROSA, 1960).

> De componente de fundo, torna-se cada vez mais um elemento presente, chegando a dominar em alguns trabalhos, através de uma fusão com as montanhas, toda a superfície da tela. (…) Um outro ponto que aproxima a arte oriental de algumas pinturas de Guignard é o da concepção de espaço através de cheios e vazios. A pintura oriental é pensada a partir de uma relação entre a montanha e a água, que constituem os dois pólos entre os quais circula o vazio representado pela nuvem. Esta, por sua vez, é um estado intermediário entre os dois pólos aparentemente antinômicos, já que nasce da condensação da água e toma a forma da montanha, e funciona criando um processo de devenir recíproco entre montanha e água (ZÍLIO, 1982c, p. 20).

Apesar das aproximações, Zílio confessa não ter encontrado, em sua pesquisa sobre o artista, nenhuma menção do pintor sobre a arte oriental. Em pesquisa posterior feita por Lélia Coelho Frota, a autora encontra um depoimento de Emílio Pettoruti, pintor moderno argentino que conviveu com Guignard em Florença nos anos 20, no qual afirma que a arte japonesa era um dos grandes interesses de Guignard durante seu período europeu.

Há também outro indício de um contato mais aproximado do mestre com a arte oriental: a coleção Castro Maya do Rio de Janeiro, composta por objetos artísticos da China, Japão, Tailândia, Índia e Tibete, entre outros países.

No início dos anos 40, fase em que adoeceu e fez tratamento em Itatiaia, quando ia ao Rio de Janeiro era hospedado pelas famílias de intelectuais abastados. O artista freqüentou muitas vezes a residência de Castro Maya e admirava a sua coleção de louças, mobiliário e outros objetos de arte. Duas peças dessa coleção nos chamam a atenção: uma pintura chinesa a nankim, em que a precisão e expressividade da linha pincelada determinando a figura em traços largos e definitivos, fazem a transição que encontramos na obra de Guignard, do desenho à pintura. Desenhos de poucas linhas precisas, pintura de pinceladas, como linhas coloridas ou pretas, sobre manchas liquefeitas. A outra é um biombo chinês (fig. 54) que serve de suporte para a pintura de uma paisagem de montanhas.

Não encontramos nenhum documento que comprove que Guignard viu estas obras pertencentes à coleção, mas é notável a utilização de biombo na obra de Guignard.[24] É deste período (1943) a pintura que Guignard realiza sobre o teto[25] da sala de visitas da casa de Barros Carvalho no Rio de Janeiro, residência que também hospeda o artista (fig.63). Como uma forma de retribuição, Guignard pinta a cidade de Olinda numa paisagem imaginária, já que o anfitrião é originário de Recife. Nesta pintura, a utilização que o artista faz do suporte como elemento arquitetônico não visa o efeito meramente decorativo, afastando-se de um propósito ornamental. Neste sentido, o uso dado a um componente arquitetônico é semelhante ao dos biombos chineses, que visavam mais à função contemplativa que decorativa.

3.4.7 Vista de Ouro Preto, 1961 (fig. 55)

Depois de passar anos pintando a mesma cidade, certas vistas se repetem[26], tornando-se mais um exercício da linguagem, instituem a realidade do quadro e não a da paisagem. Ivone Luzia Vieira acredita que, para o artista, em suas paisagens históricas não importava o tema, mas a concepção espacial, a qual advinha da organização plástica, segundo a autora: "[...] para Guignard, a significação maior dessas realizações não estaria na

---

[24] Há uma reprodução de um biombo de Guignard na obra de Ivone Luzia Vieira (1988) e de Lélia Coelho Frota (1997). Maria Helena Andrés também se refere aos seus biombos: "Guignard tem muito de oriental, não nas suas telas, mas nos biombos, cheios de nuances, lembrando os biombos japoneses" (apud ZÍLIO, 1982a, p. 145).

[25] O trabalho será tema de uma análise mais detida no próximo capítulo.

[26] "Determinadas vistas e referências repetem-se ao longo de sua obra e nunca se esgotam, nem se desgastam. Os objetos, as coisas, as mesmas unidades do mundo físico vão e voltam em seus quadros (..). Da própria fase mineira, iniciada em 1942, existem numerosos trabalhos da paisagem física, real, com moderada ou mínima alteração inventiva. Confrontando-se essas telas e desenhos com o cenário verídico, verifica-se o interesse do artista em extrair do plano realístico elementos para uma composição depurada.

Tomando-se o exemplo de Ouro Preto, um dos temas preferidos, vê-se muitas vezes o caráter reprodutivo. Entretanto, em numerosos trabalhos desse mesmo motivo, a exatidão topográfica se altera sem perda da genuinidade plástica daquela paisagem urbana setecentista colonial.

[...] Fazia-o para uma nova configuração, para uma outra realidade artística" (VALLADARES, 1972).

escolha do tema, mas na concepção de espaço, na organização estrutural da composição desses elementos, tendo em vista o confronto de realidades" (VIEIRA, I. 1988).

Discordo da autora: o tema é sempre um fator crucial nas suas paisagens, mas reconheço que, em muitas pinturas na longa elaboração de sua poética, é a representação de um espaço à distância, sim, o que é levado em conta pelo artista. Porém, não é um jogo puramente plástico, este espaço da distância tem uma relação intrínseca com o tema das suas cidades-presépio, das suas cidades históricas.

O processo lento e incansável de repetição dos mesmos motivos leva à memorização dos aspectos perceptivos e das soluções formais advindas da observação. Tanto que Guignard também realiza inúmeras pinturas em seu ateliê sem ter estudos ou desenhos como referências. Parte de sua produção que tinha Ouro Preto como motivo foi realizada em Belo Horizonte, ou seja, sem estar diante do motivo. É certo que a maioria dessas pinturas de "memória" na verdade eram paisagens imaginárias, ou "imaginantes", conforme sua nomeação particular. Entretanto, algumas não podem ser consideradas totalmente imaginárias, pois partem de marcações e localizações espaciais apreendidas do real e memorizadas.

Vemos num primeiro plano, já distante do local de observação, um grupo de pessoas reunidas próximas a uma palmeira, estão num plano de altura elevada da paisagem junto à borda inferior do quadro. O ponto de vista do observador não pertence a este plano, pois o vê de cima, como se estivesse voando, ou flutuando sobre a paisagem. Estradas de terra e cercas sinuosas atravessam este espaço que se interpõe entre o espectador, fora do quadro, e o primeiro plano. No caminho que percorre o terreno acidentado em pontes sobre córregos, as pessoas acenam para o pintor, e uma bandeira do Brasil fincada no percurso é mais um elemento emblemático. O que surge a seguir, já vem a uma grande distância indicando um salto, um abismo entre um plano e outro. A paisagem se apresenta como um cenário de fundo, onde casinhas e igrejinhas singelas aparecem a uma grande distancia, uma das outras, característico de uma geografia muito mais rural que um espaço urbanístico.

As cores se distribuem em misturas que se processam no próprio suporte, sulferinos, malvas e azuis acinzentados se liquefazem pelo céu, até se desfazerem no fundo ama-

relado. Verdes compostos em cinzas e terras deixam transparecer os amarelos infiltrados no solo. Esta luz amarelada que surge do fundo da vegetação, é uma luz imanente, inerente às coisas, e não uma luz projetada. As construções também possuem sua luz própria, um branco uniforme e impermeável que sai das paredes, um avermelhado tijolo que não depende da face do telhado estar voltada para o sol. A fonte de luz pode ter baixado, ou então é representada pelo clarão branco em meio do horizonte, mas o amarelado geral do quadro não parece derivar dela. O crítico Clarival Prado Valladares, contemporâneo do pintor, fui quem melhor esclareceu a questão da luz nas paisagens de Guignard:

> [...] Há, em sua obra, acentuada tendência para a síntese através da qual sabia dar ênfase ao intuído plástico dominante. São conhecidas as paisagens mineiras de Guignard, elaboradas com tintas diluídas e com linearismo de indicação dotadas de luminosidade plena e com diafanização dos objetos. Nessas o casario aparece como se tivesse uma luz própria, uma luminescência inerente e equânime eliminando todas as sombras da realidade física. A luz da paisagem de Guignard, é arbitrária, plena, quase mística. Não há, em sua pintura da fase mineira, o problema do claro-escuro, decididamente substituído pelo da plenitude da iluminação (VALLADARES, 1972).

O amarelo é usado como chave cromática para se atingir uma harmonia geral e integrar as partes soltas da composição[27]. A luz está infiltrada na pintura e se irradia a partir de dentro, do fundo que não é apenas profundidade espacial, mas fundo de um processo constitutivo da pintura, é o ponto de origem da elaboração do trabalho. O efeito alcançado é sugestivo, como se o artista subisse às alturas para ver o espetáculo da luz em um mundo transparente.

[27] Alcides da Rocha Miranda viu o mestre trabalhar nas paisagens das cidades históricas e relata um sistema de pintar que se assemelha por um lado às escolhas cromáticas de Matisse para determinar áreas compositivas e por outro lado às vezes a construção espacial de Cézanne a partir da distribuição dos valores cromáticos por todas as partes do quadro num ajuste simultâneo: "Guignard fazia algumas marcações, poucas, depois distribuía as cores por todo o quadro, enchia-o ao mesmo tempo, não por pedaços. Não fazia fundo. Ia colocando coisas que o impressionavam e que equilibravam o quadro até que terminava, depois de encher a tela, com cores e volumes. [...] Tenho a impressão de que quando ele começava um desenho não sabia como ia acabar, as idéias iam surgindo, iam pedindo outra para equilibrar a primeira" (MIRANDA, 1982, p. 123).

3.4.8 Vista do Caminho para Mariana, 1962 (fig. 56)

Nesta pintura, o céu preconiza massas mais densas do que o anterior, mais luminoso. Diferentemente da outra pintura, as montanhas crescem e empurram o céu a uma faixa muito estreita na borda superior, diminuindo, assim, o peso dessas massas mais encorpadas. Nuvens brancas se destacam de um fundo bordô e cinza, ora frio, ora quente, elas emolduram a última linha bordejante das montanhas, destacando o Itacolomi, que também aparecia na pintura anterior. Em meio a este céu pesado em massas acinzentadas, o branco se destaca , sendo substituído apenas no canto direito por um feixe de linhas amarelas e vermelhas em meio à atmosfera parda e algumas massas azuladas. Parece uma despedida do sol deixando o registro tênue de sua aparição.

A organização plástica se dá mais no nível cromático do que na estruturação de formas ou indicação de caminhos que estabelecem a dinâmica compositiva. A cor aqui é explorada de maneira diferente da tela anterior, onde uma única cor, o amarelo, era o referencial de todas as derivações. Neste quadro abre-se um leque de cores puras (amarelo, laranja, verde, violeta, azul, vermelho) distribuídas através de linhas e toques curtos por quase toda a extensão do quadro e que são rodeados por áreas mais difusas, em cores transparentes que ao se misturarem tendem às tonalidades mais neutras.

Os elementos arquitetônicos são de pura incandescência: telhados vermelhos, paredes brancas, azuis, amarelas ou alaranjadas, distribuindo-se através do grafismo que atravessa as massas topográficas sugeridas unicamente pelas passagens cromáticas. Em meio a estes vales e montanhas, destacam-se os riscos vermelhos dos caminhos, que junto às seqüências de casinhas ou os ramos de vegetais, compõem o arabesco. Esta ordem plástica de tendência mais ornamental não adere à autonomia do campo planimétrico nem se acomoda totalmente às soluções de profundidade tradicionais.

Se por um lado os elementos gráficos compõem figuras individualizadas de maneira quase emblemática, beirando o desenho ingênuo infantil, o sentido em arabesco que os organiza está subjugado a uma ordem espacial que procura dar conta da amplidão espacial, mas ao mesmo tempo fecha-se em si mesma, símbolo de interioridade. A paisa-

gem de Ouro Preto torna-se espaço emblemático entre o "lugar comum" da cidadezinha rodeada de montanhas e uma espacialidade paisagística que não tem nada de comum. O singelo é também estranho, a extensão vasta e grandiosa é ao mesmo tempo íntima.

Esta espacialidade que convida para um vôo amplo, também institui um limite que traz segurança, um conforto agradável nesta viagem. Sem tal limite demarcatório a viagem tenderia ao ilimitado. Ao dar uma conformação à amplidão, ao estabelecer um limite, um fechamento, Guignard caracteriza sua paisagem como simbólica[28].

Para entendermos como isto se constitui, é preciso procurar nas alterações do ponto de vista os indícios dessa transformação. O espaço vislumbrado de um ponto privilegiado, o distanciamento e as alterações do ângulo de visão são os fatores principais da ordenação plástica de suas paisagens. A partir de 1956, há uma tendência à elevação do ponto de vista do observador sobre a paisagem de Ouro Preto, numa busca constante pelos pontos de vista elevados. Algumas dessas pinturas terão uma certa conexão com a perspectiva em vôo de pássaro que era muito utilizada na pintura interpretativa de mapas nos séculos XVI e XVII. Guignard já havia ensaiado uma paisagem vista do céu que abole totalmente a profundidade ilusionística na sua pintura de Olinda (fig. 63). Em Minas ele também pinta tetos inspirado na representação imaginativa dos mapas medievais, esta experiência com uma espacialidade fortemente simbólica também pode ser detectada em seus quadros, tendendo a uma perspectiva de paisagem chinesa, principalmente na representação dos elementos arquitetônicos, sua localização à distância, e as relações de proporção, que muito diferem da tradição ocidental após o século XIV. Compõe uma visão de espaço que estabelece um limite de profundidade (demarcado pela verticalização das montanhas de fundo que quase tomam conta de todo o canto superior do quadro). Com isto, ele dispensa aquela perspectiva seiscentista recorrente às vistas imaginativas em vôo de pássaro, que ele tanto admirava num Patenier, num Brueghel, e principalmente em Leonardo (fig.65). Apesar de que, alguns fundos paisagísticos dos retratos feito por Da Vinci, como o da *Monalisa* em sua es-

[28] O tema será desenvolvido no capítulo das Paisagens Imaginantes.

tranha verticalização da profundidade, devem ter impressionado Guignard tanto quanto a pintura oriental. A visão paisagística de Guignard também é imaginária[29] como uma visão em vôo, que vai deslocando o achatamento dos elementos em profundidade, num plano verticalizado, como se compusesse um novo mapa geográfico com os elementos mais importantes reduzidos a conformações emblemáticas, facilmente reconhecíveis. Guignard compõe vistas além do ponto de vista fixo, a localização geográfica de seus pontos de observação variam na elaboração de um mesmo quadro, indicando deslocamentos ao longo da execução da sua pintura. Em muitas dessas pintura o deslocamento é imaginado, ele não se processa por um caminhar lateral nem por uma escalada pelos morros alterando gradualmente o ponto de vista, mas sim por uma projeção imaginária, a qual me refiro como o *vôo de Guignard* .

A observação em movimento da paisagem produz um desdobramento de suas formas topográficas, correspondendo a um olhar que se desloca em sentido vertical. É como se o observador estivesse voando e registrasse a paisagem captada em partes, conforme seu avanço no espaço. É significativo que a mureta no primeiro plano apareça já quase fora do enquadramento, indicando que este plano está bem abaixo do observador. Em outros quadros esta mureta serve para indicar o ponto de observação e ela estabelece a relação de altura e de distância do observador em relação ao espaço que se abre à sua frente (por exemplo, fig. 58). Mas aqui (fig. 56) o observador se projetou para cima de modo a abarcar uma vista mais ampla em termos da extensão horizontal dos planos em profundidade que

---

[29] "O próprio artista, que recomendava captar a paisagem do ponto mais alto, com freqüência se punha, metalingüisticamente, bem no alto, de onde se contemplava, extasiado, a paisagem. E a ela se entregava, embevecido" (MORAIS, 1979).

Clarival Prado Valladares se referia à paisagem de aspecto mais aderente à realidade como também uma visão transformada pela ordem plástica, como vimos acima, mas também transformada pela imaginação: "A característica principal de sua produção da fase mineira acha-se na composição de uma amplitude paisagística em que a perspectiva obedece a um plano imaginativo. [...] A paisagem real de Guignard, por mais realística que pareça, já estava a caminho da paisagem imaginária. [...] aos amigos definia como sendo 'um sistema de se ver as coisas através de'.

Em verdade, ninguém entendeu o que ele definia, pois não se viu naquela expressão imprecisa de **através de**, o recurso imaginativo em lugar do realístico – imitativo" (VALLADARES, 1972).

consegue enxergar o longínquo como se estivesse próximo. A proximidade parece distante e vice-versa. Há neste movimento uma necessidade intrínseca de integração entre as distâncias.

O deslocamento do olhar não resulta em composições fragmentadas por cortes e justaposições de espaços percebidos de ângulos diferentes, não é um panorama de colagens, mas um fluxo gradual, que sugere um olhar em trânsito.

Estas operações ocorrem em muitas paisagens mineiras de Guignard, mas aqui ela se configura de forma mais nítida. O salto ou vôo toma uma dimensão irreal, aproximando-o da visão do fantástico, onírico e lúdico, que caracteriza sua poética.

Uma análise crítica unicamente baseada em conceitos formais deixaria escapar a essência destas pinturas, que se encontra no apego do pintor a conteúdos de forte apelo intimista. Só as exigências de ordem plástica não explicam as alterações que o pintor impõe ao tema representado. Há uma conformação deste espaço paisagístico que não respeita unicamente os ditames da ordem plástica em sua organização dentro do campo do suporte, mas sua linguagem , que é essencialmente visual, oscila entre os elementos de franca visibilidade e os climas mais difusos, que sugerem com sutilezas imagens poéticas. Convida o espectador a imaginar sem afirmar nada concreto, sem colocar certezas, nem mesmo certezas quanto à linguagem a ser desenvolvida em cada pintura. É através da articulação da linguagem plástica que Guignard dá forma à sua poética, sem intenção de desenvolver a sua suposta autonomia. Ao contrário, há constantes ajustes no terreno formal para tornar elementos temáticos em poéticos, visíveis plasticamente.

Quais seriam estes elementos poéticos? São imagens constituídas por nostalgia, sonhos, anseio de felicidade e integração, luminosidade, distância e proximidade. Esta poética torna visível o olhar de quem viaja pela paisagem, quem se desloca por todos os seus meandros e procura as melhores vistas para representar o que experimentou. É também o olhar de quem retornou para a paisagem já esquecida, ou que é lembrada através de recordações nebulosas, são os lapsos de memória que se envolvem em uma atmosfera encantada, sugerindo novas visões luminosas.

Carlos Drummond de Andrade soube perceber com sensibilidade o que envolvia estes espaços tão luminosos, amplos, e ao mesmo tempo tão íntimos, escondidos por entre as montanhas.

> Pintura e desenho de Guignard produzem-nos a euforia do conhecimento poético das coisas refiguradas; mais do que transfiguradas, pois não perderam a realidade mas revelaram seus traços íntimos, sua tessitura sensível, ao mesmo tempo que sugerem uma forma de poema legível através dos valores plásticos (ANDRADE, C. 1962 apud ZÍLIO, 1982a, p. 116).

Algumas "vistas" de Minas Gerais, produzidas por Guignard, aproximam-se daquelas paisagens chamadas de imaginárias, categoria que o pintor preferiu trocar por "paisagens imaginantes", para a constituição destas últimas foi essencial a transformação espacial efetuada pelas "vistas". O encontro com os pontos de vistas elevados sobre paisagens amplas, desde Itatiaia, mas principalmente em Ouro Preto, exerceram um fascínio contemplativo no artista que derivou nas interpretações de cunho mais intimista de suas paisagens imaginantes. Dentro deste processo a percepção direta de seus motivos é imprescindível, mas não o seu fim. Segundo Paulo Herkenhoff:

> Guignard definiu seu programa paisagístico a partir da visão da geografia do Rio de Janeiro e Minas Gerais, confrontando a topografia íngreme e perspectiva vertical da arte chinesa. Diante da paisagem de Itatiaia, Guignard encontra a rarefação da matéria nas brumas como transciência do tempo e evanescência do mundo – o sublime nos trópicos (HERKENHOFF, 2003, p. 33).

Capítulo 4

Paisagens Imaginantes

É sempre longe, mais longe.
É sempre e cada vez mais longe.
Oh, se existisse um limite!
(Há névoa.)

Cecília Meirelles, Da bela Dormecida

4.1 O próximo distante: o espaço desdobrado

"Paisagem imaginante" é o título que o próprio Guignard cunhou para definir aquelas pinturas de paisagem que não partem da observação direta de seu objeto de representação, mas de uma projeção "imaginante". São paisagens inventadas a partir das experiências plásticas anteriores, mas não indicam uma progressão gradual dessas experiências na direção de uma autonomia de seus meios. Nessas paisagens, muito mais do que nas "vistas", a identificação com o tema potencializa esse fazer fundamentado na imaginação, na memória afetiva, no devanear, atividades da alma que podem não seguir os caminhos progressivos de um projeto de desenvolvimento coerente da linguagem plástica. Para diferenciar das paisagens de Guignard onde há um apego à observação *in loco*, estas novas paisagens foram chamadas de "paisagens imaginárias".

Em 1956, já residente em Minas Gerais, Guignard dá preferência à substituição do adjetivo "imaginária" por "imaginante". Que diferença via o pintor entre os dois termos? Não são somente paisagens imaginárias, são "imaginantes", como se o pintor pudesse detectar nelas uma vontade própria, que as tornam agentes de sua própria imagem. Creio que o termo escolhido por Guignard, para nomear as suas pinturas mais queridas, é revelador dos seus processos criativos. Se a paisagem é *imaginante*, o processo de captá-la é um processo aberto, pois há uma ação discorrendo, a ação da própria constituição da paisagem que se imagina a si própria, e por isto está sempre em transformação. Se na verdade quem imagina[1] é o pintor, ao pintar a sua paisagem, ele fantasia, ou melhor, devaneia uma paisagem que tem vida própria, desejos independentes do artista, o qual teria por função apenas regis-

[1] O filósofo Gaston Bachelard discute o abismo existente entre o que é percebido e o que é imaginado: "A exemplo de tantos problemas psicológicos, as pesquisas sobre a imaginação são dificultadas pela falsa luz da etimologia. Pretende-se sempre que a imaginação seja a faculdade de *formar* imagens. Ora, ela é antes a faculdade de *deformar* as imagens fornecidas pela percepção, é sobretudo a faculdade de libertar-nos das imagens primeiras, de *mudar* as imagens. Se não há mudança de imagens, união inesperada das imagens, não há imaginação, não há *ação imaginante.* Se uma imagem *presente* não faz pensar numa imagem *ausente*, se uma imagem ocasional não determina uma prodigalidade de imagens aberrantes, uma explosão de imagens, não há imaginação. Há percepção, lembrança de uma percepção, memória familiar, hábito das cores e das formas. O vocábulo fundamental que corresponde à imaginação não é *imagem*, mas *imaginário*. (BACHELARD, 1990, p.1).

trar essa "fenomenologia" da paisagem. Para isso, o artista necessita ter uma grande intimidade com essas paisagens, num estado receptivo e ao mesmo tempo subjetivo, e ter uma larga experiência na articulação de seus meios para que eles possam se tornar os tradutores dessa transformação da paisagem, na sua sintaxe.[2]

A paisagem age através da linguagem do artista, ao menos é assim no devaneio de Guignard. São paisagens que se imaginam através do artista, em sua atividade artesanal, cotidiana, incansável, mas nem sempre regular nos resultados alcançados. Sensível, porém, para buscar no exterior, não a reprodução dos dados sensórios imediatos, mas a articulação da linguagem, na sua correspondência com as sugestões intuitivas projetadas no mundo.

José Mota Pessanha afirma que na obra de Guignard, a "dissolução da feição natural das coisas é sofrida e passiva, 'a transgressão' é doce e recatada" (PESSANHA, 1992). Por efeméride do 5º Centenário da chegada dos europeus à América e rememoração das datas que marcaram o Brasil, como 1492, 1792, 1922, Pessanha, na ocasião diretor do Centro Cultural São Paulo, escolhe a obra de Guignard para tema sobre o modernismo em retrospectiva, justificando da seguinte forma:

> Em Guignard, portanto, não apenas um momento precioso da contribuição de nossa modernidade artística. Mais ainda: a expressão comovente daquilo que em arte significa o humano e sagrado direito de sonhar (PESSANHA, 1992, p. 8).

Iberê Camargo, que fora aluno de Guignard, dizia sobre o mestre: "sua visão mítica do mundo transforma realidades em poesia, em sonho" (CAMARGO, 1992, p.21).

As "paisagens imaginantes" fazem parte de um conjunto que recentemente conquistou a simpatia de diversos críticos e artistas, sendo amplamente expostas nas retrospec-

---

[2] Frederico Morais (1996) diz: "Apesar da perfeita identificação entre o objeto/paisagem e o sujeito/artista, as paisagens de Guignard são, também, antes de tudo, invenções. Pois não se trata apenas de perceber o que há de específico nessas paisagens, ou o que há nelas de visualidade pura, mas de imaginá-las. Imaginar a própria imaginação da paisagem."

tivas dos anos 90 e 2000, por vezes junto aos "retratos populares", como a *Família do Fuzileiro Naval*, ou ainda o retrato das gêmeas *Léa e Maura.*[3]

Pergunto: essa produção se adequa melhor a critérios atuais para definir qual produção brasileira é moderna? Nesse caso, seria o distanciamento que a produção impõe aos critérios já ultrapassados de identidade nacional, "brasilidade" ou "nacionalismo" um fator determinante de sua *modernidade*? Não seria ela dependente também dessas referências ideológicas?

E por outro lado, essa organização espacial, que por se aproximar da planura do suporte é designada como a mais moderna e relevante em Guignard (como consideram, por exemplo, Rodrigo Naves, Carlos Zílio, Ronaldo Brito) é ainda dependente do exercício da pintura *en plein air*, pois é no contato direto com o espaço paisagístico que a sugestão das distâncias se impõe como um caráter desses espaços (Salzstein). A produção de Guignard nos coloca uma série de problemas a respeito de toda a produção dita *moderna* feita no Brasil.

Sônia Salzstein enfoca a experiência de Guignard com a distância na construção de uma espacialidade que define a linguagem plástica específica do pintor:

> Ao situar todos os objetos num lugar inacessível, que os despoja de suas determinações anedóticas e os faz coexistir numa superfície, Guignard está conferindo um valor capital à experiência da distância em sua obra. Dessa experiência não interessaria reter as coisas, uma a uma, pois o que ressalta é a integridade da superfície, aí onde a instância formal se revela em toda sua potência plástica e poética. Nessas paisagens, os objetos são como miniaturizados, não em nome de um apreço ao minucioso, ou porque trairiam uma integridade formal, mas para conquistar mais o espaço pura e simplesmente (SALZSTEIN, 1992, p. 18).

A organização de um espaço à distância, frontal e paralelo ao observador deriva da escolha muito especial de locais de observação privilegiados, nos quais aquele olhar em trânsito não pode mais prosseguir, pois encontra um obstáculo, o vazio. Diante do a-

---

[3] Ambos os quadros fizeram parte do setor histórico da XXIV Bienal de São Paulo sob o tema *Antropofagia*, 1998, na Bienal Brasil séc. XX, 1994, e na Mostra Brasil 500 Anos, 2000.

bismo, resta só olhar e imaginar (aquela ação através do espaço paisagístico do artista que atravessa seu tema, sua paisagem, interrompe-se e é ela própria que se transforma). Suas distâncias e sua profundidade se verticalizam, seus planos interpostos se desmembram e se apresentam frontal e paralelamente ao observador. A única ação possível ao artista é a visão, mas só a contemplação[4], na medida em que facilita o devaneio e pode atravessar essa distância, esse vazio – encontrado por uma disciplina da busca incessante do olhar.

A crítica brasileira, desde os anos 80, parece esquecer as vinculações nacionalistas do lirismo de Guignard. Rara exceção é o texto de Rafael V. M. Rosa, que detecta as contradições das leituras sobre esta produção:

> Para quem busca alguma coerência no desenvolvimento da arte brasileira, ao atribuir a cada artista mais evidente uma contribuição fundamental para o contexto geral da cultura do país, Alberto da Veiga Guignard (1896-1962) parece ser aquele que melhor explorou o tema da paisagem. Ao menos neste século, não há paralelo à altura de suas versões das cidades históricas de Minas Gerais. Mas o que parece uma vantagem para a interpretação da obra deste artista, já que a paisagem pode ser associada a uma espécie de limbo pictórico, um intervalo de suspensão parcial dos conflitos, acaba criando grandes dificuldades para sintetizar o que seja o legado de Guignard.
>
> A princípio dois aspectos parecem significativos para a diferenciação de Guignard em relação aos seus contemporâneos e no plano geral da pintura brasileira – na verdade, aspectos que contradizem a idéia da paisagem como campo "neutro" do ponto de vista temático: um nacionalismo atípico e a convergência desconcertante de um lirismo quase infantil e uma noção profunda das possibilidades da pintura em termos plásticos e históricos (ROSA, 2000, p. 177).

Como conseqüência direta e concomitante do desenvolvimento de um "olhar à distância", Guignard elabora algumas pinturas que não dependem do registro baseado na

---

[4] Bachelard propõe a seguinte evolução no processo de constituição das imagens: "Primeiro o devaneio – ou a admiração. A admiração é um devaneio instantâneo.

Depois a contemplação – estranho poder da alma humana capaz de ressuscitar, apesar dos acidentes da vida sensível, sua vida imaginária. A contemplação une mais ainda história com espetáculo. É quando acreditamos contemplar um espetáculo prodigioso de riqueza que o enriquecemos com as lembranças mais diversas.

E, por fim, a representação. É então que intervêm as tarefas da imaginação das formas, com a reflexão sobre as formas reconhecidas, com a memória, desta vez fiel e bem definida, das formas acariciadas" (BACHELARD, 1990, p.169-170).

percepção do local. São paisagens que articulam signos topológicos, acidentes geográficos que caracterizam um determinado lugar – como o Pico do Itacolomi para Ouro Preto ou a cidade – entre o rural e o urbano – perdida em meio a espaços e tempos tão geológicos, na ortografia arquitetônica característica das cidades coloniais, utilizada com liberdade para inventar igrejas e casarios que parecem sempre ter existido.

> As paisagens, consideradas aqui o ponto máximo de Guignard, têm uma organização ainda mais particular. Quase sempre fazem menção às edificações. Por mais singelas, elas demarcam o quadro como ícones da representação. Novamente não há como destituí-las de um forte teor literário mantido pela onipresença das igrejinhas barrocas, até reconhecíveis nas cidades históricas mineiras, mas desenhadas agora de acordo com padrões labirínticos e desproporcionais. Pode-se identificar um percurso em direção ao que se denominou "imaginário". A estrutura topográfica e as construções disponíveis, apesar da abundância surpreendente numa cidade como Ouro Preto, serviram num primeiro momento como base de representação e depois como suporte para a utopia (ROSA, 2000, p. 177).

Sônia Salzstein discute a interpretação temática desses ícones nacionais, apontando sua participação como "registros emblemáticos da memória":

> A especificidade não decorre, pois de uma "temática brasileira", mas da maneira original com que essa temática se infunde de potência constituinte na obra do artista.
>
> Com isso poderíamos dizer que, se as paisagens de Guignard designam uma certa geografia, a das cidades e montanhas de Minas Gerais, elas não se detêm no pitoresco, e passam longe da estreita adesão afetiva ao que parece simples e familiar (SALZSTEIN, 1992, p. 19).

O contexto em que essas pinturas foram produzidas colore estes elementos de significados semânticos bem específicos, os quais o pintor não poderia ignorar, mas talvez, ampliar. Não creio que o pintor conseguia processar tal distanciamento afetivo ao elaborar suas composições, pelo contrário, elas são inerentes ao estado emocional afetado por uma aproximação simpática ao tema.

Sônia Salzstein detecta esse olhar baudelairiano de Guignard que coloca em questão o "lugar mesmo do observador", como a "marca da contribuição original de Guignard à pintura moderna". Diferentemente das *vistas*, as paisagens imaginantes têm como matéria original a memória, que para Salzstein é a memória da experiência da visão, talvez

na própria produção das *vistas*. Mas a crítica não leva em conta que é também uma memória afetiva, de lembranças mais longínquas:

> [...] tal percepção empírica deve ser apurada nos registros da memória e devolvida na forma de uma experiência íntegra e essencial da visão.
>
> É como se as superfícies rasas da pintura de Guignard resultassem da projeção desses registros emblemáticos de memória – as igrejas que pairam, trens que passam sobre pontes longínquas, estradas em serpentina, balões – cuja contigüidade só é possível nesse lugar a distância (SALZSTEIN, 1992, p. 19).

Os elementos arquitetônicos que povoam estas paisagens não podem ser considerados meros componentes formais de sua composição plástica. As paisagens imaginantes têm início por volta de 1937, apesar de não receberem ainda este nome. De certa maneira, sucedem aos "retratos populares" como solução particular da questão da identidade nacional e da articulação de uma linguagem "popular". Nessas paisagens há uma aproximação afetiva com a identidade brasílica.

O "lirismo nacionalista" dos "retratos populares" se estende para as "noites de São João", tema recorrente a partir de 1937[5]. Nestas pinturas a paisagem urbana é transformada, não corresponde mais a um local específico, mas recompõe elementos de locais por vezes distantes, construções de um outro tempo, casinhas coloniais, balões e igrejinhas, como num sonho onde os tempos históricos se confundem numa atemporalidade homogênea. A "paisagem nacional" se torna assim paisagem onírica, subjetiva, "imaginante". Essa paisagem com um colorido atmosférico misterioso já se apresentara nos fundos de alguns retratos. Do terraço de *Os Noivos* (fig. 9), gases alaranjados emolduram uma ondulante bandeira nacional, envolvendo também os verdes da topografia, reverberando o calor do recinto. Na tela *Família do fuzileiro naval* (fig. 8), abre-se uma grande porta-balcão, por trás dos

[5] Alexandre Eulálio considera essa produção de Guignard como fase de "redescoberta do Brasil", que vai dos "retratos populares" às "noites de S. João": "Em fase que foi redescoberta do Brasil [...] fez-se de lambe-lambe de praça, a 'fotografar' famílias modestas, fuzileiros e operários. Esse folclore domingueiro desabrochou nas iluminadas Noites de São João, que afinal simbolizam o seu trabalho, todo ele ascensão numa noite clareada pelas janelas e balões acesos" (EULÁLIO, 1962, p.3).

retratados, que revela a paisagem da cidade do Rio de Janeiro envolvida por brumas rosáceas.

Nas suas paisagens "imaginantes" do período que antecede a mudança para Minas Gerais (1937–1944) aqueles personagens "populares", que eram representados em seu ambiente familiar, agora estão do lado de fora, em meio à paisagem, tornando-a algo familiar, algo singela. A paisagem é um cenário que envolve as figuras diminutas, que podemos imaginar vivendo nos sobrados coloniais. Guignard pinta o casario e as igrejas com o mesmo apego artesanal com que havia pintado os bordados e a renda do vestido da esposa do fuzileiro, com o mesmo capricho com que se detinha nas estamparias das cortinas dos "noivos", dos tapetes, do arranjo de flores, do vestido, dos papéis de parede. O interesse especial na captação do sentido decorativo do gosto de seus retratados parece ser transportado para essas paisagens, na representação paciente dos detalhes ornamentais dos casarios. A espacialidade dos conjuntos arquitetônicos também tem algo da pintura pré-renascentista italiana, particularmente as paisagens medievais dos pintores de Siena, identificada pela historiografia da arte do século XIX, e que permaneceu em determinados nichos da crítica artística do século XX como uma espacialidade "primitiva" e ingênua em contraste à tradição pictórica posterior[6]. Possivelmente Guignard conquista esta "primitividade"[7] no esforço por compor algumas pinturas sem ter o modelo diante dos olhos, nem partir de estudos preliminares, mas unicamente de um imaginário que vai se constituindo nestas atividades ao estimularem a imaginação.

Nestes retratos estabelece-se uma relação entre o cenário de fundo e as figuras retratadas, a paisagem está carregada de significados que colaboram para uma identificação coletiva dos personagens. A exuberância misteriosa do espaço carioca, cercado de elemen-

---

[6] Rubem Navarra também detectou esta "ingenuidade", porém o crítico dos anos 40 identifica-a com uma sensibilidade voltada para o assunto nacional, na particularidade do nacionalismo de Guignard que é "lírico" exatamente porque incorpora ao assunto uma sintaxe correspondente, ou seja, "ingênua". "Há na sua pintura uma espécie de ingenuidade que não vem da deficiência técnica, mas do sentimento com que contempla a paisagem nativa, sobretudo a das velhas cidades de fisionomia colonial" (NAVARRA, 1945, p. 17).

[7] Bachelard afirma: "Toda primitividade é onirismo puro" (BACHELARD, 1990, p.169).

tos ainda em estado natural, quase originário, é cooptada ao apelo patriótico do retrato dos "noivos" e da "família do fuzileiro". A arquitetura colonial pernambucana é deslocada para o bairro de Laranjeiras no Rio de Janeiro para identificar as raízes culturais das meninas "gêmeas" (fig. 10), ao mesmo tempo em que está associada à recuperação dos nossos estilos artísticos do passado colonial, defendidos pelos intelectuais modernistas como autônomos em relação aos referenciais europeus. Não podemos afirmar que o procedimento imaginário é plenamente subjetivo para a criação destas paisagens, como o pseudônimo de "pintor lírico" poderia sugerir. Ao contrário, pode-se perceber uma convergência com o imaginário de uma identidade brasílica do período. Mas a construção dessa identidade efetuada por Guignard extrapola os protótipos mais efetivos daquele período obrigando a crítica modernista a encaixar o pintor numa espécie de nicho imaculado. Por outro lado, a vocação para o "lirismo", identificada por esse extrato cultural, vai se confirmando nas paisagens subseqüentes, onde a atividade imagística do pintor se enraiza progressivamente no devaneio subjetivo. Aqueles símbolos, carregados deste sentido nacional, tornam-se profundamente subjetivos[8].

4.1.1 Balões, 1937 (fig. 59)

Guignard distribui balões de São João por um espaço que, por sua vez, sugere o aprofundamento verticalizando-se, através de massas coloridas que vão sucedendo até o céu por uma luz que se irradia da própria topografia e se espalha em meio às brumas. O primeiro plano já está a uma boa distância do observador e sugere o registro de um plano em queda, uma descida que o atravessa da esquerda para a direita na borda inferior do quadro. O caminho sugerindo o desnível em queda dirige-se da direita para o centro do quadro mas logo desaparece numa linha em arabesco amarelo entre as brumas de fendas e abismos das montanhas. Uma igreja, à beira de um precipício, é o único elemento arquitetônico do quadro, onde balões de diversos tamanhos e cores ajudam a povoar este espaço tão volátil, es-

[8] Ver comentário feito por Mário de Andrade em **O Movimento Modernista,** mencionado no cap.2.

truturando esta composição tão difusa. O tema dos balões sugere uma inevitável recepção de âmbito narrativo, e não há um esforço para disfarçar esse apelo temático, ou de especular unicamente a qualidades estruturais de tais formas. Pelo contrário, os diferentes tamanhos dos balões sugerem um trânsito de aprofundamento espacial que anula qualquer sentido planimétrico.

4.1.2 Festa de São João, 1939 (fig. 60)

Em relação à pintura anterior que se distribui por um suporte mais vertical, aqui encontramos as dimensões mais comuns para a pintura de paisagens, mais larga na direção horizontal. Tal dimensionamento e a extensão escolhida pelo enquadramento revelam o interesse pela amplidão. A intenção é a de abarcar uma porção da cidade do Rio de Janeiro que a integre nos grandes espaços aéreos, nas suas orlas de mata exuberante, no cenário montanhoso. Atento também a detalhes e particularidades, sugerindo a irregularidade do traçado das ruas, zigue-zagueando de um lado para o outro, subindo e descendo por esta topografia tão bela, mas pouco adequada para uma implantação urbanística. Guignard não parte da visão de um local real, compõe com elementos arquitetônicos e com traçados de diversos pontos do Rio, como o Outeiro da Glória, as vistas do alto do bairro de Santa Teresa e o cenário de fundo, provavelmente visto de um ponto mais alto, alterando o ângulo de visão. Pode ser que tenha memorizado os elementos a partir dos numerosos desenhos da cidade que ele produziu, reelaborando-os, então, num cenário imaginário.

O limite entre a cidade e o fundo montanhoso é marcado por uma diferenciação da fatura. A arquitetura é representada graficamente através de linhas que delimitam a cor, enquanto a vegetação de fundo, as névoas entre os montes e as nuvens do céu são trabalhadas por massas que vão se mesclando na lenta sucessão espacial. A cidade está repleta de pessoas num festejo de São João que parece mais com o carnaval. Rodeando a igreja no outeiro, subindo as escadarias, transitando pelas ladeiras, minúsculas figurinhas em traços de preto ou de branco invadem os estreitos espaços desse embaralhado cenário urbano. Mais ao fundo, os pequenos pontos de luz, identificando núcleos urbanos ilhados, dão con-

tinuidade a essa dinâmica festiva em meio à vegetação e a paisagem montanhosa. Circulam balões por toda a porção de ar, pendem à direita ou à esquerda com padrões em xadrez ou listrados, de uns pingam pontos luminosos, de outros um rastro em uma linha negra ondulante, talvez a fumaça da chama apagada que mais parece um rabo de pipa, mas que sugere o movimento oscilante pelos céus. Novamente Guignard os utiliza ampliando a sensação espacial aérea, além, é claro, do conteúdo temático relacionado às festas juninas. As luzes do anoitecer produzem um tom melancólico em meio a tanta euforia, emprestando ao acontecimento representado certa atmosfera de nostalgia. Essas ocorrências festivas que são muito comuns no Rio de Janeiro e no Brasil como um todo, traziam provavelmente à memória do pintor recordações de sua infância. São estas reminiscências que o pintor tenta vislumbrar com estas paisagens. O tema das festas de São João aparece nas pinturas de Guignard sempre atrelado às paisagens imaginantes, mas em nenhuma das numerosas vistas de pontos de observação demarcado. Não significa que em todas as paisagens imaginantes haja uma festa de São João, ou balões flutuando, mas todas as festas de São João de Guignard estão envolvidas por um tipo de cenário específico que o pintor chamara de "imaginante".

4.1.3 Paisagem do Rio de Janeiro, 1941 (fig. 61) e Paisagem de Minas Gerais, 1941 (fig. 62)

Em 1940 Guignard participa do Salão Nacional de Belas-Artes e recebe o Prêmio *Viagem ao País*. Em 1941, viaja para São Paulo, Curitiba e para as cidades históricas mineiras usufruindo do prêmio adquirido. As pinturas aqui referidas formam um par de vistas de locais que o pintor conhecia. Alguns edifícios são reconhecíveis, como a fachada da Igreja de São Francisco de Assis, obra do Aleijadinho em Ouro Preto. Entretanto a localização dos edifícios e os núcleos urbanísticos não correspondem a qualquer vista real, o que caracteriza estas pinturas como pinturas imaginantes. Elas foram produzidas no período em que Guignard morou em Itatiaia seguindo recomendações médicas, mas o pintor visitava o Rio frequentemente. Como não possuía moradia fixa na cidade, nem rendimentos para

pagar uma pensão, era hospedado por amigos. Muitas vezes aceitava o convite de Barros de Carvalho e se instalava em sua mansão no bairro de Laranjeiras, ao pé do Cosme Velho e das Águas Férreas, uma construção em estilo neo-colonial erigida a partir de *croqui* de Lúcio Costa (MORAIS, 1985, p. 17). Gilberto Freyre, quando vinha ao Rio, sempre se instalava nessa casa a qual chamava de Embaixada de Pernambuco no Rio de Janeiro. A residência era elogiada também pelos escritores residentes na cidade como "o bom gosto brasileiro das casas de engenho do Nordeste" (MORAIS, 1985, p. 7).

Penso que o encontro entre Guignard e Freyre – e demais intelectuais nordestinos – ocorrido num local onde se usufruía das benesses do "bem-viver", colaborou para a construção do ideário de um "nacionalismo lírico" associado a Guignard. O possível contato com fotografias do anfitrião, ou talvez ilustrações, de diversos exemplares arquitetônicos do Recife e principalmente de Olinda e arredores, deve ter colaborado para um aprofundamento em sua simpatia por "referências históricas", já expressa anteriormente. O imaginário da arquitetura colonial pernambucana serviu para a constituição de um gabarito de exemplares arquitetônicos que serão utilizados com liberdade pelo artista em suas paisagens imaginantes. Assim surge a Olinda imaginária do retrato das filhas do político e o forro da sala de jantar da mesma residência.

Nas pinturas ora analisadas, há semelhanças na distribuição dos elementos arquitetônicos, mas algumas diferenças quanto aos fundos paisagísticos podem ser notadas. Ambos são formados por montanhas que se sucedem em elevações; na paisagem do Rio elas promovem um sentido de profundidade mais aparente, já em Minas elas se verticalizam, comprimindo a área reservada ao céu. Antes de sua viagem-prêmio, no período de sua convivência com as serras cariocas, Guignard vislumbra do alto de Itatiaia a Serra do Mar e a Mantiqueira, estabelecendo neste momento uma hierarquia da verticalidade e alimentando um interesse muito especial por explorar as terras mineiras que daí contemplava. Antes de se transferir para Belo Horizonte, e subsequentemente para Ouro Preto, já formatava seu imaginário montanhoso. A opção pela posição do suporte da pintura denota este anseio pela verticalidade que igualmente caracteriza suas pinturas imaginantes do período mineiro.

4.1.4 Olinda Imaginária, 1943 (fig. 63)

Esta obra é particularmente importante para a constituição do imaginário guignardiano, no impulso por agregar suas paisagens líricas a uma temporalidade que funde o presente e o passado histórico brasileiro. Ela foi objeto de estudo exclusivo de Frederico Morais em livro publicado em 1985, ilustrado com todos os painéis e demais pinturas ornamentais em traves e suportes de traves. Segundo o crítico, Guignard residiu na casa a convite de seu proprietário, do final de 1942, quando voltou ao Rio após o período de repouso em Itatiaia, até o início de 1944, quando se transferiu para Belo Horizonte para assumir o cargo de professor e fomentador cultural designado por Juscelino Kubitschek ((MORAIS, 1985, p. 18).

O pintor sentia-se em dívida pela boa acolhida do amigo político e procurava pagar os favores recebidos da única maneira que podia: pintando. Daí o retrato das filhas do pernambucano, os painéis do teto da sala de jantar e uma porta com três diferentes cenas da vida de São Sebastião, o padroeiro da cidade do Rio de Janeiro – uma das imagens religiosas a qual Guignard recorria em seus momentos de crise.

Morais aponta para a transformação que o pintor processa no gênero das pinturas de teto, onde tradicionalmente busca-se a ilusão espacial dos *trompe-l'oeil,* descartando a projeção de um céu, e as ilusões de profundidade.

> O pintor barroco, como se sabe, quis projetar o céu no teto da igreja, para tanto empregando as técnicas adequadas para criar a ilusão espacial, para criar maior amplitude e profundidade. Guignard projetou chão de Olinda no teto da sala de jantar: não existe céu ou nuvens em sua paisagem. [...] Olinda está ali como refúgio da memória, como estímulo à recordação, para atender a saudade do proprietário da casa (MORAIS, 1985, p. 25).

O crítico ao se referir ao chão de Olinda representado por Guignard e à ausência de céu ou nuvens, pensou na aproximação do teto aos olhos dos observadores costumazes. Está clara aqui, inclusive, uma citação imagística do mapa ilustrado, dos mapas medievais, e até de mapas seiscentistas feitos pelos navegantes das novas terras descobertas, criando um imaginário *fantástico* relacionado ao que ainda não era conhecido. Tais mapas apresentavam as distâncias geográficas em uma escala e os elementos iconográficos em outra. As

cidades, edificações, moinhos, cruzeiros, árvores, estandartes e os marcos geográficos, como uma pedra, ou monte – onde o nome estava associado a uma imagem derivativa de sua forma imaginária – são representados em elevação, do ponto de vista em que a sua imagem é mais facilmente reconhecida, e não em plano de chão; no caso das construções arquitetônicas, é a elevação da fachada frontal que normalmente caracteriza e diferencia uma da outra (fig.64). Já na distribuição dos espaços intermediários – aqui podemos exemplificar com elementos do próprio painel de Guignard – o desenrolar de um rio que percorre a paisagem, as lagunas e alagados, o desenho da costa marinha, a área de um cemitério, ou o traçado de estradas e caminhos são apresentados como implantação, plano de chão, espaço em medida de escala, mesmo que cheio de imprecisões cartográficas (fig.63).

Gostaria de chamar a atenção para a visão que apreende um espaço geográfico que abrange toda a cidade de Olinda e as demais regiões que lhe são dependentes, como a aldeia de pescadores de Maria Farinha que se encontra a quinze quilômetros do centro de Olinda. É uma visão impossível a partir de um ponto de vista do observador inserido na própria paisagem: é uma visão que exige um grande distanciamento imaginário. É significativo que tal apresentação, semelhante à representação espacial dos mapas geográficos, apareça na produção paisagística de Guignard em uma pintura de um local que o pintor não conhece pessoalmente. Jamais estivera lá para observar, anotar seus diversos pontos de vista, compor suas distâncias, suas alturas, suas camadas topográficas. Segundo Morais, o pintor tinha à sua disposição somente as memórias afetivas e saudosas do proprietário e, provavelmente, algumas fotografias ou postais, caracterizando os elementos específicos das fachadas de cada igreja, mas esta última sugestão não é comprovada.[9]

---

[9] Em depoimento no evento *Encontros com Guignard*, realizado em Nova Friburgo no dia 13 de setembro de 2002, Gerardo Mello Mourão, poeta e genro de Barros de Carvalho, casado com Lea, uma das gêmeas, traz revelações sobre a elaboração desses painéis:

"[...] Guignard nunca foi a Olinda, nunca viu um postal de Olinda, não viu uma fotografia de Olinda!!!...o único documento iconográfico no qual se guiou, ele (Barros) tinha um desses mapas antigos, mapa do XVII, século XVIII, como vocês conhecem, costumam indicar uma igrejinha aqui, sobrado ali, uma arruado de casas, um engenho, canavial, essas coisas marcadas do mapa. E assim disse (o Barros): 'olha aqui um sobrado, é

Por outro lado, essa condição possibilitou ao pintor uma liberdade para compor seu olhar de um ponto de vista, ou de pontos de vistas, além dos limites impostos pelas condições humanas de visão (foco, enquadramento, campo perceptivo, interposição dos elementos e diminuição de suas proporções em função do aprofundamento espacial em relação a um ponto de vista fixo). Problemas que Guignard compreendeu através dos desenhos de Leonardo da Vinci que admirou em Florença e em outras coleções européias: os desenhos do vale do Arno; as visões das cadeias de montanhas se sucedendo nos Apeninos ou nos Alpes; a escala humana impedindo uma visão onipotente – almejada visão alimentada por uma razão que tudo quer conhecer e investigar; a visão geográfica em mapas tridimensionalizados em relevos; mapas aéreos, misto de visão em vôo de pássaro e cálculos em escala cartográfica; os projetos de transposição do rio. Todas essas imagens de representações espaciais devem ter impressionado o jovem pintor brasileiro. Sem falar nas paisagens imaginárias dos fundos de retratos de Leonardo, como o da Monalisa, com seus dois horizontes, e uma profundidade que vai se desdobrando verticalmente, numa aproximação à pintura chinesa que Leonardo provavelmente não conhecia – apesar do intercâmbio comercial estabelecido pelos venezianos a partir de Marco Pólo. Tudo isso muito inspirou Guignard.

A visão de mapa possibilita a fantasia da visão de cima, da visão em vôo, da visão que engloba uma amplidão em duas dimensões, verticalidade e horizontalidade; perde-se nesta apresentação do mundo a tridimensionalidade, por isso é que Da Vinci associava o mapa a uma visão imaginária de vôo de pássaro (fig. 65). Guignard, diante da encomenda

---

assim' e o Guignard pintou. Pintou apaixonadamente aquele teto!!!, ponto que é Olinda, a verdadeira Olinda, que está ali, perfeita!

[...] o Gilberto Freyre, que hospedava sempre lá, havia chegado à véspera, com outro pernambucano antigo, o poeta João Cabral de Mello Neto, disse: 'João, vem aqui, ver essa pintura que Guignard fez. Vem aqui amanhã.' Aí, o Gilberto chegou, os dois olharam e disseram; 'É Olinda'!!!!.

Gilberto, inclusive, tem uma frase, está em qualquer parte da obra dele, que diz: "É o microcosmos da cidade onírica e lírica do Guignard'!!!

Talvez tenha a atmosfera de Friburgo, naquela cidade tropical de Olinda, que ele fez. Uma cidade que ele imaginou e concebeu, como marca da cidade de Olinda. Esse era o Guignard que nós conhecemos. [...]" (MOURÃO, 2002).

de Barros de Carvalho deve ter sentido a liberdade de voar, ao menos para dar asas à sua imaginação aérea.

O mais importante aqui é detectar neste painel o seu anseio pelas vistas elevadas, seu trabalho em evitar as perspectivas em fuga e os afunilamentos cônicos, sua invenção de apresentar com a pintura de paisagem um quadro amplo de determinada região tentando superar as especificidades do ponto de vista fixo que submete as percepções de um ambiente ao ângulo circunscrito. Todos esses elementos de sua construção espacial podem ser encontrados nesta grande pintura, tão característicos da espacialidade desenvolvida nas suas paisagens *imaginantes.* No período carioca, tais componentes plásticos ainda não se encontram plenamente desenvolvidos, mas já podem ser detectados indícios dessas alterações espaciais nas primeiras pinturas de cidades imaginárias e nas festas de São João. A disposição espacial da paisagem comprova a vontade de ver além, de ver mais e de ver tudo o que tem importância, segundo critérios mais afetivos do que estéticos, empíricos ou conceituais.

A proposta para criar a pintura de uma cidade que não conhecera possibilitou um grande salto. Primeiro por ter de confiar e dar asas à sua imaginação, sem o apoio dos estudos e outras elaborações a partir da vista do local a ser representado. Segundo, por ter que responder principalmente a reminiscências alheias tingidas fortemente por cores afetivas. O pintor lançou mão de suas próprias memórias afetivas para criar um cenário de cidade de contos de fadas, num imaginário que se aproxima do infantil. Feliz encomenda que devolveu ao morador sua terra natal, numa imagem que responde muito mais aos seus sonhos de criança, que uma representação que enfocasse uma perspectiva qualquer tirada de seus recantos. E possibilitou ao pintor o desenvolvimento do material constitutivo de suas pinturas mais imaginativas, a invenção de novos espaços, novos olhares, e novas soluções plásticas para a visualização de cenários de sonho que só podem ser vistos na medida em que são pintados.

4.1.5 Paisagem Imaginária de Minas, 1947 (fig. 66)

O fundo com um céu de cores intensas revela a dívida de Guignard com a pintura germânica nos anos de sua formação em Munique. A cor tem uma participação protagonista no movimento expressionista alemão e foi matéria de interesse capital da produção plástica dos artistas de Munique que participaram do *Blaue Reiter* como Kandisky, Marc e Klee. No grupo de Dresden, *Die Brücke*, a linha angulosa e a pintura mais gráfica, com nítida afirmação do desenho, tornam-se marcas de uma expressão agressiva, descoberta nas incisões e encavos sobre a placa de madeira da xilogravura, técnica representativa da luta e entendimento do indivíduo com a matéria. O grupo recebe a colaboração de Emil Nolde, pintor que se notabiliza como grande aquarelista na expressão das manchas liquefeitas de cores intensas e contrastantes. Estes pintores, que Guignard pode acompanhar em seu período europeu, davam continuidade à tradição da cor como veículo do sentimento, desde o colorido veneziano, às cores puras de um Grünewald, em seu apreço a um imaginário ainda derivado da Idade Média, passando pelos poderosos efeitos luminosos das paisagens atmosféricas de William Turner, onde as luzes atmosféricas dissolvem o mundo, através do movimento expansivo das cores. Há toda uma vinculação germânica à pintura como expressão da natureza captada pela sensibilidade extremamente aguçada do indivíduo. Talvez não seja gratuita a escolha de Guignard por morar em Florença após terminar seus anos de Academia em Munique. Foi a Veneza mas não permaneceu por muito tempo, nem quis aprofundar seus laços com o Expressionismo alemão, preferiu o berço da tradição linear renascentista, compensando suas tendências românticas no contato com as formas graciosas e equilibradas dos Botticelli e Pollaiollo.

Neste quadro o colorido se divide em faixas justapostas e sobrepostas por camadas em veladuras, deixando em algumas áreas as cores intensificadas em jogos de contraste e, em outras, as faixas vão se amalgamando docilmente, amaciando os contrastes e as oposições cromáticas. Os detalhes revelam a "cozinha" de Guignard, que por esta altura já tirava partido da tinta magra, das diluições com terebentina e goma *damar* (fig. 67), fazendo uso das cores por adição. Sua preferência por pincéis redondos de pelo macio reforça a característica aditiva de seu colorido, depositando rosas e salmões sobre camadas já secas

de verdes escuros, de azul da Prússia, ou de verdes luminosos, quase amarelo-limão. O azul cobalto desenhado em linha sinuosa, traçada primeiramente em consistência densa, para depois receber um banho de verniz, ou *glassis*, nos pontos em que o pintor o quer ver fundida ao seu entorno, mesclando-o nos terras de sombra ou em terras incandescentes dos sienas e sangüíneas. Quando não o justapõem ao amarelo canário ou a laranjas mais decididos. As relações cromáticas se entrelaçam construindo o tecido ondulante da topografia paisagística sem um foco determinado, sem direções principais, sem um nítido sentido de progressão espacial, no que se refere ao espaço terrestre. Mas, em se tratando da área reservada ao céu, o predomínio luminoso dos alaranjados institui tanto um limite espacial, com a explosão da cor quente que faz o mais distante saltar a frente, quanto impõem um gradiente em alto tom, em escalas crescentes, que destoam do traçado pacientes das ondulações terrenas.

Simpatizante do linearismo renascentista dos florentinos e de uma utilização da cor desenhada próxima de Matisse e Dufy, dosando os contraste para alcançar uma harmonia vitalizante, por vezes Guignard se deixa levar a impulsos apaixonados de explosões atmosféricas colorísticas próximo a Emil Nolde ou aos pintores alemães do século XVI. Um estudo dos quadros de tema religioso de Guignard obrigatoriamente deve passar por uma análise das influências germânicas sobre o pintor fluminense. Entretanto, ao tratar da sua paisagem, detectamos que há filiações, mas elas são dosadas. Guignard contém os sentimentos exacerbados, os impulsos ou pulsões que levam o homem às ações mais diretas e instintivas, ou que o arrastam aos terrenos mais dilacerados da existência. Se esses sentimentos por vezes atingem o pintor, ele lhes reservou a pintura dos santos dilacerados por flechas (fig. 68), ou do Cristo de olhar pasmo em face escorrida de sangue cor de vinho tinto (fig. 69, 70, 71 e 73), mas na pintura exclusivamente de paisagem, procurou temperar as paixões de maneira a produzir um cenário mais receptivo.

A filiação com a paisagística alemã aparece no colorido dramático do céu e em certa abertura do espaço, na sua extensão horizontal e na sugestão de profundidade. Esses espaços grandiosos é tema ao qual o pintor sente atração, mas procura uma solução que não tenda para os apelos do *sublime.* As cidadezinhas em meio a essa imensidão, em seus as-

pectos singelos e acolhedores, associados às vidas simples do povo interiorano do Brasil em seu devir, transforma o cenário magnífico numa espécie de cenário de teatro de marionetes.

Diante dos espaços amplos o colorista traduz a comoção das grandes vistas, o desenhista distribui as pinceladas em longas linhas sinuosas, em ritmos distendidos que impõem uma organização espacial, e assim dominam a amplidão das distâncias sobre-humanas. A linha rítmica constrói, , estrutura, especifica, descreve, analisa. A cor unifica, dá conta de totalidades, de sínteses. Nesta pintura há dois procedimentos distintos, a cor atmosférica que sugere imediatamente a amplidão, e o detalhamento minucioso da vida que transita por tal amplidão, demarcando um tempo em devir.

O cenário é constituído como um micro cosmo do universo, um signo de totalidade, onde miniaturas arquitetônicas e humanas vêm povoar, dando medidas e escalas, sugerindo narrativas lúdicas. O devaneio de universos em miniatura se incrusta entre este cosmo unificado, entre este signo de totalidades que é a paisagem amplificada. Pequenos detalhes, ornamentos, miudezas de filigranas em trabalho artesanal de quem sonha o universo em miniaturas, só se importando com seu devir corriqueiro de trabalho e lazer. Guignard produz também um comentário sobre o trabalho de arte, que por estas paragens periféricas em tempos coloniais, era encarado como artesanato – assunto que, anos antes, também fora de interesse de Mário de Andrade em seu artigo de 1928, sobre o "Aleijadinho" (1975a). O serviço necessário à sobrevivência é confundido com o lúdico, com a brincadeira, com o prazer, com a preguiça, num mundo onde o compromisso com os grandes acontecimentos é anulado por um mergulho num cotidiano onde as relações se fundem sem limites ou posições precisas.

Há um sutil predomínio da cor sobre a linha. A cor dá o tom geral, esta atmosfera dramática que envolve as cidades frágeis, distribuídas timidamente entre montanhas de uma presença mais afirmativa que as igrejinhas, as casinhas, ou os homenzinhos em suas tarefas diárias. Aqui a contemplação do mundo leva a soluções de síntese e não de análise, ativa a imaginação para além dos dados perceptivos, no poder unificador das manchas coloridas e das passagens de tons, que resultam em efeitos de intensidade emocional.

Bachelard (1988) nomeia como devaneio cósmico a contemplação[10] que não almeja conhecer o mundo ou compreendê-lo, mas que sonha o mundo, que sonha um universo, a partir de uma imagem.

> Que torna a imagem percebida quando a imaginação se apodera da imagem para torná-la o signo de um mundo?
>
> [...] enquanto os pensadores que reconstroem um mundo percorrem um longo caminho de reflexão, a imagem cósmica é imediata. Ela nos dá o todo antes das partes. Em sua exuberância ela, acredita exprimir o todo do Todo. Contém o universo por um de seus signos (BACHELARD, 1988, p. 167).[11]

Guignard apreende o espaço amplo, as porções espaciais que superam a percepção fixa de um observador, por uma espécie de devaneio cósmico, de abertura para o mundo em sonhos com totalidades. Assim as grandes extensões se dão por inteiro à imaginação do artista, através de signos que permitem esta imediatez. As luzes e cores atmosféricas dão unidade a uma espacialidade descomunal, mas também o clima, as brumas, as nuvens, os gases que invadem a sinuosa topografia, criam uma unidade atmosférica. E nas pinturas imaginantes de seus últimos anos, a profundidade inclinada para o plano de quadro, a verticalização e sucessão das cadeias de montanhas por planos escalonados, apresentam o espaço como uma unidade de plano, onde se vê o que está mais distante, no mesmo plano do que está um pouco mais próximo.

Guignard capta o prazer lúdico dos personagens que deixam o tempo andar devagar, escorrer para um tempo nenhum, um lapso temporal, um "tempo perdido" que corresponde à intimidade do pintor, com seus devaneios mais profundos. O devir do trabalho

---

[10] "Em seu devaneio solitário, o sonhador de devaneios cósmicos é o verdadeiro sujeito do verbo contemplar, a primeira testemunha do poder da contemplação. O mundo é então o complemento direto do verbo contemplar. Contemplar sonhando é *conhecer*? É *compreender*? Não é, decerto, *perceber.* O olho que sonha não vê, ou pelo menos vê numa outra visão. Essa visão não se constitui com 'restos'. O devaneio cósmico nos leva a viver num estado que bem se pode designar como anteperceptivo" (BACHELARD, 1988, p. 167).

[11] "Uma única imagem invade todo o universo. Difunde por todo o universo a felicidade que sentimos ao habitar no próprio mundo dessa imagem. O sonhador, em seu devaneio sem limite nem reserva, se entrega de corpo e alma à imagem que acaba de encantá-lo. O sonhador está num mundo, disso ele não poderia duvidar. Uma única imagem cósmica lhe proporciona uma unidade de devaneio, uma unidade de mundo. [...] De uma imagem isolada pode nascer um universo" (BACHELARD, 1988, p.167).

cotidiano, a aceitação do calor tropical de um sol a pino, numa toada lenta mas constante da lida com a boiada, puxando o carro de boi sem pressa para chegar a qualquer lugar, sem um sentido produtivo do aproveitamento do tempo em termos capitalistas, as pessoas se dedicam ao trabalho árduo sem perspectivas de progresso ao mesmo tempo em que se entregam às brincadeiras, ao jogo de futebol, à pesca de taquara, esquecendo-se do emprego e das tarefas "produtivas".

É notável a preferência de Guignard por se deixar levar às atividades mais artesanais, ao invés de se preocupar com o planejamento de suas obras, ao invés do desenvolvimento progressivo, dos estágios em sucessões coerentes, encontramos os grafismos meticulosos, o preenchimento de ornamentos pelo espaço da pintura, que extrapolam pela moldura, pelos móveis à volta, paredes, batentes, portas, etc. A noção de produtividade é aqui anterior à da modernidade. O trabalho escravo, o modo de produção arcaico, é imaginado como livre de suas peias sociais. O serviço é uma maneira de viver integralmente, assim como a brincadeira e o jogo, num reino utópico da harmonia das miniaturas com a totalidade cósmica.

Há algo de medieval nessa utopia, em sua negação das relações de trocas que se estabelecem no mundo moderno, e que impõem ao artista a sua realidade de sobrevivência a partir do seu fazer artístico, com a responsabilidade sobre o produto que coloca no mercado. Guignard procurava burlar todas as regras desse mercado, mesmo que fosse ainda um mercado muito incipiente. Quando lhe ofereciam contratos de representação para a sua produção, o artista rompia as regras distribuindo quadros de presente a torto e a direito, ou trocava por ninharias. Nítida recusa dos limites da realidade circundante e fantasias de outras realidades sonhadas, criadas com sua arte[12].

---

[12] "[...]A própria biografia de Guignard é um acontecimento da desordem, de um certo imprevisto, típico da ideologia que se faz dos artistas boêmios e desajustados, cuja seriedade de toda a sua vida será substituída pela 'seriedade' mercadológica ou institucional. Ou seja, falta para o artista a aptidão a uma tecnologia da ordem que o mantém adaptado. A anedota, que percorre a sua vida, é, do ponto de vista econômico, um caos. É o caso dos seus pequenos *potlach* amorosos, essa constante doação de suas obras às moças por quem se

A paciência miniaturizante do artista é significativa dessa psicologia produtiva, que se envolve em tarefas de artesão, preenchendo áreas com arabescos, e elementos ornamentais decorativos, dedicando horas, dias inteiros, à tarefa de pintar móveis, portas, armários, batentes, etc.. Se ocorre um devaneio com totalidades, um devaneio cósmico, na amplidão dos espaços representados, também há este devaneio de miniaturas, preenchendo esses espaços com detalhes mínimos. Bachelard chama a atenção para a recepção que temos, homens dos séculos das máquinas, ao produto de trabalhos meticulosos, feitos por homens que não precisavam lutar contra a passagem do tempo.

> Precisamos travar um melhor contato com a imaginação miniaturizante. Não podemos, filósofo de gabinete que somos, tirar proveito da contemplação das obras pintadas dos miniaturistas da Idade Média, esse grande tempo das paciências solitárias. Mas imaginamos com muita precisão essa paciência. Ela põe a paz nos dedos. Só de imaginá-la, a paz invade a alma. Todas as coisas pequenas exigem vagar. Foi preciso muito tempo disponível no aposento tranqüilo para miniaturizar o mundo. É preciso amar o espaço para descrevê-lo tão minuciosamente como se nele houvesse moléculas de mundo, para enclausurar todo um espetáculo numa molécula de desenho. Nessa proeza, que dialética da intuição que sempre vê grande e do trabalho hostil às revoadas! Realmente os intuicionistas percebem tudo com um único olhar, ao passo que com a malícia discursiva do fino miniaturista os detalhes são descobertos e ordenados um a um, pacientemente. [...] na contemplação da miniatura, é preciso uma atenção recorrente para integrar o detalhe (BACHELARD, 1989, p. 167).

---

apaixonava. [...] Essas doações não se ajustam, é claro, à lógica do mercado capítalista. Ao contrário, diluem sua tecnologia e sua racionalização.

[...] o modelo Guignard é baseado numa certa inocência, num certo estado selvagem, numa certa amnésia diante da racionalização moderna. [...] Existe uma espécie de 'complexo de Emílio' no caso Guignard, ou seja, uma liberdade de criar, junto de uma 'anarquia econômica'. [...] O artista doador de quadros, o artista 'livre', ou ao menos vivendo de seus caprichos existenciais, sofre a coação do moralismo utilitário.

[...] A liberdade de Guignard é, em qualquer caso que se examine, tutelada pelo espírito 'progressista' da organização capitalista-ideológica – ideologia de duração e de intensidade produtiva. A racionalidade que se opera trabalha sobre um fundo bem atuante de uma anarquia econômica e da conseqüente crise que advém dela. Guignard perde tempo, Guignard doa quadros, Guignard não recusa um convite para pintar uma amiga. O artista é visto, portanto, através de dois ângulos: aquele que não produz dentro dos cálculos culturais previsíveis ou aquele que deve submeter-se à lógica normativa da produção. [...] isto só poderia ser pensado na medida que o mercado o aciona e procura configurar a lógica do seu sistema. Ele não pode passar sem a normalização do seu perigoso caráter, dessa 'crise' econômica, no sentido que há abundância sem côntrole [...].

[...]Para o futuro, o mercado acolherá sua história como uma anedota pitoresca e reforçará o mito do desajuste e do 'ser angélico'. História que ocultará a sua posição, que foi decisiva, e as marcas da sua violência.

[...] esse Emílio enfurnado na sua própria natureza, no seu próprio instinto, sem compreender a 'razão' operante é uma marca de um momento radical de passagem. [...] A pedagogia da racionalidade investe sobre esta 'infância' para torná-la, finalmente, útil" (COUTINHO, 1982, p. 15-17).

A imensidão é tema recorrente em suas paisagens, e os elementos em miniatura também funcionam como signos da imensidão, eles traduzem a escala do espaço que os envolve. Particularmente em suas paisagens *imaginantes*, são sempre os grandes espaços que apelam para os sonhos. Sendo a chave de entrada para este imaginário, eles revelam uma intimidadade.

Perscrutemos com Bachelard esta atração pelos espaços infinitos:

> Poderíamos dizer que a imensidão é uma categoria filosófica do devaneio. Sem dúvida, o devaneio alimenta-se de espetáculos variados; mas por uma espécie de inclinação inerente, ele contempla a grandeza. E a contemplação da grandeza determina uma atitude tão especial, um estado de alma tão particular que o devaneio coloca o sonhador fora do mundo próximo, diante de um mundo que traz o signo do infinito (BACHELARD, 1989, p. 189).

No capítulo anterior trabalhamos a importância dos pontos de vistas na elaboração de uma espacialidade específica de Guignard. Algumas pinturas imaginantes estão no limite entre a espacialidade da *vista* e a espacialidade já totalmente despregada do ponto de vista de um observado fixo. Esta pintura apresenta um primeiro plano muito estreito que corre sinuosamente a extensão horizontal da borda inferior do quadro. Este plano já aparece a uma distância do observador, como se este estivesse flutuando acima deste solo demarcado, possibilitando assim a vista panorâmica que tudo apreende. Um ponto de vista impossível, e por isto mesmo característico de um devaneio, de um sonho de vôo.

A imensidão contemplada nas solidões do passado pode estar na origem dos devaneios de imensidões paisagísticas. A pintura de paisagens amplas, feitas através das vistas tomadas de pontos elevados, pode ser um recurso para Guignard relembrar suas paisagens sonhadas, que beneficia o devaneio e que, por sua vez, só se concretiza ao ser pintado, processando-se no próprio ato da pintura. A pintura de Guignard opera uma "busca do tempo perdido" – uma busca pelas paisagens de seu passado, de sua infância[13]. Mas estas

[13] "[...] logra desprender uma sensibilidade de criança ao contar afetivamente sobre a própria família. Sob vários aspectos, **Guignard busca uma infância perdida.**" (BELUZZO, 1999, p. 172).

não são paisagens reais percebidas e relembradas, são devaneios resgatados. Bachelard demonstra como as recordações das contemplações do passado são tingidas pela imaginação:

> Pela simples lembrança, longe das imensidões do mar e da planície, podemos, na meditação, renovar em nós mesmos as ressonâncias dessa contemplação da grandeza. Mas trata-se de uma lembrança? A imaginação, por si só, não poderá aumentar ilimitadamente as imagens da imensidão? A imaginação já não será ativa desde a primeira contemplação? De fato, o devaneio é um estado inteiramente constituído desde o instante inicial. Não o vemos começar; e no entanto ele começa sempre da mesma maneira. Ele foge do objeto próximo e imediatamente está longe, além, no espaço do além (BACHELARD, 1989, p. 189-190).

4.1.6 Paisagem de Minas, 1950 (fig. 74)

Nesta paisagem some a cidade, desaparecem as pessoas, as casinhas, os aglomerados humanos, restando apenas igrejas espalhadas por colinas e vales. Distâncias enormes se impõem entre os elementos que possuem identificação mais nítida, ilhados por um mar de montanhas em verdes terra, acinzentados, verdes castanhos e algumas em cores mais fantasiadas como um rosinha pálido, um azul cobalto mais esbranquiçado, alguns laranjas e vermelhos mais resolutos, e diversos cinzas e brancos de um pincel que esfumaça os intervalos montanhosos com o depósito de restos de pigmentos impregnados por entre seus pêlos.

Alguns recursos se repetem, como a igreja vista por trás no primeiro plano, voltada para o grande espaço que se abre a sua frente que é um convite à visão, à contemplação. Ao mesmo tempo, a demarcação desse lugar de visão privilegiada, torna-o também objeto da observação do artista. A pintura engloba a reflexão sobre o olhar e a composição imaginária do olhar.

Na tela anterior havia uma nítida separação entre céu e terra, e os elementos topográficos sugeriam sutilmente um distanciamento em profundidade. Aqui não encontramos esta separação, os elementos aéreos invadem as colinas na forma de nuvens ou brumas que se espalham por todo o quadro e as montanhas se elevam invadindo o espaço aéreo, impossibilitando a visão do céu. A paisagem de um grande vazio, quase sem distinções, não

fossem por estes elementos burlescos, líricos, ou singelos – igrejas, cercas, cruzeiro, palmeiras e um fino mastro com a bandeira nacional – que povoam esta espacialidade quase abstrata, estaríamos bem próximos da anulação do eu, recorrente à paisagem sublime. Os espaços amplos e desconhecidos do interior do Brasil, tema explorado pela sensibilidade romântica das expedições científicas européias que aqui aportaram no século XIX, são transformados por Guignard em espaços da intimidade, organizados por miniaturas que lhe dão uma escala. A imensidão apropriada pelo imaginário do artista torna-se um signo de seu mundo íntimo, de sonhos que se abrem para seu espaço interior. Se os elementos da natureza sofrem certa dissolução que poderia indicar um mundo em processo de anulação, os emblemas arquitetônicos, o mastro com a bandeira, as palmeirinhas icônicas, em seu aspecto primitivo e singelo devolvem um mundo tangível de fatos tornados símbolos. O espaço da evasão é transformado em espaço da intimidade, potencializado por símbolos que reverberam os sonhos de infância. Diante da imensidão o artista não se anula, não se sente pequeno, ao contrário, engrandece, pois interioriza a imensidão, reconhece que ela cabe em seu interior, pois consegue sonhá-la como íntima. Bachelard reflete sobre os olhares elevados que diferentemente da sensibilidade sublime, da atração pelo vazio ou o indistinto associado à amplidão, encontram um mundo miniaturizado, poeticamente semelhante à intimidade do espaço de Guignard que miniaturiza para incorporar a grandeza.

> Do alto da sua torre, o filósofo da dominação miniaturiza o universo. Tudo é pequeno porque ele é alto. Ele é alto, logo é grande. A altura de sua morada é uma prova de sua própria grandeza.
>
> Quantos teoremas de topoanálise seria preciso elucidar para determinar todo o trabalho do espaço em nós! A imagem não quer deixar-se medir. Por mais que fale de espaço, ela muda de grandeza. O menor valor amplia-a, eleva-a, multiplica-a. E o sonhador converteu-se no ser de sua imagem. Ou então se confina na miniatura das suas imagens (BACHELARD, 1989, p. 179).

4.1.7 Paisagem Imaginante, 1955 (fig. 75)

Nesta pintura, a operação transformadora do espaço que Guignard produz em suas paisagens imaginantes ganha coerência na redução dos efeitos sensíveis do colorido atmosférico. As montanhas se distribuem por faixas horizontais em sucessões de cadeias de

tamanho e em intervalos iguais. Não há qualquer diminuição das cadeias montanhosas no sentido de sugerir o aprofundamento espacial, elas são representadas com a mesma proporção. Cada faixa parece conter um horizonte e assim indicar o último limite para a visão, mas logo acima desse horizonte formado por uma cadeia de montanhas, vemos um espaço aberto onde se espalham casas e igrejas numa escala desproporcional às montanhas, e essas interposições vão se sucedendo até quase a borda superior do quadro. As relações de proporção e tamanho, e até a disposição dos espaços vazios, lembram os mapas medievais ilustrados com os acidentes geográficos mais característicos de uma região, ou seus marcos arquitetônicos, representados em elevação perpendicular ao plano do solo, e as distâncias entre eles apresentada em outra escala, semelhante a da representação cartográfica.

Guignard só não reproduz uma visão de mapa primitivo porque a última faixa horizontal, no alto do quadro, representa o céu e fecha o desdobramento vertical. O sol na última linha do horizonte entra pelas vertentes da última cadeia. A pequena parcela de céu é atravessada pelos mesmos gases coloridos que invadem as faixas terrenas e as mesmas relações cromáticas que vemos por toda a pintura, evitando assim aquela separação nítida entre céu e terra, mantendo a sensação de tratar-se de um único plano espacial.

Não é uma visão de um objeto estático, mas de um espaço em transformação. A razão de ser desse espaço é a locomoção da visão que ele sugere, a imaginação do deslocamento produzido nele se constitui em seu desdobramento cinemático. Guignard não experimenta a vista da paisagem a partir da janela de um avião, ou de um vôo em balão, mas imagina a paisagem em sua dinâmica, em sua sucessão infinita de fatos imagéticos.

A substância dessa imaginação não é, na verdade, a paisagem terrena, mas a distância aérea, o vazio interposto entre o observador e a paisagem abaixo. A constituição de um espaço imaginário que está entre os dois pontos. Esta paisagem mineira, por mais ampla e extensa que Guignard a queira, se apresenta num único plano, o plano de fundo. Nas melhores paisagens do pintor, todo o quadro é um plano de fundo. Guignard se aproxima de uma das conquistas da arte moderna, a suposta autonomia do plano pictórico, sem fazer a defesa dessa questão. Ao contrário, busca a constituição de uma nova ilusão espaci-

al, a ilusão do ar, desse vazio, desse espaço intermediário. Por sua vez, o que inspira essa produção de imagens é o sonho de sobrevoar, o *imaginário do ar*[14], um devaneio de liberdade.

Bachelard associa as imagens do sonho aéreo com uma necessidade de liberdade em relação aos limites concretos impostos pela vida adulta, cujas limitações reais desfazem-se facilmente nos devaneios que reencontram os sonhos da infância.

> [...] todo elemento adotado com entusiasmo pela imaginação material prepara, para a imaginação dinâmica, uma sublimação especial, uma transcendência característica. [...] Parece que o ser voante ultrapassa a própria atmosfera em que voa; que um éter se oferece sempre para transcender o ar; que um absoluto completa a consciência de nossa liberdade. Será preciso ressaltar, com efeito, que no reino da imaginação o epíteto que mais próximo se encontra do substantivo ar é o epíteto livre? O ar natural é o ar livre. [...] com o ar o movimento supera a substância. Não há substância senão quando há movimento (BACHELARD, 1990b, p. 8-9).

4.1.8. Tarde de São João, 1959, óleo sobre madeira, 38,5 x 29 cm, coleção Alberto e Priscila Freire, Belo Horizonte (fig.76).

Nesta paisagem os balões ocupam um espaço intermediário entre o local da festa, de onde são acesos e lançados, e o fundo, localizado pela paisagem de montanhas e igrejas. Ao mesmo tempo, esses balões sugerem ascensão espacial e diferentes distâncias em profundidade. A sucessão de montanhas em planos que se elevam pelo quadro ganha um

---

[14] Ao referirmos a *imaginário do ar* usamos uma nomenclatura desenvolvida por Bachelard que classifica o imaginário dos poetas por *matérias fundamentais,* ou por *imaginação material,* baseado nos quatro elementos básicos: o fogo, a terra, a água e o ar.

"Acreditamos poder falar de uma lei das quatro imaginações materiais, lei que atribui *necessariamente* a uma imaginação criadora um dos quatro elementos: fogo, terra, ar e água. Sem dúvida, vários elementos podem intervir para constituir uma imagem particular; existem imagens *compostas*; mas a vida das imagens é de uma pureza de filiações mais exigente. Desde que se oferece em série, as imagens designam uma matéria-prima, um elemento fundamental. A fisiologia da imaginação, mais ainda que sua anatomia, obedece à lei dos quatro elementos. [...] cada elemento é imaginado em seu dinamismo especial; há uma cabeça de série que determina um tipo de filiação para as imagens que a ilustram" (BACHELARD, 1990b, p.8).

Ou ainda: "(…) não estamos em erro, acreditamos, ao caracterizar os quatro elementos como os hormônios da imaginação. Eles põem em ação grupos de imagem. Ajudam a assimilação íntima do real disperso em suas formas." (BACHELARD, 1990b, p.12).

sentido maior de verticalização através desse trânsito aéreo. A imagem não se presta à demonstração do olhar do observador em movimento como um instantâneo ou recorte que dê conta das sensações em deslocamento. Os espaços é que se desdobram num *olhar* – imaginário – que busca sempre mais distância, fazendo com que a distância mais próxima e a mais longínqua tenham o mesmo valor e acabem por ocupar o mesmo local, que pode ser mensurado na sua resignificação dentro do espaço pictórico. O movimento parece estar totalmente ausente da pintura, mas essas projeções das diferentes distâncias num único lugar são resultado do devaneio do movimento e sonho de um deslocamento aéreo.

A psicanálise converte o *sonho de vôo* (BACHELARD, 1990b, p. 19) em símbolos de desejos inconscientes, dando um sentido definido a esta experiência onírica. Porém, interessa aqui procurarmos uma outra interpretação que leve em conta o caráter *estético* que resulta dessa experiência particular do pintor. O vôo, especificamente, não é tematizado por Guignard, talvez seja sugerido quando os balões invadem o espaço aéreo, mas nas pinturas onde os balões estão ausentes, encontramos também essa relação entre distâncias que deriva do sonho de vôo. O resultado estético não visa às impressões de vôo, mas a uma reelaboração que recupera panoramicamente este estado no ato da pintura. Não é o relato visual do sonho o que se produz com a pintura, mas um novo devanear em estado próximo ao do sonho noturno. A pintura sugere uma viagem imaginária autônoma em relação às imagens advindas dos sonhos. Neste sentido, o uso que Guignard faz do sonho é totalmente distinto dos artistas surrealistas.

As formas são instáveis, sua estrutura é maleável e resulta em uma teia de relações, pois o princípio que norteia esses espaços é sua própria dinâmica de transformação. Novas formas são concebidas, distintas da realidade percebida, somando os espaços do porvir pressentidos no devaneio.

4.2 O distante próximo: o espaço interiorizado

São altitudes cinzentas

são áridas crateras
Isto é uma terra morta,
uma estrutura de ossos apenas,
frios e amarelos

Um fio d'água inútil desce
como se estivesse parado
(Oh! é uma vista de muito longe,
de uma desmedida distância!)

Um fio d'água desce. (Longo)
Para nenhum lábio. (Fino)
Para raiz nenhuma (Interminável)
Estritamente mineral caminho.

Deve haver na profundidade
para além destes sulcos, destas escarpas, destas fissuras,
no fim deste abismo de pedra
um centro líquido, uma pupila espelhante
por onde passam os nossos rostos, as nuvens,
e nos desenhos do céu
a medida do mundo inalcansável.

Cecília Meirelles

São João, 1961 (fig. 77)

Festa Junina, 1961 (fig. 78)

Noite de São João, 1961 (fig. 79)

São João, 1961 (fig. 80)

Noite de São João, 1961 (fig. 81)

Noite de São João, 1961 (fig. 82)

Esta última série de pinturas imaginantes, executadas no mesmo ano de 1961, apresentam algumas relações espaciais semelhantes. Não é mais possível distinguir um limite preciso entre o céu e a terra. Aquele céu que era cada vez mais empurrado para a borda superior do quadro agora se insere dentro da geografia montanhosa, na forma de uma matéria vaporosa, nebulosa, em gases que se espalham por toda a topografia. Diferentemente daquele sentido de ascensão e aprofundamento nas distâncias dos últimos quadros analisados, nestes há a sugestão de um movimento ambíguo entre a ascensão e a dispersão aérea, que por vezes sugere a suspensão das forças da gravidade e a total ausência de uma direção de movimento. Só a condensação líquida que escorre com a diluição dos pigmentos, corroendo as formas terrosas, indica um sentido que rompe essa imobilidade. Aquele espaço intermediário que detectamos nos quadros anteriores, referente ao vazio ocupado pelo ar transparente, ganha uma densidade estranha e aquosa. As nuvens, gases e névoas já estavam presentes em pinturas imaginantes desde a década de 30, mas elas aderiam às montanhas, à topografia, e na medida em que essa paisagem se constituía como fundo do quadro, esses elementos voláteis também se localizavam no fundo. Nestas últimas pinturas, o fundo caracteriza-se mais ainda como único plano espacial, coincidindo com o plano do suporte, contudo o tratamento pictórico mais rarefeito instala uma ambigüidade espacial, uma incerteza quanto à bidimensionalidade, sugerindo um espaço intermediário de uma atmosfera mais densa, um ar pesado que ocupa todos os espaços.

Quando os luminares celestes estão presentes, o sol, a lua e as estrelas, eles não parecem estar a uma distância maior que as montanhas, num céu que esteja por trás, mas se assemelham a objetos pênseis, flutuando junto com as nuvens, as igrejas, as pontes, os trens e os balões. A ausência de um céu, que esteja por detrás da paisagem montanhosa, remete ao mapa que Guignard pintou de Olinda em 1943. O pintor fecha um ciclo onde explorou a imaginação do espaço geográfico exercendo pinturas de *vistas,* transformando-as num olhar que desdobra a profundidade e a projeta em camadas de planos verticalmente sucessivos, até a constituição da *distância* como mote que o leva ao devaneio paisagístico. Reencontra a sua paisagem imaginária de Olinda que transpunha a espacialidade dos mapas fantásticos.

O espaço característico das paisagens imaginantes representa a amplidão paisagística. Não podemos desprezar o fato de que a amplidão era um dos signos identificados ao país, compondo um motivo de orgulho nacional. Mas a grandiosidade, a exuberância dadivosa e a eloqüência metaforizada pelo discurso patriótico são transformados nas pinturas de Guignard, revestindo-se de seu sentido inverso: o grande revela o singelo. Essa amplidão da paisagem guarda a timidez, o que está enrustido entre as vertentes que dificultam os trânsitos, entre as distâncias que desanimam os percursos, entre as montanhas rochosas que compartimentam núcleos tão diminutos. Agora só as igrejas se destacam sobre essas vertentes abissais que decantam os céus. Já não vemos mais as casinhas, ou a cidade com seu núcleo urbano mínimo, mas as pessoas congregam-se em torno da igreja, nos adros à beira dos abismos. Nas paisagens anteriores de Minas, tanto nas *imaginantes* quanto nas *vistas*, a percepção do tempo já tendia para um enfoque de cruzamentos entre a atualidade e o passado incrustado nessas cidades – que se conservaram como documentos históricos por fator de decadência econômica – e na continuidade do trabalho arcaico do condutor do carro-de-boi, do carregador de lenha, do tropeiro de muares, nas casinhas singelas com teto de sapé, nas casinhas de taipa com seu colorido desbotado, nas chaminés das fábricas espalhando a mancha de fumaça branca nos vales, as quais se assemelham mais com as rústicas olarias do que com as siderúrgicas que começavam a se instalar em Sabará e Ouro Preto.

O cruzamento da modernidade plástica com uma temporalidade que resiste à incorporação das leis de mercado é detectado por Rodrigo Naves. O autor relaciona a *dificuldade de forma* da arte brasileira com uma recusa à realidade que se torna mais aparente na obra de Volpi e de Guignard.

> A relutância em estruturar fortemente os trabalhos, e com isso entregá-los a uma convivência mais positiva e conflituada com o mundo, leva-os a um movimento íntimo e retraído, distante do caráter prospectivo de parcela considerável da arte moderna. Esse recolhimento contudo não livra os trabalhos da realidade. Ao contrário, essas estruturas frágeis se deixam envolver de maneira complexa e inesperada. Sua natureza remissiva – a necessidade de constantemente devolver as aparências a um tímido questionamento de sua existência – evoca uma sociabilidade de ordem semelhante, pouco definida, doce, e reversível. A feição um tanto primitiva dos trabalhos de Guignard e Volpi [...] tem uma significação profunda. A recusa à violenta sociedade do trabalho marca-os do princípio ao fim. Essas obras tímidas supõem um modo suave de moldar as coisas, e estão mais para um arte-

> sanato amoroso ou para um extrativismo rústico do que para a conformação taxativa da indústria (NAVES, 1996, p. 21).

Rodrigo Naves encontra um sentido para o *primitivismo* de Volpi e Guignard distinto tanto do nacionalismo brasileiro, quanto da apropriação que as vanguardas fazem desses recursos para a ruptura com as formas constituídas da arte do passado.

> É de admirar que homens tão sensíveis revelem o vínculo estreito entre setores menos duros da sociedade e o sistema econômico global, e que não traduzam em desespero, dor ou violência a extinção necessária e iminente desse mundo que lhes serve de modelo. Porque essa doçura, contenção ou senso de equilíbrio podem, sim, derivar da esperança de resgatar artisticamente certas experiências concretas de setores da população. Mas esse ideal é de tal modo singelo que todas as formas mais afirmativas põem-no em xeque (NAVES, 1996, p. 21-22).

Se o motivo arquitetônico das fachadas de Volpi expande-se até as bordas do quadro estruturando a composição no plano pictórico sem sugestão de profundidades, a topografia de Guignard toma o espaço e o restringe, anulando qualquer presença construtiva dos elementos arquitetônicos subjugados ao grande espaço a sua volta. A ascensão dos planos pelo campo do quadro diminui a sugestão de profundidade do espaço, sem anular o sentido de amplidão. É um espaço concluso que delimita um campo, que por sua vez, coincide com os limites do quadro. Como a pintura não sugere mais um infinito, o elemento misterioso, metafísico, ou espiritual associado à luz atmosférica do céu, torna-se agora íntimo e não mais evasivo. Concomitantemente, a luz das últimas pinturas é progressivamente evanescente, a partir de uma fatura cada vez mais fina, magra, líquida. Na aquarela e nas tintas transparentes em geral, a luz vem do suporte normalmente branco, é uma luz que vem de dentro, vem do fundo da matéria pictórica. As passagens de pincel de Guignard, embebido de solvente, dissolvem as camadas coloridas anteriores, abrindo frestas liquefeitas de luz por entre as massas topográficas, as rochas dos penhascos, os gases aéreos. Essa claridade ambígua, não alcança mais os pontos de incandescência e saturação da cor das pinturas anteriores, nem as sombras atingem um grau de escuridão em tons baixos que poderiam sugerir gravidade e consistência das coisas. É um mundo sutil, frágil, delicado que não impõe a sua presença, mas que parece decantar lentamente, sugerindo seu tempo a partir dos procedimentos técnicos do pintor. Nessas seis pinturas de dimensão pequena, o espaço representado é o mais amplo e distante, no entanto, também parece próximo, quase ao alcan-

ce da mão, neste mundo em miniatura. Guignard produz lentas aparições do interior das tramas do tecido ou das camadas de tinta – lenta aparição de uma interioridade num tempo geológico, tempo de substancialização da paisagem em vapores, rica sugestão de mistérios e indefinições.

Rodrigo Naves vê nesses espaços ambíguos das paisagens de Guignard um afastamento das determinações históricas e reconhece nesse movimento algo muito familiar, constantemente identificado como *brasileiríssimo.*

> De saída, tudo em sua pintura parece rejeitar uma identidade marcada, que interrompa as lentas sedimentações. Essas paisagens imaginárias evocam regiões perdidas, topografias ambíguas; essas áreas montanhosas estariam bem no fundo do mar, ou então nas nuvens, traçando um relevo celeste. Quem habitaria, afinal, essas extensões? Distância e proximidade se confundem. O que está à mão tem muito de miragem e apenas as extensões homogêneas guardam alguma realidade.
>
> São porém essas pequenas figuras – balões, igrejas, trens, palmeiras etc. – que reforçam a sensação de estranheza, ainda que também tornem as cenas de Guignard familiares (NAVES, 1996, p. 139).

As figuras aparecem nessas pinturas em proporções diminutas em meio àquelas extensões que parecem ser intransponíveis e sua distribuição estabelece um trânsito de figurações iconográficas, tornando também o espaço de tal amplidão num componente singelo: o grande se torna íntimo, próximo. O elemento humano tão singelo, tão minúsculo, agregado de símbolos religiosos, de elementos históricos e artísticos, de significados culturais identificado com o popular e o folclórico, não se destaca nesse espaço, nem é subjugado por ele, vivem em harmonia, alcançam um ponto de equilíbrio.

Bachelard analisa os devaneios de mundos miniaturizados na literatura, tão próximo do imaginário dos pintores de paisagem, que por sua vez ajudavam a alimentar esse imaginário em escritores como Swift, por exemplo:

> A miniatura é um exercício de frescor metafísico; permite mundificar sem se arriscar muito. [...] o longínquo forja miniaturas em todos os pontos do horizonte. Diante desses espetáculos da natureza distante, o sonhador destaca essas miniaturas como ninhos de solidão onde sonha viver. [...] o grande sonhador transpõe o espaço intermediário para "mergulhar" no minúsculo. As aldeias perdidas no horizonte tornam-se então pátrias do olhar. O longínquo nada dispersa. Ao contrário, agrupa numa miniatura um país em que gostaríamos de viver. Nas miniaturas

> do longínquo, as coisas díspares vêm "se compor". Elas se oferecem então à nossa "posse", negando o longínquo que as criou (BACHELARD, 1989, P. 178).

Em meio a esses espaços amplos e distantes de um Brasil antagônico ao modelo progressista, o pintor revela a intimidade e a singeleza numa aproximação simpática às figuras retratadas e aos emblemas, símbolos, gostos, costumes e crenças associados a essas gentes. Mesmo quando se trata do Rio de Janeiro, Capital Federal, Guignard cria uma cidade distante da modernidade, talvez problematizando esta mesma modernidade ou a nossa modernidade possível. Nos retratos familiares, o personagem urbano-cosmopolita carioca é alguém muito semelhante a qualquer personagem interiorano de qualquer região do país. É através das pessoas da classe trabalhadora ou em carreiras por vezes não relacionadas à atividade econômica produtiva – com a pompa e a farda imbuída da dignidade do serviço patriótico – que o artista encontra no pequeno nosso melhor exemplo. Segundo Ana Maria de Moraes Belluzzo (1999, p. 172), essas pessoas das pinturas de Guignard "faíscam num momento de esperança e ilusão". Elas transmitem, em sua coesão, integridade e alegria, a possibilidade da vida em comunidade, da vida integrada ao meio, à natureza, a relação positiva com o país. Mas não há menções ao progresso tecnológico inerente à ideologia nacionalista, dificultando, dessa forma, a inserção dessas pinturas dentro da programática modernista. Nas paisagens imaginantes, as tensões se desfazem, o pequeno pertence ao grande e se harmoniza com o todo. A intimidade descoberta nesses espaços imensuráveis está no processamento de um olhar sobre si mesmo, a partir do olhar sobre a paisagem. Nesse olhar para dentro se revelam símbolos da infância. Eles se manifestam na temática e na linguagem singela em que são pintadas essas construções, essas igrejinhas e, também, os costumes, festejos e brincadeiras desses personagens em miniatura.

A aproximação com a sintaxe "ingênua" não ocorre em toda a obra do pintor, nem pode ser creditada a períodos, mas, sim, estar associada a alguns gêneros de sua pintura. Ausentes nas suas paisagens de vistas, naquelas mais empíricas, nos retratos de encomenda de amigos ou pessoas importantes, ela é inerente aos *retratos populares* e às *paisagens imaginantes*. Confundindo aqueles que vêem esta produção pela primeira vez, levando a interpretações enganosas e a usos exóticos, é significativo que a parte de sua produção mais imaginativa tenha este aspecto infantil.

Modernistas como Tarsila do Amaral e Di Cavalcanti colaboraram para a constituição de identidade plástica brasileira através da visualização da cultura popular e até de certa apropriação a códigos sintáticos associados a esta cultura. Como ocorre igualmente na linguagem poética de Mário de Andrade e Oswald de Andrade. Em Guignard tal recurso não visa o potencial transgressor das linguagens cultas tradicionais, nem exclusivamente a aproximação simpática às culturas menos ilustradas, potencializadoras neste momento da identidade brasílica. O motor principal da aproximação de Guignard com a sintaxe e a semântica popular é de âmbito muito mais íntimo.

Nas paisagens imaginantes de Guignard o tema não é só a natureza mas, principalmente, as cidades infiltradas em seu seio, as cidades coloniais, criação dos homens, criação do século XVII e, na leitura que o modernismo lhe faz, recriação do século XX. Guignard prioriza, entretanto, a consciência que tem de seu próprio olhar contaminado por associações, lembranças, devaneios e sonhos que transformam o mundo que está contemplando. Enfoca o banal, o piegas, para refigurá-lo como maravilhoso, puro encantamento. Guignard anseia por paraísos que só encontraria na sua transfiguração da realidade através da arte.

Tornaram-se folclóricas as bebedeiras de Guignard, que por vezes ocuparam o papel de justificar a sua produção plástica em leituras semelhantes às produzidas sobre a obra de Van Gogh, explicando-as como sintoma de patologias. Ao contrário, vejo tais experiências como sintomas da crise existencial recorrente a consciência crítica do artista na modernidade. Jorge Coli (1989, p. 234) identifica a gênese da modernidade artística na percepção de Baudelaire da dificuldade do artista de estar no mundo, diante da banalidade moderna, mas ao mesmo tempo, sabendo-se pertencente ao seu tempo, ancorado no presente: "O artista possui, no entanto, o poder de recriar, a partir desse dado primeiro, uma espécie de sobre-realidade." Coli lembra o papel central dos *paraísos artificiais* para Baudelaire no estímulo e na superação dos dados imediatos dos sentidos, chegando à embriaguês para a superação da banalidade. "Por isso surge a necessidade dos paraísos artificiais: as drogas, o enfraquecimento físico, a febrilidade, a música de Wagner, própria a produzir a mais prodigiosa embriaguês" (COLI, 1989, p. 236). Se a modernidade frustra a sensibilidade aguçada com seus resultados opressivos, a arte se torna cada vez mais o local para o fascínio. Cons-

ciência do mundo através da consciência de si. “O que é a arte pura, segundo a concepção moderna? É criar uma sugestiva magia contendo ao mesmo tempo o objeto e o sujeito, o mundo exterior ao artista e o próprio artista.” (BAUDELAIRE apud COLI, 1989, p. 236).

No caso de Guignard, o mundo que se abria através de sua arte tinha muito da criança que passara a infância no Brasil. A intimidade investe-se de uma ternura propícia aos seus devaneios de retorno à infância, anunciada pela singeleza do tratamento pictórico.

A infância é tocada nestas pinturas, na produção de um imaginário muito próximo ao pueril, e no desenvolvimento de uma linguagem plástica igualmente devedora de processos psíquicos restauradores de experiências do passado e, principalmente, dos devaneios vivenciados na infância. Apoio-me em Bachelard nessa interposição de uma análise psicológica, não no sentido de olhar a obra a partir da biografia, mas entender um potencial inerente à sua linguagem, que não está limitado às questões psicológicas do autor, ao contrário, supera-as, canalizando através dos procedimentos plásticos um imaginário de âmbito mais abrangente. Vejamos como Bachelard, radiografando as imagens poéticas, detecta um mergulho na infância que resulta em devaneios muito diversos daqueles produzidos como forma de compensação das frustrações particulares:

> [...] há devaneios tão profundos, devaneios que nos ajudam a descer tão profundamente em nós mesmos que nos desembaraçam da nossa história. Libertam-nos do nosso nome. Devolvem-nos, essas solidões de hoje, às solidões primeiras. Essas solidões primeiras, essas solidões de criança, deixam em certas almas marcas indeléveis. Toda a vida é sensibilizada para o devaneio poético, para um devaneio que sabe o preço da solidão. A infância conhece a infelicidade pelos homens. Na solidão a criança pode acalmar seus sofrimentos. Ali ela se sente filha do cosmos, quando o mundo humano lhe deixa a paz. E é assim que nas suas solidões, desde que se torna dona dos seus devaneios, a criança conhece a ventura de sonhar, que será mais tarde a ventura dos poetas. Como não sentir que há comunicação entre a nossa solidão de sonhador e as solidões da infância? E não é à toa que, num devaneio tranqüilo, seguimos muitas vezes a inclinação que nos restitui às nossas solidões de infância (BACHELARD, 1988, p 93-94).

Os trabalhos de pesquisa biográfica podem nos auxiliar aqui. Frederico Morais empreendeu importante levantamento a partir da série de reportagens para os *Diários Associados* de Belo Horizonte, intitulado *Estão assaltando Guignard*, iniciado em 1960, portanto enquanto o artista era vivo, resultando posteriormente em dois livros sobre o artista. A-

poiarei-me, entretanto, num texto de Lélia Coelho Frota, historiadora que, seguindo o percurso empreendido por Morais, ampliou o material documental e historiográfico acerca do pintor. A autora enfoca fatos biográficos significativos para as escolhas temáticas do pintor, e conforme apontamos há pouco, também à sua concepção imagética em consonância à sintaxe:

> O pai de Guignard – que Frederico Morais (1979) encontrou em documentos ora como comerciante, ora como corretor de imóveis, ora como fiscal de impostos em Petrópolis – era adorado pelo filho buscou corrigir o problema da fissura palatina do menino, desde logo, fazendo com que operassem pouco depois da lactação, mas a cirurgia não se mostrou adequada [...]
>
> Do afeto demonstrado pelo pai à criança que toda a família chamava de Ninito – ficou a lembrança feliz do dia-a-dia e também das festas de Natal e de São João. [...]
>
> O aniversário de Alberto pai caía no dia de São João, e, além de oferecer um almoço na Crêmerie, ao ar livre, [...] à noite ele arranjava uma linda exibição de fogos de artifício, que acordava o filho para ver, com balões subindo para o céu [...] um acontecimento dramático vem abalar a sua existência de criança em 1906: seu pai, perturbado por dificuldades financeiras, morre antes de completar 40 anos, em conseqüência do disparo talvez acidental de uma arma de caça. A família, assistida por um seguro de vida de Alberto José, deixa para trás o quadro até então feliz da vida em Petrópolis e se muda para o Rio de Janeiro.
>
> [...] Quando ele completa 11 anos, em 1907, sua mãe casa-se com o barão de Schilgen, originário do sul da Alemanha, que será para Guignard um péssimo padrasto [...] (FROTA, 1997, p. 13-14).

A família embarca para a Europa ainda em 1907, e lá o menino estuda em colégios internos tendo muito pouco contato com a mãe e a irmã, sendo afastado pelo padrasto mesmo nos períodos de férias. Não delonguemos demais pelos dados biográficos, por isso resumo aqui o desenlace da história familiar do pintor. Em 1926 sua mãe falece na Riviera francesa, e no ano seguinte sua irmã Leonor de tuberculose. Há muito que Guignard não as via, e a perda pode ter levado o artista a decidir-se, com 33 anos, a voltar para seu país de origem. Aqui no Brasil, a paisagem montanhesa redescoberta em Itatiaia e em Minas Gerais, ganha significados afetivos profundos.

Os traumas não explicam a obra, mas talvez valorizem os momentos de felicidade únicos que os antecederam, e por isso, podem ser vistos como psiquicamente potencializadores, resultando de forma positiva e criadora, em elementos da poética. Poderíamos

ver essas paisagens imaginantes como dependentes do imaginário da infância do pintor, diferentemente das pinturas de vistas de Minas Gerais. Essas últimas tendem a buscar as alturas, mas o olhar de Guignard só alça o vôo quando sua pintura se liberta da percepção direta ao motivo e processa o devaneio.

Bachelard afirma que a memória é um campo de ruínas psicológicas, e a imaginação criativa através das linguagens artísticas, restitui essas memórias de maneira saudável, devolvendo a crença e a possibilidade de restaurar o sonho de felicidade que emanava da infância.

> Toda a nossa infância está por ser reimaginada. Ao reimaginá-la, temos a possibilidade de reencontrá-la na própria vida dos nossos devaneios de criança solitária. [...]
>
> Assim, as imagens da infância, imagens que uma criança pôde fazer, imagens que um poeta nos diz que uma criança fez, são para nós manifestações da infância permanente. São imagens da solidão. Falam da continuidade dos devaneios da grande infância e dos devaneios de poeta (BACHELARD, 1988, p. 94-95).
>
> [...] Em sua primitividade psíquica, Imaginação e Memória aparecem em um complexo indissolúvel. Analisamo-las mal quando as ligamos à percepção. O passado rememorado não é simplesmente um passado da percepção. Já num devaneio, uma vez que nos lembremos, o passado é designado como valor de imagem. A imaginação matiza desde a origem os quadros que gostará de rever (BACHELARD, 1988, p. 99).

Em Guignard o imaginário infantil ganha forma através de procedimentos plásticos semelhantes ao fazer artístico das crianças, resgatando uma etapa onde o processo de criação se manifesta de maneira lúdica, como brincadeira, sonhando, associando e simbolizando o real. As expressões artísticas primitivas, de arte popular e folclórica, tanto quanto o imaginário e as expressões plásticas infantis foram matéria de estudos de importantes artistas modernos como Matisse, Picasso, Miró, e de publicações em Munique no período de estudos de Guignard, como o *Almanaque do Cavaleiro Azul*, organizado por Franz Marc e Wassili Kandinsky[15]. Também os textos de Paul Klee[16] onde reflete suas experiências plás-

[15] Ivone Luzia Vieira lembra que Guignard ingressa na Academia de Belas Artes de Munique em 1915, portanto ainda em tempo da efervescência das idéias estéticas divulgadas no Almanaque do Cavaleiro Azul, e discutidas entre os estudantes e alguns professores propensos à modernização. "A leitura, em retrospectiva, da

ticas a partir do estudo que empreende sobre os desenhos de Félix, seu filho, e seu particular interesse nas produções imagéticas das culturas "primitivas".

Bachelard identifica no imaginário das paisagens amplas, os sonhos de infância, origem resgatada por essas imagens ao serem produzidas em imagens poéticas, nas imagens contempladas do mundo real e poderíamos estender também às imagens pintadas:

> O ser do devaneio atravessa sem envelhecer todas as idades do homem, da infância à velhice. Eis por que, no outono da vida, experimentamos uma espécie de recrudescimento do devaneio quando tentamos fazer reviver os devaneios de infância.
>
> Esse recrudescer, esse aprofundamento do devaneio que experimentamos quando pensamos na nossa infância, explica por que, em todo devaneio, mesmo naquele que nos embala na contemplação de uma grande beleza do mundo, logo nos encontramos no declive das lembranças; insensivelmente somos conduzidos para devaneios antigos, de repente tão antigos que já nem pensamos em datá-los. [...] O mundo do devaneio da infância é grande, maior que o mundo oferecido ao devaneio de hoje. Do devaneio poético diante de um grande espetáculo do mundo ao devaneio da infância há um comércio de grandeza. Assim, a infância está na origem das maiores paisagens. Nossas solidões de criança deram-nos as **imensidades primitivas** (BACHELARD, 1988, p. 96-97. Grifos meus).

Essa natureza que facilmente poderia alimentar a sensibilidade ao *sublime,* humaniza-se nestas pinturas de Guignard, inclusive por lançar mão de recursos lingüísticos que investem nesses espaços a poética da singeleza.

Guignard pinta para se lembrar. As pinturas são imagens que revivem sonhos, imagens que processam devaneios e talvez restituam devaneios antigos. Bachelard afirma que "é preciso embelezar para restituir. [...] A lembrança pura só pode ser reencontrada no devaneio" (BACHELARD, 1988, p. 110).

Aquele espaço aberto ao desdobramento sugerindo um vôo fecha-se, então, e se apresenta inteiro num único plano, projetando a profundidade numa vertical que atinge a

---

obra de Guignard mostra que ele foi sensível às idéias primitivistas em ascensão na época, pois os embates entre *civilização* e *natureza* tornaram-se relevantes no pós-guerra e provocaram o interesse não só pelas culturas primitivas e exóticas, mas também pela arte popular." (VIEIRA, 1998, p. 35).

[16] Quanto à publicação dos ensaios de Paul Klee, inicia-se em 1920 com *Schöpferische Konfession*, no periódico *Tribüne der Kunst und Zeit,* volume 13, Berlim (V. REGEL, 2001, p.113).

borda superior do quadro e anula totalmente o espaço reservado para o céu. Não é mais possível ter a sugestão da viagem que se aprofunda, que percorre as distâncias adentrando o país num ímpeto modernista de redescoberta e novas identificações. O espaço agora limitado indica que algo foi alcançado. É um espaço de dentro, uma espécie de câmara que incorpora a grandiosa paisagem do interior do Brasil. O percurso de descoberta desse espaço corresponde a um mergulho no interior do artista. A ascensão, a visão do alto, a visão à distância e o devaneio do vôo foram passos em direção ao longínquo exterior que corresponderam a um processo dialético de interiorização. O mundo visto de longe se revela em seus aspectos mais singelos, identificados intimamente pelo artista. O espaço da amplitude exterior imensurável torna-se espaço nuclear da vivência psíquica do artista, e é aí que a relação tempo-espaço se diferencia dos dados perceptivos da realidade, do tempo em devir. A aparência de grandiosidade da paisagem, de imensidão espacial, transforma-se na substancialização da luz e das matérias elementares dessa paisagem e no desvelamento de matérias sutis. Os procedimentos e meios pictóricos correspondem a uma poética das transformações internas das matérias, nas velaturas que depositam camadas transparentes de pigmentos líquidos, que decantam sobre as bases minerais do branco de cálcio e cola que recobre a superfície dura da madeira ou a trama porosa das fibras vegetais. A tinta dissolvida torna o pigmento visível em estado molecular, grão colorido que se instala entre a textura do suporte, revelando a estrutura básica de sua trama, sua estrutura interna que corresponde a um imaginário das substâncias primevas. A matéria passa por corrosões que a depuram, os torrões de terra são erodidos, as substâncias se volatilizam, os líquidos evaporam, as superfícies mais duras sofrem infiltrações que as tornam semelhantes a matérias esponjosas. É o processo inverso da pintura que sobrepõe a massa gordurosa, adicionando a luz sobre um substrato escuro: a ação de pintar escava a luz de dentro, diluindo a passagem anterior, esfregando com trapo a superfície tingida até ela tinir sua luz escondida. Assim como Goeldi, que traz a fibra da madeira para a estampa numa sucessão de negrumes mais densos à medida que sucedem os nós da madeira, é na intimidade com seus materiais, com seus meios que Guignard, por sua vez, desenvolve sua poética específica nas imagens de devaneio. Guignard esfrega docilmente seu pigmento sobre a textura da cal da base até impregnar-lhe cores sutis, que serão submetidas a pinceladas de solvente, deixando escorrer seu rastro

nesse procedimento de lavagens, de limpezas em semelhança às purificações que os alquimistas procuravam impingir às matérias. Se Goeldi revela o exterior da noite escura no interior profundo da matéria, Guignard encontra uma luz interior simbólica na constante eliminação do excesso, no lento apagamento dos sinais captados pela percepção, que vão se transformando em signos da matéria sonhada, signos da imaginação.

> Sua tinta fluida, suas pinceladas diretas, sem contorno, a cor que se interpenetra para escorrer mais adiante e configurar outra forma, a liberdade de planos que cria um movimento harmonioso, um ritmo contínuo, sem cortes ou ilusões de perspectiva linear, pois essas paisagens são formalizadas num campo onde os elementos espaço-tempo se unem, porque os montes, as igrejas, os caminhos, os balões, as pessoas, as nuvens, o céu, se cruzam, se superpõem sem nenhum rigor nas proporções, sem nenhum verismo. Nosso olhar explora o espaço e o tempo como se a pintura nos convidasse a um passeio imaginário (SONSOL, 1982, p. 29).

Rodrigo Naves também mostra-se sensível às sugestões da materialidade da pintura de Guignard e procura codificá-la dentro dos referenciais modernos da arte internacional, encontrando, porém, dificuldades para sustentar a qualidade desta obra quando restringe seus critérios exclusivamente a esses ditames.

> Diante desses quadros de Guignard ficamos à espera, na expectativa de definições mais marcadas. E nem mesmo à paciência sua pintura conduz. A todo instante ela promete uma revelação que não chega a cumprir. Esperamos que, a qualquer momento, uma figura se erga das brumas e catalise as forças que aquelas massas turvas deveriam conter. Nada. A ausência de dinâmica nesse mundo homogêneo e contido suspende qualquer possibilidade de irrupção. [...] Em seu vagaroso movimento de aparecimento, sempre inconcluso, a pintura de Guignard afasta toda temporalidade regular, que confira dinâmica e sistematicidade às atividades. O seu tempo tem a lentidão dos processos naturais – germinação, amadurecimento–, que tão logo atinjam seu ponto culminante, negam aquilo que vinham prometendo.
>
> Por isso, por todas as características apontadas na obra de Guignard, seus quadros armarão mais um paradoxo, a inverter outro aspecto fundamental da arte moderna. [...] Diante desse espaço relutante, dessa fatura repleta de transparências e indefinições, dessa matéria que retira sua força do poder de dissolução que rebaixa drasticamente a intensidade das demais figuras, torna-se impossível o trabalho da superfície pictórica como tal (NAVES, 1996, p. 136-137).

Gostaria de reter aqui este olhar perspicaz do crítico que aponta tantas especificidades únicas na pintura de Guignard. Naves implica que neste mundo de Guignard a única afirmação dos componentes plásticos "reside em suspender renovadamente sua atualidade". Mas esse mundo, substantivado pela paisagem de Guignard, é um mundo em processo

de aparecimento. A imagem ainda não se concretizou, ela é apenas sugerida e neste processo de fazer vir à tona determinadas substancializações o artista se aproxima da revelação de seu íntimo.

Guignard ao evitar as manifestações mais afirmativas da natureza e conter as expressões mais pungentes de sua arte, que teve seu desenvolvimento inicial próximo aos arroubos do expressionismo alemão, visava afinar o seu *metier* para a captação de sugestões mais sutis que o sensibilizavam interiormente. Alexandre Eulálio, em resenha posterior ao falecimento do artista, procurando sintetizar suas qualidades e traduzi-las para um público mais amplo, detecta essas artimanhas de Guignard a usar o humor, o comentário ingênuo, a face doméstica e brejeira estrategicamente montadas para suavizar um mergulho mais profundo ou para lidar com os aspectos sombrios das sugestões indistintas.

> Nada mais justificável do que falar numa vocação mozartiana de Guignard: clareza, finura, precisão, suavidade, argúcia são constantes da sua obra. Monstro da delicadeza, cultivava uns poucos mitos escolhidos, mesmo no mais sério era, como se diz aí, lúdico. (Pode ser mesmo que seja esse o aspecto fundamental de sua invenção, fio invisível ligando o modo de ser primeiro da personalidade dele). Daí um pudor instintivo levá-lo a transformar tudo aquilo na sua obra seria pungente, e por isso talvez incômodo, em atmosferas encantatórias e em secreto humorismo, sem rótulo nenhum. Quem sabe por esse motivo escondia-se num fantasiar cidades e mais terras, e gente, santo, planta, como se disfarçando: às vezes ficava só o nome escuro, Beco da Sombra; ou era o balão incendiando-se na tarde luminosa, enquanto fogos, margaridas altíssimas, queimavam-se em torno de minúsculas igrejas mineiras numa baixada de sonho, terra e céu confundidos.
>
> Incisivo muitas vezes nunca foi veemente, nem mesmo nos quadros que coruscavam. O leite forte do Expressionismo, que bebeu na fonte germânica, passou nele pelas mais diversas metamorfoses. Espírito aberto ao contato direto com as coisas, fora preservado por aquilo que Bernanos gostava de chamar de o gênio da infância.
>
> Interiormente disponível era, contudo de rara coerência íntima (EULÁLIO, 1962, p. 3).

O espaço pictórico associado à intimidade que Guignard disponibiliza está agregado de símbolos coletivos. Este é um espaço íntimo que toca a muitos, que dialoga com as questões da brasilidade, que reflui para os sentidos coletivos. “A busca continuava a ser a de uma empatia com a paisagem e a vida ao redor, o drama lírico do sujeito diante do mundo.” (BRITO, 1982, p. 12).

Rodrigo Naves questiona se em Guignard não há uma concepção de natureza típica da produção brasileira, caracterizada por esta "visualidade difusa" (NAVES, 1986, p. 65), contrária a que predomina na cultura norte-americana que revela uma "natureza em expansão, pura liberação de energia". Para Naves, a natureza que vigora de nossas obras artísticas é "mais substancializada e rarefeita", "avessa a individuações" e "insondável em sua interioridade", em acordo com a percepção de Mário de Andrade, apontada por ele: "no fundo da mata-virgem nasceu Macunaíma, herói da nossa gente. Era preto retinto e filho do medo da noite" (apud NAVES, 1986, p. 65).

Mas Guignard lida com esses mistérios de outra maneira, diferente do medo que Graça Aranha apontava nos negros e nos índios em relação à natureza, e que vemos ecoar em *Macunaíma,* de Mário de Andrade. O pintor envolvia tudo num sentimento de empatia, associando essa natureza – "que não se manifesta e que resiste à diferenciação" (NAVES, 1986, p. 65) – à população que pontua seus espaços com balões, casinhas singelas e igrejinhas. É a face doméstica e brejeira, a que Rodrigo Naves se refere ao comentar o quadro *A família do fuzileiro naval,* a qual empresta a essa natureza "uma certa intimidade faceira com o mundo" (NAVES, 1986, p. 67).

Talvez esta obra se renove para as gerações posteriores a Guignard por não determinar sentidos concretos, "definições marcadas". Daí o resultado plástico que parece inacabado, só esboçado, sugerido, e essas matérias substancializadas, a condensação que se instila em tudo, fazendo com que nuvens e montanhas pareçam constituídas pelas mesmas substâncias. Seus elementos parecem ainda não ter se definido, água, terra, ar e fogo estão em estados intermediários: nuvem, vapor, fumaça, areia em sedimentação, água barrosa, rocha liquefeita. É como se a gravidade aqui fosse outra, semelhante a do fundo do mar, onde os corpos se soltam do solo, ou em órbita lunar. A explanação de Naves dá conta desta substancialização, mas não procura aí a sua especificidade, a sua poética, o caráter próprio dessas imagens, tão estranhas, mas tão singelas e íntimas.

Vejamos como Bachelard detecta as solicitações imagéticas que nos vêm das substâncias e das matérias:

> Mostremos pois rapidamente que toda matéria imaginada, toda matéria meditada, torna-se imediatamente a imagem de uma intimidade. Esta intimidade é considerada remota; os filósofos nos explicam que ela nos será sempre oculta, que mal se retira um véu estende-se um outro sobre os mistérios da substância. Mas a imaginação não se detém ante essas boas razões. De uma substância ela faz imediatamente um valor. As imagens materiais nos envolvem em uma afetividade mais profunda, por isso se enraízam nas camadas mais profundas do inconsciente. As imagens materiais substancializam um interesse.
>
> Essa substancialização condensa imagens numerosas, variadas, nascidas frequentemente em sensações tão distantes da realidade presente que parece que todo o universo sensível está em potencial dentro da matéria imaginada. [...] Sonha-se além do mundo e aquém das realidades humanas mais definidas. [...]
>
> É ao sonhar com essa intimidade que se sonha com o repouso do ser, com um repouso enraizado, um repouso que tem intensidade e que não é apenas essa imobilidade inteiramente externa reinante entre as coisas inertes (BACHELARD, 1990b, p. 3-4).

Os novos limites espaciais de suas pinturas imaginantes, projetados para as bordas do quadro, instituem a pintura como uma nova janela, mas diferentemente da pintura renascentista não se trata de uma janela para a visão da realidade do mundo, mas a janela que se abre para o aparecimento dos conteúdos íntimos, envolvidos nesse meio difuso, em processo de substancialização. A pintura torna-se a janela que se abre para dentro, o quadro se constitui como espaço da intimidade.

Rodrigo Naves detecta na estranheza do espaço elaborado por Guignard uma introversão da amplidão.

> Embora em boa parte planas, suas paisagens formam um espaço que não se entrega imediatamente e que, ao contrário, volta-se sobre si mesmo, criando uma impressão de amplidão (NAVES, 1986, p. 62).

E mais adiante no mesmo texto, Naves aponta a inversão que Guignard produz no uso dos grandes formatos de pintura, considerados por Clement Greenberg, citado por Naves, como favoráveis à "corporeidade" e ao "antiilusionismo".

> A bem dizer, é só com a retomada da bidimensionalidade que se pode falar apropriadamente em dimensão das pinturas, porque elas deixam de ser janelas maiores ou menores – com sua força voltada para "dentro" – para se tornarem extensões. Para Guignard, contrariamente, quanto maiores mais íntimas e singelas se tornam suas pinturas (NAVES, 1986, p. 64).

Esta intimidade que o "espaço envolvente" (NAVES, 1986, p.67) das paisagens imaginantes revela, além de estar atrelada a singeleza das figuras diminutas, é simbolizada por determinada materialidade, por certa substancialização sugestiva dos devaneios de retrocesso aos estágios mais primitivos e originários da vida. Rodrigo Naves supõe, nas superposições de veladuras, a sugestão de uma "origem". É esse processo crescente de ocultamento que instiga o olhar a buscar o "fundo" da tela (NAVES, 1986, p.65).

Vejamos como Bachelard identifica os devaneios da primeira infância como devaneios das substâncias orgânicas.

> Os primeiros interesses psíquicos que deixam traços indeléveis em nossos sonhos são interesses orgânicos. A primeira convicção calorosa é um bem-estar corporal. É na carne, nos órgãos, que nascem as imagens materiais primordiais. Essas primeiras imagens materiais são dinâmicas, ativas; estão ligadas a vontades simples, espantosamente rudimentares. A psicanálise provocou muitas revoltas quando falou da libido infantil. Talvez se compreendesse melhor a ação dessa libido se lhe devolvêssemos sua forma confusa e geral, se a ligássemos a todas as funções orgânicas. A libido surgiria então como solidária com todos os desejos, todas as necessidades. Seria considerada como uma dinâmica do apetite e encontraria seu apaziguamento em todas as impressões de bem-estar. Uma coisa é certa, em todo caso: o devaneio na criança é um devaneio materialista. A criança é um materialista nato. Seus primeiros sonhos são os sonhos das substâncias orgânicas.
>
> [...] a terra natal é menos uma extensão que uma matéria (BACHELARD, 1998, p.9).

Próximo do final da vida, Guignard encontra com essas pinturas o signo do "repouso" a que se refere Bachelard.

> Considerado em seus aspectos humanos, o repouso é dominado necessariamente por um psiquismo *involutivo*. [...]
>
> A casa, o ventre, a caverna, por exemplo, trazem a mesma grande marca da volta à mãe. Nessa perspectiva, o inconsciente comanda, o inconsciente dirige (BACHELARD, 1990a, p. 4).

Nas paisagens imaginantes Guignard foi em busca do amplo, do mais distante; encontrou o mais íntimo.

EPÍLOGO

(...) porque a sensação que me dá em conjunto sua pintura é a de uma organização poética de ritmos requintados e específica poesia.

Carlos Drummond de Andrade

Lourival Gomes Machado chamou Guignard de "nacionalista lírico", sendo então o artista identificado ao nacionalismo, veio principal do modernismo brasileiro dos anos 40, que tinha em Portinari seu carro chefe. Mas o termo "lírico" pode ter derivado do conceito de "lirismo" definido por Mário de Andrade[1], escritor ao qual Machado tinha profunda admiração e lhe servira de modelo ético e estético.

Diferentemente de Guignard, em quem "lirismo" e "nacionalismo" foram associados, em Mário de Andrade se manifestaram como pólos antagônicos, que conviviam conflituosamente, como lados diferentes de sua personalidade e de seus compromissos estéticos. Nas palavras de Drummond, não encontramos a vinculação nacionalista do trabalho de Guignard, mas uma aproximação à poesia que poderia ser substituída pelo termo "lirismo", conforme era empregado pelo escritor paulista.

> Chamei-o poeta, e se fez algum verso não deve ter sido significante. Nem foi precisamente por que pintasse assuntos poéticos. Mas porque a sensação que me dá em conjunto sua pintura é a de uma organização poética de ritmos requintados e específica poesia. Nunca, para meu gosto, poesia e pintura se fundiram tanto na arte brasileira como nas telas de Guignard, em que a visão lírica do artista não é um elemento voluntário e adicional, mas a determinante da concepção. Pintura e desenho de Guignard produzem-nos a euforia do conhecimento poético das coisas, refiguradas mais do que transfiguradas, pois não perderam a realidade, mas revelaram seus traços íntimos, sua tessitura sensível, ao mesmo tempo que sugerem uma forma de poema legível através dos valores plásticos. Era a poesia que ele carregava em si e que o embalou a vida toda, fazendo-o viver ao mesmo tempo em dois mundos distintos [...] (ANDRADE, 1962).

Guignard é essencialmente um expressionista, que lutou por uma harmonia plástica de origem italiana para compensar seus sentimentos exacerbados. A construção de um desenho sofisticado em delicados arabescos e modulações da linha, que o aproxima de Botticelli, esconde a pulsão pela cor, organizando sua manifestação, reduzindo os gestos a

[1] Ver capítulo 2. O "lirismo" corresponde, para Mário de Andrade na fase do *Prefácio interessantíssimo* (1921) e da *Escrava que não era Isaura* (1923), à expressão direta da sensibilidade moderna sem a censura da consciência, contra as regras e disciplina da escola e as teorias do belo, o desnudamento desses saberes em contato revitalizado com as fontes primárias do ser. Atenção às instâncias internas em conexão com os aspectos irracionais do homem, e seu passado arcaico ou primitivo.

toques essenciais e coordenando as diretrizes da composição[2]. Com certeza admirou a arte do Extremo Oriente, a gravura japonesa e as pinturas de paisagem chinesa, mas não fez dessa admiração um estudo sistemático, incorporou o gesto meditado e priorizou o desenho concebido na mente mais que a partir dos dados da percepção.

Mas é sua vertente germânica do período de aprendizado em Munique, que deixou as seqüelas mais profundas. Sua reiterada admiração pela pintura de Van Gogh revela sua tendência a interiorizar o mundo e expressá-lo através do gesto e da cor. Guignard resistiu a isso, talvez por uma opção mais existencial do que estética. Queria ser feliz, não remoer as tragédias, queria, com sua pintura, levar alegria para os outros, queria conviver, participar, e na medida em que a vida não lhe dava alguém para partilhar seu amor, nem uma família com que pudesse retornar a segurança de sua primeira infância, Guignard construiu esse mundo em seu imaginário. Cedeu poucas vezes à expressão direta de sua dor. Podemos encontrar uma aguda manifestação de sua desilusão, de suas crises abissais, nos retratos religiosos, que são de uma intensidade expressiva que só encontram paralelo na arte brasileira, na escultura do Aleijadinho, na obra gráfica de Goeldi, e na pintura de seu antigo aluno Iberê Camargo.

> O Cristo que ele pintou há poucos anos e que era afinal um auto-retrato expressionista e pungente, contrariando toda a luminosidade feliz da atmosfera guignardiana, mostra que não foi possível conciliar esses mundos – e que o melhor perdeu para o outro. Mas o claro, o doce, o melodioso Guignard é que ficará na memória da gente (ANDRADE, C. 1962).

Entretanto, Guignard não se entregava totalmente a essa manifestação. Quando podia retomava sua utopia, a construção de um mundo sonhado, que se processava enquan-

---

[2] "Era um homem intuitivo. Guignard, eu acho foi um descendente dos primitivos italianos, era um expressionista, descendente dos italianos, principalmente de Botticelli, a quem ele achava formidável. É ele praticava aquele modelo dele de uma maneira muito pessoal. E seu desenho era incisivo, tão importante, como se ele fizesse com um estilete. Era um lápis duríssimo como, aliás, você analisando os quadros do Botticelli, inclusive sobre madeira, ele, primeiro, parece, que gravava a figura. [...] me lembrei muito de Guignard em Florença, vendo o 'Nascimento de Vênus'. O contorno todo é marcado parece até buril, não sei, com uma ponta, muito bonito, profundo, muito bem acentuado como marca, como gravação mesmo. E o Guignard fazia isso com lápis duro..." (CAMARGO, 1982, p.135).

to sonho, na medida em que os pincéis embebiam as tintas diluídas e deixavam escorrer as cores sobre a madeira ou a tela preparada.

Nas últimas paisagens imaginantes, não encontramos afirmações virulentas que potencializam o desespero, a angústia causada pela atualidade e as crises do indivíduo em relação ao processo histórico, elementos fundamentais do expressionismo. Mas através daqueles véus suaves e diáfanos, delicadamente Guignard vai interiorizando o mundo, num processo que revela a suscetibilidade do indivíduo e subjetivação das experiências. Processo em intenso diálogo com as tendências desenvolvidas pelos movimentos artísticos simpáticos ao despertar do inconsciente e das manifestações irracionais. A manifestação da cor se torna gradualmente menos afirmativa e mais nuançada, mesclada, adocicada. Sua cor é resultado da fusão entre matizes que se anulam enquanto cores puras. Amarelos com violetas, diluídos em terebentina, vão se amalgamando e resultam em ocres, castanhos, e cinzas. Ao manchar o pincel macio com um pouco de branco, cria mais uma série de tons. Depois volta com a linha sinuosa de pincel fino e desenha algumas figuras que dão características de lugar; um *topos* para aquelas manchas informais. O corpo da tinta, sua densidade, seu empaste, também se desmaterializa para imprimir um universo sutil, rarefeito, prestes a se desfazer, captado na sua tímida aparição, intuído mais do que percebido. Tal atmosfera dá visibilidade à sua interioridade. Se Proust traz a sua infância ao leitor e um processo de decodificação da memória, Guignard não nos ajuda a decodificar, nos envolve numa aura que nos leva para os reinos da fantasia e nos devolve a infância.

A obra de Guignard é moderna para o contexto artístico e cultural brasileiro. Dá um rosto ao Brasil, respondendo à questão da brasilidade, de cunho eminentemente literário, que tinha em Mário de Andrade seu principal pensador. Guignard soube desenvolvê-la com sua imaginação lúdica, cheia de onirismos e pessoalíssima, na intimidade com seus meios. Não numa conversão ilustrativa, para a qual pintores e escultores, oficializados pelo nacionalismo, traduziram a ideologia da brasilidade.

Annateresa Fabris (1994b) compreende a vanguarda no contexto de "suas relações conflituosas com uma sociedade que privilegiava um outro sistema artístico e a confi-

nava na marginalidade". Neste sentido a arte elaborada pelo modernismo brasileiro desenvolve uma "nova visualidade"[3] em relação à arte acadêmica ensinada na Escola Nacional de Belas Artes e, por sua vez, à arte premiada nos Salões nacionais. Em relação à nossa tímida modernidade alcançada até os anos 40 – nosso desenvolvimento industrial, científico, tecnológico e social – a arte moderna brasileira se adianta, tentando impor uma modernidade artística antes de processarmos a modernidade histórica.

A participação de Guignard limita-se à 2ª fase do movimento modernista brasileiro, momento em que o movimento se afasta das intenções vanguardistas, do anseio de romper com os padrões estéticos tradicionais, e impõe a necessidade de caracterizar as condições locais. Trata-se da questão que passa a determinar o que é moderno no Brasil. A contribuição de Guignard não foi exemplar dessa ideologia, mas também não se imiscuía dela. Entretanto o artista mantém um comportamento vanguardista na sua relação marginal às regras do mercado artístico, num posicionamento de contestação às instituições, principalmente na última fase de sua vida, quando passou a residir em Ouro Preto. Annateresa Fabris diverge da noção formalista e "tautológica" que Greenberg emprega ao afirmar que a "vanguarda" se torna auto-crítica, circunscrita a sua área de competência, mas afirma, pelo contrário, que a vanguarda desenvolve uma visão auto-crítica ao contestar a instituição artística.

> [...] o artista de vanguarda não contesta tanto as linguagens anteriores, mas antes de tudo, a estrutura na qual a arte é produzida, distribuída e fruída. A instituição arte é questionada [...] como aparato e como ideologia segregadora que separa a produção artística da práxis vital em nome da autonomia (FABRIS, 1994b).

Guignard subverteu as regras do nosso mercado de arte, seja ao produzir uma obra que não se adequava às propostas para uma arte pública, a arte oficializada pelo Estado, seja por romper com os acordos de contrato de exclusividade com galeria ou *marchand.* Produzindo em quantidades enormes (com tremendas variações qualitativas) sem se preocupar com o nível estabelecido por sua própria obra, e almejado pelo mercado em sua cota-

[3] "a arte moderna produzida no Brasil, pelo menos no caso das artes plásticas, é moderna numa acepção peculiar e local" (FABRIS, 1994b).

ção financeira, não recusava o pedido de um amigo, de um conhecido, de uma moça que o encantara, para pintar o retrato. E muitas vezes, dava de presente. Guignard se recusava a ter de produzir, seja lá o que for, conforme as regras impostas, e passava agruras materiais em função de sua rebeldia e independência profissional. Sua conspiração com as regras do mercado, por si só, não caracteriza seu trabalho como moderno; nem o artista que se insere no contexto de um mercado é, por isso, menos moderno. Mas é inerente à qualidade do trabalho de Guignard, em seus resultados plásticos, o seu posicionamento existencial e suas opções políticas, num conjunto indissociável de vetores que demarcam seu comprometimento diante da vida e da função do artista na sociedade (num modelo diferenciado do proposto por Mário de Andrade). Tais posicionamentos ressoam a Gauguin e Van Gogh, artistas do final do século XIX, que levaram ao questionamento do papel do artista na modernidade e, por sua vez, a uma crise inerente à visão autocrítica das vanguardas. Mary Vieira, artista brasileira filiada ao Neoconcretismo, que fora aluna de Guignard em Belo Horizonte, reforça esse compromisso ético de Guignard em seu relato: "O comportamento humano de Guignard e a sua visão global da vida, como integração ética-estética, foram determinantes para minha formação" (VIEIRA, M. 1982, p. 147).

A produção de Guignard, Goeldi e Volpi, responde negativamente ao processo de crescimento urbano e industrialização e ao almejado progresso tecnológico, realçando os aspectos resistentes a essas transformações. A atenção aos aspectos lúdicos dos costumes brasileiros, na maneira de morar, decorar, se enfeitar, construir à beira dos morros e festejar sempre que possível, leva Guignard a distanciar-se da transformação inevitável. No traçar rotas e cidades labirínticas em meio a topografias que dificultam trajetos e por onde o brasileiro se infiltra entre vertentes e abismos. Guignard elege locais para sua contemplação que o leva a sonhar com um mundo, o mais distante possível da desejada praticidade e da organização sistemática da cidade moderna, que no mais, se caracteriza por um caos social, em função dos problemas históricos seculares negligenciados. A utopia da construção da nação do futuro, que tinha por base o resgate de sua história e produção artística renegada (Mário de Andrade), ganha nas pinturas das cidades coloniais de Guignard, em suas paisagens imaginantes, um sinal invertido que coloca no presente o imaginário de um passado inexis-

tente, mas possível como devaneio. Assim, a produção do artista nega a associação do moderno com a modernidade e problematiza o processo de modernização efetuado no Brasil.

Se Guignard resiste a aspectos da modernidade, assume a modernidade artística, ou parte de suas conquistas formais, na constituição de sua linguagem, em paralelo com a proposta de Baudelaire de transfigurar o mundo através da arte (Drummond diz que Guignard refigura mais que transfigura), recriando-o a partir da consciência de si mesmo através da consciência estética de sua criação.

> Distância e aproximação, mundo banal e mundo sublimado pela criação poética. De lá vem a importância, para Baudelaire, do jogo de olhares e do jogo de espelhos – eles significam consciência do mundo através da consciência de si no mundo: lucidez inspirada que cria, ao mesmo tempo, a identificação e a alteridade imediatas (COLI, 1989, p. 236).

Jorge Coli vê a participação de Baudelaire para a gênese da arte moderna ao fazer, com sua poesia, o "mundo moderno se construir através de uma linguagem que se encontra além dele próprio" (COLI, 1989, 237).

Em Guignard essa linguagem é processada no desenvolvimento de uma espacialidade específica, que ocorre principalmente nas paisagens imaginantes. É uma espacialidade que não corresponde exatamente à pretendida autonomia do plano pictórico, defendida pelos críticos que revêem a obra de Guignard, a partir do discurso formalista teleológico construído para identificar a independência das obras modernas em relação à tradição artística. A linguagem plástica de Guignard também não se presta plenamente à ilustração das demandas literárias da 2ª fase do modernismo brasileiro. Tal espacialidade deriva do exercício do olhar contemplativo sobre o motivo das paisagens e da consciência desse seu olhar, contaminado pela imaginação de paisagens lembradas, sonhadas e transfiguradas em arte. As grandes distâncias, elevações do ponto de vista e projeções do deslocamento para dentro do espaço, são as matérias trabalhadas nesta transfiguração alquímica, que é a elaboração da espacialidade, configurando um espaço cênico sensível às projeções tanto do exterior quanto do interior.

Referências e Bibliografia

Referências*

AGUILAR, Nelson (curador geral). **Bienal Brasil séc. XX:** um roteiro do século. Catálogo [da] Fundação Bienal de São Paulo, São Paulo, 1994.

_____. Arte Moderna. **Mostra do Redescobrimento.** Catálogo [da] Fundação Bienal de São Paulo, São Paulo, 2000.

_____. O olhar distante. **Mostra do Redescobrimento.** Catálogo [da] Fundação Bienal de São Paulo, São Paulo, 2000.

ALMEIDA, Lúcia Machado de. **Catálogo** [exposição no MAM-RJ, set. 1953]. Rio de Janeiro, 1953.

AMARAL, Aracy Abreu. **Artes Plásticas na Semana de 22.** 5ª ed., São Paulo: 34, 1998.

_____. **Blaise Cendrars no Brasil e os modernistas.** São Paulo: 34; FAPESP, 1997.

_____. **Tarsila:** sua obra e seu tempo. São Paulo: Perspectiva, 1975.

ANDRADE, Carlos Drummond de. Criança e poeta. **Diário de Minas**, Belo Horizonte, 29 jun.1962.

ANDRADE, Mário de. A Arte Religiosa no Brasil. In: **Revista do Brasil,** ns. 49, 50, 52 e 54, de jan. a jun. 1920. Arquivo Mário de Andrade, IEB/USP.

_____. Aleijadinho (1928). In: _____. **Aspectos das Artes Plásticas no Brasil**, São Paulo: Livraria Martins, 1975 (a).

_____. **Aspectos da literatura brasileira,** 6ªed., Belo Horizonte, Itatiaia, 2002a.

_____. Cícero Dias. In: BATISTA, M. R. (Org.) et al. **Brasil: primeiro tempo modernista** (1917-29). São Paulo: IEB-USP, 1973 (a).

_____. Artigo. **Diário de Notícias,** São Paulo, 29.10.1944. Arquivo IEB-USP.

_____. Goeldi. In: BATISTA, M. R. (Org.) et al. **Brasil: primeiro tempo modernista** (1917-29). São Paulo: IEB-USP, 1973 (b).

* Baseadas na norma NBR 6023, de 2002, da Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT).

_____. O artista e o artesão. In: _____. **O Baile das Quatro Artes**. São Paulo: Livraria Martins, 1975 (b).

_____. O Movimento Modernista (1942). In: _____. **Aspectos da literatura brasileira,** 6ªed., Belo Horizonte, Itatiaia, 2002b.

_____. O Salão. **Diário Nacional**, São Paulo, 13 set. 1931.

_____. **Poesias completas.** Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1987.

_____. Portinari. In **O Baile das Quatro Artes.** São Paulo: Livraria Martins Editora, 1975 (c).

ANDRADE, Rodrigo Melo Franco de. Alberto da Veiga Guignard. In: **Rodrigo e seus Tempos**. Ministério da Cultura / Fundação Nacional Pró-Memória, 1986.

_____. **Álbum Guignard.** Comentários de Clarival Prado Valladares. Rio de Janeiro: E-diarte, 1967.

ANDRÉS, Maria Helena. Entrevista. Belo Horizonte, 16 set. 1982. In: In: ZÍLIO, Carlos (org). **A modernidade em Guignard.** Rio de Janeiro, PUC-RJ, 1982.

ANTELO, Raúl. Surrealista Periférico. In: _____ (org.). **Parque de Diversões: Aníbal Machado,** Belo Horizonte: UFMG; Florianópolis: UFSC, 1994.

ARANHA, Graça. A estética da vida (1921). In: _____. **Obras completas**. Rio de Janeiro: INL, 1968.

_____. **O espírito moderno**, 2ºed., São Paulo: Cia. Ed. Nacional, 1924.

ARAÚJO, Olívio Tavares de. A poesia intacta. In: _____. **Guignard**: Homenagem ao Centenário de Nascimento. Catálogo [exposição na Galeria de Arte do Brasil, out. a nov. 1996]. São Paulo, 1996.

AVANCINI, José Augusto. **Expressão plástica e conciência nacional na crítica de Mario de Andrade.** Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1998.

BACHELARD, Gaston. **A Água e os Sonhos.** São Paulo: Martins Fontes, 1998.

_____. **A Poética do Devaneio.** São Paulo: Martins Fontes, 1988.

_____. **A Poética do Espaço.** São Paulo: Martins Fontes, 1989.

_____. **A Terra e os Devaneios do Repouso:** Ensaios sobre as imagens da intimidade. São Paulo: Martins Fontes, 1990 (a).

_____. **O Ar e os Sonhos.** São Paulo: Martins Fontes, 1990(b).

BANDEIRA, Manuel. Diário Nacional, São Paulo, agosto de 1930. In: MENDES, Murilo. **Recordações de Ismael Nery.** São Paulo, EDUSP, 1996.

_____. Itinerário de Pasárgada. In **Poesia e Prosa,** Rio de Janeiro: José Aguilar, 1958, vol. 2.

_____. O excelente Guignard. **A manhã**, Rio de Janeiro, 17 set. 1942. Suplemento Autores e Livros.

BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. A Modernidade como paradoxo: Modernidade estética no Brasil. In: MIRANDA, Wander Melo (org.). **Narrativas da Modernidade.** Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

_____. **Brasil dos Viajantes:** Um lugar no Universo. São Paulo: FAU-USP; Metalivros, 1994, 2º volume.

BENTO, Antonio. **Ismael Nery,** São Paulo: Brunner, 1973.

_____. Entrevista para Maria Cristina Burlamaqui e Lúcia Gouvêa Vieira em 6 de janeiro de 1982. In: VIEIRA, Lucia Gouvêa. **Salão de 31:** marco da revelação da arte moderna em nível nacional. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1984.

Bienal Brasil séc. XX: um roteiro do século. São Paulo, 1994.

BOGHICI, Jean. **O humanismo lírico de Guignard**. Catálogo [exposição no Museu Nacional de Belas Artes]. Rio de Janeiro, 2000.

BOSI, Alfredo. **A história concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1994.

_____. **Céu, inferno.** São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003.

_____. Moderno e modernista na literatura brasileira. In **Céu, inferno,** São Paulo, Ática, 1988 (a).

_____. O tempo e os tempos. In: NOVAES, Adauto (org.). **Tempo e História.** São Paulo, Cia. das Letras, 1992.

_____. Situação de Macunaíma. In **Céu, inferno,** São Paulo, Ática, 1988 (b).

BRAGA, Rubem. Guignard e os Poetas. **Estado de Minas**, Belo Horizonte, 6 jun. 1977. Texto originalmente produzido para catálogo de exposição da Petite Galerie, em 1960.

BRITO, Ronaldo. **A Semana de 22:** O Trauma do Moderno. In: **Sete Ensaios sobre o Modernismo,** Rio de Janeiro: FUNARTE, 1983.

_____. **Só olhar.** In: ZÍLIO,Carlos (org.). **A Modernidade em Guignard.** Rio de Janeiro: PUC-RJ, 1982.

BURKE, Edmund. **Indagações filosóficas acerca da origem de nossas idéias de sublime e belo.** Campinas: Papirus, 1993.

CABO, Sheila. **Goeldi:** modernidade extraviada. Rio de Janeiro: Diadorim, 1995.

CAMARGO, Iberê. A paixão da pintura. **Novos Estudos,** São Paulo, nº 34, nov. 1992. Depoimentos a Cecília Cotrim Martins.

_____. Entrevista. Rio de Janeiro, Galeria Banerj, 8 jun. 1982. In: ZÍLIO, Carlos (org). **A modernidade em Guignard.** Rio de Janeiro: PUC-RJ, 1982.

_____. In: **Guignard:** uma seleção da obra do artista. São Paulo: Divisão de Artes Plásticas do Centro Cultural São Paulo, Secretaria Municipal de Cultura, Prefeitura Municipal de São Paulo, 1992.

CAMPOFIORITO, Quirino. Entrevista,16.06.1982. In: ZÍLIO, Carlos (org). **A modernidade em Guignard.** Rio de Janeiro, PUC-RJ, 1982.

CAMPOS, Haroldo de. **Morfologia do Macunaíma.** São Paulo: Editora Perspectiva, 1973.

CÂNDIDO, Antonio. A revolução de 1930 e a cultura. In: _____. **A educação pela noite e outros ensaios.** São Paulo: Ática, 1987.

_____. **Literatura e Sociedade.** 8ª ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.

CASTRO, Amílcar de. Entrevista. Belo Horizonte, 16 set. 1982. In: ZÍLIO, Carlos (org). **A modernidade em Guignard.** Rio de Janeiro: PUC-RJ, 1982.

_____. In: **Guignard**. Catálogo [exposição no Museu Lasar Segall, 8 out. a 8 nov. 1992]. São Paulo, 1992 (b).

CATTANI, Icléia Borsa. As representações do lugar na pintura moderna brasileira: as obras de Tarsila do Amaral e Ismael Nery. In **Gávea** Revista de História da Arte e Arquitetura, vol.11, n.11, abril 1994, Rio de Janeiro.

CAVALCANTI, Lauro (org.). **Quando o Brasil era moderno:** artes plásticas no Rio de Janeiro 1905-1960. Catálogo [exposição dez. 2000]. Rio de Janeiro: Aeroplano; Paço Imperial; MinC-IPHAN, 2000.

CHAISE, Gilbert. **Contemporary Art in Latin América**. NY: Free Press, 1970.

CHIARELLI, Tadeu. In: **Arte Brasileira, séc. XX:** diálogos com Dufy. Catálogo [exposição no MAM-SP, 12 ago. a 10 out. 1999]. São Paulo, 1999.

_____. Às margens do Modernismo. In: AGUILAR, Nelson (curador geral). **Bienal Brasil séc. XX:** um roteiro do século. Catálogo [da] Fundação Bienal de São Paulo, São Paulo, 1994.

COELHO, Nelly Novaes. Guimarães Rosa e a Tendência Regionalista. In: ÁVILA, Affonso (org.). **O Modernismo.** São Paulo: Perspectiva, 1975.

COLI, Jorge. Manet: o enigma do olhar. In: NOVAES, Adauto (org.). **O Olhar.** São Paulo, Cia. das Letras, 1989.

COUTINHO, Wilson. Guignard no mercado: o complexo de Emílio. In: ZÍLIO, Carlos (org.). **A Modernidade em Guignard.** Rio de Janeiro: PUC-RJ, 1982.

COUTO, Maria de Fátima Morethy. **Por uma vanguarda nacional:** a crítica brasileira em busca de uma identidade artística (1940-1960). Campinas: UNICAMP, 2004.

DIAS, Cícero. Entrevista a Carlos Zílio. Rio de Janeiro, 7 nov. 1981. In: VIEIRA, Lucia Gouvêa. **Salão de 31:** marco da revelação da arte moderna em nível nacional. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1984.

EULÁLIO, Alexandre. Guignard, o manso. **Jornal das letras,** Rio de Janeiro, out. 1962.

FABRIS, Annateresa. Mário de Andrade e o Aleijadinho: o Barroco visto pelo Expressionismo. **Barroco,** Belo Horizonte, n. 12, 1983.

_____. Modernismo: nacionalismo e engajamento. In: AGUILAR, Nelson (curador geral), **Bienal Brasil séc. XX:** um roteiro do século. Catálogo [da] Fundação Bienal de São Paulo, São Paulo, 1994 (a).

_____ (org). **Modernidade e Modernismo no Brasil.** Campinas: Mercado de Letras, 1994 (b).

FERRAZ, Geraldo. In: **O Jornal**, Rio de Janeiro, 25 mar. 1945, seção Revista.

FERREIRA, Celina. Entrevista. Rio de Janeiro, 2 jun.1982. In: ZÍLIO, Carlos (org). **A modernidade em Guignard.** Rio de Janeiro: PUC-RJ, 1982.

FIGUEIREDO, Carmem Lúcia Negreiros de. Sedução da imagem, dilemas de cultura: a pose. In: **Fênix Revista de História e Estudos Culturais,** Rio de Janeiro, vol.3, ano III, nº3, julho/agosto/setembro 2006.

FROTA, Lélia Coelho. **Guignard: arte e vida.** Rio de Janeiro: Campos Gerais, 1997.

GALARD, Jean. O olhar distante. **Mostra do Redescobrimento.** Catálogo [da] Fundação Bienal de São Paulo, São Paulo, 2000.

GULLAR, Ferreira. Considerações sobre Guignard. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 27 jun.1962, seção Artes Visuais.

HERKENHOFF, Paulo. A cor no modernismo brasileiro – a navegação com muitas bússolas. In: **XXVI Bienal de São Paulo**, Núcleo Histórico: Antropologia e Histórias de Canibalismo. São Paulo: Fundação Bienal, 1998.

_____ (curador). **Tomie Ohtake na trama espiritual da arte brasileira.** Catálogo [exposição no Instituto Tomie Ohtake, 18 nov. 2003 a 11 jan. 2004]. São Paulo, 2003.

INOJOSA, Joaquim. O movimento modernista em Pernambuco. In AMARAL, Aracy Abreu. **Tarsila: sua obra e seu tempo,** São Paulo, Perspectiva, 1975.

KLABIN, Vanda Mangia. Guignard e a modernidade em Minas. In: ZÍLIO, Carlos (org.). **A Modernidade em Guignard.** Rio de Janeiro, PUC-RJ, 1982.

LACERDA, Wilde. Entrevista. Belo Horizonte, 14 set. 1982. In: ZÍLIO, Carlos (org). **A modernidade em Guignard.** Rio de Janeiro: PUC-RJ, 1982.

LEITE, José Roberto Teixeira. Guignard. **Cadernos Brasileiros,** jul. set. 1962, ano IV, nº 3.

LIMA, Lucia de Meira. **O Palace Hotel:** um espaço de vanguarda no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Paço Imperial; MinC IPHAN, Aeroplano Editora, 2001.

MACHADO, Aníbal. Exposição Guignard, *Dom Casmurro*, v.1, n.10, 15 jul. 1937. In: ANTELO, Raúl (org.). **Parque de Diversões: Aníbal Machado,** Belo Horizonte: UFMG; Florianópolis: UFSC, 1994.

MACHADO, Lourival Gomes. **Retrato da Arte moderna do Brasil.** Coleção [do] Departamento de Cultura do Município de São Paulo, vol. XXXIII, São Paulo, 1946.

MAMMI, Lorenzo. **Volpi.** São Paulo: Cosac e Naify, 2001.

MARQUES, Luiz. **30 mestres da pintura no Brasil.** São Paulo: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, 2001.

MATISSE, Henri. Escritos e reflexões sobre arte (considerações recolhidas por Régine Pernoud), **Le courrier de l´Unesco,** Portugal: Ulisséia, vol. VI, nº 10, out. 1953.

MENDES, Murilo. O Estado de São Paulo, 15.10.1948. In **Recordações de Ismael Nery,** São Paulo, EDUSP, 1996 (a).

_____. **Recordações de Ismael Nery.** São Paulo, EDUSP, 1996 (b).

MIRANDA, Alcides da Rocha. Entrevista concedida em 20.05.1982, Rio de Janeiro. In: ZÍLIO, Carlos (org). **A modernidade em Guignard.** Rio de Janeiro, PUC-RJ, 1982.

MORAES, Eduardo Jardim de. **A brasilidade modernista:** sua dimensão filosófica. Rio de Janeiro: Graal, 1978.

_____. **Mário de Andrade:** a morte do poeta. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

MORAIS, Frederico. **Alberto da Veiga Guignard.** Rio de Janeiro: Monteiro Soares, 1979.

_____. **A Olinda de Guignard na Casa de Barros Carvalho.** Rio de Janeiro: RIOAR-TE; Fundação Nacional Pró-Memória, 1985.

_____. **Cronologia das Artes Plásticas no Rio de Janeiro 1816-1994.** Rio de Janeiro: Top Books, 1995.

_____. **Guignard**. Catálogo [retrospectiva de Guignard no MAM-RJ, 14 mar. a 14 abr. 1974]. Rio de Janeiro, 1974 (a).

_____. **Guignard**. Rio de Janeiro: Centro de Artes Novo Mundo, 1974 (b).

_____. **Núcleo Bernardelli:** arte brasileira nos anos 30 e 40. Rio de Janeiro: Pinakotheke, 1982.

_____. **O Humanismo Lírico de Guignard.** Catálogo. Masp. São Paulo, 2000.

_____. Um conluio de sensibilidade. In **Improviso para Guignard.** Juiz de Fora: Prefeitura Municipal, 1996.

MOURÃO, Gerardo Mello. Depoimento. **Projeto Guignard, Filho de Nova Friburgo.** 1º evento da série Encontros com Guignard, Nova Friburgo: ACIANF (Associação Comercial Industrial e Agrícola de Nova Friburgo), 13 set. 2002. Disponível em: <www.artenarede.com.br/guignard/vernoticia.asp?codigo=216>. Acesso: 12 out. 2006.

MULLER, Maria Lúcia. A questão do suporte na obra de Guignard. In: ZÍLIO, Carlos (org.). **A Modernidade em Guignard.** Rio de Janeiro: PUC-RJ, 1982.

NAVARRA, Rubem. Iniciação à Pintura Acadêmica Contemporânea. **Revista Acadêmica,** Rio de Janeiro, ano 10, nº65, abr. 1945.

NAVES, Rodrigo. **A forma difícil.** São Paulo Ática, 1996.

_____. A maldade de Guignard. In: **Guignard**. Catálogo. [exposição no Museu Lasar Segall, 8 nov. a 8 dez. 1992]. São Paulo, 1992.

_____. Cores contemporâneas. **Folha de São Paulo,** suplemento Folhetim, São Paulo, 23 set. 1984.

_____. O olhar difuso: notas sobre a visualidade brasileira. **Gávea:** Revista de História da Arte e Arquitetura, Rio de Janeiro: PUC-RJ, v. 3, nº 3, jul. 1986.

PEDROSA, Mário. **Correio da Manhã,** Rio de Janeiro, 17 nov. 1946.

_____. Forma e percepção estética: aventuras da linha. **Jornal do Brasil**, 13 ago. 1960.
PESSANHA, José Mota. In: **Guignard:** uma seleção da obra do artista. São Paulo: Divisão de Artes Plásticas do Centro Cultural São Paulo, Secretaria Municipal de Cultura, Prefeitura Municipal de São Paulo, 1992.

REGEL, Günther. O fenômeno Paul Klee. In: KLEE, Paul. **Sobre a Arte Moderna.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

RIBEIRO, Maria Izabel Branco. Cícero Dias: o Modernismo vindo dos Canaviais. In _____. (org.), **Cícero Dias: décadas de 20 e 30,** São Paulo, Fundação Armando Álvares Penteado, 2004.

RODRIGUES, Augusto. Entrevista concedida em maio de 1982, Rio de Janeiro. In: ZÍLIO, Carlos (org). **A modernidade em Guignard.** Rio de Janeiro, PUC-RJ, 1982.

ROSA, Rafael Vogt Maia. Inútil Paisagem. **Novos Estudos,** nº 57, jul. 2000.

ROSENFELD, Anatol e GUINSBURG, Jacob. Romantismo e Classicismo. In: GUISBURG, Jacob (org.). **Romantismo**. São Paulo, Perspectiva, 4ª ed., 2005.

SALZSTEIN, Sônia. A audácia de Tarsila. **XXVI Bienal de São Paulo,** Núcleo Antropofagia e Histórias de Canibalismo, Fundação Bienal, São Paulo, 1998.

_____. **A Questão Moderna/Impasses e Perspectivas na Arte Brasileira, 1910 a 1950.** Tese de Doutoramento, Departamento de Filosofia da FFLCH USP. São Paulo, 2000.

_____. **No vazio do mundo:** Mira Schendel. São Paulo: Marca D'água, 1996.

_____. Um ponto de vista singular. In: **Guignard:** uma seleção da obra do artista. Catálogo. São Paulo: Centro Cultural São Paulo; Museu Lasar Segall, 1992.

SCHWARZ, Roberto. **Que horas são?** São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

SILÉSIO, Mário. Entrevista. Belo Horizonte, 13 set. 1982. In: ZÍLIO, Carlos (org.). **A Modernidade em Guignard.** Rio de Janeiro, PUC-RJ, 1982.

SLOAN, Kim. **Alexander and John Robert Cozens:** the poetry of landscape. London: New Haven, 1986.

SONSOL, Libia Schenker de. As circunstâncias de um ato criador: entre o real e a fantasia. In: ZÍLIO, Carlos (org.). **A modernidade em Guignard.** Rio de Janeiro: PUC-RJ, 1982.

SOUZA, Eneida Maria de. Nacional por abstração. In MIRANDA, Wander Melo (org.), **Narrativas da Modernidade.** Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

SOUZA, Gilda de Mello e. Vanguarda e nacionalismo na década de 20. In **O Baile das Quatro Artes:** exercício de leitura. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1980.

TUPINAMBÁ, Yara. Entrevista. 15 set.1982. In: ZÍLIO, Carlos (org). **A modernidade em Guignard.** Rio de Janeiro: PUC-RJ, 1982.

VALLADARES, Clarival Prado. A vida de Guignard. In: **Guignard**. Catálogo [exposição Museu de Arte de Belo Horizonte, 21 jun. a 31 jul. 1972]. Belo Horizonte, 1972. A data original do texto é do ano de 1962.

_____. In: ANDRADE, Rodrigo Melo Franco de. **Álbum Guignard,** Rio de Janeiro: Ediarte, 1967.

VIEIRA, Ivone Luiza. **A Escola Guignard na cultura modernista de Minas:** 1944-1962. Pedro Leopoldo: Cia. Empreendimentos Sabará, 1988.

_____. A modernidade em Guignard: inocência poética em questão. In: SOUZA, Eneida Maria de (org.), **Modernidades Tardias.** Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 1998.

VIEIRA, Lucia Gouvêa. **Salão de 31:** marco da revelação da arte moderna em nível nacional. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1984.

VIEIRA, Mary. Entrevista. Basiléia, 23 ago. 1982. In: ZÍLIO, Carlos (org.). **A Modernidade em Guignard.** Rio de Janeiro, PUC-RJ, 1982.

VITUREIRA, Cipriano S. **Sentido humanista de la pintura brasileña contemporânea.** Montevidéo: Asociación Uruguaya de Profesores de Idioma Portugués, 1947.

WORCMAN, Susane. O ensinar de Guignard. In: ZÍLIO, Carlos (org.). **A Modernidade em Guignard.** Rio de Janeiro, PUC-RJ, 1982.

ZÍLIO, Carlos (org). **A modernidade em Guignard.** Rio de Janeiro: PUC-RJ, 1982 (a).

_____. **A querela do Brasil – a questão da identidade da arte brasileira**: a obra de Tarsila, Di Cavalcanti e Portinari / 1922-1945. Rio de Janeiro: Funarte, 1982 (b).

_____. Com a cabeça nas nuvens. In: _____ (org.). **A modernidade em Guignard.** Rio de Janeiro, PUC-RJ, 1982 (c).

_____. A questão política no modernismo. In: FABRIS, Annateresa (org.). **Modernidade e modernismo no Brasil.** Campinas: Mercado de Letras, 1994.

_____. Da antropofagia à tropicália. In: **O nacional e o popular na cultura brasileira:** Artes Plásticas e Literatura. São Paulo: Brasiliense, 1983.

_____. O centro na margem: algumas anotações sobre a cor na arte brasileira. **Gávea,** Rio de Janeiro, nº. 10, mar. 1993.

Bibliografia

ALMEIDA, Paulo Mendes de. **De Anita ao Museu.** São Paulo: Perspectiva, 1976.

AMARAL, Aracy Abreu. **Arte para quê?** São Paulo: Nobel, 1984.

ANDRADE, Mário de. **Aspectos das Artes Plásticas no Brasil**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1984.

_____. **Aspectos da literatura brasileira.** São Paulo: Livraria Martins, 1974.

ÁVILA, Affonso (org.). **O Modernismo**. São Paulo: Perspectiva, 1975.

BANDEIRA, Manuel. **Guia de Ouro Preto.** São Paulo: Ediouro, 2001.

BATISTA, Marta Rossetti; LOPEZ, Telê Porto Ancona; LIMA, Yone Soares de. **Brasil: 1º tempo modernista** – 1917/29, documentação. São Paulo, IEB USP, 1972.

BRITO, Mário da Silva. **Histórico do modernismo brasileiro – antecedentes da Semana de Arte Moderna.** São Paulo: Saraiva, 1958.

CASTRO, Amílcar de. Iberê Camargo. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 6 mar. 1992. Entrevista concedida a Augusto Massi e Mário César Carvalho.

CASTRO, Moacir Werneck de. **Mário de Andrade:** Exílio no Rio. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

CLARK, Kenneth. **Paisagem na Arte.** Lisboa: Ulisséia, 1949.

DEBRET, Jean Baptiste. **Viagem pitoresca e histórica ao Brasil.** Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1978, 2 vol.

FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (org.). **Clement Greenberg e o debate critico. T**radução de Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de janeiro: Funarte; Jorge Zahar Editor, 1997.

FERREZ, Gilberto. O Brasil do 1o. Reinado visto pelo botânico William John Burchell: 1825-1829. Rio de Janeiro: Fundação Moreira Salles e Fundação Nacional Pró-Memória, 1981.

GREENBERG, Clement. **Arte e Cultura:** Ensaios Críticos. Tradução de Otacílio Nunes; prefácio de Rodrigo Naves. São Paulo: Ática, 1996.

GULLAR, Ferreira. **Vanguarda e subdesenvolvimento.** Rio de Janeiro: Civ. Brasileira, 1968.

MIRANDA, Wander Melo (org.). **Narrativas da Modernidade.** Belo Horizonte: Autêntica Editora, 1999.

MORAES, Eduardo Jardim de. **Limites do Moderno:** o pensamento estético de Mário de Andrade. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.

MORAIS, Frederico. **Futebol e arte:** de Guignard a Garrincha. **Revista do Brasil,** Rio de Janeiro, 1985, ano I, nº 3.

MOURA, Antonio de Paiva. **A projeção da Escola Guignard.** Belo Horizonte: Fundação Escola Guignard, 1979.

NAVES, Rodrigo. Entre a violência e a utopia. **Veja**, São Paulo, 10 jun. 1992.

_____. **O fundo movediço das coisas**. Catálogo. Exposição de Iberê Camargo. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil; Porto Alegre: Prefeitura de Porto Alegre, 1994.

NOVAES, Adauto (org.). **Tempo e História.** São Paulo: Cia. das Letras, 1992.

PEDROSA, Mário; ARANTES, Otília (org.). **Acadêmicos e Modernos:** textos escolhidos III. São Paulo: EDUSP, 1998.

PEDROSA, Mário. **Arte, forma e personalidade.** São Paulo: Kairós, 1979.

_____. **Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília.** São Paulo: Perspectiva, 1981.

_____. **Mundo, homem, arte em crise.** São Paulo: Perspectiva, 1975.

_____. Forma e percepção estética – aventuras da linha, **Jornal do Brasil,** 13.08.1960.

PRADO, J. F. de Almeida. **Thomas Ender:** pintor austríaco na corte de D. João VI no Rio de Janeiro. São Paulo: Cia. Ed. Nacional, 1955.

SCHWARZ, Roberto. **A sereia e o desconfiado** – ensaios críticos. 2ª ed., Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

SOUZA, Eneida Maria de (org.), **Modernidades Tardias,** Belo Horizonte, Editora da Universidade Federal de Minas Gerais, 1998.

STRAUSS, Dieter (org.). **O Brasil de hoje no espelho do séc. XIX.** São Paulo: Estação Liberdade, 1995.

SÜSSEKIND, Flora. **O Brasil não é longe daqui – o narrador, a viagem.** São Paulo: Cia. das Letras, 1990.

TRAVASSOS, Elizabeth. **Os Mandarins Milagrosos:** Arte e Etnografia em Mário de Andrade e Bela Bartók. Rio de Janeiro: Funarte; Jorge Zahar, 1997.

VALLADARES, Clarival Prado. A vida de Guignard. In: **Guignard**. Catálogo [exposição Museu de Arte de Belo Horizonte, 21 jun. a 31 jul. 1972]. Belo Horizonte, 1972.

VENÂNCIO FILHO, Paulo. **A angústia nos trópicos:** Oswaldo Goeldi. Rio de Janeiro: Galeria Sérgio Milliet, Funarte, 1987.

_____. Goeldi: um expressionista nos trópicos. **Novos Estudos**, São Paulo, nº. 40, nov. 1994.

_____. Expressionismo utópico. **Folha de São Paulo,** São Paulo, 9 out. 1987. Caderno Folhetim.

_____. Iberê Camargo: as incertezas da forma. **Arte Hoje**, Rio de Janeiro, nº. 3, set. de 1977.

_____. Lugar nenhum: o meio de arte no Brasil. **Caderno de textos I** [da] Funarte, Rio de Janeiro, 1980.

VENTURI, Lionello. **Cézzane, son art, son oeuvre.** Paris: Paul Rosemberg, 1936, 2 vol.

WAGNER, Robert. **Thomas Ender no Brasil.** Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, 1997.

WISNIK, José Miguel. O coro dos contrários. A música em torno da Semana de 22. 2ª ed. São Paulo: Duas Cidades, 1983.

Marcos Rodrigues Aulicino

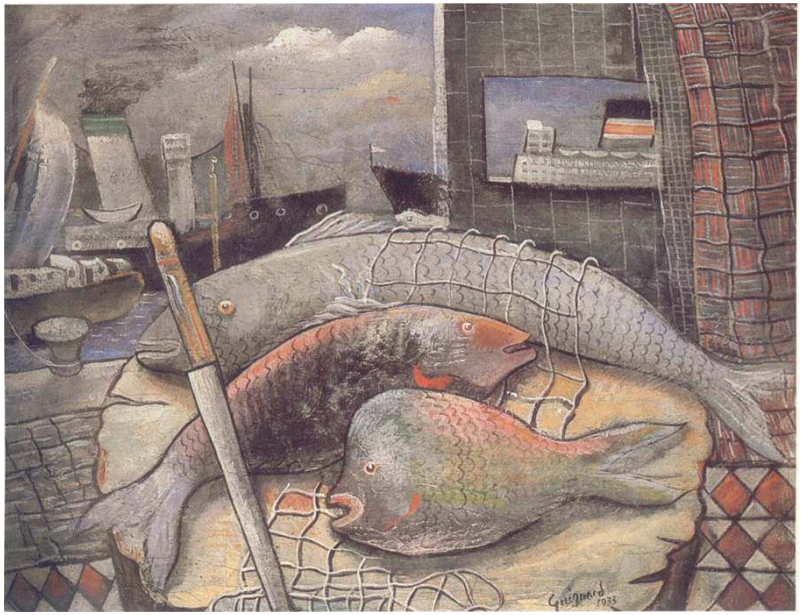
Imagens

O distante próximo, o próximo distante:
a elaboração de um espaço imaginário
nas paisagens de Guignard

Volume de Imagens
vol. II

fig. 1: *Auto-retrato*, 1931, óleo sobre madeira.
Coleção particular, Belo Horizonte

fig. 2: *Natureza morta com peixes*, óleo sobre tela, 1933. Coleção particular



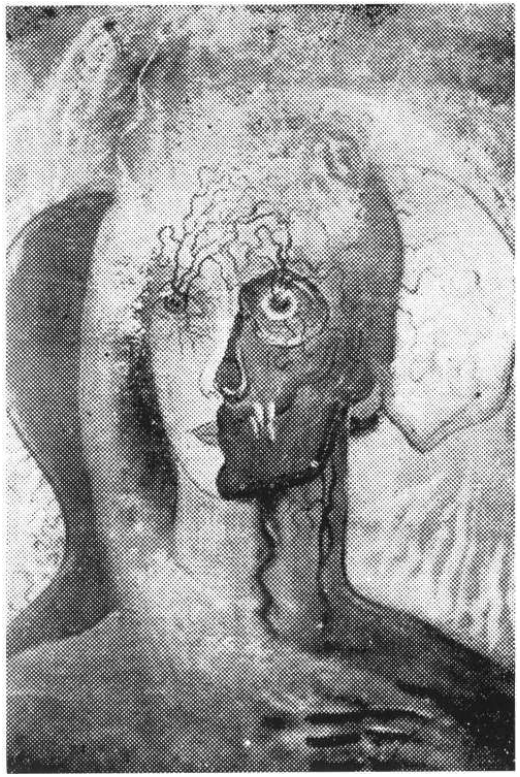


fig. 3: Desenho sobre papel. Coleção particular, Belo Horizonte.

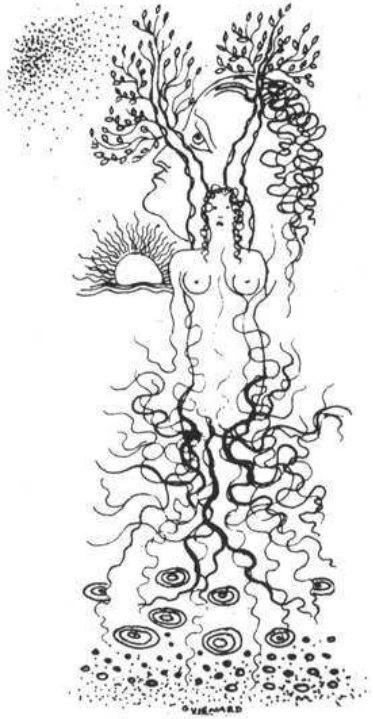


fig. 4: Desenho sobre papel. Coleção particular, Belo Horizonte.

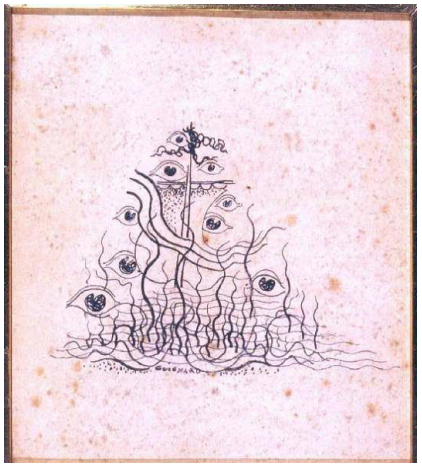


fig. 5: Composição surrealista

fig. 6: Desenho de Ismael Nery

fig. 7: Tarsila do Amaral, *Carnaval em Madureira,* 1924

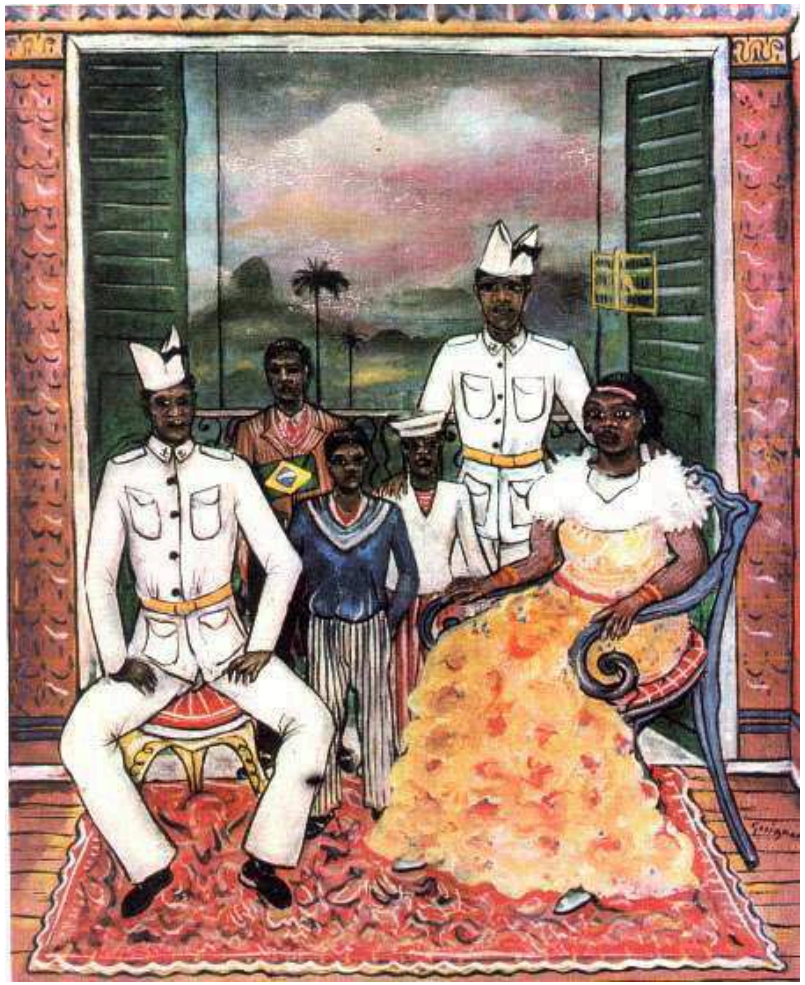


fig. 8: *A Família do fuzileiro naval,* 1935, óleo sobre madeira, 58 x 48cm. Col. IEB - USP

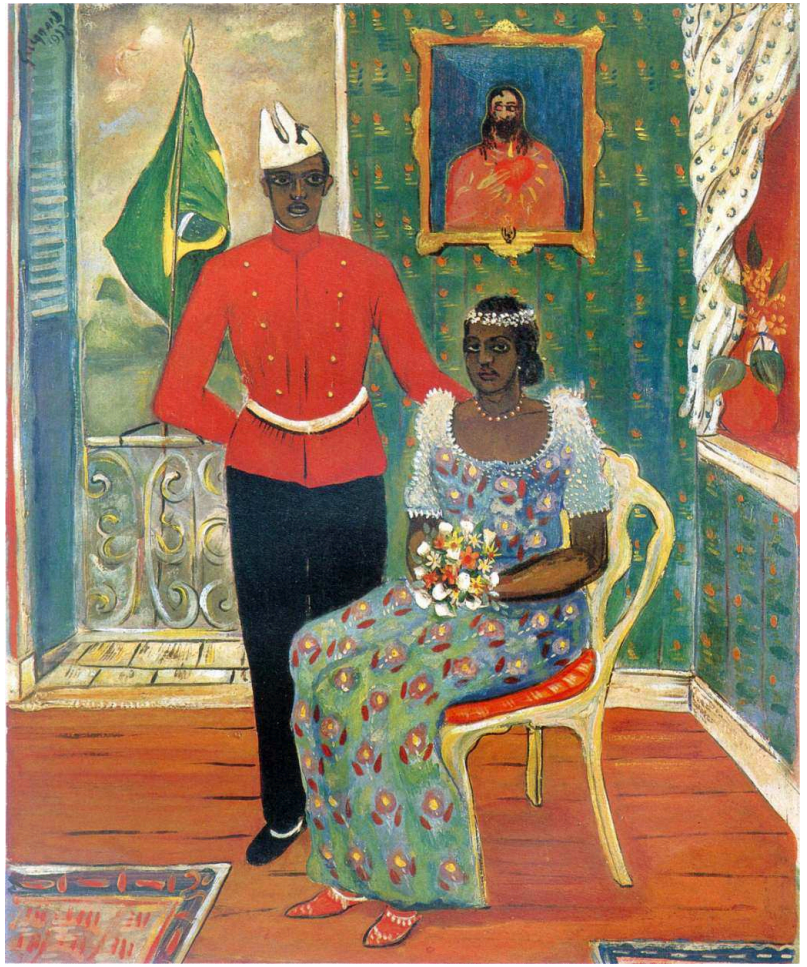


fig. 9: *Os Noivos*, 1937, óleo sobre madeira, 58 x 48cm. Col. Museus Raymundo Ottoni de Castro Maya, Rio de Janeiro

fig. 10: *As Gêmeas (Lea e Maura),* c. 1941, óleo sobre tela, 110 x 130 cm

fig. 11: *Festa de São João*, 1943, óleo sobre tela, 41 x 33 cm. Acervo Fundação Cultural de Curitiba

fig. 12: Albrecht Aldorfer, *A Batalha de Alexandre em Issus*, 1529

fig. 13: *Jardim Botânico (Rio de Janeiro),*1937, óleo sobre tela, 50 x 62 cm

fig. 14: *Jardim Botânico (Rio de Janeiro),* c. 1937, óleo sobre madeira, 76 x 76 cm

fig. 15: Bambus - Jardim Botânico, 1937, óleo sobre tela.
Coleção W. Moreira Salles

fig. 16: *Orquídeas,* 1937

fig. 17: *Floresta Tropical*, 1938, óleo sobre tela, 94,5 x 144 cm

fig. 18: Albert Eckhout, *Mameluca*, c. 1641/1644, óleo sobre tela, 265 X 157 cm. Museu de Copenhagen

fig. 19: *Parque Municipal de Belo Horizonte*, dec. 40, óleo sobre madeira, 31,6 x 44,5cm.
Col. Ângela Gutierrez

fig. 20: *Serra do Mar, Itatiaia,* 1941

fig. 21: *Panorama de São Tomé das Letras,* óleo sobre tela 52,2 x 92 cm,1876, MNBA, inv 473.

fig. 22: *Paisagem,* 1946, oleos/eucatex 27 x 41 cm

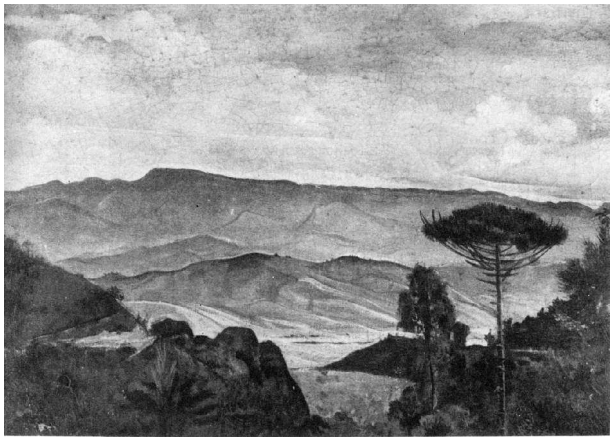


fig. 23: *Paisagem de Itatiaia*, 1942, óleo sobre tela, 130 x 81 cm. Museu de Arte Contemporânea de Pernambuco (doação de Assis Chateaubriand)

fig. 24: *Paisagem, nuvens e montanhas,* óleo sobre madeira, sem data

fig. 25: *Serra do Curral*, 1948, óleo sobre madeira, 26 x 55 cm. Col. Ségio Sahione Fadel

fig. 26: *Paisagem,* 1960, óleo sobre madeira 27 x 74 cm. Coleção Aldo Franco

fig. 27: *Imensidão,* 1960, óleo sobre madeira 34 x 73 cm. Coleção Particular, São Paulo

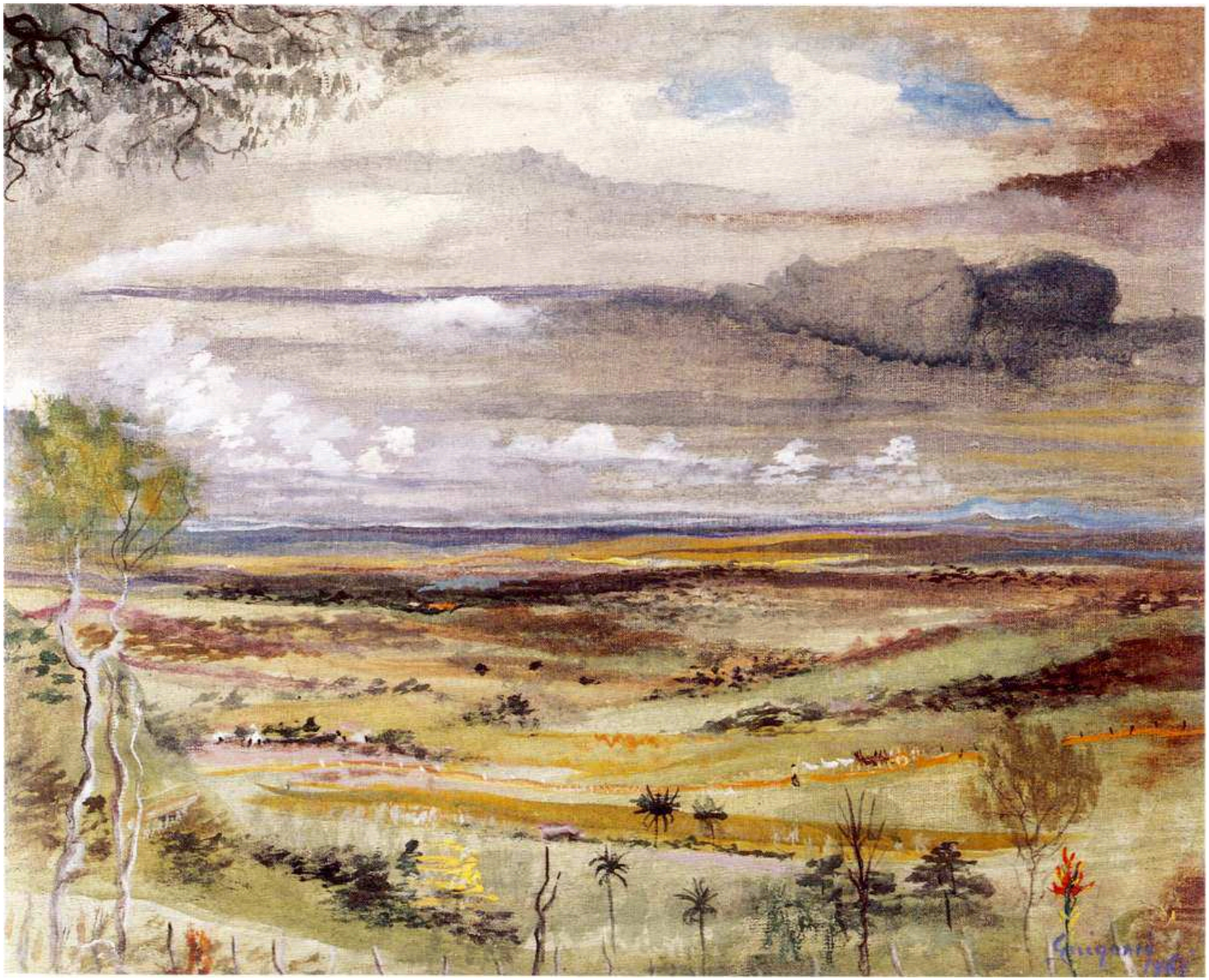


fig. 28:
Paisagem com carro de boi ao longe, 1961,
óleo sobre tela,
40 x 50 cm.
Coleção Particular

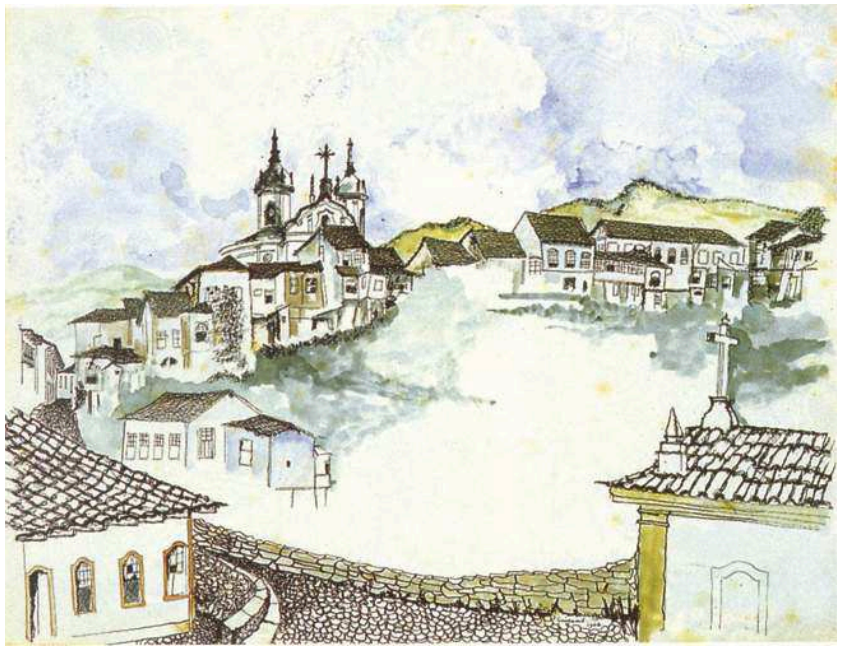


fig. 29: *Ouro Preto* (Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos), 1946, aquarela e nanquim em bico de pena sobre papel, 27 x 36cm

fig. 30: *Vista de Ouro Preto* (Igreja Nossa Senhora do Rosário dos Pretos), s.d.

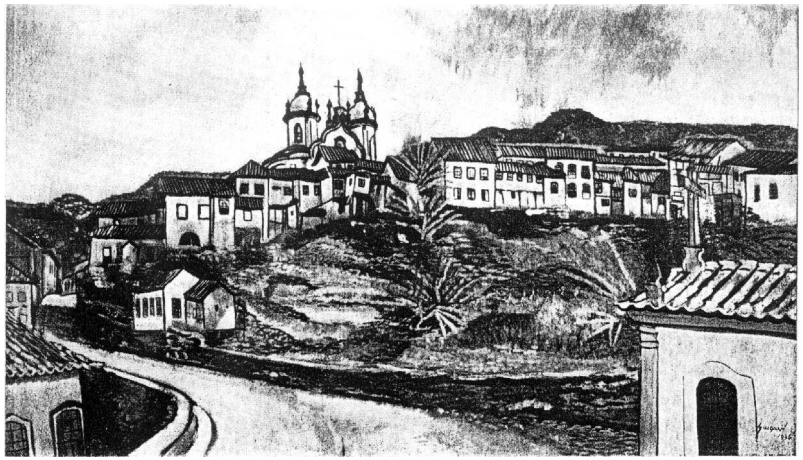


fig. 31: *Paisagem de Ouro Preto*, 1946. MAM-RJ

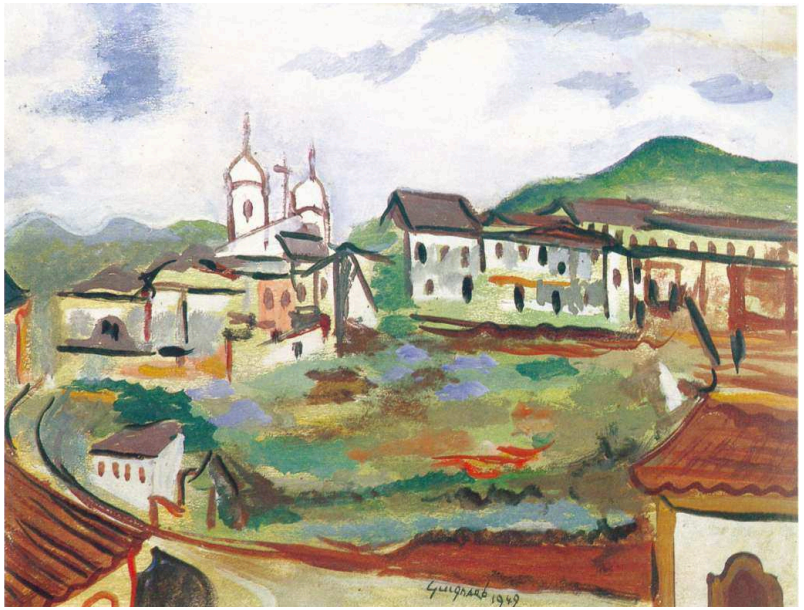


fig. 32: *Ponte Seca de Ouro Preto (*Igreja Nossa Senhora do Rosário dos Pretos), 1949, óleo sobre madeira, 32 x 42 cm. col. particular de Belo Horizonte

fig. 33: *Paisagem de Ouro Preto (*Igreja Nossa Senhora da Conceição), 1950, óleo sobre madeira, 45 x 55 cm

fig. 34: *Ouro Preto,* 1941, nanquim em bico de pena sobre papel

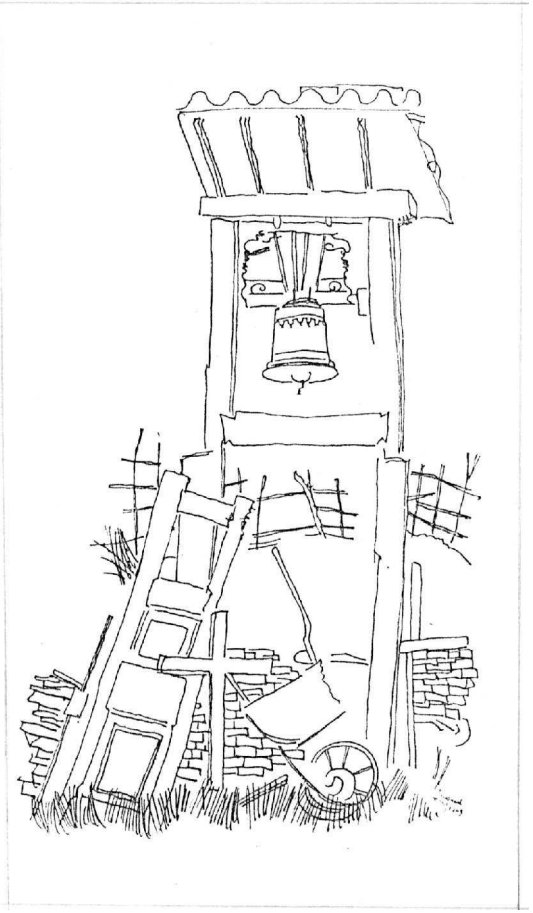


fig. 35: Sabará

fig. 36: Rua da Glória, Ouro Preto

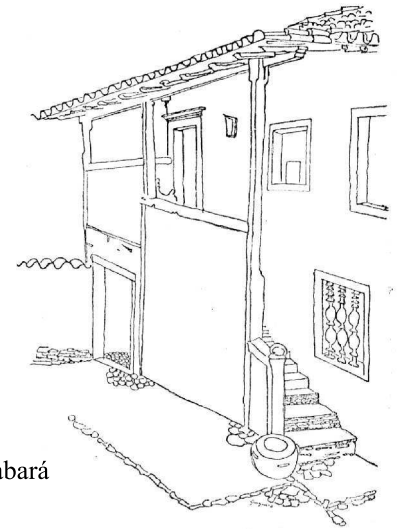
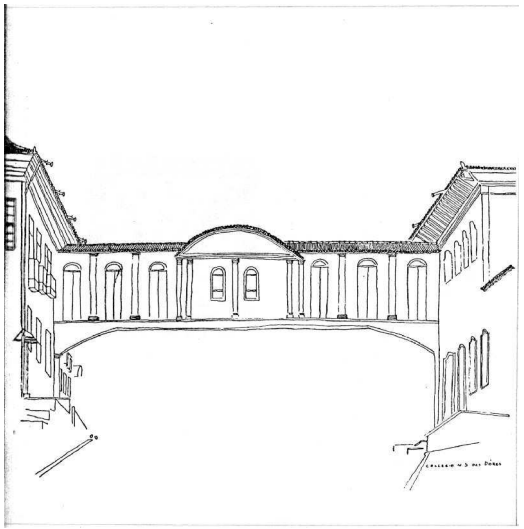


fig. 37: Casa da Intendência, Sabará

fig. 38: Colégio Nossa Senhora das Dores



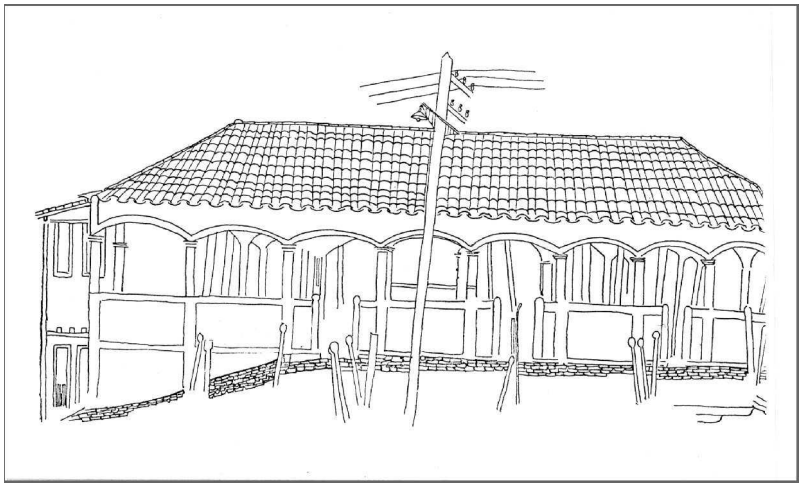


fig. 39: Mercado de Diamantina

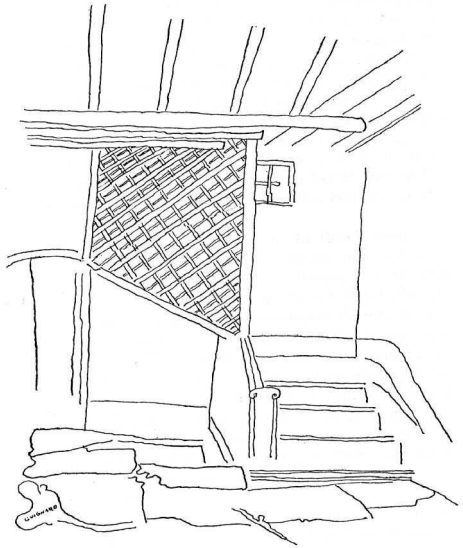


fig. 40: Casa da Chica da Silva

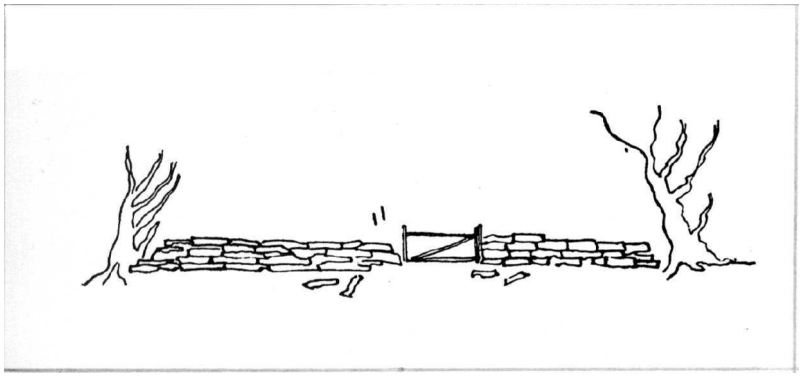


fig. 41: Diamantina

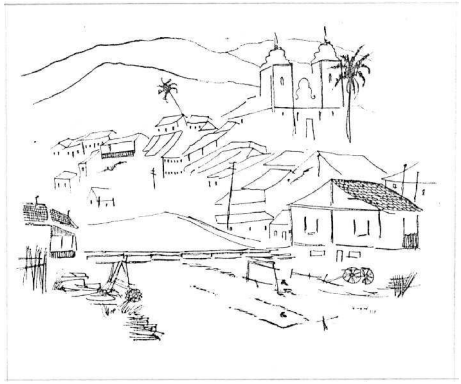


fig. 42: Sabará

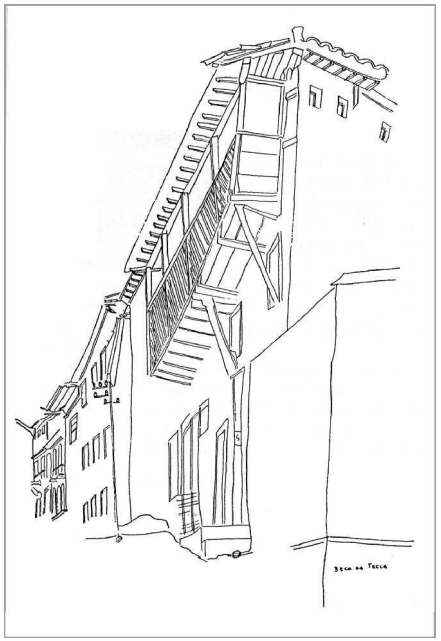


fig. 43: Beco da Tecla

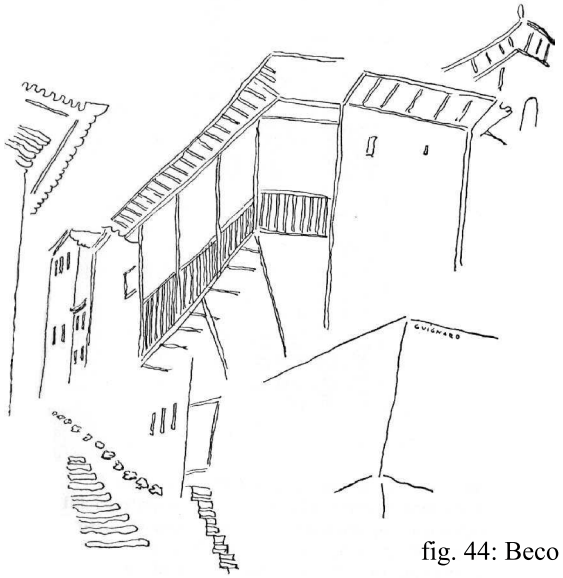


fig. 44: Beco da Tecla

fig. 45: São Francisco de Assis dos Homens Pardos: Sabará

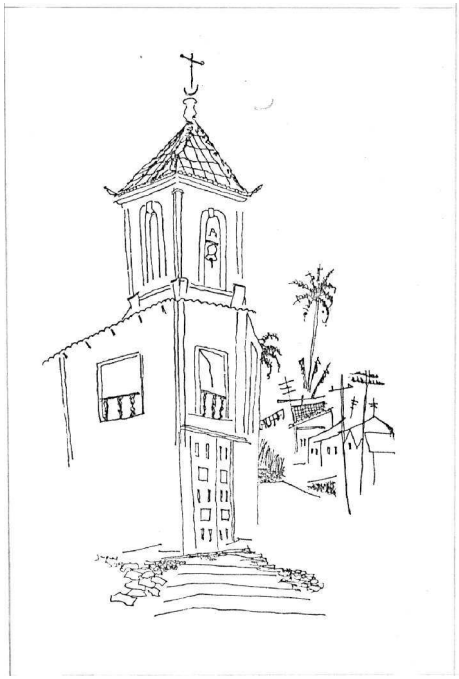


fig. 46: Igreja Nossa Senhora do Ó

fig. 47: Igreja Nossa Senhora da Boa Morte, Sabará

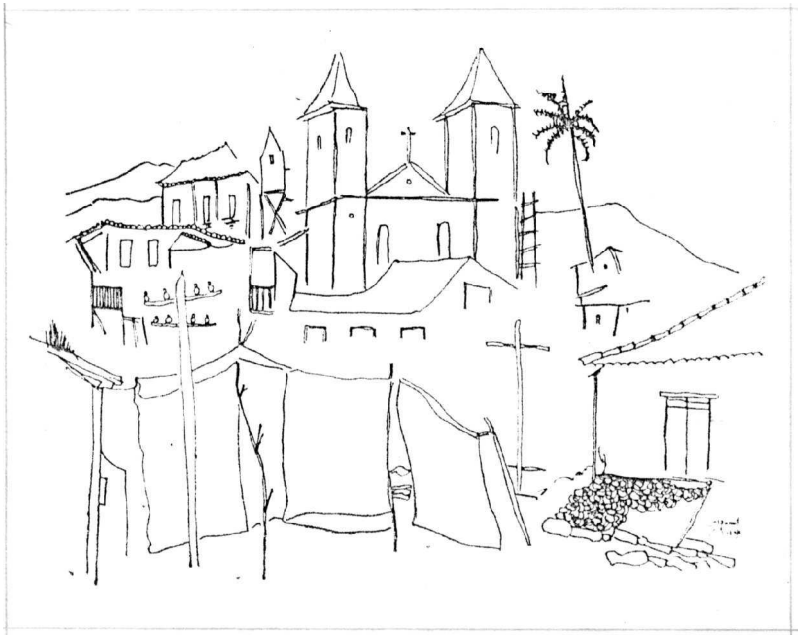


fig. 48: Sabará

fig. 49: Diamantina

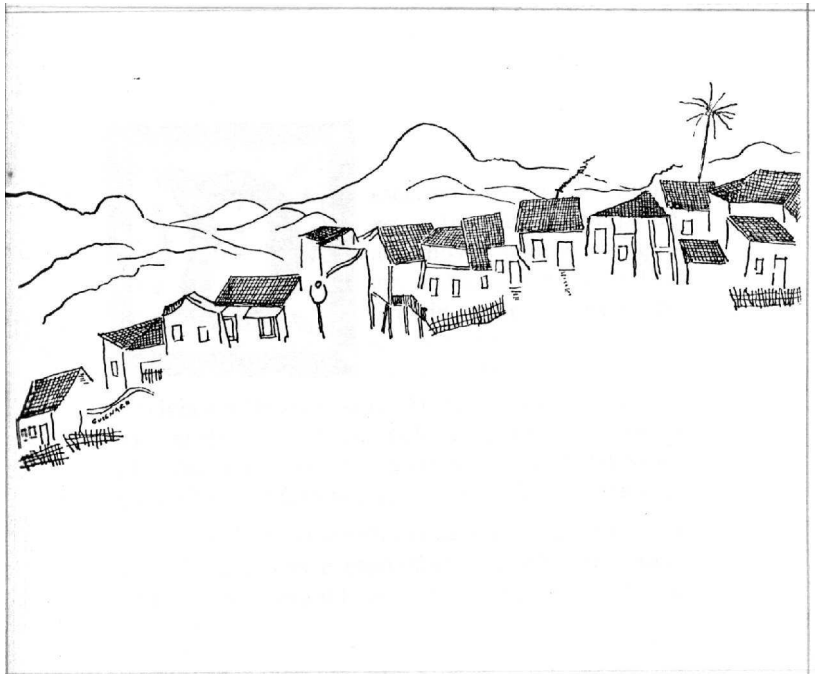


fig. 50: Primeira Rua do Tijuco, Rua do Burgalhau, Diamantina

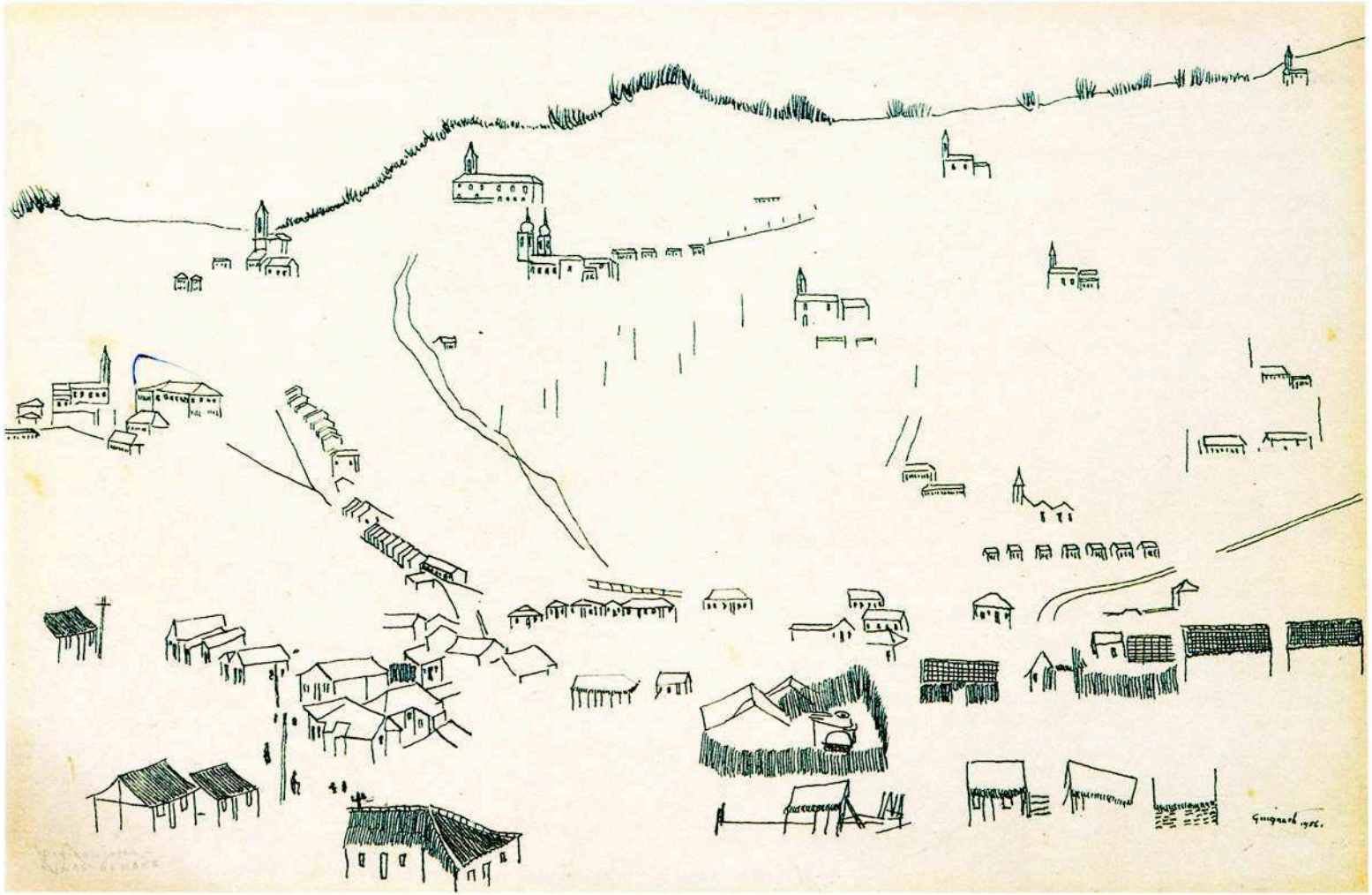


fig. 51: Diamantina, 21,2 x 32,5 cm

fig. 52: S*em título* (Paisagem), 1945, óleo sobre madeira,
24 x 39 cm. Coleção Ângela Gutierrez, Belo Horizonte.

fig. 53: *Vista de Ouro Preto*, 1951, óleo sobre madeira, 40 x 50 cm. MAC-USP

fig. 54: Biombo chinês

fig. 55: *Vista de Ouro Preto*, 1961, óleo sobre madeira.
Coleção Sérgio Fadel

fig. 56: *Vista do Caminho para Mariana*, 1962, óleo sobre tela, 47 x 54 cm. Coleção Gilberto Chateaubriand, MAM Rio de Janeiro

fig. 57: *Abstrato*, 1960

fig. 58: Paisagem com mureta e janela, sem data,
óleo sobre madeira, 32,5 x 26 cm

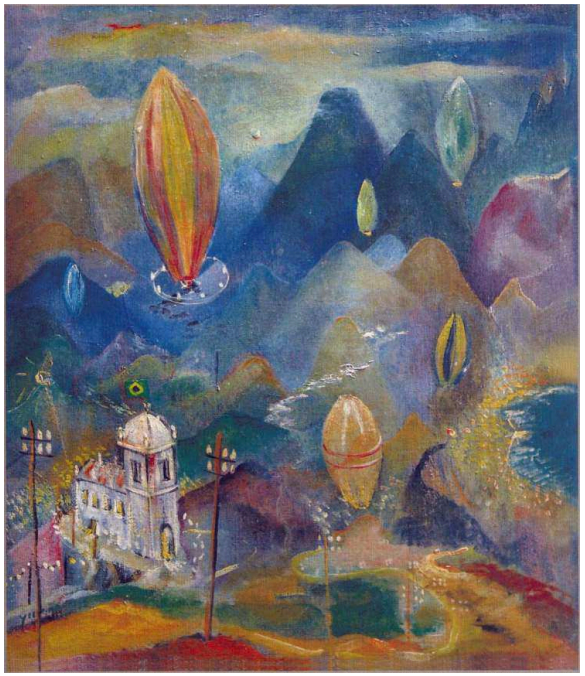


fig. 59: *Balões*, 1937, óleo sobre tela, 55 x 45 cm

fig. 60: *Festa de São João,* 1939, óleo sobre madeira, 54,5 x 80 cm. Coleção Ricardo T. Akagawa, São Paulo

fig. 61: *Paisagem do Rio de Janeiro,* 1941, óleo sobre madeira, 150 x 100 cm. Coleção Margarida da Silva Ramos

fig. 62: *Paisagem de Minas Gerais*, 1941, óleo sobre madeira, 150 x 100 cm. Coleção Margarida da Silva Ramos

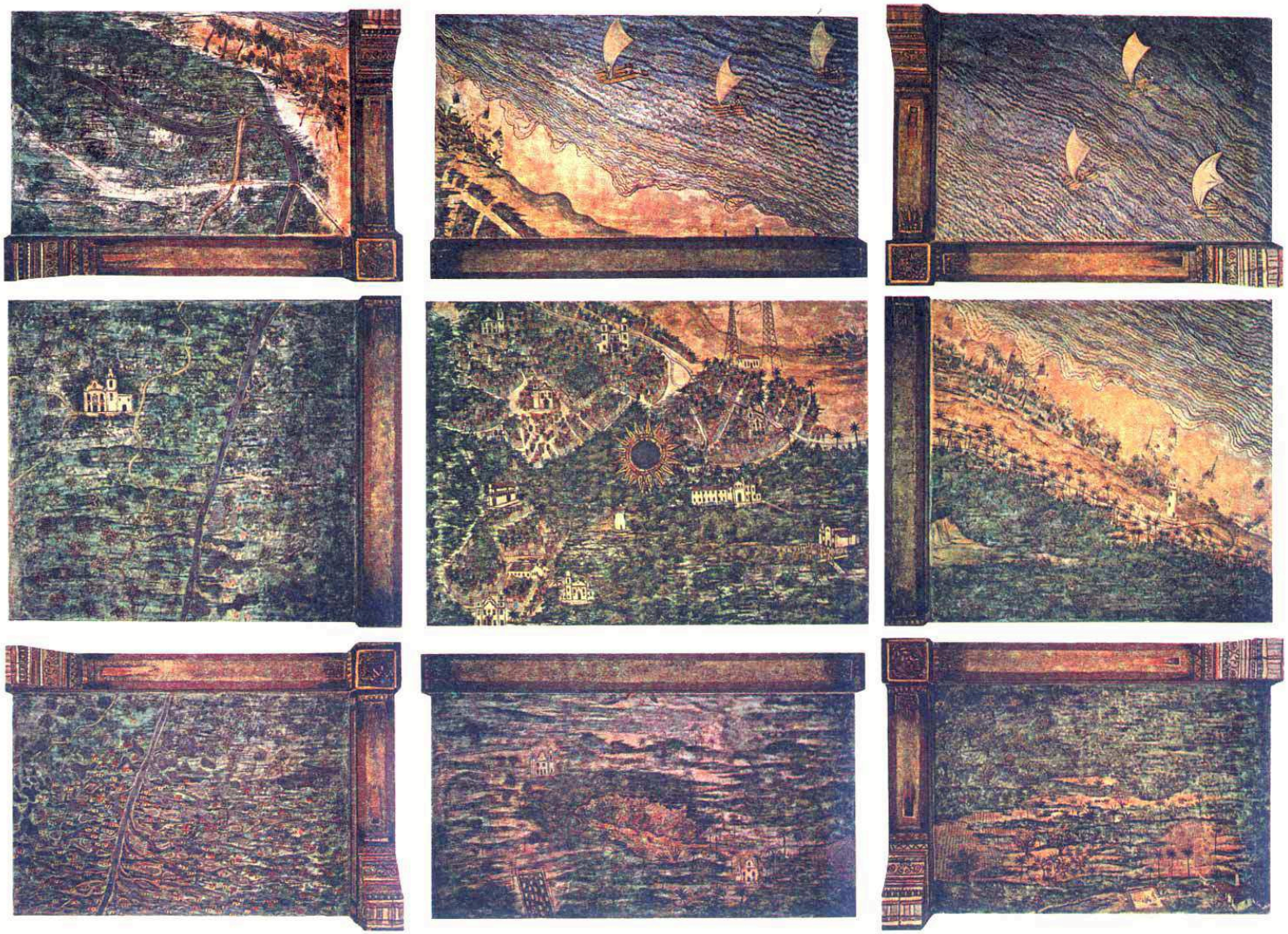


fig. 63: *Olinda Imaginária*, forro do teto da casa de Barros Carvalho, 1943, óleo sobre madeira em 9 painéis, mais as traves divisórias entre os painéis, perfazendo no total a área de 580 x 410 cm. Atualmente a casa é sede do RIOARTE - Instituto Municipal de Arte e Cultura da cidade do Rio de Janeiro.

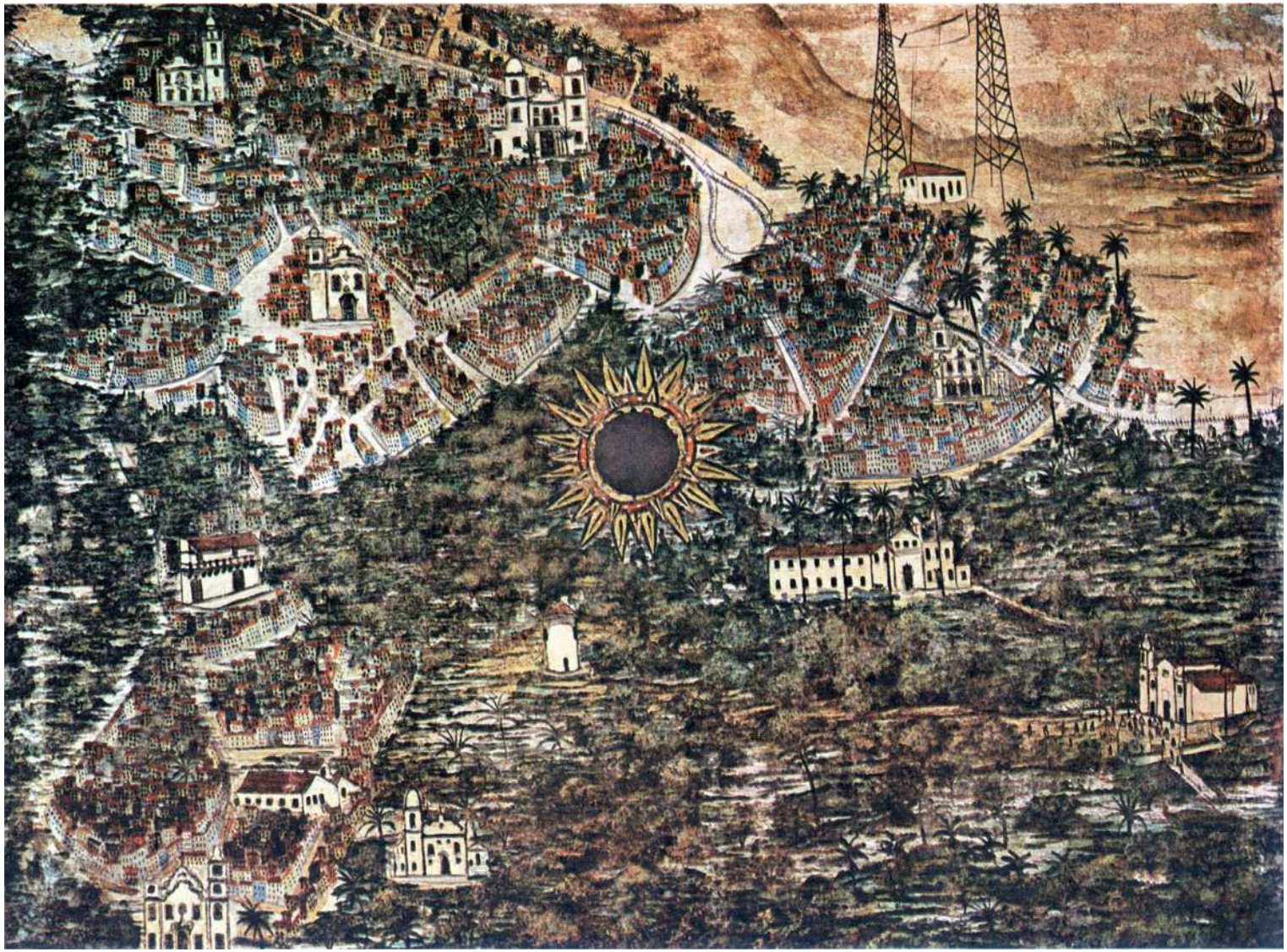


fig. 64: Painel Central do forro (Olinda imaginária)

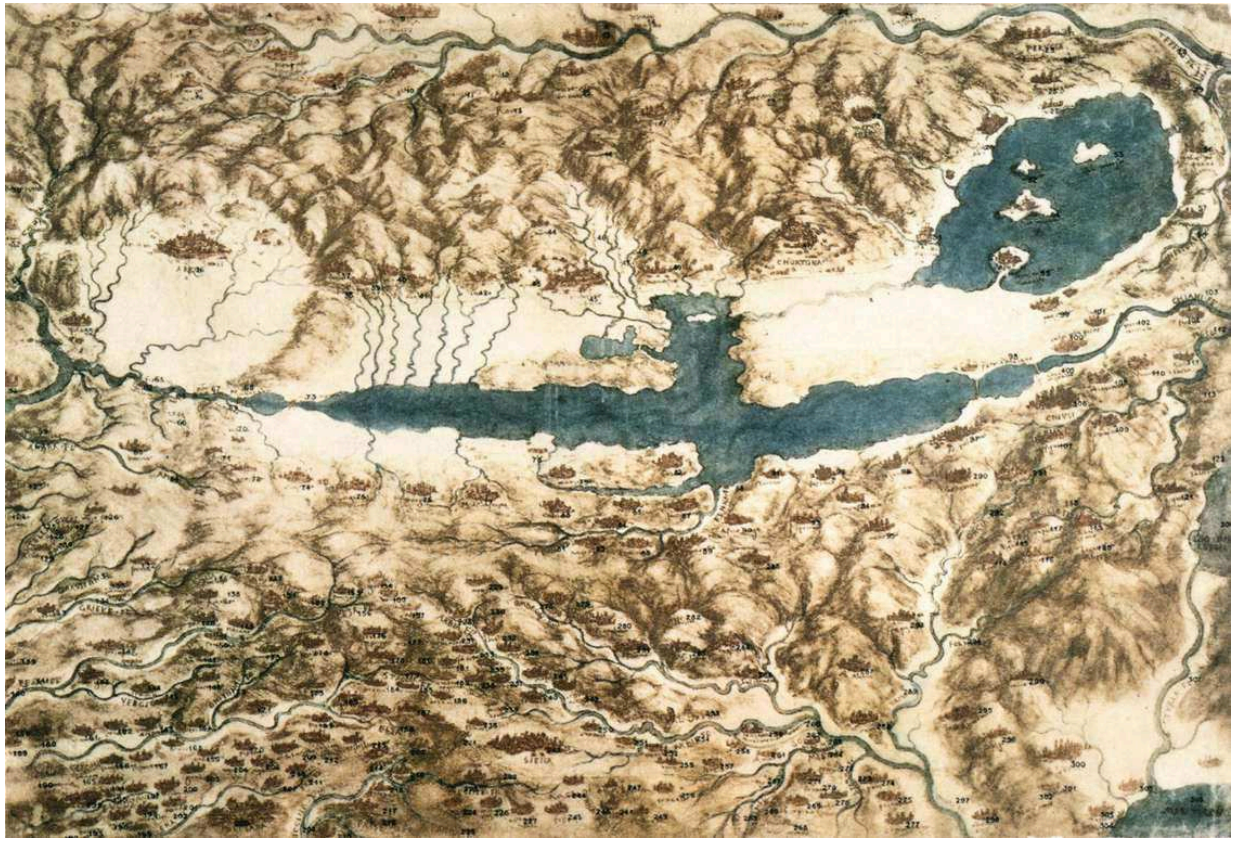


fig. 65: Leonardo Da Vinci, Val di Chiana, c. 1502-3

fig. 66: *Paisagem Imaginária de Minas*, 1947, óleo sobre madeira, 158 x 208 cm, Museu da Inconfidência, Ouro Preto.

fig. 67: *Paisagem Imaginária de Minas*, 1947. Os detalhes revelam a "cozinha" de Guignard, que por essa altura já tirava partido da tinta magra, das diluições com terebentina e goma *damar*.

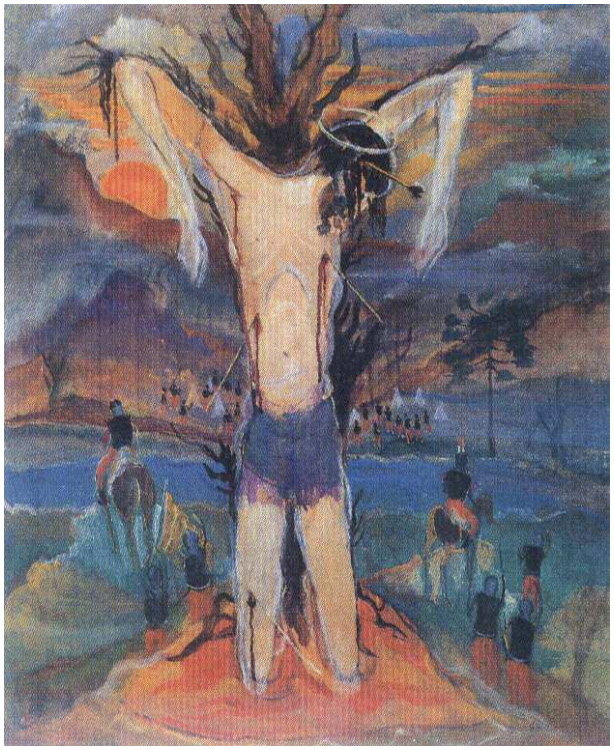


fig. 68: São Sebastião

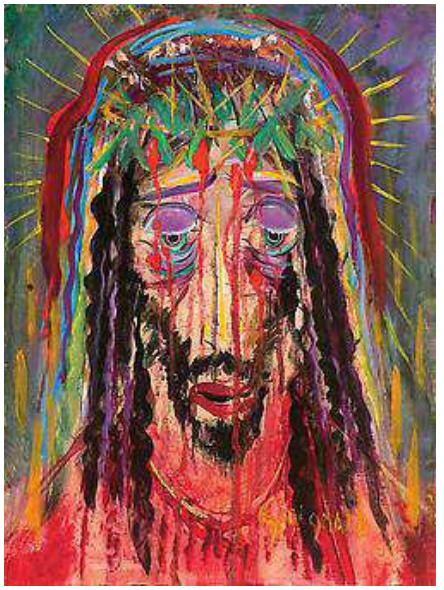


fig. 69: Cristo, óleo sobre madeira 38 x 28,5 cm

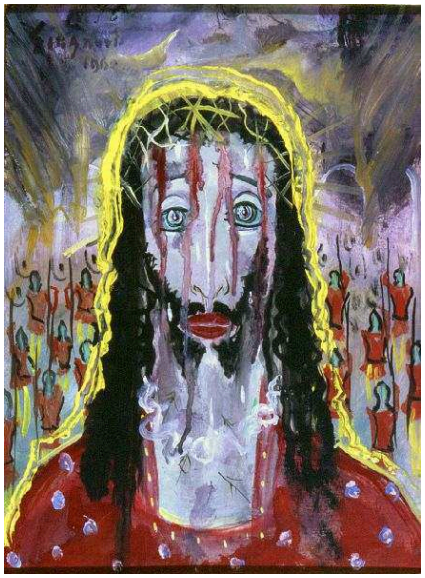


fig. 70: *Cristo*

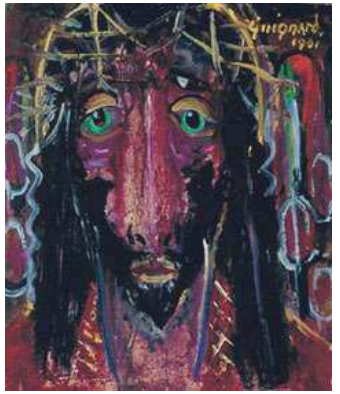


fig. 71: *Cristo,* 1961

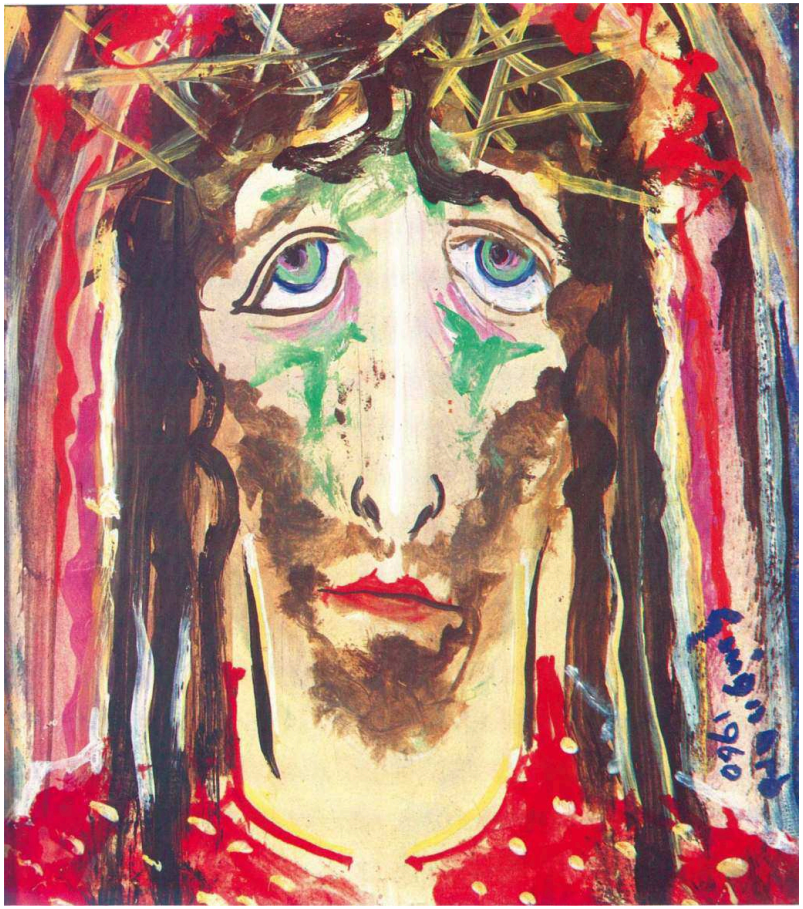


fig. 72: *Cristo*

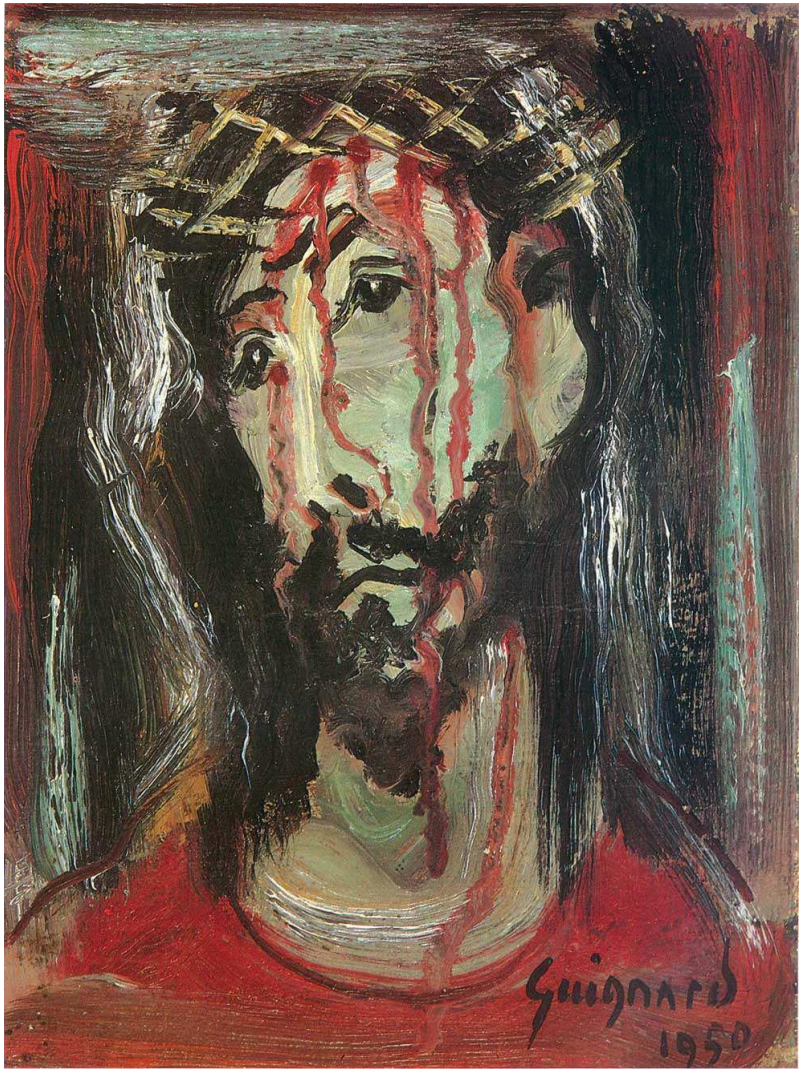


fig. 73: *Cristo*

fig. 74: *Paisagem de Minas,* 1950, óleo sobre madeira, 110 x 180 cm.
Coleção Ângela Gutierrez, Belo Horizonte

fig. 75: *Paisagem Imaginante*, 1955, óleo sobre tela, 95 x 78 cm.
Coleção Luis Antonio Almeida Braga e Sra., Rio de Janeiro

fig. 76: *Tarde de São João*, 1959, óleo sobre madeira, 38,5 x 29 cm.
Coleção Alberto e Priscila Freire, Belo Horizonte

fig. 77: *São João,* 1961, óleo sobre madeira, 55 x 46 cm

fig. 78: *Festa Junina*, 1961, óleo sobre madeira, 50 x 40 cm.
Coleção Geraldo Longo, Rio de Janeiro

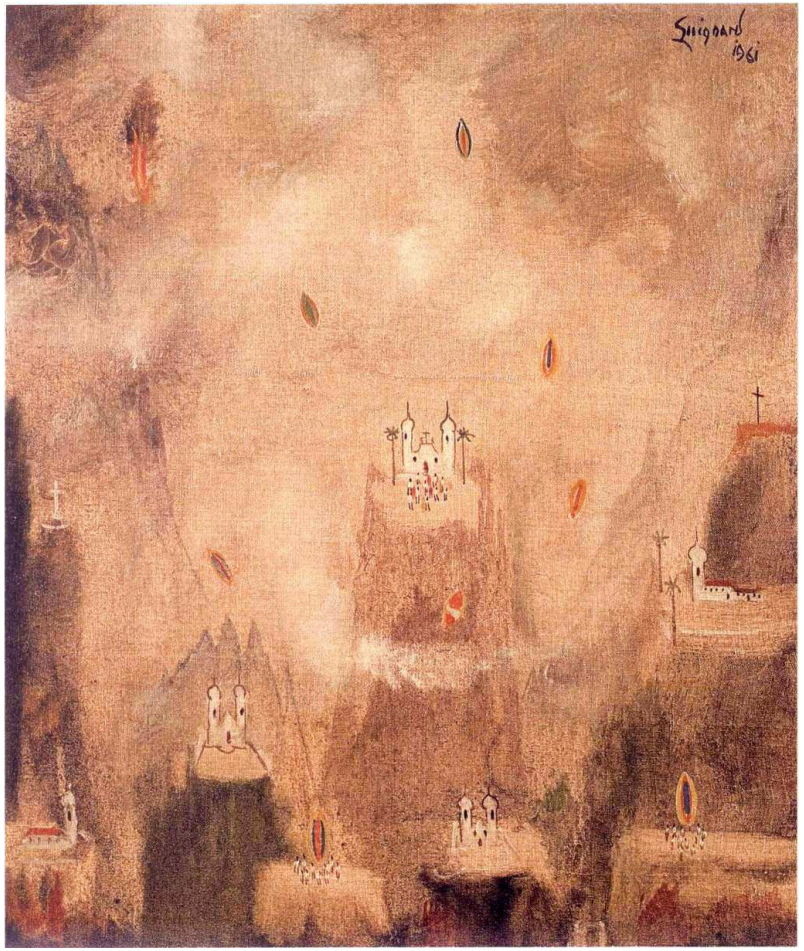


fig. 79: *Noite de São João,* 1961, óleo sobre tela, 55 x 46 cm

fig. 80: *São João*, 1961, óleo sobre tela, 49,5 x 39,9 cm

fig. 81: *Noite de São João*, 1961, óleo sobre madeira, 50 x 46 cm. Coleção Roberto Marinho, Rio de Janeiro

fig. 82: Noite de São João, 1961, óleo sobre madeira, 19 x 29cm, Museu da Pampulha, Belo Horizonte