

José Augusto Pereira Ribeiro

**Guignard e o ambiente artístico no Brasil
nas décadas de 1930 e 1940**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, área de concentração Teoria, Ensino e Aprendizagem da Arte, linha de pesquisa História, Crítica e Teoria da Arte, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como exigência parcial para a obtenção do Título de Mestre em Artes Visuais, sob orientação da Profa. Dra. Sônia Salzstein Goldberg.

São Paulo

2009

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

José Augusto Pereira Ribeiro

**Guignard e o ambiente artístico no Brasil
nas décadas de 1930 e 1940**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, área de concentração Teoria, Ensino e Aprendizagem da Arte, linha de pesquisa História, Crítica e Teoria da Arte, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como exigência parcial para a obtenção do Título de Mestre em Artes Visuais, sob orientação da Profa. Dra. Sônia Salzstein Goldberg.

São Paulo

2009

Resumo

A presente dissertação tem como objetivo analisar a obra de Alberto da Veiga Guignard (1896-1962), focalizando especialmente seu percurso nas décadas de 1930 e 1940, período em que ela constituiu alguns de seus aspectos poéticos decisivos – um vocabulário lírico ligado ao prosaico e o apreço por uma pintura de superfície. O estudo busca mostrar como esses aspectos – sobretudo o lirismo colhido a materiais humildes da vida cotidiana – podem estar ligados à proximidade do pintor com os poetas Manuel Bandeira e Murilo Mendes e, de outro modo, também com a imaginação onírica do artista Ismael Nery, que de algum modo dialoga com as “paisagens imaginárias” que marcam tão fortemente a pintura de Guignard. A dissertação procurou discutir a obra do pintor no quadro do modernismo brasileiro, principalmente no que concerne à questão nacional-popular, presente na pintura de Guignard de modo muito mais sutil e refratado, conforme se argumenta, do que em muitos de seus contemporâneos da geração modernista dos anos 1930.

Palavras-chave: Alberto da Veiga Guignard; Modernismo; Arte moderna; História da Arte no Brasil; Pintura brasileira

Abstract

The following essay has the objective of analyzing the work of Alberto da Veiga Guignard (1896 – 1962), especially focusing on his 1930s and 1940s trajectory, period on which his work's most poetic aspects were constituted – a lyric vocabulary linked to the prosaic and the esteem of the surface painting. The study searches how these aspects – particularly the lyricism and the humble everyday life material – can connect this painter to poets Manuel Bandeira and Murilo Mendes and, in another way, also with the imagination of the artist Ismael Nery, who, in some ways, dialogues with “imaginary landscapes” that strongly appear on Guignard. The dissertation discusses the work of this painter within the Brazilian Modernism, especially on what concerns the popular-national issues, present on Guignard's paintings in a much more subtle and refracted way, as it is said, compared to his generation's contemporaries Brazilian Modernists of the 1930s.

Key-words: Alberto da Veiga Guignard; Brazilian Modernism; Modern Art; Brazilian Art History, Brazilian Painting

SUMÁRIO

Introdução	7
Capítulo I	15
Capítulo II	46
Considerações finais	77

INTRODUÇÃO

“Lá está, a querida Níjni!
Veja como é uma cidade querida por Deus!
As igrejas, olhe lá, parece que estão voando.”
Infância, Máximo Gorki

“Vista assim do alto/ Mais parece um céu no chão.”
Sei lá, Mangueira, Hermínio Bello de Carvalho
e Paulinho da Viola

A pintura de Alberto da Veiga Guignard (1896-1962) dispõe com frequência os seus motivos em meio a um mundo a perder de vista: longínquo no espaço, indeterminado no tempo e cujo estado material sugere uma forma ambígua entre a sedimentação demorada e o desmancho iminente. São regiões remotas, envoltas em brumas, de topografia acidentada ou em esfacelamento que muitas vezes aparecem na obra do artista. Seja no fundo de retratos e naturezas-mortas realizados durante mais de 30 anos de trajetória [fig. 1], nas primeiras figurações de acento surrealista (1930-1937) – com musas, anjos e cavalos alados entre ruínas e montanhas que se afastam em cadeia [fig. 2] – ou nas últimas paisagens (1950-1961) – com a dissolução parcial de panoramas que vão do firmamento à beira de um abismo, sem a extensão nítida de um horizonte. Quase trechos de lugar-nenhum, não fossem certas particularizações de igrejas barrocas, balões de festa junina, palmeiras, araucárias e, não raro, da bandeira do Brasil [figs. 3 e 4].

A conformação desses ambientes amplos e afastados, como elementos estruturais recorrentes nesta produção, indica a tomada de um “ponto de vista à distância”,¹ a partir do qual Guignard elabora uma visualidade singular no modernismo

¹ Empresto a idéia a Sônia Salzstein: “Tomemos a paisagem como representante exemplar dessa obra [de Guignard], e veremos que 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 à distância. Ao situar todos os seus diferentes objetos num lugar inacessível, que os

brasileiro. Pois é a constituição de um local *de onde olhar* que franqueia ao pintor desembaraçar-se da concretude e da objetividade de situações imediatas, para assumir um recuo de tom reflexivo, feito de vazios, devaneios e inconstâncias. A começar do andamento de seu trabalho: metódico, apesar das oscilações de qualidade, e em desalinho com o caráter programático de uma *arte moderna e nacional*, que marca o debate sobre a cultura do país no primeiro quartel do século XX.

O pintor nascido em Nova Friburgo *conquista* a sua poética de transfiguração no curso de um processo lento, interno e alheio à retórica modernista de ruptura formal com a arte precedente e de compromisso com a realidade e as peculiaridades nacionais, muitas vezes posta a termo em personagens de portes grandiosos. Espelhadas, sobretudo, no repertório do expressionismo e do cubismo, as ações de estilizar, deformar e facetar figuras se tornam, logo, índices para a caracterização iconográfica de uma arte “moderna” no Brasil, mesmo quando os artistas hesitavam diante da fragmentação analítica do plano, conforme a prática das correntes modernas da Europa nas duas primeiras décadas daquele século. E, na comparação com Emiliano Di Cavalcanti e Candido Portinari, que apesar dos resultados diversos têm, em comum, interpretações diagramáticas do espaço pós-cubista – pelos desenhos esquemáticos e pelo tratamento “achatado” dos volumes, que são aí apenas insinuados –, Guignard geralmente prescinde desses recursos de representação, em favor de um grafismo ágil e leve, de uma percepção desarmada e intuitiva, o que não tardaria a lhe render os epítetos de “ingênuo”, “provinciano” e “anacrônico”² no confronto com obras de colegas seus.

despoja de suas determinações anedóticas e os faz coexistir numa mesma superfície, Guignard está conferindo um valor capital à experiência da distância em sua obra.” Em Salzstein, Sônia. *Guignard – uma seleção da obra do artista*. São Paulo: Museu Lasar Segall, 1992, p. 18.

Para este estudo, valho-me também da leitura de ensaios de Ronaldo Brito e Rodrigo Naves sobre o artista. Brito, Ronaldo. Só olhar. Em Carlos Zilio (org.). *A modernidade em Guignard*. Rio de Janeiro: PUC, 1982.

Naves, Rodrigo. O olhar difuso – Notas sobre a visualidade brasileira. *Gávea*, ano 2, nº 3, 1986.

_____. O Brasil no ar: Guignard. Em *A forma difícil – ensaios sobre arte brasileira*. São Paulo: Editora Ática, 1996.

² O crítico de arte José Roberto Teixeira Leite acredita que, por não ter sido um “extremista, um iconoclasta”, Guignard “foi aceito [no meio de arte brasileiro] com maior facilidade do que muitos modernos”. No mesmo texto, publicado em 1962, o autor afirma que “Guignard é encarado, hoje em dia, pelos mais moços sobretudo, como artista provinciano, quase um ingênuo; mas a verdade é que ele é um pintor erudito (...)”. [Teixeira Leite, José Roberto. Guignard. *Cadernos brasileiros*, ano IV, nº 3, jul./set. 1962, p. 31.] Mais recentemente, no catálogo de uma pequena mostra em homenagem ao centenário de nascimento do pintor, realizada em uma galeria de São Paulo, em 1996, Olívio Tavares de Araújo escreve: “Que a obra de Guignard é congenialmente moderna já o vimos (...). Mas não é, por outro lado, ‘modernista’, no sentido de ter uma ideologia ou ter aderido a um projeto preexistente, a uma tendência ou escola. (...) Nunca foi, em definitivo, ‘de vanguarda’. Até pelo contrário, comparada à de outros artistas da mesma geração, pode parecer ligeiramente anacrônica. Guignard nasceu no mesmo ano que Anita Malfatti e Volpi e era mais novo que Tarsila; contudo, em matéria de investigação de linguagens

Já quando concede a si próprio o estatuto de “santo padroeiro da paisagem brasileira”,³ mais do que arrogar os atributos de bondoso e protetor, o artista talvez manifestasse a preferência por observar o Brasil do alto e de longe, para tentar obter uma visão abrangente, com a implicação da perda de tamanhos e definições, em vez de recorrer à grandiloquência e à monumentalidade no tratamento dos símbolos pátrios.⁴ Uma afetividade zelosa, reiterada para além da escolha de “o que pintar”,⁵ e que se dirige à natureza, aos componentes de uma determinada vista, condicionada pelo *modo* de apreensão de seus objetos ou do que deles é possível captar num lance afastado de sobrevôo. Como se fossem necessárias as negativas do inacessível e do atemporal para expressar, aqui e agora, um sentimento dessa intensidade. Entre o olho e o além do visível – e no visível está tudo aquilo que só pode ser apreendido pela visão, a exemplo da luz e da cor –, afirma-se a disposição moderna do pintor de rearranjar os seus objetos, não porque almejasse trazê-los para perto, mas ao menos para que pudesse sondar a presença deles na frontalidade de uma superfície rasa.

Fato é que as experiências de distância e proximidade são simultâneas na obra de Guignard. Formalizam-se nas relações espaciais do trabalho – de um lado, entre as figuras (muito próximas) e o ambiente (muito afastado) representados no quadro e, de outro, entre o suporte (tela ou madeira) e o recesso sutil da pintura, resultado da anteposição de velaturas. Da mesma maneira, o “próximo” e o “distante” parecem rebatidos na combinação de aspectos misteriosos e familiares, dúbios e inteligíveis, estranhos e “tipicamente brasileiros”. O artista não chega, mesmo, a se desfazer completamente dos sutis vestígios naturalistas e, com isso, sua imaginação se compraz

específicas da contemporaneidade, esses três foram mais longe”. [Araújo, Olívio Tavares de. A poesia intacta. Em *Guignard – Exposição homenagem ao centenário de nascimento*. São Paulo: Arte do Brasil, 1996, p. 28.]

³ Em desenho de 1959, Guignard se representa de costas, no alto de um monte e ao lado de uma bandeira do Brasil, pintando uma vista da cidade mineira de Sabará, com uma igreja barroca à sua direita, encravada em um vale. Abaixo, lê-se a inscrição: “Pintando Sabará. Santo Guignard padroeiro da paisagem brasileira”. Oswald de Andrade o havia chamado antes de “Santo Alberto da Veiga Guignard”, em conferência apresentada em maio de 1944, na Biblioteca Municipal de Belo Horizonte, por ocasião da Primeira Exposição de Arte Moderna. Cf. “O caminho percorrido”. Em Oswald de Andrade. *Ponta de lança*. São Paulo: Globo, 2004, p. 174.

⁴ Talvez a única pintura histórica de Guignard, *A execução de Tiradentes* (1961), consiste de procedimentos ligeiros e toscos para a organização de uma perspectiva de pouca profundidade, sob um céu colorido, de nuvens escuras, que reforça a dramaticidade da cena. A matéria diluída assemelha o resultado ao de uma aquarela, sobretudo na estilização das figuras que circundam o patíbulo onde, condenado, Tiradentes exprime a mesma face de sofrimento que está nas cabeças de Cristo do artista. Embora esbarre no sentimentalismo desmedido e característico de parte da produção de Guignard, a obra traz as deformações instáveis e fantasmagóricas que informam a ascendência expressionista no trabalho.

⁵ Em texto autobiográfico publicado no catálogo da exposição retrospectiva “Guignard”, realizada no Museu de Arte da Prefeitura de Belo Horizonte, em 1961, o artista escreve que se “enamorou desde o primeiro dia” da paisagem de Belo Horizonte e que Ouro Preto é sua “cidade amor-inspiração”.

em destituir os elementos de materialidade, até torná-los transparentes e de limites físicos incertos, engastados em planos de pouca profundidade, com tinta diluída e “magra”, como num exercício de dúvida sobre a consistência, as dimensões e a permanência das coisas.

Os procedimentos de liquefação da fatura e a lida caprichosa com a escala, consagrados nas *Noites de São João* realizadas entre 1950 e 1961, acabam por transformar o que seria paroquial num assombro. Por exemplo, quando insinuam a flutuação de balões e igrejas barrocas, acima da lua e no meio das trevas, pela vastidão de um território a um só tempo nebuloso e submerso. Ou ao encarrilhar trens sobre pontes que se desfazem na travessia entre rochedos, de onde explodem fogos de artifício, por ser festa de São João [fig. 5]... O júbilo das festividades em pequenas cidades do interior de Minas Gerais não encontra exatamente *paradeiro* e jamais se confirma no espaço fugidio desse cenário fabular. Os materiais recolhidos da memória – do passado colonial de um país agrário, então em processo de urbanização e industrialização – preservam, na configuração delgada e singela, a humildade de seus referentes e, com essa humildade, vagueiam de modo suave e sem agitação pelo terreno movediço que resiste a dizer o próprio nome. Causa espanto, então, que intimidade e afeto sejam evocados em plena desmesura de áreas abertas, permanentemente turvas, representadas em superfícies de pequenas dimensões, e não por efeito do reconhecimento, naquelas pinturas, das contingências de um dado lugar e de um dado momento.

A reunião de contrários (misteriosos e particulares) se estabelece desde os pontos de observação às vezes difíceis de precisar, embora se saiba que estejam, em sua maioria, nas alturas. A falta de um chão qualquer reforça a idéia de que não se trata de opor ou conciliar, simplesmente, um suposto universal – o dos terrenos inomináveis, onde igrejas barrocas se assemelham a castelos medievais – ao que seria, por contraste, o pitoresco nacional – representado por balões, palmeiras, bandeiras etc. Em vez disso, o insólito desses encontros reside na dinâmica que contraria a fixidez do olhar e na ordem difusa⁶ que as obras revelam. O prumo do corpo, a estabilidade básica da posição do homem no mundo, desaparece junto com a concepção ilusionista da perspectiva, substituída por uma simultaneidade imprevista dos ângulos de visão, a igualar céu e chão em miradas de largo alcance, com uma planeza decidida. Na

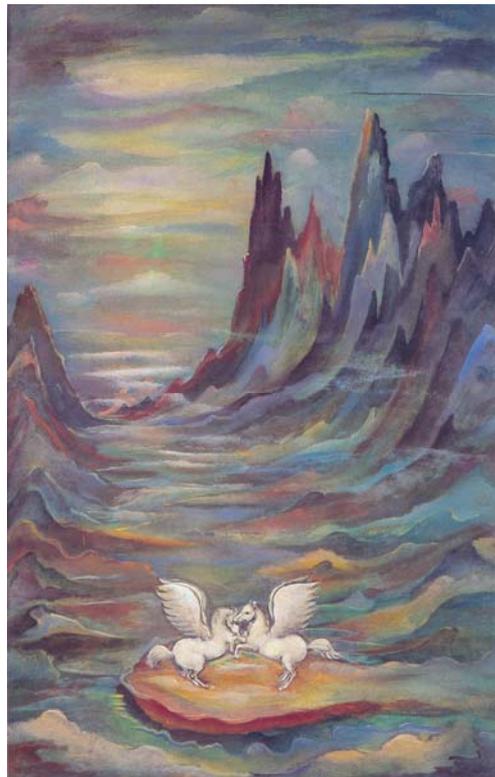
⁶ Remeto aqui, novamente, ao “olhar difuso” de que fala Rodrigo Naves.

especialização desse universo constituído de luz, neblina e uma espessura que o torna volúvel, para dizer o mínimo, é a distribuição de elementos também frágeis e modestos, de igrejas translúcidas, balões em chamas e pessoas diminutas, em sentido vertical e com variações de escala, que proporciona algum arranjo possível às manchas de cores.

O artista parece instilar a mesma substância luminosa e vaporosa às figuras e ao fundo de suas paisagens, de tal maneira que os signos plásticos surgem dispersos e flutuantes, com poucas chances de estabilização. Sem que daí para frente seja seguro dizer que as cristações curtas de pincel redondo definem apenas, e de fato, os relevos de uma região montanhosa onde corre o cavaleiro vermelho com lança em punho e parecido com a impressão de um carimbo [fig. 6]. Em todo caso, por meio dessa geografia disforme e dos elementos que nela se encontram esparsos, até seria possível exprimir algo do destino trágico de seres e objetos no espaço da natureza, por si só, desolador. Mas, salvo engano, designar como alegorias da condição humana pinturas de sintaxe tão coloquial como as de Guignard, embora a formulação contenha uma verdade, soa pomposo demais. A ponto de comprometer os diferentes registros visuais em atrito na complexa integridade formal e poética de sua obra.



1. *Natureza morta*, 1936
Óleo sobre tela, 78 x 78 cm.



2. *Noturno de Borodin*, 1937
Óleo sobre tela, 128 x 82 cm.



3. *Noite de São João*, 1961
Óleo sobre tela, 61 x 46 cm.



4. *Paisagem de Minas*, 1950
Óleo sobre madeira, 110 x 180 cm.



5. *Noite de São João*, 1961
Óleo sobre tela, 55 x 46 cm.



6. *Sem título* [Cavaleiro na paisagem], 1961
Óleo sobre madeira, 15 x 17 cm.

CAPÍTULO I

Do atraso brasileiro

Quando retorna definitivamente para o Brasil, em 1929, depois de mais de 20 anos entre Alemanha, Itália, França, Suíça, Bélgica e Áustria,⁷ Alberto da Veiga Guignard depara com um ambiente artístico que considera “bem atrasado” em relação ao europeu.⁸ Exagero ou não, a sua reação teria sido de choque. Mas a julgar pelos trabalhos do artista realizados no período de sua volta ao país, essa constatação de “atraso” parece não se referir ao descompasso entre a produção de arte que se desenvolvia aqui e a suposta “atualidade” do velho continente. Mais provável é que lhe fossem notáveis, no contexto cultural brasileiro, a ausência de valores artísticos estabilizados, o âmbito social restrito e ensimesmado das artes plásticas ou as carências da estrutura institucional, agravadas pela falta de encorajamento da arte moderna. Até porque o artista que freqüentara a Real Academia de Belas Artes de Munique,⁹ “sob uma disciplina muito a rigor”,¹⁰ não vem de sua juventude na Europa como um adepto de novidades modernistas, tampouco disposto a romper com os ensinamentos do

⁷ Guignard parte para a Europa ainda criança, em 1907, com sua mãe, irmã e padrasto. A família se estabelece primeiro em Vevey, na Suíça, e depois em Momères, na França. Entre 1909 e 1911, Guignard estuda nos liceus de Bagnères de Bigorne e de Tarbes; até 1914, viaja à Bélgica, Itália, Alemanha e Áustria. A família se instala em Munique, Alemanha, em 1915, e o matricula numa fazenda-escola na cidade de Freising, com o objetivo de formar o garoto em zootecnia ou agronomia. Ele adoece e, no ano seguinte, volta a Munique e ingressa na Real Academia de Belas Artes (ver nota 3). Por dois anos, entre 1918 e 1920, Guignard reside em Grasse, na França; viaja à Itália e Suíça, e se estabelecer de novo em Munique, em 1920, onde retoma os estudos na Real Academia. Participa da Mostra Oficial de Munique, em 1922, com um desenho, e expõe no Palácio de Vidro, na mesma cidade alemã, em 1923, com dois desenhos. Vem brevemente ao Brasil, em 1924, inscreve seis trabalhos na 31ª Exposição Geral de Belas Artes, no Rio de Janeiro, e obtém menção honrosa de segundo grau por um auto-retrato em pastel. De volta à Europa, fixa-se por três anos em Florença, na Itália. Expõe na 16ª Bienal de Veneza, em 1928, e se muda para Paris, onde já expusera um ano antes, no Salão de Outono, com duas pinturas. Em 1929 expõe no 40º Salão dos Independentes, no Grand Palais, em Paris, também com duas pinturas, e volta ao Brasil.

⁸ Em texto autobiográfico, escrito em terceira pessoa, para o catálogo de sua exposição retrospectiva, com cerca de 100 obras, realizada no Museu de Arte da Prefeitura de Belo Horizonte, em 1961, Guignard escreve: “Em 1930 [sic] veio para o Brasil, onde teve um choque com o ambiente artístico, bem atrasado em relação à Europa”. Guignard, Alberto da Veiga. Guignard visto por ele mesmo. Em *Guignard* (catálogo de exposição). Belo Horizonte: Museu de Arte da Prefeitura de Belo Horizonte, 1961.

⁹ Guignard freqüentou a Real Academia de Belas Artes de Munique, na Alemanha, num primeiro período, entre 1916 e 1917, e, depois, entre 1920 e 1921. Lá foi aluno de desenho e pintura de Adolf Hengeler, artista gráfico e ilustrador ligado à Sezession alemã, e do pintor Hermann Groeber.

¹⁰ Cf. carta de Guignard a Mário Maués, datada de 1952 e transcrita no *Correio da Manhã*, Itinerário das Artes, por Jayme Maurício, em 6/07/1972.

passado, ao contrário. Em parte de sua produção do final da década de 1920 até meados da de 1930, repetem-se alusões à tradição pictórica européia, feitas com linhas “duras” e dentro de esquemas formais bastante convencionais, remanescentes do aprendizado acadêmico, vez ou outra, misturados a uma temática mítica.¹¹

Por aqui o “modernismo”, no sentido amplo do movimento de atualização da inteligência brasileira, designa um caminho de libertação do “academismo”, mais do que um universo de correntes artísticas conscientes de seu distanciamento do passado e da tradição. Posturas aguerridas, e por vezes desencontradas, confluíam para uma recusa das receitas de linguagem e pensamento transmitidas no quadro da cultura local pelas instituições de formação artística, que preservavam uma variação eclética de fundamentos tomados de suas congêneres na Europa. O objetivo de modernistas era a criação de um “estado de espírito nacional”,¹² *novo, particular* (voltado aos traços definidores da nacionalidade e à afirmação da autonomia) e *universalista* (a fim de colocar o Brasil em pé de igualdade com os acontecimentos internacionais). Nas diversas modalidades da arte, a assimilação das vanguardas européias, de correntes que já sinalizavam o refluxo dessas mesmas vanguardas e a emersão de tradições populares “recalcadas”¹³ pelos padrões estéticos oficiais insuflavam atitudes determinadas a modificar o gosto vigente. Um composto de expressionismo, futurismo e cubismo entra no vocabulário de artistas e escritores que despontam entre os anos de 1910 e 1920, ao

¹¹ As obras de Guignard reportadas neste trecho do texto têm em comum a figuração onírica, povoada por anjos, musas e cavalos alados, e os “assuntos” relacionados com as artes, a exemplo de *Santa Cecília* (1933), dedicada no título à santa cristã padroeira dos músicos, e *Noturno de Borodin* (1937), em menção à forma musical “noturna” recorrente na obra do compositor russo Alexandr Borodin (1833-1877). Tento chamar atenção, por meio dessa “temática mítica”, para a reincidência de personagens mitológicos e religiosos em representações sobre o ato da criação artística, tratada por Guignard nestes exemplos como algo sobre-humano até, pertencente a uma dimensão divina e fora da história.

¹² Mário de Andrade abre assim a famosa conferência “O movimento modernista”, proferida em 1942, no Salão de Conferências da Biblioteca do Ministério das Relações Exteriores, no Rio de Janeiro, por ocasião das comemorações de 20 anos da Semana de Arte Moderna: “Manifestado especialmente pela arte, mas manchando também com violência os costumes sociais e políticos, o movimento modernista foi o prenunciador, o preparador e por muitas partes o criador de um estado de espírito nacional. A transformação do mundo com o enfraquecimento gradativo dos grandes impérios, com a prática européia de novos ideais políticos, a rapidez dos transportes e mil e uma outras causas internacionais, bem como o desenvolvimento da consciência americana e brasileira, os progressos internos da técnica e da educação, impunham a criação de um espírito novo e exigiam a reverificação e mesmo a remodelação da inteligência nacional. [...] Há um mérito inegável nisto, embora aqueles primeiros modernistas... das cavernas, que nos reunimos em torno da pintora Anita Malfatti e do escultor Victor Brecheret, tenham apenas servido de altifalantes de uma força universal e nacional muito mais complexa que nós”. Andrade, Mário de. “O movimento modernista”. In: *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1972, pp. 231-255.

¹³ Remeto aqui à expressão “desrecalque localista”, de Antonio Candido, a respeito da aceitação por parte dos modernistas de elementos próprios à história e à civilização brasileira até então ignorados ou embotados pelo idealismo acadêmico. Candido, Antonio. “Literatura e cultura de 1900 a 1945”. In: *Literatura e sociedade*. São Paulo: Publifolha, 2000, pp. 101-126.

mesmo tempo em que componentes das culturas ameríndias e africanas, agora figuradas sob as vestimentas de uma “cultura brasileira” equacionam uma resposta autêntica ao “primitivismo” (de emancipação ao ideal greco-romano) que contribuía para a *tabula rasa* da pintura e da poesia modernas na Europa, no final do século anterior. Na música popular, o samba adquire contornos urbanos na autoria de descendentes de escravos e, por outra via, lendas folclóricas, instrumentos e ritmos populares (choro, ciranda, maxixe, valsinha, toadas etc.) ingressam na música de compositores eruditos.

A expectativa de progresso, gerada por um surto de industrialização (1914-1918) e por um processo incipiente de urbanização nas capitais econômicas do país, instaurava num Brasil majoritariamente agrário tempos incongruentes, de atualidades e anacronismos, dos quais se extraíram conseqüências profundas para a dialética que o país experimentava na esfera da cultura desde pelo menos a Independência, entre colônia e metrópole, o nacional e o estrangeiro, a cópia e o original.¹⁴ O “tupi or not tupi, that’s the question” do *Manifesto Antropófago* (1928) é blague exemplar sobre o impasse: pela citação erudita da língua inglesa, atualizada com o trocadilho que formula a questão identitária da hora, localizada na figura autóctone do índio. Porém, acomodadas às idiossincrasias do meio – entre o argumento de inadequação da rebeldia moderna e o desejo de alcançar a galope as circunstâncias formadoras dos modelos culturais dominantes –, tais contradições encetaram, também, doutrinas obscurantistas. Como nas artes plásticas durante o primeiro quartel do século XX, em que “modernismo” e “academismo”, além de passarem aqui por injunções diversas do conteúdo historicamente localizado que designam na dinâmica cultural da Europa, protagonizaram uma polarização retórica, sem o contraste correspondente no sistema das obras.

Por efeito dessa divisão, a pintura antropofágica de Tarsila do Amaral e o naturalismo comportado de Vittorio Gobbis convergiam na “arte moderna” pelos esforços, a rigor incompatíveis, de superação do idealismo constrangido da antiga academia diante da “realidade brasileira”; enquanto as novidades da pintura atmosférica, mobilizada pelas sensações visuais, de Giovanni Battista Castagneto e Eliseu Visconti dá a impressão de não ter atingido ressonância suficiente para desenquadrá-los da moldura “acadêmica”, que os colocava de par com a prudência de

¹⁴ Sobre esta questão, ver: Schwarz, Roberto. Nacional por subtração. Em *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 29-48. Neste texto, o autor faz referência ao impasse modernista expresso na dúvida oswaldiana: “tupi or not tupi”.

um João Batista da Costa. Se, de um lado, o modernismo injeta uma radicalidade inédita nos procedimentos estéticos e nas interpretações sobre o Brasil, de outro, uma relativa indiferenciação com os pressupostos da produção artística precedente, assentada em fórmulas naturalistas da academia, concorria para o baralhamento dos critérios definidores desses dois campos, em tese, antagônicos. Dito de outra forma, a mudança de rumo propugnada pelos modernistas dava a ver, a todo instante, o seu contrário, nos percalços que se impunham à pressão da racionalidade técnica, no compromisso com a forja de uma identidade nacional e na dificuldade em definir com precisão a sua “arte nova”, para além da vontade de contrariar a estereotipia do que era entendido por “academismo”. A marca dessa modernidade limitada, incompleta, se reflete em obras como a de Anita Malfatti, cuja individual de 1917 é considerada a primeira manifestação modernista do país,¹⁵ com um expressionismo que não chega a quatro anos de duração. A brevidade das transgressões se repete nos percursos de Victor Brecheret, Vicente do Rêgo Monteiro, Tarsila do Amaral, Cícero Dias e tantos outros artistas, não somente pelas deficiências internas a estas produções, como, em parte, pelos problemas estruturais do ambiente.

As atividades artísticas no Rio de Janeiro, para onde regressa Guignard, encontravam-se então sob a hegemonia da Escola Nacional de Belas Artes (ENBA), cujo ensino de noções aclimatadas do neoclassicismo e do romantismo enfrentava, desde o final do século XIX, a resistência de professores e alunos que, atraídos pela pintura ao ar livre e por inovações do realismo e do impressionismo, absorviam-nas de modo incipiente e descontínuo.¹⁶ A repercussão na antiga capital federal da Semana de

¹⁵ No final de 1917, inaugura-se a “Exposição de Arte Moderna de Anita Malfatti”, em São Paulo, com 53 obras, considerada a primeira manifestação de arte moderna no Brasil. A polêmica gerada por artigo de Monteiro Lobato (“A propósito da Exposição Malfatti”, *O Estado de São Paulo*, 20 dez. 1917), defensor do naturalismo e contrário ao expressionismo de Malfatti, tem como resposta, logo em seguida, a defesa de artista por parte de figuras como Oswald de Andrade (“A exposição Anita Malfatti”, *Jornal do Comércio*, 11 jan. 1918). Ao título de “primeira exposição de arte moderna no Brasil”, concorre, também, a mostra do artista lituano (então residente na Alemanha) Lasar Segall, em 1913, apresentada na capital paulista e em Campinas, com trabalhos de inclinação impressionista. Dez anos depois, Segall se transferiria para o Brasil.

¹⁶ Entre 1882 e 1884, o pintor bávaro Georg Grimm ocupa a cadeira de paisagem, flores e animais da Academia Imperial de Belas Artes, onde ministra aulas ao ar livre, não apenas para que seus alunos pintassem paisagens diante da natureza, como para lhes propor outra relação com a luz, com as cores e a realidade. Por contrariar a metodologia da instituição – em que as ilustrações científicas de botânica e geologia tinham peso no estudo da paisagem –, a adoção do método *en plein air* que se difundira na França na primeira metade do século XIX leva-o a abandonar o cargo de professor, sob pressão da diretoria e colegas. Em seguida, Grimm retoma as aulas, sem vínculos institucionais, com um pequeno grupo de ex-alunos da Academia, durante sessões de pintura realizadas nas praias e arredores de Niterói, de 1884 a 1886. Entre os participantes do que seria posteriormente conhecido como “Grupo Grimm”, destacam-se Antônio Parreiras e Castagneto. O intuito de renovar a pintura de paisagem por meio de uma sensibilidade cromática desenvolvida na captação imediata da natureza se reflete no curso do trabalho

Arte Moderna de 1922 não chega a ultrapassar em muito o núcleo carioca de participantes do evento, e trabalhos de extração mais ou menos renovadora começam a ganhar exposição na cidade nas edições do Salão da Primavera, ocorridas no Liceu de Artes e Ofícios, entre 1923 e 1925, ao lado de obras que obedeciam aos padrões aceitos pela academia.¹⁷ As mostras individuais de modernistas adquirem alguma regularidade

destes dois artistas, porém com irregularidades. Na obra de Parreiras, parte de sua produção na última década do século XIX se notabiliza por pinceladas soltas e manchas de grandes proporções que sugerem a intenção de apreender as condições variáveis de uma determinada vista, em geral, no interior de florestas. A luminosidade difusa de obras como *Escola do ar livre* (1892) e *Sertanejas* (1896) se impõe pela equivalência das variadas relações cromáticas, em vez da subordinação de um valor tonal a outro. A partir de 1899, no entanto, quando passa a receber encomendas públicas de painéis decorativos e pinturas históricas, Parreiras se volta a uma figuração de motivações descritivas, à trivialidade das composições em cenas como *A conquista do Amazonas* (1915), e a um ecletismo entre o romântico e o simbolista, em nus e alegorias. Aos influxos do naturalismo romântico europeu que se depreende na pintura brasileira dezenovista, Castagneto deu soluções técnicas originais, reveladoras de uma interceptação da paisagem detida na decomposição do espaço por marcações esbatidas de tinta – com uso de pincel, espátula ou feitas diretamente com os dedos – e, ao mesmo tempo, impulsivas no preenchimento rápido da superfície pictórica. Os suportes são, em sua maioria, de pequenas dimensões e a paleta, fundamentada no monocromático, se reduz a um mínimo de cores para a representação de marinhas. Os procedimentos para alcançar a vibração instável dessas pinturas são igualmente econômicos, ora com a organização rítmica dos empastamentos, em seqüência e numa mesma direção, ora com os movimentos desencontrados das manchas de cor. O artista determina o valor de cada notação colorida para formar, no conjunto, a estrutura das embarcações e as encrespações do céu e do mar, por exemplo. São inseparáveis, aqui, as impressões visuais transfiguradas no plano e as sensações experimentadas diante da natureza, ásperas e tempestuosas, suaves e pacíficas. Em comparação com os seus colegas de “grupo”, inclusive com Grimm, Castagneto é quem chega mais perto de uma autonomia dos processos pictóricos. Mas a constituição de um breve balanço das transformações na arte brasileira da virada para o século XX exige, também e ao menos, menções a Eliseu Visconti e Almeida Júnior. Apesar do ecletismo de sua obra, em que se verificam noções de uma rigorosa disciplina acadêmica em diálogos com a *art nouveau*, o simbolismo, o pontilhismo e o impressionismo, Visconti desenvolve no curso de sua produção uma pesquisa cromática cujo objetivo parece ser o domínio do valor atmosférico das figuras. Em parte de suas paisagens, retratos e figurações de raiz onírica, produzida especialmente entre os últimos anos do século XIX e meados da década de 1910, o pintor investe em tramas de pinceladas aparentes, soltas, quase a diluir os objetos, e capazes de atenuar a perspectiva linear dos espaços, em favor de um dinamismo vaporoso de cores e linhas. Por fim, as contribuições de Almeida Júnior abarcam, de acordo com Gilda de Mello e Souza, a renovação dos assuntos e dos personagens na pintura brasileira, a supressão do caráter monumental das obras e a reformulação da notação cromática e luminosa, adaptada à luz local. Embora preserve no desenho e na composição alguns ensinamentos de sua formação acadêmica, o trabalho de Almeida Jr., constitui esforço novo de aproximar a pintura da “realidade brasileira”, sobretudo nas telas chamadas “regionalistas” do final do século XIX, que acabaram por consagrá-lo como uma espécie de formador da “pintura nacional”, na opinião de diversos críticos (Monteiro Lobato, Oswald de Andrade, Luis Martins). Cf. Mello e Souza, Gilda de. *Pintura brasileira contemporânea: Os precursores. Exercícios de Leitura*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1980, p. 223-247.

¹⁷ Sobre as edições do Salão da Primavera, o artista e historiador da arte José Maria dos Reis Júnior afirma, em depoimento à Funarte, concedido em setembro de 1983, que: “Dada a sua origem heterogênea, organizado e custeado pelos expositores, [o Primeiro Salão da Primavera] tinha que ser eclético, não-seletivo de tendências. Assim, do lado de obras acadêmicas, expunham-se trabalhos de técnicas e concepções mais atualizadas, de Genesco Murta, Hugo Adami, Quirino da Silva, Mario Túlio e principalmente os de Zina Aita, que acabava de participar da Semana de Arte [Moderna] de São Paulo. Este Salão da Primavera repetiu-se em 1924 e 1925 [...]. Mas os expositores menos amoldados ao academismo, com idéias mais avançadas, se deram conta de que, devido ao seu programa liberal, aceitando todas as tendências, as salões da Primavera não surtiram o efeito que deles se esperava: acordar a sensibilidade do público para as novas manifestações de arte”. Cf. Klabin, Vanda Magia. “A trajetória do artista na década de vinte”. Em: *Academismo – Projeto Arte Brasileira*. Rio de Janeiro: Funarte, 1986, p. 21.

entre 1928 e 1929, ainda assim em galerias e situações improvisadas.¹⁸ Somente em 1931 a arte moderna logra a ocupação dos corredores oficiais, mas de maneira episódica, com a 38ª Exposição Geral de Belas Artes, sob a coordenação do arquiteto Lucio Costa, à época diretor da ENBA e autor de um programa de reforma no ensino da instituição.

Conhecida como “Salão Revolucionário”, a edição que teve no júri o poeta Manuel Bandeira, os artistas Anita Malfatti, Celso Antonio e Candido Portinari, além de Lucio Costa, contraria a norma de seleção do Conselho de Belas Artes e aceita a maioria das inscrições.¹⁹ Pela primeira vez, o evento anual da Escola conta com a participação de artistas como Malfatti, Victor Brecheret, Tarsila do Amaral, Emiliano Di Cavalcanti, Lasar Segall, Flavio de Carvalho, Cícero Dias, Ismael Nery e Antonio Gomide.²⁰

Guignard, que já participara do 31º Salão, em 1924, entra com 27 pinturas e desenhos.

²¹ Também tomam parte da exposição dissidentes do academismo como Henrique Bernardelli, Henrique Cavalleiro, Hélios Seelinger e Vicente Leite. Do outro lado, as represálias às propostas de mudança no Salão e na Escola²² antecedem a abertura da

¹⁸ Desse biênio, vale destacar as exposições de Cícero Dias, na sede da Policlínica, em paralelo a um congresso de médicos, em 1928; a de Lasar Segall, no Palace Hotel, no mesmo ano; e as de Ismael Nery, Tarsila do Amaral e Candido Portinari, também no Palace Hotel, em 1929.

¹⁹ Costuma-se dizer que não houve seleção de artistas e obras para o Salão de 1931, e que todos os inscritos na mostra anual da Escola Nacional de Belas Artes puderam apresentar seus trabalhos. Em depoimento ao Projeto Portinari, concedido em 22 de dezembro de 1982, no Rio de Janeiro, Lucio Costa contesta essa versão: “[Quanto ao júri de seleção] não foi assim tão livre. Tiveram coisas que não mereciam consideração, [mas] não havia limite de obras por artistas. Não houve prêmio de viagem por causa dessa circunstância que não estava respeitando aquelas normas do Conselho de Belas Artes; é que havia todo um critério para a seleção de medalhas, aquela coisa toda.” Cf. “Trechos da entrevista de Lucio Costa para o Projeto Portinari”. Em Vieira, Lucia Gouvêa. *Salão de 1931 – Marco da revelação da arte moderna em nível nacional*. Rio de Janeiro: Funarte, 1984, p. 66.

²⁰ Celso Antonio e Portinari, que apresentam obras no Salão de 1931, haviam participado de edições anteriores da exposição, no período em que eram alunos da instituição: Antonio, entre 1917 e 1921, e Portinari, entre 1922 e 1928.

²¹ Segundo o catálogo da 38ª Exposição Geral de Belas Artes, Guignard apresentou na mostra os seguintes trabalhos: *Auto-retrato, Mãe e filho, Retrato de Felicitas Barreto, Dama sentada, Flores, Senhora C., Senhora J., Senhorita J., Senhora C.*, três ilustrações para o livro *Histórias Estranhas*, de Edgar Allan Poe, *Retrato do Sr. Zach, Retrato de Murilo Mendes, Retrato de Ismael Nery, Cristo, Um estudo, S. Sebastianus, Minha irmã, Cabeça de velho, Cabeça de menino*, três *Naturezas-mortas*, cópia de Holbein, *Paisagem e Cabeça de menino*. Fonte: Arquivo Mário de Andrade/ Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo.

²² Em 1931, como parte da reforma no ensino da Escola Nacional de Belas Artes, Lucio Costa, recém empossado diretor da instituição, contrata para o corpo docente artistas e arquitetos modernistas, entre eles Alexander Buddeus, Gregori Warchavchik, Affonso Eduardo Reidy, Celso Antonio e Leo Putz. Meses após a demissão de Costa, oficializada em setembro de 1931, o Instituto Paulista de Arquitetura (IPA) encaminha ao Ministério da Educação e Saúde um ofício contrário ao convite a “alguns apologistas da arte futurista” para lecionar na instituição. Datado de maio de 1932 e assinado por diretores e conselheiros do IPA, entre outros, Edmundo Krug, Jaime Rodrigues, Alcides Xaide, Carlos Ekman, Francisco Kosutz e Bento de Camargo Filho, o documento considera os novos professores da Escola expoentes da corrente “antiestética” da arquitetura e da arte brasileira. Cf. *O ingresso de professores futuristas na Escola Nacional de Bellas Artes*. Fonte: Arquivo Mário de Andrade/ Instituto de Estudos Brasileiros da

mostra, com o boicote dos “acadêmicos”. Seguem-se, imediatamente depois do encerramento da exposição, a demissão de Lucio Costa e, mais tarde, uma política de conciliação coordenada pelo Estado, que em 1940 promove a criação de uma “Seção Moderna” dentro do salão, com a tendência de abranger tudo aquilo que simplesmente não se enquadrava na “Seção Acadêmica”. Por essas e outras é que talvez Guignard tivesse em mente a baixa ressonância pública, a precariedade institucional e a “falta de compreensão”²³ das artes plásticas no país ao falar de um “atraso” brasileiro. Quem sabe o choque entre acadêmicos e modernos, com suas diferenças diluídas numa institucionalização conveniente, não lhe soasse como sinal de anacronismo e acanhamento... Logo para ele, que se orgulhava dos estudos cumpridos com “tenacidade” na academia alemã, confiante, ao mesmo tempo, no “instinto pessoal” que lhe concederia a “liberdade completa” e a “personalidade” artística.²⁴

Arte moderna, mas com base clássica

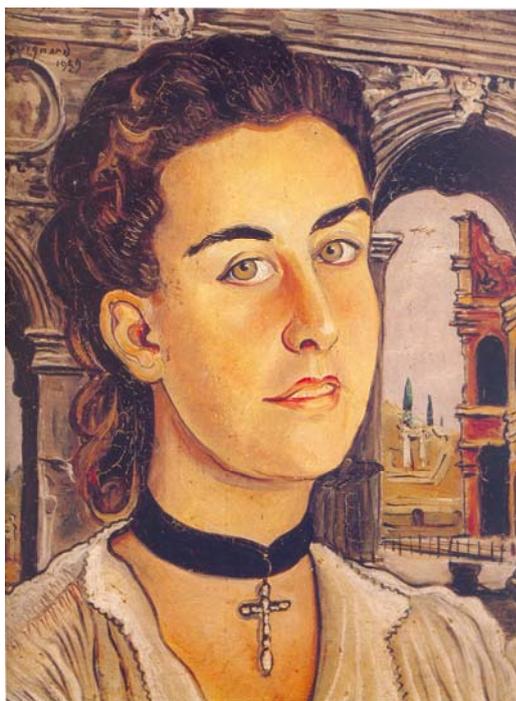
Entre as obras de Guignard da virada para a década de 1930 estão: o retrato de Juliana Razetti, *A romana* (1929) [fig. 7], que posa em frente a ruínas arquitetônicas provavelmente de uma vila italiana, à maneira da retratística da Renascença; e *Glória do artista* (1933) [fig. 8], em que um arcanjo adaptado, ao que tudo indica, da pintura de Rembrandt *O arcanjo Rafael deixando a família de Tobias* (1637)²⁵ traz à mão uma coroa para distinguir o artista mencionado no título, de quem se vê o perfil ao centro, circundado por musas e colunas, de novo, em ruínas. Embora não sejam trabalhos de primeira força, por revelarem a nostalgia de alguma grandeza pretérita da arte, ambos

Universidade de São Paulo. Para mais informações sobre a desistência de artistas acadêmicos de participar do Salão de 1931, cf. Vieira, Lucia Gouvêa (nota 5).

²³ Em resposta a um questionário proposto pelo escritor e folclorista Carlos Galvão Krebs, em 1948, Guignard diz que a “falta de compreensão e espíritos atrasadíssimos” foram as maiores dificuldades que encontrou para o seu desenvolvimento artístico no Brasil. Reproduzido em: Líbia Schenker de Solsol. “As circunstâncias de um ato criador: entre o real e a fantasia”. Em Carlos Zílio (org.). *A modernidade em Guignard*. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 1983. p. 33

²⁴ Em 1952, em carta de resposta a Mário Maués, que lhe enviara desenhos para apreciação, Guignard escreve: “Fiz meus estudos na Alemanha, sob uma disciplina muito a rigor. Três anos de pintura e seis anos de desenho [sic]. Custou muito mas 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”. O documento está reproduzido em: Frota, Lélia Coelho. *Guignard: Arte, vida*. Rio de Janeiro: Campos Gerais, 1997, p. 299.

²⁵ O crítico de arte Frederico Morais escreve a respeito da semelhança entre os anjos pintados por Rembrandt e Guignard, em um de seus livros sobre o artista brasileiro. Morais, Frederico. *Alberto da Veiga Guignard*. Rio de Janeiro: Monteiro Soares Editores e Livreiros, 1979, p. 64.



7. *A romana* (Juliana Razetti), 1929
Óleo sobre madeira, 46 x 34 cm.



8. *Glória do artista*, 1933
Óleo sobre tela, 63 x 51 cm.

dão pistas da instrução e do ânimo que orientam o início da trajetória do artista. Juntos, demonstram o olhar culto armado em museus e o conhecimento técnico exigente com que Guignard chega ao Brasil. De uma obra à outra, pelas licenças de fabulação visual que se inserem nesse curto tempo da produção, a inspiração renascentista de *A romana*, possivelmente pintada na Europa, e a evocação de Rembrandt em uma alegoria de reverência às belas-artes apontam para o interesse de Guignard em dispor de um repertório “clássico” de formas e procedimentos da história da arte na sua aventura de pintor moderno.

O próprio artista enunciaria essa idéia, em 1948, ao responder em questionário à pergunta sobre que “corrente ou escola” estética seguia: “arte moderna, mas com base clássica”.²⁶ A generalidade da formulação, que não esconde certa tônica impostada, sinaliza, entre outras coisas, a preocupação do autor de situar a sua prática em perspectiva histórica, para além dos princípios específicos de uma escola, vertente ou movimento artístico, e de reivindicar uma origem na tradição culta ocidental. No que teria de vaga e contraditória, a afirmação indica um anseio de pensar a arte no presente – se não em sincronia com o debate na Europa, ao menos consciente do estado da questão – e segundo condições dadas por experiências do passado, constitutivas, a seu ver, do processo em curso. No mesmo questionário, Guignard conta ter realizado estudos de Da Vinci, Tintoretto, Ticiano, Gainsborough, Velázquez, Rembrandt e Goya, em museus europeus. Cita entre os artistas que “mais reputa” Da Vinci, Rembrandt, Goya e Van Gogh, além de serem conhecidas as menções que faz a Giotto, Michelangelo, Botticelli (“o maior [desenhista] de todos”), Piero della Francesca, Bruegel, Dufy, Matisse, Picasso, Ernst e Dalí, sempre com admiração.²⁷

Não se trata de insinuar que Guignard estivesse à procura de alguma síntese entre o que chama de “clássico” e “moderno”. Menos ainda que tenha sido um eclético a justapor orientações plásticas diversas. Os termos “clássico” e “moderno”, tal como usados pelo artista, nem sequer guardam definições que permitam o confronto de um com o outro. O “clássico”, aqui, não designa o ideal greco-romano ou a antítese do “romântico”, está fora de situações históricas determinadas e, antes, serve de referência à cultura artística europeia desde, pelo menos, o Quatrocentos. Da mesma maneira, os

²⁶ À pergunta de Carlos Gastão Krebs: “Em arte, segue alguma corrente ou escola? Qual?”; Guignard responde: “Arte moderna, mas com base clássica”. Cf. nota 12.

²⁷ Na carta de 1952 a Mario Maués, Guignard escreve: “Dizem por aí que muitos artistas modernos não sabem desenhar. É um grande engano, eles na maioria o sabem muitíssimo bem, como Picasso, Raoul Dufy, Van Gogh e até dois super-realistas, Max Ernst e Dalí. Também Leonardo da Vinci, e o maior de todos, Botticelli.” Cf. nota 13.

responsáveis por introduzir os novos sistemas de representação no Renascimento mereceriam, por suas palavras, a designação de “modernistas”. Para Guignard, o “moderno” seria também o “novo” de cada ocasião, assim como o “clássico” teria lá a sua intemporalidade. Mas, embora não fosse afeito a elaborações teóricas – nunca publicou textos sobre arte e, como professor, enfatizava o aprendizado prático –,²⁸ presume-se de outro de seus depoimentos que, em sua concepção visual, entre o “clássico” e o “moderno” não existem fraturas no sentido forte, ou estas seriam consideradas “excentricidades”. Preside as suas falas um raciocínio que valoriza a dimensão permanente da arte:

“A verdadeira pintura moderna? Não é mais do que, em nossa época, seguir os passos da penetração artística de um Leonardo, de um Holbein, de um Goya e tantos outros. Giotto e logo depois Paolo Ucello, e na mesma época Piero della Francesca, tão expressivos na sua fase ao mesmo tempo simples e monumental – todos esses eram no seu tempo considerados ‘modernistas’. Um sincero modernista de 1944 jamais terá

²⁸ Entre 1931 e 1943, Guignard dá aulas de arte para crianças na Fundação Osório, no Rio de Janeiro, dedicada a amparar meninas órfãs dos soldados das forças armadas. Em 1935, leciona desenho livre por seis meses no Instituto de Arte da Faculdade de Filosofia da Universidade do Distrito Federal, no Rio de Janeiro, que será fechada pelo governo Getúlio Vargas dois anos mais tarde. Entre 1942 e 1944, dá aulas gratuitas por dois meses no terraço da sede da União Nacional dos Estudantes, no Rio de Janeiro. Em seguida, procurando um espaço mais adequado para as aulas, os alunos alugam um salão na rua Marquês de Abrantes, onde costumava funcionar a gafeira Flor de Abacate. Entre os alunos estão Iberê Camargo, Geza Heller, Alcides Rocha Miranda, Milton Ribeiro, Maria Campello, Werner Amacher e, mais tarde, Vera Mindlin. Constitui-se o Grupo Guignard. Os jovens do Nova Flor de Abacate, como o designaria o poeta Manuel Bandeira, trabalham sob orientação de Guignard por cerca de um ano. Em 1944, o então prefeito de Belo Horizonte Juscelino Kubitschek o convida para dirigir uma escola de arte na cidade. Kubitschek cria o Instituto de Belas-Artes, reunindo as preexistentes escolas de Arquitetura e de Belas-Artes, e Guignard torna-se responsável pelo Curso Livre de Desenho e Pintura, transferindo-se para a capital mineira. Edith Behring é sua assistente; Franz Weissmann, professor de escultura; e, entre os alunos, estão Inimá de Paula, Farnese de Andrade, Mary Vieira, Mário Silésio e Amílcar de Castro. Depoimentos de alguns de seus alunos reiteram o método “livre” de Guignard como professor. A seguir, estão trechos de entrevistas com Mary Vieira, Iberê Camargo e Amílcar de Castro, realizadas pelo Centro de Pesquisa do Curso de Especialização em História da Arte no Brasil, coordenado por Carlos Zílio, na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Mary Vieira: “O ensino de Guignard não se desenvolvia verbalmente mas sobretudo visualmente, através de exemplos práticos de interpretação subjetiva da natureza ou da anatomia humana ou zoomorfa.” Iberê Camargo: “O Guignard não era um intelectual, era instinto puro, intuição pura. Era um artista profundamente intuitivo. Então, só aproveitava a aula do Guignard aquele que tinha intuição, quem a recebe a comunicação pelo gesto, pela intenção, não por um conceito. Ele não conceituava [...]. Porque Guignard era uma pessoa incapaz de teorizar [...].” Amílcar de Castro: “As aulas eram livres, desenho com lápis duro. Não permitia o uso da borracha. Fazer o desenho limpo, com mãos limpas, sem suor e sem sujar o papel [...]. Não havia sistemática alguma: no parque, com modelo ou natureza morta.” Em Carlos Zílio (org.). *A modernidade em Guignard*. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 1983, p. 121-158.

a ousadia de produzir monstruosidades à guisa de arte, ou será um falso modernista. [...] Já estamos longe de nos impressionar com as excentricidades do cubismo e de todos os ‘ismos’, porque já passaram, morreram e estão enterrados. A pintura surrealista (uma das invenções mais novas), que se deve ao espanhol Salvador Dalí, não é mais nada do que um esforço de reintegração ao caminho da pintura clássica – a pintura de um Antonio Pollaiuolo, em *Hércules e Nesso*, ou no quadro de Sandro Botticelli *Nascimento de Vênus*, ou ainda em muitas obras de Pieter Bruegel e outros surrealistas de 1500. [...] A criação de uma pintura surrealista sincera exige muita segurança no desenho, muita poesia, e sensibilidade infinita no colorido.”²⁹

A passagem é ilustrativa do modo como Guignard entende a arte moderna “integrada” a tradições antigas e, mais especificamente, o surrealismo como certa capacidade de imaginação figurativa, de que seriam precursores as alegorias evanescentes de Botticelli, as caveiras dançantes de Holbein, o aspecto diabólico de algumas peças de Pollaiuolo, os massacres de Bruegel etc., numa linha que se desdobraria por 500 anos, até chegar aos delírios de grandeza de Dalí. A despeito da variedade morfológica reunida com esse rol de artistas, o conjunto só parece se constituir, para Guignard, em razão de uma noção da arte como lugar, por excelência, de uma expressão subjetiva. O que ligaria Botticelli a Dalí, para obter um denominador comum – e tentar compreender o encadeamento feito por Guignard –, é uma espécie de arbítrio inventivo, a faculdade de criação com o uso de símbolos, seres imaginários ou associações imprevistas, sem fugir aos domínios da figuração. É de se pensar que, para Guignard, houvesse uma chave à arte moderna que lhe garantiria os laços com a tradição justamente nesses lances fantasiosos, contanto que fossem preservados, de novo, os conteúdos reconhecíveis na natureza. Por reestruturar objetos e espaço estilizados, desnaturalizados, numa infiltração recíproca e quase indistinta na superfície do suporte, o cubismo, na opinião do artista, teria ido longe demais: não com a “imaginação”, mas com a sua maneira “excêntrica” de perceber a realidade.

²⁹ Entrevista a Raul de São Vitor, publicada no diário carioca *A Manhã*, em 1º de outubro de 1944, sob o título “A pintura moderna no Brasil”. Reproduzida em: Líbia Schenker de Sonsol. “As circunstâncias de um ato criador: entre o real e a fantasia”. Em Carlos Zílio (org.). *A modernidade em Guignard*. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 1983, p. 34.

Ainda a tradição

Basta reunir um pequeno conjunto de pinturas realizadas por Guignard nos anos 1930, para notar a diversidade de matrizes da arte moderna que animam o primeiro momento de sua obra. O arco que se abre vai desde a lição da planeza cézanniana, de representar objetos em ângulos quase paralelos ao suporte, como se vistos de frente e de cima a um só tempo – exercitada pelo pintor brasileiro no cepo de madeira em *Natureza-morta com peixes* (1933) e na mesa de outra natureza-morta, esta com frutos, jarros e vaso (1936) [fig. 1] – até o grafismo decorativo à Matisse, com reverberação nítida em *Os noivos* (1937), *Família do fuzileiro naval* (1938) e *Família no parque* (1940), três obras comentadas adiante. No mesmo período existe, ainda, uma proximidade fisionômica com a parcela “classicista” da Neue Sachlichkeit (Nova Objetividade) alemã; para especificar, com uma pequena produção de Christian Schad e Georg Schrimpf. Longe da orientação politicamente engajada freqüente nos artistas da Nova Objetividade (Otto Dix, George Grosz, Rudolf Schlichter) – dispostos a reaver, na Alemanha do pós-Primeira Guerra, a problemática social que consideravam ter sido deixada de lado pela produção tardia de seus antecessores expressionistas –, Guignard tem nos retratos de Felicitas Barreto [fig. 9] e Lili Corrêa de Araújo, ambos de 1930, um esquema de composição com reminiscências das retratísticas do gótico tardio e do Renascimento, que, por sua vez, parecem servir de referência a obras de Schad, como *Marcella* (1926) [fig. 10] e *Retrato de uma dama inglesa* (1926), e de Schrimpf, autor do *Retrato da senhora Schrimpf* (1922).

Todos estes são trabalhos de composição convencional, com figuras de meio-corpo ou busto, constituídas por uns traços mais outros menos alongados, em posturas e expressões que infundem naturalidade e elegância, à frente de casarios ou paisagens aos quais se deve o equilíbrio da estrutura. Com a diferença de que, na fatura, nos contornos e no tratamento da matéria, Guignard seria comparativamente mais áspero do que os alemães, conquanto não menos habilidoso, por conta das texturas de empastamento e das linhas quase sulcadas na superfície. Ao passo que os retratos de Schad e Schrimpf enfatizam a polidez do modelado, a projeção volumétrica dos corpos e a minimização das marcas de feitura. O que se depreende deste paralelo é um parentesco epidérmico, apenas. Afinal, não é certo que Guignard tivesse conhecido a obra da Nova



9. *Retrato de Felicitas Barreto*, 1931
Óleo sobre tela, 89 x 70 cm.



Christian Schad
10. *Marcella*, 1926
Óleo sobre madeira, 80 x 57 cm.

Objetividade durante seu período na Alemanha. É pouco provável que tenha visto, por exemplo, a exposição que marca a aparição pública da corrente, em 1925, na Kunsthalle de Mannheim, quando o artista já estava em Florença, na Itália. E embora afirmasse que “de acadêmico passou a moderno após ter visto uma exposição de arte alemã”,³⁰ não se sabe ao certo que exposição era essa nem a sua data. Noutro depoimento, Guignard fala de uma mostra de “jovens modernos” em Munique, em que teria conhecido a obra de Lasar Segall: “Creio que o grupo tinha o nome de Die Brücke”.³¹ Um engano, sem dúvida, porque esses dados não batem. Segall integrara o Gruppe 19, formado em 1919, em Dresden, e não o Die Brücke, dissolvido em 1913, também em Dresden. E na Munique do início da década de 1920, quando Guignard participava de suas primeiras coletivas, o fato novo talvez fosse realmente a germinação de um dos núcleos da Nova Objetividade, com Schrimpf, Carlo Mense e Alexander Kanoldt. Portanto, pela imprecisão das informações de que se dispõe sobre a tal mostra que fizera de Guignard um “moderno”, segundo ele mesmo, seria ociosa a tentativa de adivinhá-la.

Vale reter, no entanto, a coincidência de Guignard, Schad e Schrimpf passarem pela Itália nos anos de 1920, durante a recuperação de raízes da tradição pictórica italiana por artistas ligados à revista *Valori Plastici* e à congregação do Novecento. Essas e outras vertentes da arte européia no entreguerras (Novecento e Nova Objetividade) são tidas por “moderadas”, em comparação com as vanguardas do início do século XX, e aparecem juntas geralmente na historiografia da arte sob a rubrica do “retorno à ordem”, por reatarem com questões nacionais e valores artísticos pretensamente atemporais – dos tradicionais gêneros pictóricos a aspectos técnicos, às vezes conciliados com uma profissão de fé moderna. No Brasil, sobretudo os membros do Núcleo Bernardelli, no Rio de Janeiro, os artistas que compartilhavam ateliês no Palacete Santa Helena, em São Paulo, além de outros participantes das mostras organizadas pela Família Artística Paulista, já tiveram suas realizações interpretadas à luz dessa volta à ordem internacional. Por aqui, porém, não havia tradição local de

³⁰ No já mencionado resumo autobiográfico escrito para a mostra de 1961 no Museu de Belo Horizonte, Guignard afirma, em terceira pessoa: “Estudou em Munique, na Real Academia de Belas Artes, onde aprendeu desenho e amou. De acadêmico passou a moderno após ter visto uma exposição de arte moderna alemã: o modernismo o fascinou”. Guignard, Alberto da Veiga. “Guignard visto por ele mesmo”. Em *Guignard* (catálogo de exposição). Belo Horizonte: Museu de Arte da Prefeitura de Belo Horizonte, 1961.

³¹ Em seu livro *Guignard*, Frederico Morais reproduz parte de um depoimento assinado de Guignard e concedido à poeta Celina Ferreira: “Esta passagem para a liberdade artística [depois do ‘caminho acadêmico’] me custou muito. Se não me esqueço, creio ter visto em Munique, em uma exposição de jovens modernos, um novo de nome Lasar Segall. Creio que o grupo tinha o nome de Die Brücke. Quase todos eram revolucionários e bem políticos de esquerda”. Morais, Frederico. Op cit., p. 17.

pintura a ser *retomada*, à qual *retornar*. A herança em questão, a que recorrem em número significativo os artistas dessa quadra histórica, era toda a tradição da pintura ocidental, que, se de um modo ou de outro havia engendrado um “ramo brasileiro”, isto se havia dado através de um sem-número de mediações e resistências. Isto é, não se dera de maneira “automática”, garantida pela proximidade geográfica e econômica, como nos países da Europa. Por isso mesmo, tratava-se de uma herança reclamada. Além disso, a condição periférica dos artistas no Brasil, onde estariam ausentes o peso cultural “compulsório” do passado e as pressões urgentes da atualidade, porventura se configurasse propícia ao reexame da tradição do Ocidente e, ao mesmo tempo, passadas as investidas dos primeiros anos do modernismo, à metabolização do vocabulário moderno europeu.

Mas o que se verifica na literatura que se produziu no país sobre a arte brasileira do “modernismo” ou, mais amplamente, sobre a arte brasileira da primeira metade do século XX, com apoio em textos “de época” que remontam a Mário de Andrade, é quase sempre uma avaliação das artes plásticas nos anos 1930 e 1940 como o período da “maturidade” do modernismo, em chave conservadora ao ressaltar a propensão “menos experimental” (F. Moraes)³² dos artistas, com o julgamento de que “a ênfase colocada na investigação formal” pelos primeiros modernistas ficara para trás (W. Zanini),³³ em favor de uma “problemática político-social” (A. Amaral).³⁴ É importante dizer que o trabalho destes autores não diminui a importância da arte feita nas décadas de 1930 e 1940. Pelo contrário, esclarecem-na em muitos aspectos. O problema é que, aparentemente confinado entre dois marcos de renovação da cultura brasileira, entre a Semana de Arte Moderna e a emergência das vertentes construtivas, o período intermediário tende e continua a ser definido por aquilo que não é: um tempo de acomodação dos preceitos de vanguarda que vinham em curso desde o final dos anos 1910, na contramarcha das investidas heróicas desencadeadas pelo evento de 1922, e com desdobramentos preparatórios para a sucessão de abstracionismo, arte concreta e neoconcretismo, na virada dos 1940 para os 1950.

³² Moraes, Frederico. *Núcleo Bernardelli; arte brasileira nos anos 30 e 40*. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1982, p. 15.

³³ Zanini, Walter. *Arte no Brasil nas décadas de 1930-40: Grupo Santa Helena*. São Paulo: Nobel, Edusp, 1991, p. 19.

³⁴ Amaral, Aracy. *Artes plásticas na Semana de 22*. São Paulo: Ed. 34, 1998 [primeira edição em 1970], p. 49.

A institucionalização do meio artístico, que culmina com a fundação dos museus de arte moderna no final do decênio de 1940,³⁵ passa a ser realçada como uma das principais características daquele momento. Junto com uma produção artística subdividida em duas correntes principais: uma figuração pautada por agenda social (Candido Portinari, Emiliano Di Cavalcanti, Tomás Santa Rosa etc.) e outra mais intimista, valorizadora do *métier* e da técnica pictórica (de artistas ligados ao Núcleo Bernardelli, Grupo Santa Helena e ao Seibi-Kai). Enquanto a primeira corrente se alinharia a determinados parâmetros contemporâneos internacionais, em geral estabelecidos por variações do realismo,³⁶ a segunda se aproximaria de fontes diversas da tradição pictórica européia, configurando uma espécie de ala comedida do modernismo, reunindo tanto pintores autodidatas, com formação baseada na sedimentação da experiência tradicional do ofício, quanto artistas simplesmente descontentes com os padrões acadêmicos de ensino, mas ainda interessados nas belas-artes.

De fato, os dois fatores (de um lado, a lenta institucionalização e, de outro, a arte “social” e a de *métier*) são importantes para pensar as possibilidades, as condições e alguns rumos da produção artística nas circunstâncias determinadas. Agora, para que ambos sejam compreendidos na sua real extensão, é preciso confrontá-los com o que escapa às evidências. Por exemplo, nenhuma dessas descrições dá notícia sobre as reações contrárias à inserção de modernistas em espaços oficiais então existentes, ou sobre o andamento do trabalho de artistas que iniciam ou desenvolvem ali produções que não podem ser chamadas de “social” ou “proletária” e que, hoje, figuram entre as mais significativas do Brasil no século XX. Para citar algumas delas, destacam-se as obras de Alfredo Volpi, Oswaldo Goeldi, Lasar Segall, Flavio de Carvalho, José Pancetti, Ernesto De Fiori, Milton Dacosta, Maria Leontina e Iberê Camargo. O fato de este corte cronológico aparecer como uma espécie de recuo ou mera separação de passagens triunfantes da história da arte no país, a despeito de abrigar obras tão ou mais relevantes na formação de uma visualidade moderna brasileira, em especial se comparadas às realizações do período imediatamente anterior, diz o bastante sobre o equívoco de fixar fenômenos históricos por datas inaugurais.

³⁵ Nos últimos anos de 1940, ocorre a criação do Museu de Arte de São Paulo (1947), do Museu de Arte Moderna de São Paulo (1948), do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (1948) e do Museu de Arte Moderna de Florianópolis (1949).

³⁶ A pintura com representações de trabalhadores urbanos e rurais está presente em produções de Estados Unidos, México, Rússia, Alemanha e Itália, entre as décadas de 1920 e 1940.

Mais do que isso, o estabelecimento de paradigmas como a “Semana” e a “arte concreta no Brasil”, com a conseqüente turvação do que está de permeio, talvez informe uma questão de fundo: sobre a obliteração das contradições da modernidade brasileira, as falsas totalizações que se escondem sob uma identidade nacional e o esforço de superar a condição de “atraso” do ambiente artístico brasileiro em relação ao dos países “avançados”. Qualquer pensamento que busca adequar a realidade da antiga colônia à atualidade da civilização moderna costuma encontrar, em 1922, uma iconografia local com base em “estilos” difundidos na rebarba das vanguardas européias e, na abstração geométrica, a possibilidade de redimir o estado de dependência, próprio a nações fora de compasso, pela universalidade da razão construtiva, vinculada ao progresso industrial. Não que nas décadas intermediárias tenha faltado ânimo para definir uma identidade nacional ou para acertar o ponteiro com um relógio que parecia deixar o Brasil para trás.

Nos anos 1930 e 1940 não só as reivindicações de uma arte moderna e brasileira ganham foro oficial com o apoio do governo de Getúlio Vargas, como alguns dos artistas de maior popularidade na época se notabilizam por produções destinadas à representação cultural do país, dentro de esquemas formais que guardam na aparência algo dos recortes cubistas e da “fase clássica” de Picasso – o que, num contexto cultural em formação, seria suficiente para inspirar a desejada sincronia com a arte européia, apesar de parte dos resultados alcançados por Emiliano Di Cavalcanti e Candido Portinari traírem suas soluções de compromisso. Quanto à expectativa de criar as possibilidades de desenvolvimento de uma linguagem moderna no país, havia, naquele momento, em Portinari inclusive, a idéia de cumpri-la passando pelo reatamento de laços com a tradição artística ocidental. O caminho redundou em tradicionalismos, é verdade, mas também favoreceu a depuração de potências transformadoras.

Quatrocentos, Rembrandt e o surrealismo à brasileira

Constante e central no desenvolvimento da obra de Guignard, o vínculo com a tradição não se apresenta do mesmo modo ao longo de sua carreira. Em princípio, como nos trabalhos citados de 1929 e 1933, essa relação se dá em grande medida pela empatia, por uma compreensão afetiva dos “velhos mestres”, sem a preocupação aparente de desvendar a estrutura de seus modelos. O objetivo não é (e nunca foi) de

ordem analítica. O Quatrocentos europeu e Rembrandt surgem em *A romana* e em *Glória do artista* em notações sugestivas, alusões vagas que deixam de dizer respeito exclusivamente a essas fontes, para se referir a um campo maior de autoridade, à cultura pictórica ocidental e, de certo modo, à “universalidade” de suas formas artísticas, disponíveis a empréstimos. As referências denotam a desenvoltura do artista ao visitar a história da arte e reivindicar o compartilhamento de uma sabedoria acumulada e sedimentada por séculos, às vezes para retrabalhar esses materiais em um registro totalmente novo. Em *Glória do artista*, por exemplo, ao arranjo à primeira vista arbitrário da maioria dos elementos, sobressai uma organização simétrica em que o arcanjo, supostamente vindo de Rembrandt, é o eixo condutor: em ascensão até o agrupamento triangular na terceira parte superior do quadro, de onde caem as linhas sinuosas que se estendem pelas laterais e pela base, a partir do panejamento sobre o ombro da musa à esquerda, como se, no percurso, o tecido se transubstanciasse naquilo que tanto pode ser uma queda d’água quanto uma fileira de montanhas.

Fora as ambigüidades visuais dessa metamorfose, das proporções das figuras e da sobreposição de transparências, as significações da pintura não se fecham em enigmas, são fragmentos que convergem para a unidade da imagem, com sentido fixo e literário: o reconhecimento do artista por sua magnificência. O trabalho, contudo, costuma ser relacionado com o “surrealismo” em análises sobre a obra de Guignard,³⁷

³⁷ *Glória do artista* foi um dos trabalhos de Guignard escolhidos pelo crítico de arte Frederico Morais para integrar a mostra “Rio: Vertente surrealista”, apresentada na Galeria de Arte Banerj, entre novembro e dezembro de 1985, no Rio de Janeiro. [Morais, Frederico. Deslocados, oníricos, completamente loucos. *Rio: Vertente surrealista*. Rio de Janeiro: Galeria de Arte Banerj, 1985 - catálogo de exposição.] Em um de seus livros sobre o artista, Morais já se referia à parte da produção do artista realizada entre 1929 e 1937 como sendo uma “fase” de “poesia na pintura”, na qual inclui, além de *Glória do artista*, trabalhos como *Santa Cecília* e *Noturno de Borodin*, todos caracterizados por “tons surrealizantes”. O mesmo livro traz um depoimento do crítico de arte Antonio Bento sobre Guignard: “Muito ligado a Ismael Nery, Murilo logo levou Guignard à casa desse seu colega, o pioneiro do surrealismo no Brasil. Lembro ainda que o expressionista fluminense [Guignard] se mostrou interessado pelas obras de Ismael Nery. Tanto que até chegou a realizar alguns quadros, em virtude da sugestão que recebera dos trabalhos daquele pintor, feitos de acordo com o movimento lançado pouco antes, em Paris, através do manifesto de André Breton. Vi pelo menos duas telas de Guignard pertencentes a essa tendências. Eram curiosamente meio surrealistas, meio expressionistas”. [Morais, Frederico. *Alberto da Veiga Guignard*. Rio de Janeiro: Monteiro Soares Editores e Livradores, 1979, p. 27-30, 59-65 e 179-181]. No catálogo da retrospectiva de Guignard realizada entre junho e julho de 1972, no Museu de Arte da Pampulha, em Belo Horizonte, Clarival do Prado Valladares fala de uma “certa dose de supra-realismo” que o pintor trouxera como “novidade” da Europa. [Valladares, Clarival do Prado. *A obra de Guignard. Guignard, 1896-1962*. Belo Horizonte: Museu de Arte da Prefeitura de Belo Horizonte, 1972, p. 6 – catálogo de exposição]. Mais recentemente, Lélia Coelho Frota aponta para a amizade entre Guignard, Ismael Nery e Murilo Mendes como um dos fatores decisivos para o primeiro, que já conhecera o surrealismo na França, realizar uma “série de pinturas surrealistas” no início dos anos 1930. [Frota, Lélia Coelho. *Guignard – Arte, vida*. Rio de Janeiro: Campos Gerais, 1997]. Ao analisar uma série de fotomontagens realizadas por Guignard em 1949, o historiador e crítico de arte Tadeu Chiarelli observa um dado “incontornável”: “o interesse do artista por uma prática tradicionalmente ligada ao surrealismo”. E, após citar um trecho do livro de

ao lado de outros produzidos pelo menos até 1937 – como *Santa Cecília* [fig. 11], também de 1933, e *Noturno de Borodin* [fig. 2], de 1937 –, por conta da feição “fantasiosa” e “onírica” da representação, o que, ademais, é comum ao longo desta trajetória. O chamado “tom surrealizante” do artista está, em geral, associado à sua amizade com o poeta Murilo Mendes e o pintor e escritor Ismael Nery, os dois tidos, muitas vezes, por expoentes do surrealismo no Brasil. De fato, logo que regressa ao Rio, Guignard se aproxima de um círculo de intelectuais formado em torno de Nery e Mendes que reúne, com frequências variadas, os críticos de arte Antonio Bento e Mário Pedrosa, os artistas Cícero Dias e Emiliano Di Cavalcanti, entre outros. De acordo com Mendes, discutiam-se nos encontros “as últimas teorias estéticas e artísticas”,³⁸ certamente também as do surrealismo, acolhidas por ele e Nery como “o evangelho da nova era, a ponte da libertação”³⁹ – apesar de nenhum dos dois absorver somente ou na íntegra os princípios da vertente, dentre os quais privilegiam a possibilidade de combinar sinais contrários, o real e o sonho, a fé e a dúvida, o prazer e o pecado, o corpo e o espírito, temas caros a ambos.

A inclinação por ligar ou fundir os opostos se revela na recorrência de casais e figuras andróginas na produção plástica de Nery, que, em menos de dez anos, aglutina influências da *art nouveau* (especificamente do tom sombrio das ilustrações de Aubrey Beardsley), do expressionismo e do cubismo, além do surrealismo. Os desenhos, aquarelas e pinturas constituiriam, para o autor, junto a poemas e escritos de especulação filosófica, as bases de sua reflexão sobre a “essência” do homem,⁴⁰ abstraído das circunstâncias de tempo e espaço; a aparente ausência de interesse na busca de particularidades brasileiras acabou por destacá-lo da porção do modernismo que interrogava a formação de uma identidade nacional. Dos trabalhos gráficos iniciais, o artista preserva na curta marcha de sua produção uma estilização de traços longilíneos,

Frederico Moraes em que o autor diz que Guignard “tampouco aderi firmemente ao surrealismo”, Chiarelli defende que: “(...) Suas relações [as de Guignard] com o surrealismo parecem ter sido um pouco mais intensas do que faz crer o texto de Moraes”. [Chiarelli, Tadeu. *Outro Guignard? Apropriação/ Coleção/ Justaposição*. Porto Alegre: Santander Cultural, 2002, p. 93-94 (catálogo de exposição)].

³⁸ Mendes, Murilo. *Recordações de Ismael Nery*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Editora Giordano, 1996 [2ª edição], p. 37.

³⁹ “Nós todos [Murilo Mendes, o autor, e Ismael Nery] éramos delirantemente modernos, queríamos fazer tábua rasa dos antigos processos de pensamento e instalar também uma espécie de nova ética anarquista (pois de comunistas só possuíamos uma aversão ao espírito burguês e uma vaga idéia de que uma nova sociedade, a proletária, estava nascendo). Nessa indecisão de valores, é claro que saudamos o surrealismo como o evangelho da nova era, a ponte de libertação.” *Ibid.*, p. 25.

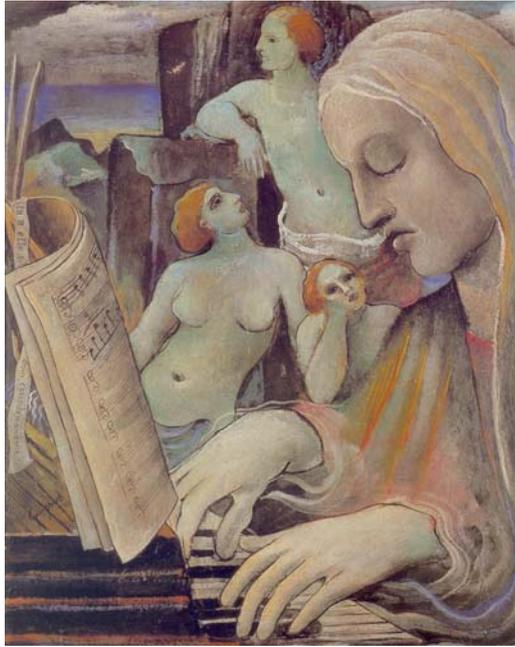
⁴⁰ Ismael Nery criou um “sistema filosófico” chamado “essencialismo”, que era, em última análise, uma preparação ao catolicismo. A doutrina tinha como ponto de parte a abstração do homem do tempo e do espaço, para a equivalência de todos os indivíduos da humanidade, com o objetivo de chegar a valores permanentes e definitivos da vida, por exemplo, para a definição do bem e do mal. *Ibid.*, p. 47-54.

mesmo quando passa a decompor as figuras humanas em formas geométricas, sobrepondo-as em planos virtuais, geralmente com uma paleta resumida a preto, branco e uma terceira cor (azul, verde, ocre etc.). Em seguida, intensificam-se o fracionamento e a dilaceração desses corpos, com a inserção acentuada de cores quentes e a sugestão de volumes, dispostos em planícies infinitas pontuadas por edificações que lembram a pintura metafísica italiana dos anos de 1910 e 1920.

Num paralelo com o Guignard da década de 1930, Nery é um “vanguardista”,⁴¹ pela estruturação dos quadros ao modo cubista, pelo tom perturbador dos assuntos, do erotismo à morte, e pela elaboração de visões “malditas”. Não obstante, todo esse arrojado é amainado por soluções nem tão inquietas assim, com efeitos cromáticos de facetamento para sugerir a decomposição dos personagens ou com passagens de claro-escuro que apaziguam a integração de dois corpos heterogêneos. Apesar de Guignard não ter incorporado o repertório cubista de geometrização presente na obra do amigo e de muitos modernistas brasileiros à época, um rápido paralelo entre trabalhos dos dois, do final dos anos de 1920 e começo da década de 1930, permite apontar algumas afinidades. O *Auto-retrato* [fig. 12] de Nery de 1927 e, mais uma vez, *Glória do artista* [fig. 7] apresentam pontos em comum, por exemplo, na organização aparentemente sem nexos, mas equilibrada, das figuras na superfície; no recurso a transparências para a junção dos elementos; no grafismo sintético de rostos e silhuetas; e na palidez cromática, que tem primazia sobre cores vivas e assertivas. Também o tema, nas duas obras, aspira à inefabilidade do divino. Em Guignard, é o arquétipo do artista elevado a uma condição próxima do sagrado, em tempo e espaço legendários. Ao passo que, em Nery, o místico está na auto-referência de quem se vê uno e múltiplo, na companhia de seus duplos, em meio a duas geografias, uma carioca, à esquerda, com um casario ordenado, colorido, entre um morro e uma mulher de gestos malemolentes, e uma paisagem parisiense, à direita, monocromática, embaçada, com prédios e a torre Eiffel em leve desarranjo.

Por fim a impregnação surrealista é mais direta nas construções narrativas de Nery, que, afeito a antagonismos, acopla sua religiosidade a um erotismo

⁴¹ “Não preciso dizer que o desenvolvimento da arte deste século como da própria arte brasileira, nos últimos vinte e cinco anos, viria mostrar a originalidade da posição de vanguarda coerentemente mantida por Ismael Nery, durante o transcurso de sua breve e fecunda vida de pintor e desenhista.” Bento, Antônio. *Ismael Nery*. São Paulo: Gráficos Brunner, 1973, p. 75.



11. *Santa Cecilia*, 1933
Óleo sobre tela, 130 x 88 cm.



Ismael Nery
12. *Auto-retrato*, 1927
Óleo sobre tela, 129 x 84 cm.

tornado extático depois de travar contato com o movimento, do que em Guignard, cujo pendur esotérico das primeiras obras logo se deixa trair pela simplicidade e coloquialismo das imagens. Tanto numa produção quanto noutra, porém, o resultado dessas aproximações com o surrealismo se mostra, na verdade, em *figurações simbólicas*, em representações de uma idéia ou cena que, partam ou não de antinomias, preservam a univocidade do significado, em lugar de explorar o irracional e o inconsciente enquanto dimensões privilegiadas da arte. Para Nery o movimento abriu outras zonas do conhecimento e novas possibilidades de resolver, na pintura, suas lucubrações sobre a unidade espiritual dos homens: conferiu dados psicológicos a seus cortes anatômicos, liberou suas figuras da atração gravitacional (graças a Marc Chagall)⁴² e suscitou uma atmosfera *nonsense* a suas “visões internas”.⁴³ Um pouco como Guignard, Nery amarrou essa inclinação surrealista a uma ordem formal clássica, exterior ao tempo e evidente nas remissões à iconografia religiosa, à arquitetura e à estatuária greco-romanas.

Além de ver Ernst e Dalí enraizados em uma antiga linhagem figurativa que remontaria ao impulso espiritual de Botticelli – e talvez Ismael Nery tivesse opinião próxima a essa –,⁴⁴ Guignard se avizinha da montagem surrealista por direção oblíqua: nem tanto pelos temas alusivos a um complexo psíquico quanto para se desvencilhar das regras de proporção, para admitir a inadequação entre seres, objetos e espaço e, com isso, trazer o plano dos sonhos e da imaginação a dados objetivos da vida prosaica. Diferentemente de Nery, o pintor de Nova Friburgo também não dá amostras da

⁴² Nas *Recordações de Ismael Nery*, Murilo Mendes narra o encontro de Nery com Marc Chagall, em Paris, em 1927, e comenta a repercussão que a obra do russo teria sobre a do artista nascido em Belém do Pará: “O encontro de Ismael Nery com a arte de Marc Chagall resulta de uma afinidade de espíritos (...). Ismael admirava no russo a independência do seu lirismo, o vôo largo, a liberdade na disciplina (...). Com o recuo do tempo poderemos observar que a assimilação inteligente do método de Chagall (...) prestava-se singularmente a exprimir a desordem brasileira através da sensibilidade de um artista que, embora plantado num sólido realismo filosófico, costumava ‘andar na lua’”. Mendes, Murilo. *Recordações de Ismael Nery*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Editora Giordano, 1996 [2ª edição], p. 114-119.

⁴³ Uma das pinturas de Ismael Nery do começo dos anos 1930 – em que aparecem uma figura fastasmática, uma mão decepada e vísceras humanas – leva o nome de *Visão interna - Agonia* (1931). Neste período, a imagem de corpos dilacerados ou como se vistos por dentro torna-se recorrente na produção de Nery.

⁴⁴ Não é sabido se Ismael Nery estabelecia ou não relações entre o surrealismo e a tradição pictórica européia, mas Murilo Mendes afirma, em suas *Recordações de Ismael Nery*, que os pintores prediletos do artista eram Tintoretto, El Greco, Ticiano e Leonardo. No mesmo livro, Mendes escreve o seguinte: “O estado surrealista opera combinações mágicas por via de elementos opostos e dissonantes, o que dá a sensação de inédito; mas se aprofundarmos o exame encontraremos ligações com a ordem clássica. De Chirico, por exemplo, é um primitivo da modernidade; diante de um manequim de uma torre ou de uma arcada numa rua melancólica, tenho a mesma sensação de estável que tenho diante de um Giotto.” Mendes, Murilo. *Recordações de Ismael Nery*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Editora Giordano, 1996 [2ª edição], p. 114.

angústia visionária de quem está às voltas com a criação de imagens inéditas. À exceção dos trabalhos citados, que ele denominaria pinturas de “imaginação” junto com uma obra ou outra do mesmo período,⁴⁵ e de uma série de pelo menos quatro fotomontagens realizada em 1949, Guignard se envolve do início ao fim de suas atividades num incansável exercício de notação autoral sobre a tipologia pré-moderna dos gêneros pictóricos (retrato, paisagem, natureza morta, cena religiosa etc.). Com efeito, a reincidência de “temas” acaba por reduzir as variações entre uma tela e outra, nas quais há também a referida atmosfera de sono, de devaneio, muitas vezes junto da observação detida dos motivos. Nesse ponto, o que é percebido como “surrealista” em momentos precisos da produção de Guignard pode ser estendido à quase totalidade de sua obra, se demarcadas as afinidades desta com a acepção dada pelo poeta Manuel Bandeira ao substantivo “alubrimento” – uma súbita manifestação de idéia e sentimento insólitos, em face da vida no rés-do-chão.

Alubrimento: Guignard e Bandeira

Construções poéticas simples a narrar um cotidiano pontuado por arrebatamentos esporádicos de emoção é uma das características da obra de Manuel Bandeira. Desde a formação parnasiano-simbolista, o autor tem no centro de sua organização literária registros diferentes de linguagem para a composição de uma voz interior capaz de unificar a adesão ao mundo das coisas com a ânsia de transcendê-lo, num misto de revelação e mistério. Pelo que se deduz do escritos de Bandeira,⁴⁶ o

⁴⁵ Em 1931 Guignard produziu, também, pelo menos dois trabalhos, com têmpera e nanquim sobre papel, em que silhuetas de corpos humanos compõem planos virtuais trespassados por palmeiras ou pórticos. Tais pinturas aparecem reproduzidas, sob o título atribuído de *Composição surrealista*, no catálogo da exposição “Alberto da Veiga Guignard (1896-1962)”, organizada por Max Perlingeiro, na Pinakothek Cultural, em São Paulo, em 2005. Guignard provavelmente chamaria essas obras de “pinturas de imaginação”, uma vez que costumava diferenciar assim as figurações de acento surrealista ou que simplesmente não se enquadravam nos gêneros pictóricos tradicionais. No programa de seu curso livre no Instituto de Belas Artes da Prefeitura de Belo Horizonte, por exemplo, o artista relaciona aulas para ensinar “como pintar um retrato”, “como pintar uma paisagem” e “como pintar uma imaginação”. [Reproduzido em: Frota, Lélia Coelho. *Guignard: Arte, vida*. Rio de Janeiro: Campos Gerais Edição e Comunicação Visual, 1997, p. 301].

⁴⁶ “Na minha experiência pessoal fui verificando que o meu esforço consciente só resultava em insatisfação, ao passo que o que me saía do subconsciente, numa espécie de transe ou alubrimento, 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. Mas *A cinza das horas*, *Carnaval* e mesmo *O ritmo dissoluto* ainda estão cheios de poemas que foram fabricados em *toute lucidité*. [...] Tomei consciência de que era um poeta menor; que me estaria para sempre fechado o mundo das grandes abstrações generosas; que não havia em mim aquela espécie de cadinho onde, pelo calor do sentimento,

“alumbramento” reside em volteios de consciência desencadeados por gestos e acontecimentos triviais que são, ao menos por um instante, incognoscíveis. Um exemplo está no poema de mesmo nome, *Alumbramento*, em que a visão da nudez de uma mulher é descrita com o vislumbre dos céus, do mar, da galáxia, de Deus, de criaturas míticas, “alucinadamente”:

Eu vi os céus! Eu vi os céus!
Oh, essa angélica brancura
Sem tristes pejos e sem véus!

Nem uma nuvem de amargura
Vem a alma desassossegar.
E sinto-a bela... e sinto-a pura...

Eu vi nevar! Eu vi nevar!
Oh, cristalizações de bruma
A amortalhar, a cintilar!

Eu vi o mar! Lírios de espuma
Vinhão desabrochar à flor
Da água que o vento desapruma...

Eu vi a estrela do pastor...
Vi a licorne alvinitente!...
Vi... vi o rastro do Senhor!...

E vi a Via-Láctea ardente...
Vi comunhões... capelas... véus...
Súbito... alucinadamente...

as emoções morais se transmudam em emoções estéticas: o metal precioso eu teria que saciá-lo a duras penas, ou melhor, a duras esperas do pobre minério das minhas pequenas dores e ainda menores alegrias.”
Bandeira, Manuel. Itinerário de Pasárgada. Em *Seleção de prosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997, p. 302.

Vi carros triunfais... troféus...
Pérolas grandes como a lua...
Eu vi os céus! Eu vi os céus!

— Eu via-a nua... toda nua!

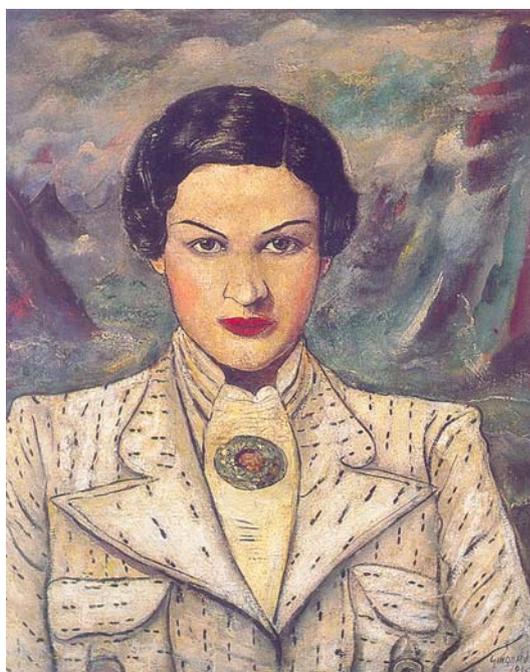
Escrito em 1913, no sanatório de Cladavel, na Suíça, onde Manuel Bandeira conheceu o poeta francês Paul Éluard, *Alumbramento* foi publicado no segundo livro do autor, *Carnaval*, em 1919. Pertence à produção anterior à “maturidade” literária de Bandeira, cujo começo é atribuído aos poemas de *Libertinagem*, lançado em 1930, reunindo escritos a partir de 1924.⁴⁷ O ritmo metrificado, a construção redonda das rimas e os termos “elevados” de *Alumbramento* precedem à adoção do verso livre e à linguagem coloquial que marcariam a sua obra, em especial depois do contato com os modernistas de São Paulo e, por meio destes, com as vanguardas européias.⁴⁸ Entretanto, alguns traços decisivos ao desenvolvimento de sua poética encontram-se visíveis nestes versos. Dentre eles, a suspensão temporal do fato narrativo (no caso, a visão da mulher nua) para o desenlace de uma seqüência de acontecimentos visuais, nos quais se dissolve a subjetividade do narrador, fazendo-os agentes da afetividade. Apesar de reportar apenas o encontro com a nudez feminina, o poema expõe até mais do que os olhos do sujeito podiam alcançar; com a insistência de que ele viu, somente, sem conseguir esboçar outra ação. É então que os céus metaforizam a “altura” dos seus sentimentos, com a “brancura” de um nu “sem véus”; que nuvem, bruma e ondas dizem do embaçamento e do frêmito de sua percepção; que a desmesura da “pérola grande como a lua” refaz seu itinerário do fundo do mar ao firmamento; e que o unicórnio e o

⁴⁷ Utilizo como apoio para análise da obra de Manuel Bandeira os ensaios escritos pelo crítico literário Davi Arrigucci Jr. sobre o poeta, especialmente em: Arrigucci Jr., Davi. *Humildade, paixão e morte – A poesia de Manuel Bandeira*. Companhia das letras, 1990.

⁴⁸ “Em 1922 apareceu *Klaxon*, a primeira revista do movimento modernista [...]. Não me lembro mais se foi nesse ano ou no seguinte que estive em São Paulo e travei contato com os companheiros de Mário e Oswald [...]. Foi assim que me vi associado a uma geração que, em verdade não era minha [...] Também não quisemos, Ribeiro Couto e eu, ir a São Paulo por ocasião da Semana de Arte Moderna. Nunca atacamos publicamente os mestres parnasianos e simbolistas, nunca repudiamos o soneto nem, de um modo geral, os versos metrificados e rimados. Pouco me deve o movimento [modernista]; o que eu devo a ele é enorme. Não só por intermédio dele vim a tomar conhecimento da arte de vanguarda na Europa (da literatura e também das artes plásticas e da música), como me vi sempre estimulado pela aura de simpatia que me vinha do grupo paulista.” Bandeira, Manuel. Op. cit., p. 325-326.



13. *Sem título*, 1937
Óleo sobre tela, 91 x 61,5 cm.



14. *Retrato de Semíramis Cerqueira*, 1925
Óleo sobre tela, 61 x 51 cm.

“rastros do Senhor” dão os cálculos da magia e dádiva da cena. A cena mesma é posta ao final de tudo, atrás de uma luminosidade saturada (pelo branco dos céus e da neve, pelas cintilações da bruma, pela alvura do unicórnio etc.), numa fração do passado mais e mais distante, recuperada pela memória em imagens externas ao que foi visado de relance e com estupefação. Daquele instante, restaram fagulhas do domínio das sensações, da experiência da surpresa, que, por sua vez, só pôde ser reconstituída por alucinações, reticências e calafrios.

Se “alumbramento” for isso, Guignard tem laços com Bandeira.⁴⁹ Desde o início dos anos 1930, o primeiro reitera em sua pintura o poder evocativo da vastidão de paisagens excelsas trazidas para o nível do chão – às vezes literalmente, representadas no quadro como painéis cenográficos. A disposição dos objetos em naturezas-mortas e dos personagens em retratos muito próxima do espectador, em primeiríssimo plano, e à frente desses lugares recuados, montanhosos e envoltos por nevoeiro, instaura um campo de oscilações entre o mundo objetivo e o subjetivo, num ritmo lento de transmutação da visualidade instituída pelos objetos, numa cadência que alterna pulsações de linhas e cores, para frente e para trás, do perene ao efêmero. Ocorre isso quando, no grafismo minucioso de um vaso de flores pertencente à coleção Roberto Marinho (1937) [fig. 13] ou da personagem no *Retrato de Semíramis Cerqueira* (1935) [fig. 14], infiltram-se manchas e vibrações cromáticas evanescentes, fazendo-se atmosfera em sucessiva formação e dispersão. Para a ambientação das cenas, em vez de paisagens vistas ou imaginárias, as obras contam com aspectos da natureza deduzidos não de coordenadas espaciais, mas de transmutações da matéria, do estado sólido ao líquido, deste ao gasoso... O espaço, portanto, não preexiste como categoria abstrata, e o que se vê ali não são apenas “fundos”. Pelas modulações contínuas de densidade, as nuvens, as pedras, a água, o que for que esteja ali atrás, têm papel importante na apreensão geral das pinturas, no contraste com o linearismo ou o contorno das figuras e na mobilidade que conferem à composição.

O ar de estranheza e a irrupção de fenômenos incomuns, do tipo que arrasta os elementos à vaporização, parecem por vezes consistir de uma deliberada ação do artista

⁴⁹ As relações entre Bandeira e Guignard envolvem, além da amizade, textos do poeta sobre o artista (alguns deles citados ao longo da dissertação) e ilustrações do artista para o livro *Poemas Traduzidos*, em que o poeta publica suas versões para o português de poemas de J. W. Goethe, Federico Garcia Lorca, Jorge Luis Borges, Friedrich Hoelderlin, Emily Dickinson, Paul Verlaine e outros. Foi Bandeira, também, quem batizou o grupo de alunos de Guignard no Rio de Janeiro, no início dos anos 1940, de A Nova Flor de Abacate. O nome do grupo, do qual participaram, entre outros, Iberê Camargo e Geza Heller, se deve ao fato de as aulas de Guignard serem ministradas, a partir de 1943, em um salão na rua Marquês de Abrantes, no Rio de Janeiro, onde costumava funcionar a gafeira Flor de Abacate.

de perscrutar aquilo que se lhe apresenta à visão até o ofuscamento. O que não implica a observação das coisas por muito tempo, necessariamente, e sim vê-las com olhos deslumbrados. Reparar nas “belezas reais da vida”, na “beleza da natureza” e “estimular [o] gosto de criar idéias, de penetrar, sentir, viver no mistério do desenho”⁵⁰ eram aspirações declaradas de Guignard, também percebidas entre as motivações de seu trabalho. Não à toa, há uma espécie de passagem entre este “ver e sentir” e aquele “penetrar o mistério do desenho” por onde corre o artil de fazer que a pintura se contraia e se dilate da total determinação à indeterminação máxima. As orquídeas do vaso de flores de 1937, por exemplo: de um lado, transmitem a sensação de terem sido estudadas com zelo e de perto, demasiadamente perto. Pelo menos é assim que se endereçam ao observador, na franca frontalidade da superfície. A ponto de perderem a proporção em relação ao vaso, de nos fazerem pensar em como seriam se vistas por olhos turvos, quase fora de foco, embora não a tempo de serem registradas com as distorções conseqüentes dessa proximidade excessiva. De outro lado, a minúcia dedicada a reproduzir a translucidez das pétalas brancas e rosas ou as listras e pintas vermelhas das flores, a certa altura, aparecem como uma alucinação de viés decorativo que, pela força do drapejamento das pétalas, agita a pintura e se irradia em pequenas invenções: na conformação do ambiente, no flagrante das folhas de orquídea caindo em conjunto e no clima aéreo e penumbroso da obra inteira. Ao todo, com um híbrido de iluminação e nebulosidade, parecido com o do alumbramento bandeiriano.

A “visão alumbrada” de que fala Bandeira tem a ver com a inspiração, com a crença em um sopro poético, ou transe, destinado à criação artística. No entanto importa, para esta análise, o sentido da palavra que o poeta guarda em seus escritos, sobre a extração de uma imagem pujante e misteriosa – feita ao mesmo tempo de luz (*lumbre*) e sombra (também pela aproximação fonética com *alumbramento*) – de uma

⁵⁰ No programa do curso livre de Guignard no Instituto de Belas Artes da Prefeitura de Belo Horizonte, a partir de 1944, Guignard prevê, entre as recomendações de desenho e pintura: “Organizar, com os alunos, passeios ao ar livre, mostrando e explicando as belezas reais da vida” e “estimular no aluno [o] gosto de criar idéias, penetrar, sentir, viver no mistério do desenho”. [Reproduzido em: Frota, Lélia Coelho. *Guignard: Arte, vida*. Rio de Janeiro: Campos Gerais Edição e Comunicação Visual, 1997, p. 301]. Em entrevista concedida a Raul de São Vitor, para o jornal *A Manhã*, sob o título “A pintura moderna no Brasil”, em 1º de outubro de 1944, Guignard diz ter como aspiração “demonstrar como se deve ver e sentir a nossa natureza”. Antes, à pergunta sobre como encarava a própria pintura dentro do movimento moderno, o artista responde: “Encaro a minha própria pintura como obrigação e dever no tempo atual. Nascido no Brasil, educado na Europa e renascido no Brasil em matéria de desenho e pintura, coloco com preferência minha arte no caminho patriótico de mostrar como verdadeiramente deve-se ver, sentir e realizar”. [Reproduzido em: Sonsol, Líbia Schenker de. As circunstâncias de um ato criador: entre o real e a fantasia. Em Carlos Zílio (org.). *A modernidade em Guignard*. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 1983, p. 35.]

fonte a princípio simples e corriqueira. O resultado das operações, ele também simples, espontâneo, reforça a perplexidade quanto à origem e ao alcance do vigor visual a que chegam escritor e pintor com tão pouco, ou nem se sabe bem com quê. Bandeira e Guignard compartilham, na cultura brasileira, uma espécie de formalização estética de contida grandeza, preocupada em resguardar um canto íntimo na amplidão de suas espacialidades, contrapondo-se ao monumental, às proporções (de temas e formas) imponentes, em favor de notações mínimas, humildes até, sem lançar mão de preciosismos. Em ambos nota-se uma compassada assimilação da modernidade – uma construção plástica que supõe o tempo longo de depuração da tradição e na qual a livre atividade criadora, incluída aí a consciência da autonomia de seus meios, se mantém aberta à dimensão afetiva do sujeito.

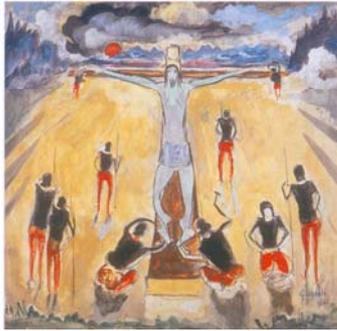
Pois o envolvimento de Guignard com a tradição pictórica, que se apoiava num aproveitamento de certo modo ainda intocado e reverente naquelas suas obras da virada para os anos de 1930, começa a ganhar já nas orquídeas de 1937 uma feição assertiva, que se consolidaria daí em diante. Em primeiro lugar, pela maneira como o artista lida com o gênero natureza-morta, ao arrancar o seu vaso de flores da esperada privacidade doméstica, dos arranjos interiores, para colocá-lo contra um céu trágico, entre nuvens e brumas, ao que parece, nas margens de um precipício, em altitude onde o ar, ainda por suposição, deve ser rarefeito.⁵¹ À instância da intimidade pressuposta no gênero da natureza-morta, com a objetividade sóbria de seus motivos inanimados, contrapõe-se uma agitação, uma propagação inquieta, que impede o acesso projetivo àquelas flores e àquele exterior praticamente sumarizado em um fluido imaterial. Como pintor moderno, Guignard não está interessado, portanto, na representação naturalista dos referentes, muito menos na hierarquia de “especializações” dos gêneros pictóricos tradicionais. Se, de um lado, adota para o desenvolvimento de sua produção o conjunto de “temas” que se estabelece junto com as academias de arte no século XVI – quando essas instituições assumem, em lugar das guildas, oficinas de “mestres” e associações informais, a responsabilidade pela formação científica e humanística de artistas, considerados a partir daí profissionais liberais –, de outro, Guignard esvazia a lógica narrativa desses mesmos gêneros. Os “temas” de sua pintura pertencem, assim, de antemão ao domínio estabilizado da arte. Por conseqüência, a qualidade do trabalho se concentraria na busca

⁵¹ Embora antes Guignard já lançasse mão de motivos dispostos na imensidão de suas paisagens, como no *Vaso de flores* (1933) que pertenceu a Mário de Andrade, hoje está no acervo do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB-USP), há neste trabalho uma matéria pesada e um derramamento sentimental que contrastam com a sugestão de leveza decisiva na pintura de 1937.

investida em cada tela e, vale dizer, sempre frustrante, porque em interminável decantação. A quem quiser atestá-la, é só acompanhar as graduais rarefação e liquefação de matéria no curso desta obra, rumo a uma dissolução da pintura que não é levada a cabo, não se consuma, mas está ali.

Para exemplificar esse livre manejo dos gêneros pictóricos tradicionais na produção final de Guignard, fica uma pergunta: por que chamar de *religiosa* a figuração caricatural, de garatujas, com que o pintor realiza a sua versão da *Via sacra* [fig. 15], em 1960? ⁵² Apesar de obedecer às 14 estações do martírio de Jesus estabelecidas pela iconografia litúrgica desde o final do século XVI, a série põe no lugar do culto de piedade presumido nos “passos da paixão” um sarcasmo doído, tragicômico, arrancado de formas esgarçadas, numa espessura mínima e aguada de tinta. O percurso é protagonizado por um Cristo agigantado, patético, longe do intuito de corroborar o enlevo e a devoção que a antiga representação sacra prevê. A pulsante experimentação cromática deste trabalho, com películas finas de vermelho, preto, roxo, amarelo, laranja, verde, azul etc., tem aqui um ponto alto das configurações abruptas e inesperadas que norteiam os últimos dez anos da trajetória do artista, inclinada, na maioria das vezes, a insinuar alterações constantes na ordem das coisas, do tumulto das nuvens, com pinceladas em caracol, às figuras repuxadas por linhas finas, entre o demoníaco e o enfermo. Como demonstração da impossibilidade de fixar regras e métodos para os gêneros da arte, tais licenças atestam que uma decisão à primeira vista extemporânea e conservadora, como a de pintar cenas religiosas quando no Brasil se trava o debate sobre as vertentes construtivas, está, na verdade, por trás de um moroso desenlace de uma linguagem pessoal. A fim de discretas transformações e viradas, na cadência de uma batida constante.

⁵² Originalmente concebida para a Capela de São Daniel, com projeto de Oscar Niemeyer, no Parque Proletário São José, em Manguinhos, no Rio de Janeiro.



15. Via Sacra, 1960 [seis das 14 estações]
Óleo sobre madeira, 40 x 40 cm. [cada]

CAPÍTULO II

Apagamento da pintura

A principal mudança na obra de Guignard, ou talvez a mais nítida de aferir em uma visada abrangente, é o gradual estiramento do plano, a passagem das representações sólidas e compactas, de contornos marcados, para uma profundidade superficial em que se distendem ambientes, seres e objetos de fatura fluida e rarefeita. Essa modificação se anuncia nos anos 1940, quando cor e desenho se fundem ou se dissolvem um no outro com mais frequência na produção do artista. A autonomia dos elementos estruturais chega a render-lhe comparações com o francês Raoul Dufy [fig. 16]. Primeiro, pelo método de trabalho, de distribuir tinta no suporte para depois começar a definir as figuras,⁵³ mas também pelo uso de arabescos, pelo tratamento flexível e ondulante das formas e pelas hachuras de forte contraste cromático que conformam, por exemplo, uma de suas pinturas realizadas no Parque Municipal do Rio de Janeiro [fig. 17], em 1942, com tema urbano que, a propósito, Dufy aprovaria. Aos poucos, cor e desenho passam apenas a *aludir* aos referentes, deixando de *descrevê-los*.⁵⁴ Ao mesmo tempo, a matéria pictórica de Guignard perde a viscosidade de antes e ganha transparência à medida que se liquefaz com a adição de verniz à pintura a óleo,⁵⁵

⁵³ Em depoimento colhido em julho de 1982, pelo Centro de Pesquisa do Curso de Especialização em História da Arte no Brasil, coordenado por Carlos Zílio, na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, o marchand Jorge Beltrão conta: “Eu disse para ele [Guignard] que achava que tinha uma influência de Raoul Dufy. Efetivamente, no dia seguinte ele me trouxe de presente um livro de Dufy, com uma dedicatória que é uma paisagem de Ouro Preto. Como Dufy, ele joga a tina e depois faz o desenho”. [Em Carlos Zílio (org.). *A modernidade em Guignard*. Rio de Janeiro: PUC-RJ, 1982, p. 139]. No mesmo livro, Frederico Moraes afirma: “O que ele [Guignard] buscou na arte moderna tinha alguma coisa que ver com o antigo, por exemplo, Dufy, com seus arabescos e seu lirismo, e cujos temas lembram um pouco da boemia de Paris, que se liga, por sua vez, com aquela sofisticação e elegância de um Botticelli” [Ibidem, p. 132]. Em seu depoimento para a mesma publicação, o pintor e crítico de arte Quirino Campofiorito confirma: “Guignard nunca discutiu pintura moderna. Ele não comentava sobre nenhum pintor e só algumas vezes dizia da sua admiração por Dufy.” [Ibidem, p. 149].

⁵⁴ Embora em retratos e naturezas-mortas datados de 1950 em diante o artista retome, às vezes, um linearismo duro.

⁵⁵ “Em depoimento prestado a mim, Iberê Camargo – discípulo de Guignard – confirmou que seu mestre recomendava a adição de resina (verniz) ao veículo, ‘molho’ (assim chamado pelos pintores), para a pintura a óleo”. Teixeira, Cláudio Valério. Como balões de São João. Em *Alberto da Veiga Guignard (1896-1962)*. Rio de Janeiro: Pinakothek, 2005, p. 51.

em quantidades cada vez maiores, por influência das técnicas da aquarela, da têmpera – às vezes utilizada pelo artista – e do afresco – inclusive na rapidez dos acabamentos.

As estrias de cor e as marcas liquefeitas de pincel que se vê em peças como *Lagoa Santa* (1940) [fig. 18] e *No caminho das Agulhas Negras* (1941) atestam o resumo dos planos de uma paisagem a pinceladas horizontais, correndo o quadro de ponta a ponta, com uma sutil superposição cromática na parte superior da obra de 1941. Pelas faixas de cor quase abstratas, *Lagoa Santa* guarda parentesco com as marinhas de José Pancetti realizadas a partir desta mesma década. (Para o crítico de arte José Roberto Teixeira Leite, Guignard e Pancetti teriam sido “os mais importantes paisagistas brasileiros do modernismo”).⁵⁶ Dos anos 1950 em diante, a fatura de Guignard torna-se, além de liquefeita, também mais rala, deixa entrever o fundo do suporte e intensifica a sintaxe solta, maleável, das figurações. Como na *Paisagem de São João del-Rei* (1959) [fig. 19], em que o pintor converte a irradiação de luzes no céu, o horizonte, a irregularidade do gramado, a fumaça de um trem e um pequeno casario a um arcabouço de camadas transparentes de cor e de linhas horizontais “fracas”, mais ou menos estremecidas, curtas ou longas, a maioria muito fina, de acordo com o papel que cada uma exerce na organização da vista – pontuada por leves verticais da araucária, de mais uma árvore e dos postes de eletricidade. Pintura que, ao fim e ao cabo, parece tratar da própria diluição, do ato de distender a paisagem para fazê-la escorrer nos segmentos lábeis que resultam da parca espessura das tintas. Sem uma estrutura linear firme que sustente o panorama, a superfície tem a sua integridade mantida na corda bamba de filetes e manchas, por cores que se equilibram em conjunto, num único fluxo, como se fossem passageiras. Não são, pois, objetos em particular que estão em causa, mas o alcance e os limites da visão.

O cotejamento de duas obras parecidas entre si e separadas no tempo por um intervalo de mais de 20 anos, caso de *Os noivos* (1937) [fig. 20] e *Família de fuzileiro* (1959) [fig. 21], possibilita a identificação dessas soluções diversas para as relações entre cor e desenho no trabalho de Guignard: antes, no momento em que o artista começa a se firmar no meio artístico carioca, e depois, nos últimos anos de produção. A primeira é uma de suas obras mais conhecidas e estudadas, relaciona-se com outros retratos de “tipos populares”, inclusive com a segunda, e é considerada, ao lado de

⁵⁶ “Guignard é, antes de tudo, o paisagista: talvez tenha sido o mais importante dos paisagistas brasileiros do modernismo, ao lado de Pancetti,” Leite, José Roberto Teixeira. Guignard. *Cadernos brasileiros*, ano IV, nº 3, jul./set. 1962, p. 45.



Raoul Dufy
16. *Le jardin abandonné*, 1913
Óleo sobre tela, 155 x 170 cm.



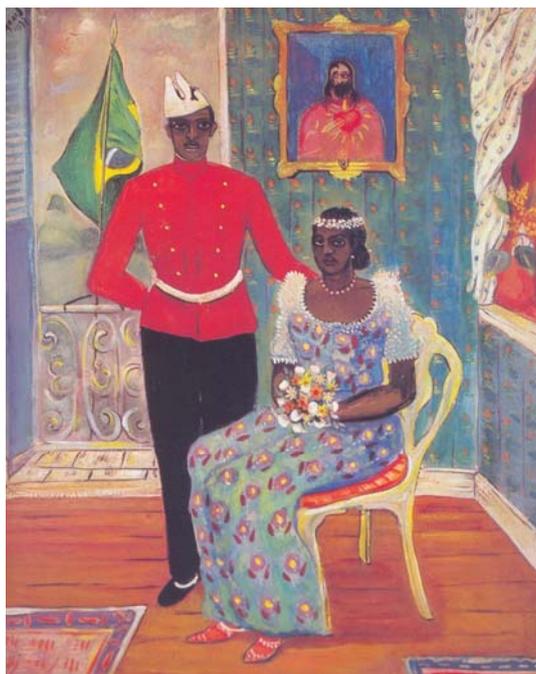
17. *Parque Municipal*, 1942
Óleo sobre madeira, 38 x 47 cm.



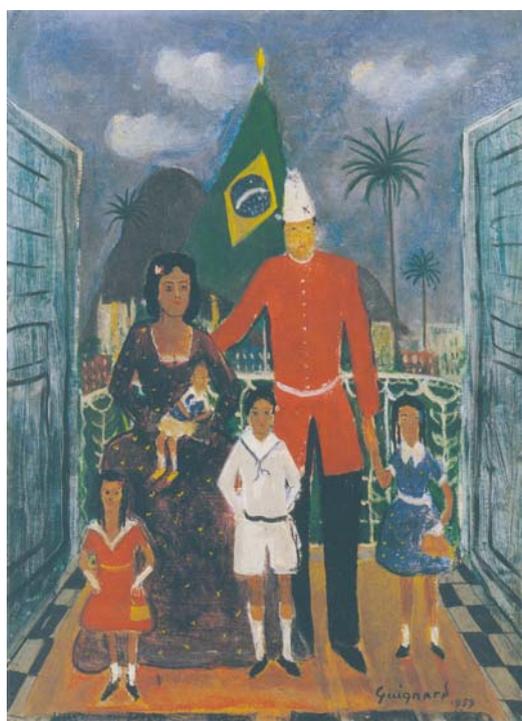
18. *Lagoa Santa*, 1940
Óleo sobre tela, 48 x 78 cm.



19. *Paisagem de São João del-Rei*, 1959
Óleo sobre madeira, 55,5 x 90 cm.



20. *Os noivos*, 1937
Óleo sobre madeira, 58 x 48 cm.



21. *Família de fuzileiro*, 1959
Óleo sobre madeira, 40 x 28,7 cm.

Família do fuzileiro naval (1938) e de *Família no parque* (1940), uma das peças “matisseanas”⁵⁷ de Guignard, por conta dos traços firmes e espontâneos, do colorido e do preenchimento da superfície com motivos decorativos. Em comum com a pintura de 1959, a de 1937 apresenta os seus personagens em pose para um retrato fotográfico, frontal, com enquadramento de corpo inteiro, e não de acordo com os tradicionais busto e perfil do retrato pictórico. Nesse sentido, são *instantâneos* que registram um dia especial na vida dos fuzileiros e suas famílias, à semelhança dos lambe-lambes,⁵⁸ das fotografias feitas por ambulantes em jardins e praças públicas no início daquele século. (Torna-se imperioso notar, aqui, como essa série de pinturas é capaz de reportar, a uma só vez, a Matisse e ao enquadramento das fotografias lambe-lambes, em articulação que, de resto, informa a presença disseminada da “tradição” na obra de Guignard, em que convivem sedimentos artísticos modernos e pré-modernos, como discutido anteriormente, além de estratos da cultura local e popular, depurada na simplicidade do cotidiano).

Diferentemente do que ocorre na *Família de fuzileiro*, em *Os noivos* o artista se envolve com a possibilidade de um intercâmbio contínuo entre o que é interior e exterior ao ambiente da cena. Os padrões nas estampas do vestido da noiva; no papel de parede; nos tapetes e na cortina; a variedade de cores e pinceladas no buquê nas mãos da mulher e nas flores do vaso que repousa sobre o recuo da parede; a seqüência de horizontais na veneziana da porta e no assoalho; as linhas do piso da sacada; as volutas na grade de ferro e até a seqüência de botões amarelos na farda do homem, compõem a

⁵⁷ Ao comentar *Família do fuzileiro naval* em álbum de reprodução de obras de Guignard, editado por Rodrigo Mello Franco de Andrade, o crítico de arte Clarival do Prado Valladares escreve: “As cores de 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 que fazem a cena”. [Valladares, Clarival do P. *Família do fuzileiro naval*. Em Andrade Rodrigo M. F. de. *Guignard*. São Paulo: EdiArte, 1967]. Em texto publicado em 1986, Rodrigo Naves compara o uso da cor na obra dos dois artistas: “Em outros casos – como no grupo *Família do fuzileiro naval* –, ao contrário, o emprego de motivos decorativos ajuda a enfraquecer o centro do trabalho, desfazendo formas e dispersando a atenção. De todo modo, no entanto, fica muito difícil aproximar o uso de arabescos e motivos decorativos de Guignard e o de Matisse. Para Matisse, o decorativo é estruturante; em Guignard é rítmico. O que para o autor do *Ateliê vermelho* é só pintura [...], para Guignard é, até certo ponto, uma alegoria da brejeirice nacional”. [Rodrigo Naves. *O olhar difuso – notas sobre a visualidade brasileira. Gávea*, Rio de Janeiro, ano 2, nº 3, 1986, p. 65.]

⁵⁸ O crítico de arte Lourival Gomes Machado observa, em 1945, a semelhança desses retratos com a fotografia lambe-lambe: “Os seus grupos de tipos populares – a *Família do fuzileiro naval*, a *Família numa praça* – dão nos umamedida perfeita da pureza do povo e de seu mundo interior de crenças e valores refletidos nessas figuras que posam, como se fosse diante do fotógrafo ambulante, procurando mostrar o quanto valem”. [Machado, Lourival Gomes. *Retrato da arte moderna do Brasil*. São Paulo: Departamento de Cultura, 1948, p. 64]. O historiador da arte Alexandre Eulálio comenta o mesmo em texto de 1962: “Em fase que foi redescoberta do Brasil, e mais tarde esforço de renovação voltando a si mesmo, [Guignard] fez-se de lambe-lambe de praça, a ‘fotografar’ famílias modestas, fuzileiros e operários”. [Eulálio, Alexandre. *Guignard, o manso. Jornal das Letras*, Rio de Janeiro, out. 1962, p. 3].

estrutura rítmica do primeiro plano. Criam campos de regularidade que desviam a atenção do observador da posição central do casal no quadro, com uma dinâmica de planos – e, nesses planos, a dinâmica dos padrões, de pequenas figuras e intervalos repetidos –, interrompida apenas pelo esfumado da paisagem, o ponto mais “profundo” da pintura.

O paralelismo entre a bandeira do Brasil e a representação do Sagrado Coração de Jesus, na mesma altura, à esquerda e à direita da cabeça do noivo, faz que essas duas figuras se equivalham no equilíbrio da composição: de um lado, o Cristo com o manto e o coração vermelhos, rebatendo a farda do militar e à frente de um fundo azul, em forma triangular que espelha o desfralde da bandeira, à esquerda, intensificado na torção da cortina, à direita; de outro lado, a bandeira, com o verde, o azul e o amarelo reverberando as cores do papel de parede, cuja intermitência visual se transfere para o vestido da noiva, sobre colo e pernas. Tudo se arranja de maneira a preservar a integridade das formas, sem hierarquizá-las. E, como recurso para levar algumas das cores que regem o interior da sala à área entre a parede e a porta da sacada – uma vez que o vermelho da farda já se concentra estrategicamente nesse trecho intermediário –, a bandeira hasteada deixa de lado a autoridade simbólica da pátria, acentuada com a postura do fuzileiro apenas na quarta parte esquerda e superior do quadro, para integrar a totalidade da construção alegórica e circular daquela existência recolhida que, de repente, vaza para um lugar onde espaço e tempo são imensuráveis. A chance de consumação da particularidade brasileira se enfraquece, literalmente, às portas de uma região inefável.

Esse jogo de alternâncias e replicações de *Os noivos* não se efetiva na *Família de fuzileiro* de 1959, apesar do quadriculado do piso, da simetria retesada no desenho das portas, das estampas dos vestidos da mulher e da criança à direita etc. Prevalece, agora, a inconsistência física deliberada na formalização do todo, com seres e objetos que mal determinam as suas individualizações, e se dissolvem uns nos outros. Às fracas linhas de fuga nas laterais, contrapõe-se uma pintura chapada e de indisfarçável rudeza, em que nada retém o olhar. Desta vez, não pela seriação dos elementos, mas pela falta de solidez e pela instabilidade das figuras, dispostas ali para agitar um feixe contínuo. A pouca quantidade de matéria e a ausência de uma direção homogênea para as pinceladas não permitem que os elementos *se concluam*, restando às cores e contornos imprecisos que *se relacionem*. No que tem de semelhança com *Os noivos*, *Família...* apresenta um desgaste ostensivo da imagem. E a insistência no “tema” faz dele uma espécie de

estorvo a ser fustigado, como se o artista empreendesse o seu apagamento parcial, duas décadas mais tarde – quando o desenho não delimita mais a cor, e as figuras, por consequência, perdem a rigidez e a insinuação mínima de volume, para que os componentes construtivos formem uma coisa só, delgada e sem densidade.

O aspecto lavado, gasto ou inacabado da *Família de fuzileiro* é uma constante nos últimos dez anos da obra de Guignard. As pinturas dissolvidas e com pouca tinta que singularizam as *Noites de São João* a partir de 1950 dão subsídios a que se estabeleça uma possível correspondência entre aquela autonomia cromática de que se falou acima e a consequente exploração pelo artista da *qualidade de matéria* das cores, afligindo-lhes tal qualidade. Estas, as cores, continuariam a desempenhar no curso do trabalho as características de seus referentes: o verde da vegetação, o branco das igrejas, o amarelo do sol, o vermelho dos telhados etc. Porém, logo escapariam ao domínio da representação literal⁵⁹ para sugerir, em suas relações tênues, a constituição e a resistência material das figuras, a temperatura dos elementos, a dissipação de uma ordem anterior e uma memória que se desvanece, que tanto pode ser reminiscência pessoal, das festas de infância em noites de nevoeiro, como o passado de um país às raias de uma transformação. A sensação, de qualquer modo, é de um presente inverossímil, impalpável, feito de marcas pretéritas e sob o signo de uma transição morosa, quase parada.

Pela apresentação esmaecida de seus quadros e pela experiência moderna alcançada paradoxalmente por meio da observância meticulosa da tradição, Guignard compartilha com Alfredo Volpi, no panorama da pintura no Brasil na metade do século XX, uma poética que teria entre as suas questões o estatuto do visível, a lançar-se em investigações sobre os limites da consistência que as formas podem assumir e os tipos de exposição a que elas podem se submeter, em pinturas que trazem entranhadas a decantação de sabedorias seculares, para a composição de uma obra autoral. Os desdobramentos dos trabalhos de Guignard e Volpi obedecem a lógicas internas que têm, em comum, o cruzamento de referências díspares, da tradição culta da pintura, como Botticelli ou Giotto, Matisse ou Morandi, e dos padrões decorativos de origem

⁵⁹ “Dentro do modernismo brasileiro [...] o colorista Guignard [...] traduzia uma vitória do sujeito moderno como autor da vida – mesmo as suas famosas utilizações de esquemas formais antigos não eram simples arcaísmos e sim um expediente moderno, um partido de construção, um compromisso entre a visualidade instituída e inconsciente e o desejo de abrir um outro espaço de visão. [...] Portinari e Di Cavalcanti *literalizavam* mais e mais as suas cores, Guignard conseguia equilibrá-las numa relativa indeterminação, pulsantes e inverbalizáveis.” Ronaldo Brito. Só olhar. Em Carlos Zilio (org.). Op. cit., p. 12.

popular, capturados pelos dois artistas brasileiros, por exemplo, em elementos de festas caipiras. Em parte significativa destas produções, a formalização de materiais cultos e de substratos populares assume configurações múltiplas a partir de um conjunto restrito de signos (em Volpi, com fachadas, “bandeirinhas”, barcos, mastros e velas, sereias figuras de santos e madonas). A estruturação vulnerável e ao mesmo tempo com alto poder de permutação desses motivos se molda, em geral, num vaivém de pinceladas aparentes, dissolvidas e ralas, entre os vazios abertos pelas áreas de cor, colocadas à prova em um jogo de intensidades que vão da energia luminosa ao desgaste máximo, sem que se imponham de modo homogêneo e cabal na superfície.

Seria meia-verdade dizer que, além de evidenciarem os processos de realização de seus trabalhos, ambos dão pouco a ver. Porque os “acontecimentos” pictóricos em Guignard e Volpi são vários, e a percepção proporcionada por suas pinturas costuma ser intermitente, descontínua, o reverso da economia de seus métodos e formas. Há um tempo particular para a apreensão desses “eventos”, que demoram a se revelar. De fato, as fachadas assomam na pintura de Volpi com uma frontalidade acentuada [fig. 22], para não dizer claustrofóbica, em contraste com as regiões amplas e afastadas de Guignard [fig. 23]. Mas o tratamento evanescente que os dois concedem a suas formas, mesmo às geométricas por Volpi – formas que, todavia, não escondem a pouca rigidez – costuma transportá-las para um espaço de interação entre figura e fundo, de profundidades virtuais, quase imaterial. O olhar afetivo que ambos dirigem ao ambiente prosaico de cidades mineiras, de bairros suburbanos de São Paulo, decerto confere uma face vernacular à idéia de uma modernidade brasileira, muito embora esta seja uma das dimensões de suas pinturas, à margem de qualquer pretensão de ilustrar um suposto “imaginário nacional”.

Tal face vernacular surge desprovida de retórica ou nostalgia, revelada por artistas que se debruçaram sobre seu próprio tempo, processada num intimismo que poderia estar presente em qualquer poética moderna, intimismo no qual a precariedade brasileira passaria a dizer respeito à precariedade humana, universal. Essa face surge em pinturas que tensionam a sua realização entre a superfície e uma profundidade rasa, prontas a indagar a *ordem do plano* por caminhos heterodoxos: por meio de um espaço atmosférico, digressivo, e pela incorporação de sutilezas rebaixadas, algumas delas melancólicas, de paisagens que já nos anos 1950 pareciam historicamente fadadas a mudar de fisionomia. Nada mais distante disso do que a estruturação poderosa,



Alfredo Volpi
22. *Sem título*, meados da década de 1950
Têmpera sobre papel colado em eucatex, 32x7 x 23,6 cm.



23. *Paisagem de Minas*, déc. 1940
Óleo sobre tela, 32 x 40 cm.

expansiva e impessoal da superfície pictórica que caracteriza a arte moderna. Resta, então, aos elementos de Guignard e Volpi que flutuam desprovidos de peso, indefinidamente, por regiões incorpóreas, em meio à equiparação entre composição e processo para as sugestões picturais do vazio, numa calma obliteração das distinções entre cor e desenho... Duas percepções modernas, enfim, alcançadas por caminhos imprevistos.

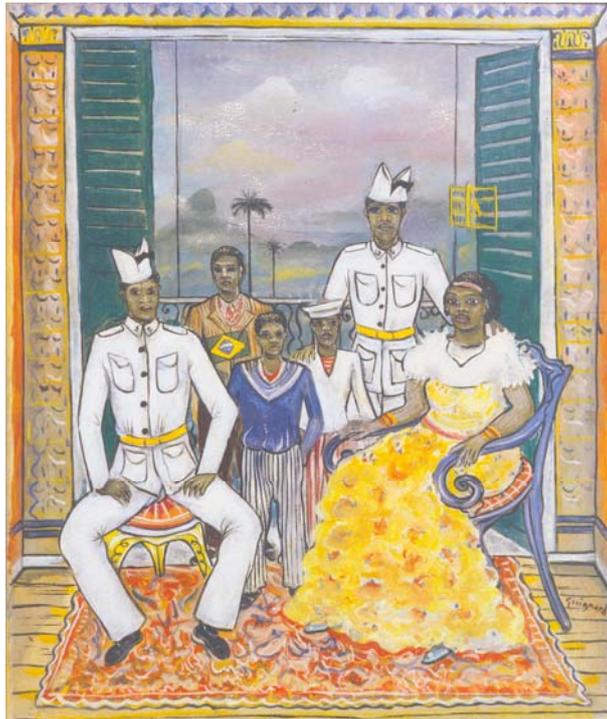
Lirismo nacionalista

Trabalhos de Guignard do período entre o final dos anos 1930 e o começo dos 1940 – incluindo as primeiras festas de São João, além dos mencionados *Os noivos*, *Família do fuzileiro naval* [fig. 23] e *Família no parque* [fig. 24] – inspiraram o crítico de arte Lourival Gomes Machado a criar a expressão “lirismo nacionalista”.⁶⁰ O termo vingou, de certo modo, ganhou variações e encontra ressonância até hoje, em número significativo de exames sobre o trabalho do artista.⁶¹ De acordo com as palavras do autor, a expressão tenta dar conta da “simplicidade franciscana”, “humilde”, “pura”, “alegre” e “encantadora”, investida pelo pintor na captação do “mais íntimo do brasileiro de assunto e sentimento”. Tal como aparece numa passagem do livro *Retrato da arte moderna no Brasil*, o “lirismo nacionalista” de Guignard seria uma das pernas no “passo legítimo da segunda fase do movimento modernista”,⁶² ao lado da obra de Candido Portinari. Ambos comparecem entre os “nossos melhores”, na avaliação de Gomes Machado, para quem Portinari tem uma “visão mais condoreira”,

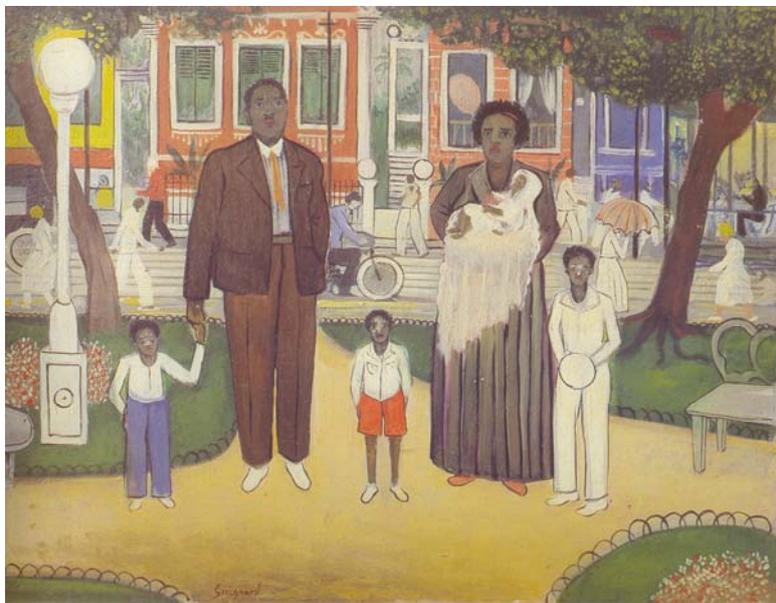
⁶⁰ Lourival Gomes Machado. *Retrato da arte moderna do Brasil*. São Paulo: Departamento de Cultura, 1948, p. 64-66.

⁶¹ Várias análises posteriores acerca da obra de Guignard fazem menção ao “lirismo nacionalista” cunhado por Gomes Machado, às vezes com variações. Um exemplo recente dessa ressonância está no título da mostra “O humanismo lírico de Guignard”, apresentada no Rio de Janeiro e São Paulo, em 2000, com curadoria de Jean Boghici. O catálogo da exposição traz uma versão reduzida de texto que Frederico Moraes já publicara em livros, além de comentários de Moraes sobre as obras selecionadas para a mostra. Boghici, Jean (org.). *O humanismo lírico de Guignard*. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes, 2000.

⁶² A periodização do modernismo feita por Lourival Gomes Machado segue a de Mário de Andrade, apresentada em conferência no Ministério de Relações Exteriores, no Rio de Janeiro, em 1942, por ocasião dos 20 anos da Semana de Arte Moderna, em São Paulo. Nessa conferência, Mário divide o “movimento modernista” em três fases: a “heróica”, da exposição de Anita Malfatti de 1917 à Semana de 1922; a “destrutiva”, dali até a Revolução de 1930; e a “construidora”, de 1930 em diante. Mário de Andrade. *Movimento modernista. Conferência lida no Salão de Conferências da Biblioteca do Ministério das Relações Exteriores*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1942.



24. *Família do fuzileiro naval*, 1938
Óleo sobre madeira, 58 x 48 cm.



25. *Família no parque*, 1940
Óleo sobre madeira, 47,3 x 59,3 cm.

idealizadora do Brasil “como um forte”, ao passo que o homem brasileiro seria, para Guignard, “um ser de bondade e candura”:

“[Guignard] 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 seus grupos de tipos populares – a *Família do fuzileiro naval* e a *Família numa praça* – dão-nos uma medida perfeita da pureza do povo e de seu mundo interior de crenças e valores [...]. 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, a que só a pureza é capaz de emprestar tamanho encanto. O seu lirismo nacionalista é passo legítimo da segunda fase do modernismo. E é isso, e é essa devoção a uma pintura de simplicidade franciscana e de alegria de noite joanina que procura transmitir a seus alunos [...]. 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”.⁶³

Parecendo desconsiderar a energia desagregadora contida já nos balões que se desprendem do primeiro plano festivo de algumas noites juninas e que avançam por regiões inatingíveis, a adjetivação usada pelo crítico da revista *Clima* para incluir Guignard entre os “nomes de projeção” depois da Revolução de 1930 tem uma destinação genérica aos “temas” e à pintura do artista e às virtudes do “povo” brasileiro, um pouco como se cumprisse a um plasmar o outro. A terminologia usada por Gomes Machado enfatiza o caráter supostamente otimista e pueril de Guignard, alinhando-o à obra de Portinari pelo que julga uma coincidência de temas; quando é notável a ausência, em Guignard, do tom afirmativo que marca o aparecimento destes assuntos em Portinari. Em última instância, trata-se de uma caracterização que coincide também

⁶³ Machado, Lourival Gomes. Op. cit., p. 64-66.

com as descrições feitas de costume sobre a personalidade de Guignard e consolidadas sob os substantivos de “criança”, “anjo” e “poeta”.⁶⁴

Claro que dados biográficos contribuíram para a criação de estigmas desse tipo: a fala dificultada pela abertura do palato e do lábio leporino congênitos; o afeto dirigido a muitas das moças do seu círculo de amizades; a dedicação generosa a seus alunos; a simplicidade e o cavalheirismo no trato social; o prazer com as condecorações oficiais; o alcoolismo; o desapego por dinheiro e pertences; a dependência de favores para morar e viver; o comportamento quase infantil narrado em depoimentos de pessoas que o conheceram etc.⁶⁵ Repetidas à exaustão, essas qualificações, não raro, respaldam a denominação de seu trabalho igualmente como “ingênuo”, “primitivo” ou *naïf*.

O que na obra de Guignard foi visto pela crítica de arte, dos anos 1940 em diante, como “uma espécie de ingenuidade”⁶⁶ não se referia a um autodidatismo de

⁶⁴ Em texto de 1942, Manuel Bandeira se refere ao lirismo da pintura de Guignard e à admiração que o artista usufrui dos poetas: “Há muito que ele já gozava de bom conceito e simpatia entre os seus confrades, caso pouco comum, porque a classe é bastante desunida. Dos poetas sempre desfrutou uma fraterna admiração, como os poetas costumam dar a todo artista musical ou plástico em cuja arte o elemento lírico é evidente, pois, quando este existe, que lhes importa a gramática? [...] Pois bem, Guignard tem lirismo e tem gramática.” [Bandeira, Manuel. *A vida é bela*. 15/11/1942. Em Guimarães, J. C. Guimarães (org.). *Manuel Bandeira – seleta de prosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997, p. 226.]. Mais tarde, em 1960, Bandeira comenta mostra do artista na Petite Galerie, no Rio de Janeiro: “E os desenhos de Guignard? Aqui é que ele põe toda a delicadeza de sua alma de criança. Porque Guignard, a despeito da idade propecta, continua criança, como nos diz Portinari em seu poema-apresentação [publicado no catálogo da exposição]”. [Bandeira Manuel. Ouro Preto remoçada. 26/10/1960. *Ibidem*, p.228]. O poema de Portinari a que Bandeira se refere chama-se *A Guignard*, e termina com o seguinte verso: “A poesia é tua namorada fiel/ Amas as belas jovens infiéis, sofres?/ Menino, anjo e santo, agradeço-te/ Também em nome dos inocentes”. [Em *Guignard*. Rio de Janeiro: Petite Galerie, out. 1960; Catálogo de exposição com apresentação de Rubem Braga]. O poeta Carlos Drummond de Andrade publica, por ocasião da morte de Guignard, um texto intitulado “Criança e poeta”, no jornal da capital mineira *Diário de Minas*. Ao mencionar a criação da Fundação Guignard, em Ouro Preto, por um grupo de intelectuais, artistas, políticos, professores universitários e empresários, com o objetivo de “zelar pelo bem-estar físico e moral e pelo patrimônio artístico do pintor”, Drummond comenta: “Era necessário proteger Guignard contra Guignard. O poeta, o anjo civil, a criança sexagenária de lábio leporino, o enamorado dos mitos femininos de dezoito anos impossíveis, tinha de levar a vida burguesa dos amanuenses bem comportados com economias no banco e proibição de comprar passagem para os paraísos artificiais. Chamei-o poeta, e se fez algum verso não deve ter sido significante. Nem foi precisamente porque pintasse assuntos poéticos. Mas porque a sensação que me dá em conjunto sua pintura é de uma organização poética de ritmos requintados e específica de poesia. Nunca, para meu gosto, poesia e pintura se fundiram tanto na arte brasileira como nas telas de Guignard [...]”. [Drummond de Andrade, Carlos. 29/06/1962. Em Zílio, Carlos (org.). *A modernidade em Guignard*. Rio de Janeiro: PUC, 1982, p. 116].

⁶⁵ Cf. depoimentos sobre o artista reproduzidos em: Zílio, Carlos (org.). *A modernidade em Guignard*. Rio de Janeiro: PUC, 1982, p. 121-158.

⁶⁶ Em texto originalmente escrito para o catálogo da “Exposição de Pintura Brasileira” em Londres, na Inglaterra, em 1944, Navarra escreve: “(...) Guignard, que é dos pintores brasileiros o que recebeu mais longe formação européia, é justamente um dos representantes mais autênticos do espírito regional da pintura brasileira. Dono de uma técnica apuradíssima nos anos de estudo na Europa, ele é, todavia, a negação do espírito do virtuosismo. Há na sua pintura uma espécie de ingenuidade que não vem da deficiência de técnica, mas do sentimento com que contempla a paisagem nativa, sobretudo a das velhas cidades de fisionomia colonial.” Navarra, Ruben. Iniciação à pintura brasileira contemporânea. *Revista Acadêmica*. Ano 10, n. 65, abr. 1945.

métier nem a alguma “deficiência de técnica” – que o pintor teria “apuradíssima” –, mas ao “sentimento com que [o artista] contempla a paisagem nativa, sobretudo a das velhas cidades de fisionomia colonial”. Da mesma maneira, foram consideradas “primitivistas”⁶⁷ as “estruturas muito simples, depuradamente sintéticas”, com que Guignard compreendia a “essência de uma paisagem” em desenhos e pinturas “primitivas ou infantis”, a esconder “uma sabedoria do ofício e um sentido poético de adulto ultracivilizado”. O temperamento e o trabalho do pintor também chegaram a ser comparados com a *naïveté* de Henri *douanier* Rousseau, pelos temas, pela “visão edênica”⁶⁸ e pelo tratamento formal de suas figurações, nos “pequenos toques de pincel redondo, que faz circular sobre a tela”,⁶⁹ “com a sabedoria técnica e anônima dos artesãos” e “com a alegria das crianças nos brinquedos de roda”. A seleção desses trechos em apenas quatro escritos de diferentes autores, publicados até o final da década de 1970, comporta a vaga noção de um juízo recorrente na fortuna crítica sobre a obra de Guignard, que lhe atribui um conhecimento técnico refinado, rigoroso, e, ao mesmo tempo, certa inocência no olhar endereçado às coisas do Brasil, volta e meia, coberto de sentimentalismo. A julgar por comentários como esses, o pintor de formação culta e de

⁶⁷ Em 1945, Brest publica na Argentina um pequeno livro sobre a “pintura brasileira contemporânea”. Ao se referir aos artistas “primitivistas”, o autor cita as obras de Tarsila e de Guignard: “Há pintores ‘primitivistas’ no Brasil. Falemos primeiro dos que não são ingênuos, dos que escondem atrás de uma aparência encantadora de um desenho ou uma pintura primitiva ou infantil uma sabedoria de ofício e um sentido poético de adulto ultracivilizado: Tarsila do Amaral e Alberto Guignard. O que se adverte no trabalho de ambos não é uma atitude deliberada de engano – se assim fosse, não seriam artistas –, mas o resultado de um paciente trabalho que os tem conduzido a criar estruturas muito simples, depuradamente sintéticas, como se houvessem chegado a compreender que a essência de uma paisagem não reside em seus aspectos exteriores, mas nessa escondida trama de linhas que lhe empresta sentido e significação”. Brest, Jorge Romero. *La pintura brasileña contemporánea*. Buenos Aires: Editorial Poseidón, 1945, p. 20 [tradução nossa].

⁶⁸ Em seu livro sobre Guignard de 1979, Frederico Morais fala de uma “fase” na produção do pintor brasileiro caracterizada pelo “lirismo nacionalista”, nos termos de Gomes Machado, e a associa à obra de *douanier* Rousseau: “A aproximação [de Guignard] com Rousseau é visível em vários quadros da fase brasileira de Guignard denominada ‘lirismo nacionalista’. Do ponto de vista temático *Casamento na roça*, *Família do fuzileiro naval* e *Família na praça* revelam afinidades, respectivamente, com as seguintes obras de Rousseau, *As núpcias*, *Cabeça do pai Juniet* e *O poeta e sua musa*. No que tange ao tratamento formal, compare-se *Na floresta* com várias paisagens do Parque Municipal de Belo Horizonte. É também rousseauiana a visão edênica que Guignard transmite com seus dois grandes painéis *Amanhecer* e *Entardecer* (...)” Morais. Frederico. *Alberto da Veiga Guignard*. Rio de Janeiro: Monteiro Soares Editores e Livrários, 1979, p. 18.

⁶⁹ Durante a análise de uma pintura feita por Guignard no Parque Municipal de Belo Horizonte, Pedrosa compara o artista ao francês Henri “*douanier*” Rousseau: “Antes de avançar pela mata adentro, ele [Guignard] esbarra, no entanto, numa árvore prateada do Parque. Ele a reveste de estranhas tonalidades. Não ousa tocá-la, numa espécie de idolatria de selvagem (...). A poder de pequenos toques de pincel redondo, que faz circular sobre a tela, à maneira de Douanier Rousseau, embevecido pelas sombras plásticas em cinza, que é quase um modelado, entre a folhagem verde pálida. (...) Poeta e simples criador, sem pretensão, Guignard não tem gosto nem pretensão aos grandes planos arquitetônicos. Com a sabedoria técnica e anônima dos artesãos ele pinta com a alegria das crianças nos brinquedos de roda. Que mais se pode querer?”. Pedrosa, Mário. A paisagem de Guignard. *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, 17 de novembro de 1946.

prática eminente preservaria a sua percepção em estado “puro”, de encantamento, para melhor apreender a natureza, as gentes e a paisagem do país. Com isso, não estamos distantes da maneira como Lourival Gomes Machado parece definir o que chama de “lirismo nacionalista” em seu *Retrato da arte moderna...*

A maioria dessas interpretações conflui na abordagem da obra de Guignard pela separação de dois aspectos em exame: um, sob o ângulo do moto criativo, a respeito da escolha e do acolhimento das fontes temáticas, pelo qual o trabalho se devotaria a assuntos nacionais, enformando-os de maneira simples, alegre, infantil etc.; e outro, sob o ângulo técnico, a respeito da utilização dos meios expressivos, pelo qual o trabalho se apresentaria maduro, conhecedor consumado de sua linguagem, depois de ter cumprido uma sólida formação na Europa. Pelo que se extrai das análises, o tão propalado lirismo nacionalista da pintura do artista se confunde com o que ali é considerado singelo e terno; com a doçura de inspirações que, transfiguradas esteticamente, seriam responsáveis por conferir o enlevo “poético”, sublinhado pela crítica, às imagens. É preciso, no entanto, tomar cuidado com essas afirmações que insinuam a polarização entre forma e conteúdo, entre um âmbito psicológico, lírico, e outro estético, ligado à técnica, na obra de arte. Em primeiro lugar porque uma das originalidades da invenção formal de Guignard reside na amarração de diferentes registros visuais, típicos e alheios, atuais ou que lhe foram negados pelo curso da história. Entre eles alguns que até constituiriam uma “temática brasileira” se não estivessem esmiuçados, como estão, no interior de uma pintura que busca na mais irrestrita individualidade a experiência do desterro, inclusive quando a chance de insulamento só pode se afigurar ao longe, atrás de um retrato de família.

Em segundo lugar porque o aspecto lírico da obra do artista não se reduz a tentativas de traduzir as particularidades do Brasil. E a prova disso é a posição de suas personagens extraídas à vida cotidiana e envoltas em uma atmosfera de transcendência que indica algo para além delas mesmas. Às vezes postas para um mundo que é o acúmulo dos tempos, às vezes para um mundo que ameaça ruir, ambos desmedidos. Neste tópico, eis que Guignard se aproxima outra vez de Manuel Bandeira, o autor do verso enfatiado: “Não quero saber do lirismo que não é libertação”. Para dizer diferente, o lirismo de Guignard, que também seria de libertação, implica o abandono do sujeito na própria linguagem, no *processo* de percepção e, por meio deste, em associações visuais inesperadas, mais do que nos objetos percebidos. Um “eu lírico” de inclinação trágica, talvez, aniquilando-se nos procedimentos que configuram a natureza

murmurante daqueles últimos quadros do artista, a despojar os seus signos dos significados costumeiros que tinham, sacrificando a precisão da imagem a uma dissolução no incomensurável. Não é a exaltação de uma categoria abstrata “Brasil”, ou “povo brasileiro”, o objetivo dos seus sentidos, e sim a captação de um mundo que só se deixa apreender em configurações transitórias, cuja conformação, indecifrável, tem muito de Brasil.

Visualidade cotidiana em Guignard e a “rotinização” do modernismo no Brasil

Em sua introjeção peculiar da disciplina pictórica de origem acadêmica, Guignard opera com uma visualidade de extração popular, afeita a motivos decorativos, a ilustrações de jornais e revistas, a adereços de festividades tradicionais. Um repertório de imagens, enfim, que também o leva a ornar, sob encomenda ou não, móveis, janelas, portas, murais, tetos, instrumentos musicais, convites de festas e bilhetes amorosos, com flores, arabescos, guirlandas, caricaturas, paisagens, corações etc. Algo da inteligência figurativa contida em desenhos e pinturas de adorno, talvez nas estampas de almanaque e nos retábulos de igrejas barrocas, compõe o repertório da arte de Guignard, certamente no aspecto que foge à ilusão naturalista, pelo tratamento “chapado” das superfícies. Falar, portanto, da técnica “refinada” de sua pintura envolve o reconhecimento dessa cultura vernacular em latência, desses desvios da tradição culta, para incorporar traços de uma iconografia da vida cotidiana. Em especial quando a seriação de elementos aparentemente supérfluos e esquemas de composição banalizados pelo uso freqüente atingem, na pintura de cavalete, potencialidades inéditas justamente sob a força de um *déjà-vu*. Muito embora, também, o legado destes “baixos” registros dê margem a um capricho de ornamentação que, às vezes, redundando em derramamento sentimental, no enleio aparatoso com o pitoresco, responsável pelas oscilações de qualidade na produção do artista, junto com outros fatores – a exemplo de recaídas acadêmicas e de um virtuosismo enfadonho.

O tônus decorativo que emoldura uma de suas paisagens montanhosas com amostras da exuberância “típica” da flora e da fauna brasileira no espalhafatoso par de painéis *Amanhecer e Entardecer* (1938) [fig. 26], pintados sob encomenda para um



26. *Entardecer*, 1938
Óleo sobre tela, 95 x 145 cm.



27. *As gêmeas (Léa e Maura)*, 1940
Óleo sobre tela, 104 x 86 cm.

hotel ⁷⁰ no Rio de Janeiro, difícil dizer, mas é o mesmo que orienta os princípios de repetição e simetria de *As gêmeas (Léa e Maura)* (c. 1940) [fig. 27]. Nesta obra que lhe rendeu o Prêmio Viagem ao País na Seção Moderna do Salão Nacional de Belas Artes de 1940, no Rio de Janeiro, o pintor se compraz na organização de um mesmo partido para figura e fundo, no desdobramento minucioso de formas duplicadas. O exercício cézanniano de representar objetos de frente e de cima ao mesmo tempo traz o assento do banco e as duas irmãs para uma frontalidade insuspeita. Multiplicam-se aí os desenhos do piso decorado, dos azulejos da mureta, do banco de madeira entalhado, do forro do assento, das estampas dos vestidos, e mesmo os cachos dos cabelos de Léa e Maura se confundem com as volutas do banco. Atrás, a faixa de casario e igrejas propaga pequenas janelas em meio a um pontilhado branco que acompanha a vegetação, de ponta a ponta, sob um céu que emana a luz incidente sobre a paisagem e as moças, recortando-as do banco.

Não apenas por ser o retrato de duas gêmeas, fato em si sugestivo para pensar em semelhanças e dualidades – assim como no pendor do artista para perceber a natureza mediante ritmos e modulações seriais –, a obra se estrutura por inteiro a partir dos vínculos entre iguais e das condições de diferenciação. Lado a lado, as irmãs parecem trocar as indicações de comportamento que se pode deduzir de suas posturas. Pela expressão dos rostos, a da direita apresenta-se retraída, tímida e alheia, com um olhar esquivo que talvez mire algo entre a irmã e o pintor; enquanto a da esquerda se descontrai num esboço de sorriso, com olhar “centralizado” que acompanha quaisquer deslocamentos do observador. No gestual das mãos, ao contrário, é a da direita que parece relaxar, enquanto a outra cruza os pulsos sobre o ventre, em “x”, escondendo as pontas dos dedos no panejamento do vestido, como sinal de retraimento. Sob o que poderia haver de previsível numa pintura que reproduz duas (ou mais) vezes o “mesmo”, o trabalho encobriria, de acordo com uma leitura psicológica, uma alusão perversa à eventual anulação de individualidades. *As gêmeas*, porém, é mais simples que isso, embora guarde a sua simplicidade em um excesso desconcertante. A pintura tem a sua unidade formulada onde tudo se replica, com pequenas alterações: iguais mas diferentes, como, de novo, os cachos no cabelo das moças e as volutas no encosto do banco. A tranqüilidade e a leveza do retrato, de um lado, e a miríade de pequenas figuras, de outro, é apenas a mais evidente das incongruências. Porque junto da

⁷⁰ Os painéis foram pintados para o Hotel Riviera, em Copacabana. Depois passaram a decorar o Salão Nobre da revista *O cruzeiro* e, hoje, pertencem a coleções particulares.

espontaneidade da cena há um estranhamento difuso, por exemplo, nas indecisões que a imagem introduz, entre o humor e o sentimental, e que colocam o observador em dúvida sobre o teor do que vê: se com empatia, pela aproximação e a identificação do sujeito com o objeto, ou com uma leve comicidade, pelo barroquismo próprio a uma aristocracia provinciana. Provavelmente as duas coisas, tal como no caráter íntimo e familiar do retrato das irmãs existe algo misterioso, desconfiado, difícil de reconhecer. Uma pequena maldade⁷¹ ou ironia, quem sabe, que já relativizaria a folclórica “candura” de Guignard.

Os anos de 1940 representam, para Guignard, o reconhecimento de sua produção pelo meio artístico como uma das mais importantes do modernismo brasileiro. A começar pelo ingresso de *As gêmeas* no acervo do oficialmente recém-criado Museu Nacional de Belas Artes. Outros sinais de distinção do artista marcam a primeira metade daquela década, quando o seu trabalho tem presença notável nas exposições da ENBA, circula em mostras coletivas no exterior e passa a integrar coleções de museus dos Estados Unidos e do Uruguai. Em 1942, por exemplo, o pintor conquista a “medalha de ouro” no 48º Salão de Belas Artes, com o quadro *Serra do Mar, Itatiaia* (c. 1941);⁷² realiza individual com cerca de 50 obras no Diretório Acadêmico da Escola Nacional;⁷³ tem pintura e desenho intitulados *Noite de São João* adquiridos pelo Museu de Arte Moderna (MoMA) de Nova York e, três anos depois, é a vez de *Família no parque* ser incorporado ao acervo do Museu Municipal Juan Blanes, de Montevidéu;⁷⁴ em 1944,

⁷¹ Remeto a: Naves, Rodrigo. A maldade de Guignard. Em Salzstein, Sônia. *Guignard – uma seleção da obra do artista*. São Paulo: Museu Lasar Segall, 1992, p. 11-14.

⁷² Um dos maiores entusiastas da obra de Guignard à época, Manuel Bandeira escreve sobre o Salão: “A contribuição de Guignard ao Salão deste ano não é a mais importante da seção moderna: é a mais importante, a mais completa e a mais harmônica das duas seções [moderna e acadêmica]. [...] Na tela *Serra do Mar*, dá-nos Guignard o melhor trabalho do Salão no gênero.” Bandeira, Manuel. O excelente Guignard. *A Manhã - Autores e Livros*, Rio de Janeiro, 17/09/1942.

⁷³ O catálogo da mostra lista 13 pinturas, 19 desenhos, 20 aquarelas e duas ilustrações, produzidos durante o período de Guignard em Itatiaia, entre 1940 e 1942. A publicação traz depoimentos de Manuel Bandeira, Murilo Mendes, Lélío Landucci, Mário de Andrade, Jorge de Lima, Rodrigo M. F. de Andrade e Emílio Pettorutti. Em novembro daquele ano, Manuel Bandeira publica artigo sobre a exposição no suplemento literário *Autores e livros* do diário carioca *A Manhã*: “Há um momento na vida do artista em que a sua glória como que amadurece. É o que está acontecendo agora a Guignard. Há muito que ele já gozava de bom conceito e simpatia entre os seus confrades, caso pouco comum, porque a classe é bastante desunida. [...] Depois de uma deliciosa exposição de pinturas e desenhos de crianças, vem agora esta de Guignard, como um prolongamento da ingenuidade infantil na arte adulta e magistral de um dos melhores pintores do nosso tempo”. Bandeira, Manuel. *A vida é bela – Exposição Guignard*. 15/11/1942. Em J. C. Guimarães (org.). *Manuel Bandeira – seleta de prosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997, p. 226.

⁷⁴ Guignard expõe no 48º Salão Nacional de Belas-Artes, em 1942, entre outros trabalhos, a pintura *Noite de São João*, daquele mesmo ano, que, vista pelo crítico de arte Lincoln Kirstein em visita ao Brasil, é adquirida, junto com um desenho, pelo MoMA. A pintura é apresentada pela primeira vez no museu na exposição “The Latin-American Collection of the Museum of Modern Art”, em 1943, organizada por

Guignard participa da “Exposição de Pintura Moderna Brasileira” em Londres;⁷⁵ recebe convite do então prefeito de Belo Horizonte, Juscelino Kubitschek, para dirigir uma escola de arte na cidade;⁷⁶ muda-se para Minas Gerais e, por meio de atividades que incluem o ensino de pintura e desenho, torna-se uma espécie de “embaixador local da arte moderna”⁷⁷ – além de desenvolver ali, a partir de 1950, o seu trabalho de pintura que estamos levando em conta como o mais importante da obra.

Na comparação com o caráter “aristocrático” dos salões e saraus fechados que ocorriam de meados da década de 1910 até o final dos anos 1920, de fato somente entre 1930 e 1945 o modernismo conseguiria encetar o seu processo de “rotinização”,⁷⁸ aos poucos minando aversões. É nesse período que surgem os salões modernistas e cresce o número de exposições européias realizadas no Brasil e de coletivas de arte brasileira que viajam ao exterior. O fenômeno de expansão das manifestações modernistas passa, ainda: pela constituição de pólos regionais (em Recife, Minas Gerais, Salvador, Porto Alegre, Fortaleza, Belém, Florianópolis etc.), em círculos que geralmente combinam o anseio de renovação artística com traços específicos da cultura local, fora do eixo Rio-São Paulo; pela ampliação da prática artística entre indivíduos de formações, gerações e classes sociais diferentes; pela fundação de clubes, sociedades e agremiações de artistas

Kirstein. Sobre a obra, o crítico de arte norte-americano Alfred Barr escreve o seguinte, em seu livro *Que é a pintura moderna?*, originalmente publicado também em 1943: “Devido ao tema que abordava não foi difícil a Aberto Guignard transformar Ouro Preto, na noite de São João, numa cidade encantada. O fato é que apesar do romantismo de seus efeitos, o quadro está muito próximo da realidade”. [Barr Jr., Alfred H. *Que é a pintura moderna?* São Paulo: Museu de Arte Moderna, 1953, p. 35]. Em 1945, Guignard integra a mostra “20 artistas brasileiros”, organizada pelo escritor Marques Rebelo e que viaja a La Plata, Buenos Aires, Montevideú e Santiago. Nesta ocasião, o Museu Juan Blanes adquire *Família no parque*.

⁷⁵ A “Exhibition of modern brazilian paintings”, realizada pelo British Council na Royal Academy of Arts de Londres, reuniu trabalhos de mais de 160 artistas brasileiros, a fim de compreender amplo painel da produção pictórica do país na virada da década de 1930 para a de 1940. Segundo o texto do catálogo, assinado por Ruben Navarra, os destaques da mostra, além de Guignard, são Lasar Segall, Candido Portinari, Cícero Dias, Djanira e Heitor dos Prazeres. Cf. Navarra, Ruben. Op. cit.

⁷⁶ Em 1944, Juscelino cria o Instituto de Belas-Artes em Belo Horizonte, reunindo as preexistentes escolas de Arquitetura e de Belas-Artes. Guignard torna-se responsável pelo Curso Livre de Desenho e Pintura. Edith Behring é sua assistente e Franz Weissmann, o professor de escultura. Entre os seus alunos, estão Inimá de Paula, Farnese de Andrade, Mary Vieira, Mário Silésio e Amilcar de Castro.

⁷⁷ Junto com Guimarães Menegale, Guignard é diretor artístico da “Exposição de arte moderna”, promovida pela Prefeitura de Belo Horizonte no Edifício Mariana, com cerca de 130 obras, de 46 artistas brasileiros, produzidas dos anos 1920 aos 1940. Oito quadros da mostra são rasgados por um grupo de visitantes. A exposição marca o início de uma acirrada polêmica entre acadêmicos e modernistas na capital mineira, da qual Guignard e sua escola seriam protagonistas. Do lado academicista, a liderança de forças estava nas mãos do pintor Aníbal Mattos, diretor da Escola de Belas Artes. Sobre a destruição das obras e a repercussão da mostra no Brasil, cf. Quando ouço falar em cultura, puxo o meu revólver. Belo Horizonte: Estado de Minas, 14/06/1944. A reportagem noticia o incidente e reproduz depoimentos de artistas e intelectuais como Lasar Segall, Carlos Drummond de Andrade, Lourival Gomes Machado e Paulo Emílio Salles Gomes.

⁷⁸ Remeto aqui a: Candido, Antonio. “A Revolução de 1930 e a cultura”. Em *A educação pela noite*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006, p. 219-240.

organizadores de conferências e exposições; e pela intensificação do exercício da crítica de arte em jornais e revistas, apesar de boa parte dela ainda se constituir de literatos e autores autodidatas, em alguns casos com participações esporádicas.⁷⁹ De qualquer modo, o crescimento do número de publicações periódicas sobre cultura, em especial arte e literatura, que se declaram modernistas, ou variantes do modernismo, serve para estimar ao menos o ritmo de propagação dessas idéias pelo país, a partir de 1920.⁸⁰

Se no Rio de Janeiro as atividades artísticas se concentram em torno da Escola Nacional de Belas Artes, por adesão ou dissidência às prescrições acadêmicas, em São Paulo, devido à falta de uma referência institucional mais forte, duas associações capitaneadas por artistas e intelectuais são criadas em 1932, para instalar pequenas redes culturais, por meio da organização de exposições, conferências, concertos de música, espetáculos de dança e teatro, além de bailes de carnaval.⁸¹ A Sociedade Pró-Arte Moderna (SPAM) tem à frente o artista Lasar Segall e o Clube de Artistas Modernos (CAM), o arquiteto e artista Flavio de Carvalho. Segundo o manifesto-estatuto da Sociedade, a programação da SPAM previa reunir, discutir e estimular a produção dos colegas com dificuldades para viajar à Europa naquela época, em decorrência das crises política e econômica do país, após a agitação política que culminou na Revolução Constitucionalista, em 1932.⁸² Dentre as atividades da SPAM, a mais importante talvez tenha sido a sua I Exposição de Arte Moderna, em 1933, considerada a maior mostra de arte moderna feita até então no Brasil, com cerca de 100 obras de, entre outros, André Lhote, Anita Malfatti, Constantin Brancusi, Giorgio De Chirico, Victor Brecheret, Le Corbusier, Antonio Gomide, Fernand Léger, Juan Gris, Pablo Picasso, Tarsila do Amaral, Gregori Warchavchik e Washt Rodrigues. Todos os trabalhos de artistas

⁷⁹ Para um amplo painel das transformações nesse período, cf. Walter Zanini. *Arte no Brasil nas décadas de 1930-40: Grupo Santa Helena*. São Paulo: Nobel-Edusp, 1991, p. 19-86.

⁸⁰ Das revistas modernistas que surgem entre 1920 e 1949, merecem menção: *Papel e tinta* (SP, 1920-1921); *Klaxon* (SP, 1922-1923); *Novíssima* (SP, 1923-1924); *Estética* (RJ, 1924); *A Revista* (MG, 1925-1926); *Terra Roxa e Outras Terras* (SP, 1926); *Festa* (RJ, 1927-1929); *Verde* (MG, 1927-1928); *Revista da Antropofagia* (SP, 1928); *Movimento Brasileiro* (RJ, 1928-1930); *Arco&flecha* (BA, 1928); *Leite Criôlo* (MG, 1929); *Madrugada* (RS, 1929); *A vida de SPAM* (SP, 1933); *Revista Acadêmica* (RJ, 1933-1945); *Cultura Artística* (RJ, 1934-1936); *Bellas Artes* (RJ, 1935-1940); *Movimento: Revista do Clube de Arte Moderna* (RJ, 1935); *Dom Casmurro* (RJ, 1937-1945); *Revista Anual do Salão de Maio* (SP, 1939); *Arte Moderna* (PA, 1938); *Problemas* (SP, 1937-1938); *Renovação* (PE, 1939-1944); *Movimento: Letras, artes e ciências* (CE, 1940); *Clima* (SP, 1941-1945); *Clã* (CE, 1946-1950); *Joaquim* (PR, 1946-1948); *Fundamentos* (SP, 1948-1955); *Horizonte* (RS, 1949).

⁸¹ No livro *De Anita ao museu*, o crítico de arte Paulo Mendes de Almeida oferece um compêndio importante de informações sobre grupos e associações de artistas no modernismo brasileiro. Cf. Almeida, Paulo Mendes de. *De Anita ao museu*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

⁸² O manifesto da SPAM não contém assinatura, mas, de acordo com a pesquisadora Vera D'Horta, o documento foi redigido por Lasar Segall e Paulo Mendes de Almeida. Fonte: Arquivo Lasar Segall/Museu Lasar Segall.

estrangeiros componentes da exposição pertenciam a coleções particulares, de dona Olívia Guedes Penteadó, Paulo Prado, Mário de Andrade, Samuel Ribeiro e Tarsila do Amaral.⁸³

Fundado um dia depois da SPAM, o CAM pretendia-se mais boêmio e mais politizado que a sua congênere. O Clube abre as portas de sua sede no ano seguinte, em 1933, com uma intensa programação de música, em que têm lugar pequenos concertos de Camargo Guarnieri, Lavínia Viotti, Elsie Houston e Marcelo Tupinambá. A agenda de atividades inclui: exposição da gravadora expressionista alemã Käthe Kollwitz, organizada em colaboração com Theodor Heuberger, da Pró-Arte do Rio, e com palestra de Mário Pedrosa; uma mostra de cartazes russos, acompanhada de conferência de Tarsila do Amaral; e uma terceira exposição, de desenhos de crianças e internos do Hospital Psiquiátrico do Juquery, com apresentação de Osório César; além de conferências de Caio Prado Jr., recém-chegado da então União Soviética, de Jorge Amado, sobre a vida nas fazendas de cacau, e de David Alfaro Siqueiros, sobre o muralismo mexicano. Durante sua breve existência, o Clube funcionou como sede da companhia teatral dirigida por Flavio de Carvalho, chamada Teatro da Experiência. O grupo de atores era formado por profissionais e amadores, as encenações privilegiavam gestos e figurinos, os cenários não se constituíam de painéis pintados, como era habitual, mas de esculturas de alumínio, e o pano de boca era translúcido, permitindo jogos de luzes mais intensos. O espetáculo de maior repercussão da companhia, *Bailado do Deus morto*, teve uma de suas apresentações interrompida pela polícia, episódio que colaborou para o fim precoce do Clube, em 1934, no mesmo ano em que o SPAM encerra as suas atividades.

Ainda em São Paulo, os salões de arte moderna também se organizam por iniciativa de artistas ou de órgãos representativos, a exemplo do Salão de Maio, (1937, 38 e 39), das mostras da Família Artística Paulista (1937, 38 e 39, em SP, e em 1940, no RJ) e do Salão do Sindicato dos Artistas Plásticos (entre 1938 e 1949). Idealizado por Quirino da Silva, o Salão de Maio ganha notabilidade e provoca reações contrárias numa parcela dos artistas brasileiros pelo “internacionalismo” de suas seleções e por promover a “arte abstrata”, sobretudo nas suas duas últimas edições. Em 1939, por exemplo, sob a coordenação de Flavio de Carvalho, a mostra apresenta obras de

⁸³ O catálogo da I Exposição de Arte Moderna da SPAM (abril-maio de 1933) traz texto de apresentação de Mário de Andrade, em que o autor reclama a ausência de “arte social” no eclético grupo de artistas. Fonte: Arquivo Mário de Andrade/ Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo.

Alexander Calder, Josef Albers e Alberto Magnelli, ao lado de trabalhos de Guignard, Goeldi, Segall e Fulvio Pennacchi. A exposição é acompanhada de um catálogo em formato de revista, com depoimentos de artistas (Tarsila, Malfatti), escritores (Cassiano Ricardo, Guilherme de Almeida), críticos de arte (Luis Martins, Paulo Mendes de Almeida) e arquitetos (Rino Levi), além do *Manifesto do III Salão de Maio*, assinado por Flavio de Carvalho, em defesa das duas vertentes “mais importantes do período”, o surrealismo e o abstracionismo.⁸⁴

Em 1937 nasceria também a Família Artística Paulista, descrita no texto de apresentação do catálogo de sua primeira mostra, atribuído a Paulo Mendes de Almeida, como uma reunião de artistas plásticos “sem preconceitos de escola ou tendência”. Mas, embora constituam uma constelação bastante heterogênea de pintores e escultores, os integrantes da associação declaram repúdio ao academismo e se recusam a alinhar-se à denominação de “moderno”, devido ao “mau uso” do termo. Pensada por Paulo Rossi Osir e criada em colaboração com Waldemar da Costa, a FAP reúne, em seu núcleo, artistas autodidatas, entre eles alguns que trabalhavam anteriormente como artesãos. Das exposições da agremiação, participaram Malfatti, Portinari, Carlos Scliar, Bruno Giorgi e outros. Já o Sindicato dos Artistas Plásticos de São Paulo tem origem na Sociedade Paulista de Belas Artes e forma-se como associação de classe, em 1937, com o objetivo de contribuir para a profissionalização da atividade artística. As esporádicas Exposições de Belas Artes (1922, 1935 e 1937, esta como Exposição Geral da Sociedade Paulista) constituem a atuação mais visível da entidade, abertas a todos os inscritos e com o predomínio de obras acadêmicas até 1938, quando a mostra passa a chamar-se Salão do Sindicato dos Artistas Plásticos de São Paulo. Em sua quinta edição, no ano seguinte, a exposição aumenta a participação de não-acadêmicos e apresenta trabalhos de Flavio de Carvalho, Clóvis Graciano, Antonio Gomide, Livio Abramo e Rossi Osir, entre outros.

A reunião informal em agremiações se torna, a partir dos anos 1930, não somente um meio de os artistas criarem oportunidades de mostrar as suas obras, como de viabilizarem a própria produção; seja com o intuito de propiciar alternativas aos padrões instituídos de ensino artístico, seja para o compartilhamento de espaços de trabalho e de conhecimentos práticos. Em geral, esses grupos incluem artistas em formação ou autodidatas, jovens de classe média baixa, imigrantes e filhos de

⁸⁴ O manifesto também está reproduzido em: Daher, Luis Carlos. *Flavio de Carvalho e a volúpia da forma*. São Paulo: Emanuel Araújo Editor/ MWM Motores Diesel, 1984, p. 89-90.

imigrantes, interessados no aperfeiçoamento técnico da pintura. O Núcleo Bernardelli, por exemplo, constitui-se em 1931 – mesmo ano, portanto, do “Salão Revolucionário” – nos porões da Escola Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro, por alunos insatisfeitos com o ensino artístico estanque e “elitista” da instituição. O nome do Núcleo refere-se aos irmãos Henrique e Rodolfo Bernardelli, que, na condição de professor e diretor, respectivamente, se insurgiram contra a Escola, no início do século XX. Considerados rebeldes pela diretoria da antiga academia, os “nucleanos” não eram modernistas resolutos, nem se afastavam tanto do academicismo contra o qual se voltavam, mantendo apenas uma distância que, aos olhos da instituição, era suficiente para que fossem impedidos de figurar no salão oficial. Para um dos membros mais ativos do Núcleo Bernardelli, o pintor e crítico de arte Quirino Campofiorito, o grupo se diferenciava do “modernismo de 1922” porque não pretendia uma “revolução de puro alcance estético” com base em valores da vanguarda internacional; apenas visava ao aprimoramento do “ofício artístico” no país, sem as “conveniências oficiais”.⁸⁵ Outro participante da agremiação que desempenharia papel importante no processo de renovação da arte brasileira naquele período, Pancetti costumava dizer que não havia ingressado no Núcleo “esperando alguma coisa”, por considerar o aprendizado que se transmitia ali “monótono e irritante”.⁸⁶ Entre os “nucleanos”, além de Pancetti e Campofiorito, estavam Milton Dacosta, Ado Malagoli, Bustamante Sá, Eugênio Sigaud, Bruno Lechowski, Yoshia Takaoka e Joaquim Tenreiro. O grupo permaneceu ativo até 1942.

Os freqüentadores do antigo Palacete Santa Helena, na Praça da Sé, em São Paulo, entre 1934 e 1940, ficariam conhecidos mais tarde pela designação atribuída de “Grupo Santa Helena”. Pintores autodidatas, com ou sem treinamento acadêmico, como Francisco Rebolo, Mario Zanini, Fulvio Pennacchi, Manoel Martins, Aldo Bonadei, Clóvis Graciano, Humberto Rosa, Alfredo Rizzotti e Alfredo Volpi, alugavam salas do edifício para utilizá-las, com regularidade variada, como ateliês, para participar de sessões de modelo vivo ou como escritório para tocar as suas atividades de pintores-decoradores de residência. Fora dali, reuniam-se em duplas ou em pequenos grupos para pintar, aos domingos, nos arredores da cidade. Não se tratava, em suma, de um agrupamento formal rígido. Mesmo assim, é possível identificar afinidades na produção

⁸⁵ Campofiorito, Quirino. Prefácio. Em Morais, Frederico. *Núcleo Bernardelli – Arte brasileira nos anos 30 e 40*. Rio de Janeiro: Pinakothèque, 1982, p. 11-13.

⁸⁶ Lima, Medeiros. *Pancetti*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1960, p. 28-34.

dos artistas pela recorrência das paisagens, dos meios-tons de fatura fosca, da mescla de influxos da pintura francesa impressionista, de Cézanne, do Novecento italiano e de fórmulas acadêmicas. Também na capital paulista, em 1935, forma-se o Seibi-Kai, grupo que reúne pintores imigrantes japoneses de São Paulo e Rio com o intuito de trocar informações técnicas e divulgar as suas obras. Em linhas gerais a produção de seus membros, entre eles Tomoo Handa, Walter Tanaka, Yoshiya Takaoka e Kichizaemon Takahashi, se aproxima pelo ecletismo à dos freqüentadores do Santa Helena. Mas o grupo Seibi se dissolve em 1942, por causa das restrições oficiais à reunião de imigrantes japoneses, em decorrência da II Guerra, e retorna, cinco anos tarde, com novos integrantes e um ateliê coletivo, onde promovia cursos e salões de arte.

Como tentativa de compreensão da obra da maioria dos artistas que se vinculam ao Núcleo Bernardelli, à Família Artística Paulista e à primeira formação do Seibi-Kai, pode-se pensar em um “modernismo mitigado”, em uma prática da arte interessada no legado histórico da pintura européia e num repertório modernista já assentado em nível nacional àquela altura. Guardada a heterogeneidade das obras, a estima pela tradição se reflete tanto no pendor metafísico das figurações de Campofiorito, povoada por ruínas da estatuária e da arquitetura romanas, quanto no aspecto nostálgico de cenas religiosas do Trezentos italiano de um Pennacchi, por exemplo. Em comparação com os modernistas de 1922, há na produção de Rebolo, Takaoka e Rossi Osir, nos anos 1930 e começo dos 1940, esquemas compositivos com base em ordenações espaciais estáticas, comandadas por tons rebaixados, e uma consciência artesanal da pintura, que enfeixam características opostas às cores assertivas e ao gestual expressionista de Malfatti na década de 1910, ao cromatismo quente e aos planos marcados do Di Cavalcanti dos anos 1930 e à época “pau-brasil” e antropofágica da obra de Tarsila, saliente por comentários otimistas ou irônicos sobre a união extravagante de arquétipos nacionais à racionalidade de uma ordem industrial. O Núcleo Bernardelli e a Família Artística Paulista ainda vêm sair de seus grupamentos o “portinarismo” de Graciano, com a deformação de pés e mãos para a representação monumental de trabalhadores e retirantes em espaços infinitos ou abstratos; a geometria calma e imprecisa das extensões cromáticas de Pancetti; a inclinação abstracionista de paisagens e naturezas-mortas de Bonadei; e as experiências construtivas de Volpi e Dacosta, alheios a grandes rupturas. Afora isso, trata-se de uma geração preocupada em restabelecer ligações com a tradição pictórica da Europa, por meio de uma poética realista de paisagens, naturezas-

mortas, interiores, cenas de trabalhadores e, em uns poucos casos, com propensão nacionalista.

Moderno, nacional e popular como programa

O nacionalismo e a busca de representações e interpretações do Brasil atravessam a história cultural do país desde, pelo menos, a sua emancipação em relação a Portugal, em 1822, e assumem formulações diversas até hoje, à procura de definições, de uma maneira ou de outra, daquilo que seria uma “arte brasileira”. A necessidade de identificar ou de captar e reproduzir marcas nacionais na produção artística já havia travejado a obra de artistas ligados à Academia Imperial de Belas Artes, tanto em representações enaltecidas do poder imperial e das forças armadas, quanto em idealizações de mitos fundadores da nação com inspiração romântica; amparou a pintura naturalista do final do século XIX, pelas traduções da paisagem, da luz e das cores tropicais; fundamentou parte representativa do pensamento de Gonzaga Duque, na virada para o século XX, e de Monteiro Lobato, logo em seguida; e está por trás do que se convencionou chamar de “modernismo de 1922”, na transformação dos anseios de originalidade – por exemplo, no nacionalismo como solução provisória em Mário de Andrade e como forma de positivar as deficiências nacionais em Oswald –, mas que desemboca, também, no ufanismo reacionário de Plínio Salgado e seu grupo “verdeamarelista” Anta.

No período posterior à Revolução de 1930, ou durante a chamada Era Vargas (1930-1945), a questão nacional adquire nova envergadura, com um sentimento patriótico arraigado na sociedade brasileira e o empenho do Estado em construir uma “identidade nacional”, sob contornos complexos e contraditórios na organização da cultura. De um lado, o poder público arregimenta artistas, intelectuais (entre eles, Carlos Drummond de Andrade, Rodrigo Melo Franco de Andrade, Mário de Andrade, Heitor Villa-Lobos, Candido Portinari, Lucio Costa e Oscar Niemeyer) e setores populares (sobretudo as classes trabalhadoras e organizações sindicais, cujas bases Getúlio Vargas ajuda a criar)⁸⁷ e, de outro, instaura um clima de repressão e censura por meio do

⁸⁷ Para informações sobre os processos político e econômico durante o governo de Getúlio Vargas, cf. Skidmore, Thomas. *Brasil: De Getúlio a Castelo (1930-1964)*. 8ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 1985, p. 21-64.

autoritarismo de órgãos como o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), principal instrumento de promoção do governo. Parte representativa do que, hoje, se reconhece como tipicamente brasileiro foi entronizado pela burocracia estatal, a exemplo da subvenção oficial a escolas de samba e desfiles de Carnaval (1935); da oficialização da capoeira como modalidade esportiva (1937); da valorização da imagem do trabalhador em detrimento da figura do malandro;⁸⁸ da defesa da teoria que explica a sociedade brasileira pela unidade das três raças; da conversão da feijoada em “prato nacional”; da implantação de uma política destinada à preservação de um patrimônio cultural brasileiro, com a criação do Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (1937); e até da escolha de Nossa Senhora Aparecida como padroeira do Brasil (1931).⁸⁹ Se tais elementos forjam uma espécie de tradição para o país, a modernidade se manifesta concretamente nos programas de industrialização e desenvolvimento econômico, assim como no surto construtivo pelo Estado, em que a arquitetura moderna brasileira ganha dimensão pública. Um edifício-marco como o do Ministério da Educação e Saúde,⁹⁰ hoje Palácio Gustavo Capanema, projeta a capital federal a pólo irradiador da cultura moderna brasileira, para dentro e para fora dos limites nacionais.

Exóticas ou não, todas essas eram imagens que estavam em circulação nos Estados Unidos por consequência direta ou indireta da “política de boa vizinhança” dos povos americanos. São exemplares disso o pavilhão brasileiro com projeto de Lucio Costa e Oscar Niemeyer para a Feira Mundial de Nova York (1939); a temporada de Carmen Miranda em palcos e nas telas de cinema norte-americanos; o personagem Zé Carioca, criado por Walt Disney para os longas de animação *Alô, amigos* (1942) e *Você já foi à Bahia?* (1944) – este com Aurora Miranda, irmã de Carmen; os painéis de Portinari para a biblioteca do Congresso de Washington (1942), com cenas de trabalhadores que narram a história do Brasil; as músicas, sobretudo sambas e

⁸⁸ “Já em 1939, uma portaria oficial proibia a exaltação da malandragem, e no início dos anos 40, achando que muitos sambas ainda faziam apologia da malandragem, o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) ‘aconselhou’ os compositores a adotar ‘temas de exaltação ao trabalho e de condenação à boemia’”. Schwarcz, Lília Moritz. *Nem preto nem branco, muito pelo contrário: cor e raça na intimidade*. Em *História da vida privada no Brasil: Contrastes da intimidade contemporânea*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 200.

⁸⁹ Sobre a construção e reiteração de mitos fundadores durante o governo de Getúlio Vargas entre 1930 e 1945, cf. Schwarcz, Lília Moritz (org.). *Ibidem*.

⁹⁰ O projeto do edifício do Ministério de Educação e Saúde é resultado do trabalho de um grupo de arquitetos que tem à frente Lucio Costa e do qual participaram Affonso Eduardo Reidy, Jorge Moreira, Oscar Niemeyer, Carlos Leão e Ernani Vasconcelos. O prédio ainda conta com murais e azulejos de Portinari, esculturas de Celso Antonio, Bruno Giorgi e Jacques Lipchitz e paisagismo de Burle Marx.

macumbas, registradas *in loco* pelo maestro Leopold Stokowski para a prensagem do disco *Native Brazilian Music* (1942); e a exposição de arquitetura brasileira “Brazil Builds”, no MoMA (1943)... A lista é grande para demonstrar o quanto o “moderno”, o “nacional” e o “popular” estão co-relacionados nessa configuração histórica. A ponto de o popular aparecer ora vinculado à consciência do atraso brasileiro, à condição de miséria e dependência a ser revertida desde ali por um processo de modernização industrial; ora como o símbolo do que podia ser verdadeiramente nacional e a garantia da originalidade de um país cuja economia era, até então, essencialmente agrícola.

Em paralelo à construção e à difusão desse “imaginário” – sem que isso implique juízo de valor em relação à qualidade do material com que se produzia a idéia de “brasilidade” aqui e no exterior, com ou sem a ajuda do poder público –, germinava-se um pensamento obstinado a interpretar historicamente a sociedade brasileira. Três obras importantes para as ciências sociais vêm à tona entre 1933 e 1936, portanto antes do Estado Novo (1937-1945), com ensaios sobre a formação social, política e econômica do Brasil. *Casa grande & senzala* (1933), de Gilberto Freyre, *Evolução política do Brasil* (1934), de Caio Prado Júnior, e *Raízes do Brasil* (1935), de Sérgio Buarque de Hollanda, são emblemáticos da inovação nos instrumentos de análise dos chamados estudos brasileiros. No plano geral da crítica de arte, desde meados dos anos 1930 até o final da década de 1940 – quando entra em pauta, e com força hegemônica, a oposição entre arte “figurativa” e “abstrata” –, ⁹¹ alguns dos principais intelectuais ligados ao modernismo, Mário e Oswald de Andrade, Sérgio Milliet, Luís Martins, Lourival Gomes Machado, Ruben Navarra, publicam, em livros, artigos e conferências, avaliações retrospectivas sobre o movimento. Tentam localizar os antecedentes, diagnosticar as motivações da reivindicação da arte moderna no país, os seus pleitos iniciais, e demarcar os rumos da produção artística até ali.

O fato de essas primeiras revisões virem a público em seqüência – a considerar aí um arco de tempo de 10 anos – não é suficiente para a caracterização do período, ou da arte que estava em curso, como sendo de “balanço” ou “revisão”. Seria dedução apressada, tal como falar de uma primazia da “arte social”, uma vez que alguns desses

⁹¹ Artistas como Di, Segall e De Fiori e críticos como Sérgio Milliet consideravam o abstracionismo uma linguagem “hermética” e “desumanizadora” da arte. Brecheret e Segall chegaram a se manifestar contrários à abstração, em 1939, quando do III Salão de Maio, do qual participaram junto com obras de Alexander Calder e Josef Albers, entre outros. Em pólo oposto, Mário Pedrosa começa a publicar no Brasil uma série de três ensaios sobre Alexander Calder, em 1948, mesmo ano em que Cícero Dias realiza uma pintura mural com elementos abstratos no prédio da atual Secretária da Fazenda do Recife, em Pernambuco. Cf. Em torno do terceiro Salão de Maio. São Paulo: *Diário da Noite*, 4 mai. 1939/ Pedrosa, Mário. Alexandre Calder. Em *Modernidade cá e lá*; Arantes, Oflia (org.). São Paulo: Edusp, 2000.

mesmos autores chegaram a debater, àquela altura, sobre uma cisão ideológica entre uma arte de “preocupação estética” e uma arte de “preocupação social” depois de 1930.⁹² Boa parte da discussão, que tinha envergadura nacionalista e chegou a ser incentivada pelo Partido Comunista Brasileiro, girava em torno da presença ou não de uma *temática social* em arte, das formas de representação, em geral derivadas do realismo, de camponeses, operários, miseráveis etc. A exceção eram umas poucas especulações sobre o *sentido social* da arte, e dentre elas algumas de Mário Pedrosa, que em 1933 apresenta a primeira interpretação marxista de autoria de um brasileiro sobre uma produção artística, a da gravadora Käthe Kollwitz, em palestra apresentada no CAM, citada lá trás, e reelaborada em ensaio publicado originalmente no jornal *O homem livre*.⁹³

Um termômetro para aferir a temperatura ideológica da noção de “arte social” é a própria “Exposição de Arte Social”, organizada pelo escritor Aníbal Machado, em conjunto com o poeta Álvaro Moreyra e o artista plástico Tomás Santa Rosa, no Clube de Cultura Moderna do Rio de Janeiro, em 1935. A mostra reúne trabalhos, entre outros, de Goeldi, Santa Rosa, Di Cavalcanti, Portinari, Noemia, Ismael Nery, Guignard, Paulo Werneck e Carlos Leão, selecionados, segundo Machado, pela simplicidade e o vigor das formalizações e pelos temas da “vida pobre brasileira”.⁹⁴ Em conferência apresentada no encerramento da exposição, Aníbal Machado a define como a “primeira coletiva de arte social” no Brasil, constituída, sobretudo, de desenhos e gravuras, duas linguagens de “tradição revolucionária”, de acordo com o autor, para quem a pintura

⁹² Em conferência realizada em São Paulo, em 1944, a convite da American Contemporary Arts, Oswald de Andrade evoca dois personagens que criou para o ciclo inacabado de romances “Marco Zero”, a fim de exemplificar a polarização ideológica no meio artístico brasileiro em meados dos anos 1930, entre os artistas “estéticos” e os defensores de uma função social para a arte. O livro que publicaria dois anos mais tarde, intitulado “Marco Zero II: O Chão”, é ambientado na capital paulista do primeiro quartel do século XX e acompanha a decadência da burguesia cafeeira e o desenvolvimento urbano e industrial da cidade. Entre os personagens, estão o arquiteto Jack de São Cristóvão, um entusiasta do “modernismo sem compromisso”, e o pintor Carlos de Jaert, firme em dar um “sentido social e político às artes contemporâneas”. No romance, os dois travam um diálogo insone (num dos quartos da casa de fazenda de um conde latifundiário) sobre as motivações e a finalidade da arte. Percorrem da estética de Hegel à Antropofagia, um com argumentos em nome da “aventura modernista” e o outro, pela pintura social. Para Oswald de Andrade, o antagonismo destas posições representa a “primeira dissensão séria que viria perturbar a unidade da ofensiva modernista” iniciada na Semana de Arte Moderna de 1922. Segundo o próprio autor, foram os debates “estéticos e sociais” que se desenrolaram em São Paulo a partir de 1933, com a fundação do Clube dos Artistas Modernos (CAM) e da Sociedade Pró-Arte Moderna (SPAM), que lhe serviram de inspiração para o desenvolvimento de parte do enredo. Cf. Andrade, Oswald. “Aspectos da pintura através de ‘Marco Zero’”. In: Ponta de lança. São Paulo: Globo, 2004, pp. 176-186.

⁹³ O ensaio *As tendências sociais da arte e Käthe Kollwitz* foi publicado em *O homem livre*, edição de julho de 1933, e republicado no livro: Pedrosa, Mário. *Arte, necessidade vital*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1949, p. 7-34.

⁹⁴ Machado, Aníbal. “Mostra de arte social”. In: *Movimento – Revista do Club de Arte Moderna*, Rio de Janeiro, ano I, nº 4, out. 1935, p. 19-23.

daquela época, tanto a produzida no Brasil quanto a européia, passava por um “transe difícil”: ou “se refugiava em si mesma”, com o abstracionismo, ou se aliava às “forças de transformação universal”, pela “participação” política. Daí é que chamam atenção escolhas por nomes como os de Goeldi, provavelmente em razão das cenas urbanas de becos, urubus e figuras humanas soturnas ou marginais, e Nery, autor apenas de uma série de desenhos intitulada *Miserabilia* e de um ou outro trabalho de “cunho” político, a exemplo do desenho *Como é ridículo uma procissão*, em que um grupo de religiosos cruza o caminho de uma passeata liderada por um manifestante que empunha cartaz com a inscrição “fome!”, à frente de uma fábrica a pleno vapor.

Ainda em sua palestra, publicada posteriormente na revista *Movimento*, Machado se refere à exposição como uma experiência para mensurar “a distância entre o povo e seus artistas”, distância que considerava encurtada pelo realismo “popular” das representações de trabalhadores e “gente oprimida”. Em tom programático, afirma que “é preciso evitar toda a arte que evita a realidade social”. O discurso marca a defesa de uma arte “objetiva”, dirigida por interpretações da “vida cotidiana do homem no seu meio e no seu tempo”, e do artista consciente do papel a cumprir na “vontade de libertação política e cultural do nosso povo”. Entusiasta do muralismo mexicano, com o qual parcela significativa dos artistas presentes à exposição mantinha afinidades (Portinari, Werneck, Santa Rosa), Machado conclama o governo brasileiro a entregar a “decoreção dos muros” de prédios públicos aos “verdadeiros artistas” capazes de criar “formas e símbolos que despertem o interesse das multidões”. No pólo oposto, a arte “da elite”, “do colorido” ou abstrata seria um “convite ao isolamento, ao prazer secreto, ao suicídio”, sempre de acordo com o autor. Somente por meio da representação da realidade brasileira o artista poderia trabalhar, junto com o povo, no desencadeamento do processo revolucionário da sociedade. A Guignard, na mesma conferência, o autor recomenda:

“Guignard, pintor consagrado, animador de todas as iniciativas de arte, em quatro desenhos que antes parecem gravados, tal o vigor da execução, revela qualidades raras de fatura e 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 de sua arte muita coisa há que exprimir além dos retratos e das flores estupendas que tem pintado.”⁹⁵

Não é difícil imaginar o que essa “muita coisa” para exprimir poderia ser, se não “arte social”. Por isso Guignard participa da mostra somente com os mencionados quatro desenhos de morros cariocas, realizados entre 1929 e 1935.⁹⁶ Mas é assim que o nacionalismo dessa quadra histórica adula os retratos de “tipos populares”, as festas e as paisagens de cidades coloniais do pintor, das quais interessariam os hábitos, os costumes e as peculiaridades próprios a um “íntimo brasileiro de assunto e de sentimento”.

Mesmo desatrelado da exigência de encontrar uma justificação social para a arte, um autor como Lourival Gomes Machado resvala na valoração de arquétipos naturalizados tanto num brasileiro “épico”, em Portinari, quanto num brasileiro “lírico”, em Guignard. O que equivale a dizer que, enquanto um prepara a identidade social e política da nação, o outro entra com uma representação poética da subjetividade popular. E apesar de a obra de Guignard não se explicar segundo as exigências nacionalistas e populistas do contexto em que surge, ela não escapa às contradições do ambiente então mobilizado por uma caracterização “atual e moderna” do homem e da natureza do Brasil, inclusive naquilo que o país teria de arcaico e com vistas de superação no plano econômico, a ser preservado, porém, como um aspecto “redescoberto” da nacionalidade no plano cultural.

Considerações finais

À margem do conteúdo pedagógico, edificante, e dos clichês formais de um “estilo moderno” travejado pelo realismo social, Guignard segue resoluto no que chama de “arte moderna, mas com base clássica”, como se comprimissemos em seu trabalho mais de 500 anos de história da pintura ocidental. De 1950 em diante, o pintor internaliza esse legado de maneira muito diversa daquela que havia marcado a sua produção duas décadas antes, por exemplo, na citação saudosa a Rembrandt e nos esquemas de

⁹⁵ Ibid., p. 22.

⁹⁶ Até aquele momento, além de flores, retratos e paisagens, a produção do artista contava com as figuras de acento surrealista.

composição renascentistas. Guiar-se, agora, pela modéstia de quem tenta um procedimento novo a partir de materiais, por assim dizer, póstumos, que se percebem “separados”, confinados à autoridade de uma tradição que não pode mais ser posta como paradigmática, significa uma elevada aspiração, por si só. Em paisagens desencorpadas e quando lança mão das aguadas é que Guignard deixa entrever a radicação em seu trabalho da matéria sutil e das figuras diáfanas de um Sandro Botticelli; da perspectiva atmosférica e do *sfumato* de um Leonardo da Vinci; do *non finito* de um Bruegel; da sugestão de continuidade ou infinidade do espaço, para fora dos limites do quadro, com caminhos sinuosos de linhas finas e toques rápidos de pincel, como nos flamengos primitivos; da luz lúgubre e brumosa de um El Greco...

Até quando aconselha em carta a um provável pintor iniciante que, na paisagem, “tudo o que está mais perto será mais escuro [na pintura] e a profundidade, mais clara”,⁹⁷ Guignard dá a impressão de resumir uma receita do efeito cromático no sistema da perspectiva florentina do Quatrocentos e que ele mesmo praticara umas tantas vezes, com a intenção de levar luminosidade para o interior do espaço pictórico, aproximando a paisagem do observador. O recurso, entretanto, não se presta à ilusão clássica de profundidade. Pelo contrário, Guignard o utiliza para reforçar a planeza da pintura, em geral na representação de cadeias de montanhas, por trás das quais os tons claros “chapam” e lançam mais à frente as cores “pesadas”. A obra *Sabará* (1952) [fig. 28], pertencente à coleção do Museu Nacional de Belas Artes, comparada a duas paisagens posteriores da mesma cidade, ambas de 1956 [figs. 29 e 30], permite acompanhar, desde uma representação sintética e relativamente fiel do real, o modo como essa claridade entranhada em espacializações abrangentes contribui para planificar a pintura do artista, junto com uma progressiva dilaceração dos elementos, resumidos mais e mais a frases diluídas de cor. O ponto de vista à distância, assumido de forma decisiva nessa passagem de sua trajetória, revela-se a força propulsora de uma desintegração ciosa da natureza no desenvolvimento subsequente do trabalho.

Muitas obras desse período intituladas *Noite de São João* ou às quais que se atribui o título genérico de “paisagem imaginária” “vão longe” no espaço por meio da justaposição de horizontes. Primeiro, na acumulação vertical de “acontecimentos” pictóricos, um acima do outro, que parece surtir de multiplicações [fig. 31]; e, depois,

⁹⁷ Carta de Guignard a Mário Maués, datada de 1952, transcrita por Jayme Maurício no suplemento “Itinerário das Artes” do diário *Correio da Manhã*, em 06/07/1972, e reproduzida em: Frota, Lélia Coelho. *Guignard: Arte, vida*. Rio de Janeiro: Campos Gerais Edição e Comunicação Visual, 1997, p. 299.



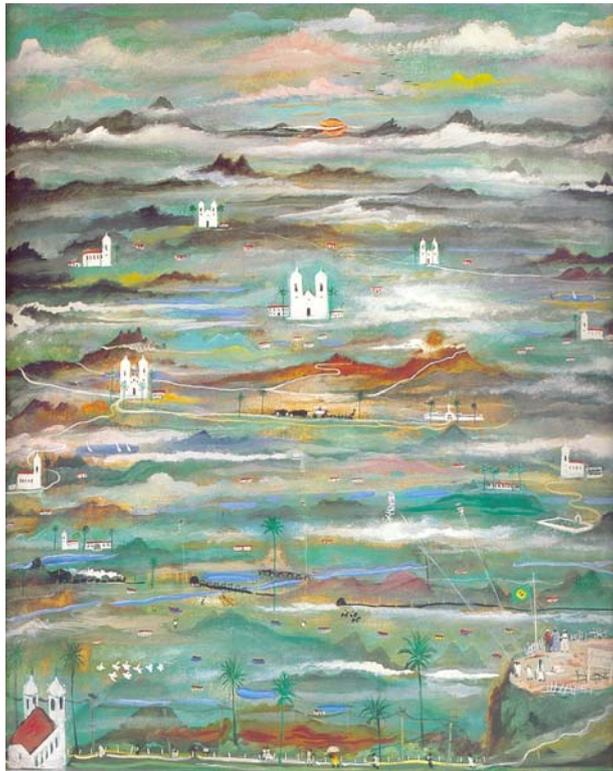
28. *Sabará*, 1952
Óleo sobre madeira, 50 x 60 cm.



29. *Sabará*, 1956
Óleo sobre madeira, 39 x 44,5 cm.



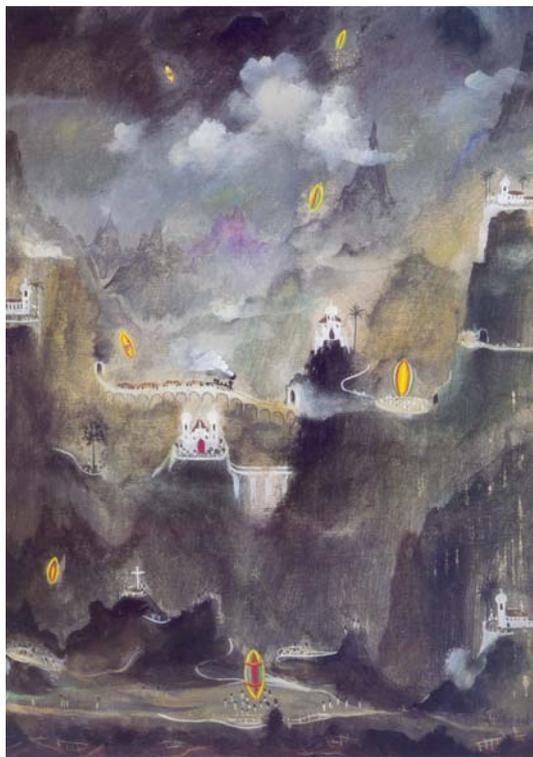
30. *Sabará*, 1956
Óleo sobre madeira, 38,6 x 51 cm.



31. *Paisagem de Minas*, déc. 1950
Óleo sobre tela, 61 x 50 cm.



32. *Noite de São João*, 1961
Óleo sobre tela, 50 x 46 cm.



33. *Noite de São João*, 1961
Óleo sobre tela, 61 x 46 cm.



34. *Tarde de São João*, 1959
Óleo sobre madeira, 38,5 x 29 cm.



35. *Noite de São João*, 1961
Óleo sobre madeira, 55 x 46 cm.



36. *Procissão Semana Santa*, 1961
Óleo sobre madeira, 32,5 x 46 cm.



37. *Gólgota*, 1960
Óleo sobre madeira, 32 x 50 cm.

na abertura de vazios, na compressão da topografia e no surgimento de desfiladeiros, em pinturas sombrias [figs. 32 e 33]. As transparências, a rarefação de tinta e a fatura liquefeita projetam para dentro do quadro a expectativa, que nunca se cumpre, de uma força gravitacional capaz de assentar, numa área firme qualquer, igrejas, árvores e, em algum momento, também os balões. Ao passo que ambiente e coisas se interpenetram ali, desprovidos de substância. O que perdem na intensidade e na expansão potenciais, aquelas figuras ganham em porosidade. E, na vacilação errante em que se perpetuam, lembram uma miragem, como se estivessem suspensas no ar. Mas lembram uma miragem turva, incompleta, que não reflete imagens.

Surpreende, então, verificar esse esforço de perseguir a vastidão dos espaços em pinturas de pequenas dimensões, de exercer a sensação de abandono em proporções que insinuam intimidade, em telas que se pode levar debaixo do braço. Ou, quem sabe, Guignard tivesse a consciência de que a grandeza das extensões da paisagem, representadas em medidas menores, conduziria, com efeito, a sua pintura mais para o fundo dela mesma. Não para fazer valer um preciosismo no trato com figuras diminutas, e sim para que aquela experiência de abrangência se processasse em refinado jogo de camadas e deposição de matéria, num revolvimento interno resistente à própria entrega imediata. O que fica por trás do que se apresenta em superfície é ainda o estertor do que já está prestes a desmoronar. À superfície, uma vez ou outra, aparece com discricção o traço duro, adquirido nos estudos de desenho com lápis grosso, no contorno das igrejas [fig. 35].

No que concerne a esse procedimento que o artista debitará à sua formação “clássica”, fala-se muito das tentativas de Guignard de adequar paleta e técnicas de seu aprendizado acadêmico europeu ao que se lhe apresentava no país. Decerto o pintor empreende uma busca pela captação da luz nos trópicos,⁹⁸ mas que, para além da entonação de um localismo, resulta na expansão máxima de seu campo de visão. Interessa-lhe menos reproduzir a incidência da luminosidade na paisagem brasileira do

⁹⁸ Em entrevista ao jornal mineiro Estado de Minas, publicada em 2 de abril de 1944, Guignard declara: “Maravilhei-me com a luz espetacular de Minas, essa claridade dói nos olhos, mas empresta à pintura uma vida maior.” O trecho está reproduzido em: Frota, Lélia Coelho. Guignard: Arte, vida. Em Perlingeiro, Max (org.). *Alberto da Veiga Guignard (1896-1962)*. Rio de Janeiro: Pinakothek Cultural, 2005, p. 33. E, para demonstrar por escrito uma de suas aulas de desenho, Guignard criou um diálogo fictício entre professor e aluno, em que aquele diz ao aprendiz: “Repare como é a paisagem brasileira [...]. Veja como, ao sol, ela dá luz e dá vida.” O diálogo foi originalmente publicado no “Suplemento Literário” do diário carioca *A Manhã*, no mesmo ano de 1944, em 6 de fevereiro, e está reproduzido em: Frota, Lélia Coelho. *Guignard: Arte, vida*. Rio de Janeiro: Campos Gerais Edição e Comunicação Visual, 1997, p. 302.

que obter, pela ampliação do alcance de panoramas, a autonomia cromática que permitiria ao artista pintar céus que não têm hora e que, por isso, se abrem ao brilho de um sol desperto em noite de procissão. Em pinturas cintilantes como *Tarde de São João* (1959) [fig. 34] e *Noite de São João* (1961) [fig. 35] ou soturnas como *Procissão Semana Santa* (1961) [fig. 36] e *Gólgota* (c. 1960) [fig. 37], a claridade e a escuridão não vêm da saturação de cor; se dão, estranhamente, por cores distribuídas ao limite de suas condições, com pouca tinta e no ritmo de anotação, rápido, da fatura. Movimentos e pontuações tênues de pincel fino se associam, em um trabalho ou outro, ao que parece ser a raspagem das cerdas sobre a superfície [fig. 37] e a absorção por esponja do óleo [fig. 32], que, já tão escasso, torna quase absurdo, indigno de crédito, um comentário a respeito de texturas formadas por ondulações, sobreposições e tramas cromáticas – que estão presentes, não obstante a espessura rala das tintas, ora na relação entre matizes muito próximos de uma mesma cor [fig. 35], ora em altos contrastes [figs. 36 e 37]. Se a hipótese estiver correta, a luminosidade diurna ou noturna seria consequência desse enxugamento da matéria e do plano permeável, aquoso, que traga as figuras, elas mesmas fontes de luz intensa, para dentro de um breu, de um clarão, onde, enfim, a delimitação de montanhas, saída de um livre e minucioso jogo de valores cromáticos, é sutil demais para a descrição de uma localidade. E tratar como paisagem o desfazimento da pintura, diante dessa falta de elementos estruturais que mantenham os panoramas de pé, revela uma parcimônia, uma singeleza austera, por parte do artista, para falar da proximidade do Brasil com a natureza, de um país que, pelo menos até aquele instante, ainda não se percebe suficientemente elaborado como cultura.

O ponto em que Guignard consolida as singularidades de sua obra, na última década de produção, é, também, o período em que se desenvolve no país uma vanguarda de linguagem geométrica, com um projeto fundamentado, de início, na autonomia da arte e de seus meios de produção frente ao mundo natural, enquanto processo de informação e na qualidade de formas plásticas irreduzíveis a conteúdos representacionais.⁹⁹ Nesse sentido, o movimento concreto, consciente da posição que ocupava na história da arte e na vida cultural do Brasil, opôs-se a correntes nacionalistas e populistas de pensamento, suas antecessoras ou contemporâneas. A formação dos grupos Frente e Ruptura, em 1952, respectivamente no Rio de Janeiro e em São Paulo, e

⁹⁹ Para um exame crítico do “projeto construtivo brasileiro”, cf. Brito, Ronaldo. *Neoconcretismo: Vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. Rio de Janeiro: Funarte/ Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1985.

do Neoconcreto, em 1959, no Rio, significa, como estratégia de intervenção, como resposta de certos setores às condições de desenvolvimento cultural e social do país, o desejo de redimir o atraso brasileiro pela razão construtiva. Adeptos da arte concreta e neoconcreta introduziam na produção artística do país o uso da forma seriada, da geometria, da ordem matemática e dos materiais industriais, uns com idéia de participação no meio tecnológico contemporâneo, outros enfatizando aspectos conceituais do trabalho de arte ligados à “participação” do observador e à superação das categorias tradicionais das belas-artes. Ao mesmo tempo, um artista da altura de um Guignard revolia, numa pintura fina, desfibrada, praticamente reduzida a líquido, a visão de uma região interiorana, de passado colonial, fantasmagórica e em despedaçamento. O contraste não podia ser maior. E, no fundo, o cotejamento entre essas duas perspectivas é, também, elucidativo. Afinal, a pintura de Guignard é de quem se pergunta, com sincera desconfiança, sobre os destinos da condição moderna no Brasil.

Referências bibliográficas

- Adorno, Theodor. *Teoria estética*. Lisboa: Edições 70, s/d.
_____. *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2003.
- Almeida, Paulo Mendes de. *De Anita ao museu*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- Amaral, Aracy. *Artes plásticas na Semana de 22*. São Paulo: Ed. 34, 1998.
_____. *Arte, para quê? A preocupação social da arte brasileira (1930-1970)*. São Paulo: Studio Nobel, 2003.
_____. (org.). *Ismael Nery – 50 anos depois*. São Paulo: MAC-USP, 1984.
- Andrade, Mário de. *O movimento modernista*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1942.
_____. *Aspectos das artes plásticas no Brasil*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1983.
_____. *O baile das quatro artes*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2005
- Andrade, Oswald de. *Estética e política*. São Paulo: Globo, 1991.
_____. *Ponta de lança*. São Paulo: Globo, 2004.
- Andrade, Rodrigo Mello Franco de. *Guignard*. [Rio de Janeiro:] Ediarte, 1967.
- Arantes, Otilia B. Fiori; Arantes, Paulo Eduardo. *O sentido da formação: Três Estudos sobre Antonio Candido, Gilda de Mello e Souza e Lucio Costa*. São Paulo: Paz e Terra, 1998.
- Argan, Giulio Carlo. *Arte moderna*. São Paulo: Companhia das letras, 1993.
_____. *Clássico anticlássico: O Renascimento de Brunelleschi a Bruegel*. São Paulo: Companhia das letras, 1999.

- Arrigucci Jr., Davi. *Humildade, paixão e morte – A poesia de Manuel Bandeira*. Companhia das letras, 1990.
- Bandeira, Manuel. *Seleção de prosa*. São Paulo: Nova Fronteira, 1997.
- Beccari, Vera D' Horta. *Lasar Segall e o modernismo paulista*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- Bento, Antonio. *Ismael Nery*. São Paulo: Gráficos Brunner, 1973.
- Brest, Jorge Romero. *La pintura brasileña contemporánea*. Buenos Aires: Editorial Poseidón, 1945
- Brito, Ronaldo. *Neoconcretismo: Vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. São Paulo: CosacNaify, 1999.
- _____. *Iberê Camargo*. São Paulo: Doréa Books and Art, 1994.
- _____. *Oswaldo Goeldi*. Rio de Janeiro: Silvia Roesler Edições de Arte, Instituto Cultural The Axis, 2002.
- _____. *Experiência crítica*. São Paulo: CosacNaify, 2005.
- Candido, Antonio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Publifolha, 2000.
- _____. *A educação pela noite*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.
- Cavalcanti, Eduardo. *Testamento de uma geração*. Porto Alegre: Globo, 1944.
- Chauí, Marilena. *Seminários – O nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- Chiarelli, Tadeu. *Um jeca nos vernissages*. São Paulo: Edusp, 1995.
- _____. *Arte internacional brasileira*. São Paulo: Lemos, 1999.
- _____. *Pintura não é só beleza*. Florianópolis: Letras contemporâneas, 2007.
- Fabris, Annateresa. *Portinari, pintor social*. São Paulo: Editora Perspectiva/ Secretaria do Estado da Cultura, 1990.

_____. *Futurismo paulista: Hipóteses para o estudo da chegada da vanguarda ao Brasil*. São Paulo: Editora Perspectiva/ Edusp, 1994.

_____. (org.). *Modernidade e modernismo no Brasil*. Campinas: Mercado das Letras, 1994.

Frota, Lélia Coelho. *Guignard: Arte, vida*. Rio de Janeiro: Campos Gerais Edição e Comunicação Visual, 1997.

Gomes, Paulo Emílio Salles. *Cinema, trajetória no subdesenvolvimento*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

Gullar, Ferreira. *Cultura posta em questão/ Vanguarda e subdesenvolvimento: ensaios sobre arte*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2002.

Klabin, Vanda (org.). *6 perguntas sobre Volpi*. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2009.

Lafetá, João Luiz. *1930: A crítica e o modernismo*. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 2000.

Lourenço, Maria Cecília França. *Operários da modernidade*. São Paulo: Hucitec/Edusp, 1995.

Machado, Lourival Gomes. *Retrato da arte moderna do Brasil*. São Paulo: Departamento de Cultura, 1948.

Mammì, Lorenzo. *Volpi*. São Paulo: CosacNaify, 1999.

Martins, Luís. *A pintura moderna no Brasil*. Rio de Janeiro: Schmidt, 1937

_____. *Arte e polêmica*. Curitiba: Editora Guairá, 1942.

Mello e Souza, Gilda. *Exercícios de leitura*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1980.

Mendes, Murilo. *Recordações de Ismael Nery*. São Paulo: Edusp, 1995.

- Miceli, Sérgio. *Intelectuais e classe dirigente no Brasil (1920-1945)*. São Paulo: DIFEL, 1979.
- Milliet, Sérgio. *Pintura quase sempre*. Porto Alegre: Globo, 1944.
_____. *Sal da heresia*. São Paulo: Departamento de Cultura, 1941.
- Morais, Frederico. *Alberto da Veiga Guignard*. Rio de Janeiro: Monteiro Soares, 1979.
_____. *Núcleo Bernardelli: Arte brasileira nos anos 1930 e 1940*. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1982.
- Naves, Rodrigo. *A forma difícil: ensaios sobre arte brasileira*. São Paulo: Editora Ática, 1996.
_____. *Goeldi*. São Paulo: CosacNaify, 1999.
- Neme, Mário (org.). *Plataforma da nova geração*. Porto Alegre: Globo, 1945.
- Nobre, Ana Luiza [et al.] (org.). *Um modo de ser moderno: Lucio Costa e a crítica contemporânea*. São Paulo: CosacNaify, 2004.
- Oliveira, Francisco de. *Crítica à razão dualista/ O ornitorrinco*. São Paulo: Boitempo, 2003.
- Pedrosa, Mário. *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*; org. Aracy Amaral. São Paulo: Perspectiva, 1975.
_____. *Acadêmicos e modernos: Textos escolhidos III*. Arantes, Otília B. Fiori (org.). São Paulo: Edusp, 1998.
- Perlingeiro, Max (org.). *Alberto da Veiga Guignard (1896-1962)*. Rio de Janeiro: Pinakothek Cultural, 2005.
- Salzstein, Sônia. *A questão moderna: impasses e perspectivas na arte brasileira*. São Paulo, 2000 (Tese de doutoramento, FFLCH-USP).
_____. *Guignard*. São Paulo: Museu Lasar Segall, 1992.

_____. *Tarsila, anos 20*. São Paulo: Página Viva, 1997.

_____. (org.) *Diálogos com Iberê Camargo*. São Paulo : Fundação Iberê Camargo, CosacNaify, 2003.

_____. *Volpi*. Rio de Janeiro: Campos Gerais Edição e Comunicação Visual, 2000.

Schwarcz, Lilia Moritz (org.). *História da vida privada no Brasil: Contrastes da intimidade contemporânea*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997

Schwarz, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo: Editora 34, 2000.

_____. *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. *Cultura e política*. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

Skidmore, Thomas. *Brasil: De Getúlio a Castelo (1930-1964)*. 8ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 1985, p. 21-64.

Tolipan, Sérgio [et. al.]. *Sete ensaios sobre o modernismo*. Rio de Janeiro: Funarte/ Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1983.

Venâncio Filho, Paulo. *Dacosta*. São Paulo: CosacNaify, 1999.

Zanini, Walter. *Arte no Brasil nas décadas de 1930-40: Grupo Santa Helena*. São Paulo: Nobel, Edusp, 1991.

_____. *História geral da arte no Brasil*. 2 v. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles/ Fundação Djalma Guimarães, 1983.

Zílio, Carlos. *A querela do Brasil - A questão da identidade da arte brasileira: a obra de Tarsila, Di Cavalcanti e Portinari, 1922-1945*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1997.

_____. (org.). *Modernidade em Guignard*. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 1983.

Xavier, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1993.

Agradecimentos

A Mariana, presente neste trabalho desde o Gorki, com amor.
Aos meus pais, Inês e José, e irmãos, Álvaro, Anselmo e Cristina.
A Sônia Salzstein, pelas idéias, instruções, incentivo e paciência.
A Ana e João, pela amizade, apoio, conversas e mão-de-obra.
A Ana Belluzzo, pelas pistas de pesquisa.
A Rodrigo Naves e Tadeu Chiarelli, pela leitura atenta e recomendações.
Ao Mauro, pelo que passei a ver nos desenhos do Waltercio.
E aos demais amigos: Anderson, Marcelo, Ivo, Milton, Fábio, Taisa, Thais,
Berg e Mariana, Liliane, Daniel, Belkis, Cadu, Fernando, Carla, Abner, César
e os todos que contribuíram para a realização deste trabalho.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)