

UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO  
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS

MARIANA RODI THOMAZ

**GUIGNARD E A PINTURA DE PAISAGEM DE OURO PRETO:  
IMAGEM E MEMÓRIA**

MARIANA

2018

UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO  
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS

MARIANA RODI THOMAZ

**GUIGNARD E A PINTURA DE PAISAGEM DE OURO PRETO:  
IMAGEM E MEMÓRIA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História, Instituto de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Federal de Ouro Preto, como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em História.

Linha: Poder, Linguagens e Instituições

Orientador: Prof. Dr. Marcelo Santos de Abreu

MARIANA  
Instituto de Ciências Humanas e Sociais - UFOP  
2018

T465g

Thomaz, Mariana Rodi.

Guignard e a pintura de paisagem de Ouro Preto [manuscrito]: imagem e memória / Mariana Rodi Thomaz. - 2018.

98f.: il.: color; tabs.

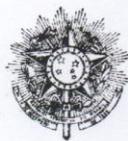
Orientador: Prof. Dr. Marcelo dos Santos Abreu.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Ouro Preto. Instituto de Ciências Humanas e Sociais. Departamento de História. Programa de Pós-Graduação em História.

Área de Concentração: História.

1. Guignard, 1896-1962 . 2. Ouro Preto (MG). 3. Paisagens. I. Abreu, Marcelo dos Santos . II. Universidade Federal de Ouro Preto. III. Título.

CDU: 94(815.1)(043.3



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO  
Universidade Federal de Ouro Preto  
Instituto de Ciências Humanas e Sociais  
Departamento de História  
Programa de Pós-Graduação em História



## DECLARAÇÃO

Declaro, para os devidos fins, que a aluna **Mariana Rodi Thomaz** defendeu a dissertação de mestrado intitulada “GUIGNARD E A PINTURA DE PAISAGEM DE OURO PRETO: IMAGEM E MEMÓRIA”, no dia 22 de novembro de 2018, sendo aprovada pela banca examinadora composta pelos Profs. Drs. Prof. Dr. Marcelo Santos de Abreu – (UFOP/Orientador), Prof. Dr. Mateus Henrique de Faria Pereira – (UFOP/Membro) e Profa. Dra. Luciene Lehmkuhl - (UFPB/Membro).

Mariana, 22 de Novembro de 2018.

**Prof. Dr. Sérgio Ricardo da Mata**  
Coordenador do Programa de Pós-graduação em História

*À minha família*

## AGRADECIMENTOS

Ouro Preto é uma terra mágica. O curso de História da Arte que fiz em Coimbra me abriu os olhos para o barroco brasileiro, para a memória de nosso país e de nossas cidades históricas. Obrigada ao governo da Dilma, que me proporcionou a oportunidade de fazer um intercâmbio e conhecer outras culturas, e que foi essencial para meu interesse em história da arte e minha formação ética enquanto artista. Agradeço à todos que me apoiaram nesta longa caminhada do mestrado.

Não teria vindo para a UFOP se não fosse pelo incentivo e apoio de meu orientador Marcelo Abreu desde o início. A transição de História da Arte para a História foi-me um choque, portanto agradeço imensamente a Marcelo pela paciência e conhecimento compartilhado, e que me proporcionou uma ajuda essencial na elaboração e escolha do tema. Obrigada especialmente pela liberdade de análise, isso foi decisivo na formulação do atual trabalho e acrescentou como ponto positivo na visão metodológica.

Sou grata à UFOP por ter me proporcionado tão bons professores dentro da instituição, dos quais alguns tive o prazer de ter aulas: André Freixo, Marcelo, Jefferson e Nara. Ótimos mestres e doutores que me auxiliaram no processo de construção de conhecimento histórico, principalmente pelas questões metodológicas que me mostraram novas possibilidades. Lógico que tudo isso teria sido melhor aproveitado se eu tivesse contemplado a bolsa, o que infelizmente não aconteceu.

Tudo que fazemos com amor conspira ao nosso favor. Nunca teria conseguido tal façanha sem o total apoio e carinho de minha família, meu pai, minha mãe, minha avó e minha irmã, que sempre me incentivaram a fazer o que gosto e continuar os estudos. Sem meu trabalho também não teria chegado a este paradeiro. Ser artista no Brasil é um desafio, e super entendo enquanto artista quando Guignard disse que o Brasil era atrasado nas artes plásticas. As reviravoltas políticas não contribuíram e realmente atrapalharam o processo, já que a universidade também foi afetada nos períodos de greve e ocupação. Minha ida à Brasília durante as manifestações realmente me plantou dúvidas se realmente saímos das políticas da ditadura.

Agradeço à mãe-natureza por sua existência, sem ela nada seria possível, e por me exhibir tão lindas paisagens e vistas da região de Minas, que tanto se divergem da monocultura da cana-de-açúcar que há nas panorâmicas do interior de São Paulo. Ao carinho dos amigos e de minha irmã. Tive problemas de saúde durante o percurso e sem a ajuda dos mais próximos teria sido difícil. Obrigada por me aturarem. Além do mais, escrever uma dissertação nos

padrões abnt não é tarefa fácil.

## RESUMO

A construção da identidade no Brasil integrou-se através de programas institucionais e artísticos que tinham um viés comum: criar imagens do “nacional”. O presente estudo consiste em analisar conjuntos de obras específicos que o pintor Alberto da Veiga Guignard pintou durante sua morada em Ouro Preto. Atuando durante a Era Vargas, Guignard contribuiu iconograficamente para a construção da paisagem brasileira e do patrimônio nacional, dialogando com convenções da pintura ocidental e oriental. A imagem possui um caráter cognitivo, ou seja, o objeto visual colabora com os processos sociais e, portanto, é dotado de historicidade. O valor cognitivo dos objetos da cultura visual será aqui relacionado com a construção de uma memória coletiva sobre o Brasil e a nacionalidade brasileira. Considera-se aqui duas principais vertentes das pinturas de paisagem de Guignard. Primeiro, um paisagismo documental sobre Ouro Preto e outras cidades mineiras identificadas como patrimônio; e as paisagens imaginantes nas quais predominam as fantasias da memória. Representadas de forma mais realista, suas paisagens documentais enfatizam o caráter monumental dos edifícios coloniais da região de Ouro Preto, são constituídas por pontos de vista que valorizam os edifícios barrocos e as ruelas íngremes da cidade. Já as paisagens imaginárias que constituem um grande simbolismo na dimensão da memória, formada esta por várias camadas sobrepostas de acontecimentos, visões, pensamentos e vivências. As paisagens imaginárias dialogam com a memória a partir dos elementos simbólicos que as constituem através de uma composição mais livre, poética e fantasiosa. Ambas as vertentes das obras de Guignard, portanto, integram a propaganda do Brasil e de sua paisagem nacional.

**Palavras-Chave:** Guignard; Ouro Preto; Paisagem; Modernismo; Patrimônio Nacional; Arte Moderna; Pintura de Paisagem.

## ABSTRACT

The construction of identity in Brazil was integrated with institutional and artistic programs that had a common bias: to create images of the "national". The present study consists of analyzing sets of specific works that the painter Alberto da Veiga Guignard painted during his residence in Ouro Preto. Acting during the Vargas Era, Guignard contributed iconographically to the construction of the Brazilian landscape and the national patrimony, dialoguing with Western and Eastern painting conventions. The image has a cognitive character, that is, the visual object collaborates with social processes and, therefore, is endowed with historicity. The cognitive value of the objects of visual culture will here be related to the construction of a collective memory about Brazil and Brazilian nationality. Here we consider two main aspects of Guignard's landscape paintings. First, a documentary landscaping about Ouro Preto and other cities "mineiras" identified as cultural heritage; and the imaginative landscapes in which the fantasies of memory predominate. More realistically represented, its documentary landscapes emphasize the monumental character of the colonial buildings of the Ouro Preto region, which are made up of points of view that value the Baroque buildings and the steep streets of the city. Already the imaginary landscapes that constitute a great symbolism in the dimension of memory, formed by several overlapping layers of events, visions, thoughts and experiences. The imaginary landscapes dialogue with the memory from the symbolic elements that constitute them through a freer, poetic and fanciful composition. Both aspects of Guignard's works, therefore, integrate Brazil's propaganda and its national landscape.

**Keywords:** Guignard; Ouro Preto; Documental Landscape; Modernism; National Patrimony; Modern Art; Landscape Painting.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

### Lista de Figuras

Figura 1: Noite de São João.....	38
Figura 2: Vista do leste para a península de Wasserburg no Lago de Constança.....	44
Figura 3: O semeador.....	44
Figura 4: A ilha dos Mortos.....	45
Figura 5: Jockey Club ao Anoitecer.....	45
Figura 6: Paisagem Imaginária.....	53
Figura 7: Ouro Preto.....	54
Figura 8: Paisagem com Rio e Barco ao Seco em São Paulo.....	55
Figura 9: Praia e Igreja de Santa Luzia.....	57
Figura 10: Capela com pórtico.....	58
Figura 11: Claustro Franciscano de Igarapu.....	58
Figura 12: O Rio São Francisco.....	58
Figura 13: Jardim Botânico.....	61
Figura 14: Ponte sobre uma lagoa com nenúfares.....	61
Figura 15: Paisagem com Neve.....	63
Figura 16: Noite de São João.....	64
Figura 17: Itatiaia.....	67
Figura 18: Paisagem Imaginante.....	68
Figura 19: Visão de Olinda.....	71
Figura 20: Paisagem Imaginante.....	73
Figura 21: Paisagem imaginária de Minas.....	75
Figura 22: Paisagem Tropical.....	75
Figura 23: Ouro Preto.....	76
Figura 24: Ouro Preto.....	77
Figura 25: Luar em Ouro Preto.....	77
Figura 26: Vista Panorâmica da cidade de Ouro Preto.....	79
Figura 27: Bairro Antônio Dias, Ouro Preto.....	80
Figura 28: Igreja São Francisco de Assis.....	81
Figura 29: Paisagem de Ouro Preto.....	81
Figura 30: Álbum de Guignard.....	82
Figura 31: Álbum de Guignard.....	83

Figura 32: Álbum de Guignard.....	83
Figura 33: Serra de Itatiaia.....	84
Figura 34: Paisagem de Sabará.....	85
Figura 35: Sabará.....	86
Figura 36: Montanhas em Provença.....	87

### **Lista de Quadros**

Quadro 1: Tipos de vertentes das pinturas de paisagem de Guignard.....	89
Quadro 2: Tipos de vertentes das pinturas de paisagem de Guignard.....	90

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>13</b>
<b>IMAGEM, MEMÓRIA E HISTÓRIA.....</b>	<b>21</b>
1.1. A Dialética entre progresso e nostalgia .....	21
1.2. Imagem e Memória.....	28
1.3. Paisagem e Memória.....	31
<b>GUIGNARD E A PAISAGEM.....</b>	<b>36</b>
2.1. Modernismos .....	36
2.2. Guignard: Vida e Obra.....	42
2.3. A pintura de paisagem.....	51
<b>MONUMENTALIDADE E SONHO NAS PAISAGENS DE OURO PRETO/MG.....</b>	<b>67</b>
3.1. Guignard: tradição, técnica e fantasia.....	67
3.2. Monumentalidade: a pintura documental/realista das paisagens construídas em Ouro Preto/MG.....	79
<b>CONCLUSÃO.....</b>	<b>91</b>
<b>REFERENCIAL BIBLIOGRÁFICO.....</b>	<b>94</b>

## INTRODUÇÃO

São tantas vistas e tantos modos de olhar. Morros, montanhas, rios e mares de um país tropical. Um Brasil ilustrado, desde a invasão dos europeus. Desde o século XVI viajantes e pintores deslumbrados percorreram esta terra, deixando um legado icônico e paisagístico para a formação do que seria a “paisagem brasileira”. Os modernistas e intelectuais brasileiros do século XX em diante buscaram abordar os discursos e as representações como parte do programa que visava construir a identidade nacional com a ideia da homogeneidade do povo brasileiro. Esses discursos eram constituídos por escritos em jornais e revistas (poesia, textos, crônicas, etc), imagens, músicas, eventos comemorativos, exposições, entre outros recursos relacionados com a construção da memória, tal como os arquivos e a criação de instituições responsáveis pela memória e pelo passado de uma comunidade.

Dentro do cenário de industrialização e de empreitadas ideológicas que se propagavam pelo país, nasce em finais do século XIX no Brasil um artista que contribuiu energicamente ao cenário da arte moderna brasileira, o pintor Alberto da Veiga Guignard (1896-1962). Formado em pintura pela Real Academia de Belas Artes de Munique, com especializações em Florença e Paris, o pintor é conhecido pelas suas contribuições pedagógicas e artísticas no cenário modernista brasileiro. Rio de Janeiro, sua terra natal, e Minas Gerais foram os principais lugares de atuação do pintor. Durante o período de 1911 até 1929 esteve estudando na Europa, e posteriormente participou de inúmeras exposições tanto nacionais quanto internacionais, nunca deixando seu papel de educador. Em seu conjunto de obras, serão analisadas aquelas que mais contribuíram para a consolidação de uma cultura visual paisagística sobre Ouro Preto, antiga capital mineira fundada por bandeirantes em 1711, da qual se tornou uma das principais regiões do ciclo do ouro no período da mineração. A paisagem de terreno montanhoso encantou a sensibilidade do pintor e inspirou-o em seu tema de primazia: a paisagem.

Guignard confeccionou inúmeras pinturas de retratos, naturezas-mortas e paisagens. Depois de ser apresentado às belezas do terreno montanhoso da região de Ouro Preto, o artista encantou-se com as casinhas coloniais, as montanhas e o céu, expressando-se através de pinturas de paisagens que evidenciam duas principais vertentes, das quais uma expõe a arquitetura colonial, de caráter mais documental, enquanto a outra vertente tende a um imaginário onírico, de caráter mais fantasioso, lírico, simbólico e mnemônico.

Neste processo de industrialização e institucionalização que marcou o século XX são concebidos projetos governamentais de modernização e criação de uma memória histórica

nacional, cujos quais tinham como finalidade forjar a identidade do país, já que a ideia do Estado Nacional divergia da realidade histórica e social do Brasil, ou seja, um país colonizado, altamente explorado, embasado em uma mão-de-obra escrava e trabalho de imigrantes, diversidade cultural e discrepâncias sociais. Essa empreitada foi construída através de discursos e imagens que fizeram parte do imaginário sobre o Brasil moderno. A utilização discursiva da história *magistra vitae* pelas instituições e escritores da época articulou a criação de Heróis Nacionais e de um imaginário sobre o país que repercutiu na divulgação da produção imagética da época, ou seja, tal abordagem específica da historicidade constituía também a propaganda do Brasil moderno. Fundado em 1839, as representações que compõem os textos da “Revista” do Instituto Histórico Geográfico Brasileiro I reproduzem uma ideologia que pressupõem que a ideia da identidade cultural brasileira se “encarna prospectivamente” nos heróis brasileiros (HANSEN apud GUIOMAR, 2008, p. 27).

Guignard, além de pintar porcelanas e portas de hotéis, participou de inúmeros salões de exposição, deu aulas e contribuiu com ilustrações para o jornal carioca . A fim de entender como suas produções contribuíram para a propaganda de Ouro Preto enquanto símbolo nacional, a intenção é explorar parte das mídias visuais que constituíram a construção de uma memória da cidade e de sua imagem através da paisagem. A presença artística de Alberto da Veiga Guignard integrou neste processo multidisciplinar de forjar uma identidade nacional do país, pois através da linguagem visual apreendeu e criou uma sensibilidade estética sobre a paisagem de Ouro Preto. O tema de paisagem marca visivelmente a carreira do artista, além dos retratos, pinturas de gênero e temática religiosa.

As fontes visuais a serem analisadas ao decorrer do trabalho serão compostas pelas produções artísticas da época, contando com algumas pinturas e fotografias pertinentes ao tema. A autora Lélia Coelho Frota, em seu livro *Guignard: arte, vida*, traça a vida do artista, sua história e trajetória, e a obra é ricamente ilustrada com as reproduções de suas pinturas. Uma série de informações sobre Guignard também podem ser retiradas dos catálogos das exposições em que o artista participou, tal como o álbum *A memória Plástica do Brasil Moderno*. A Enciclopédia Itaú Cultural disponibiliza também um vasto conteúdo ilustrativo e biográfico sobre os pintores e obras.

A imagem será tratada enquanto fonte visual. Ulpiano Bezerra de Menezes afirma que a imagem possui um caráter cognitivo e considera o objeto visual enquanto detentor de historicidade, sendo a visualidade uma importante dimensão que colabora com os processos sociais. Partindo da existência de uma “iconosfera”, uma espécie de paisagem sociovisual, o

autor propõe uma análise que considere a construção da imagem e as “condições técnicas e sociais de sua produção e consumo” (MENEZES, 2003, p. 18). Articulando patrimônio, memória e monumento, Françoise Choay (2001) aborda a problemática do monumento desde sua gênese até os últimos séculos, incluindo seus desenvolvimentos e transformações do próprio conceito de monumento. Não se restringe apenas aos objetos salvaguardados, pois considera também os discursos que eram produzidos acerca dos monumentos e da memória relacionada com o espaço.

Sobre os desenvolvimentos do patrimônio nacional, Márcia Chuva, em suas obras *A invenção do Patrimônio* (1995) e *Os arquitetos da Memória I* (2009), desenvolve um discurso sobre a criação do patrimônio no Brasil, sendo este um resultado de uma série de articulações políticas e discursivas relacionadas à salvaguarda do passado histórico do país. Vanusa Moreira Braga (2010), em seu artigo intitulado *Viagens ao Passado: os intelectuais e a sacralização de Ouro Preto*, escreve sobre a série de intelectuais que por Ouro Preto passaram, contribuindo, cada qual à sua maneira, a essa construção do discurso de preservação da cidade e sua romantização enquanto cidade histórica. Na pintura, os monumentos coloniais ganham um destaque simbólico que contribuem para a transformação da cidade antiga, obsoleta, de arquitetura colonial em um símbolo do passado brasileiro que integra iconicamente o patrimônio nacional.

Durante o século XX houve, portanto, uma fomentação que visava a criação de uma memória específica sobre o passado brasileiro através de um conceito de salvaguarda oriundo da Europa. Essa construção identitária do país envolveu a criação de heróis nacionais, enaltecimento das construções coloniais enquanto símbolo do passado colonial, valorização do homem trabalhador, valorização da fauna e flora do país.

Aleida Assmann (2011), em sua obra *Espaços da Recordação*, fala sobre a importância da imagem na fomentação da memória coletiva, pois a memória viva implica uma memória suportada em mídias, em objetos que transmitem o significado coletivo. Essas mídias imagéticas contêm um potencial afecional que as diferenciam da escrita, possuindo um significado sensível que estabelece conexão com a experiência vivida do observador. O que distingue a atividade mnésica entre os povos é a forma de propagação do conhecimento ou mitos de origem, segundo Jacques Le Goff (1990) em *História e Memória*. Será discutido também como a paisagem funciona enquanto elemento simbólico, ou seja, enquanto uma dimensão simbólica do espaço que tem seu significante produzido através das representações e discursos que envolvem o lugar-comum. Admitindo este caráter simbólico do espaço, deve-se refletir como as construções culturais contribuem para o significado de um espaço e de sua

memória coletiva. Simon Schama (1996) em *Paisagem e Memória* discorre sobre a importância da paisagem na imaginação e na configuração de espaços, tal como o papel retórico da topografia, sendo a paisagem que vemos resultado de uma construção cultural imagética e discursiva da qual define nossos julgamentos estéticos. Anne Cauquelin (2007), ao construir uma complexa reflexão sobre a gênese da paisagem, refere-se sobre a importância elementar do enquadramento e composição para a visão de uma paisagem, a qual depende da articulação dos objetos no espaço. Segundo a autora, os elementos da paisagem guardam um poder simbólico que deriva do mito, e carregam lendas que contribuem para a formação de um significado simbólico sobre o espaço. Anne Cauquelin (2007) afirma que o significado da paisagem é constituído pelas as figuras de linguagem que utilizamos para construir um ambiente, sendo que os primeiros indícios da paisagem aparecem em escritos e descrições de espaços e cenas. Simmel (2009, p. 6) também enfatiza a importância da demarcação para a paisagem, ou seja, a paisagem abarca em si o caráter unitário de uma visão.

As repercussões do movimento modernista e da Semana do dia 22 são comentadas por Annateresa Fabris, que investe na problemática da construção da modernidade brasileira concomitante à industrialização, afirmando que os tipos de discursos da época colaboraram para delinear a noção do conceito do que seria a modernidade brasileira. Rodrigo Naves (1996), em sua obra intitulada *A forma difícil: ensaios sobre arte brasileira*, apresenta uma interpretação geral das artes visuais produzidas no Brasil desde o século XIX. Debret, Guignard, Volpi, Segall e Amilcar de Castro, entre outros artistas, são tratados nestes ensaios, que enfatizam a precariedade da forma de nossa produção artística até mesmo nas melhores obras produzidas no Brasil. O dilema de como tratar a pintura brasileira considerando uma ausência da tradição pictórica, escassez de públicos e instituições, também é presente em outros autores como Ronaldo Brito. A tradição pictórica que chegou ao Brasil era de origem europeia, e os modernistas intencionavam inovar com uma arte nacional própria que quebrasse com os padrões europeus, e a ideia era construir uma arte nacional, que representasse o Brasil tal como ele é, e não um Brasil visto por estrangeiros.

Giulio Carlo Argan (2001) aborda a problemática da nova percepção do sujeito moderno como observador de segunda ordem, e elabora um eficiente método de análise arraigado tanto na tradição da disciplina quanto em algumas inovações do campo da cultura visual. O autor argumenta que a industrialização trouxe uma crise de representatividade que manifestou-se a partir do momento em que arte e produção deixaram de manter estreitas afinidades. Na estética de Mário de Andrade também temos em seu argumento a questão da

importância do trabalho artesanal, pois com a crítica da arte social ele intenciona reavivar o valor artesanal da obra, em detrimento de supervalorizar seu lado individual e subjetivo. De acordo com Argan (2001), a industrialização gerou o fim do fazer “ético” e a substituição deste pelo fazer racional das máquinas. Também sobre a questão da interferência da tecnologia moderna na arte, Walter Benjamin reflete sobre as repercussões da imprensa e seu poder de disseminar imagens, fixar convenções e alterar as formas de recepção de uma mesma imagem através de seus suportes variados.

Os estudos de Baxandall, historiador da arte Galês que lecionou no *Warburg Institute*, propôs uma nova metodologia de caráter dinâmico. Em sua obra *Padrões de Intenção*, o autor busca indícios históricos ou individuais que o ajuda a delinear uma espécie de "trajetória do pensamento" do artista até culminar na pintura, e afirma não ser uma abordagem psicológica, mas sim uma relação entre o objeto e suas circunstâncias. Sua análise é influenciada pela história social da arte, possui uma abordagem contextual. Refere-se aos “termos de causa”, que seria o contexto específico que originou a obra, e esta, ao ser analisada, passaria então por três etapas: os termos de causa que as originaram, a análise comparativa, e a análise plástica.

Em *A Realidade Figurativa*, Pierre Francastel (1982) trata o problema do espaço como uma experiência própria ao homem, e o conceito de imaginário da atual pesquisa terá base neste estudo iniciado sobre a epistemologia da imaginação criativa, que desviou dos aspectos puramente ideológicos da arte, gerando um alicerce para a fundação de uma sociologia tópica do imaginário. Interpreta as múltiplas atividades do ser humano como seções isoladas, assim como Erwin Panofsky, ultrapassando o tradicional esquema linear da história da arte, e não obedece a esquemas mentais. Panofsky (1986), enquanto discípulo de Warburg, continuou as pesquisas que guiavam ao viés iconológico de análise, que baseia-se no protagonismo das transformações dos signos através do tempo.

Esclarecendo sobre as formas na arte, Rudolf Arheim (2006) em *Arte e Percepção Visual* utiliza uma análise mais psicológica e formal (plástica) sobre a questão das forças perceptivas na composição e seus efeitos na percepção, sendo que o autor considera essas forças como sendo uma sensação psicológica que resulta da força física do mundo concreto. A partir de sua contribuição um tanto quanto inédita na área de psicologia da arte e da percepção, é possível compreender algo sobre os efeitos plásticos e como agem sobre a nossa percepção visual. Este seria um campo considerado como sensível, do qual não conta com a cognição apenas, mas com as experiências vividas do observador relacionadas à visão. É possível, portanto, abordar as sensações que certas características ou elementos plásticos nos passam, entendermos sua lógica interna sem cairmos nas sensações de forma naturalizada,

mas sim como resultado de uma articulação dos recursos plásticos e seus elementos dentro do campo visual ou enquadramento.

Sobre as convenções e seu papel na compreensão ou apreensão de uma imagem, Gombrich (1986) elabora com profundidade sobre esse processo de fixação de convenções em sua obra *Arte e Ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica*. O que faz de uma obra ser realista não se baseia, a princípio, em uma simples “cópia” da natureza, mas sim de como sua *schemata* é apreendida, ou seja, não se trata apenas de uma transposição dos elementos visuais, mas sim de um estudo elaborado, de uma reinterpretação baseada em convenções instauradas e esquemas de representação. A mudança de tecnologia e técnicas também influencia nas transformações de formas de representação, são fatores que colaboram para as mudanças das convenções, como salienta o autor em relação à imprensa e à tinta a óleo.

A pesquisa de campo consistiu em visitar os arquivos e museus dos quais abrigam fontes imagéticas que utilizei na pesquisa. O arquivo fotográfico do IFAC contém uma série de registros fotográficos tirados por Luiz Fontana, essas fotos foram utilizadas como um referencial tradicional de registro documental da cidade histórica de Ouro Preto. A visita ao Museu de Arte da Pampulha também foi essencial, onde fotografei as obras de Guignard e outros artistas que retratavam paisagens ouropretanas, entre elas estão: “Noite de São João” (Guignard, 1961), “Fantasia” (Guignard, 1961), “Sabará” (Guignard, 1961), “Ouro Preto” (Wilde Lacerda, 1962), “Ouro Preto” (Inimá de Paula, 1965), “Ouro Preto Noturno” (Yara Tupinambá, 1995), “Luar em Ouro Preto” (Yara Tupinambá, 1995). No Museu Casa Guignard em Ouro Preto encontra-se um grande acervo do pintor, e abriga uma “Paisagem Imaginante” de grandes dimensões, além de ser composto por outros trabalhos do artista como estudos, diários, cartas, pinturas e desenhos de pequenas dimensões da paisagem e de personagens conhecidos do pintor. Guignard propagou sua arte das mais diversas maneiras, e não apenas em suportes considerados como nobres na tradição da pintura à óleo: pintou violão, cabeceira de cama, portas de hotéis, porcelanas, cardápios de restaurante. O Museu Casa Guignard desenvolveu o Projeto Guignard, disponibilizando um acervo virtual sobre a obra do artista, projeto selecionado pelo programa Petrobrás Cultural 2004. Também está à disposição no Museu o folder-mapa dos Passos de Guignard, que documenta parte da trajetória do artista durante suas caminhadas para retratar as paisagens de Ouro Preto.

É relevante observar aqui a situação precária em que se encontra o Museu de Arte da Pampulha, pois todas as obras que fizeram parte da construção histórica de Minas Gerais estão acolhidas na reserva técnica, segundo os funcionários que lá trabalham, por falta de

infraestrutura do Museu, decorrente da negligência da Prefeitura em relação às ampliações necessárias que já deveriam ter se iniciado. Essas obras não se disponibilizam ao público, e é necessário um grande processo burocrático para acessá-las, além de que há muitos objetos empilhados por falta de espaço para montá-los e seguir com a restauração. O Museu da Pampulha, pelo que foi possível perceber ao longo das duas visitas que fiz, é mais utilizado pelo público que visa utilizar o jardim como cenário fotográfico do que pelo seu acervo em si.

A atual pesquisa trata das pinturas de paisagem de Guignard, e de como esta produção se articulou à preocupação patrimonial que assolava os intelectuais da época em meados do século XX. Dentro do conjunto de obras de Guignard, percebemos duas vertentes que predominam: a paisagem documental, de caráter mais naturalista, e a paisagem imaginária, com cenários inventados, fantasiosos e por vezes fantasmagóricos. Pretendo, através das análises, esclarecer como o artista manifesta esses dois tipos diferentes de memória: a paisagem documental faz parte da memória histórica que o artista registrou, enquanto que as paisagens imaginárias pertencem à esfera mítica da memória, um registro imaginário dos lugares e experiências pelos quais Guignard passou. Considerado por muitos como um lírico nacionalista, em suas paisagens imaginárias Guignard traz um cenário místico, montanhoso, com pequenas construções que se assemelham a castelos da Idade Média. Um caráter anacrônico e um tanto quanto nostálgico repercute no conjunto das paisagens imaginantes. Fragmentos, montanhas e neblinas que criam cenários fantásticos, pequenos balões flutuantes que sobem ao céu e minúsculas igrejas que pairam sobre as montanhas assemelhando-se a castelos medievais.



## Capítulo 1

### IMAGEM, MEMÓRIA E HISTÓRIA

#### 1.1. A dialética entre progresso e nostalgia

Será discutido nesta pesquisa sobre como a imagem pode ser utilizada enquanto uma ferramenta para criação de memórias, coletiva e individualmente. A imagem do objeto pode ser naturalmente captada pelo nosso sentido da visão, porém o modo que esse objeto visual é interpretado coletiva ou individualmente dependerá de inúmeras variáveis. Objetos que muitas vezes estão associados ao lugar-comum das civilizações recebem uma especial atenção por fazerem parte da cultura patrimonializante, da qual utiliza-se deste conjunto de objetos visuais e criam elementos discursivos que contribuem para a formação da memória e da identidade de um povo ou de uma comunidade. Esse conjunto de objetos pode conter um caráter sinestésico por estar associado aos nossos outros sentidos. Narrarei um exemplo simples de interação entre sentidos em nossa memória. Suponha que entro em um museu de festas populares e me deparo com icônicas pinturas de fogueiras e pessoas dançando em uma quadrilha ao redor. Mesmo sem olhar a legenda, por conter um conteúdo ritualístico comum, já consigo relacionar com as Festas Juninas que estive presente, o que me leva a lembrar das guloseimas que encontro neste tipo de comemoração e das músicas que lá ouço. Momentaneamente me dá uma vontade de comer cachorro-quente e tomar um quentão. Neste pequeno exemplo, conseguimos perceber como a memória tem um caráter associativo muito ligado aos nossos sentidos, constituindo um processo automático de lembrança por associação. Esse tipo de lembrança não é como se estivéssemos em uma prova de física tentando lembrar de uma fórmula difícil, contudo mesmo para a fórmula de física podemos decorar cantigas que nos facilitam a memorização. Existem, portanto, várias maneiras de lembrar. Mas uma coisa é certa: a repetição de motivos criará um espaço especial em nossa memória. As festas populares acontecem a todo ano, e envolvem motivos tradicionais, ou seja, elementos que sempre se repetem, algo em comum que também podemos encontrar nas cantigas que nos ajudam a decorar. A repetição transforma algo que temos que decorar em um processo mais automático.

Em relação à memória cultural, de caráter coletivo, como a noção de patrimônio atua em nossa sociedade ocidental ao decorrer da história? Como a patrimonialização articula nossa memória coletiva e individual relacionada à identidade? De acordo com a proposta

sugerida por Aleida Assmann (2013, p. 39-56), a patrimonialização é um recurso que funciona como um modo de estabilizar o sentimento de perda causada pelo desenvolvimento urbano acelerado. Seguindo a linha de pensamento das teorias da compensação, a dialética entre o progresso e a nostalgia é estabilizada através da cultura da preservação, e funciona como uma estratégia compensatória, como um modo de reconectar o passado, o presente e o futuro. Tal hipótese acompanha as ideias de Koselleck (2014), que ao discorrer sobre as estruturas temporais afirma que o regime de tempo moderno é conduzido por uma aceleração no tempo que aconteceu devido ao crescimento acelerado do desenvolvimento urbano e tecnológico. Como consequência de fatores que contribuíram para a mudança da concepção do tempo, e após a Revolução Industrial (séc. XVIII-XIX) e a Revolução Francesa (1789), os discursos começam a investir na ressignificação dos objetos que caíam em desuso, contando com discursos nostálgicos que procuravam ressignificar a cidade através de seu caráter histórico: aquelas de morfologia mais antiga, que passaram a ser “obsoletas” de acordo com as políticas modernizadoras, sobretudo com os novos instrumentos de transporte.

Durante os séculos XIX e XX o processo acelerado do desenvolvimento industrializado, de desfuncionalização das cidades e dos objetos, incluiu discursos que favoreciam a preservação e a memória, demonstrando o receio da perda de um passado recente, de uma destruição sem limites, noção que passou a ser contrabalanceada pela utopia do futurismo no século XX (ASSMANN, 2013). Considerando que dado repositório de conhecimento partilhado entre as comunidades sofreu interferência devido à urbanização e ao êxodo rural, temos como consequência uma interrupção parcial na comunicação entre épocas e gerações (ASSMANN, 2013). Aleida Assmann (2011), em sua obra intitulada *Espaços da Recordação*, aborda a questão da importância da imagem na fomentação da memória coletiva, afirmando que a memória viva implica uma memória suportada em mídias, em objetos que transmitem o significado coletivo, tal como monumentos, memoriais, museus e arquivos. As mídias funcionam como suportes materiais que fundamentam a memória cultural e interagem com a memória individual. Os *mediuns* da memória têm qualidades distintas: diferentemente da escrita, a imagem possui um potencial afecional que a torna um suporte privilegiado do inconsciente cultural, a imagem é metáfora e *medium* da memória, já que nossa recordação se dá por meio de imagens (ASSMANN, 2011).

Ao abordarmos elementos como as cidades históricas, os museus a céu aberto e os espaços monumentalizados, é interessante notar a ênfase que Simon Schama (1996) denota em relação à importância da paisagem na imaginação e na configuração de espaços, e o papel retórico da topografia. Ou seja, a paisagem, por mais natural que pareça, não é despojada de

um valor cultural, pois o que vemos como estando do lado de fora de nós é uma representação mental de nossas próprias experiências. Sendo assim, a qualidade da beleza é definida pela cultura, suas convenções e cognição.

Ao considerar as mais diversas experiências de noções temporais e diferentes modos de interpretação e assimilação em relação ao tempo, concebemos a existência de várias percepções em relação ao futuro, sendo que o objeto do historiador – o passado – também inclui diferentes futuros (ASSMANN, 2013, p. 39). A mudança na estrutura da temporalidade Ocidental que observamos hoje em dia se constitui por um retorno do passado que se relaciona a eventos traumáticos e violentos que aconteceram nos séculos anteriores, os quais urgem pela recordação e lembrança (ASSMANN, 2013, p. 41). De acordo com Koselleck, a estrutura do regime de tempo moderno é sustentada pela repetição constante de rupturas, gerando assim um período de transição que produz um hiato entre “espaço de experiência” e “horizonte de expectativa” (KOSELLECK, 2000). Esse modo de quebrar o tempo, típico da modernidade, “anunciou ritualmente a ‘morte’ de várias instituições culturais e valores, que têm se tornado obsoletas pelas novas viradas e desenvolvimentos” (ASSMANN, 2013, p. 44). Com o choque produzido pelas mudanças, “o presente foi arremessado no abismo do passado” e “as novas instituições destinadas a coletar e preservar veio a possuir um presente anterior que na virada se tornou passado” (ASSMANN, 2013, p. 48). Nesse processo de mudança e desvalorização forçada do presente, observamos a emergência do conhecimento histórico, e cria-se assim uma nova forma de “vida após a morte” para materiais que perderam sua legitimidade e validade e que, por outro lado, gerou um novo interesse profissional sobre tais objetos como “fontes históricas” (ASSMANN, 2013, p. 48). Essa transformação radical, constituída por incrementos tecnológicos, mudanças sociais e degradação ambiental, criou uma nostalgia pelas áreas rurais intocadas por tais efeitos da aceleração do tempo, pois contiguamente a esse movimento acelerado no ambiente urbano jaz o sentimento de perda, um efeito colateral que gera desorientação e falta de familiaridade, “produzindo uma crise de experiência” (ASSMANN, 2013, p. 50).

De acordo com as teorias da compensação, a dialética entre o progresso e a nostalgia é estabilizada através da cultura da preservação e memória (ASSMANN, 2013, p. 50). Seria essa, portanto, a função específica da musealização: preservar os elementos de identidade de forma que permaneçam reconhecíveis (ASSMANN, 2013, p. 50), visto que a tradição caminha em passos lentos e o progresso acelerado conduz ao esquecimento acerca das gerações passadas e de suas experiências. Com essa separação, tornou-se frequente a tentativa de reconectar e reconstruir a ponte entre passado e futuro (ASSMANN, 2013, p. 55).

Segundo Hartog, a expectativa inicialmente depositada no progresso e no futuro, no século XX, trouxe com ela o futurismo e o presentismo. Assim, assistimos ao movimento futurista apostando com toda a força na ruptura com o passado em prol do progresso (HARTOG, 2013, p. 141). Porém a catástrofe da Primeira e da Segunda Guerra Mundial e as crises posteriores abalaram o futurismo, e cada vez mais o futuro cedia terreno à supremacia do ponto de vista do presente, ou seja, o presentismo (HARTOG, 2013, p. 142). O imperativo da modernização, pouco a pouco, é substituído nas políticas urbanas pela conservação e renovação: ao colocar-se a importância no presente, surge a preocupação com a conservação e com a defesa do meio ambiente (HARTOG, 2013, p. 151). Em meados de 1970 o presente se mostra inquieto e preocupado com a memória, e vemos a ascensão de um movimento que visa preservar e reconstituir um passado prestes a desaparecer (HARTOG, 2013, p. 151). Os anos do patrimônio são marcados pela produção em massa dos arquivos, pelo desejo de perpetuar memórias e de reconhecer os atos violentos do passado, e teremos o museu como espaço de expressão livre a todas as formas de criação, cuja finalidade não seria apenas conservar obras de arte (HARTOG, 2013, p. 155). A memória, o patrimônio e a comemoração são elementos que constituem esse presentismo, articulam-se entre si e apontam para a identidade (HARTOG, 2013, p. 156).

Essa busca pela reconstrução do passado toma forma através de um presentismo nostálgico que procura compensar essa fenda no tempo causada por políticas de esquecimento e pelas transformações bruscas que o modernismo acarretou. A mudança no regime da memória, portanto, mostra-se um instrumento presentista, e traz com ela uma nova forma de lidar com o tempo e com as questões de identidade e tradição relacionadas à memória individual e coletiva (HARTOG, 2013, p. 156). Essa proliferação patrimonial que articula memória e território é resultado, possivelmente, da dissolução de um repositório de conhecimento partilhado, o que gera uma interrupção na comunicação entre épocas e gerações (ASSMANN, 2011, p. 17). O patrimônio nunca se alimentou da continuidade, mas de rupturas e questionamentos da ordem no tempo, “com todos os jogos da ausência e da presença, do visível e do invisível que marcaram e guiaram as incessantes e sempre cambiantes maneiras de produzir semióforos” (HARTOG, 2013, p. 242-243).

Em fins do século XVII o valor arqueológico do monumento e sua função memorial no presente encontravam-se, segundo a noção de Nietzsche (2003), sob a “história monumental”, em uma lógica monumental, pois atuavam como testemunhas que exprimem a grandiosidade e a potência dos povos do passado, em detrimento do valor memorial do mesmo (CHOAY, 2001, p. 19). Alguns anos mais tarde tal lógica monumental ainda

permanece, visto que no *Dictionnaire de l'Académie* destaca-se o monumento e sua função memorial no presente, porém direcionando aos valores estéticos e de prestígio, e “monumento” passa a denotar a magnificência nas cidades e a ter um caráter soberbo, ilustre e de glorificação (CHOAY, 2001, p. 19). Na publicação do escritor Charles Nodier, de 1820, notamos a mudança de mentalidade ao ser enfatizado aspectos do monumento de França que pertencem a uma ordem de ideias e sentimentos nacionais que não se renovam, e o interesse que antes era dominado pelos eruditos passou a pertencer aos viajantes curiosos, que buscavam uma “viagem de impressões” (CHOAY, 2001, p. 125).

Considerada a fase de consagração dos monumentos históricos (1920-1960), “o século XIX atribuirá uma nova importância às antiguidades” (CHOAY, 2001, p. 125). O advento da era industrial, em sua necessidade de compensação das transformações e degradações do meio ambiente, contribuiu para “inverter a hierarquia dos monumentos históricos e privilegiar, pela primeira vez, os valores da sensibilidade, principalmente estéticos” (CHOAY, 2001, p. 127), e os monumentos foram descobertos, pela sensibilidade romântica, como um campo de deleite, construindo-se assim, com essa reinterpretação, novas redes de laços afetivos através desses vestígios (CHOAY, 2001, p. 132). A representação plástica romântica confere um papel inverso à figuração dos monumentos antigos em relação ao que lhe era atribuído outrora pelos eruditos, e vemos o pitoresco e o sublime como elementos que incrementam e superam a qualidade estética inerente à realidade concreta das antiguidades, trazendo um novo prazer visual e sentimentos distintos (CHOAY, 2001, p. 132). Neste momento de tomada de consciência de uma mudança de tempo, o monumento antigo estabelece um confronto com o mundo em processo de industrialização, com essa “nova civilização” vem também o sentimento da existência de uma finitude, e o monumento passa a se inscrever sob o signo do insubstituível, sendo os danos que ele sofre irreparáveis (CHOAY, 2001, pp. 135-136).

Esse presentismo, que dialoga com os regimes de memória, é impulsionado através da produção de presença que alimenta nossos sentidos e sensações no mundo real. Assim como a patrimonialização e o desejo da permanência de memórias podem ser vistas como uma forma de compensação do sentimento de nostalgia, também o desejo de presença, que seria um produto do presentismo, talvez esteja compensando uma espécie de afastamento que a subjetividade do homem moderno estabeleceu com as coisas, um afastamento do sensível que assim nota Victor Hugo ao dizer que a indústria substituiu a arte, ideia adotada também por Balzac e John Ruskin, de acordo com Choay (2001). Em sua obra a autora aborda também o movimento dos literatos do romantismo que acreditavam que a arte foi substituída pelos produtos: não havia apenas o sentimento de perda do passado, de um tempo que se foi, mas de

toda uma sensibilidade que também foi perdida e que deu lugar a uma nova forma de relação com o mundo. Com o advento das máquinas, a percepção que o indivíduo tem em relação ao mundo real e às coisas alterou-se, e além da consciência do sujeito moderno como observador de segunda ordem, o enfraquecimento da confecção artesanal e a maneira de produção industrial dos produtos irá colocá-lo em uma posição coadjuvante, não-autônoma e alienada<sup>1</sup>. Pois então, a necessidade de presença, até certo ponto, vem a compensar essa alienação gerada pela industrialização, que teve como resultado, segundo Argan (2001), o fim de um fazer “ético” e a substituição deste pelo fazer racional das máquinas. Em seu *Projeto e Destino*, Argan (2001) argumenta que a industrialização trouxe uma crise que pode ser contada pela arte moderna: arte e produção deixaram de manter estreitas afinidades. Tendo como campo o “mundo da vida”, a arte serve não mais para interpretar a realidade, mas para fazer a experiência, e neste mundo toma conta o

Numa tal sociedade sem tempo nem espaço, o artista (e, em geral, o homem moderno) tenta desesperadamente fixar um presente no qual quer agir e que continuamente lhe escapa: o presente (explicou Bergson) não é senão um futuro que transcorre no passado. Quer-se “ser do próprio tempo”, pertencer à sociedade presente, mas logo se percebe que isso não é possível porque a presentificação do passado priva o passado daquele sentido sem o qual não se pode ter o sentido do presente. Assume-se então uma atitude crítica, cujas duas formas características e alternantes são os protestos e a utopia: formas que necessariamente se mesclam, uma vez que se protesta sempre em nome do passado ou do futuro (“antes as coisas iam melhor”; “no futuro vai ser diferente”), mas na realidade temendo ou não desejando que o passado retorne ou que o futuro se torne presente. O que atrai, no passado e no futuro, é justamente o seu “não estar presente”. (ARGAN, 2000, p. 8).

Nesta visão em que se contempla a utopia da sociedade, temos em mãos um presente que escapa, uma impossibilidade de viver no atual, e vemos o homem moderno perdido em um labirinto, e segundo a analogia que faz Argan (2001) sobre o pensamento utópico e o progresso técnico, o princípio de ambos seria o mesmo: um crescimento regulado e sem obstáculos, invenções que sempre superam as anteriores. O papel do sujeito como produtor de conhecimento e como autor de sua própria transformação também transformou sua visão sobre o tempo presente. Logo, com a indústria perdeu-se a força do trabalho artesanal, do

---

<sup>1</sup> Aqui o termo referente à alienação corresponde ao conceito de alienação empregado por Karl Marx.

fazer ético, e enfraqueceu-se a sensibilidade: já não se reconhecia um valor em *si* na arte, ela deveria ter uma função na sociedade, e nesse período nota-se uma transição “do sistema ou da estrutura da arte, passando de representativa a funcional” (NAVES *in*: ARGAN, 1996, p. 22). Tal busca de caráter funcional corresponde à escassez de sensibilidade do homem moderno e ao sistema utilitário do modernismo capitalista, no qual uma das características seria a redução da *poiesis* e de toda a atividade humana à esfera da práxis, sendo que “a finalidade da *poiesis* é produzir algo diferente da própria produção, e está ligada à verdade, ao desvelamento na presença, enquanto a práxis está ligada à vida” (AGAMBEN, 2012, p. 11). É importante notar que essa “perda da sensibilidade” indicada por Agamben é seguida pela popularização da arte e o surgimento da indústria cultural (além do capitalismo, claro).

Nas sociedades modernas, a herança cultural dá lugar à acumulação do passado e são caracterizadas por uma “época em que o homem não consegue mais encontrar entre passado e futuro o espaço do presente” (AGAMBEN, 2012, p. 11). Uma vez que o novo observador autorreflexivo estabelece uma nova relação entre percepção física e experiência conceitual, o mundo material e o ato físico tornam-se objetos da percepção particular do sujeito, fenômeno que gera uma multiplicidade de experiências, uma infinidade de percepções e formas (GUMBRECHT, 1998, p. 14). Essa potência da infinidade nas representações culmina em uma “crise de representabilidade”, a qual motiva a temporalização: a partir do século XIX atribui-se ao tempo “a função de ser o agente absoluto de mudança” (GUMBRECHT, 1998, pp. 14-15). Esta seria a essência do tempo histórico, e a ideia da possibilidade de repetição se extingue (GUMBRECHT, 1998). Assim, o papel do sujeito conecta-se ao tempo histórico, tendo que imaginar uma série de situações futuras que devem ser diferentes do passado e do presente e optar pela escolha de sua preferência, estabelecendo-se uma inter-relação entre tempo e ação e a impressão da capacidade de “fazer” história (GUMBRECHT, 1998, p. 16). Tal cenário evocado por essa mobilização da subjetividade é caracterizado pela posição relativizada do observador, pois o priva de estabelecer um contato imediato com o mundo e marca a crise da representabilidade (GUMBRECHT, 1998, p. 18). Essa mudança trouxe um impacto no campo hermenêutico, ao mesmo tempo em que os significantes adotaram “funções, sobretudo estéticas, que transcendem a função de representar sentido” (GUMBRECHT, 1998, p. 18). Os movimentos artísticos, sobretudo as vanguardas, mostraram-se cada vez mais dispostos a romper com a função tradicional da representação, atribuindo uma nova importância para a forma de percepção em relação à materialidade das produções (GUMBRECHT, 1998, p. 19).

Gumbrecht observa que a literatura pós-modernista tem se esforçado em uma produção que não preza a recuperação da função da representação, mas que procura apresentar “mundos” aos leitores, além disso, o autor ressalta o papel das mídias eletrônicas na apresentação de imagens que jorram diante de nossos olhos a fim de captar e prender a atenção. Com isso, observa-se a tendência de desejos que se associam “à presença, à intensidade e, certamente, à percepção, mais do que à representação e à experiência” (GUMBRECHT, 1998, p. 27).

As tentativas de retomar os valores da sensibilidade – principalmente estéticos, como assim vemos na arte do Romantismo – nos leva a pensar o patrimônio como uma das formas de produção de presença, da presentificação de um passado perdido, e de uma tentativa de reconexão com as coisas do mundo, seja de um passado extraviado por políticas de esquecimento ou de um presente negligenciado pela própria alienação. Ao investir na ideia da desprotagonização do sentido (significado) em prol de uma recuperação “por meio de uma simples reconexão com as coisas no mundo” (GUMBRECHT, 2010, p. 177), podemos considerar que as cidades-patrimônio são um ótimo exemplo para demonstrar esse desejo de “residir no passado”, uma demanda que pertence à imaginação, à imaginação histórica mais propriamente dita, e nem tanto a um espírito nostálgico, segundo o autor.

## **1.2. Imagem e memória**

Temos na imagem um potente instrumento de produção de presença que reúne onirismo e estética. Em sua *Poética do Espaço*, Bachelard não reduz as imagens a meros meios secundários de expressão, pelo contrário, em sua fenomenologia da imaginação ele sugere que “se vivam diretamente as imagens como acontecimentos súbitos da vida. Quando a imagem é nova, o mundo é novo” (BACHELARD, 1978, p. 228).

A imagem, portanto, insere-se como um elemento participativo na articulação da memória do indivíduo e no modo em que este concebe sua experiência temporal. De acordo com o que diz Le Goff (1990), a atividade mnésica é um fenômeno constante entre os povos, tanto nas sociedades que possuem escrita como nas que não possuem: o que se distingue é a forma com que se articula o conhecimento ou os mitos de origem. Desde o aparecimento da escrita, a qual permitiu o desenvolvimento da memória coletiva artificial, os monumentos comemorativos passam a ser objetos de ritual de celebração em nome de um acontecimento memorável, tendo a inscrição como elemento indicativo e o lugar como espaço que adquire um sentido simbólico (LE GOFF, 1990, p. 432).

Aleida Assmann define dois tipos distintos de memória que estabelecem paralelos: a “memória cultural”, que se mantém por meio de textos normativos e por isso supera épocas, e a “memória comunicativa”, que se estabelece através da comunicação entre as gerações, baseando-se na oralidade (ASSMANN, 2011, p. 17). A onda de historicidade que emergiu durante os últimos séculos, segundo Nora, poderia ter alguma ligação com a crise da memória experiencial, e a proliferação patrimonial que articula memória e território relaciona-se com o “deslocamento de um regime de memória para outro” (HARTOG, 2013, p. 242). Devido ao deslocamento das comunidades rurais para as cidades, as memórias das gerações tendem a desaparecer, assim como particularidades regionais, ou seja, com o desaparecimento do conhecimento tradicional associado surge uma percepção de perda e esquecimento (ZONABENI apud HARTOG, 2013, pp. 242-243). Essa crise da memória é tematizada pela arte que procura novas formas de trabalhar com a dinâmica da recordação e do esquecimento culturais, e mesmo o acúmulo de resíduos e de objetos desfuncionalizados começam a receber um novo olhar, pois segundo a demonstração de Krzysztof Pomian, mesmo após sua neutralização o objeto pode ganhar um novo significado e se transformar em um “semióforo” (ASSMANN, 2011, p. 27). Tal foi o que aconteceu com Ouro Preto ao ser ressignificada enquanto patrimônio histórico e não mais vista apenas como a antiga capital mineira, ultrapassada e obsoleta.

Uma das consequências desse esquecimento e perda seria a cientifização da história, pois a objetividade estaria além de uma questão metodológica, mas dependeria também da extinção de qualquer sentimento de afeto relacionado às lembranças do passado (ASSMANN, 2011, pp. 18-19). Com essa intensificação do problema da memória, “a memória viva implica uma memória suportada em mídias que é protegida por portadores materiais como monumentos, memoriais, museus e arquivos” (ASSMANN, 2011, p. 19). Ao estabelecer uma distinção entre os processos da memória individual e da memória coletiva – o primeiro ocorreria espontaneamente no indivíduo enquanto o segundo seria guiado por uma política específica de recordação e esquecimento – nos deparamos com o problema já mencionado da crise da memória experiencial, portanto a separação entre a memória individual e viva e a memória coletiva cultural artificial encontra-se em uma situação problemática, e tal tendência de fusão traz “o risco da deformação, da redução e da instrumentalização da recordação” (ASSMANN, 2011, p. 19). Identifica-se, portanto, que enquanto ocorre a retração de certos tipos de memória (memória de aprendizagem, memória formativa, memória experiencial), outras formas ganham cada vez mais importância, tal como a memória das mídias ou da

política, as quais, sob a forma de reivindicações, passam a atuar no presente (ASSMANN, 2011, p. 20).

Na tentativa de definir a variedade de funções da memória, podem ser discernidos dois tipos de memória: a memória de “acumulação” (de armazenamento) e a memória de “recordação” (psicologizada e vista como um sentido interno), a qual “trata da interação da memória com a imaginação e a razão” (ASSMANN, 2011, p. 22). Assim,

indivíduos e culturas constroem suas memórias interativamente através da comunicação por meio da língua, de imagens e de repetições ritualísticas, e organizam suas memórias com o auxílio de meios de armazenamento externos e práticas culturais. Sem estes não é possível construir uma memória que transponha gerações e épocas – o que significa também que a constituição da memória se modifica juntamente com o estado oscilante de desenvolvimento dessas mídias. (ASSMANN, 2011, p. 23-24).

As mídias enquanto suportes materiais fundamentam a memória cultural e interagem com a memória individual, sendo que essas mídias tecnológicas que rodeiam o indivíduo confundem a barreira entre os processos intra e extrapsíquicos: tal fronteira estaria ligada à uma permanência supratemporal de dimensão cultural, na qual a escrita foi considerada como meio mais preferível para tal objetivo (ASSMANN, 2011, p. 24). Com o advento do armazenamento eletrônico surge a possibilidade da sobrescrita permanente e da reconstrução das recordações, e nessa mudança de paradigma, observamos que “a concepção de um registro duradouro de informações é substituída pelo princípio da contínua sobrescrita” (ASSMANN, 2011, p. 24).

Sendo assim, reparamos como é profunda a conexão entre a memória do indivíduo e as mídias que o cercam. O processo da recepção das imagens pode ser considerado como inconsciente sobre essa relação, porém o processo da confecção da mídia ou da imagem pode ser munido de consciência. A paisagem, um elemento que constitui o campo das imagens representadas na literatura e nas artes, também inclui-se neste processo de fomentação da memória associativa de um indivíduo, relacionando-se visualmente com os “lugares de memória”<sup>2</sup>, que são constituídos por espaços de caráter ritualístico com um significado simbólico.

---

<sup>2</sup> Conceito definido segundo Pierre Nora.

### 1.3 Paisagem e memória

Em comparação com a escrita, as imagens armazenam coisas diferentes por conter expressões e experiências independentes da língua, além de possuírem um poder especial de memorização que foi “descoberto nos símbolos e arquétipos que alcançam mundos de sonhos individuais e o inconsciente cultural” (ASSMANN, 2011, p. 25). Os acontecimentos relevantes usualmente geram “lugares de memória” que constituem as mídias externalizadas através do espaço e localização, e mesmo após de fases de esquecimento coletivo onde a memória cultural foi perdida, esses lugares são capazes de despertar e reanimar a recordação, tais como uma paisagem, monumentos ou ruínas (ASSMANN, 2011, p. 25). Ou seja, mesmo com a transmissão de conhecimento interrompida, a imaginação ainda age como uma potência na integração dos pensamentos.

Bachelard, em sua *Poética do Espaço*, dedica um pequeno trecho sobre o devaneio do caminho, sobre “espaços que nos chamam para fora de nós mesmos”, e afirma que “o espaço chama a ação e antes da ação a imaginação trabalha”, tendo em vista o comportamento projetivo que define os devaneios de objetos (BACHELARD, 1978, p. 204). Neste ponto, Bachelard difere os devaneios íntimos e introvertidos onde o indivíduo repousa em seu passado – através de lugares que fizeram parte da vida íntima – dos devaneios do caminho, de espaços que nos chamam para a extroversão.

Curiosamente, encontramos na mnemotécnica romana uma espécie de escrita mental que baseava-se em elementos dos locais e imagens, e com essa técnica a fonte principal da memória se transferiu da audição para a visão, e foi concebida como um tipo de armazenamento confiável e de “recuperação idêntica das informações inseridas na memória” e, eliminando a dimensão do tempo como agente estruturador, “se apresentava como um procedimento puramente espacial” (ASSMANN, 2011, p. 25). Durante o processo de recordação, que se opõe à fase de armazenamento deliberado onde o tempo é superado e paralisado, a dimensão do tempo torna-se crítica (ASSMANN, 2011, p. 33). Sendo assim, F. G. Jünger propõe uma diferenciação entre “memória” e “recordação”: a primeira estaria associada ao conhecimento, às coisas pensadas, e a segunda estaria associada às experiências pessoais e não à aprendizagem, pois as recordações têm uma carga de espontaneidade que difere dos conteúdos da memória (ASSMANN, 2011, p. 33). Bachelard, ao abordar as experiências íntimas do indivíduo no espaço interior, enfatiza a ligação entre memória e imaginação enquanto formadoras da comunhão entre lembrança e imagem, e considera o devaneio como o elemento de ligação entre os pensamentos, as lembranças e os sonhos. E no

plano dos devaneios o espaço torna-se protagonista, pois o tempo não mais anima a memória, o tempo abstrai-se e “é pelo espaço, é no espaço que encontramos os belos fósseis de uma duração concretizados em longos estágios” (BACHELARD, 1978, p. 203).

Enfatizo aqui a importância do espaço, cujo qual conecta-se com nossa sensibilidade, no processo da imaginação e da lembrança. A recordação procede de forma reconstrutiva, mas não sem sofrer uma espécie de interferência que a distorce e renova o que foi lembrado, e neste intervalo a lembrança está sujeita a um processo de transformação (ASSMANN, 2011, pp. 33).

Por muito tempo a escrita permaneceu como o melhor *medium* da memória, por ter qualidades como legibilidade e transparência, porém não tardou que descobrissem a imagem como fontes históricas: esta, por sua vez, com ambivalência e seu potencial afecional, torna-se “o suporte privilegiado do inconsciente cultural” (ASSMANN, 2011, p. 237). Ao surgir na memória, as imagens se diferem do processamento verbal e alcançam regiões não alcançadas pela linguagem, a imagem é, ao mesmo tempo, metáfora e *medium* da memória, sendo que a “descrição da memória está [intimamente] ligada à tecnologia da mídia” (ASSMANN, 2011, p. 237-238). Para Belluzzo (1996) uma das propriedades das imagens é que estas surgem como significações em pulsão, não montam uma estabilidade visual, sendo que o imaginário mais poetiza do que aponta.

Atualmente a fotografia supera as demais mídias e vem a ser o meio mais importante para a recordação, já que é um indício seguro do passado: proporciona uma comprovação através de seu caráter indexador (ASSMANN, 2011, p. 237), e o referente assume uma importância crucial em sua leitura visual (CHOAY, 2001, p. 21). Roland Barthes vê a fotografia como um novo tipo de provas, e apesar de sua natureza tendenciosa em relação ao sentido da coisa, ela não inventa: é a própria autenticação que a constitui (BARTHES, 1989). A emanção do referente traz a certeza de sua existência e ao mesmo tempo tem o poder de ressuscitar a Morte (BARTHES, 1989), essa seria a duplicidade da fotografia que joga com os dois planos da memória: a retificação daquilo que representa e o afeto, sendo que “o afeto é da mesma natureza que o encantamento pelo monumento” (CHOAY, 2001, p. 21). Segundo Barthes, em sua obra “A Câmara Clara”, a fotografia seria uma forma de monumento adaptada à nossa época, uma forma individualizada mais particular de conseguir a volta dos mortos que fundam sua identidade. Temos com a fotografia um encantamento imemorial realizado de uma forma mais livre, entre as vias do ontológico, além de contribuir para a “semantização do monumento-sinal” (CHOAY, 2001, p. 22).

A articulação desses sinais nas sociedades contemporâneas está cada vez mais dependente da mediação de sua imagem, tal a importância que a mídia assume sobre os valores simbólicos das imagens e suas réplicas que, por serem esses sinais metamorfoseados em imagens, são enfim dissociados de seu valor utilitário (CHOAY, 2001, p. 22).

Na mnemotécnica romana, as escritas ideográficas – *imagines agentes* – foram psicologizadas, pois enquanto uma imagem afeta a imaginação de maneira especial, ela detém uma potência de “cunhar impressões [...] nesse sentido o afeto é mencionado na mnemotécnica romana como o principal apoio das recordações” (ASSMANN, 2011, p. 239). Ou seja, a imagem que causa alguma espécie de estímulo de natureza afetiva tem mais chances de impressionar e permanecer nas lembranças do que uma imagem banal e cotidiana que acaba por ser inexpressiva (ASSMANN, 2011, p. 239). As *imagines agentes* tinham, portanto, um caráter de apelo afetivo que foi instrumentalizado, o que lhes forneceu uma força memorativa imanente. Ao fazer a ponte mnemônica, tal teor de afeto inscrito nas imagens neutraliza-se e “a multiplicidade incontrolada de associações é rapidamente bloqueada”, sendo assim a memória como *ars* tem domínio sobre a *vis*, e as imagens<sup>3</sup> permanecem “somente no âmbito de sua função unitiva e apoiadora da memória” (ASSMANN, 2011, p. 239), o que demonstra como os dois aspectos da *ars* e da *vis* podem atuar simbioticamente na memória (ASSMANN, 2011, p. 241).

Baudelaire afirma que houve uma mudança na percepção e memória decorrente da aceleração do tempo, gerando assim na modernidade uma nova interação entre memória e imaginação baseada na dialética entre o transitório, o efêmero e o eterno e imutável. Enquanto que na mnemotécnica o aspecto central das recordações era o espaço, na modernidade, devido à pressão do tempo e da fotografia, a “*vis* que atua nas imagens torna-se, em Baudelaire aquela força da memória que perdura no fluxo do tempo fugidio” (ASSMANN, 2011, p. 241).

Com o desdobramento da concepção de símbolo no século XIX e inícios do XX, passamos de uma constituição psíquica da memória individual à noção de uma memória transindividual, onde o costume é capaz de fixar formas e de torná-las tabu, como por exemplo, o símbolo em contexto da cultura mortuária (ASSMANN, 2011, p. 242). Aby Warburg dedicou suas pesquisas a essa força memorativa imanente presente nas imagens, perguntando-se qual seriam as condições de surgimento e transmissão das mesmas

---

<sup>3</sup> Memória como *ars*, como “arte”, processo de armazenamento. Memória como *vis*, como “potência”, insere-se dentro de uma dimensão antropológica, do processo de recordação: está ao lado da fantasia e do engenho. A memória em uma dimensão psicológica, histórica em perspectiva genética. (ASSMANN, 2011, p. 27).

(ASSMANN, 2011, p. 243). Para ele, os *media* paradigmáticos da memória são as imagens, e a partir dos estudos da arte do Renascimento, movimento que investiu no revivimento estético da Antiguidade, ele constatou que houve um resgate de fórmulas imagéticas que intensificavam o teor de mobilidade e força expressiva nas representações (ASSMANN, 2011, p. 243). As imagens, portanto, tinham a capacidade de fixar um potencial de afecção das ações como também de desencadeá-las novamente, e as “fórmulas patéticas” denominariam uma série de imagens recorrentes que ativam esse “potencial de afecção originalmente embutido nessa figura” (ASSMANN, 2011, p. 243-244). Segundo Warburg, através da repetição de uma fórmula imagética cria-se uma força impregnante que contém sua “reativação energética”, pois a recordação, além articular o conhecimento histórico, cria, em seus símbolos, “um reservatório das forças que em dada situação sofrem descarga histórica” (WIND *apud* ASSMANN, 2011, p. 244).

Saxl observa a existência de uma “tradição viva da mímica e do gesto” dentro da linguagem gestual imagética, e que foi a partir dessa tradição que se originaram os primórdios das artes plásticas (ASSMANN, 2011, p. 244). A transmissão cultural do símbolo se desenvolve através de uma dinâmica de transmissão distinta daquela que se dá com a escrita, pois existe uma força imediata que emana da imagem e que é mais próxima “da força impregnante da memória e mais distante da força interpretativa do entendimento” (ASSMANN, 2011, p. 244). No inconsciente, portanto, textos e imagens adaptam-se de formas distintas. O fato da imagem ultrapassar essa fronteira, relacionar-se diretamente com o sentido da visão e com as experiências vividas pelo interpretador, confere-lhe um *status* próprio que está conectado com o sobrepeso criativo da imagem: “de objeto da observação ela se transforma em sujeito da aparição” (ASSMANN, 2011, p. 245). A essa força animadora da imagem Charles Lamb nomeou como “arquétipos”, dos quais seriam afetos despertados transubjetivamente que jazem “no mundo da preexistência extramundana” e que “integram o aparato herdado pelo ser humano” (ASSMANN, 2011, p. 245-246).

Sobre este conteúdo onírico e extramundano, Bachelard afirma que a imagem tem, além da história, uma “pré-história”, uma primitividade, e são ao mesmo tempo lembranças e lendas: “qualquer grande imagem tem um fundo onírico insondável e é sobre esse fundo onírico que o passado pessoal põe cores particulares” (BACHELARD, 1978, p. 218).

A força da imagem e sua canonização se materializa através de sua reproduzibilidade (propagação, divulgação, cópias e releituras), sendo que a imagem enquanto paisagem também está vulnerável a tais eventualidades, pois é definida pela nossa percepção modeladora que visa um certo enquadramento, do qual inspira a ordem, e que “é

indispensável à constituição de uma paisagem como tal” (CAUQUELIN, 2007, p. 137). Na obra de Simon Schama, temos como exemplo as paisagens idílicas que constituíram uma série de imagens da Inglaterra rural: um extenso espaço coberto de grama verde, arbustos e árvores. Essa imensidão do verde no cartaz britânico de Frank Newbold expressava a abundância de terras e ao mesmo tempo criava uma imagem idealizada que se relacionava com a posse de terras, e em baixo os escritos: “*your BRITAIN. Fight for it now*”. Estamos perante uma paisagem de temática pastoril que de certa forma se canonizou na Inglaterra através de sua proliferação e cumpriu seu papel enquanto formadora de opinião, enquanto formadora de sonhos: a paisagem ideal para se viver.

A imagem tem esse poder, de atravessar nossa imaginação e de nos fazer viajar no tempo e no espaço, de criar sentimentos que se baseiam em uma visão idealizada da imagem. Para Schama, paisagem, mito e memória andam lado a lado, e tal força é normalmente escondida sob camadas do lugar-comum. Como exemplo, ele remete à um clichê turístico, *cathedral grove*, que são aquelas florestas monumentais formadas por árvores gigantes e diz que esse lugar comum (*commonplace*) é constituído por uma “longa, rica, e significativa história de associações entre o bosque primitivo pagão e sua idolatria às árvores, e as formas distintas da arquitetura gótica” (SCHAMA, 1995, p. 14). Mesmo dentro de uma paisagem urbana “a cidade participa da própria forma perspectivista que produziu a paisagem. Ela é, por sua origem, natureza em forma de paisagem” (CAUQUELIN, 2007, p. 149). George Simmel, a fim de definir sobre o que seria uma paisagem, afirma que a “nossa consciência, para além dos elementos, deve usufruir de uma totalidade nova, de algo uno, não ligado às suas significações particulares nem delas mecanicamente composto” (SIMMEL, 2009, p. 5).

Além do importante papel da escrita e da oralidade na transmissão do conhecimento entre as gerações, vemos através desse estudo a íntima relação que há entre mito, memória e imagem, e a importância do papel da imagem na construção de identidade entre a comunidade, o indivíduo, e o lugar. A constituição do patrimônio e da herança cultural interage com recursos que contribuem para a formação de identidade de um povo, e faz parte de um longo processo formativo que envolve o indivíduo enquanto parte de uma comunidade que possui um pertencimento que ultrapassa a esfera individual. Desta forma, a articulação entre imagem, memória e história mostra-se um sistema multidisciplinar relacionado à percepção do ser humano e ao mundo ao seu redor. A imagem funciona como ferramenta para a memória, portanto com o advento da indústria cultural a imagem acaba ganhando uma grande dimensão na sociedade que se deve principalmente às técnicas de reprodução física e digital.

## Capítulo 2

### GUIGNARD E A PAISAGEM

#### 2.1. Modernismos

O modernismo, movimento literário e artístico ocorreu na Europa a partir de meados o século XIX, tinha como princípio questionar pressupostos básicos relacionados à arte acadêmica e à tradição artística oficial, afirmando a autonomia da arte, liberdade de criação, originalidade e genialidade do artista, buscando novas soluções formais a partir da estrutura da obra de arte e da teoria estética da arte pela arte (RIBEIRO, 2007, p. 117). A ideia da “autonomia da arte” é um conceito fundamental para compreendermos essa mudança dos discursos relacionados à função da arte, pois com o realismo de Courbet e Daumier surge um debate sobre a questão da função social da arte, contrapondo-se ao esteticismo burguês que marcava a época e que defendia o valor de culto<sup>4</sup> da obra, de sua originalidade (RIBEIRO, 2007, p. 117). Walter Benjamin opõe o esteticismo à cultura de massa, o qual é pautada pela emergência da fotografia e das técnicas de reprodução, e que são responsáveis pelo predomínio do valor de exposição e recepção da obra na sociedade de massa (RIBEIRO, 2007, p. 117).

Dentro do movimento modernista no Brasil cujo qual abarcou inicialmente o romantismo, o realismo e o impressionismo, haviam correntes da vanguarda artística, que defendiam utopias revolucionárias e que se inspiraram nas vanguardas europeias. A Vanguarda disseminou-se, ganhando terreno pela Europa e nas Américas, contanto com movimentos como o futurismo italiano, expressionismo alemão, construtivismo russo, dadaísmo, surrealismo, constituindo um segundo momento da história da arte moderna (RIBEIRO, 2007, p. 118). Possuem um caráter militante, revolucionário e utópico, acreditavam que a arte tinha como missão a construção de um novo homem e uma nova ordem social (RIBEIRO, 2007, p. 117), já que a industrialização e o desenvolvimento tecnológico estavam mudando aspectos importantes da sociedade e da interação desta com o mundo. Os artistas usavam palavras de ordem, manifestos, estratégias de choque, questionavam a instituição artística burguesa, e criticavam as categorias da obra de arte, “rompendo a distância entre a arte e a vida” (RIBEIRO, 2007, p. 118).

---

<sup>4</sup> O valor de culto relaciona-se com o caráter ritualístico que envolve a apreciação da obra de arte. Este valor é perdido ou transformado com a reprodutibilidade.

Em 1922, acontece um evento que marcou o modernismo brasileiro. Liderado por Oswald de Andrade, o movimento modernista teve origem em discussões que questionavam a tradição artística, e esses artistas lutavam em prol de uma arte brasileira que tivesse harmonia com as propostas das vanguardas europeias (RIBEIRO, 2007, p. 119). De acordo com a historiadora Aracy Amaral, a semana do dia 22 estava inserida no contexto do nacionalismo emergente da I Guerra Mundial e da industrialização do país, cujo pólo foi São Paulo (RIBEIRO, 2007, p. 117). A semana estaria relacionada com movimentos políticos, tal como o levante dos tenentes no Forte de Copacabana em 1922 e a Revolução de 1924 em São Paulo (RIBEIRO, 2007, p. 119). Tanto o movimento artístico quanto o político lutavam a favor de uma mudança direcionada a ideias nacionalistas, pois enquanto os artistas propunham a construção de uma arte brasileira, os tenentes defendiam um governo centralizado e nacionalista (RIBEIRO, 2007, p. 118). O movimento do Pau Brasil, em 1925, e o movimento Antropofágico, em 1928, proclamaram a modernidade brasileira, sendo São Paulo o grande núcleo do movimento modernista, este tendo desdobramentos posteriores (RIBEIRO, 2007, p. 119-120).

A partir de meados do século XX foram produzidas muitas análises sobre obras e artistas da época do modernismo no Brasil, feitas sobretudo por críticos e historiadores da arte do período. O crítico de arte Mário Pedrosa, por exemplo, em seu livro publicado em 1981 tenta com muito esforço estabelecer os mestres do modernismo de uma forma valorativa, buscando encontrar o nacionalismo nas obras como este sendo o elemento temático mais importante e característico dos pintores das décadas de 20/30. Esta manipulação discursiva que intencionava moldar a nacionalidade do brasileiro é presente também dentro de instituições que trabalham com arquivos e com a história do país.

Apesar dos discursos que projetavam tentativas nacionalistas de unificação, é preciso ficar claro que o modernismo no Brasil, tendo visibilidade na “Semana da Arte Moderna” em 1922, não foi um movimento homogêneo, além disso recebeu influências tanto da arte europeia como da arte latinoamericana. De acordo com Antonio Romera, em México os grandes murais fizeram sucesso, e artistas como Diego Rivera marcaram essas produções murais, ademais, no Brasil, Portinari também executou grandes murais em construções relacionadas ao Estado (ROMERA, Antonio; pp. 5-18 *in*: BAYÓN, Damián, 1984). As cores fortes, o intenso uso de cores primárias de forma saturada, cenários coloridos e de ambiente tropical são características usuais da arte latinoamericana. As esculturas africanas também funcionaram como ricas referências para pintores como Picasso, por exemplo, em seu quadro *Mulheres d'Avignon*. As influências orientais são marcantes nesta época de inícios do séc.

XX, inclusive Guignard, nas suas Noites de São João (figura 1), digeriu muito bem o cenário montanhoso Chinês, a reparar as cores utilizadas e a verticalidade da composição. Os balões eram comuns nesta época das Festas de São João no Rio de Janeiro, local de sua antiga residência que remete à infância do pintor.

Figura 1 - Noite de São João



Autor: Guignard, 1961. Óleo sobre tela, 60,5 x 45,7 cm. Acervo Museu da Arte de Pampulha.

Fonte: Guignard e a Memória Plástica do Brasil Moderno. Reprodução Fotográfica

O período da arte moderna foi também o da globalização da arte. Van Gogh e Matisse se inspiraram muito na arte oriental, este último contribuindo para a tradição da pintura enquanto portadora de linguagens variadas (FRANCASTEL, 1990). A modernidade em Guignard, segundo Carlos Zilio, advém de sua inspiração em Matisse e Cézanne, pois estuda esses dois artistas com afinco a fim de superar o conflito entre desenho e a cor. Em suas pinturas, hora mais ousadas hora mais convencionais, Guignard desenha com a cor, organiza a superfície com manchas coloridas, e adquire uma liberdade crescente no tratamento da cor (ZILIO, 1983, pp. 18-19). O fato de Guignard ter sido interpretado como “uma criatura ingênua, que conseguiu expressar a poesia da ‘alma brasileira’” teve um efeito que esvaziou o sentido cultural e o valor ontológico de sua obra (ZÍLIO, 1994, p. 114 apud AULICINO, 2007, p. 53).

No artigo de Brito, o qual comenta Annateresa Fabris, a modernidade brasileira relaciona-se com o “caráter incipiente de nosso desenvolvimento tecnológico e científico, que levava o artista a introjetar essa problemática fundamental na constituição do ‘real moderno’, antes de vivê-la objetivamente” (FABRIS, 1994, p. 15). Este fator revela o caráter utópico da visão sobretudo do movimento futurista. Guignard trabalha, em suas obras, com seu oposto, com a nostalgia de um passado mítico, e inclui elementos relacionados às tradições e rituais, ou seja, ao tempo cíclico. O aspecto onírico e mnemônico das Paisagens Imaginantes está também no fato de não condizerem com um realismo representativo. O espaço possui sua liberdade, anacronismos e ao mesmo tempo como se carregasse uma essência do local, essência que tem a ver com o ambiente e com a forma que o autor tratou os elementos geográficos e espaciais, se importando com a paisagem de ouro preto e seu caráter simbólico, que é acompanhado pelo terreno acidentado, pelo conjunto de montanhas, pela neblina, pela cidade vista de cima, as pequenas construções vistas de longe assemelhando-se com castelos medievais. Pode-se dizer que são esses os elementos predominantes que constituem a paisagem simbólica da cidade de Ouro Preto. Resta nos perguntarmos como é constituída tal essência simbólica.

Anne Cauquelin afirma que há um movimento cíclico na formação da paisagem enquanto entidade simbólica, que relaciona o nosso exterior as memórias que formamos ao decorrer de um contato visual e literário. Portanto existe uma origem mítica na essência da paisagem que caminha paralelamente com as figuras de linguagem que utilizamos ao descrever um local. Além disso, temos nossas memórias individuais que acabam se fundindo com tal conteúdo mítico e por vezes idealizado, não sendo possível segregar tais camadas, já que um tipo se alimenta do outro nesse movimento cíclico, resultando em uma ideia

específica de paisagem para cada indivíduo, porém ao mesmo tempo com um fundo comum. Em suas Paisagens Imaginantes, o mais importante não são os detalhes da arquitetura ou da sua monumentalidade dos edifícios, como o caso das fotografias de Fontana, mas sim seu caráter simbólico, mítico e fantasioso. Essas características demonstram uma origem mnemônica em suas representações através do tratamento simbólico de elementos específicos que remontam à paisagem de Ouro Preto. Guignard cria um aspecto anacrônico e ritualístico da paisagem, conseguindo retirar do observador a sensação de intimidade com o local. Além desse caráter simbólico, a forma de representação de Guignard também influencia neste sentimento de intimidade, pois ao deixar de lado a forma idealizada acadêmica mas mantendo o caráter figurativo, ele simplifica formas dando um caráter primitivo. O seu lado *naïf* não o faz pertencer a tal estilo, até porque não foi autodidata como Henri Rousseau<sup>5</sup>.

Nas análises críticas modernistas se dava ênfase em contrapor os aspectos de ordem estética e sociocultural (FABRIS, 1994, p. 14). Havia, na época, a preocupação em enquadrar a arte produzida com a teoria do que deveria ser a arte moderna. Com o governo totalitário de Vargas, a partir de 1937 a preocupação de ordem ideológica se sobrepõe às de ordem estética, tanto no âmbito do político-burocrático quanto do produtor artístico (AULICINO, 2007, p. 51). De acordo com Antônio Cândido, a recepção e a função social da obra de arte passam a ser mais importantes do que a sua organização estética, e segundo as conclusões de Carlos Zilio em relação a essa fase do modernismo, não bastava mais que a arte fosse brasileira e moderna, mas deveria ser também social, vinculada aos problemas do povo brasileiro (AULICINO, 2007, p. 51). Assim fala Cândido: “O critério de definição de boa arte passa a ser, nesse período, não mais relacionado ao engajamento estético-vanguardista do artista, mas sim ao grau de nacionalismo” (CÂNDIDO, 1987, apud AULICINO, 2007, p. 51). A renovação formal não definia mais a qualidade da obra, pois o preceito ideológico torna-se prioridade. Assim, no final dos anos 30, Mário de Andrade condena os movimentos de vanguarda que tendiam à abstração, ou às posturas radicais de negação da razão (AULICINO, 2007, p. 51). O intelectual Mário de Andrade condena também o experimentalismo, pois poderia interferir na função social da arte, já que está diretamente ligado ao individualismo do artista (AULICINO, 2007, p. 52).

Em *Aleijadinho e o aeroplano*, Guiomar trabalha a problemática da abordagem

---

<sup>5</sup> Henri Rousseau foi um Pintor Francês autodidata e considerado *naïf* pelas suas formas de representação na pintura e pela sua posição autodidata. Criava paisagens e florestas fantasiosas, e gostava da ideia da selva dos países exóticos. Apesar de nunca ter visitados tais países como África e México, afirmava ter ido à guerra e presenciado situações na selva.

histórica do IHGB e sua *Revista*. O instituto, que foi fundado em 1838, organizou a articulação de sua produção em três temas centrais, que seriam a questão indígena, as descrições de viagens e os temas regionais, com a finalidade de integrar os grupos e a história regional em um amplo projeto de construção nacional, visando alcançar uma homogeneização da visão do Brasil dentro das elites brasileiras (GUIOMAR, 2008, p. 94). O instituto carregava o espírito da história *magistral vitae*, a história como mestra da vida, e conta Manoel Salgado Guimarães que buscavam “celebridades regionais” com o intuito de criar bons exemplos através das biografias de brasileiros distintos e virtuosos, o que contribuiu na construção de “heróis nacionais” (GUIOMAR, 2008, p. 95). Essa apropriação do passado pelo IHGB intencionava usar essa fonte de experiência como exemplo para o presente, adotando uma história linear, como mestra da vida, capaz de articular passado, presente e futuro (GUIOMAR, 2008, p. 93). Tal era o projeto nacionalista adotado pelo Instituto Histórico, cujo qual admitiu uma metodologia específica de se abordar a história que foi continuada pelo projeto modernista posteriormente.

A outra questão que a autora trabalha é o discurso biográfico na criação de um personagem. Por exemplo, na biografia de Aleijadinho escrita por Bretas ele reforça a imagem do artista como o gênio autodidata, utiliza-se de conceitos psicologizantes nas obras de Aleijadinho, e a doença adquire uma grande dimensão em sua biografia. Por isso não irei reproduzir análises que insistem em enfatizar sobre a aparência de Guignard e sua doença do lábio leporino, pois não acho que acrescentaria à análise técnica de suas obras e de sua carreira profissional.

Agora reparemos o que Rodrigo Naves escreve logo na introdução de seu livro “A Forma Difícil”, cujo qual reserva um capítulo apenas para Guignard:

Para a minha a minha análise, Debret caiu do céu. Um neoclássico de quatro costados chega ao Brasil e, talvez até em virtude do sentido social aguçado na escola, procura aos poucos procurar uma forma artística que dê conta de um tipo de existência em tudo diverso na França revolucionária. [...] Guignard é uma velha mania. Foi observando seu trabalho que boa parte dessas ideias ganhou corpo. Artista irregular, em suas paisagens turvas atinge alguns dos momentos mais altos de nossa pintura. Se o vejo (também) como problema, isso tem mais a ver com afeição do que com desdém. Considero Guignard – como pessoa e artista – uma figura emblemática das virtudes e mazelas do país. Santo para os amigos e conhecidos, bebia feito um cão [...] E que esse santo fosse um beberrão inveterado, esclarece um pouco de nossas transigências sociais. [...] Volpi me interessou porque – para além da alta qualidade de sua pintura – é um construtivista das avessas. Em vez de impor

formas e cores marcantes, criou estruturas amenas [...] (NAVES, pp. 35-36).

Em seguida Naves menciona Segall, contando como sua obra fica mais clássica progressivamente no Brasil, e em seguida fala sobre Amílcar de Castro e sua relação com o construtivismo. O que quero apontar é a questão de todo um imaginário que criamos ao lermos um trecho de um texto repleto de figuras de linguagem, sobretudo estando esse logo na introdução, na abertura do livro. Nesta introdução a análise sobre a carreira de Guignard enquanto pintor brasileiro mostra-se a menos impessoal entre as demais, e Carlos Zilio utiliza palavras como “velha mania”, “irregular”, “beberrão”. Pode ser que Guignard admitisse bastante intimidade para as pessoas, fosse amigo de muitas e tivesse muito carinho por elas, mas isso não justifica a forma boêmica que Naves introduziu um dos maiores pintores modernistas do Brasil.

## **2.2. Guignard e a paisagem: Vida e obra**

Neste capítulo vou me dedicar ao trajeto pictórico e geográfico de Guignard, o que nos permite um contato mais palpável com as suas experiências de vida. Guignard nasceu em Nova Friburgo em 1896, provinha de uma família da elite social. Mudou-se, com seus 4 anos, para Petrópolis, onde seu pai trabalhou como fiscal de impostos, comerciante e corretor de imóveis (AULICINO, 2007, p. 13). Um belo dia no ano de 1906, seu pai foi limpar a espingarda de caça e acidentalmente disparou contra si mesmo (AULICINO, 2007, p. 13). O seguro de vida permitiu que a família se mudasse para o Rio de Janeiro no mesmo ano e, para a sorte de Leonor Augusta, sua amada mãe agora viúva, surgiu um barão alemão falido que se interessou em casar-se com ela (AULICINO, 2007, p. 13). Em 1907 mudaram-se para Vevey, Suíça, e depois de frequentar alguns colégios particulares, Guignard terminou seus estudos preparatórios em Munique, para onde se mudaram em 1915 (AULICINO, 2007, p. 13).

De acordo com o livro de registros, matriculou-se em 1916 na Academia de Munique na classe de desenho de Hermann Groeber (1865-1935), cujo qual também havia frequentado a Academia de Munique na segunda metade do século 19 (PALHARES, 2010, p. 67). Groeber tornou-se orientador no curso de modelo vivo em 1907, e depois professor honorário de desenho em 1913 (PALHARES, 2010, p. 68). Hermann Groeber adotava uma dinâmica de convivência interessante entre os alunos, pois além das aulas havia confraternizações de vários tipos entre os estudantes, e tal caráter afetivo de sua dinâmica criava um sentimento de pertencimento dos alunos a uma comunidade artística (PALHARES, 2010, p. 68). Groeber

tinha gosto pelos retratos, era pintor da vida cotidiana do homem do campo Bavário. A influência naturalista e impressionista oferece um caráter mais realista a suas pinturas, onde superou o tom escuro da pintura tonal da Escola de Munique empregando a luz (PALHARES, 2010, p. 68). Essa técnica luminosa tornou-se, no final do Dezenove, índice do “estilo moderno” (PALHARES, 2010, p. 68).

Guignard também frequentou aulas nos semestres de inverno e verão em 1916 e 1917 com o desenhista satírico e caricaturista Adolf Hengeler (1863-1927), o qual se tornou pintor tardiamente de forma autodidata. Estudante na Bavária durante a segunda metade do século 19, ficou conhecido por sua contribuição ao semanário Ilustrado *Fliegende Blätter* (PALHARES, 2010, p. 66). Segundo a autora, suas pinturas “revelam uma influência do Romantismo tardio e do estilo *Biedermeier*<sup>6</sup>, cuja filiação será encontrada [...] em Moritz Von Schwind, Ludwig Richter e no simbolismo de Franz Von Stuck” (PALHARES, 2010, p. 66). Dentre os temas e motivos que Hengeler utiliza estão

[...] figuras mitológicas, cenas religiosas ou de contos de fadas germânicos, casais apaixonados cercados por *putti* e flores em meio a paisagens idealizadas, poetas e pintores observando a natureza e cercados por anjinhos [...], criaturas atemporais em coloridos trajes imaginários (PALHARES, 2010, p. 67).

Palhares repara também o caráter convencional do desenho dentro da fantasia e do simbolismo de suas pinturas, num “tom edulcorado e artificial” (PALHARES, 2010, p. 67). Provável que este estilo convencional fosse de gosto do público, o que respaldava as produções do pintor (PALHARES, 2010, p. 67).

---

<sup>6</sup> O termo *Biedermeier* designa um período de finais do século XIX e faz referência à cultura burguesa conservadora da época, caracterizada na arte pela representação do idílico e do ambiente doméstico.

Figura 2 - Vista do leste para a península de Wasserburg no Lago de Constança



Autor: Hermann Groeber. Óleo sobre tela, 73 x 98 cm.

Fonte: Blouin Art Sales Index<sup>7</sup>

Figura 3 - O semeador



Autor: Adolf Hengeler, 1911. Óleo sobre tela, 80,8 x 92,5 cm.

Fonte: Kunstkopie.de

---

<sup>7</sup> Disponível em: <[https://www.blouinartsalesindex.com/auctions/Hermann-Groeber-4916846/Blick-vom-Osten-auf-die-Halbinsel-Wasserburg-am-Bodensee->](https://www.blouinartsalesindex.com/auctions/Hermann-Groeber-4916846/Blick-vom-Osten-auf-die-Halbinsel-Wasserburg-am-Bodensee-) Acesso em: 22 junho 2018.

Figura 4 - A ilha dos Mortos



Autor: Arnold Böcklin, 1880. Acervo Öffentliche Kunstsammlung, Kunstmuseum, Basileia, Suíça.

Fonte: [www.stmoroky.com](http://www.stmoroky.com)<sup>8</sup>

Figura 5 - Jockey Club ao Anoiecer



Autor: Guignard, 1951. Óleo sobre madeira. 42 x 52 cm.

Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural<sup>9</sup>

<sup>8</sup> Disponível em: <<http://www.stmoroky.com/reviews/gallery/bocklin/iotd.htm>> Acesso em: 22 junho 2018

<sup>9</sup> JOCKEY Club ao anoitecer [Jockey Club]. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra1886/jockey-club-ao-anoitecer>>. Acesso em: 07 de Dez. 2018.

O romantismo fantástico dos pintores alemães, tal como demonstra Böcklin na figura 4, nos remonta à pintura “Jockey Club”, de Guignard. Na figura 5 o cenário predominantemente escuro, as arestas bem delineadas, altos contrastes, remetem visualmente ao romantismo alemão. As figuras parecem flutuar em meio a escuridão. Os pontos brancos conferem um ar fantasmagórico, é como se houvesse uma luz própria emanando das figuras. O balão branco no canto direito do quadro alude a uma lua cheia, mas a real lua encontra-se vermelha, atrás da igreja do canto esquerdo. De um lado há uma igreja de duas torres na frente de um pequeno morro, e do outro lado uma minúscula igreja em cima de um morro gigante. Reparemos que o autor consegue um contraste de caráter fantástico, pois o modo chapado que ele trata formalmente os morros ao fundo deixa as figuras na superfície, retirando a impressão de profundidade ou qualquer tipo de perspectiva. É como se estivéssemos vendo duas escalas ao mesmo tempo, no mesmo plano visual. As cores que ele utiliza são as que constituem a bandeira do Brasil: o amarelo no céu e o azul no chão, com a bandeira verde no meio e os pontos brancos espalhados por toda a tela – as cabeças – assemelhando-se a estrelas. Mas, por trás, posicionada entre a igreja e a bandeira verde, temos uma lua vermelha. O vermelho, que simboliza sangue (na cultura ocidental moderna), não aparece na bandeira do Brasil, mas aparece em sua história. Apesar do quadro ter amarelo, verde e azul, predomina-se uma paleta obscura.

O intenso contato que Guignard tinha com Ismael Nery e Murilo Mendes também trouxe inspiração para sua pintura, aproximando-o de um conteúdo simbolista e metafísico (AULICINO, 2007, p. 55). Nos anos 30, durante a difusão do Nacionalismo, alguns intelectuais elegeram suas pinturas que se relacionavam à questão da identidade nacional, sendo que a produção de Guignard neste período, apesar de ser bem diversificada, parece ter respondido à demanda do período (AULICINO, 2007, p. 55).

As produções que cercavam Guignard e que formavam seu contexto de inserção artística na Alemanha era um tipo de arte

[...] bastante popular e aceita pelo gosto médio e pelo meio acadêmico como sendo 'moderna'. No caso de Hengeler, uma visão adocicada simbolista-romântica de inspiração pangermânica e de Groeber um estilo *pleinarista* de temas rurais, de preferência bávaros, que de certa forma denunciavam uma modernidade já aclimatada (PALHARES, 2010, p. 68).

Palhares compara essa maneira miniaturizada que Guignard trata os objetos de primeiro plano e as paisagens montanhosas de limites indefinidos ao fundo com a sensação de

intimismo e proximidade que os pintores flamengos conseguiam (PALHARES, 2010, p. 79). O interesse que despertou Guignard pelas paisagens montanhosas que encontrou no Brasil talvez seria inexistente se não conhecesse toda essa tradição (PALHARES, 2010, p. 79). Na época de sua formação Guignard também estava próximo à uma importante coleção pública de arte européia dos séculos 18 e 19. A *Neue Pinacothek* tornou-se num dos principais acervos da arte moderna daquele momento por estar repleta de produções do chamado *Klassische Moderne* (PALHARES, 2010, p. 79-80), o que incluía obras impressionistas e pós-impressionistas da França. Conhecia também os trabalhos de pintores do romantismo alemão tais como Goya, Caspar David Friedrich, Gainsborough, Turner, Constable, Lovis Corinth, Odilon Redon, entre outros. O contato que Guignard teve com os mestres secessionistas Hermann Groeber e Adolf Hengeler “abriu-lhe um caminho alternativo em relação aos rigorosos parâmetros acadêmicos” (AULICINO, 2007, p. 3). Confirmando aqui a influência pós-impressionista, Lélia Frota diz como o expressionismo foi importante, tendo ele um amor e adoração por Van Gogh, tanto nas pinturas quanto nas citações (FROTA apud AULICINO, 2007, p. 4).

Depois de passar por uma paixão infeliz com Anna Döring, a qual parece que o abandonou no altar, ele sai de Munique em 1924 e se instala em Florença para estudar a pintura do Quattrocento italiano nos Uffizi e no Pallazzo Pitti (AULICINO, 2007, p. 4). Entre vários pintores quatrocentistas italianos, Guignard admirou sobretudo Botticelli (AULICINO, 2007, p. 4). Conheceu Picasso quando foi expor no Salão de Outono em Paris em 1927, onde passou a residir em um Hotel chamado Namur da capital francesa, participando novamente da exposição no ano seguinte (AULICINO, 2007, p. 4). Em 1926 sua mãe morre, e em 1927 morre sua irmã mais nova, ambas afastadas de seu convívio, fato que o impulsionou a procurar suas raízes novamente, retornando ao país de origem aos 33 anos de idade (AULICINO, 2007, p. 4).

Passado-se 14 anos de sua ida para a Europa e depois de sofrer grandes perdas e desilusões amorosas, Guignard volta para o Brasil em 1929 com a intenção de se estabelecer definitivamente (AULICINO, 2007, p. 4). Se instalou no Rio de Janeiro e no mesmo ano participou do Salão de Belas-Artes, ganhando uma medalha de bronze com o retrato de Glorinha Strobel, considerada “surpreendente para os padrões acadêmicos cariocas por sua liberdade estilística” (AULICINO, 2007, p. 4-5). No início, com exceção de Ismael Nery, Guignard não tinha muitas relações com outros pintores, pois ele se queixava que esse ambiente artístico era “bem atrasado com relação à Europa”, mas estabeleceu uma forte conexão com escritores modernistas (AULICINO, 2007). Depois do Salão Revolucionário de

1931, que foi uma mostra da Escola Nacional de Belas Artes dirigida por Lúcio Costa, Guignard faz novas amizades com artistas modernos, incluindo Cícero Dias, Goeldi e Portinari (AULICINO, 2007, p. 5).

Atuou como professor de desenho e pintura de 1931 a 1943 na Fundação Osório, instituição que amparava meninas órfãs de soldados das forças armadas (AULICINO, 2007, p. 5). Em 1935 Guignard deu seis meses de aulas de desenho no recém-criado Instituto de Artes da Faculdade de Filosofia da Universidade do Distrito Federal. A partir de 1933 colaborou com aulas de desenho e pintura em um ateliê localizado nos Arcos da Lapa, e de 1936 a 1941 esteve produzindo paisagens e naturezas mortas no Jardim Botânico, com motivos retirados da flora brasileira (AULICINO, 2007, p. 5). Nesse período recebeu vários prêmios<sup>10</sup> e participou de inúmeras exposições<sup>11</sup>. De acordo com os requisitos do prêmio, ele deveria perfazer o circuito modernista pelas cidades históricas, que foi quando viajou, em 1941, para Minas Gerais, Paraná, interior do Rio de Janeiro e São Paulo, onde registrou uma série de paisagens da arquitetura colonial (AULICINO, 2007, p. 6). No seu período de estadia em Itatiaia no Hotel Repouso, Guignard

[...] trocou o favor da estadia por trabalhos artísticos, como ilustração de cardápios, convites e diversas ornamentações em portas, janelas, armários, vigas e batentes, em motivos rococós, e outros populares que recordavam as decorações bávaras (AULICINO, 2007, p. 6).

Em 1943, alguns alunos que tinham aulas gratuitas com Guignard graças ao projeto da União Nacional dos Estudantes se juntam para pagar uma contribuição pela orientação e alugam um novo espaço, uma antiga gafieira da Lapa chamada Flor do Abacate, entre os alunos estavam: Iberê Camargo, Geza Heller, Alcides Rocha Miranda, Vera Mindlin, Maria

---

<sup>10</sup> Seu quadro “Bambus” (1937) recebeu o segundo prêmio no Salão oficial de Buenos Aires. Em 1939, recebeu a medalha de prata do XLV Salão Nacional de Belas Artes pela pintura “Retrato de Semíramis Siqueira” e, em 1940, adquiriu o Prêmio Viagem ao País com “Lea e Maura” ou “As Gêmeas”. Em 1942 recebeu a medalha de ouro da Divisão Moderna do 48º Salão Nacional, pela paisagem “Serra do Mar, Itatiaia”.

<sup>11</sup> Em 1930 participou da coletiva de arte brasileira do *Roerich Museum* de Nova York, e em 1937 levou essa exposição para museus norte-americanos, inclusive as obras de Guignard. Em 1938 participou do II Salão de Maio de São Paulo, e nesta mesma época Mário de Andrade adquire sua obra chamada “A família do fuzileiro naval”. Outra que acaba por ser comprada pelo Museu de Arte Moderna de Nova York é a sua “Noite de São João”, em 1942.

Campello, Werner Amacher e Milton Ribeiro (AULICINO, 2007, p. 6). Assim formou-se o Grupo Guignard no Rio de Janeiro, onde o pintor dava aulas de caráter livre. A exposição que Guignard organizou em 1943 juntamente com seus estudantes não foi apreciada de forma tão pacífica, pois os alunos da vertente acadêmica se revoltaram contra as obras e destruíram um desenho de Iberê Camargo, resultando no encerramento da exposição (AULICINO, 2007, p. 6). O acontecimento promoveu Guignard de tal forma que depois foi convocado por Juscelino Kubitschek para criar e lecionar um curso de arte moderna na capital mineira (AULICINO, 2007, p. 6). A mudança do artista para a capital mineira em 1944 teve consequências em sua visibilidade dentro do contexto artístico nacional e passou a ter uma importância chave enquanto professor e difusor do modernismo em Minas (AULICINO, 2007, p. 7). Tentou sempre manter o caráter livre de sua escola, e lutou por isso até sua morte. Durante sua gestão ele não permitiu que a Escola Guignard se juntasse ao Instituto de Arquitetura. Depois que morreu, a Escola Guignard burocratizou-se.

No período que abarcou inícios dos anos 30 até os anos 50 a questão do tema em pintura mostrava-se fundamental para o modernismo brasileiro, do qual construir uma cultura fundamentada na identidade nacional era um dos objetivos dos artistas modernistas (AULICINO, 2007, p. 7). Em suas paisagens vemos a forma abundante com que Guignard representava a natureza, utilizando grandes espaços naturais para construir seus cenários que ganhavam assim um protagonismo inédito. Diferente de Tarsila, Guignard apresentou-nos uma profundidade peculiar nas suas paisagens (AULICINO, 2007, p. 7), e através da fatura do espaço em suas representações ele passa a ideia da imensidão de nosso país e da riqueza da natureza brasileira.

Aulicino conclui que em Guignard “é o sentimento que modula o processo criativo, o tempo artesanal de sua pintura”, como se os elementos não destoassem do ritmo de sua paisagem, apesar do caráter fragmentário em suas paisagens imaginantes (AULICINO, 2007, pp. 13-14). Guignard capta na vida da comunidade um tempo da ordem do sagrado, pois reverência em suas pinturas o ciclo da natureza (AULICINO, 2007, p. 14). Aulicino relaciona o tempo mítico com os povos indígenas, tempo esse que se realiza como linguagem e onde há um equilíbrio entre o homem e a natureza, tendo Guignard a visão de uma sociedade utópica, “que não violenta a si, nem ao seu meio ambiente”, e na pintura encontra uma forma de manifestar o sonho da construção de uma Nação Brasileira, “mas deixando de lado as grandes exaltações dos que tiveram engajados no Movimento Modernista Brasileiro” (AULICINO, 2007, p. 14).

Na estética de Mário de Andrade<sup>12</sup> encontramos um ar de desprezo em relação à arte internacional, uma ênfase ao caráter nacional das obras, além de que Mário de Andrade não favorecia em suas críticas as pinturas de caráter exclusivamente estético. Olívio Tavares de Araújo escreve no catálogo de uma pequena mostra que a obra de Guignard é visivelmente moderna, porém não é modernista, já que não tem ideologia nem aderiu a um projeto preexistente, a uma tendência ou escola, e afirma que “nunca foi, em definitivo, ‘de vanguarda’” e pode parecer anacrônica (ARAÚJO apud RIBEIRO, 2009, p. 8)

O caráter ritualístico da abordagem de Guignard aparece sobretudo em suas famosas Noites de São João. A repetição temática, algo marcante nas obras de Guignard, reafirma o caráter dos rituais, que também possui em sua natureza a repetitividade constante. Sobre o tempo mítico, Francastel afirma que

O mito é a palavra e o modo de conhecimento desde que nem o tempo, nem o espaço sejam considerados como introduzindo uma oposição fundamental entre os seres e as coisas. Para o pensamento mítico, a vida circula eternamente no universo, estabelecendo ciclos de passagem entre os seres. O princípio mítico supõe a crença absoluta no princípio de identidade, ele implica também a crença na importância fundamental da vida genética dos seres humanos e em sua identidade com a vida do mundo. Nessa forma de pensamento, o espaço é pouco diferenciado [...] A linguagem mítica permite que os homens joguem e valorizem os atos em que se expressam sua afetividade e seu poder. [...] Nesse universo mítico, o espaço é sempre reduzido, como nas formas topológicas do conhecimento, à experiência íntima e ativa do sujeito. [...] Ele transforma seu corpo e sua percepção no centro do universo [...] Ele apreende globalidades, totalidades espaciais. (FRANCASTEL, 1990, p. 95)

Ana Maria de Moraes Belluzzo, ao refletir sobre a pintura “Família do Fuzileiro Naval”, reconhece que Guignard intui uma especificidade do retrato fotográfico que inclui e enquadra fragmentos de um tempo que se renova a cada retrato, sem perder a memória do percurso (BELLUZZO apud AULICINO, 2007, p. 62). Com um olhar deslumbrado, Guignard vê-se humoradamente como um estrangeiro que redescobriu o Brasil da infância, e muitas

---

<sup>12</sup> Mário de Andrade tinha uma posição estética que se baseava na supressão do individualismo moderno. O fazer artístico, assim, tornava-se uma ação produtiva, que tinha como objetivo “a fabricação de um produto”, sem atender a nenhum desejo do artista. O que se deveria perseguir era a melhoria da técnica ou habilidade do artista e não mais o próprio artista ou suas habilidades pessoais (MORAES, 1999, p. 71).

vezes esse olhar impõe convenções, concepções científicas e fantasias românticas (AULICINO, 2007, p. 109). O pintor tem a consciência de que as fantasias participam da construção do “gosto”, mostrando de um lado o exotismo estrangeiro e do outro a busca por padrões nacionalistas (AULICINO, 2007, p. 109-110). Em “Floresta Tropical” Guignard utiliza-se da antiga técnica italiana de enquadramento, a *veduta*. O primeiro plano é formado por folhagens e animais que abrem caminho para o horizonte. Nos transporta para um ambiente exótico, decorativo, colorido e fantasioso. O caráter decorativo que constitui certa artificialidade nesta obra de Guignard “revela o diálogo com a produção de imagens dos viajantes estrangeiros em busca da exuberância tropical” (AULICINO, 2007, p. 109).

Nesse momento de construção histórica do observador, os viajantes criaram um conjunto de obras que constituíram a “ideia de natureza” do Brasil, com a utilização de ícones da natureza e emprestando significados simbólicos de outras civilizações (BELLUZZO, 1996, p. 16). As crenças dos europeus sobre o país exótico culminam em representações idealizadas, devendo considerar, portanto as origens míticas em relação à natureza dos viajantes (BELLUZZO, 1996, p. 16). Além disso, o prestígio do tema natural tem relação com a reconstrução da ideia da natureza a partir do século XVI, época de grande desenvolvimento científico da qual os viajantes contribuem para o projeto enciclopédico através de ilustrações que agrupam os seres da natureza (BELLUZZO, 1996, p. 16). Belluzzo (1996) destaca que as imagens do século XVI fundamentam-se em analogias dos viajantes, abordagens que incluíam a relação do Novo Mundo com ideias advindas da Antiguidade, e essa aproximação se constituiu pela linguagem simbólica.

### **2.3 A pintura de paisagem**

Pode-se dizer que antes do século XVIII, majoritariamente, a pintura de paisagem possuía um caráter bastante cenográfico. Tanto nas telas barrocas onde a natureza aparece como um grande pano de fundo para as cenas mitológicas, quanto nas paisagens neoclássicas e românticas onde os edifícios, às vezes em ruínas, juntamente com a paisagem natural funcionam como grandes cenários para um tema principal que tem a vida humana como o principal elemento. Além das temáticas campestres, as paisagens urbanas e marinhas eram também muito abordadas pelos pintores do barroco e do romantismo, funcionando como uma excelente forma dos pintores exibirem mestria através de motivos difíceis, tendo como exemplo disso as marinhas e as naturezas-mortas dos pintores holandeses.

A relação entre o cenário teatral e a pintura remonta à uma tradição que foi mantida

desde as pinturas murais dos Romanos. Considerando essa relação, Francastel menciona os acessórios e suas metamorfoses ao decorrer do Quattrocento: carros, árvores, rochedos, oratórios, templo, castelo, chafariz, sebes, torre, trono, montanha, navio, etc, formam um conjunto que pertence ao universo do teatro, e não ao da realidade (FRANCASTEL, 1990, p. 41). Sobre tradição e inovação na pintura, Francastel afirma que as gerações “inovam ao transformar a significação das coisas, não a descobrir, cada vez, seus modelos”, sendo que “o que importa é o partido que se tira das coisas, não as coisas em si mesmas”, pois “o objetivo dos artistas não é decifrar as propriedades contidas nas coisas, mas criar um sistema mental de representação” (FRANCASTEL, 1990, p. 41). Os objetos que aparecem na pintura não são os objetos em si, mas representações que fazem parte de uma linguagem específica e que está em frequente transformação e adaptação (FRANCASTEL, 1990).

Com a Escola de Barbizon, as experiências pictóricas à *plen air* começaram a surgir com mais força, trazendo o naturalismo para as pinturas da vida no campo. A natureza servia de cenário principal para a vida campestre, e apesar de terem essa experiência ao ar livre, normalmente os pintores finalizavam a obra dentro do estúdio – esquema que não será seguido pelos impressionistas<sup>13</sup>. Devemos perceber sobretudo as contribuições que Escola de Barbizon ofereceu em relação ao protagonismo da natureza e à transformação do tema.

Na arte moderna europeia reparamos uma gradativa transformação do tema e da própria importância do tema. A pintura de paisagem difundiu-se nesta época de transformações temáticas como o melhor meio para explorar os efeitos da luz e das sensações da visão. Leonardo da Vinci, já naquela época, discutia sobre os estados da água e seus efeitos, afirmando que este era o elemento mais importante e dinâmico que a natureza oferece: encarna nos estados líquido, gasoso, onde se encontra com as nuvens, e sólido. Elementos da natureza como a água, o céu e a luz foram fontes de inspiração para inúmeros artistas que se interessaram por essa dinâmica da percepção que temos sobre o espaço ao nosso redor e seus fenômenos. Os desenvolvimentos científicos em relação à ótica e à percepção visual também colaboraram para esse despertar ótico dos pintores, mesmo que de forma experimental.

Depois de viver por 14 anos sob os céus da Europa, Guignard retorna ao Brasil e é tocado pela luz tropical, o que gerou o desafio de novas possibilidades cromáticas considerando sua formação europeia (ZILIO, 1983, p. 19). Zilio afirma que apesar das obras

---

<sup>13</sup> Os impressionistas pintavam ao ar livre, do início ao fim do processo. Diferente das correntes acadêmicas, que permitiam os esboços ao ar livre, porém a finalização do quadro era dentro do estúdio.

não terem uma “sequência retilínea”, há uma tendência dominante em suas pinturas, constituída

[...] por cores rebaixadas e matéria densa, onde as formas são delineadas por um traço preto, para uma pintura de cores intensas, com a tinta bastante liquefeita [...]. Esta crescente liberação cromática, que coincide com uma pincelada cada vez mais solta, altera também a importância da nuvem e sua pintura. De componente de fundo, torna-se cada vez mais um elemento presente, chegando a dominar em alguns trabalhos, através de uma fusão com as montanhas, toda a superfície da tela. (ZILIO, 1983, p. 19).

Neste percurso que toma suas paisagens, a porta para a subjetividade será um elemento cada vez mais presente (ZILIO, 1983, p. 19).

Figura 6 - Paisagem Imaginária



Autor: Guignard, 1960. Óleo sobre tela. 96 x 55 cm. Coleção Particular, São Paulo.

Fonte: Guignard e a Memória Plástica do Brasil Moderno. Reprodução Fotográfica.

Figura 7 - Ouro Preto



Autor: Guignard, 1949. Óleo sobre madeira. 96 x 55 cm. Coleção Particular, Rio de Janeiro.

Fonte: Guignard e a Memória Plástica do Brasil Moderno. Reprodução Fotográfica.

Mestres como Frans Post (1612-1680) e Castagneto (1851-1900), o primeiro holandês e o segundo italiano, contribuíram profundamente na tradição da pintura de paisagem brasileira. Nascido em Itália, Castagneto vem para o Brasil em 1874 e se matricula na Academia Imperial de Belas-Artes<sup>14</sup>. Quando seu orientador George Grimm rompe com a Academia, Castagneto o acompanha na instalação de um ateliê ao livre na Praia da Boa Viagem, em Niterói, e lá desenvolve e aperfeiçoa seu domínio técnico, manifestando tendências românticas<sup>15</sup>.

Nesta pintura a óleo da figura 9, Castagneto retrata o rio de São Paulo, com um barco às margens e morros ao fundo. Reparemos que esta pintura apresenta uma abordagem mais naturalista da paisagem, a luz amarelada que incide sobre o ambiente evidenciando o clima tropical é contrabalanceada pelos tons frios do violeta e do azul. As pinceladas se evidenciam no plano mais próximo, dando uma textura, e diminui gradualmente conforme a profundidade

---

<sup>14</sup> Enciclopédia Itaú Cultural, 2018. Disponível em:

<<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa21306/castagneto>> Acesso em: 23 de setembro de 2018.

<sup>15</sup> Enciclopédia Itaú Cultural, 2018. Disponível em:

<<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa21306/castagneto>> Acesso em: 23 de setembro de 2018.

do horizonte, também podemos reparar na gradação da paleta de cores no sentido de baixo para cima, do amarelo ocre para o azul, respectivamente.

Figura 8 - Paisagem com Rio e Barco ao Seco em São Paulo



Autor: Giovanni Battista Castagneto, 1895. Óleo sobre tela, 33 x 55 cm.

Fonte: Acervo do MASP<sup>16</sup>, São Paulo.

Figura 9 - Praia e Igreja de Santa Luzia



Autor: Giovanni Battista Castagneto, 1885. Óleo sobre tela, 36 x 75 cm.

Coleção Particular. Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural<sup>17</sup>

Na figura 9 Castagneto aproximou-se mais da paisagem urbana e preocupou-se em expor os elementos da cidade. As rochas servem de suporte para uma pesada construção – a

---

<sup>16</sup> Disponível em: <<https://masp.org.br/acervo/obra/paisagem-com-rio-e-barco-ao-seco-em-sao-paulo-ponte-grande>> Acesso em: 22 de junho 2018.

<sup>17</sup> Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra1107/praias-e-igreja-de-santa-luzia>> Acesso em: 23 de junho 2018.

igreja – e os morros como plano de fundo são antecidos pelas outras casas à beira da praia. O pintor explora aqui o uso de uma perspectiva linear, e as cores azuladas ao fundo nos passam uma distância atmosférica. Os pontos mais altos de luz na pintura encontram-se logo à frente, na areia e na construção. A iluminação segue, portanto, uma hierarquia: o maior contraste e a maior iluminação encontram-se em primeiro e segundo plano. Apesar de apresentar uma parcela da cidade ou da aldeia, Castagneto valoriza mais a representação do monumento e a paisagem em vez da vida da comunidade, sendo essa representação de caráter monumentalizante do local. Até mesmo o ponto de vista é de baixo pra cima, recurso utilizado também no cinema e na fotografia para passar a noção de monumentalidade, grandeza e superioridade de algo ou de alguém.

Outro pintor que contribuiu para a herança de pintura de paisagem no Brasil foi Frans Post. Post foi um pintor holandês trazido pela expedição de Maurício de Nassau realizada no final de 1636 (LAGO; DUCOS, 2005, p. 15). A missão que Post recebeu de Maurício de Nassau foi de registrar as paisagens da região que estavam sob controle holandês, assim como as batalhas e os principais edifícios que haviam caído sob o domínio holandês (LAGO; DUCOS, 2005, p. 15). Post mergulha o espectador em uma atmosfera exótica a partir de uma composição onde os elementos não são fotocópias da realidade, mas frutos da criação fantasiosa do pintor, juntamente com o que ele encontrou de exótico e icônico em terras forasteiras.

Figura 10 - Capela com pórtico



Autor: Frans Post. Óleo sobre madeira, 43.20 x 57.80 cm.

Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural<sup>18</sup>

Na pintura da figura 12 a vegetação serve como uma espécie de moldura para o horizonte longínquo. Com uma tonalidade mais escura que o resto da composição, a vegetação contribui para destacar o céu e a luz que ilumina o resto do cenário, com a capela em evidência. Como se estivesse surgindo por detrás dos arbustos, o edifício iluminado por uma luz amarelada recebe os fiéis que caminham em sua direção. Esta pintura exhibe o caráter monumental do edifício, o qual se encontra num cenário repleto de animais e plantas, sob um céu azul que remete ao clima tropical. Dois elementos se destacam nesta pintura: o caráter monumental do edifício, apesar deste ser relativamente singelo, e o cenário exótico da região. Reparemos que Post dá extrema importância ao céu: é um elemento essencial em suas paisagens, não apenas um pano de fundo para as figuras... essa característica também encontraremos nos céus de Guignard. A vegetação exótica oferece uma pitada de fantasia para o cenário.

---

<sup>18</sup> Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra24410/capela-com-portico>> Acesso em: 23 de junho 2018.

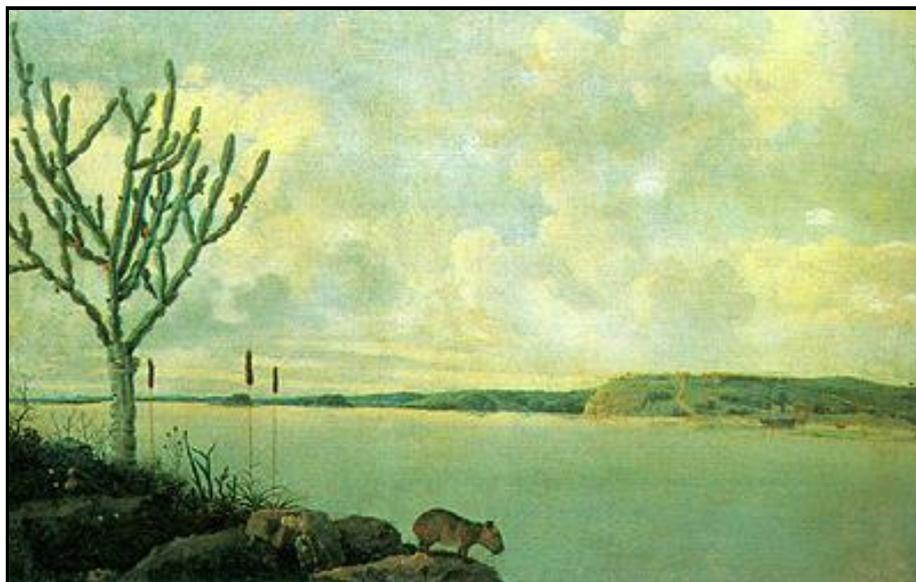
Figura 11 - Claustro Franciscano de Igaracu



Autor: Frans Post. Óleo sobre madeira, 48 x 70 cm.

Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural<sup>19</sup>

Figura 12 - O Rio São Francisco



Autor: Frans Post, 1939. Óleo sobre tela, 60 x 88 cm.

Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural<sup>20</sup>

---

<sup>19</sup> Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra24414/claustro-franciscano-de-igaracu>> Acesso em: 23 de junho 2018.

<sup>20</sup> Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra24407/rio-sao-francisco-e-o-forte-maurits>> Acesso em: 23 de junho 2018.

Nesta pintura, Post captura um animal exótico à beira da água (sim, uma capivara era exótica para o holandês). Apresenta um caráter bastante decorativo, contudo, em obras posteriores, nas gravuras de Barleaus por exemplo, o autor expressa uma preocupação mais documental (LAGO; DUCOS, 2005, p. 15). São Francisco é o rio mais importante que atravessa o Nordeste do Brasil, e provavelmente o artista acompanhou Nassau, o qual tinha finalidades bélicas, em sua expedição em 1638 que seguiu o curso do rio. Apesar de estar comprometido em uma missão que tinha como finalidade um projeto de cunho político, o pintor conseguiu tratar as composições com originalidade, “muitas vezes deixando o tema 'oficial' apenas como pano de fundo” (LAGO; DUCOS, 2005, p. 17).

Guignard, em sua trajetória na pintura, retratou o Jardim Botânico do Rio de Janeiro através de um esquema de composição que muito lembra Monet em “Ponte sobre lagoa de vitórias-régias”. Não tanto na forma das pinceladas, pois repara-se que as pinceladas de Monet eram mais leves, passa uma sensação de vento e movimento, e no “Jardim Botânico” de Guignard ele utiliza-se de mais rigidez, as figuras parecem estar na superfície da tela, mais planas, mais densas. Porém em termos de elementos e ponto de vista, percebemos esse grande câmbio de referências. A matiz predominante em ambos os casos é o verde, porém o tratamento da cor aplicado por Guignard tende ao tom mais terroso, enquanto que Monet alcança a vibração cromática através de cores mais saturadas e vivas. Na pintura de Guignard, mesmo as plantas que se encontram mais afastadas nos saltam à vista como se estivessem na superfície da tela. Não utiliza a perspectiva ortogonal para passar a impressão de afastamento nem ponto de fuga, diferente de Monet, que adiciona sutilmente um ponto de fuga logo abaixo da ponte coincidindo com a faixa escura atrás que sobe até a extremidade do quadro.

O “Jardim Botânico” de Guignard possui um caráter mais decorativo, não faz questão e seguir uma tridimensionalidade espacial realista. Neste quadro, isso se deve ao fato de não ficar muito bem definido para os nossos olhos o que está em primeiro plano e o que não está, essa falta de ponto de fuga, falta de um claro-escuro hierárquico que ofereça a relação de profundidade, e essa aparente confusão nos faz reparar os objetos de uma maneira menos objetiva e sem conseguir estabelecer de primeira uma hierarquia de planos sobre os elementos. Se eu me concentrar, consigo enxergar a faixa de cima como uma espécie de recorte abstrato. Os elementos figurados aparecem altamente borrados ao fundo. Em Monet a protagonista é a ponte, que atravessa o campo visual e se destaca da vegetação atrás. É o objeto mais definido do quadro, o que resulta em um aspecto mais sólido que os outros elementos naturais. A ponte está em primeira posição de destaque do quadro todo se comparada aos outros elementos.

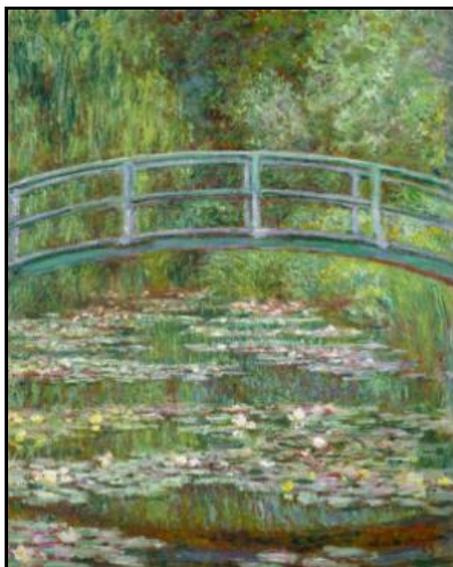
Se Guignard inspirou-se nos céus de Post, quando pintou as vitórias-régias do Jardim Botânico lembrou-se de Monet. Na pintura que mostra a figura 15, reparamos que os elementos de destaque são as vitórias-régias, das quais ocupam mais da metade do quadro. Suas flores chamam a atenção não pelos detalhes, que não há muitos, mas pela maneira sucinta que o pintor utiliza a cor mais pura e como se cada pétala fosse uma única forte pincelada. Monet nos oferece uma natureza mais fragmentada em leves pinceladas, o que nos passa aquele tempo fugidio, a impressão da brisa e do frescor. Enquanto isso Guignard prefere parar no tempo, oferecendo algo mais estático para os olhos, mais sintetizado, simbólico e decorativo. A pintura de Guignard é visivelmente menos naturalista, não segue uma regra aparente de perspectiva, estabelece também um maior contraste entre o figurado e o abstrato, utiliza-se de recortes mais bruscos na superfície, e nos permite uma espécie de leitura mais fragmentada de seu quadro, como se o todo pudesse se desfazer em partes. Em Monet a leitura desse quadro é mais totalizante, no sentido de apreendermos o todo para compreendermos os detalhes. Essa mudança de modos de leitura que o quadro de Guignard permite requer a readaptação de nossa percepção em relação à imagem que temos diante de nós. Enquanto Monet desejava passar as sensações do ambiente da forma mais dinâmica possível, naturalista, e estudar os efeitos da luz sobre a superfície, Guignard estagnou o tempo e fragmentou o espaço. Essa confusão dos planos no quadro de Guignard nos faz voltar a atenção para as flores e suas pétalas espichadas desabrochando sobre a água. De forma mais introspectiva, Guignard consegue aproximar intimamente o leitor ao elemento da natureza em si, enquanto que Monet nos aproxima mais da sensação de estar em um cenário repleto de natureza, ou seja, da presença da natureza.

Figura 13 - Jardim Botânico



Autor: Guignard, 1937. Óleo sobre madeira. 76 x 76 cm. Coleção Particular.  
Fonte: Guignard e a Memória Plástica do Brasil Moderno. Reprodução fotográfica.

Figura 14 - Ponte sobre uma lagoa com nenúfares



Autor: Monet, 1899. Óleo sobre tela, 92,7 x 73,7 cm.  
Fonte: Acervo Museu Metropolitano de Arte de Nova York<sup>21</sup>

---

<sup>21</sup> Disponível em: <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/437127>> Acesso em: 23 de junho 2018.

Essa forma íntima de abordar os elementos é muito importante na obra de Guignard. O caráter primitivo, quase infantil que adota, produz uma impressão de que ele pintou suas flores com um certo afeto, com um ar pueril, como se estivesse querendo mostrar como a presença das flores é importante. Talvez esse sentimento de intimidade que ele alcança através desse tratamento específico nos leve a suscitar outros sentimentos relacionados à intimidade, o afeto seria um desses sentimentos. Outro importante fator que nos permite ver essa abordagem mais íntima do objeto é a forma que Guignard utiliza sua técnica, pois ele não a utiliza para expor seu virtuosismo técnico, o que não lhe falta. De modo geral, o/a artista quando expõe seu virtuosismo, ele/a automaticamente cria uma barreira de habilidades entre ele/a e o observador. Quando vemos uma pintura na qual o virtuosismo não é tão óbvio ou aparente, essa barreira torna-se mais frágil. Quando vamos ao museu e vemos um quadro aparentemente pintado de uma forma precária ou aleatória e dizemos que até uma criança poderia fazê-lo, isso é um sinal de que a barreira foi realmente quebrada, ou seja, o observador já não vê diferença entre as habilidades técnicas de um pintor e de uma criança, o que não quer dizer que o pintor não tenha aplicado conscientemente uma técnica. Ou seja, quanto maior o virtuosismo alcançado maior será esta barreira simbólica técnica entre o público e o pintor e, portanto, este fator por si só afasta o sentimento de intimidade.

Além da força da pintura ocidental sobre as obras de Guignard, é interessante notar uma espécie de parentesco que suas paisagens têm com obras orientais – as paisagens chinesas. Na figura 16, pintura que faz parte da série “Noites de São João”, Guignard utiliza-se da verticalidade na composição, marca com uma cor escura, em tom frio, os limites das montanhas, por vezes um pouco pontiagudas, o chão se funde com o céu no meio das nuvens. Na pintura chinesa podemos encontrar certos padrões que possuem um parentesco formal, tal como a utilização desses contrastes localizados no limite dos morros e fusões entre o chão as montanhas, e as nuvens, além da composição vertical. Uma coisa interessante sobre a pintura oriental é o método de referência utilizado na pintura budista: os monges saíam para observar a paisagem, ao retornar pintavam de acordo com fórmulas representativas e a partir da própria memória que obtinham do espaço. Yuan Chao, pintor da segunda metade do séc. XII, apesar de ter viajado 30 anos pelos lugares frequentados por intelectuais, ficou amargurado com o fato de que não conseguiu visitar a região Hsiao-hsiang, às margens do lago Tung-ting<sup>22</sup>. Sendo assim, sua pintura que retrata tal região geográfica é de caráter imaginário.

Liang K'ai, pintor de uma época próxima (séc. XII), retrata uma desoladora paisagem

---

<sup>22</sup> Enciclopédia dos Museus, 1968, pp. 40-41.

com neve, onde se destaca monumentalmente no canto direito do quadro uma grande árvore, e no canto esquerdo dois homenzinhos no dorso dos cavalos um tanto quanto cabisbaixos. O espaço infinito e as montanhas vertiginosas transformam-nos em pequenas figuras desoladas na neve, “e, todavia, um dos homens, quando se volta para falar ao outro, cria um momento de vida em meio à opressiva desolação”<sup>23</sup>.

Figura 15 - Paisagem com Neve



Autor: Liang K'ai. Acervo Museu de Tóquio.

Fonte: Enciclopédia dos Museus

A neve interessava aos artistas chineses como um elemento que transformava paisagens em cenários fantásticos. Durante as dinastias Ming e Ch'ing, a própria neve tornou-se um fenômeno realista e começou a interessar aos pintores para além de sua utilização em cenas fantásticas<sup>24</sup>. É interessante aqui observar que Guignard obtinha efeitos de um cenário fantástico através da neblina, das nuvens e da fusão entre céu e chã, fusão que também ocorria com a utilização da neve pelos pintores chineses. Encontramos aqui, portanto, uma tradição visual que recorre a elementos da natureza de caráter etéreo como uma maneira subliminar de

---

<sup>23</sup> Enciclopédia dos Museus, 1968, p. 43.

<sup>24</sup> Enciclopédia dos Museus, 1968, p. 43.

criar cenas fantásticas e um ambiente místico. Não é a nuvem por si só ou a neve, mas a maneira etérea que esses elementos da natureza são representados, transcendentalmente, pois ao mesmo tempo que se sugere o campo físico, a fusão propõe um imaterialismo das coisas, como se os objetos ficassem flutuando. Em “Noite de São João” (figura 16), os pontos mais sólidos são apenas sugeridos por manchas escuras abstratas que se diluem gradualmente até desaparecer, na fusão entre o céu e o o. Está, mas não está... assim como em nossa memória. Nossa memória é sobretudo fantástica e transmutável, já que não é apenas uma lembrança objetiva das experiências vividas.

Figura 16 - Noite de São João



Autor: Guignard, 1961. Óleo sobre madeira, 46 x 50 cm.

Fonte: Coleção Roberto Marinho<sup>25</sup>

---

<sup>25</sup> Fonte: Guignard e a Memória Plástica do Brasil Moderno. Reprodução Fotográfica.

Carlos Zilio (1983) afirma uma “inegável presença da arte chinesa” na obra de Guignard, sobretudo nas noites de São João. No que tange a ideia de profundidade em suas paisagens imaginantes, o pintor não utiliza da perspectiva linear cônica com ponto de fuga, mas aproxima-se da perspectiva oriental que pode ser tanto aérea quanto cavaleira (axonométrica oblíqua), criando assim uma dupla perspectiva, uma vista do alto que confere uma visão global da paisagem (ZILIO, 1983, p. 20). A concepção do espaço através de cheios e vazios que Guignard utiliza também é um elemento que aproxima sua arte da arte oriental, que “é pensada a partir de uma relação entre montanha e a água, que constituem dois pólos entre os quais circula o vazio representado pela nuvem” (ZILIO, 1983, p. 20). A montanha e a água na arte chinesa não se opõem, pois os vazios entre elas sugerem um espaço não mensurável e criam um movimento de afastamento no espaço de caráter circular, alterando a perspectiva e o olhar, fato que, segundo a análise de François Cheng, transforma a relação de sujeito-objeto (ZILIO, 1983, p. 20). Na arte oriental, a imagem abre-se para a subjetividade como “operador de elevação”, criando uma vivência para o espectador, e onde “o espaço sugere uma relação com o espírito ou com o sonho e promove uma interação entre sujeito e objeto” (ZILIO, 1983, p. 20).

Através destas duas tradições diversas, Guignard busca na pintura ocidental e oriental, uma síntese que fortalece o caráter subjetivo de sua pintura, sendo a nuvem o elemento de ligação entre o Ocidente e o Oriente (ZILIO, 1983, p. 20). Segundo o autor, o fundamento da “brasilidade” na obra de Guignard nada tem a ver com o nacionalismo instituído, mas com um projeto poético que permitiu uma apreensão aguda do homem e da paisagem brasileiros (ZILIO, 1983, p. 21). Guignard privilegia a nuvem como elemento de organização do espaço pictórico, e “no processo de superação do conflito entre desenho e a cor, as nuvens vão tomando e determinando a tela através de justaposições paradoxais em que se alternam cheios e vazios” (ZILIO, 1983, p. 21).

Em 23 de Junho de 2010, de acordo com o jornal *O Tempo*<sup>26</sup>, foi inaugurada a exposição *Guignard e o Oriente: China, Japão e Minas*, que contou com a curadoria de Paulo Herkenhoff e Priscila Freire em uma exposição temporária que reuniu 45 pinturas de Guignard, objetos, móveis, gravuras japonesas e documentação fotográfica de chineses em Minas Gerais. Essa exposição tornou mais palpável algumas teorias que já estavam sendo propostas por historiadores. O curador Paulo Herkenhoff afirma na reportagem que este tema

---

<sup>26</sup> Disponível em: <<http://www.otempo.com.br/divers%C3%A3o/magazine/o-oriente-na-obra-de-guignard-1.241334>> Acesso em 23 de junho 2018.

despertava interesse aos historiadores há algum tempo, e o conjunto de obras proposto aceita a tese desta estreita relação entre a pintura oriental e as obras de Guignard. Conta o curador que realizou uma ampla pesquisa sobre seu objeto de estudo, incluindo o levantamento dos livros consultados por Guignard durante a época que frequentava a Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro, até pesquisas de campo em igrejas e museus em Nova York. Também nesta reportagem, Priscila Freita enfatiza a ligação que o artista tinha com as montanhas, pois viveu em regiões montanhosas desde seu nascimento em Nova Friburgo, passando por Bavária, Itatiaia e Minas Gerais.

Neste capítulo procurei estabelecer a interação que Guignard realizou com a produção ao seu redor, de sua época mas também do passado. Ele dialoga o tempo todo, em suas pinturas de paisagem, com o modernismo e a tradição, com a história de Ouro Preto mas e sua memória simbólica colonial.

### Capítulo 3

#### MONUMENTALIDADE E SONHO NAS PAISAGENS DE OURO PRETO/MG

##### 3.1 Guignard: tradição, técnica e fantasia.

Figura 17 – Itatiaia



Autor: Guignard, 1941. Óleo sobre madeira, 32 x 50 cm.

Fonte: Coleção Particular, São Paulo.<sup>27</sup>

---

<sup>27</sup> Fonte: Guignard e a Memória Plástica do Brasil Moderno. Reprodução fotográfica.

Figura 18 - Paisagem Imaginante



Autor: Guignard, 1951. Óleo sobre madeira, 61 x 50 cm. Coleção Luís Antônio de Almeida Braga.

Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural<sup>28</sup>

Baxandall distingue dois tipos de análises, aquelas que se focam na produção e aquelas que almejam compreender questões de recepção da obra, salienta que “a consciência de que o quadro tem um efeito sobre nós porque é um produto da ação humana parece estar profundamente fixa em nossa maneira de pensar e falar” (BAXANDALL, 2006, p. 38). Se compararmos o quadro “Paisagem Imaginante” (figura 18) de 1951 com a paisagem de “Itatiaia” (figura 17), pintada em 1941, observamos que a paleta utilizada apresenta grandes variações. Na paisagem de Itatiaia o artista pintou a vista da paisagem de onde ficou alojado

---

<sup>28</sup> Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra34861/paisagem-imaginante>> Acesso em: 24 de junho 2018.

entre 1940 e 1942. Optou por utilizar cores vivas, mas com uma saturação suave, predominando o laranja, o violeta e o verde. A presença dos efeitos expressivos do quadro nos leva a indagar como o pintor utilizou os recursos plásticos em suas pinturas de paisagem a fim de conseguir tal significado sensível. Às paisagens de Ouro Preto Guignard conferiu um caráter nostálgico e melancólico, que pode ser observado nas “Paisagens Imaginantes”. Diferente deste, na pintura de Itatiaia predomina a horizontalidade na composição e na estrutura do quadro. A horizontalidade dos vetores é um recurso plástico que confere uma impressão de maior estabilidade no campo visual, e é utilizado pelos pintores para passar uma impressão de calma, tranquilidade, isolamento e, dependendo da escala dos elementos, imensidão.

Rudolf Arheim, em *Arte e Percepção Visual*, aborda com profundidade a questão das forças perceptivas na composição e seus efeitos na percepção visual, e considera essas “forças” como sendo tanto psicológicas quanto físicas, no sentido em que essas forças “não existem apenas na experiência, mas também no mundo físico” (ARHEIM, 2006, p. 9). O autor denomina por “processos de campo” tal processo cerebral involuntário de percepção, sendo que todos os acontecimentos “em qualquer lugar é determinado por interação entre as partes e o todo” (ARHEIM, 2006, p. 10). Então, por qual motivo a horizontalidade do quadro é capaz de transmitir tranquilidade? A tranquilidade transmitida pode relacionar-se com o equilíbrio e as tensões presentes na composição. E o que seria o equilíbrio em uma composição?

Arheim, ao procurar uma referência nos estudos de física, diz que o equilíbrio é “o estado no qual as forças, agindo sobre um corpo, compensam-se mutuamente. Consegue-se o equilíbrio [...] por meio de duas forças de igual resistência que puxam em direções opostas” (ARHEIM, 2006, p. 11). Tal definição do equilíbrio na física se aplica para o equilíbrio visual, “o equilíbrio é o estado de distribuição no qual toda a ação chegou a uma pausa” (ARHEIM, 2006, p. 12). Contudo, segundo o autor, há diferenças entre o equilíbrio físico e o equilíbrio perceptivo, já que o segundo se submete ao recurso da ilusão. O equilíbrio não requer simetria, mas requer estabilidade.

O fato do quadro possuir uma configuração vertical, por exemplo, já fornecerá ao observador uma impressão ótica diferente, até mesmo no movimento do olhar em relação ao campo visual do quadro. Um quadro vertical tende a ser lido de baixo para cima, enquanto que o horizontal fornece uma leitura menos diagonal, mais estável e linear, e o foco torna-se o horizonte no caso da paisagem, onde os olhos descansam. Portanto aqui vemos que há uma dinâmica que interage entre a composição no interior do quadro e sua estrutura. A paisagem de Itatiaia, além de possuir seus elementos organizados na horizontalidade e centralizado,

constitui-se por uma estrutura do chassi retangular horizontal, o que reforça o caráter horizontal da pintura como um todo. Diferente, portanto, da “Paisagem Imaginante” pintada posteriormente (Figura 18), que foi confeccionada na vertical e possui seu horizonte apagado, ofuscado, perdendo-se a dimensão de profundidade. Observemos que o céu funde-se com as montanhas na parte de cima do quadro, não em seu centro, o que oferece um caráter mais etéreo à composição e traz uma sensação de clausura causado pela natureza montanhosa que circunscreve a cidade e que contribui para a sensação nostálgica; a névoa que se forma de modo crescente de baixo para cima também catalisa esse aprisionamento pelo ambiente natural, e torna a parte inferior do quadro mais nítida e focalizada ao mesmo tempo em que contribui na ordem pela qual o observador irá ler o quadro. A paleta da “Paisagem Imaginante” é obscura, tende ao cinzento, e esse tom cinza confere um caráter melancólico à paisagem. Vale ressaltar aqui o efeito que o cinza exerce sobre nossa percepção, já que o céu nublado precede o frio e a tempestade, enquanto que o colorido alude ao clima tropical, a primavera e a vida. O céu nublado, portanto, pode influenciar no estado de espírito de uma pessoa, mesmo que inconscientemente.

O caráter etéreo conseguido através de tais recursos fornece um cenário um tanto místico e flutuante: veja como as pequenas figuras produzidas pelo homem flutuam sobre a névoa. Esse caráter flutuante dos objetos foi conseguido através do contraste utilizado entre figura e fundo. As pequenas figuras, pouco detalhadas são visivelmente mais nítidas e contrastam com as cores do fundo, lembrando que as cores claras na percepção visual inferem proximidade, elas saltam do fundo e parecem flutuantes no meio da névoa desfocada. O nível de nitidez e as cores das figuras em diálogo com o fundo enevoado e indefinido, onde não se sabe bem o que é chão e o que é céu, estabelece nesta composição a dialética da distância - o perto e o longe. Ao mesmo tempo em que os edifícios e balões são minúsculos em relação à escala do quadro, o que produz um distanciamento, eles se destacam da superfície, parecendo estarem mais próximos em relação ao plano em que estão supostamente localizados. Este duplo sentido das figuras perto e longe simultaneamente conseguido através desses recursos plásticos confere uma atemporalidade ao cenário, e essa atemporalidade intensifica a melancolia do quadro, aproximando-se do sentimento nostálgico. Este sentimento é intensificado pela presença simultânea de elementos do presente e do passado que interagem na composição: o costume ritualístico de soltar balões; o ato efêmero da subida dos balões; a durabilidade das antigas construções de caráter “histórico”; e a perenidade da paisagem natural. A cena apresenta uma diversidade temporal que transmite um sentimento de anacronismo, e ao mesmo tempo uma nostalgia melancólica.

Algumas de suas paisagens (Figura 19) possuem um padrão de representação dos elementos que por vezes assemelham-se às representações corográficas Medievais e da época dos descobrimentos, basta observar as representações cartográficas dos portugueses durante a exploração do território chinês. Pode se dizer que este estilo “cartográfico” de representação possui uma certa capacidade de remeter o observador para outra época, tal como acontece com as igrejas nos cumes dos morros, das quais eram motivos altamente utilizados na representação medieval e que caracterizam as pinturas sacras do medievo. Sobre o ato da recepção, Baxandall afirma que “um quadro representa para nós algo mais que um objeto material: implicitamente consideramos não só a história do processo de trabalho do pintor, mas também a experiência real de sua recepção por parte dos espectadores” (BAXANDALL, 2006, p. 39).

Figura 19 - Visão de Olinda



Autor: Guignard, 1943. Óleo sobre madeira, 580 x 410 cm.

Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural<sup>29</sup>

---

<sup>29</sup> Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra1835/visao-de-olinda>> Acesso em: 24 de junho 2018.

A forma que o pintor utiliza tais elementos plásticos e a perspectiva cavaleira não converge com as regras de tratados de pintura acadêmicos que visavam uma representação mais realista da paisagem. Alguns especialistas mencionam a linguagem modernista, que seria basicamente a utilização dos recursos plásticos de uma forma diferente a fim de conseguir um sentido também diferente em relação à pintura acadêmica. De acordo com Francastel, a pintura utiliza-se de uma linguagem, não é apenas uma interpretação do que se vê no mundo real. É por isso que forma e conteúdo não podem estar segregados em uma análise de conteúdo da obra, pois deve-se ter o cuidado de não extrapolar no significado da forma a fim de tentar tornar a análise plástica auto-explicativa e evitar a circularidade na interpretação, como adverte Guinzburg (1989, p. 41-93), pois seu significado articula-se com elementos que não estão necessariamente expostos expressivamente. Não é surpresa, portanto, que pintores modernistas renomados como Matisse e Cézanne, incluindo Guignard, tivessem estudado com muita profundidade a pintura acadêmica, principalmente a pintura de paisagem, de onde vem a maioria das inovações técnicas da pintura à óleo nos últimos séculos.

Diferente da paisagem de Itatiaia, na qual o artista isolou o tema da paisagem natural, na Paisagem Imaginante é possível encontrarmos uma temática híbrida, onde se funde tradição e paisagem, cultura e natureza. A tradição faz parte da paisagem e a paisagem faz parte da tradição. É neste sentido que essa série das paisagens imaginantes contribuiu para a consolidação da formação da memória da cidade de Ouro Preto enquanto uma cidade-paisagem, um lugar onde repousam os antepassados coloniais e de uma natureza que encanta, e que encantou o artista. Além de ter adquirido oficialmente seu valor enquanto patrimônio histórico em meados do século XX, Ouro Preto possui uma paisagem que impressiona visualmente, basta percorrer seus caminhos sinuosos: uma série de montanhas que vistas de longe nos concebe a imensidão da paisagem e que nos permite acompanhar o distanciamento dos planos, pontos de vistas nas alturas, diversidade de planos, diversidade atmosférica conferida pelas nuvens e pela neblina, fusão entre chão e céu nas épocas mais nebulosas. O cenário paisagístico de Ouro Preto é, pictoricamente falando, muito rico. Possui uma textura bem diversificada composta tanto por elementos naturais quanto urbanos. Para um pintor que sempre se encantou com o tema da paisagem como Guignard, que mesmo em seus retratos e naturezas-mortas fazia questão em pintar a paisagem de fundo, Ouro Preto não poderia passar despercebido.

A série das Paisagens Imaginantes tem um lirismo que pertence à uma face metafísica, pois coloca-se como exterior à temporalidade, característica que encontramos também na obra do pintor pré-surrealista Giorgio de Chirico. Chirico também utilizava em suas composições

motivos como edifícios arquitetônicos que articulavam com espaços vazios e desolados, às vezes com a presença de solitárias figuras antropomorfas. Se negava em ceder ao futurismo e adotou uma abordagem onde o tempo mostra-se estagnado, suspenso, como se fizesse parte de um mundo irreal, onírico. Assim como De Chirico pretendia alcançar o mundo dos sonhos e do inconsciente, Guignard alcançou a dimensão da memória e dos anacronismos nela presentes.

Figura 20 – Paisagem Imaginante



Autor: Guignard, 1954. Óleo sobre madeira. 95,5 x 80 cm.

Fonte: Coleção Particular, Rio de Janeiro<sup>30</sup>

<sup>30</sup> Fonte: Guignard e a Memória Plástica do Brasil Moderno.

Em “Fantasia de Minas” (Figura 20), o artista abre mão do naturalismo em detrimento da representação de uma paisagem que possui suas origens na imaginação fantasiosa, nos devaneios, adquirindo assim um caráter onírico e surrealista. O quadro apresenta uma cidade flutuante, vista de cima, a cor do céu e a cor do chão são análogas, se fundem num amontoado de nuvens e montanhas, não há uma lógica realista entre as proporções dos elementos: os edifícios são enormes se comparados às montanhas, porém do contrário iriam desaparecer na monotonia da escala realista. Este recurso permite que a percepção do enquadramento interprete como uma vasta área e ao mesmo tempo nos dá a visão dos edifícios no topo das montanhas, e a falta de detalhes das igrejas e o contraste entre figura e fundo permitem uma clara legibilidade assim que batemos o olho no quadro. No primeiro plano encontram-se algumas pequenas figuras, pessoas soltando balões e caminhando para a igreja. Até mesmo os pássaros da revoada próxima a igreja são do tamanho e até maiores que as pessoas. A perspectiva desse quadro não se inscreve nos cânones da academia, que postulava a perspectiva ortogonal. É possível percebermos mais de um ponto de vista nesta paisagem, o que nos remete às imagens misturadas e fragmentadas de nossa memória. No primeiro plano no canto inferior do quadro, o pintor trabalha com as transparências do fundo e com as montanhas em uma perspectiva lateral, ou seja, ao olharmos a passagem entre o morro e o céu, o horizonte não é mais céu e sim a continuidade das montanhas. Gera um sentido duplo na percepção, como se fosse uma paisagem sobreposta a outra. Tal recurso é intensificado também pela frontalidade dos edifícios e pelo paralelismo das palmeiras. O fato de as montanhas não diminuírem de tamanho conforme se distancia também contribui para esse caráter flutuante, já que nos confunde sobre a disposição: a falta de profundidade nos faz perceber a cadeia de montanhas como uma ascensão para o céu. Não é possível distinguir claramente se estamos diante de uma paisagem com um ponto de vista pássaro em voo, ou se estamos diante de uma paisagem fragmentada disposta de modo frontal. Depende da forma que iremos apreciar o quadro: se observarmos mais de perto, as cenas separadamente, teremos uma visão parcialmente frontal de cenas distantes. Se observarmos de longe, para a paisagem como um todo, não iremos reparar nos fragmentos e perceberemos uma vista de cima, tipo pássaro em voo.

O que temos de mais monumental neste quadro não são os edifícios ou a arquitetura da cidade, mas a paisagem em si, em sua vasta dimensão, dialogando com as pequenas construções semelhantes aos castelos medievais. As igrejas mediam o céu e a terra, começam

no morro e apontam nas nuvens, estão lá firmes e fortes, porém o modo flutuante de as representar transmite um caráter etéreo e fragmentado.

Figura 21 - Paisagem imaginária de Minas



Autor: Guignard, 1947. Óleo sobre tela. 0.94 x 1.44 cm. Acervo Museu da Inconfidência.

Fonte: Museu Casa Guignard. Reprodução fotográfica.

Figura 22 – Paisagem Tropical



Autor: Guignard, 1938. Óleo sobre tela, 0.94 x 1.44 cm

Fonte: [www.delfinadearaujo.com](http://www.delfinadearaujo.com)<sup>31</sup>

---

<sup>31</sup>Disponível em: <<http://www.delfinadearaujo.com/galeria/guig2.htm>> Acesso em: 25 de junho 2018.  
Obra queimada em incêndio.

Há uma série de artistas que investiram nas paisagens da região ouropretana, dando destaque ao relevo montanhoso, às vistas vertiginosas e às construções coloniais. Essa repetição temática indica a existência de uma tradição paisagística referente a esse tipo de representação da cidade mineira, sempre relacionando-a com a natureza e a construção colonial.

Figura 23 - Ouro Preto



Autor: Wilde Lacerda, 1962. Óleo sobre madeira. 60 x 69.

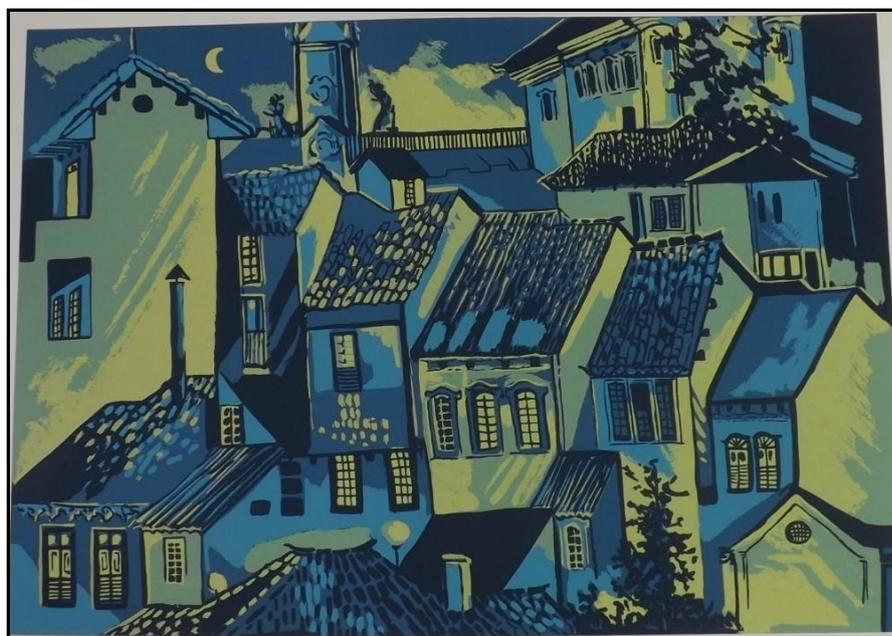
Fonte: Acervo Museu da Pampulha. Reprodução fotográfica.

Figura 24 - Ouro Preto



Autor: Inimá de Paula, 1965. Óleo sobre tela. 88 x 115,5 cm.  
Fonte: Acervo Museu da Pampulha. Reprodução fotográfica.

Figura 25 - Luar em Ouro Preto



Autor: Yara Tupinambá, (do álbum caminhos para Belo Horizonte) 1965. Serigrafia sobre papel. 48 x 66 cm.  
Fonte: Acervo Museu da Pampulha. Reprodução fotográfica.

Muitos dos artistas contemporâneos de Guignard, tal como Inimá de Paula e Wilde Lacerda, se inspiraram nestas paisagens bem específicas da cidade colonial, representando-as em suas pinturas, evidenciando os edifícios e as descidas vertiginosas. Wilde Damasco Lacerda (Belo Horizonte, 1929-1996) era pintor, desenhista, escultor e professor, sendo que antes de iniciar sua carreira artística trabalhava como funileiro junto com o irmão<sup>32</sup>. Em 1946, a prefeitura de Belo Horizonte oferece-lhe uma bolsa de estudos para a Escola de Belas Artes, e com isso ganha a chance de estudar pintura com Alberto Guignard e escultura com Franz Weissmann, tornando-se posteriormente assistente de ambos (Enciclopédia Itaú Cultural). Em 1940 Juscelino Kubitschek foi nomeado prefeito de Belo Horizonte e quatro anos depois Guignard é convocado a lecionar e dirigir o curso livre de desenho e pintura da Escola de Belas Artes de Belo Horizonte – a Escola do Parque, da qual posteriormente se chamará Escola Guignard –, por onde passaram os escultores Almílcar de Castro, Farnese de Andrade e Lygia Clark, e Wilde Lacerda, que havia ganhado uma bolsa de estudos para pintura<sup>33</sup>. Juscelino Kubitschek torna-se governador em 31 de janeiro de 1951, criando a Companhia Energética de Minas Gerais e também priorizando as estradas e a industrialização. A criação da escola em Belo Horizonte fez parte do projeto de modernização da cidade, já que em termos de tradição pictórica estava ficando para trás em relação a São Paulo e Rio de Janeiro, onde encontrávamos um núcleo artístico muito mais intenso que na cidade mineira. Em 1948 o Prefeito Otacílio Negrão de Lima revoga os recursos que asseguravam o funcionamento da Escola, a qual a partir de 1947 havia se tornado Curso de Belas Artes, com três professores contratados<sup>34</sup>.

Em decorrência da ausência de recursos, o Curso de Belas Artes de Belo Horizonte passa por sedes temporárias e dificuldades financeiras, e no ano de 1950 um regulamento designa o perfil jurídico da instituição, que se torna Escola de Belas Artes de Belo Horizonte<sup>35</sup>. Guignard foi encarregado de elaborar o estatuto da escola, esboçando a ideia de um curso superior que funcionasse de modo livre e autônomo em relação ao Sistema Nacional de Educação.

---

<sup>32</sup> Enciclopédia Itaú Cultural. Disponível em <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa24753/wilde-lacerda>> Acesso em: 23 de setembro de 2018.

<sup>33</sup> Enciclopédia Itaú Cultural. Disponível em <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/instituicao114269/escola-guignard>>. Acesso em: 23 de setembro de 2018.

<sup>34</sup> Idem.

<sup>35</sup> Idem.

### 3.2 Monumentalidade: a pintura documental/realista das paisagens construídas em Ouro Preto/Minas Gerais

Reparemos que existem várias maneiras de representar o enquadramento de uma visão, várias formas de se apresentar os elementos figurados presentes no conceito de paisagem. A seguir apresento algumas fotografias tiradas por Luiz Fontana (1897-1968). O fotógrafo retratou inúmeras paisagens de Ouro Preto e de seu patrimônio material. Seu acervo fotográfico possui mais de mil fotos e encontra-se no arquivo do IFAC da Universidade de Ouro Preto. Suas fotografias constituem a memória cultural paisagística de Ouro Preto, sendo que a maioria das fotos que integram o arquivo possuem ênfase na arquitetura e no urbanismo da cidade, incluindo um número significativo de *close-ups* em detalhes dos interiores das igrejas barrocas, de panorâmicas que enquadram o urbanismo orgânico da cidade e seus monumentos.

Figura 26 - Vista Panorâmica da cidade de Ouro Preto



Autor: Luiz Fontana. Fotografia. Acervo do IFAC.

Fonte: Arquivo digital IFAC<sup>36</sup>.

<sup>36</sup> IFAC: Instituto de filosofia, Arte e Cultura da UFOP.

Figura 27 - Bairro Antônio Dias, Ouro Preto



Autor: Luiz Fontana. Fotografia. Acervo da UFOP.

Fonte: Arquivo Digital IFAC.

O elemento que chama atenção da fotografia acima (Figura 27) constitui-se por uma ruela sinuosa com ângulos quebrados, e seu arredor composto por uma vista bem próxima dos edifícios, o que enfatiza os elementos arquitetônicos. Apresenta, de certa forma, uma vista mais íntima da cidade, de seu interior, o caminho do andarilho que a percorre, do morador que passa por ela todos os dias, das pedras que fazem o carro vibrar, das janelas que servem como grandes olhos que observam. É uma rua que se assemelha a um corredor acolhedor e vertiginoso ao mesmo tempo.

Na figura 28 o fotógrafo captou a fachada frontal da igreja a partir de um ângulo diagonal que projeta uma dinâmica para a foto - a partir de um ponto de fuga localizado ao lado inferior direito, uma vista de baixo para cima que revela a monumentalidade do edifício, e um céu de grande variação tonal que dramatiza o cenário e contrasta com as paredes brancas da Igreja barroca. Ao fundo vemos apontar duas torres de outra igreja, os morros ao fundo e o Pico do Itacolomi apontando no horizonte.

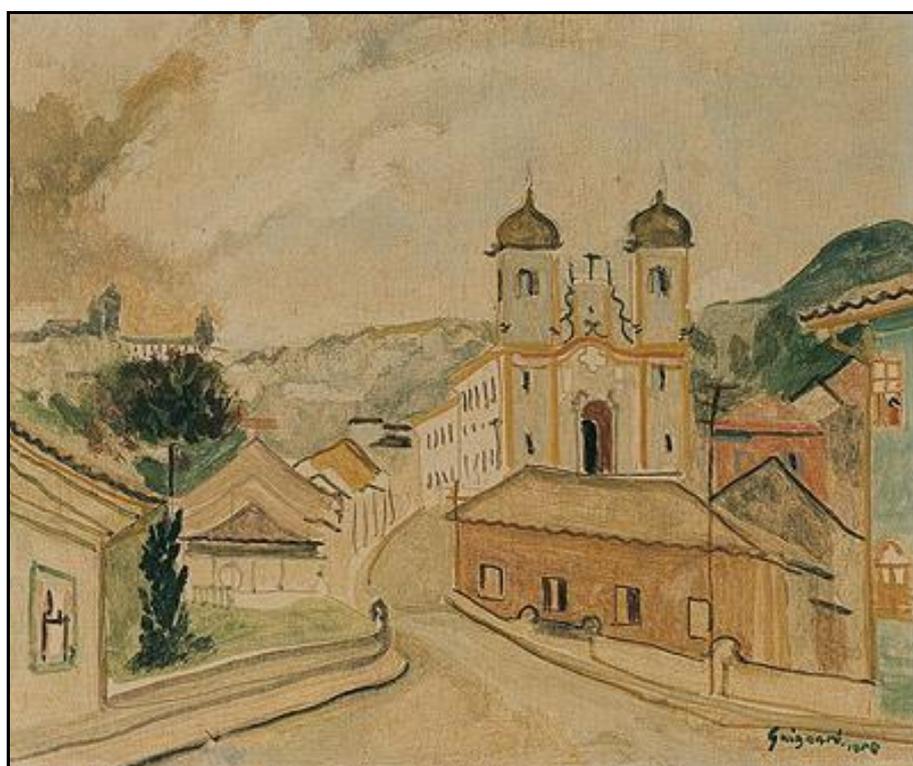
Figura 28 - Igreja São Francisco de Assis



Autor: Luiz Fontana. Fotografia. Acervo do IFAC.

Fonte: Arquivo Digital do IFAC.

Figura 29 - Paisagem de Ouro Preto



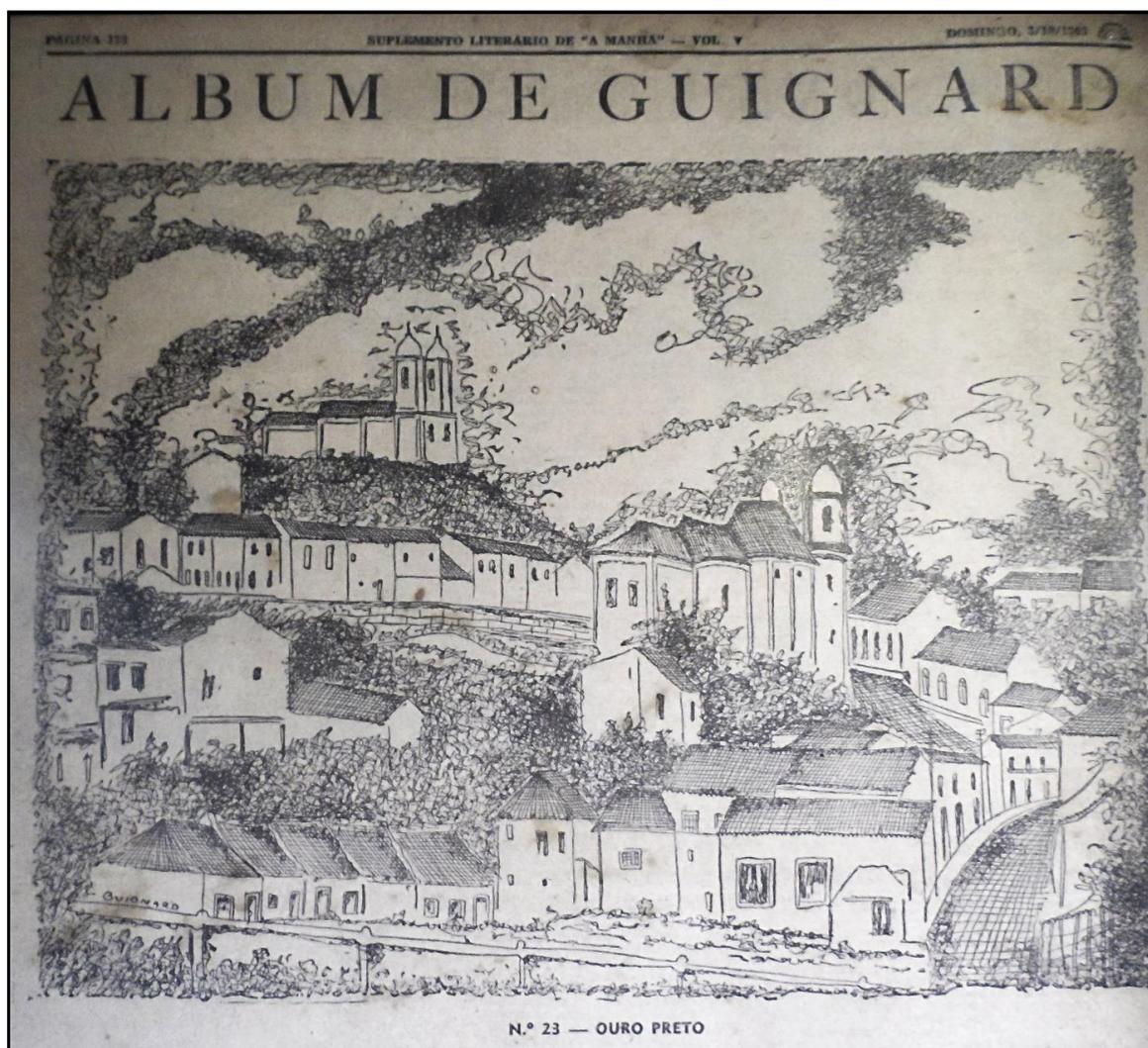
Autor: Guignard, 1958. Óleo sobre madeira, 42.50 x 50 cm.

Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural.<sup>37</sup>

<sup>37</sup> Enciclopédia Itaú Cultural. Disponível em <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra2942/paisagem-de-ouro-preto>. Acesso em 22 de Dezembro de 2018.

Guignard também trabalha uma paisagem mais documental em “Paisagem de Ouro Preto” (figura 29), além de tratar os elementos com certa fidelidade à realidade, reparamos a semelhança entre o enquadramento da composição das imagens 29 e 30, revelando em Guignard o caráter monumental na abordagem de Ouro Preto dando destaque aos edifícios. O mesmo se aplica para as ilustrações que Guignard contribuiu para o “Jornal da Manhã”, como podemos observar nas imagens seguintes:

Figura 30 - Álbum de Guignard



Autor: Guignard, 1942. Ouro Preto. Acervo Museu Casa Guignard.

Fonte: Jornal A Manhã. Reprodução Fotográfica.

Figura 31 - Álbum de Guignard



Autor: Guignard, 1942. Bairro de Antônio Dias, Ouro Preto. Acervo Museu Casa Guignard.

Fonte: Jornal A Manhã.

Figura 32 - Álbum de Guignard



Autor: Guignard, 1942. Bairro de Antônio Dias, Ouro Preto. Acervo Museu Casa Guignard.

Fonte: Jornal A Manhã.

Nas Ilustrações do álbum de Guignard, o pintor dá maior ênfase aos edifícios, aos detalhes arquitetônicos dos quais trabalha com a ponta fina do bico de pena. As ilustrações do Jornal correspondem à uma visão bastante patrimonial da cidade de Ouro Preto, considerando as concepções do projeto modernista da época, o qual valorizava tais representações que evidenciassem o caráter colonial da cidade a fim de se construir uma imagem simbólica do nacional brasileiro. “Serra de Itatiaia” também possui uma representação mais realista, porém a ênfase, como podemos ver, é a paisagem natural, o que valoriza sobretudo a flora e a topografia da paisagem brasileira.

Figura 33 - Serra de Itatiaia



Autor: Guignard, 1940. Óleo sobre madeira, 37 x 53 cm. Coleção Particular.

Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural<sup>38</sup>

---

<sup>38</sup> Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra1822/serra-de-itatiaia>. Acesso em: 23 de setembro de 2018.

Figura 34 - Paisagem de Sabará



Autor: Guignard, 1950. Óleo sobre Madeira. 40 x 60. Coleção Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand.

Fonte: Guignard e a Memória Plástica do Brasil Moderno. Reprodução Fotográfica.<sup>39</sup>

Em “Paisagem de Sabará”, Guignard recorre a um tratamento mais documental da paisagem, sendo que a igreja é o primeiro elemento que nos salta aos olhos. No meio das montanhas, o edifício branco avanta-se no meio do verde e do rosa que compõem o resto do quadro. Esta composição contém um caráter descritivo, além de uma escala dos objetos bastante fidedigna com a realidade. De perspectiva ortogonal, tem um ponto de fuga que direciona-se algures do lado esquerdo do quadro, e as montanhas ao fundo que encontram-se mais afastadas recebem um tom mais azulado-esbranquiçado, criando assim um efeito de profundidade atmosférica. Desde o Renascimento Da Vinci já havia escrito sobre os efeitos da atmosfera em objetos distantes em seu tratado. Algumas linhas estão bem marcadas, hora mais escuras, hora mais claras, transparecendo marcas de pincel e as “manchas” coloridas. O grande edifício branco destaca-se das casas, surgindo por detrás das residências e enfeitando a estrada. O caminho da estradinha causa certa vertigem de tão íngreme, e por esse motivo nossos olhos conseguem repousar com mais facilidade sobre os morros ao fundo. Tamanha a instabilidade que a diagonal traz para o quadro, a descida íngreme faz passarmos depressa

<sup>39</sup> Disponível em: <https://masp.org.br/acervo/obra/paisagem-de-sabara>. Acesso em: 23 de setembro de 2018.

pela frente da igreja e visarmos um pequeno caminho na subida do morro. No plano mais próximo do observador podemos ver os edifícios, sendo que os morros e o céu aparecem como um plano de fundo.

Em “Sabará”, figura 35, Guignard retrata a paisagem de Minas em uma vista de pássaro em vôo, os edifícios são pequenos em relação ao cenário natural, e os próprios morros são protagonistas desta paisagem. A aldeia aparece engolida pela imensidão natural que a rodeia. Esta pintura não faz parte das paisagens imaginantes, porém tampouco monumentaliza os edifícios ou as construções coloniais: estas aparecem singelas perante a imensidão das montanhas.

Figura 35 - Sabará



Autor: Guignard, 1952. Óleo sobre madeira, 50 x 60 cm. Coleção Particular.

Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural<sup>40</sup>

---

<sup>40</sup> Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra2957/paisagem-de-sabara>> Acesso em: 14 de agosto 2018.

Em “Sabará” o pintor utiliza de tons mais terrosos, esverdeados. As casinhas e edifícios tem um tom minimalista, utiliza-se de uma paleta mais escura, uma vegetação indomada que não se parece com um jardim. Sabará está sob uma vista do alto que capta a imensidão da paisagem que rodeia as casinhas e a igreja. Os morros, esses sim são monumentais, e no quadro de Guignard, o que se repete em muitos outros quadros do pintor, temos um ponto de vista em voo de pássaro. O observador posiciona-se acima da paisagem de Sabará, como se estivesse voando, ou sobre as nuvens. Conforme as montanhas vão se afastando, elas vão perdendo a profundidade, ficam mais chapadas em relação à superfície do quadro e com o contorno bem marcado. Já não tem aquele caráter naturalista da Lagoa Santa e assume um esquema que se assemelha à obra de Cézanne, com os tons terrosos e o verde predominando a metade inferior do quadro, e cores frias, azuladas, na parte de cima.

Figura 36 - Montanhas em Provença



Autor: Paul Cézanne, 1879. 53.5 x 72.4 cm.

Fonte: Coleção Museu Nacional de Wales, Cardiff. Cezanne Catalogue.<sup>41</sup>

---

<sup>41</sup> Disponível em: <<http://cezannecatalogue.com/catalogue/entry.php?id=387>> Acesso em: 09 de setembro 2018.

A partir da observação da cronologia de produção de suas pinturas, aparentemente não há coerência linear de estilos, o que não quer dizer que o pintor não tivesse uma coerência própria, de caráter mais específico.

Este fator muito particular de suas pinturas pode nos dar indícios de que o pintor tinha uma visão muito peculiar sobre o progresso, o que reflete em seu conjunto de obras. Enquanto outros artistas politicamente mais engajados, como Cândido Portinari e Tarsila do Amaral, que procuravam dar um rumo não apenas plástico mas discursivo em relação à produção, Guignard trabalhava de acordo com uma coerência própria de produção que divergia da noção de progresso e nacionalismo que os principais modernistas investiam. Em Portinari, por exemplo, reparamos claramente em uma evolução temática: no início trabalha com a natureza-morta e retratos nobres, depois vemos surgir elementos nacionalistas, retratos do estereótipo do homem trabalhador e paisagens de homens trabalhando, época quando pintou seu primeiro mural (1936). A partir desta descrição sintetizada de sua produção reparamos que sua obra evolui de forma relativamente ordenada: começando por retratos de pessoas bem vestidas, alguns anos depois partiu para imensos murais representando o povo brasileiro ao estilo de Picasso.

As ilustrações do jornal *A Manhã* feitas a nanquim evidenciam o caráter monumental dos edifícios coloniais, através de um tratamento refinado da linha. O jornal “A Manhã” foi um órgão oficial do Estado novo que esteve sob a direção de Cassiano Ricardo de 1941 a 1945. Durante este período, Guignard colabora com várias ilustrações que fizeram parte da documentação iconográfica do jornal. Na concepção de literatura adotada pelo jornal que pertencia ao regime, esta deveria ser o “espelho da nacionalidade”, além de considerar as regiões geográficas como “arquipélagos culturais”<sup>42</sup>. Tais ideias faziam parte de um grande projeto que tratava da reconstituição da história da cultura brasileira, no qual Guignard também esteve incluído e que abarcou as duas vertentes de sua produção, porém de maneira diversa, pois elas focam-se em elementos diferentes.

A seguir, estabeleço uma comparação entre as duas vertentes de sua produção através de uma tabela comparativa.

---

<sup>42</sup> CPDOC/FGV - Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil. Diretrizes do Estado Novo (1937 - 1945): A Manhã. Disponível em: <<https://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/AEraVargas1/anos37-45/EducacaoCulturaPropaganda/AManha>>. Acesso em: 06 de Ago. 2018.

Quadro 1 - Tipos de vertentes das pinturas de paisagem de Guignard

<b>PAISAGEM DOCUMENTAL</b>	<b>PAISAGEM IMAGINANTE</b>
Representação de cidades, vistas de edifícios, a natureza como plano de fundo, monumentalização da arquitetura	Importância aos elementos da natureza, as construções interagem com o cenário, vastidão da paisagem e elementos advindos da memorialização
A escala dos elementos corresponde à realidade, com proporções realistas	A escala dos elementos não corresponde à escala real, sem proporções realistas
Realismo: O processo criativo baseia-se em formas fidedignas da realidade e aproximação maior com o objeto real	Onirismo: abstracionismo, subjetividade, fusões e fragmentos. O processo criativo baseia-se na memória do artista e no potencial de criação de caráter livre, não seguem uma representação do real
Desenho linear, configurações mais definidas	Obtém efeitos através de manchas e cores
Tons claros	Paleta mais intensa e cores fortes; paleta mais fria e escura que dialoga com a pintura de paisagem chinesa e com o clima nebuloso de Ouro Preto
Perspectiva cônica: utilização de ponto de fuga, efeitos de profundidade	Vôo de pássaro: vista superior, inexistência de ponto de fuga
Horizontalidade	Verticalidade

Quadro 2 - Tipos de vertentes das pinturas de paisagem de Guignard

<b>PAISAGEM DOCUMENTAL</b>	<b>PAISAGEM IMAGINANTE</b>
Influências da pintura de paisagem ocidental europeia, Escola de Barbizon	Dialoga com várias tradições: pinturas orientais, pintura dos viajantes, representações corográficas da época dos descobrimentos, surrealismo, simbolismo-romântico
Expõe alto grau de virtuosismo técnico	O virtuosismo se camufla em representações simbólicas de caráter primitivo que nos alude a certa “infantilidade”
Representações descritivas: mantém um caráter clássico de pintura de paisagem, com pontos de vistas, ângulos e enquadramentos convencionais	Representações mnemônicas: dispõe os elementos de forma peculiar, fragmentos que nos remetem à estrutura das imagens no inconsciente;
O nacionalismo se manifesta através da monumentalização da arquitetura colonial das cidades históricas, valorizando assim o trajeto do ciclo do ouro	Valorização da flora, da topografia e da representação de rituais comemorativos que remetem à cultura popular brasileira, tal como o ato de soltar balões; regionalismo
Quadros de dimensões pequenas e médias	Quadros de dimensões médias e grandes
Pinturas individuais	Produziu uma série das “Paisagens Imaginantes”

## CONCLUSÃO

Em nossa compreensão da relação entre paisagem e memória na obra de Alberto da Veiga Guignard observamos dois movimentos ou formas de ver que se conjugam. Analisando suas obras, pode-se dizer que o artista produziu dois tipos de registros de paisagem predominantes. Um tipo que trata o tema de forma mais naturalista, documental, apresentando uma noção de representação tradicional<sup>43</sup>; e um tipo de registro mais mnemônico, com fragmentos, cenários fantasiosos, fusões de matérias, afastando-se do realismo e se aproximando de um lirismo quase romântico, onde o que chama a atenção, muitas vezes, é a escala enorme da paisagem em relação aos outros elementos e a perspectiva sem pontos de fuga, tal como acontece nas Noites de São João. Longe de querer dividir suas pinturas em estilos, é visível esta diferença que o conjunto de obras manifesta.

Aquilo que era identificado como o colonial, tematizado na literatura, nas reflexões e políticas sobre o patrimônio desde os anos 1930 e mesmo nas artes visuais, aparece em suas pinturas sob a forma documental, de caráter mais monumentalizante, mas também sob uma forma mais fantasiosa que remonta à paisagem medieval. Em suas pinturas de paisagem de caráter documental utiliza-se a perspectiva ortogonal, há ênfase nos edifícios, e apresenta certa fidelidade em relação à materialidade do patrimônio construído e sua paisagem. Na sua outra vertente paisagística, o observador olha de cima, como se estivesse no alto do morro, e para esse efeito Guignard adere à perspectiva de voo de pássaro. Neste tipo de paisagem imaginária o pintor não se prendia aos elementos da paisagem real, nem à real escala dos objetos.

Mas é importante enfatizar que as duas maneiras de perceber e pintar a paisagem de Minas Gerais, em especial de Ouro Preto, são simultâneas. Não é possível falar, portanto, como por vezes é comum na análise das obras de muitos pintores, em fases. Não há uma linearidade, uma ordem de caráter progressista em relação aos tipos de representação. Sua aproximação sensível com a natureza e com a paisagem é muito intensa e particular, tanto que a maior parte de sua produção é configurada por paisagens e retratos com paisagem. Podemos dizer que essa atenção dota sua produção pictórica de propriedades singulares quando comparadas a obra de outros pintores modernistas – ponto que não exploramos tanto ao longo da dissertação, ainda merecendo um estudo detalhado. Para um artista que dava uma gigantesca ênfase ao desenho é interessante notar como o pintor trabalha com as manchas,

---

<sup>43</sup> Tradição que seria baseada no costume europeu de representação de paisagem, relacionado à técnica, ponto de vista e utilização dos elementos.

sobretudo nas Paisagens Imaginantes. Ou seja, em suas fantasias ele recorre a um maior abstracionismo, com fusões e sobreposições que configuram o cenário, enquanto que em suas paisagens mais documentais ele recorre ao desenho e ao traço mais definido. A discussão dos pintores sobre mancha *versus* desenho repercute ao longo da História da Arte, e trabalha muito bem com a mescla de linguagens figurativas modernas, o que demonstra uma grande excelência técnica pictórica.

A análise formal da obra de Guignard nos levou a pensar as formas possíveis de relacionamento e imaginação do passado naquele momento histórico em que a memória histórica brasileira era construída pelo Estado e os intelectuais que a ele se integravam. Procuramos mostrar como, de um lado, sua pintura mais documental dialogava com a postura monumentalizante que tomava a paisagem das cidades barrocas de Minas Gerais, especialmente Ouro Preto, como símbolos da nacionalidade. E, por outro, como as paisagens imaginantes constituem fantasias a partir dos elementos naturais, arquitetônicos e cotidianos da vida popular, criando imagens oníricas que se relacionam a dimensões mais pessoais, a uma memória afetiva em diálogo com a memória histórica, mas não dominada por ela. As imagens que produziu, portanto, dialogam com o movimento mais amplo de afirmação da brasilidade e sua ancoragem no passado colonial segundo os preceitos desenvolvidos principalmente pelos intelectuais e artistas modernistas. Mas ao mesmo tempo revelam uma postura que nos leva a questionar, como tentamos fazer, a visão a ele atribuída de artista ingênuo. Suas paisagens imaginantes possuem um caráter mnemônico que manifesta o imaginário de um tempo cíclico, ritualístico e fantasioso, são fragmentos de realidades anacrônicas que coexistem na memória, uma manifestação forte de sua independência e distância em relação aos programas oficiais da arte brasileira a favor da imaginação nacional.

E, no entanto, através do simbolismo de suas pinturas, Guignard contribuiu iconograficamente no processo de construção de um imaginário sobre a cidade Ouro Preto e sua paisagem, sendo que a recorrência temática foi um fator muito importante para a canonização do imaginário de um lugar-comum acerca do barroco brasileiro, estabelecendo-se assim uma espécie de propaganda paisagística. Mas seria necessário investigar mais intensamente como essas imagens circulam, a conexão delas com outras imagens semelhantes, a relação delas com outros discursos, para entender como essas produções fizeram parte de um conjunto que buscava a ressignificação da cidade de Ouro Preto enquanto cidade histórica e símbolo da nacionalidade brasileira. O importante em nossa pesquisa, acreditamos, foi justamente apontar na obra de Guignard as tensões desse projeto que não conseguiu abarcar toda a imaginação: as fantasias de Minas e as paisagens imaginantes são as

evidências dessa tensão, são paisagens da memória que constituem contrapontos à monumentalidade da história e que atribui uma visão mais fantasiosa, mística, e não apenas histórica e monumental, ao imaginário da cidade de Ouro Preto.

## REFERENCIAL BIBLIOGRÁFICO

AGAMBEN, Giorgio; OLIVEIRA, Cláudio (trad.); IANNINI, Gilson (prefácio). *O homem sem conteúdo*. Edição 2, Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

ARGAN, Giulio Carlo. *Projeto e Destino*. Edição 2, São Paulo: Ática, 2001.

ARGAN, Giulio Carlo; NAVES, Rodrigo (Prefácio). *Arte Moderna: do Iluminismo aos Movimentos Contemporâneos*. Edição 5, São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

ARHEIM, Hudolf. *Arte e Percepção Visual: uma psicologia da visão criadora*. São Paulo: Thomson Learning, 2006.

ASSMANN, Aleida. *Espaços da Recordação: formas e transformações da memória cultural*. Edição 1, Campinas: UNICAMP, 2011.

ASSMANN, Aleida. Transformations of the Modern Time Regime. *In: Breaking up Time: Negotiating the Borders between Present, Past and Future*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2013, p. 39-56.

AULICINO, Marcos Rodrigues. *O distante próximo, o próximo distante: a elaboração de um espaço imaginário nas paisagens de Guignard*. Tese (Doutorado em Artes). Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. Campinas, 2007.

BACHELARD, Gaston. A Poética do Espaço. *In: Bachelard: Os Pensadores*. Edição 1, São Paulo: Abril Cultural, 1978.

BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Lisboa: Edições 70, 1989.

BAXANDALL, Michael. *Padrões de Intenção: a explicação histórica dos quadros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

BAYÓN, Damián (org.) et al. *América Latina en sus Artes*. Edição 5, México e Paris: Unesco, 1984, p. 5-18.

- BELLUZZO, Ana Maria. A propósito d'o Brasil dos Viajantes. Revista USP, São Paulo, 1996.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BEVERNAGE, Berber; LORENZ, Chris (Eds). Introduction. In: *Breaking up Time: Negotiating the Borders between Present, Past and Future*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2013, p. 7-35.
- BRAGA, Vanusa Moreira. Viagens ao Passado: Os intelectuais e a Sacralização de Ouro Preto. Revista Mosaico, 2010.
- CAUQUELIN, Anne. *A invenção da paisagem*. São Paulo: Martim Fontes, 2007.
- CHOAY, Françoise. *A Alegoria do Patrimônio*. Edição 3, São Paulo: Fundação Editora da Unesp, 2001.
- CHUVA, Márcia R. R. Os Arquitetos da Memória: Sociogênese das práticas de preservação do patrimônio cultural no Brasil (anos 1930-1940). Rio de Janeiro: UFRJ, 2009.
- CHUVA, Márcia R. R. et al. A invenção do patrimônio: continuidade e ruptura na constituição de uma política oficial na construção do Brasil. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura, Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1995.
- CPDOC/FGV - CENTRO DE PESQUISA E DOCUMENTAÇÃO DE HISTÓRIA CONTEMPORÂNEA DO BRASIL. *Diretrizes do Estado Novo (1937 - 1945): A Manhã*. Disponível em: <<https://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/AEraVargas1/anos37-45/EducacaoCulturaPropaganda/AManha>>. Acesso em: 06 de Ago. 2018.
- DUARTE, Paulo Sérgio et al. *Guignard, A memória plástica do Brasil Moderno*. Catálogo da exposição. São Paulo: Museu da Arte Moderna de São Paulo, 2015.

ENCICLOPÉDIA DOS MUSEUS. *Museu Nacional de Tóquio*. São Paulo: Companhia Melhoramentos, 1968.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL DE ARTE E CULTURA BRASILEIRAS. *Castagneto*. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa21306/castagneto>>. Acesso em: 06 de Ago. 2018.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL DE ARTE E CULTURA BRASILEIRAS. *Escola Guignard*. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/instituicao114269/escola-guignard-belo-horizonte-mg>>. Acesso em: 02 de Ago. 2018.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL DE ARTE E CULTURA BRASILEIRAS. *Wilde Lacerda*. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa24753/wilde-lacerda>>. Acesso em: 02 de Ago. 2018.

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

FORTES, Gélcio (org.) et al. *Museu Casa Guignard*. Ouro Preto: Museu Casa Guignard, 2017.

FRANCASTEL, Pierre. *A realidade figurativa*. São Paulo: Perspectiva, 1982.

FRANCASTEL, Pierre. *Imagem, visão e imaginação*. Lisboa: Edições 70, 1983.

FROTA, Lélia Coelho. *Guignard. Arte, Vida*. 1ª edição, Rio de Janeiro: Campos Gerais, 1997.

GOMBRICH, E. H. *Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica*. São Paulo: Livraria Martins Fontes, 1986.

GRAMMONT, Guiomar de. Aleijadinho e o aeroplano. *O paraíso Barroco e a construção do Herói Colonial*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

GUINZBURG, Carlo. *Mitos, Emblemas, Sinais: morfologia e história*. São Paulo: Editora Schwarcz Ltda, 1989.

GUMBRECHT, H. Ulrich. *Modernização dos Sentidos*. São Paulo: Editora 34, 1998.

GUMBRECHT, H. Ulrich. *Produção de Presença*. Edição 1, Rio de Janeiro: Contraponto, 2010.

HARTOG, Françoise. *Ordem do Tempo 2. In: Regimes de historicidade: Presentismo e experiência do tempo*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

KOSELLECK, Reinhart. *Os Tempos da Historiografia*. Edição 1, Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.

LAGO, Pedro e DUCOS, Blaise. *Frans Post: o Brasil na corte de Luís XIV*. Catálogo da exposição. Paris. Ed. 5 Continents: Museu do Louvre, 2005.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Edição 1, Campinas: UNICAMP, 1990.

MACHADO, Lourival Gomes. *Barroco Mineiro*. 4ª Edição. São Paulo: Perspectiva, 2003.

MENEZES, Ulpiano B. de. Fontes visuais, cultura visual, História visual.

Balanco provisório, propostas cautelares. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 23, nº 45, 2003, pp. 11-36.

NAVES, Rodrigo. *A Forma Difícil*. São Paulo: Editora Ática, 1996.

NIETZSCHE, F. W.. *Segunda Consideração Intempestiva: Da utilidade e desvantagem da história para a vida*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

PALHARES, Taisa Helena Pascale. *Modernidade, tradição e caráter nacional na obra de Alberto da Veiga Guignard*. Tese (Doutorado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências, Universidade de São Paulo, 2010.

PANOFSKY, Erwin. "Iconografia e Iconologia: Uma introdução ao estudo da arte da Renascença". In: Significado nas Artes Visuais. Tradução: Maria Clara F.Kneese e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2ª ed.,1986.

PEDROSA, Mário; AMARAL, Aracy. A. *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1981.

PEREIRA, José Fernandes. *Arquitetura Barroca em Portugal*. Edição II, Amadora, Portugal: Livraria Bertrand, 1992.

RIBEIRO, José Pereira Augusto. Guignard e o ambiente artístico no Brasil nas décadas de 1930 e 1940. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2009.

RIBEIRO, Marília Andrés. *O modernismo brasileiro: arte e política*. ArtCultura, v. 9, n. 14, p. 115-125. Uberlândia, 2007.

SCHAMA, Simon. *Landscape and Memory*. Edição 1, New York: Vintage Books, 1996.

SIMMEL, George. *Filosofia da Paisagem*. Covilhã: Universidade da Beira Interior, 2009.

ZÍLIO, Carlos et al. *A modernidade em Guignard*. Rio de Janeiro: PUC, 1983.