

ALBERTO DA VEIGA GUIGNARD:  
MODERNIDADE E TRADIÇÃO



UNICAMP

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

Reitor

ANTONIO JOSÉ DE ALMEIDA MEIRELLES

Coordenadora Geral da Universidade

MARIA LUIZA MORETTI



Conselho Editorial

Presidente

EDWIGES MARIA MORATO

ALEXANDRE DA SILVA SIMÕES – CARLOS RAUL ETULAIN  
CICERO ROMÃO RESENDE DE ARAUJO – DIRCE DJANIRA PACHECO E ZAN  
IARA BELELI – IARA LIS SCHIAVINATTO – MARCO AURÉLIO CREMASCO  
PEDRO CUNHA DE HOLANDA – SÁVIO MACHADO CAVALCANTE

TAISA PALHARES

ALBERTO DA VEIGA GUIGNARD:  
MODERNIDADE E TRADIÇÃO

EDITORA  
UNICAMP

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELO  
SISTEMA DE BIBLIOTECAS DA UNICAMP  
DIVISÃO DE TRATAMENTO DA INFORMAÇÃO  
BIBLIOTECÁRIA: MARIA LÚCIA NERY DUTRA DE CASTRO – CRB-8ª / 1724

---

P175a

Palhares, Taisa

Alberto da Veiga Guignard : modernidade e tradição /Taisa  
Palhares. – Campinas, SP : Editora da Unicamp, 2022.

1. Guignard, Alberto da Veiga, 1896-1962. 2. Modernismo  
brasileiro. 3. Paisagem. 4. Tradição (Filosofia). 5. Nacionalismo.  
I. Título.

CDD – 709.2  
– 709.04  
– 704.943  
– 148  
– 700.4581

978-85-268-1585-8

---

Copyright © Taisa Palhares  
Copyright © 2022 by Editora da Unicamp

As opiniões, hipóteses, conclusões e recomendações expressas  
neste livro são de responsabilidade da autora e não  
necessariamente refletem a visão da Editora da Unicamp.

Direitos reservados e protegidos pela lei 9.610 de 19.2.1998.  
É proibida a reprodução total ou parcial sem autorização,  
por escrito, dos detentores dos direitos.

Foi feito o depósito legal.

Direitos reservados a

Editora da Unicamp  
Rua Sérgio Buarque de Holanda, 421 – 3º andar  
Campus Unicamp  
CEP 13083-859 – Campinas – SP – Brasil  
Tel.: (19) 3521-7718 / 7728  
[www.editoraunicamp.com.br](http://www.editoraunicamp.com.br) – [vendas@editora.unicamp.br](mailto:vendas@editora.unicamp.br)

*Dedico este livro a João Paulo e Tomás,  
as duas estrelas encantadas da minha vida.*



## AGRADECIMENTOS

Este livro foi originalmente concebido como tese de doutorado na área de Estética e Filosofia da Arte, no Departamento de Filosofia da Universidade de São Paulo, entre os anos 2005 e 2010. Não teria se realizado sem o apoio incondicional do meu orientador, professor Lorenzo Mammì, a quem agradeço pela paciência, pela generosidade intelectual e pela confiança. Pelas valiosas críticas e sugestões, além de pelo convívio e pela presença na minha formação, agradeço à professora Sônia Salzstein e ao professor Rodrigo Naves, que estiveram presentes no exame de qualificação. Aos professores Paulo Venâncio Filho e Ricardo Nascimento Fabbrini, agradeço pela leitura atenta e generosa na banca de defesa da tese.

No Brasil, qualquer trabalho sobre artes visuais só é levado a cabo graças à generosidade de diversas instituições e diversos colecionadores que são capazes de abrir suas portas aos pesquisadores. Neste caso não seria diferente. Por isso, gostaria de agradecer imensamente às seguintes pessoas e instituições: professora Piedade Grinberg, que me deixou consultar sem restrições o material do Arquivo Pesquisa Guignard da PUC-Rio; sr. Gélcio Fortes, diretor do Museu Casa Guignard em Ouro Preto; sra. Priscila Freire e os conservadores do Museu de Arte da Pampulha, em Belo Horizonte; os conservadores e bibliotecários do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, do Museu Nacional de Belas Artes, do Museu de Arte Moderna de São Paulo

e do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo; professora Telê Ancona Lopez e o Instituto de Estudos Brasileiros da USP; Akademie der Bildenden Künste de Munique; Stadtarchiv München; Zentralinstitut für Kunstgeschichte em Munique; sra. Lílian Tone, sra. Jennifer Schauer e sra. Kathy Curry, todas do Museum of Modern Art de Nova York (MoMA); os colecionadores, sra. Angela Gutiérrez, sra. Terezinha e sr. Levínio Castilho, sra. Adriana Crespi; e sr. Max Perlingeiro, da Pinakothek Cultural.

Este estudo foi desenvolvido durante os anos em que trabalhei como curadora e pesquisadora na Pinacoteca do Estado de São Paulo e não teria sido possível sem o apoio cotidiano que recebi de meus colegas. Por isso, gostaria de registrar minha gratidão a Marcelo Mattos Araújo e a Ivo Mesquita, pela compreensão, confiança e muito mais. E particularmente aos amigos e às amigas do Setor de Pesquisa em Crítica e História da Arte, com quem trabalhar e conviver sempre foi um prazer e um aprendizado, especialmente Regina Teixeira de Barros, Valéria Piccoli e Juliana Ripoli.

## SUMÁRIO

Introdução .....	11
1: Alberto da Veiga Guignard: o lírico nacionalista.....	25
2: A questão da modernidade e da ruptura .....	53
A formação europeia de Guignard.....	57
3: Um moderno, mas com base clássica .....	69
Volta à figuração e à tradição.....	77
4: Um mar de montanhas .....	97
Nacional/estrangeiro.....	101
A vista e a visão.....	112
Considerações finais.....	133
Bibliografia.....	135
Sobre Alberto da Veiga Guignard .....	135
Bibliografia complementar .....	141
Índice onomástico.....	147



## INTRODUÇÃO

Reconhecido como um dos mais importantes artistas modernos em atividade no Brasil na primeira metade do século XX, Alberto da Veiga Guignard (1896-1962) se destacou principalmente por suas paisagens montanhosas de tom lírico que aludem às noites de festa de São João, pintadas em sua maioria nos seus dez últimos anos de vida. Artista de formação europeia, Guignard se fixa no Rio de Janeiro em 1929, quando as primeiras manifestações a favor da arte moderna já tinham ocorrido. No entanto, na capital federal da República, o sistema acadêmico dominava o ensino e a circulação da arte, com os salões oficiais. Sua obra se desenvolve nas duas décadas subsequentes, o chamado período de institucionalização e “rotinização” das linguagens modernas, momento em que se condensam as discussões em torno do nacionalismo, da identidade brasileira de nossa arte moderna e de seu papel social.

Entretanto, são muitas as ambiguidades e os paradoxos que cercam a obra de Guignard. Em primeiro lugar, a aparência de simplicidade ingênua de muitos de seus trabalhos – não raro reforçada pela remissão a dados biográficos – revela-se como uma busca expressiva mediante elementos bastante característicos que explicitam seu diálogo com toda uma tradição artística para além da pura espontaneidade ou de uma visão simplesmente intuitiva.

No âmbito de sua personalidade, o artista agiu de maneira tal para que fosse visto como uma espécie de bom selvagem com alma de criança, ao mesmo tempo que seu apreço pela vida boêmia e o descontrole do vício, que às vezes o levava a trocar quadros por um copo de bebida e que com certeza minou sua saúde e sua capacidade de produzir, também o constituem.<sup>1</sup> Esse lado torturado (e socialmente “indesejável”) do comportamento do artista, como notou Rodrigo Naves,<sup>2</sup> demoraria a vir à tona e curiosamente se revelou de maneira mais explícita nos trabalhos expressionistas de temática religiosa, tendo marcado suas paisagens mais diluídas (e dilaceradas) realizadas nos últimos anos de vida. No que diz respeito à periodização de sua produção, dificilmente conseguiríamos aplicar à trajetória de Guignard um modelo evolucionista, segundo uma divisão de “fases”, pelas quais seria possível rastrear influências pontuais e indicar uma sucessão paulatina ou um desenvolvimento unidirecional. Ao contrário, sua obra é pontuada por altos e baixos, avanços e recuos, por vezes inexplicáveis e que desnorteiam o pesquisador. Tome-se, por exemplo, duas pinturas produzidas no mesmo ano, 1959, *Tarde de São João* e *Ouro Preto*. Elas são radicalmente distintas no tratamento dado ao espaço e às figuras. A última assume um partido convencional, mesmo que à maneira pós-impressionista, com a perspectiva e o traço servindo basicamente para construir a arquitetura na paisagem. Estamos diante de um estilo naturalista modernizado, que nada tem de original.



Alberto da Veiga Guignard. *Tarde de São João*, 1959. Óleo sobre madeira. 38,5 x 39 cm. Coleção Alberto Freire e Priscila Freire, BH.



Alberto da Veiga Guignard. *Ouro Preto*, 1959. Óleo sobre madeira.  
54 x 65 cm.

Por sua vez, a pintura *Tarde de São João* pode ser considerada uma das mais representativas do “estilo Guignard”. Trata-se de uma paisagem de dimensões medianas, pintada a óleo sobre madeira (um dos suportes mais utilizados pelo artista), cuja construção espacial sugere uma mescla de intimismo e distância, em que não há expansão para além dos limites do quadro, apesar de o artista utilizar sabiamente o formato do suporte.

Essa pintura se caracteriza pela profundidade rasa, em que a aproximação ou a passagem entre os vários planos se dá devido à sobreposição escalonada de massas coloridas transparentes em camadas horizontais distribuídas de maneira cadenciada sobre um

fundo claro de luz amarela, cuja evidência contribui para a unificação do plano geral da pintura e sua impressão de translucidez. Essa disposição é responsável pela suave vibração luminosa que domina o quadro.

A paleta do artista, que aqui surge completa em suas cores, é distribuída de maneira harmônica por toda a superfície. Nota-se que as cores se fazem simultaneamente presentes em níveis diversos do espaço (por exemplo, o lilás bem rente à base e no alto), reforçando a sensação de indefinição espacial com relação à ordem realista da paisagem, posto que tudo parece ao mesmo tempo chão, montanha e nuvem. No fim, o que parece ser uma perspectiva aérea e distanciada se funde à proximidade da perspectiva frontal.

O ritmo é marcado pela existência dessas figuras (balões, igrejas, grupos de pessoas, árvores, mastros etc.) em escala diminuta. Elas insinuam uma leitura de baixo para cima, elevando-se de maneira cadenciada e sinuosa, em um evidente movimento ascensional. Ao mesmo tempo que as figuras organizam delicadamente esse mundo, a fim de dar alguma realidade reconhecível à massa colorida, localizando assim o observador, a fragilidade do desenho as transforma em signos dúbios de materialidade etérea. A qualidade incandescente de alguns de seus tons, como o próprio amarelo, o roxo e o verde, além do branco, faz delas pontos irradiadores de luz a pulsar (e pontuar) no espaço.<sup>3</sup>

Diante dessa *Tarde de São João*, somos confrontados com aquela experiência ambígua entre proximidade e distância que singulariza muitos dos trabalhos de Guignard. Do ponto de vista espaço-temporal, a imagem se localiza em um lugar intermediário entre a memória e o esquecimento, o presente e o passado, a realidade e o sonho: uma experiência da qual nos lembramos, mas que parece indeterminada, pelo menos segundo uma noção cronológica de tempo. A essa indefinição corresponde outra, “ontológica”: a paisagem não é “abstrata” a ponto de transfigurar completamente

o mundo real, tampouco se trata de uma representação realista de um local específico. Em sua qualidade sintética, sugere um estado limiar de evocação.

Entretanto, se voltarmos às paisagens realizadas na década de 1940, que se distinguem pela horizontalidade da composição, pela densidade da matéria pictórica e por um uso mais naturalista das cores (e cujo assunto são em geral locais “identificáveis”, como o Jardim Botânico, a Serra do Mar ou o Parque Municipal de Belo Horizonte), também já se fazem evidentes a ambiguidade entre proximidade e distância, a combinação entre a percepção do dado real e uma espécie de segredo e encanto. Como notou o crítico de arte Mário Pedrosa, nessas telas podemos reconhecer o artista submetido inteiramente à natureza, contudo “os cinzas escuros aprofundam a densidade da matéria, e abrem fendas, numa sugestão de espaço interior por onde circulam uma vida misteriosa e sombras circulares”.<sup>4</sup>

Logo, uma primeira visada do conjunto da obra revela que seria excessivo identificar em seu interior períodos marcados de guinada radical. O estilo de Guignard sugere antes um movimento lento de constituição de uma poética própria que parece seguir um processo pendular de depuração e condensação, por meio do qual são constantemente reelaborados elementos espalhados ao longo do trabalho, muitos dos quais presentes desde o início de sua trajetória. É como se buscasse uma espécie de intimidade amorosa com aquilo que lhe inspira e interessa, seja a lembrança dos singelos balõezinhos a dançar nos céus coloridos das noites de São João, seja a pintura dos artistas renascentistas que tanto admirava, como Leonardo da Vinci e Sandro Botticelli.

Nesse sentido, pode-se dizer que sua poética se baseia na ideia de acúmulo de experiência, ou na noção de experiência como acúmulo, mediante a qual a observação do artista atinge uma conjunção de afinidades entre “a alma, o olho e a mão”, para retomar a formulação de Paul Valéry sobre a natureza da criação artística.<sup>5</sup> Em retrospecto,

sua produção recoloca a noção de dilatação temporal que caracteriza tanto o trabalho manual quanto o ritmo das transformações no mundo natural, numa evidente contraposição ao tempo abreviado imposto pela modernidade.

A primeira fase de recepção crítica do trabalho de Guignard é marcada pela oposição àquele que seria, durante o Estado Novo, eleito como o pintor oficial do Brasil: Candido Portinari. Como informa Tadeu Chiarelli,<sup>6</sup> com uma linguagem de viés clássico-realista com controladas deformações expressivas, Portinari transforma-se no modelo de artista moderno brasileiro, pelo menos para o grupo ligado ao ministério de Gustavo Capanema. Assim, diante da imagem do brasileiro forte, trabalhador, ligado à terra, criada por Portinari, Guignard iria preferir retratar a “alma” do povo simples, os tipos populares que nunca estão trabalhando, as festas e a paisagem bucólica do interior do Brasil. Com ele nasceria, segundo o crítico Lourival Gomes Machado em seu ensaio *Retrato da arte moderna do Brasil* (1947), o “lirismo nacionalista” como um passo legítimo da segunda fase do modernismo brasileiro.

Vale notar que, com essa contraposição, que acarreta evidentemente diferentes tendências artísticas, abarcam-se os dois lados da mesma “identidade nacional”. Na verdade, esses dois pontos de vista sobre a arte brasileira são, naquele momento, antes complementares que opostos. Portinari expressa a identidade histórica e social; Guignard, sua dimensão subjetiva. E com esses dois polos seria desenhado o “Brasil estético”, como observou o crítico Ronaldo Brito.<sup>7</sup>

Essa poética intimista seria rapidamente identificada com uma bondade natural inspirada pela verdadeira “alma” do brasileiro simples, que, carregada de ingenuidade e inocência, funcionaria como uma reserva moral do país. Essa leitura se confundiria diversas vezes com os traços biográficos do próprio artista, sempre descrito por seus contemporâneos como um “anjo de bondade”, “um santo”, “uma criança adulta”, incapaz de qualquer ato de maldade ou mesquinhez. E assim se resolveria o lirismo de Guignard.

Apesar de ainda persistirem esses juízos em mostras e estudos recentes, é evidente que nos últimos anos, sobretudo a partir da década de 1980, a crítica de arte brasileira tem procurado rever essa interpretação, ora problematizando-a, ora tentando compreender seu sentido no interior de um panorama mais complexo no qual a formação da modernidade no Brasil seria caracterizada por movimentos de avanço e recuo, quase sempre em descompasso com sua matriz europeia (pelo menos até os anos 1950).

Com isso, passa-se a discutir a modernidade singular de Guignard e sua ressignificação histórica no âmbito da arte brasileira.<sup>8</sup> Alguns críticos apontaram como sua obra não poderia ser considerada moderna “no sentido rigoroso do termo”. É o caso, por exemplo, da leitura seminal de Ronaldo Brito no ensaio “Só olhar”. Segundo ele, o artista usa a liberdade moderna “um pouco à antiga”, na medida em que algumas características formais de sua pintura reatam com uma tradição que o impressionismo deixou para trás, como a conotação atmosférica das cores e a impregnação afetiva do assunto no próprio processo pictórico. Em contrapartida, Brito acredita que, no panorama do modernismo brasileiro, seu colorismo aponta para uma emancipação da pintura do “peso das velaturas e vernizes acadêmicos”, pois, em suas cores “tênuas e alusivas”, já podemos vislumbrar “uma preocupação consigo mesmas enquanto relações puras” que não responderiam mais a “finalidades externas aos quadros”.<sup>9</sup>

Já para Carlos Zílio,<sup>10</sup> a “brasilidade” da obra do artista nada teria a ver com o nacionalismo vigente, na medida em que tem origem em um projeto poético que estabelece uma relação intensa com o modelo e gera “uma apreensão aguda do homem e da paisagem brasileiros”.<sup>11</sup> Sua trajetória seria permeada por uma série de tensões em seu processo de assimilação da modernidade, as quais se manifestariam nas diversas soluções dadas, algumas mais ousadas, outras mais convencionais, ao “conflito entre o desenho e a cor”.

Já segundo o crítico de arte Rodrigo Naves, uma parte das contradições dessa obra se materializa de certa maneira naquilo que ela produziu de mais original: sua espacialidade. Longe de querer retornar à concepção tradicional do espaço pictórico, Guignard também parece passar ao largo do espaço gerado segundo a rearticulação de planos fragmentados estabelecida pelo cubismo, em que a continuidade entre figura e fundo se dá a partir de uma trama de relações. No seu caso, a identidade do espaço seria expressa por um movimento que tende a enfraquecer ou dissolver os limites das coisas, criando “unidades sem mediações, continuidades que ocultam sua costura”.<sup>12</sup>

Para a crítica de arte e historiadora Sônia Salzstein, a trajetória de Guignard revela “um misto de conservadorismo e renovação que marcam uma vida cultural precária, debatendo-se sob o fardo acadêmico e a letargia paroquial, mas afinal tentando consolidar sua própria experiência moderna”.<sup>13</sup> Sua modernidade surgiria “*a posteriori*”, a partir de exigências internas à própria obra, e passaria ao largo de um aprendizado e uma adoção de uma linguagem ou de um repertório “que se enfeixava sob a rubrica ‘moderno’”. Nesse sentido, ela estabeleceria um importante “ponto de vista a distância”, no qual está em jogo a evidência da experiência da própria visão, em seus limites e sua abrangência. E, com isso, “a especificidade não decorre, pois, de uma ‘temática brasileira’, mas da maneira original com que essa temática se infunde de potência constituinte na obra do artista”.<sup>14</sup>

Essas leituras marcariam o que seria uma “segunda recepção crítica” da obra de Guignard.<sup>15</sup> De certa maneira, elas buscam enxergar, para além da questão nacionalista, a singularidade da modernidade que a caracteriza, sem ser exclusiva dela, manifestando-se também na produção de outros artistas do segundo modernismo brasileiro, particularmente naqueles que começam a produzir entre os anos 1930 e 1940. Há o reconhecimento de uma dinâmica própria da arte brasileira que encontra suas razões em questões de formação social e política, ou, ainda, em entraves do próprio meio artístico, que apenas

lentamente consegue se modernizar em termos de um sistema de arte que funcione para além da academia e do mecenato oficial.

E, se é certo que, para cada um dos críticos e historiadores da arte citados, os aspectos paradoxais da obra de Guignard terão um sentido específico, todos coincidem em detectar a ausência de uma dimensão reflexiva mais forte, daquela autoconsciência crítica que caracterizaria a pintura moderna em seus lances mais radicais. Tal diagnóstico, contudo, não implica menosprezar a experiência que lhe é própria, em sua flutuação entre um espaço que não é nem propriamente plano, nem ilusionista; ou ainda em sua relação ambivalente com a tradição.

De modo geral, concordo com essas leituras que abrem a possibilidade de outra interpretação do trabalho de Guignard para além de seu *pathos* nacionalista. Pois, de fato, sua produção revela um procedimento complexo de formalização que não se dá simplesmente por meio de embates ou rupturas. Seus trabalhos sugerem uma assimilação gradual da linguagem moderna, em que parecem se mesclar duas temporalidades, dois espaços: um ainda ligado à tradição, e o outro decididamente moderno. Ou, em outras palavras, uma modernidade que é construída por uma via de mão dupla, em que não se nega o passado, mas se procura atualizá-lo a partir da experiência do presente.

Chama a atenção como Guignard combina elementos díspares em suas pinturas, manifestos em diversos níveis: do ponto de vista formal, o tratamento diverso que dá ao jogo entre a figura e o fundo em suas telas, fazendo conviver o linearismo delicado do desenho com a indefinição e a volubilidade sugeridas pela sobreposição de manchas de cores diluídas; a sugestão de infinito, mas sem recorrer à perspectiva tradicional; um movimento dúbio entre a verticalidade do espaço que sugere planaridade e exteriorização e uma tendência à introspecção; a tomada de um ponto de vista que remete à busca por uma totalidade inteligível e ao mesmo tempo sua negação na apresentação de um mundo desfocado, cuja falta de nitidez sugere a iminência de sua