

OUTRO OLHAR SOBRE AS “PAISAGENS IMAGINANTES” DE GUIGNARD

*Ana Laura Assumpção¹
Paulo César Castral²*

Resumo: A pesquisa tem como enfoque o pintor brasileiro Alberto da Veiga Guignard e suas obras produzidas em Ouro Preto, especificamente denominadas de “paisagens imaginantes”. Guignard teve um contato bastante intenso com essa cidade, desde que a conheceu, em 1942, até o final de sua vida, em 1962. O presente estudo parte da construção de uma análise sobre onze “paisagens imaginantes”, de modo a tentar compreender como Guignard via Ouro Preto. Isto é, como o pintor experimentava a cidade, qual a sua relação de sujeito com o mundo a sua volta, proporcionada pelo processo perceptivo durante o ato de pintar e desvelado pelo olhar do outro. Tal análise se baseia na reflexão do filósofo Merleau-Ponty sobre a pintura. A análise plástica das obras não parte de embasamentos teóricos já escritos sobre a pintura de Guignard, mas de um estudo feito pela autora diante da representação em si e do que ela pode suscitar de novas questões para o entendimento da obra do pintor.

Palavras-chave: Guignard, Ouro Preto, representação gráfica.

Abstract: The research focuses on the Brazilian painter Alberto da Veiga Guignard and his works produced in Ouro Preto, specifically called “paisagens imaginantes”. Guignard had intense contact with this city, since he first visited it, in 1942, until the end of his life, in 1962. The present study starts with the construction of a study about eleven “paisagens imaginantes”, in order to try to understand how Guignard saw Ouro Preto. In other words, how the painter experienced the city, what his relation as subject with the world around him was, acquired by the perceptive process over the act of painting and unveiled by the look of the other. This analysis is based on the reflection of Merleau-Ponty about painting. The visual analysis of the works does not start with the theoretical basis already written about Guignard’s painting, but with the study done by the researcher before the representation itself and with what it can raise as new questions for the understanding of the painter’s works.

Keywords: Guignard, Ouro Preto, graphic representation.

¹ Instituto de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo. ana.assumpcao@usp.br.

² Instituto de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo. pcastral@sc.usp.br.

1 Introdução

As pinturas de paisagem de Ouro Preto realizadas por Alberto da Veiga Guignard (1896-1962), pintor brasileiro, são o foco desse estudo. A cidade de Ouro Preto encantou o pintor desde a primeira vez que a conheceu, em 1942. Denominada por ele de cidade amor-inspiração, foi o cenário de muitas de suas obras, inclusive da série de pinturas que leva o nome de “paisagens imaginantes”. Guignard pinta Ouro Preto desde o primeiro contato até o fim de sua vida, principalmente entre as décadas de 1950 e 1960.

A denominação de “paisagens imaginantes”, paisagens que imaginam, diz muito do que foi o percurso do pintor Guignard. Nessa série de pinturas, é possível enxergar Ouro Preto e não qualquer região montanhosa; no entanto, por meio de seu lirismo tão característico, pintava a cidade de um modo peculiar: retirava elementos da realidade e os transpunha para a tela de maneira solta e livre, sem se preocupar com regras de representação. Por conta disto é que as paisagens são predicadas de imaginantes, abertas em sua composição e pautadas em uma subjetividade advinda de sua infância, de sua imaginação, de seus sonhos.

O presente estudo busca analisar onze “paisagens imaginantes”³, as quais melhor representam a experiência do artista, dentro de um estudo maior feito pela autora sobre o percurso das pinturas de Ouro Preto de Guignard. A partir da análise plástica de suas pinturas será possível ver como o pintor experimentava a cidade, qual a sua relação de sujeito com o mundo a sua volta, proporcionada pelo processo perceptivo durante o ato de pintar. Tal análise se baseia na reflexão do filósofo Merleau-Ponty que considera a pintura como sendo o meio mais eficaz de contato com o mundo da percepção. “As imagens não são reproduções de um mundo objetivo; outrossim, apresentam um traço da relação do sujeito com o mundo percebido” (ANDRIOLO, 2011, p. 78).

Segundo Merleau-Ponty (2004), no momento em que os artistas se expressam - por meio do desenho ou da pintura - tomam contato com o mundo em sua essência, com a experiência originária. No próprio ato de pintar o artista se abstrai dos juízos e valores do mundo em que vive para se abrir ao mundo percebido, isso por meio do seu corpo, que é quem possibilita a percepção. Assim sendo, é isto que aparecerá no quadro: a própria percepção de quem se expressa, adquirida conforme sua

³ Ouro Preto (1960); Paisagem (1947); Paisagem Imaginante (1947); Paisagem Imaginante (1950); Paisagem Imaginária (1952); Paisagem Imaginante (1955); São João (1959); São João (1961); São João (1961b); Paisagem Imaginante (1961) e Balõezinhos (s.d.).

experiência vivida em um determinado contexto histórico, no caso, Guignard em Ouro Preto, em meados do século XX.

A relação entre o homem e o mundo se firma na noção denominada por Merleau-Ponty de “a vinda a si do visível”, que é a correspondência entre quem olha e quem é olhado. Ou seja, ao mesmo tempo que o homem olha as coisas, as coisas olham para ele e é nessa dualidade que as coisas são reveladas para o sujeito. Pode-se dizer que por meio da percepção, os elementos de Ouro Preto são revelados ao corpo do artista e com isso explora esse mundo constituído pela paisagem mineira.

Um corpo humano está aí quando, entre vidente e visível, entre tocante e tocado, entre um olho e o outro, entre a mão e a mão se produz uma espécie de recruzamento, quando se acende a faísca do senciante-sensível, quando se inflama o que não cessará de queimar, até que um acidente do corpo desfaça o que nenhum acidente teria bastado para fazer...(MERLEAU-PONTY, 2004, p. 18)

Segundo Merleau-Ponty (2004), o artista, ao oferecer seu corpo ao mundo, transforma esse mundo em pintura, a qual, conseqüentemente, é dada ao leitor. Como afirma o filósofo (2004), a expressão do artista só ganha sentido no outro. Sendo assim, para analisar as pinturas de paisagem produzidas por Guignard cabe a participação da autora da pesquisa para interpretar tal obra. A análise aqui proposta dedica mais atenção a um olhar sobre a representação em si e do que ela pode suscitar de novas questões para o entendimento da obra do pintor, possibilitando um outro olhar sobre suas paisagens ouro-pretanas.

2 Alberto da Veiga Guignard

Merleau-Ponty (2004, p. 136) diz, acerca da sua reflexão teórica sobre Cézanne, que não é que a vida do pintor nos explique a sua obra, ou ainda, que o sentido da sua obra seja determinado por sua vida, mas sim que obra e vida se comunicam e que, se conhecemos sua obra anteriormente, conseguimos vê-la através das circunstâncias da sua vida. A partir dessa questão é que situaremos brevemente a biografia de Guignard, seus passos na profissão para, por fim, poder mergulhar na leitura de suas obras. “Se por um lado a pintura está ligada à vida, por outro lado ela não é mera ilustração da biografia, uma exteriorização pura e simples da personalidade” (SCHENKER, 1983, p. 27).

Sua vida pessoal e profissional faz parte do conjunto necessário para a compreensão do que foi esse artista e o que foram suas obras para a construção da imagem do nosso país. “Dados biográficos em geral são maus guias para a

compreensão do significado de obras de arte. No caso de Guignard, contudo, existe tal simetria entre obra e vida que podemos ao menos retirar daí uma paráfrase reveladora” (NAVES, 1992, p. 12). Ainda como diz Frederico Morais (2000, p. 19):

Todos estes lances biográficos transparecem em sua pintura de modo tão intenso, que é impossível não considerá-los na avaliação de sua obra, marcada por uma poesia mesclada de nostalgia e por um lirismo que será a base de seu humanismo criador. Em Guignard, portanto, há uma perfeita simetria entre obra e vida. (MORAIS, 2000, p. 19)

Alberto da Veiga Guignard nasceu em 1896 na cidade de Nova Friburgo, Rio de Janeiro e faleceu em 1962, em Belo Horizonte. Nasceu com abertura total entre a boca, o nariz e o palato, sofreu muito para se alimentar e para falar. Desde a infância, muitas foram as cirurgias feitas para corrigir esse defeito, mas não obtiveram sucesso. No entanto, somente quando já era adulto, a cirurgia teve como resultado o fechamento parcial do lábio superior, o que mesmo assim ainda não o impedia de regurgitar os alimentos e não diminuía a dificuldade de falar. Como complementa Frota (1997),

Se, por um lado, Guignard desenvolveu a partir dele um repertório mímico e gestual da maior inventividade e sempre se fez compreender – a ponto de se relevar um professor de extraordinária eficácia -, por outro, isso teria contribuído para a irrealização da sua vida amorosa, para a constituição da família a que ele tanto almejou. (FROTA, 1997, p. 11)

Era por meio da pintura que se comunicava, sua dificuldade com a fala - por conta do lábio leporino - consegue ser revertida para a expressão na pintura. “O que ele fazia era uma troca, um pouco de amizade por um pouco de pintura, pintura essa que é a faceta bonita do Guignard feio, é o campo onde ele se comunica da melhor forma com o mundo que o cerca” (SCHENKER, 1983, p. 30).

Em 1907, após a morte de seu pai, sua mãe se casa com um alemão, o barão de Schilgen. A maior dificuldade estava no desafeto claramente demonstrado ao menino. No mesmo ano, a família vai para a Europa, onde vivem por um longo período.

Em Munique, conclui o ensino preparatório e estuda na escola de pintura da Real Academia de Munique. Durante sete anos, teve um rigoroso e intenso aprendizado de desenho. “Naturalmente aprendi pelos modos acadêmicos, mas depois meu instinto pessoal me guiou para a minha personalidade e liberdade completa” (GUIGNARD

apud FROTA, 1997, p. 18). Esse caminho pessoal será visto mais à frente, ao mostrar seu papel como artista e professor de desenho.

Em 1926, falece sua mãe, e dois anos mais tarde, em 1928, falece sua irmã, vítima de tuberculose. Em 1929, Guignard está com 33 anos, trabalhando bastante, com várias portas se abrindo, porém, sozinho na vida. Diante dessa solidão o artista decide voltar de vez para o Brasil.

Sua chegada ao Brasil, em 1929, acontece logo no final de República Velha e o contexto em que desenvolve suas obras no Rio de Janeiro é o do Governo Vargas.

A luz e as cores do país de onde ficara ausente por tantos anos é que permitem a Guignard a retomada de contato com o Brasil, aos poucos, pela observação atenta, permanente, e por uma “paciência, perseverança e sinceridade” enormes – que ele mesmo recomendava a seus alunos/colegas. (FROTA, 1997, p. 54)

Guignard participa de vários Salões Nacionais, tanto no Rio de Janeiro como em São Paulo, e são também pelas repercussões neles que Guignard acende na sua carreira artística, já que obteve muitas premiações, medalhas de ouro, prata e bronze com suas obras. Foi a partir desse reconhecimento que Guignard adquiriu prestígio, pode viajar para conhecer vários lugares do país e foi chamado para lecionar em escolas públicas. (FROTA, 1997).

No ano de 1942, ele ministra aulas gratuitas no terraço da União Nacional dos Estudantes. O curso tem duração de dois meses e dentre os alunos estão nomes como Iberê Camargo, Maria Campello, Geza Heller, Elisa Byington, dentre outros, que posteriormente passaram a ser conhecidos como o Grupo Guignard. Um dos integrantes do Grupo Guignard, Iberê Camargo, relata sobre o contato com o professor e seu modo livre de dar aulas. “Desdenhava as teorias. Sua bússola era a intuição, essa estrela que norteia o artista. Eu o entendia por um simples gesto ou pela expressão da sua face. A linguagem dos pintores é muda, uma mímica especial” (CAMARGO, 1992, p. 21).

Em 1943, Guignard é chamado pelo então prefeito da capital mineira, Juscelino Kubitschek, para dirigir o novo curso de Desenho e Pintura, que será criado no Instituto de Belas Artes, no ano seguinte. O pintor se muda para Belo Horizonte, no começo de 1944.

Para compreender mais a fundo sua relação com os alunos e seu modo de ensinar, é preciso situar em que contexto entra Guignard em Minas Gerais. O meio artístico ainda estava muito relacionado ao academicismo formal e tínhamos o início de um projeto modernizador advindo de Juscelino Kubitschek. Porém, contrário a uma

sociedade focada na racionalização e na industrialização, o prefeito busca uma realidade mais humana. Guignard encontra aí um ambiente de trabalho fértil, devido a um conjunto de incentivos governamentais acerca da modernização. “O curso de Guignard tinha por meta libertar o aluno das injunções massificantes do sistema, instaurando o confronto e superando as contradições entre a experiência humana e a realidade alienada” (VIEIRA, 1988, p. 10).

A presença da Escola Guignard, como será chamada posteriormente, será crucial para se romper com o meio acadêmico, podendo entendê-la como parte do processo de revolução cultural. Segundo Ivone Vieira (1988, p. 18), para Kubitschek, a arte deveria, enquanto criação subjetiva da pessoa humana, retornar à vida do cotidiano da cidade e se tornar um elemento mediador entre o homem e o mundo. Cabe lembrar aqui que a denominação Escola Guignard - esta escola autônoma que surgiu com o Curso Livre de Desenho e Pintura -, foi dada depois da morte do pintor. Entre 1944 e 1962, ela recebeu nomes como Escola do Parque, Escola de Belo Horizonte.

A chegada de Guignard pintor e sua atuação como professor fizeram com que o cenário artístico mudasse de direção e se instaurasse a partir daí uma nova ordem cultural-artística na capital do país.

Na verificação da modernidade configurada dentro da produção artística em Minas Gerais Guignard tornou-se um ponto de referência essencial, pois é através da sua atuação como professor e artista plástico que vai sendo pouco a pouco estruturada uma nova tendência estética, que modificará sensivelmente as novas gerações de pintores que o sucedem. (KLABIN, 1983, p. 41)

Anteriormente, enquanto o rigor acadêmico se destacava, Guignard vinha, em contrapartida, com seu ensino singular. Seu método não se baseava em conceitos teóricos, mas sim em experiências. Tinha um modo peculiar de ensinar: antes de começar o desenho, os alunos tinham que aprender a ver. Era preciso ter atenção no agora, “a observação da realidade exterior com a interioridade de cada um, possibilitava o despertar da liberdade criadora” (ANDRÉS, 1996, p. 319).

Era um conhecimento adquirido por meio da observação, da percepção e, também, da concentração e integração total do sujeito com a paisagem. Um exercício que requer prática, que requer horas exaustivas de trabalho e paciência. Somente depois de fazer muitas vezes é que sua mão corresponde melhor ao seu processo perceptivo.

Apaixonado pelo que fazia, Guignard transpassava isso aos seus alunos.

A espontaneidade, a alegria, o entusiasmo pela vida, o prazer de descobrir cores novas nos céus e nas montanhas, nos reflexos das águas, nos cortes das árvores, nas manchas dos muros velhos, eram qualidades inerentes à sua personalidade. (ANDRÉS, 1996, p. 319)

Embora enquadrados Guignard como um artista moderno, cabe fazê-lo com algumas considerações, já que o pintor não aderiu a nenhum programa dos movimentos de vanguarda artística de sua época. Apenas queria fazer a sua arte, mostrar a verdade da sua arte, sem se preocupar com o que ocorria no mundo artístico. É justamente essa singularidade que torna o percurso do artista tão marcante.

Seus trabalhos sugerem uma assimilação gradual da linguagem moderna, produzindo assim uma obra na qual 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, no sentido mais potente da palavra. (PALHARES, 2010, p. 20)

Ele pode ser considerado moderno por seu caráter nacionalista, característica intrínseca ao discurso da arte moderna no Brasil, pela busca do que é nativo, de uma expressão mais autêntica e pura. Nota-se que a preocupação com o nacional em Guignard vem associada a uma dimensão subjetiva, a qual aparece por meio de elementos singelos advindos do cotidiano do povo brasileiro, representado nos retratos familiares e nas paisagens de Ouro Preto. Mesmo para seus alunos, Guignard procurava evidenciar a importância da relação entre o presente com o passado – moderno e tradicional - para buscar novos caminhos.

3 Guignard e as paisagens ouro-pretanas

Guignard foi levado a conhecer a cidade de Ouro Preto por Manuel Bandeira, como descreve Pierre Santos, professor e crítico de arte e amigo do artista:

Guignard, quando esteve em Ouro Preto pela primeira vez ficou embasbacado. Isso foi em 1942. Ele havia ganhado o Prêmio do Salão Nacional, no Rio de Janeiro, e veio conhecer Minas. Foi o poeta Manuel Bandeira que o aconselhou: “Vá pra Minas que tem tudo a ver com você.” Mário Silésio conta que eles chegaram à noite em Ouro Preto, após o dia inteiro de viagem. Guignard, cansado, não quis ver nada e foi dormir. No dia seguinte, acordou cedo e não sabia dizer uma palavra, maravilhado com o que via. Então exclamou: “É isso que eu procurei a vida inteira. Eu quero viver é aqui.” (SANTOS, 2003, p. 04)

Manuel Bandeira, anos mais tarde vai caracterizar esse olhar particular de Guignard sobre a paisagem de Ouro Preto:

[Em Minas] quem mais ganhou com a presença de Guignard foi Ouro Preto, que hoje está definitivamente tombada na obra do pintor [...] A Ouro Preto de Guignard não é triste, Guignard remoça Ouro Preto, sem, no entanto, a descaracterizar. (BANDEIRA, 1986, p. 57)

A cidade de Ouro Preto forjada nesse processo encanta Guignard pelas possibilidades poéticas que tal cenário tinha em estado de latência. A tradição que por parte provém da sua infância, pode ser claramente observada em suas paisagens difusas de Ouro Preto. As paisagens mostram esse equilíbrio entre tradição e modernidade, importantes como símbolo do que foi uma cidade e da relevância em preservar o que há de identitário, associado a um despojamento artístico. Nelas se observam muito das características artísticas e pessoais do pintor, com uma representação singular repleta de apego sentimental, de onde vem o seu lirismo, e a topografia característica pontuada pelas singulares igrejas em estilo barroco colonial.

Guignard faz de suas paisagens ouro-pretanas um lugar fantasmagórico pela sua característica difusa e imprecisa, notadamente marcada pela névoa característica entre as montanhas ao amanhecer. Possuem um certo tom onírico, como diz Rodrigo Naves (1996, p. 133), um aspecto lavado, onde o mundo parece prestes a escorrer, como se o víssemos através de uma janela molhada. No entanto, elas são pontuadas por pequenos ritmos que remontam a elementos presentes quando era criança. São balões, igrejas, pessoas, palmeiras, que se aproximam das recordações de festas juninas, festas de São João. Guignard tinha verdadeira adoração pelas festas de São João, pois lhe vinha à tona a lembrança do aniversário do seu pai - homem que tanto admirava -, o qual caía exatamente nesse dia. Para comemorar, seu pai preparava uma queima de fogos de artifício com balões subindo para o céu, uma cena incrível que marcou intensamente a vida daquele menino. “Os balões, na sua obra, são reminiscências do mundo onírico de sua infância. São signos de liberdade, prazer e felicidade perdidos no passado de suas memórias” (VIEIRA, 1988, p. 92).

Os elementos pontuados na paisagem dão a ela certa vivacidade. “É a esses pequenos seres que cabe conseguir uma caracterização para as paisagens desoladas. Torná-las Ouro Preto e não uma simples região fantasma” (NAVES, 1996, p. 141). Já Sonia Salzstein (1992, p. 18) afirma que esses pequenos seres, ou objetos são como miniaturas, não devido a um apreço ao minucioso ou porque trariam uma ingenuidade formal, mas para conquistar mais amplitude de vistas, para poder pintar o espaço, pura e simplesmente. Essa característica de distanciar os objetos e se focar

na paisagem em sua amplitude, só reforça que a intenção do artista recai para o espaço vazio, para o valor formal dado a superfície e, ainda, para uma experiência tomada a distância, onde o campo visual torna-se imenso e cabe a percepção do pintor tomar um ou outro caminho diante das inúmeras possibilidades.

Também com relação a essas paisagens, pode-se ver uma aproximação com a arte oriental, a partir de duas características. Uma, por exemplo, “numa ideia de profundidade diferente da perspectiva linear que supõe um ponto privilegiado de fuga, enquanto que a perspectiva oriental é qualificada tanto de aérea quanto de cavaleira” (ZILIO, 1983, p. 20), cujo efeito nos mostra a visão ampla do observador, como citado no parágrafo acima. E outra, marcada pela concepção do espaço através de cheios e vazios. Pode-se pensar em cheios e vazios na obra de Guignard ao ver os elementos que pontuam suas paisagens, por exemplo, as igrejas. Para ir de uma igreja para outra, nosso olhar percorre o vazio entre elas e, assim, percorremos a paisagem toda.

O próprio tratamento do espaço, a perspectiva contínua, em múltiplos planos, os elementos que se mesclam e que induzem o olhar a explorar a paisagem, não apenas no espaço como também no tempo e que dão o sentido da liberação da imaginação através da natureza e não apenas uma acabada e fechada, são características fundamentais da arte chinesa, ao mesmo tempo que são soluções adotadas, em algumas pinturas, por Guignard. (SCHENKER, 1983, p. 31)

3.1 Leitura sobre as paisagens

Um olhar sobre a vida pessoal e profissional de Guignard, sobre seu percurso como pintor e professor, permite notar os primeiros vestígios do papel peculiar da biografia do artista nas obras. A vida conturbada, o defeito e as consequências do lábio leporino, a vida amorosa sem sucesso, o vício de bebidas, a bondade e a ingenuidade ao querer agradar as pessoas a sua volta, a formação acadêmica na Europa, tudo isso contribuiu para o tipo de produção artística que fez.

Guignard produz uma série de pinturas, aproximadamente, nas décadas de 1950 e 1960, anos finais de sua vida. São as paisagens que mostram a Ouro Preto de sua época, não simplesmente como uma cópia fiel da realidade, mas sim a Ouro Preto do próprio pintor, aquela que via e experimentava a partir de sua própria história de vida. Depois de anos vivenciando a cidade e a representando de modo mais cuidadoso, Guignard adquire um repertório de experiência bastante amplo e é a partir daí que produz estas “paisagens imaginantes”. Passa a ter um olhar mais aproximado, de pertencimento, de relação mais íntima com aquela que antes era desconhecida e cuja a relação ocorria com uma distância perceptiva, com um olhar pouco afetivo.

Nesse sentido, as onze paisagens escolhidas (Figura 05), para análise, representam uma fase intermediária na qual Guignard ainda se mantém próximo da realidade vista, como em uma primeira fase onde as cidades ocupam todo primeiro plano da paisagem, mas já nos conta sobre sua imaginação e memória, sem a hegemonia dos sonhos como acontece na fase do último ano de sua vida. As telas escolhidas são um retorno a si do passeio do sujeito Guignard pela Ouro Preto afetada pelo olhar do artista.

Tais “paisagens imaginantes” podem ser caracterizadas como uma pintura difusa, com a qual o artista constrói uma relação particular entre a alegria, de eventos da infância feliz ao lado de seu pai, com um aspecto sombrio e melancólico adquirido por meio de tons de cinzas, mais próximo de tons escuros e frios e com pinceladas soltas. Acrescenta à paisagem mineira um tom lírico, uma liberdade expressiva juntamente associada a um caráter onírico e imaginativo. Mais ainda, suas obras relevam o encantamento pela cidade e a paixão por representá-la. É na imagem da cidade mineira que vemos mais fortemente a relação entre tradição/modernidade e um despojamento em suas pinturas, isso por meio não só de elementos tradicionais que configuram a cidade de Ouro Preto, como as igrejas do período colonial, mas também de tradições advindas da sua memória, como a típica festa de São João e seus balões característicos.

Buscando compreender melhor essa Ouro Preto de Guignard - o mundo percebido e afetado por ele - é que a presente pesquisa visa analisar as onze “paisagens imaginantes” selecionadas buscando encontrar relações estruturais da imagem pictórica, pensando na dimensão plástica, nas características que são reconhecíveis e não reconhecíveis, espaço conciliado com a percepção e a imaginação do artista.

A escolha dessas “paisagens imaginantes” se dá por exatamente por ser uma representação livre, sem preocupação rigorosa com técnicas formais, mais aberta às possibilidades proporcionadas pelo ato perceptivo, conforme aporte merleau-pontyano. Ao observar as paisagens é possível tirar a capa envolvente da representação formal e se atentar às pinceladas soltas, numa união entre o que observa com o que vem de uma experiência mais ampla.

O olhar que se estabelece na presente pesquisa dirige-se para a pintura em si, atendo-se em desvelar as relações entre os elementos que estão representados na tela. Para isso optou-se por uma análise geométrica das paisagens, observando a disposição espacial, proporção, simetria e composição. A recorrência de elementos e

relações nas onze telas irá parametrizar e legitimar as inferências. Objetiva-se notar outras estruturas visuais que podem informar novos questionamentos sobre as obras.

Ao observar as paisagens, a primeira questão que chama a atenção são as igrejas pontuadas na paisagem montanhosa difusa, onde céu e terra se mesclam em um ritmo ondulado das pinceladas. Assim, já que as igrejas são pontos na paisagem, optou-se por utilizar a representação da forma geométrica círculo para marcá-las, inscrevendo-as nessa forma para seguir as proporções feitas por Guignard.

Além das igrejas pontuadas, há outros elementos que são reconhecíveis no meio das pinceladas soltas, são, por exemplo, pequenas casas, palmeiras, pessoas e balões. Como tais elementos aparecem em uma escala reduzida em relação às igrejas e em maior número, o sinal gráfico para pontuá-los foi o símbolo matemático de adição, como na Figura 1 e 2.



Figura 1 - Exemplo da primeira sequência da leitura feita pela autora. Obra *São João*, 1959. (38,5cm x 29cm)

Fonte - Alberto da Veiga Guignard, 1896-1962, Rio de Janeiro, 2005.



Figura 2 - Exemplo da primeira sequência de leitura feita pela autora. Obra *Paisagem Imaginante*, 1947. (158cm x 208cm)

Fonte - FROTA, Rio de Janeiro, 1997.

Após essa primeira sistematização dos elementos pictóricos, seguiu-se para um desdobramento sobre o que tais elementos nos permitem inferir sobre o conjunto da obra. Os pontos marcando as igrejas foram unidos e se configurou uma forma. Uma forma que mostra qual é a área de influência das construções religiosas no quadro e como elas se enquadram no campo plástico, em relação ao fundo montanhoso e em relação aos elementos demarcados. Enquanto que os elementos simbolizados por 'mais', passaram a uma abstração ainda maior e viraram simples pontos, deixando mais limpa e clara a localização e continuidade entre eles, Figura 3 e 4.

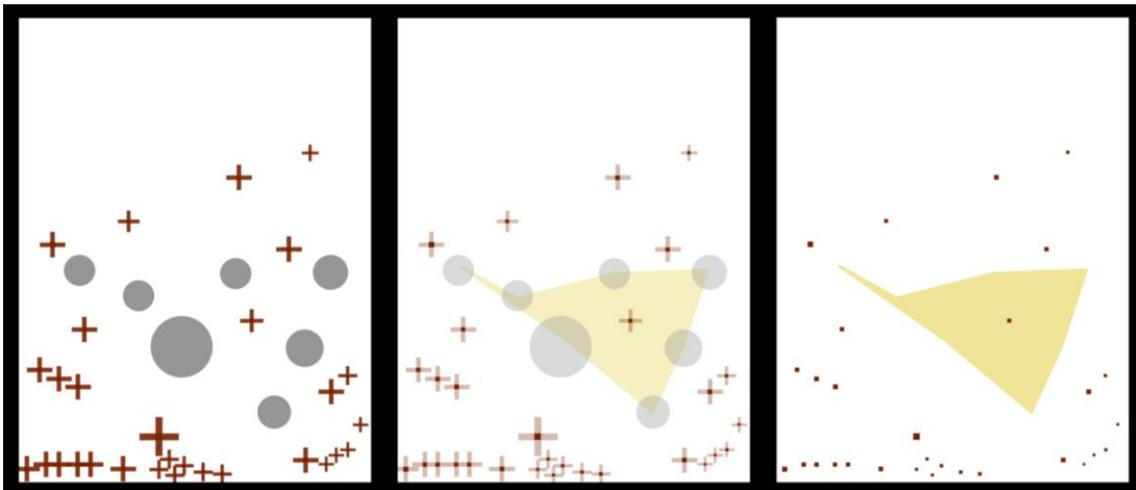


Figura 3 - Exemplo da segunda sequência de leitura feita pela autora. Referente a obra *São João*, 1959. (38,5cm x 29cm)

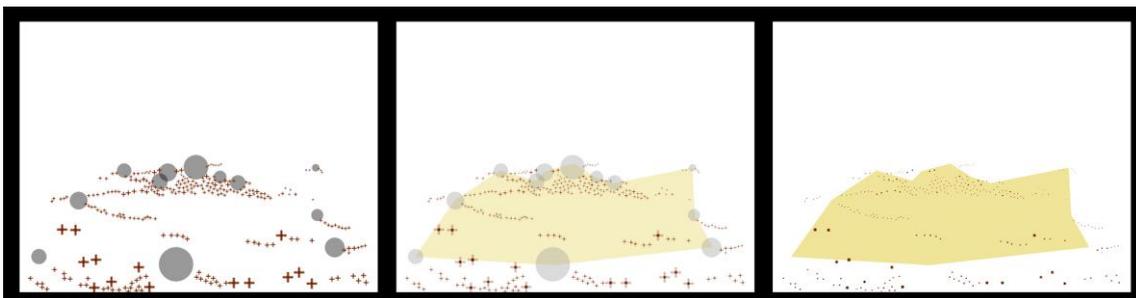


Figura 4 - Exemplo da segunda sequência de leitura feita pela autora. Referente a obra *Paisagem Imaginante*, 1947. (158cm x 208cm)

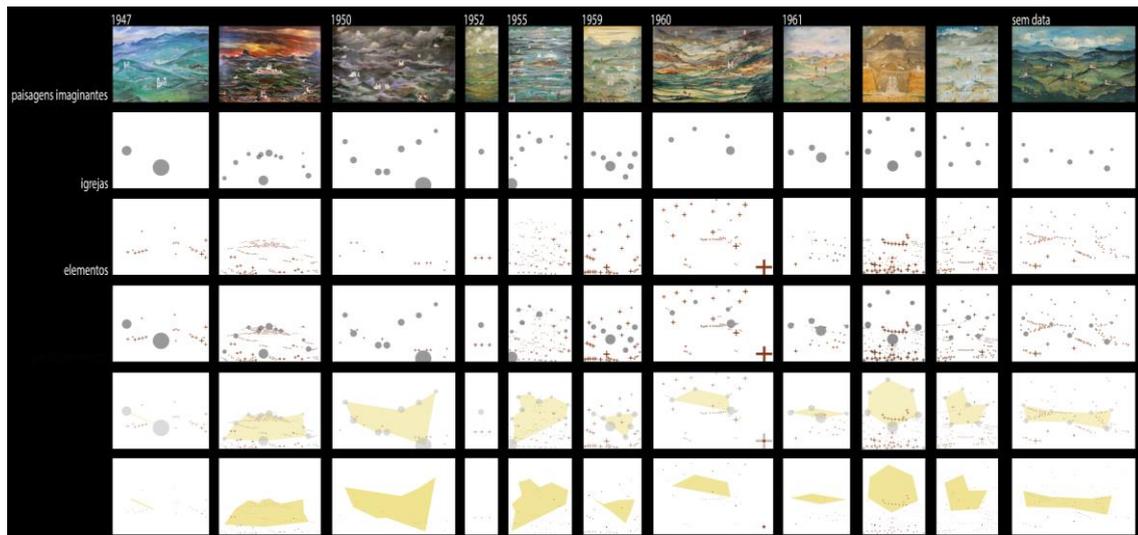


Figura 5 – Quadro geral de leitura feito pela autora.

Ao observar as construções religiosas, nota-se a importância delas na paisagem e como configuram o espaço como um todo. Estão dispostas nos pontos mais altos das montanhas e variam quanto à posição no campo plástico. A importância das igrejas não se dá apenas por elas mesmas; os elementos que as rodeiam dão significados distintos para a paisagem, ora as igrejas aparentam estar em um momento de ascensão juntamente com os balões, ora mais cravadas no solo, evidenciadas pelas pessoas e pelas pontes.

De um modo geral, nosso olhar percorre o quadro partindo da igreja de maior destaque e vai contornando a paisagem, seguindo a sequência de pontos marcados e completando a volta toda até retornar ao ponto de partida. Nesse sentido, a forma criada pela união dos pontos reforça o caminho do nosso olhar no campo da pintura.

Os elementos, que formam sequências lineares ou que estão próximos das igrejas, ajudam a unir esses pontos, facilitam o caminho a ser seguido. Já os que estão mais distantes, geralmente, preenchem o quadro ou na parte superior, caso dos balões, ou na parte inferior com palmeiras, pessoas, casas. Isso nos leva a percorrer todo o quadro, dando atenção para as minúcias dentro das pinceladas soltas do fundo montanhoso. Há um equilíbrio entre a parte central, com mais detalhes, e as extremidades inferior e superior mais difusas, ainda com peso maior para o que está fixado no chão, quando o pintor se aproxima da paisagem e nos mostra uma cena urbana. Esta cena constituída não com um rigor de detalhamento - mesmo porque tais elementos são muito pequenos perto da paisagem que aparece na tela -, mas com poucas pinceladas capazes de nos fazer entender o que o artista deseja representar.

Além disso, os elementos lineares reforçam a ideia de topografia montanhosa, em que o ritmo ondulado demarca os planos provenientes desse relevo. Enquanto que as igrejas, os pontos, os vértices da forma poligonal, marcam os cumes das montanhas, os elementos ora completam as arestas, ora se espalham, difundindo nosso olhar para outros pontos do quadro e nos desligando do contorno imaginário constituído pela união das igrejas.

Com relação às igrejas pontuadas e a forma gerada pela ligação dos pontos, foi possível notar uma simetria entre elas ao dividir o quadro ao meio, geralmente, no eixo da igreja de maior destaque, que se dá pela centralização na paisagem e/ou pelo seu tamanho ampliado. Quando os dois lados não são exatamente simétricos quanto ao número e posição das igrejas, há um elemento de peso no lugar faltante, possibilitando ao nosso olhar completar a simetria dada.

Nessa configuração simétrica, há três casos. O primeiro, Figura 6, no qual o quadro já é simétrico em si mesmo, por conta de ter apenas uma igreja e um elemento dentro da paisagem difusa. O segundo, Figura 7, simétrico com a posição das igrejas, ora com o eixo de simetria marcado na vertical no centro do quadro, ora em uma diagonal facilmente observada. E o terceiro, Figura 8, onde a simetria não se dá apenas com as igrejas, mas sim com a adição de elemento marcante para completar a proporção simétrica.

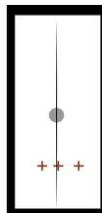


Figura 6 – Leitura de simetria feita pela autora. Caso 1.

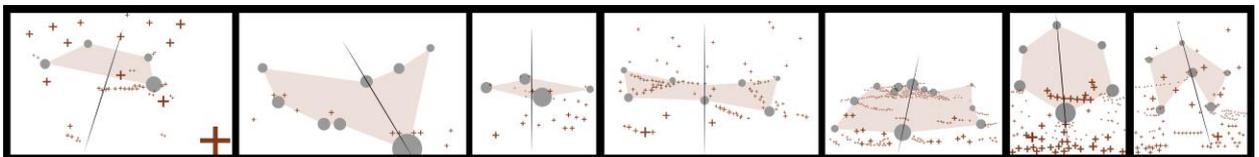


Figura 7 - Leitura de simetria feita pela autora. Caso 2.

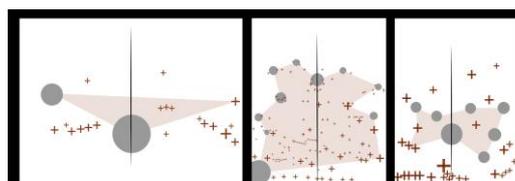


Figura 8 - Leitura de simetria feita pela autora. Caso 3.

A simetria encontrada vem como oposta ao uso de planos pictóricos em profundidade, como já descritos em textos sobre Guignard. Oposta no sentido de romper com a ideia de camadas e se pautar em uma nova conformação, a de espacialidade. Sendo assim, o que configura a paisagem de Ouro Preto nessas obras não é simplesmente a paisagem montanhosa, tampouco, as igrejas. Mas sim a união de ambas, com a espacialidade que as igrejas geram no espaço entre igrejas e com uma tomada de visão que mostra não um ponto da paisagem qualquer, mas um em específico e simétrico. Por meio de uma pintura que parece beirar a abstração, Guignard consegue mostrar a cidade mineira constituída de caminhos que ligam eventos. A cidade é o território qualificado pela relação entre a animação dos arraiais. A percepção dessa Ouro Preto desvela a relação tão íntima que Guignard manteve com a cidade.

Essa noção foi proporcionada pelo próprio percurso de análise das “paisagens imaginantes”. A ação de investigação começa do todo, de uma estrutura construída pela pintura da paisagem, encontra uma chave de desdobramento, relaciona as partes encontradas, para, ao final, chegar novamente a uma unidade, dessa vez, uma estrutura sintética dos quadros, encontrada pela relação simétrica e espacial dos elementos que configuram as paisagens. Isto é, a partir da sua visão da cidade, da relação dos componentes da cidade e daquilo que mais o chamava a atenção é que escolhe e compõe a sua paisagem, dispondo de determinadas igrejas, de determinados ângulos e distanciamentos, de determinada cena urbana.

Visão de uma pessoa que vivenciou bastante a cidade e que conseguiu captar não só pontos de vistas próximos, como também distantes, ora com uma representação mais detalhada, ora com pinceladas mais soltas, mas sempre deixando evidente que é, de fato, para ele a sua Ouro Preto. Inclusive quando se refere a série “paisagens imaginantes”, a qual parece ter representações fantasiosas, ainda se tem muito da cidade mineira, da configuração das construções religiosas nas montanhas, do aspecto difuso marcado pelas névoas, como se pode ver na fotografia de Ouro Preto da época de Guignard mostrada na Figura 9.



Figura 9 - Paisagem de Ouro Preto, período entre 1923 a 1950.

Fonte - Acervo fotográfico Luiz Fontana, Instituto de Filosofia, Artes e Cultura (IFAC).

Nesse sentido, a Ouro Preto de Guignard pode ser caracterizada pelas igrejas pontuadas na topografia acidentada, pela relação entre igrejas e com os demais elementos e mais, pela espacialidade configurada nesse jogo de ocupação do plano pictórico. Por mais que cada “paisagem imaginante” seja diferente, vê-se uma mesma construção que as tornam muito semelhantes. Independente do ponto de vista, da cena urbana e do número de igrejas representadas na pintura, a relação de proporção e distanciamento entre elas segue todo um cuidado de representação. O que nada mais é que a própria experiência do pintor na cidade mineira.

4 Considerações Finais

O percurso estabelecido por essa investigação das pinturas “paisagens imaginantes” começou desde o conhecimento mais aprofundado sobre a vida de Guignard, a profissão como pintor e professor, até o debruçar sobre as pinturas. O resultado adquirido foi construído aos poucos, na medida em que se levantava uma questão, outra surgia. Em outras palavras, nenhuma parte da leitura foi prevista, foi, de fato, um processo, em que se foi construindo a questão maior. Desde pontuar as igrejas com círculos e os demais elementos com símbolo matemático de adição, encontrar uma

forma geométrica, até encontrar uma simetria que estrutura as paisagens espacialmente.

Esse desdobramento analítico possibilitou um outro olhar sobre as “paisagens imaginantes”, um olhar da autora da pesquisa; um olhar pautado sobre a representação, mas que leva em consideração a peculiaridade desse pintor enquanto representante das raízes do nosso país e, ainda, um olhar investigador o qual busca entender a relação do artista com a paisagem mineira. Isso a partir da composição das pinturas, dos elementos destacados, da relação topológica e do tipo de pincelada que utilizava.

Agradecimentos

Gostaria de agradecer ao Núcleo de Pesquisa em Estudos de Linguagem em Arquitetura e Cidade (N.ELAC), grupo no qual a presente pesquisa se desenvolve, e à CAPES, pelo suporte financeiro.

Referências

- Alberto da Veiga Guignard, 1896-1962.** Rio de Janeiro: Edições Pinakothek, 2005. Catálogo de Exposição. Max Perlingeiro (Apresentação). Pinakothek (Organização).
- ANDRÉS, Maria Helena. **Guignard, o mestre.** Estudos Avançados (USP), São Paulo, v. 10, n. 28, p. 319-330, 1996.
- ANDRIOLO, Arley. **A pintura é um traço de nossa relação histórica com o mundo.** Poiesis (Niterói), v. 17, pp. 77-90, 2011.
- BANDEIRA, Manuel. **Ouro Preto remoçada.** In: _____. Andorinha, Andorinha. 2ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.
- CAMARGO, Iberê. **Guignard.** In: Guignard, uma seleção da obra do artista. São Paulo: Museu Lasar Segall/ Centro Cultural São Paulo, 1992, p. 21.
- FROTA, Lélia Coelho. **Guignard arte, vida.** Rio de Janeiro: Campos Gerais, 1997.
- KLABIN, Vanda Mangia. **Guignard e a modernidade em Minas.** In: ZÍLIO, Carlos. (Coord.). A modernidade em Guignard. Rio de Janeiro: PUC/RJ Empresas Petróleo Ipiranga, 1983, pp. 41-49.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **A dúvida de Cézanne.** In: _____. O olho e o espírito. Tradução de Cassio de Arantes Leite. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

MORAIS, Frederico. **O Humanismo Lírico de Guignard**. In: MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES. O Humanismo Lírico de Guignard. Rio de Janeiro: Associação dos Amigos do Museu Nacional de Belas Artes, 2000, pp. 15-33.

NAVES, Rodrigo. **O Brasil no ar: Guignard**. In: _____. A Forma Difícil: ensaios sobre arte brasileira. São Paulo: Editora Ática, 1996, pp. 131-143.

_____. **A maldade de Guignard**. In: Guignard, uma seleção da obra do artista. São Paulo: Museu Lasar Segall/ Centro Cultural São Paulo, 1992, pp.11 - 14.

PALHARES, Taisa Helena Pascale. **Modernidade, tradição e caráter nacional na obra de Alberto da Veiga Guignard**. Tese de doutorado, FFLCH-USP, São Paulo, 2010.

SALZSTEIN, Sônia. **Um ponto de vista singular**. In: Guignard, uma seleção da obra do artista. São Paulo: Museu Lasar Segall/ Centro Cultural São Paulo, 1992, pp. 15-19.

SANTOS, Pierre. **Passos de Guignard em Ouro Preto** (entrevista). Projeto Guignard. 2003. Disponível em:
http://www1.cultura.mg.gov.br/fronteira/template/entrevista/pierre_santos.pdf

SCHENKER, Libia. **As circunstâncias de um ato criador**: entre o real e a fantasia. In: ZÍLIO, Carlos. (Coord.). A modernidade em Guignard. Rio de Janeiro: PUC/RJ Empresas Petróleo Ipiranga, 1983, pp. 27-36.

VIEIRA, Ivone Luzia. **A Escola Guignard na cultura modernista de Minas 1944 – 1962**. Pedro Leopoldo, MG: Companhia Empreendimento Sabará, 1988.

ZÍLIO, Carlos. **Com a cabeça nas nuvens**. In: _____. (Coord.). A modernidade em Guignard. Rio de Janeiro: PUC/RJ Empresas Petróleo Ipiranga, 1983, pp. 18-21.