



## Guignard (1896-1962) - Paisagens: Trajetórias e Mudanças

Profa. Dra. Ivone Luzia Vieira

Universidade Federal de Minas Gerais  
Comitê Brasileiro de História da Arte

Ao indagar as relações da obra de Guignard (1896-1962) com a contemporaneidade histórica da arte, procurei ressaltar seu olhar “estrangeiro” em seu próprio país, quando de sua volta ao Brasil em 1929, após formação artística européia. Segundo suas palavras, “teve um choque com o ambiente artístico, bem atrasado em relação à Europa”.<sup>1</sup> O referencial artístico de Guignard naquela época era acentuadamente europeu. Percebe-se que havia forte disjunção entre a contemporaneidade de seu olhar e a defasagem da produção artístico-cultural brasileira. Porém seu olhar não era de um colonizador em relação à paisagem colonizada, mas de alguém que procurava se reintegrar à cultura de origem após longa ausência. Ele havia deixado o país em 1907, criança ainda, em companhia de sua família, que se transferira para a Europa. Desde sua volta ao Brasil, havia fixado residência no Rio de Janeiro. Entretanto, em 1944 transferiu-se para Minas Gerais a convite do Prefeito de Belo Horizonte à época, Juscelino Kubitschek de Oliveira, tendo falecido nessa cidade em 1962.

A releitura de sua obra, porém, revela que não houve rejeição nem de sua formação artística européia nem da realidade cultural de seu país. Maravilhou-se com a luminosidade, a leveza do ar, sua transparência e o aspecto luxuriante da vegetação. Entre a *finesse* da cultura européia e o potencial nativo da cultura brasileira, estabeleceu-se o espaço da diferença e das contradições. Essas questões foram objeto de problematizações ao longo de sua trajetória. “As lições de Cézanne mostram que a arte não é apenas efusão lírica, mas um problema. Cézanne era puro problema.”<sup>2</sup>

Guignard não viveu o mundo globalizado de hoje. Observa-se que sua produção privilegia os pressupostos de tendências artísticas não homogeneizantes. Ele trabalha diferentes princípios da linguagem internacional da arte moderna. Usufruiu das lições de Gauguin, Matisse, Picasso, que, ao romperem com as normas do academismo europeu, exaurido desde o final do século XIX, ao início do século XX, buscaram elementos novos nas culturas ditas primitivas ou tribais, trabalhando a dialética entre princípios artísticos ocidentais e orientais. O conceito primitivo daquela época distinguia a cultura européia contemporânea de outras sociedades e culturas consideradas menos civilizadas. Entretanto, o discurso primitivista desses artistas em questão envolve a idéia do potencial expressivo superior das formas tribais simplificadas. Os artistas modernos, revolucionários do final do século XIX e início do século XX se distinguiram por sua capacidade criativa para elaborar o potencial das formas distorcidas, tendo como objeto resgatar, de algum modo, uma essência ou modo de expressão *primitivos*.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> MORAIS, Frederico. *Guignard*. São Paulo: Novo Mundo, 1974.

<sup>2</sup> ARGAN, G. Carlo. *El Arte Moderno (1770-1970)*. Valencia: Fernando Torres, 1975.

<sup>3</sup> HARISSON, Charles. *Primitivismo, Cubismo, Abstração*. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.

Para Gauguin, o conceito de primitivismo pressupõe simplicidade, austeridade e ausência de cânones rígidos na definição de escalas naturais. Considera que determinadas simplificações formais tornaram-se índices identificadores de diferentes culturas ditas primitivas ou tribais. A representação de pessoas simples se ajusta às idéias e modos de expressão mais puros e estão relacionados à filosofia do movimento. Gauguin procurou integrar essa expressão artística sem artifícios, ao potencial criativo do artista moderno. Na obra de Matisse, o aspecto decorativo, segundo a visão crítica de Maurice Denis, refere-se aos princípios da “teoria da equivalência” em relação aos discursos do primitivismo totalmente integrados à teoria e à prática da arte moderna, quer relacionados aos conceitos de bárbaro ou *naïf*, quer como medida do estatuto inovador da obra.<sup>4</sup>

Guignard trabalha uma certa tipicidade da cultura brasileira, como balões, trenzinhos, fogos de artifício, bem como caracteres da paisagem brasileira e os relaciona aos princípios modernos da arte. Sua obra se apóia em pressupostos poéticos. Observa-se que na Poética de Aristóteles, o autor preocupa-se “muito pouco com o espetáculo, no sentido de encenação e volta-se essencialmente para a obra poética enquanto linguagem, logos, muthos e lexis. Segundo as reflexões de Antoine Compagnon, em relação aos princípios teóricos aristotélicos, o que interessa no texto poético “é sua composição, sua *poièsis*”<sup>5</sup>. Isto é, a sintaxe que organiza sua estrutura artística, em relação à *sèmiosis* e se afasta da *mimèsis* enquanto cópia do real.

Guignard busca o diálogo tanto com as poéticas do passado quanto do presente e não somente com a cultura artística européia mas também com a linguagem da arte oriental. Pois a história não pode ser pensada segundo o eixo único das sucessões – a diacronia. Mas deve sê-lo igualmente em função de um outro eixo, o da simultaneidade, ou seja, da sincronia. Pressupõe-se também que a arte deve ser aberta à pluralidade de linguagens e integrar-se aos movimentos de ruptura em relação às fronteiras nacionais. Guignard buscou estabelecer diálogo tanto com a arte dos primitivos renascentistas, particularmente com a obra de Botticelli, quanto com a dos paisagistas holandeses, destacando-se as obras de Van Goyen e Ruisdael. Visitou também a arte flamenga do século XV, com destaque para Van Eyck. Na arte oriental estabeleceu diálogo com a arte chinesa e japonesa. Contemporâneo das manifestações artísticas do início do século XX, integrou-se aos pressupostos da arte moderna de Matisse, Duffy, Cézanne, Rousseau, dentre outros.

Essa prática constante de Guignard em fazer leituras comparadas de obras entre si, em relação ao tempo diacrônico ou sincrônico, estabelecer diálogos entre elas e romper fronteiras étnicas como exercícios de criação para o seu trabalho, também se aplicava à metodologia de ensino dos cursos de formação de artistas nos quais atuava como professor. De modo intuitivo freqüentava, na prática, as lições de intertextualidade ou intertexto. O termo foi composto por Julia Kristeva em 1966 para comentar os trabalhos do crítico russo Mikail Bakhtine. Pois a intertextualidade designa, segundo Bakhtine, o diálogo entre os textos em sentido amplo. Em resposta ao artista Mario Manés, que lhe solicitava informações para o aprendizado da arte, Guignard lhe recomendou “visitar boas exposições de arte, estudar mais a miúdo originais de boas reproduções dos antigos. Se tiver tempo, vá à Biblioteca Nacional do Rio, onde encontrará livros para suas consultas”. Pois a intertextualidade se apresenta como uma maneira de abrir o texto, quer literário, quer artístico, senão ao mundo, pelo menos aos livros, à biblioteca.<sup>6</sup>

Hoje, ao revistar a obra de Guignard, percebe-se que ele questionou o conceito de identidade cultural fixa e procurou relacionar suas obras ao processo dinâmico de mudanças em busca de conceitos culturais híbridos revelando significativa visão civilizacional. As teorias contemporâneas pós-colonialistas, segundo o teórico Homi K. Bhabha, “procuram abrir o caminho à conceitualização de uma cultura internacional, baseada não no exotismo do multiculturalismo mas na inserção e articulação do hibridismo

<sup>4</sup> HARISSON, Charles. *Op. cit.*, p. 21.

<sup>5</sup> COMPAGNON, Antoine. *O Demônio da Teoria*. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão, Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001. MORAIS, Frederico. *Guignard*. São Paulo: Novo Mundo, 1974.

<sup>6</sup> MORAIS, Frederico. *Op. cit.*

cultural.<sup>7</sup> Ao rejeitar os pressupostos da identidade e seu corolário de relações culturais homogêneas, buscam na diferença a riqueza da pluralidade de uma linguagem sem fronteiras.

A obra de Guignard passou por um longo e penoso processo de mudanças em cuja trajetória observam-se continuidades e descontinuidades, avanços e recuos. Elas revelam que seu autor enfrentou o paradoxo da arte moderna quanto à representação tridimensional em espaços bidimensionais, de modo original, praticamente à margem da solução cubista. Para o crítico Rodrigo Naves, Guignard estabelece uma dissolução dos objetos através da desproporcionalidade de sua situação no espaço. “Não há aí uma anteposição de um espaço que organiza os quadros – como na perspectiva linear – nem tampouco a vigência da noção aristotélica de lugar mas sim a concepção de espaço como poder dissolvente, que por sua monumentalidade corrói a estrutura dos objetos.”<sup>8</sup> Guignard cria uma espécie de envoltório que suspende a solidez dos objetos pelo seu apequenamento. Para o crítico Clarival do Prado Valadares, “ele dissolve o sistema gravitacional dos objetos”.<sup>9</sup> Como um ensaio, tudo em sua obra é devir, tudo sugere o inacabado.

A arte de Guignard não se ajusta facilmente aos conceitos das taxonomias classificatórias que procuram enquadrar o artista em um determinado estilo. Ao encontrar o objeto de sua arte, criou paisagens imaginárias, oníricas, comuns ao surrealismo e à pintura metafísica. Elas se voltam para o sonho, para a memória, para o imaginário. Significantes de um novo olhar, as montanhas de Minas ganharam em sua obra a matéria evanescente da aquarela: leve e fugaz.

---

<sup>7</sup> BHABHA, Homi K. Trad. de Myriam Ávila, Eliane Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

<sup>8</sup> NAVES, Rodrigo. *A Forma Difícil*. Ensaios sobre arte brasileira. São Paulo: Ática, 1996.

<sup>9</sup> VALADARES, Clarival do Prado. *Guignard*. Belo Horizonte: Museu de Arte de Belo Horizonte, 1972.