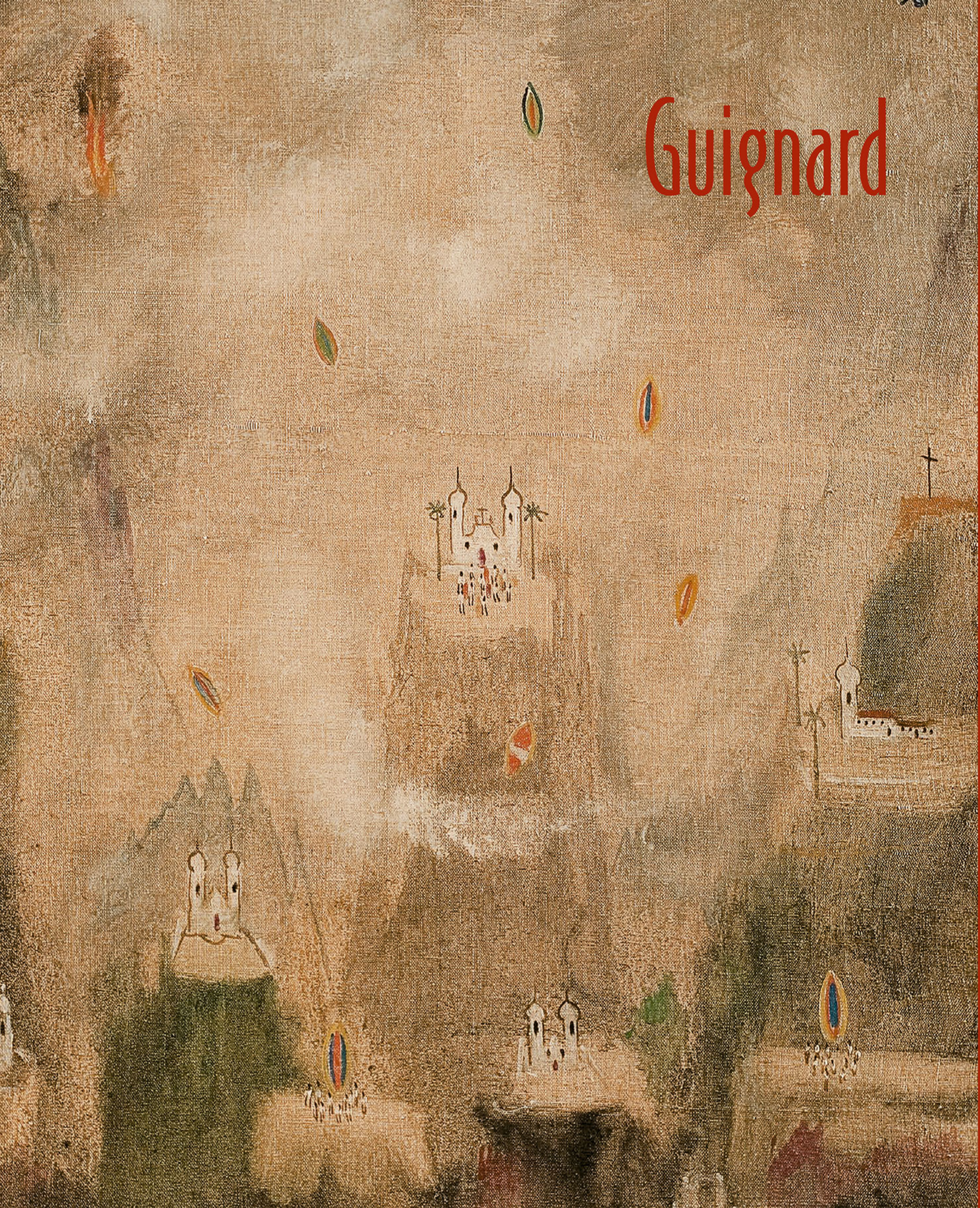


# Guignard





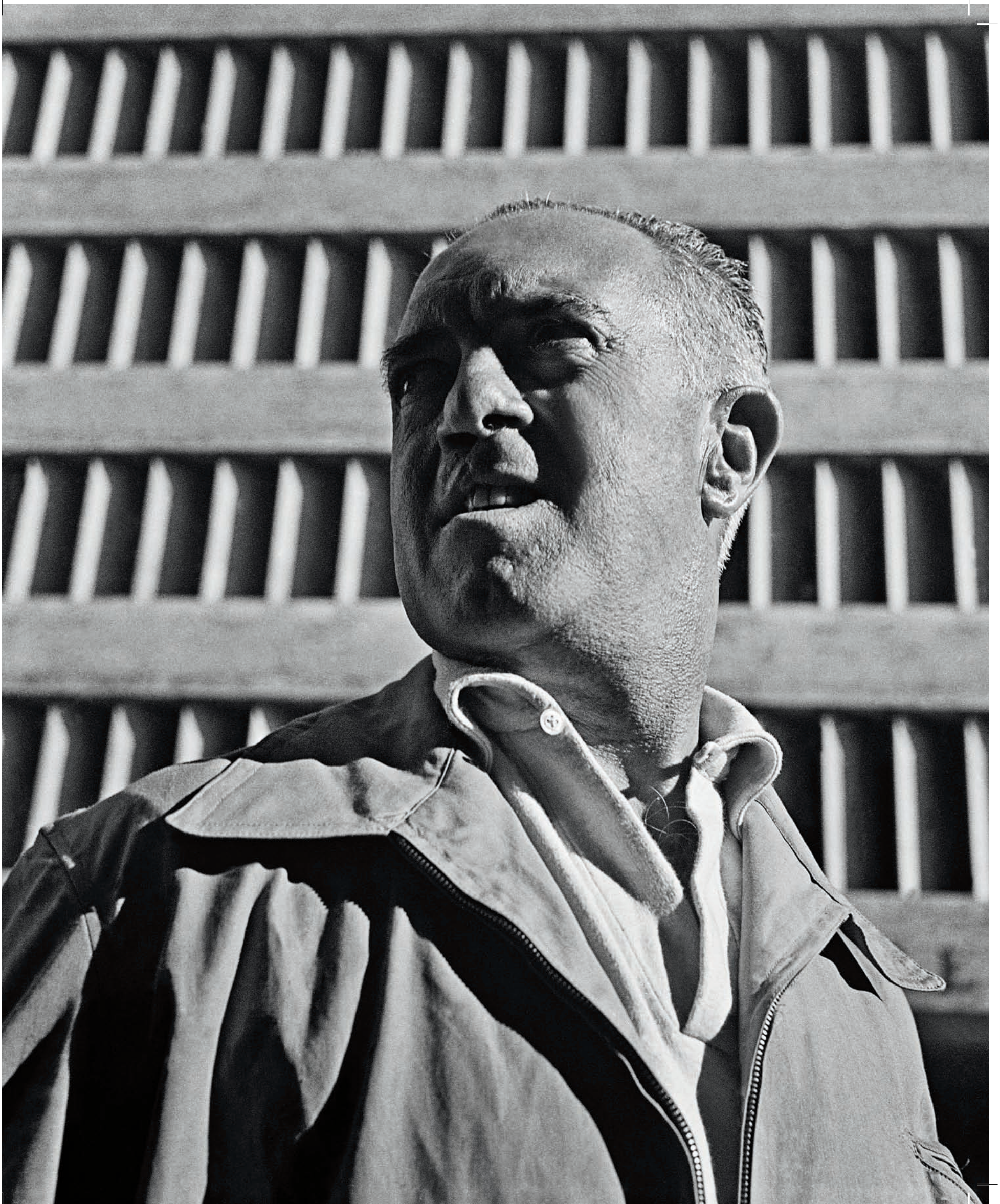
Guignard

1896-1962

1 Alberto da Veiga Guignard  
em frente ao prédio da  
Associação Brasileira de Imprensa.  
Centro, Rio de Janeiro, 1946.

*Alberto da Veiga Guignard in front  
of the Brazilian Press Association  
building, Rio de Janeiro, 1946*











“Um dia encontrei-me com Guignard, que andava à procura de elementos para formar um grupo. Aliei-me a ele e trabalhei com gosto. Desse contato resultaram para mim inesquecíveis vantagens e recordações, que como artista jamais poderei esquecer.”<sup>1</sup>

Iberê Camargo

**M**ais do que pela cronologia dos fatos, um percurso é balizado pela qualidade de seus encontros. No percurso de Iberê Camargo, um desses encontros decisivos se deu com Alberto da Veiga Guignard (1896-1962), de quem foi aluno no Rio de Janeiro, entre os anos de 1942 e 1944.

Tendo inicialmente ingressado na Escola Nacional de Belas Artes, para a qual recebera uma bolsa de estudos, Iberê Camargo acabaria abandonando-a por discordar de sua orientação acadêmica. Buscou, então, aconselhar-se com Portinari, de quem ouviu comentários elogiosos a respeito de outro grande artista da época: Guignard. Em pouco tempo Iberê já integrava o Grupo Guignard, entusiasmado tanto pelo engajamento dos artistas que o constituíam, na forma de um ateliê coletivo, quanto pela índole apaixonada e motivadora do mestre, que os orientava. Sobre esse período de sua trajetória, Iberê Camargo escreveria quarenta anos mais tarde: “Era tudo paixão. Hoje, o Brasil mudou muito e o que fizemos, àquela época, parece pouco, mas foi uma pedra que colocamos para construir algo muito mais duradouro”<sup>2</sup>. Prova disso é a importância da obra de Iberê Camargo e de Alberto da Veiga Guignard no curso da história da arte brasileira, bem como a inegável influência que exerceram – e continuam a exercer – na produção artística de gerações seguintes.

Com o intuito de consolidar o diálogo entre esses dois mestres, e de compor uma visão panorâmica da obra de Guignard, a Fundação Iberê Camargo promove a exposição *Um mundo a perder de vista – Guignard*. O público ao apreciar uma seleção de pinturas e desenhos, trilhará um caminho pelas paisagens e personagens retratadas pelo artista, e que já constituem parte indissociável da memória coletiva brasileira.

A Fundação Iberê Camargo agradece ao curador da exposição, José Augusto Ribeiro, aos colecionadores, aos patrocinadores, à sua equipe, e a todos aqueles que estiveram, direta ou indiretamente, envolvidos na concretização da mostra. Um agradecimento especial é feito a Maria Coussirat Camargo, testemunha privilegiada da convivência entre Iberê e Guignard no Rio de Janeiro da década de 1940.

Fundação Iberê Camargo

<sup>1</sup> Revista do Globo, 13/10/1945, p.52.

<sup>2</sup> Catálogo *A Nova Flor do Abacate*, outubro de 1985.

2 (detalhe / detail)

**Noite de São João**, 1961

óleo sobre tela (oil on canvas)

55 x 46cm

Col. particular (private coll.), Ceará



Este catálogo foi realizado por ocasião da exposição

**UM MUNDO A PERDER DE VISTA – GUIGNARD**

Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre, Brasil  
9 de dezembro de 2008 a 8 de março de 2009

*This catalogue was produced on the occasion of the exhibition*

**A WORLD STRETCHING OUT OF SIGHT – GUIGNARD**

*Iberê Camargo Foundation, Porto Alegre, Brazil  
December 9, 2008 to March 8, 2009*

**José Augusto Ribeiro** é crítico de arte, mestrando em História da Arte pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo e pesquisador do Centro de Pesquisas em Arte Brasileira do Departamento de Artes Plásticas da ECA-USP.

*José Augusto Ribeiro is an art critic reading for a master's degree in Art History at the University of São Paulo School of Communication and Arts and researcher at the Brazilian Art Research Centre of the ECA-USP Department of Fine Art.*

Patrocínio



**GERDAU**



**Vonpar**

**de lage landen**

Financiamento





um mundo a perder de vista

# Guignard

curadoria José Augusto Ribeiro

Fundação **Iberê Camargo**









# um mundo a perder de vista

José Augusto Ribeiro

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

*Infância, Máximo Gorki*

“Vista assim do alto/Mais parece um céu no chão”.

*Sei lá, Mangueira,*

Hermínio Bello de Carvalho e Paulinho da Viola

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

(detalhe / detail)

- 3 **Noite de São João**, 1961  
óleo sobre tela (oil on canvas)  
61 x 46cm  
Col. Acervo Museu de Arte  
da Pampulha, Minas Gerais





4 Paisagem, 1961

óleo sobre madeira (oil on wood)

45 x 53,5cm

Col. particular (private coll.), São Paulo

A conformação desses ambientes amplos e afastados, como elementos estruturais recorrentes nesta produção, indica a tomada de um “ponto de vista à distância”<sup>1</sup>, ou pelo menos de longo alcance, a partir do qual Guignard elabora uma visualidade singular no modernismo brasileiro. Pois é a constituição de um posto *de onde olhar* que franqueia ao pintor desembaraçar-se da concretude e da objetividade de situações imediatas, para assumir um recuo de tom reflexivo, feito de vazios, devaneios e inconstâncias. A começar do andamento de seu trabalho, em desalinho com o caráter programático de uma *arte moderna e nacional*, que marca o debate sobre a cultura do país no primeiro quartel do século XX.

Diferentemente do anseio de alguns de seus contemporâneos por “estilos renovadores” da modernidade, ao mesmo tempo comprometidos com a “realidade” e as “peculiaridades locais”, o pintor nascido em Nova Friburgo *conquista* a sua poética de transfiguração no curso de um processo lento, interno e alheio à retórica modernista de racionalização e progresso da *forma*. Em comparação, por exemplo, com Emiliano Di Cavalcanti e Candido Portinari, que apesar dos resultados diversos

<sup>1</sup> Empréstimo a idéia a Sônia Salzstein: *Tomemos a paisagem como representante exemplar dessa obra [de Guignard], e veremos que o elemento de mediação entre a instância formal e a instância temática é justamente o estabelecimento de uma determinada escala na figuração, que garantirá sempre o ajuste de um ponto de vista à distância. Ao situar todos os seus diferentes objetos num lugar inacessível, que os despoja de suas determinações anedóticas e os faz coexistir numa mesma superfície, Guignard está conferindo um valor capital à experiência da distância em sua obra. Em Sônia Salzstein. Guignard – uma seleção da obra do artista. São Paulo: Museu Lasar Segall, 1992.*

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

Rodrigo Naves. “O olhar difuso – Notas sobre a visualidade brasileira”. *Gávea*, ano 2, nº 3, 1986. \_\_\_\_\_, “O Brasil no ar: Guignard”. Em *A forma difícil – ensaios sobre arte brasileira*. São Paulo: Editora Ática, 1996.



têm, em comum, interpretações heterodoxas do espaço pós-cubista – sobretudo nos desenhos esquemáticos e na insinuação de volumes –, Guignard prescinde dos recursos geométricos de representação, em favor de um grafismo ágil e leve, de uma percepção desarmada e intuitiva.

Já quando concede a si próprio o estatuto de “santo padroeiro da paisagem brasileira”<sup>2</sup>, mais do que arrogar os atributos de bondoso e protetor, o artista talvez manifestasse a preferência por assistir o Brasil do alto, para obter uma visão abrangente, com a implicação da perda de tamanhos e definições, em vez de recorrer à grandiloquência no tratamento dos símbolos pátrios<sup>3</sup>. Uma afetividade zelosa, reiterada para além da escolha de “o que pintar”<sup>4</sup>, e que se dirige à natureza brasileira, aos componentes de uma determinada vista, condicionada pelo *modo* de apreensão de seus objetos ou do que deles é possível captar num lance, de cima e ao longe. Como se fossem necessárias as negativas do inacessível e do atemporal para expressar, aqui e agora, um sentimento dessa intensidade. Entre o olho e o visível – e no visível está tudo aquilo que só pode ser apreendido pela visão, a exemplo da luz e da cor –, interpõe-se uma disposição moderna de rearranjar os seus objetos, se não para trazê-los para perto, ao menos para interpretá-los na frontalidade de uma superfície rasa.

Fato é que as experiências de distância e proximidade são simultâneas na obra de Guignard. Formalizam-se nas relações espaciais do trabalho – de um lado, entre as figuras e o ambiente representados no quadro e, de outro, entre o suporte (tela ou madeira) e o recesso sutil da pintura, obtido por meio da anteposição de velaturas; assim como o “próximo” e o “distante” parecem rebatidos na combinação de aspectos misteriosos e familiares, dúbios e inteligíveis, estranhos e “tipicamente brasileiros”, presentes nas figurações. Por nem levar em conta o aniquilamento dos vestígios de certo empirismo renitente, a imaginação do artista se compraz em destituir esses elementos de materialidade. Até torná-los transparentes e de limites físicos incertos, engastados em planos de pouca profundidade, com tinta diluída e “magra”, como num exercício de dúvida sobre a consistência, as dimensões e a permanência das coisas.

Os procedimentos e associações acabam por transformar o que seria paroquial num assombro. Por exemplo, quando insinuam a flutuação de balões e igrejas barrocas, acima da lua e no meio das trevas, pela vastidão de um território a um só tempo nebuloso e submerso. Ou ao encarrilhar trens sobre pontes que se desfazem na travessia entre rochedos, de onde explodem fogos de artifício, por ser festa de São João... O júbilo característico de uma pequena cidade do interior de Minas Gerais não encontra exatamente *paradeiro* no espaço fugidio desse cenário fabular. Os materiais recolhidos da memória – do patrimônio barroco de um país agrário, então em processo de urbanização e industrialização – preservam, na configuração delgada e singela, a

<sup>2</sup> Em desenho de 1959, Guignard se representa de costas, no alto de um monte e ao lado de uma bandeira do Brasil, pintando uma vista da cidade mineira de Sabará, com uma igreja barroca à sua direita, encravada em um vale. Abaixo, lê-se a inscrição: “Pintando Sabará. Santo Guignard padroeiro da paisagem brasileira”. Oswald de Andrade o havia chamado antes de “Santo Alberto da Veiga Guignard”, em conferência apresentada em maio de 1944, na Biblioteca Municipal de Belo Horizonte, por ocasião da Primeira Exposição de Arte Moderna. Cf. “O caminho percorrido”. Em Oswald de Andrade. Ponta de lança. São Paulo: Globo, 2004, p. 174.

<sup>3</sup> Talvez a única pintura histórica de Guignard, *A execução de Tiradentes* (1961), consiste de procedimentos ligeiros e toscos para a organização de uma perspectiva de pouca profundidade, sob um céu colorido, de nuvens escuras, que reforça a dramaticidade da cena. A matéria diluída assemelha o resultado ao de uma aquarela, sobretudo na estilização das figuras que circundam o patíbulo onde, condenado, Tiradentes exprime a mesma face de sofrimento que está nas cabeças de Cristo do artista. Embora esbarre no sentimentalismo desmedido e característico de parte da produção de Guignard, a obra traz as deformações instáveis e fantasmagóricas que informam a ascendência expressionista no trabalho.

<sup>4</sup> Em texto autobiográfico publicado no catálogo da exposição retrospectiva “Guignard”, realizada no Museu de Arte da Prefeitura de Belo Horizonte, em 1961, o artista escreve que se “enamorado desde o primeiro dia” da paisagem de Belo Horizonte e que Ouro Preto é sua “cidade amor-inspiração”.



humildade de seus referentes e, com ela, vagueiam de modo suave e sem agitação pelo terreno movediço que resiste a dizer o próprio nome. Causa espanto, então, que intimidade e estreiteza sejam evocadas em plena desmesura de áreas abertas, permanentemente turvas, e não por efeito do reconhecimento, naquelas pinturas, das contingências de um dado lugar e de um dado momento.

A conciliação de contrários se estabelece desde os pontos de observação às vezes difíceis de precisar, embora se saiba que estejam, em sua maioria, nas alturas. A falta de um chão qualquer reforça a idéia de que não se trata de opor ou conciliar, simplesmente, um suposto universal – o dos terrenos inomináveis, onde igrejas barrocas se assemelham a castelos medievais – ao que seria, por contraste, o idílico e o pitoresco – representado por balões, palmeiras, bandeiras etc. Em vez disso, o insólito desses encontros reside na ordem difusa das obras e na dinâmica que contraria a fixidez do olhar. A estabilidade básica da posição do homem no mundo desaparece, a despeito, mesmo, da concepção ilusionista da perspectiva, substituída por uma simultaneidade imprevista dos ângulos de visão. Na espacialização desse universo constituído de luz, neblina e de uma solidez volúvel, para dizer o mínimo, é a distribuição de elementos frágeis e modestos, em sentido vertical e com variações de escala, que proporciona algum arranjo possível às manchas de cores.

O artista ensaia dessa maneira o abandono da divisão entre figura e fundo, quando parece instilar a mesma substância luminosa e vaporosa da paisagem no contorno dos demais signos plásticos, dispersos e flutuantes. Sem que daí para frente seja seguro dizer que as crispações curtas de pincel redondo definem apenas, e de fato, os relevos de uma paisagem em que corre um cavaleiro vermelho com lança em punho, parecido com a impressão de um carimbo. Em todo caso, por meio dessa geografia disforme e dos elementos que nela se encontram esparsos, até seria possível exprimir algo do destino trágico de seres e objetos no espaço da natureza, por si só, desolador. Mas, salvo engano, designar como alegorias da condição humana pinturas de sintaxe tão coloquial como as de Guignard soa pomposo demais. A ponto de comprometer os diferentes registros visuais em atrito na complexa integridade formal e poética de sua obra.



Quando retorna definitivamente ao Brasil, em 1929, depois de mais de 20 anos entre Alemanha, Itália, França, Suíça, Bélgica e Áustria, Guignard depara com um ambiente artístico que considera “bem atrasado”<sup>5</sup> em relação ao da Europa. Porém, a julgar pelos trabalhos realizados no período de sua volta ao país, tal constatação de “atraso” não aponta necessariamente para o descompasso entre a produção de arte que se desenvolvia aqui e a presumida “atualidade” do velho continente. Mais esperado é que lhe fossem notáveis a ausência de tradição artística, as carências do

<sup>5</sup> Ibidem.



5 **Noite de São João**, 1961

óleo sobre tela (oil on canvas)

55 x 46cm

Col. particular (private coll.), Ceará



<sup>6</sup> Guignard frequentou a Real Academia de Belas Artes de Munique, na Alemanha, num primeiro período, entre 1916 e 1917, e, depois, entre 1920 e 1921. Lá foi aluno de desenho e pintura de Adolf Hengeler, artista gráfico e ilustrador ligado à Sezession alemã, e do pintor Hermann Groeber.

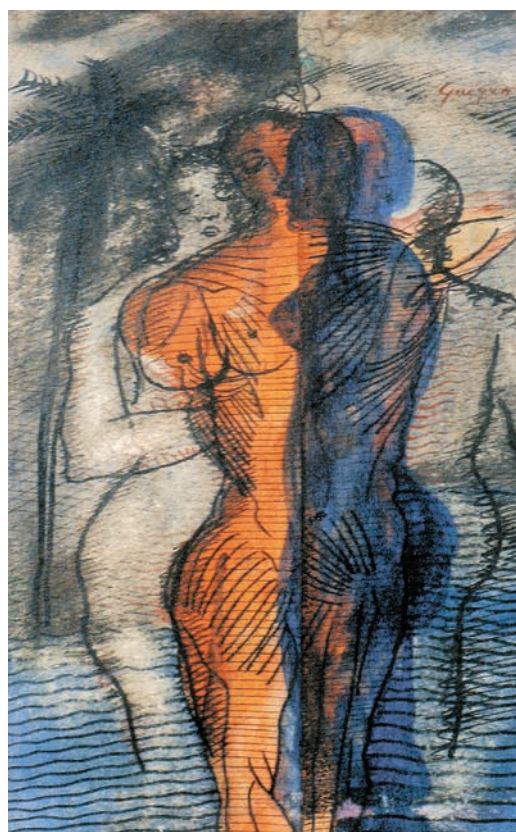
<sup>7</sup> Cf. carta de Guignard a Mário Maués, datada de 1952 e transcrita no *Correio da Manhã*, Itinerário das Artes, por Jayme Maurício, em 6/07/1972.

<sup>8</sup> Entre essas obras estão o retrato de Juliana Razetti, *A romana* (1929), em frente a ruínas arquitetônicas provavelmente de uma vila italiana, em concepção à maneira da Renascença, e *Glória do artista* (1933), em que um arcanjo extraído de Rembrandt, mais especificamente de *O arcanjo Rafael deixando a família de Tobias* (1637), traz à mão uma coroa para distinguir o artista mencionado no título, de quem vemos apenas o perfil do rosto, circundado por musas. Apesar do modelo “clássico” do desenho e da composição triangular e simétrica, a segunda pintura, não raro, é identificada como “surrealista” em análises dedicadas ao pintor – junto com outras produzidas até pelo menos 1937 (como *Santa Cecília*, também de 1933, e *Noturno de Borodine*, de 1937) –, por conta da reunião improvável (“fantasiosa”, “onírica”) dos elementos – o que, ademais, é comum ao longo dessa trajetória.

aparelho institucional – nulo no que se refere à arte moderna – e a pauta periférica dos problemas culturais em discussão à época no Brasil. Até porque, o artista que frequentara a Real Academia de Belas Artes de Munique<sup>6</sup>, “sob uma disciplina muito a rigor”<sup>7</sup>, não desembarca no Rio de Janeiro como adepto de “novidades” modernistas ou disposto a romper com os ensinamentos do passado, ao contrário. Em parte das pinturas realizadas desde o final da década de 1920 até meados da de 1930, repetem-se alusões reverentes a símbolos de certo classicismo europeu, representados com linhas “duras”, dentro de esquemas formais bastante convencionais e remanescentes do aprendizado acadêmico, vez ou outra, misturados a uma temática mítica, chegando às raias do *kitsch*.<sup>8</sup>

Nesse primeiro momento diante do “atraso” brasileiro, o pintor de conhecimento técnico exigente e de olhar culto formado em museus parece se colocar entre uma aproximação com a figuração simbólica de Ismael Nery, embora sem incorporar a





influência cubista do amigo, e o desejo de inscrever a sua produção, desde o início, numa linhagem legatária da memória cultural do Ocidente. Verifica-se em alguns trabalhos desses anos a convergência para características da pintura de Nery por meio da justaposição de planos virtuais e do grafismo sintético na representação de figuras humanas, em especial na definição dos rostos. Ao mesmo tempo, Guignard põe em prática um incansável exercício de notação autoral sobre a tipologia pré-moderna dos gêneros pictóricos (retrato, paisagem, natureza-morta, cena religiosa etc.), tarefa que conduz até o fim de suas atividades. Com efeito, a reincidência de “temas” e motivos no curso desta obra acaba por reduzir as variações entre uma tela e outra. Mas, o que seria a confirmação do truísmo segundo o qual o poeta escreve, por toda a vida, um único poema reconstitui, aqui, uma procura renitente de enunciados distintos e inesperados para a formulação de problemas antigos e preestabelecidos da história da arte.

Como artista moderno, Guignard não está interessado na hierarquia de “especializações” dos gêneros artísticos tradicionais e muito menos na representação *à semelhança* dos referentes. Se, de um lado, adota para o desenvolvimento de sua produção o conjunto de “temas” que se estabelece junto com as academias de arte no século XVII — quando essas instituições assumem, em lugar das guildas, oficinas de “mestres” e associações informais, a responsabilidade pela formação científica e humanística de artistas, considerados a partir daí profissionais liberais, e não mais artesãos —, de

Ismael Nery

- 6 **Casal em vermelho**, 1929  
aquarela sobre papel  
(watercolour on paper)  
30,1 x 19,5cm  
Col. Roberto Marinho, Rio de Janeiro
- 7 **Composição surrealista**, 1931  
têmpera e nanquim sobre papel  
(tempera and indian ink on paper)  
25 x 19cm



outro, Guignard esvazia a lógica narrativa e idealista normatizadora desses mesmos gêneros. Em especial, nos trabalhos em que despoja a carga psicológica dos retratos, despersonalizando, por conseqüência, os seus personagens; em que se entrega aos pormenores de uma vista desde que estes, em contrapartida, lhe concedam liberdade no tratamento da amplidão da paisagem; ou, enfim, ao conferir a seus elementos feições instáveis, desmaterializadas o suficiente, para convertê-los em signos disponíveis à comutação – de um lugar a outro no espaço pictórico, de obra a obra.

Por que então chamar de *religiosa* a figuração pueril e caricatural com que o pintor faz a sua versão da *Via sacra* (1960)?<sup>9</sup> Embora obedeça às 14 estações do martírio de Jesus estabelecidas pela iconografia litúrgica desde o final do século XVI, a série põe no lugar do culto de piedade presumido nos “passos da paixão” um sarcasmo doído, tragicômico, arrancado de formas esgarçadas numa espessura mínima de tinta, aquarelada, em percurso protagonizado por um Cristo agigantado, patético, longe do intuito de corroborar o enlevo e a devoção que a antiga representação cristã prevê. A experimentação cromática pulsante, em fina película, deste trabalho sinaliza as configurações abruptas que norteiam a parte final da trajetória do artista, inclinada na maioria das vezes a insinuar alterações sucessivas na ordem das coisas. Como demonstração da impossibilidade de fixar regras e métodos para os gêneros da arte, essa licença emancipatória atesta que temas e figuras são pretextos, dados de antemão, conhecidos e versados, para permitir a Guignard dedicar-se à lida com questões próprias da pintura. Uma decisão à primeira vista extemporânea e conservadora, em plena crise da arte enquanto “ciência européia”, está, assim, por trás do desenlace de uma linguagem pessoal em busca de transformações e viradas na cadência de uma batida constante.

A principal mudança na obra do artista, ou talvez a mais nítida de aferir, numa visada rápida e abrangente, é o gradual estiramento do *plano*, a passagem das representações sólidas e compactas, de contornos marcados, para uma profundidade superficial em que se alongam ambientes, seres e objetos de fatura fluida e rarefeita. O cotejamento de duas pinturas parecidas entre si e separadas no tempo por um intervalo de mais de 20 anos, caso de *Os noivos* (1937) e *Família de fuzileiro* (1959), possibilita a identificação de soluções diversas no trabalho de Guignard, antes, no momento em que o artista começa a se firmar no meio artístico carioca, e depois, nos últimos anos de produção. A primeira é uma de suas obras mais conhecidas e estudadas, relaciona-se com outros retratos de “tipos populares” – inclusive com a segunda – e é considerada, ao lado de *Família do fuzileiro naval* (c. 1935), uma das peças “matisseanas” de Guignard, por conta do desenho de traços definitivos, do colorido e do preenchimento da superfície com motivos decorativos.

Em comum com a pintura de 1959, a de 1937 apresenta os seus personagens em pose para um retrato fotográfico, frontal, com enquadramento de corpo inteiro, e não de acordo com os tradicionais busto e perfil do retrato pictórico. Nesse sentido, são

<sup>9</sup> Originalmente concebida para a Capela de São Daniel, com projeto de Oscar Niemeyer, no Parque Proletário São José, em Manginhos, no Rio de Janeiro.



*instantâneos* que registram um dia especial na vida dos militares e suas famílias. Mas, diferentemente do que ocorre na *Família de fuzileiro*, em *Os noivos* o artista trata como antíteses o que é interior e exterior ao ambiente da cena. Os padrões nas estampas do vestido da noiva, no papel de parede, nos tapetes e na cortina, a variedade de cores e pinceladas no buquê nas mãos da mulher e nas flores do vaso que repousa sobre o recuo da parede, a seqüência de horizontais na veneziana da porta e no assoalho, as linhas do piso da sacada, as volutas na grade de ferro e até a seqüência de botões amarelos na farda do homem, compõem a estrutura rítmica do primeiro plano. Criam campos de regularidade que desviam a atenção do observador da posição central dos noivos no quadro, com uma dinâmica de planos – e, nesses planos, uma dinâmica de pequenas figuras e intervalos repetidos –, interrompida apenas pelo esfumado da paisagem, o ponto mais “profundo” da pintura.

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

Esse jogo de alternâncias e replicações de *Os noivos* não se efetiva na *Família de fuzileiro* de 1959, apesar do quadriculado do piso, da simetria retesada no desenho das portas, das estampas dos vestidos da mulher e da criança à direita etc. Prevalece, agora, a inconsistência física deliberada na formalização do todo, com seres e objetos que mal determinam suas individualizações, e se dissolvem uns nos outros. Às fracas



8 **Família do fuzileiro naval**, 1959  
 óleo sobre madeira (oil on wood)  
 40 x 28,7cm  
 Col. Hecilda e Sérgio Fadel,  
 Rio de Janeiro



linhas de fuga nas laterais, contrapõe-se uma pintura chapada e de indisfarçável rudeza, em que nada retém o olhar. Desta vez, não pela seriação dos elementos, mas pela falta de solidez e pela instabilidade das figuras, dispostas ali somente para agitar um fluxo contínuo. A pouca quantidade de matéria e a ausência de uma direção homogênea para as pinceladas não permitem que os elementos *se concluam*; restando às cores e contornos imprecisos que *se relacionem*. No que tem de semelhança com *Os noivos, Família...* apresenta um desgaste voluntário da imagem. E a insistência no “tema” faz dele uma espécie de estorvo a ser fustigado, como se o artista empreendesse o seu apagamento, duas décadas mais tarde.



Trabalhos do período entre o final dos anos 1930 e o começo dos 1940 – incluindo, além dos mencionados, as primeiras festas de São João – inspiraram o crítico de arte Lourival Gomes Machado a criar a expressão “lirismo nacionalista”<sup>10</sup>. O termo cunhado para se referir à obra então parcial de Guignard vingou, de certo modo, e encontra ressonância até hoje, em número significativo de exames sobre o trabalho do artista. De acordo com as palavras do autor, a expressão tenta dar conta da “simplicidade franciscana”, “humilde”, “pura”, “alegre” e “encantadora”, investida na captação do “mais íntimo do brasileiro de assunto e sentimento”. Tal como aparece numa passagem do livro *Retrato da arte moderna no Brasil*, o “lirismo nacionalista” de Guignard seria uma das pernas no “passo legítimo da segunda fase do movimento modernista”,<sup>11</sup> ao lado da obra de Candido Portinari. Ambos comparecem entre os “nossos melhores”, na avaliação de Gomes Machado, para quem Portinari tem uma “visão mais condoreira”, idealizadora do Brasil “como um forte”, ao passo que o homem brasileiro seria, para Guignard, “um ser de bondade e candura”.

A contrapelo da energia desagregadora contida já nos balões que se desprendem do primeiro plano festivo de algumas noites juninas para avançar por regiões inatingíveis, a adjetivação usada pelo crítico da revista *Clima* para incluir Guignard entre os “nomes de projeção” depois da Revolução de 1930 tem destinação genérica aos “temas”, à pintura do artista, e às virtudes do “povo” brasileiro, um pouco como se cumprisse a um plasmar o outro. Coincide, também, com as descrições feitas de costume sobre a personalidade de Guignard e consolidadas, posteriormente, sob os substantivos de “criança”, “anjo” e “poeta”. Claro que dados biográficos contribuíram para a criação de estigmas desse tipo: a fala dificultada pela abertura do palato e do lábio leporino congênicos; os amores platônicos; a dedicação generosa a seus alunos; a simplicidade e o cavalheirismo no trato social; o prazer obtido com as condecorações oficiais e a indiferença pelo sucesso mundano; o consumo abusivo do álcool; o desapego por dinheiro e pertences; a dependência de favores para morar e viver; o comportamento quase infantil narrado em depoimentos de pessoas que o conheceram etc.<sup>12</sup> Repetidas à exaustão, essas qualificações, não raro, respaldam a denominação de seu trabalho também como “ingênuo”, “primitivo” ou *naïf*.

<sup>10</sup> Lourival Gomes Machado. *Retrato da arte moderna do Brasil*. São Paulo: Departamento de Cultura, 1948, p. 64-66.

<sup>11</sup> A periodização do modernismo feita por Lourival Gomes Machado segue a de Mário de Andrade, apresentada em conferência no Ministério de Relações Exteriores, no Rio de Janeiro, em 1942, por ocasião dos 20 anos da Semana de Arte Moderna, em São Paulo. Nessa conferência, Mário divide o “movimento modernista” em três fases: a “heróica”, da exposição de Anita Malfatti de 1917 à Semana de 1922; a “destrutiva”, dali até a Revolução de 1930; e a “construidora”, de 1930 em diante. Mário de Andrade. *Movimento modernista. Conferência lida no Salão de Conferências da Biblioteca do Ministério das Relações Exteriores*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1942.

<sup>12</sup> Cf. depoimentos sobre o artista reproduzidos em: Carlos Zilio (org.). *A modernidade em Guignard*. Rio de Janeiro: PUC, 1982, p. 121-158.





Embora seja possível comparar o caráter irreal das figurações de Guignard ao da pintura autodidata de um *douanier* Rosseau, por exemplo, nenhum dos dois era inculto, e só a obra do segundo pode ser considerada avessa à cultura oficial burguesa. O pintor brasileiro, por sua vez, soma à formação técnica erudita um gosto por ilustrações de extração popular e uma compulsão pelo decorativo, por arabescos e motivos florais, que o faz ornar descompromissadamente móveis, janelas, portas, instrumentos musicais, convites de festas e bilhetes amorosos. Nas telas, no entanto, esse capricho redundava às vezes em um sentimentalismo exacerbado, em uma importância ostensiva do pitoresco, responsável pelas oscilações de qualidade de sua obra, junto com outros fatores – como as recaídas acadêmicas e um virtuosismo volta e meia enfadonho. Sem dizer que a irregularidade dessa produção talvez ajude a explicar o fato de Guignard ser um dos artistas mais falsificados do modernismo brasileiro.

A obsessão decorativa que emoldura uma de suas paisagens montanhosas com amostras da exuberância “típica” da flora e da fauna brasileira na espalhafatosa *Floresta tropical* (1938), difícil dizer, mas é a mesma que orienta os princípios de repetição e simetria de *As gêmeas (Léa e Maura)* (c. 1940). Nesta obra que lhe rendeu o Prêmio Viagem ao País no Salão Nacional de Belas Artes de 1940, no Rio de Janeiro, o pintor se enleia na organização de um mesmo partido para figura e fundo, no desdobramento minucioso de formas duplicadas. A lição cézanniana de representar objetos em ângulos quase paralelos ao suporte, como se fossem vistos de frente e de cima a um só tempo, traz o assento do banco e as duas irmãs para uma frontalidade insuspeita. Multiplicam-se aí os desenhos do piso decorado, dos azulejos da mureta, do banco de madeira entalhado, do forro do assento, das estampas dos vestidos, e mesmo os cachos dos cabelos de Léa e Maura se confundem com as volutas do banco. Atrás, a faixa de casario e igrejas propaga pequenas janelas em meio a um pontilhado branco que acompanha a vegetação, de ponta a ponta, sob um céu que emana a luz incidente sobre a paisagem e as moças, recortando-as do banco.

9 **Floresta tropical**, 1938  
 óleo sobre tela (oil on canvas)  
 94,5 x 144cm  
 Col. Jean Boghici, Rio de Janeiro

10 **As gêmeas (Léa e Maura)**, c. 1940  
 óleo sobre tela (oil on canvas)  
 104 x 86cm  
 Col. Acervo Museu Nacional de Belas Artes/IPHAN/Minc, Rio de Janeiro





11 **Paisagem de Minas Gerais com Pico do Itacolomi**, 1961  
óleo sobre madeira (oil on wood)  
50 x 61cm  
Col. Particular (private coll.), Ceará

Não apenas por ser o retrato de duas gêmeas, fato em si sugestivo para pensar em semelhanças e dualidades, a obra se estrutura por inteiro a partir dos vínculos entre iguais e das condições de diferenciação. Lado a lado, as irmãs parecem trocar as indicações de comportamento que se pode apreender de suas posturas. Pela expressão dos rostos, a da direita apresenta-se retraída, tímida e alheia, com um olhar esquivo que talvez mire algo entre a irmã e o pintor; ao passo que a da esquerda se descontrai num esboço de sorriso, com olhos “centralizados” que acompanham quaisquer deslocamentos do observador. No gestual das mãos, ao contrário, é a da direita que parece relaxar, enquanto a outra cruza os pulsos sobre o ventre, em “x”, escondendo as pontas dos dedos no panejamento do vestido, como sinal de acanhamento. Sob o que poderia haver de previsível numa pintura que reproduz duas (ou mais) vezes o “mesmo”, o trabalho deixa latente uma alusão perversa à eventual anulação de individualidades. Uma maldade que não condiz com a folclórica “candura” de Guignard.

Quanto ao nacionalismo e à busca por representações e interpretações do Brasil, estes, de fato, estavam na ordem do dia no contexto da chamada Era Vargas (1930-1945). Fazia parte da propaganda getulista a forja de uma identidade nacional, desde a medida para subsidiar escolas de samba do Rio de Janeiro, com a imposição de temas patrióticos aos sambas-enredo. Não apenas por interesses domésticos, à cata de emblemas para a unidade territorial. Havia, também, imagens do Brasil



em circulação nos Estados Unidos, nas figuras de Carmen Miranda e Zé Carioca no filme de Walt Disney *Fantasia*, nos painéis de Portinari na biblioteca do Congresso de Washington, nas músicas (sobretudo sambas e macumbas) registradas *in loco* pelo maestro Leopold Stokowski... Tampouco as preocupações por aqui se restringiam a embalar o nacional “para exportação”. Em paralelo à construção e à difusão dessas imagens – sem que isso implique juízo de valor em relação à qualidade do material com que se produzia a idéia de “brasilidade” no exterior –, germinava-se um pensamento obstinado a interpretar historicamente a sociedade brasileira. Três obras importantes para as ciências sociais vêm à tona entre 1933 e 1936 – portanto, sob o governo provisório de Getúlio Vargas, antes do Estado Novo (1937-1945). São elas, *Casa grande & senzala*, de Gilberto Freyre; *Evolução política do Brasil*, de Caio Prado Júnior, e *Raízes do Brasil*, de Sérgio Buarque de Hollanda.

No campo da arte, entre 1930 e 1945 surgem os salões modernistas e cresce o número de exposições européias realizadas no Brasil e de coletivas de arte brasileira que viajam ao exterior. Considerado o seu caráter “aristocrático” no período entre meados da década de 1910 até o final dos anos 1920, o modernismo somente em seguida consegue encetar o seu processo de “rotinização”,<sup>13</sup> fenômeno que passa pela constituição de alguns pólos regionais e pela ampliação da prática artística entre indivíduos de formações, gerações e classes sociais diferentes; pela fundação de clubes, sociedades e agremiações de artistas organizadoras de conferências e exposições; e pela intensificação do exercício da crítica de arte em jornais e revistas, apesar de boa parte dela ainda se constituir de literatos e autores autodidatas, em alguns casos com participações esporádicas.<sup>14</sup> Além disso, uma entidade de feição equívoca que atende pelo nome de “moderno” passa a integrar o programa de desenvolvimento autoritário do Estado Novo e obtém repercussão em diversos setores do ambiente cultural do país.

A economia da época desperta o otimismo necessário ao convencimento desse ideário, com um surto de industrialização financiado em parte por investimentos norte-americanos, ao custo do ingresso de um Brasil despótico na II Guerra Mundial (1939-1945) do lado antifascista, pela “democracia”. A ambigüidade, todavia, se estende às decisões do governo getulista na esfera cultural, instaurando um clima de repressão e censura, ao mesmo tempo em que arregimenta intelectuais (Carlos Drummond de Andrade, Heitor Villa-Lobos, Lúcio Costa, Oscar Niemeyer) e setores populares para o seu apoio. “Moderno”, “nacional” e “popular” andam, agora, ideologicamente atrelados nessa configuração histórica. A ponto de o popular aparecer ora vinculado à consciência do atraso brasileiro, à condição de miséria e dependência a ser revertida, desde ali, por um processo de modernização industrial; ora como o símbolo do que podia ser verdadeiramente nacional, responsável pelas peculiaridades de um país cuja economia era, até então, essencialmente agrícola. Na produção e na crítica de arte, até pelo menos a virada para a década de 1950, recrudescer a dimensão ideológica do modernismo,

<sup>13</sup> Remeto aqui a: Antonio Candido. “A Revolução de 1930 e a cultura”. Em *A educação pela noite*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006, p. 219-240.

<sup>14</sup> Para um amplo painel das transformações nesse período, cf. Walter Zanini. *Arte no Brasil nas décadas de 1930-40: Grupo Santa Helena*. São Paulo: Nobel-Edusp, 1991, p. 19-86.

<sup>15</sup> Artistas como Di Cavalcanti, Lasar Segall e Ernesto De Fiori e críticos como Sérgio Milliet consideravam o abstracionismo uma linguagem “hermética” e “desumanizadora” da arte. Brecheret e Segall chegaram a se manifestar contrários à abstração, em 1939, quando do III Salão de Maio, do qual participaram, junto com obras de Alexander Calder e Josef Albers, entre outros. Em pólo oposto, Mário Pedrosa começa a publicar no Brasil uma série de três ensaios sobre Alexander Calder, em 1948, mesmo ano em que Cícero Dias realiza uma pintura mural com elementos abstratos no prédio da atual Secretaria da Fazenda do Recife, em Pernambuco. Cf. “Em torno do terceiro Salão de Maio”. São Paulo: *Diário da Noite*, 4 mai. 1939/ Pedrosa, Mário. “Alexandre Calder”. Em Otilia Arantes (org.). *Modernidade cá e lá*. São Paulo: Edusp, 2000.

<sup>16</sup> Machado, Lourival Gomes. Op. cit.





12 **Lagoa Santa**, 1940  
óleo sobre tela (oil on canvas)  
48 x 78cm  
Col. particular (private coll.), Minas Gerais

na radicalização das disposições a expressar a “realidade brasileira”, tarefa para a qual parecem afluir forças outrora concentradas na luta contra o academicismo e que inclui, em defesa de “tendências figurativas”, a resistência ao abstracionismo.<sup>15</sup>

O nacionalismo programático dessa quadra histórica favorece, assim, a adulação enviesada dos retratos de “tipos populares”, das festas e paisagens de cidades coloniais de Guignard, dos quais interessam hábitos, costumes e peculiaridades próprios a um “deslumbramento humilde”.<sup>16</sup> Mesmo desatrelado da exigência de encontrar uma destinação social didática para a arte, um autor como Lourival Gomes Machado ressalva na valorização de arquétipos naturalizados tanto num brasileiro “épico”, em Portinari, quanto num brasileiro “lírico”, em Guignard. O que equivale a dizer que, enquanto um prepara a identidade social e política da nação, o outro entra com uma representação poética da subjetividade popular – “e está pronto o Brasil estético”, como nota o crítico Ronaldo Brito, em texto de 1982.<sup>17</sup> Apesar de a obra de Guignard não se explicar segundo as exigências nacionalistas e populistas do contexto em que surge, ela não escapa às contradições do ambiente então mobilizado por uma caracterização “atual e moderna” do homem e da natureza do país, inclusive no que este tem de arcaico e com vistas de superação no plano econômico, a ser preservado, porém, como aspecto “redescoberto” no plano cultural.





À margem do conteúdo pedagógico, edificante, e dos clichês formais de um “estilo moderno” travejado pelo realismo social, Guignard segue resoluto no que chama de “arte moderna, mas com base clássica”,<sup>18</sup> como se pudesse enfeixar em seu trabalho mais de 500 anos de tradição pictórica ocidental. Cita entre os artistas que admira Giotto, Rembrandt, Ticiano, Goya, e deixa entrever em sua produção, além dos mencionados Cézanne e Matisse, reminiscências da matéria sutil e das figuras diáfanos de um Sandro Botticelli; das perspectivas atmosféricas a envolver e esfumar as paisagens de um Leonardo Da Vinci; da sugestão de continuidade ou infinidade do espaço, para fora dos limites do quadro, como nos flamengos primitivos; da fulguração dos girassóis de Van Gogh em alguns de seus vasos de flores; do princípio da retratística da Nova Objetividade alemã de evitar o detalhismo descritivo, em nome da “linha pura”, em especial na sua produção dos anos 1930; e das pinceladas ondulantes de um Raoul Dufy, na dissociação entre cor e desenho, sobretudo a partir da década de 1940...

Em resposta à carta escrita por um provável pintor iniciante à procura de orientação, em 1952, Guignard recomenda que, na paisagem, “tudo o que está mais perto será mais escuro [na pintura] e a profundidade, mais clara”;<sup>19</sup> o que não deixa de ser uma receita simplificada do efeito cromático no sistema da perspectiva florentina do Quattrocento, que ele mesmo praticara umas tantas vezes, com o intuito de levar luminosidade para o interior do espaço pictórico, aproximando a paisagem do observador. O recurso, portanto, não se presta à ilusão clássica de profundidade, em que o mais escuro está ao fundo. Pelo contrário, Guignard o utiliza para reforçar a planeza das texturas, em geral na representação de cadeias de montanhas, por trás das quais os tons claros lançam à frente as cores “pesadas”.

É daquele ano, por exemplo, a obra *Sabará* (1952), pertencente à coleção do Museu Nacional de Belas Artes, que, comparada a duas paisagens posteriores da mesma cidade, ambas de 1956, permite acompanhar, desde uma representação sintética e relativamente fiel do real, o modo como essa claridade entranhada em espacializações abrangentes contribui para planificar a pintura do artista, junto com uma progressiva dilaceração dos elementos, resumidos mais e mais a frases diluídas de cor. O ponto de vista à distância, assumido de forma decisiva nessa passagem, revela-se a força propulsora de uma desintegração ciosa e parcial da natureza no desenvolvimento subsequente deste trabalho.

Fala-se muito das tentativas de Guignard de adequar paleta e técnicas de seu aprendizado acadêmico europeu ao que se lhe apresentava no país. Decerto o pintor empreende uma busca pela captação da luz brasileira mas que, para além da entonação

<sup>17</sup> Ronaldo Brito. “Só olhar”. Em Carlos Zilio (org.). *A modernidade em Guignard*. Rio de Janeiro: PUC, 1982. p. 11.

<sup>18</sup> Perguntado sobre a que “corrente ou escola artística” seu trabalho pertencia, em questionário proposto pelo escritor e folclorista Carlos Galvão Krebs, Guignard responde ser à “arte moderna, mas com base clássica”. Reproduzido em: Líbia Schenker de Solsol. “As circunstâncias de um ato criador: entre o real e a fantasia”. Em Carlos Zilio (org.). *A modernidade em Guignard*. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 1983. p. 33.

<sup>19</sup> Carta de Guignard a Mário Manés, datada de 1952 e transcrita no *Correio da Manhã*, Itinerário das Artes, Jayme Maurício, em 6/07/1972.





13 **Sabará**, 1952  
óleo sobre madeira (oil on wood)  
50 x 60cm  
Col. Acervo Museu Nacional de Belas  
Artes/IPHAN/MINC, Rio de Janeiro

de um localismo qualquer, resulta na expansão máxima de seu campo de visão. Interessa-lhe menos reproduzir a incidência de luminosidade nos trópicos do que obter, pela ampliação do alcance de panoramas, a autonomia cromática que o permitiria pintar céus que não têm hora e que, por isso, se abrem ao brilho de um sol desperto em noite de procissão.

Também provoca estranheza verificar esse esforço de perseguir a vastidão dos espaços em pinturas de pequenas dimensões, de exercer a sensação de abandono em proporções que bafejam intimidade, em telas que se pode levar debaixo do braço. Ou, quem sabe, Guignard tivesse a consciência de que a grandeza das paisagens, representadas em medidas menores, conduziria a sua pintura mais para o fundo dela mesma. Não para fazer valer um preciosismo no trato com figuras diminutas, mas para que aquela experiência de abrangência se processasse em refinado jogo de





camadas e deposição de matéria, num revolvimento interno resistente à própria entrega imediata. O que fica por trás do que se apresenta em superfície é ainda o estertor do que já está prestes a desmoronar.

Muitas das obras de 1950 em diante intituladas *Noite de São João* ou com o título atribuído de “paisagem imaginária” “vão longe” no espaço por meio da justaposição de horizontes. Primeiro, na acumulação vertical de “acontecimentos” pictóricos, um acima do outro, que parece surtir de multiplicações e, depois, na abertura de vazios, na compressão da topografia e no surgimento de desfiladeiros, em pinturas sombrias. As transparências e a rarefação da fatura projetam para dentro do quadro a expectativa inglória de uma força gravitacional que seja capaz de assentar, numa área firme qualquer, igrejas, árvores e, em algum momento, até os balões. Quando, na verdade, espaço e coisas se interpenetram, desprovidos de substância. O que perdem na intensidade e na expansão potenciais, aquelas figuras ganham em porosidade. E, na vacilação errante em que se perpetuam, lembram uma miragem, como se estivessem suspensas no ar, mas incompleta, sem refletir imagens.

14 **Procissão semana santa**  
(noturna), 1961  
óleo sobre madeira (oil on wood)  
32,5 x 46cm  
Col. Maria Lúcia Veríssimo, São Paulo

15 **Noite de São João**, 1961  
óleo sobre tela (oil on canvas)  
61 x 46cm  
Col. Acervo Museu de Arte  
da Pampulha, Minas Gerais





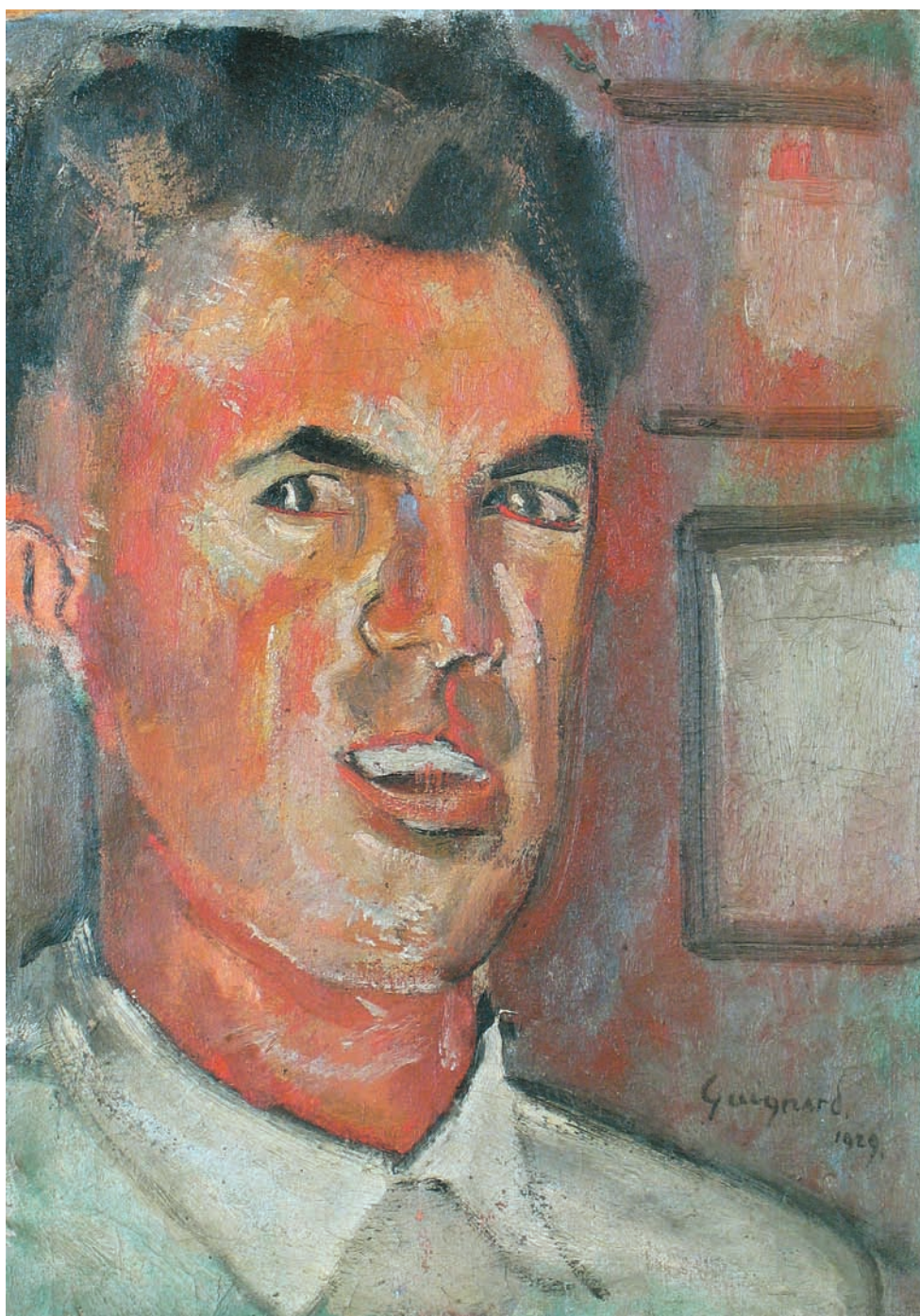












(detalhe / detail)

- 16 **Itatiaia**, 1941  
óleo sobre tela (oil on canvas)  
32 x 50cm  
Col. particular (private coll.), São Paulo

- 17 **Auto-retrato**, (Self-portrait) 1929  
óleo sobre tela (oil on canvas)  
44,5 x 32,2cm  
Col. particular (private coll.), São Paulo





18 **Os noivos**, 1937  
óleo sobre madeira (oil on wood)  
58 x 48cm  
Col. Museu Castro Maya – IPHAN/Minc, Rio de Janeiro





19 **Família no parque**, 1940  
óleo sobre madeira (oil on wood)  
47,3 x 59,3cm  
Col. Museo Municipal Juan  
Manuel Blanes, Uruguai

20 **Família do fuzileiro naval**, 1938  
óleo sobre madeira (oil on wood)  
58 x 48cm  
Col. Mário de Andrade – Col. de  
Artes Visuais do Instituto de Estudos  
Brasileiros da USP









21 **Natureza morta com bananas**, 1936  
óleo sobre tela (oil on canvas)  
78 x 78cm  
Col. particular (private coll.), São Paulo

22 **sem título** (untitled)  
[Orquídeas], 1936-37  
óleo sobre tela (oil on canvas)  
91 x 61,5cm  
Col. Roberto Marinho, Rio de Janeiro









23 **Estudo de Ouro Preto:**  
**Noite de São João**, 1942  
 caneta e tinta sobre papel  
 (pen and ink on paper)  
 36 x 27cm  
 Col. The Museum of Modern Art,  
 New York. Commissioned through  
 the Inter-American Fund, 1943

24 **Ouro Preto:**  
**Noite de São João**, 1942  
 óleo sobre madeira (oil on wood)  
 80 x 60cm  
 Col. The Museum of Modern Art,  
 New York. Commissioned through  
 the Inter-American Fund, 1943









25 **Sabará**, 1956  
óleo sobre madeira (oil on wood)  
39 x 44,5cm  
Col. André Breitman, Rio de Janeiro





26 **Sabará**, 1956  
óleo sobre madeira (oil on wood)  
38,6 x 51cm  
Col. particular (private coll.), Minas Gerais





27 **Paisagem de Minas**, 1940  
óleo sobre tela (oil on canvas)  
32 x 40cm  
Col. Mário Silésio, Minas Gerais

28 **Balõesinhos**, s/d (nd)  
óleo sobre madeira (oil on wood)  
29,5 x 47cm  
Col. particular (private coll.), Minas Gerais

29 **Mariana**, s/d (nd)  
óleo sobre tela (oil on canvas)  
37 x 54,5cm  
Col. particular (private coll.), Minas Gerais









30 Paisagem imaginária/paisagem  
com nuvens e igrejas s/d (nd)  
óleo sobre madeira (oil on wood)  
82 x 100cm  
Col. Acervo BM&FBOVESPA, São Paulo





31 **[Paisagem de Minas]**, s/d (nd)  
 óleo sobre madeira (oil on wood)  
 72 x 81cm  
 Col. particular (private  
 coll.), Rio de Janeiro

32 **sem título** (untitled)  
 [Edificações religiosas], s/d (nd)  
 lápis sobre papel (pencil on paper)  
 32 x 40,5cm  
 Col. particular (private coll.), Minas Gerais







33 **Sabará**, 1961  
 óleo sobre madeira (oil on wood)  
 45,5 x 55cm  
 Col. Acervo Museu de Arte da  
 Pampulha, Minas Gerais

34 **sem título** (untitled)  
 (Paisagem Diamantina), 1960  
 nanquim e bico de pena (pen and ink)  
 21,2 x 32,5cm  
 Col. W. L. Rezende, São Paulo

35 **Tarde de São João**, 1959  
 óleo sobre madeira (oil on wood)  
 38,5 x 29cm  
 Col. Alberto e Priscila  
 Freire, Minas Gerais









36 **Noite de São João**, 1950  
óleo sobre tela (oil on canvas)  
76,5 x 70cm  
Col. Maria Inês e Salo Kibrit, São Paulo





37 **Noite de São João**, 1952  
óleo sobre madeira (oil on wood)  
55 x 44cm  
Col. Candido e Maria Cecília de Paula Machado, Rio de Janeiro





38 **Paisagem**, 1952  
óleo sobre madeira (oil on wood)  
160 x 79cm  
Col. particular (private coll.), São Paulo

39 **Noite de São João**, 1961  
óleo sobre madeira (oil on wood)  
50 x 46cm  
Col. Roberto Marinho, Rio de Janeiro













7 peças (pieces):  
40 **Via Sacra**, 1960  
óleo sobre madeira (oil on wood)  
40 x 40cm  
Col. particular (private coll.), Rio de Janeiro





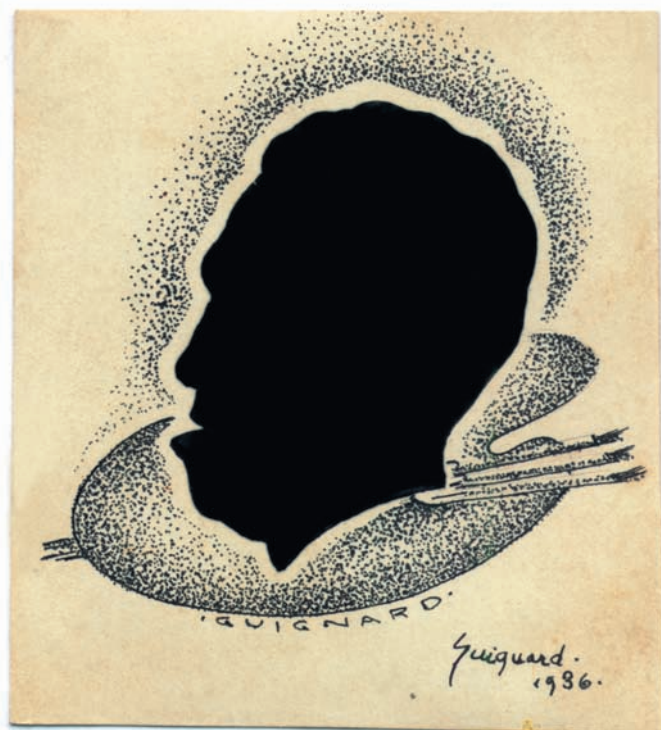
41 **Noite de São João**, 1961  
óleo sobre tela (oil on canvas)  
50 x 40cm  
Col. particular (private coll.), São Paulo

42 **Retrato de Maria Lúcia  
de Almeida Machado**, s/d (nd)  
óleo sobre madeira (oil on wood)  
56 x 40cm  
Col. Acervo Museu Casa  
Guignard, Minas Gerais











# Cronologia

Ana Luiza Dias Batista

**1896** Alberto da Veiga Guignard nasce em 25 de fevereiro em Nova Friburgo, na serra fluminense, filho de Alberto José Guignard (1869-1906) e de Leonor Augusta da Silva Veiga Guignard (1873-1926). Antes de completar um ano de vida, submete-se a uma primeira cirurgia para a correção de uma fissura palatina, má-formação congênita que lhe trará dificuldades de fala.

**1900** Nasce Leonor, única irmã do artista. A família se muda para a cidade de Petrópolis (RJ), e Guignard inicia os estudos no Colégio Franco-Brasileiro.

**1906** Seu pai morre em decorrência do disparo de uma arma de caça. Leonor e os filhos se mudam para o Rio de Janeiro. Guignard estuda no Colégio Paula Freitas.

**1907** Sua mãe se casa com o barão Ludwig Von Schilgen, de origem alemã. A família embarca para a Europa e se estabelece em Vevey, na Suíça.

**1909-1914** Viaja à Bélgica, Itália, Alemanha e Áustria. Vive em Momères, na França, e estuda nos liceus de Tarbes, Bagnère de Bigorne e Nice.

**1915** A família o matricula numa fazenda-escola em Freising, perto de Munique, para que se forme em zootecnia ou agronomia. Ele adoece.

De volta a Munique, segundo relato próprio, teria mostrado desenhos à mãe, que percebe seu talento para as artes plásticas. Ingressa na Real Academia de Belas-Artes, onde estuda com os professores Hermann Groeber, pintor, e Adolf Hengeler, artista gráfico. Visita com frequência a Pinacoteca Antiga.

É conhecida, e Guignard irá transmitir a seus alunos, a formação rígida que teve com seus mestres alemães. O lápis duro marcando o papel prolongava a tradição do desenho de ponta de chumbo sobre a imprimatura [...]. Se Guignard professor soube transmitir esse aprendizado de maneira mais flexível, abrindo paralelamente referências e permitindo que fosse assimilado mais como educação da observação e um modo de evitar maneirismos, a convivência do Guignard pintor com esta sua formação foi muito mais problemática. // Carlos Zilio. Com a cabeça nas nuvens. Em Carlos Zilio (org.). *A modernidade em Guignard*. Rio de Janeiro: PUC-RJ, 1982, p. 18.

**1918** Reside numa casa de campo em Grasse, França. Viaja a Florença e à Suíça.

**1920** Retorna a Munique e retoma os estudos na Real Academia.

**1922** Expõe um desenho na Mostra Oficial de Munique.

**1923** Casa-se em 28 de fevereiro com a estudante de música Anna Döring (1898-1930), separando-se meses depois.

Participa, com dois desenhos, de uma exposição no Palácio de Vidro de Munique.

**1924** Retorna brevemente ao Brasil. No Rio de Janeiro, inscreve seis trabalhos na 31ª Exposição Geral de Belas-Artes e obtém uma menção honrosa de segundo grau por um auto-retrato em pastel.

De volta à Europa, estabelece-se em Florença, Itália, onde prossegue seus estudos.

**1926** Em Menton, França, falece Leonor, sua mãe.

**1927** Participa do Salão de Outono em Paris, com duas pinturas a óleo.

**1928** Reside na capital francesa. Expõe pinturas no Salão de Outono e na 16ª Bienal de Veneza, Itália.

Em Munique, sua irmã morre em consequência de uma tuberculose.

43 Cartão de Alberto da Veiga Guignard para Amalita, 1936

*Card from Alberto da Veiga Guignard to Amalita, 1936*





- 44 **Três mulheres**, 1930  
 nanquim preto e vermelho sobre papel  
 (red and black china ink on paper)  
 18,3 x 25,1cm  
 Col. Mário de Andrade – Col. de  
 Artes Visuais do Instituto de Estudos  
 Brasileiros da USP

- 45 Cartão de Alberto da Veiga Guignard  
 para Amalita (frente e verso), 1935.

*Card from Alberto da Veiga Guignard  
 to Amalita (front and back), 1935*

**1929** Expõe no 40º Salão dos Independentes, no Grand Palais, em Paris.

Volta definitivamente ao Brasil e se fixa no Rio de Janeiro. Guignard encontra na capital carioca um ambiente artístico que considera "atrasado" em relação à Europa. Parece-lhe, entretanto, que o aprendizado técnico de sua formação européia não lhe conferira os meios adequados para captar a paisagem brasileira.

O Brasil que se deparava ao recém-chegado [Guignard] vivia a véspera de vastas alterações na estrutura nacional. Eram os últimos dias da República Velha, cuja agonia medíocre começou logo à sua vista, sucedida pelos sobressaltos da instalação do novo regime, confuso e até hoje expectante. No entanto, aquilo que impressionava Guignard não eram as ocorrências econômicas, sociais e políticas em desenvolvimento no país, fenômenos para ele como que inexistentes. O que contemplava e aprendia eram os aspectos empolgantes ou comovedores da terra em que tinha nascido, os traços expressivos de sua população, o pitoresco das cidades grandes e pequenas, as peculiaridades da vegetação e os acidentes naturais, o colorido das flores. [...] Os acontecimentos que se vinham sucedendo no meio artístico brasileiro, desde a semana de arte moderna, terão provavelmente despertado sua atenção, mas não chegaram a afetá-lo senão na medida de seu interesse generoso pela produção dos patrícios. // Rodrigo M. F. de Andrade. Apresentação. Em *Guignard*. São Paulo: EdiArte, 1967.

Ganha a medalha de bronze na 36ª Exposição Geral de Belas-Artes, Palácio das Belas-Artes, Rio de Janeiro, com o Retrato da Sra. Glorinha Strobel (1929).

Participa do 11º Salão de Arte de Rosário, na Comisión Municipal de Bellas Artes, em Rosário, Argentina.

**1930** No Rio de Janeiro, pinta paisagens ao ar livre no Jardim Botânico.

Realiza exposição individual em Buenos Aires, Argentina.

Participa da exposição "The first representative collection of paintings by brazilian artists", no Roerich Museum de Nova York, ao lado de artistas acadêmicos e modernos.

Participa da 37ª Exposição Geral de Belas-Artes, no Rio de Janeiro.

**1931** Participa da 38ª Exposição Geral de Belas-Artes, conhecida como "Salão Revolucionário". Lúcio Costa, diretor da Escola Nacional, e Manuel Bandeira, presidente do Salão, eliminaram as etapas seletivas do evento, abrindo as inscrições a todos os interessados. Os artistas modernos se inscreveram em grande número. Os acadêmicos se abstiveram. Entre as 27 obras de Guignard ali expostas, constam retratos do poeta Murilo Mendes e do pintor Ismael Nery, seus amigos desde 1929.

Três figuras novas me parecem se firmar definitivamente no Salão: Vittorio Gobbis, Candido Portinari e Alberto da Veiga Guignard. [...] Guignard parece hesitar ainda entre a pintura construída e a pintura... destruída. Povo-se de fantasmas e



fluidez. A sua pincelada parece ter remorsos de abandonar a plasticidade gorda do óleo e se esgueira num fru-fru de quase crepe-da-China. É encantador. // Mário de Andrade. O salão. *Diário nacional*. São Paulo, 13 de setembro de 1931.

Participa de uma exposição organizada pela Sociedade Pró-Arte na Escola Nacional de Belas-Artes do Rio de Janeiro, ao lado de outros três artistas formados na Alemanha.

Até 1943, dá aulas de arte para crianças na Fundação Osório, no Rio de Janeiro, dedicada a amparar meninas órfãs dos soldados das forças armadas.

Ilustra, a bico-de-pena, os livros *O sábio e o artista* e *O diálogo do livro e do desenho*, de Pontes de Miranda, não-publicados.

**1932** No Rio de Janeiro, torna-se diretor artístico da Sociedade Pró-Arte, voltada à promoção de integração cultural entre Brasil e Alemanha. Organiza exposições de arte, bailes de carnaval e festas. Participa do Salão da Pró-Arte, realizado na Escola Nacional.

Conhece a pianista paulista Amalita Fontenelle, por quem se declara apaixonado. Dedicar-lhe numerosos desenhos, cartões, anotações e fotografias que coligirá, em 1938, no *Álbum de Amalita*.

**1933** Participa da I Exposição de Arte Moderna da SPAM (Sociedade Pró-Arte Moderna), em São Paulo. Maior exposição de arte moderna organizada no país até a data, ela reúne obras de artistas brasileiros e estrangeiros. Meses depois, participa da II Exposição de Arte Moderna da SPAM, com Portinari e Di Cavalcanti. Os três serão considerados os principais expoentes da chamada segunda fase do modernismo brasileiro. No ano seguinte, assolada por dívidas e dissensões internas, a Sociedade será desfeita.

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

Participa do 3º Salão da Pró-Arte, apresentado no Rio de Janeiro e em São Paulo.

**1934** Em Buenos Aires, Argentina, realiza uma segunda exposição individual.

Participa do I Salão Paulista de Belas-Artes.

Participa do 4º Salão da Pró-Arte. Com Pedro Correia de Araújo, organiza no Salão uma exposição *in memoriam* de Ismael Nery, morto esse ano.



Muito ligado a Ismael Nery, Murilo [Mendes] logo levou Guignard à casa desse seu colega, o pioneiro do surrealismo no Brasil. Lembro ainda que o expressionista fluminense [Guignard] se mostrou interessado pelas obras de Ismael Nery, tanto que até chegou a realizar alguns quadros, em virtude da sugestão que recebera daquele pintor, feitos de acordo com o movimento lançado um pouco antes, em Paris, através do manifesto de André Breton. Vi pelo menos duas telas de Guignard pertencentes a essa tendência. Eram curiosamente meio surrealistas, meio expressionistas. // Antônio Bento. Depoimento. Em Frederico Moraes. *Alberto da Veiga Guignard*. Rio de Janeiro: Monteiro Soares Editores e Livreros, 1979, p. 179.

**1935** Participa da "Mostra de arte social", no Clube de Cultura Moderna, Rio de Janeiro, com desenhos de favelas cariocas. Aníbal Machado, em conferência proferida no encerramento da mostra, defende uma arte objetiva, dirigida por interpretações da "vida cotidiana do homem no seu meio e no seu tempo". Ele comenta as obras de Guignard:

Guignard possui uma técnica segura e tem o sentido da matéria. Assim dotado é preciso que ele compreenda que, através da sua arte, muita coisa há que exprimir além dos retratos e das flores estupendas que tem pintado. // Aníbal Machado. Mostra de arte social. *Movimento — Revista do Club de Arte Moderna*, Rio de Janeiro, ano I, nº 4, out. 1935, p. 22.

Participa da "The 1935 international exhibition of paintings", organizada





pela Carnegie International Foundation, em Pittsburgh, Estados Unidos. No ano seguinte, a mostra é remontada nas cidades de Toledo e Cleveland.

Participa do "Salão de auto-retratos da Associação dos Artistas Brasileiros", no Rio de Janeiro.

Leciona desenho livre por seis meses no Instituto de Arte da Faculdade de Filosofia da Universidade do Distrito Federal, no Rio de Janeiro, que será fechada pelo governo Getúlio Vargas dois anos mais tarde.

**1936** No Rio de Janeiro, realiza exposição individual no Palace Hotel e participa da 42ª Exposição do Salão Anual de Belas-Artes.

**1937** Realiza exposição individual na Nova Galeria de Arte, filial da Sociedade Pró-Arte, no Rio de Janeiro. Entre as obras expostas, *Os noivos* (1937).

Recebe o segundo prêmio de pintura no Salão Oficial de Buenos Aires com a obra *Bambus*, do mesmo ano, executada no Jardim Botânico do Rio de Janeiro.

Em São Paulo, participa do I Salão de Maio e do V Salão Paulista de Belas-Artes.

**1938** Apresenta exposição individual no Palace Hotel, Rio de Janeiro.

Em Berlim, Alemanha, participa de mostra organizada pelo Instituto Teuto-Brasileiro de Alta Cultura e pela Associação de Artistas Brasileiros.

No II Salão de Maio, em São Paulo, expõe *Família do fuzileiro naval* (c. 1935), pintura adquirida por Mário de Andrade.

[...] Em outros casos – como no grupo *Família do fuzileiro naval* –, ao contrário, o emprego de motivos decorativos ajuda a enfraquecer o centro do trabalho, desfazendo formas e dispersando a atenção. De todo modo, no entanto, fica muito

difícil aproximar o uso de arabescos e motivos decorativos de Guignard e o de Matisse. Para Matisse, o decorativo é estruturante; em Guignard é rítmico. O que para o autor do *Ateliê vermelho* é só pintura [...], para Guignard é, até certo ponto, uma alegoria da brejeirice nacional. // Rodrigo Nunes. O olhar difuso – notas sobre a visualidade brasileira. *Glória*, Rio de Janeiro, ano 2, nº 3, 1986, p. 65.

Participa do 44º Salão Nacional de Belas-Artes, no Rio de Janeiro.

**1939** No 45º Salão Nacional de Belas-Artes, recebe a medalha de prata na categoria Pintura pelo *Retrato da Sra. Semíramis Cerqueira* (1935).

**1940** No 46º Salão Nacional de Belas-Artes obtém o Prêmio de Viagem ao País com a pintura *As gêmeas* (c. 1940) e a medalha de prata na categoria Desenho.

Realiza três pinturas murais, posteriormente destruídas, no Café e Restaurante Progresso, Rio de Janeiro.

Vale a pena ir ao cafezinho do Inhangá especialmente para ver os trabalhos de Guignard. [...] As pinturas não foram encomendadas. Guignard se ofereceu para pintar as paredes e o proprietário consentiu, dando plena liberdade ao artista. Não pude saber se o sr. [Francisco] Rocha aprecia as pinturas do seu café. Também não provei o café do sr. Rocha. Se for tão bom como as pinturas de Guignard, o Café Progresso está na ponta e qualquer outro café do Rio junto dele é "café pequeno". // Manuel Bandeira. *Pinturas no café. A manhã*, Rio de Janeiro, 30 de novembro de 1941.

Viaja a Mury, no município de Nova Friburgo, e a Itatiaia, onde permanece por longos períodos entre 1940 e 1942, realizando séries de desenhos e pinturas de paisagem. Hospeda-se no Hotel Repouso e pinta portas, janelas e armários.

Passa por dificuldades financeiras e problemas de saúde.



- 46 Mapa de Ouro Preto feito por Alberto da Veiga Guignard, 1946 (69 x145cm)

*Map of Ouro Preto by Alberto da Veiga Guignard 1946 (69 x145cm)*

- 47 Alberto da Veiga Guignard e alunos, Rio de Janeiro, 1942.

*Alberto da Veiga Guignard and students, Rio de Janeiro, 1942.*



**1941** Viaja a Petrópolis, Teresópolis, Niterói, São Paulo e Curitiba. Em Curitiba, realiza exposição no Grande Hotel.

No 47º Salão Nacional de Belas-Artes, expõe e participa, com Oscar Niemeyer e Aníbal Machado, da Comissão Organizadora da recém-criada Divisão Moderna.

Participa do "Salão da Associação dos Artistas Brasileiros", no Palace Hotel.

Realiza dois grandes painéis sob encomenda para a residência de Argemiro Hungria Machado no Rio de Janeiro, projeto de Lúcio Costa.

**1942** Realiza uma exposição individual com 74 obras a convite do Diretório Acadêmico da Escola Nacional de Belas-Artes e do jornal carioca *A manhã*.

Há um momento na vida do artista em que a sua glória como que amadurece. É o que está acontecendo agora a Guignard. Há muito que ele já gozava de bom conceito e simpatia entre os seus confrades, caso pouco comum, porque a classe é bastante desunida. Dos poetas sempre desfrutou uma fraterna admiração, como os poetas costumam dar a todo artista musical ou plástico em cuja arte o elemento lírico é evidente, pois, quando este existe, que lhes importa a gramática? [...] Pois bem, Guignard tem lirismo e tem gramática. // Manuel Bandeira. *A vida é bela*. 15/11/1942. Em J. C. Guimarães (org.). *Manuel Bandeira – seleta de prosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997, p. 226.

Ganha a medalha de ouro no 48º Salão Nacional de Belas-Artes com a paisagem *Serra do mar, Itatiaia* (c. 1941). Expõe ainda uma *Noite de São João* (1942) que, vista pelo crítico de arte Lincoln Kirstein em visita ao Brasil, é adquirida, junto com um desenho, pelo Museu de Arte Moderna de Nova York.

*Noite de São João* é composta em três planos – cidade, colina e céu. Um cenário translúcido, como feito de papelão, tal é a

cidade. Seus tons claros e delicados contrastam com um céu escuro na noite. Eis aí a interpretação em termos de pintura das casas transparentes à luz das lanternas. Mas não há lanternas! O pintor sugere a luz feérica, mas não cai na "fraqueza" de explorar turisticamente o motivo pitoresco. É um detalhe que manifesta bem a consciência do pintor, documentando a sua autenticidade lírica ao mesmo tempo que repele toda sofisticação do ofício – ao ponto de proceder, diante de um pitoresco, tal um puritano que exige de si mesmo o máximo de constrangimento. // Ruben Navarra. *Apud Frederico Morais*. Op. cit., p. 49.

O suplemento "Autores e livros" do jornal *A manhã*, editado por Múcio Leão, publica o *Álbum de Guignard*, com 24 desenhos, entre 5/7/1942 e 3/10/1943.

Dá aulas gratuitas por dois meses no terraço da sede da União Nacional dos Estudantes, no Rio de Janeiro. Entre os alunos, Iberê Camargo, Geza Heller e Elisa Byington.

**1943** Procurando um espaço mais adequado para as aulas, os alunos alugam um salão na rua Marquês de Abrantes, onde costumava funcionar a gafeira Flor de Abacate. A Iberê, Elisa e Geza Heller juntam-se Alcides Rocha Miranda, Milton Ribeiro, Maria Campello, Werner Amacher e, mais tarde, Vera Mindlin. Constitui-se o Grupo Guignard. Os jovens do Nova Flor de Abacate, como o designaria Manuel Bandeira, trabalham sob orientação de Guignard por cerca de um ano.

Organiza uma exposição do Grupo Guignard no Diretório Acadêmico da Escola Nacional de Belas-Artes. Depois da abertura, alunos da Escola ligados à vertente acadêmica desmontam a exposição e destroem um desenho de Iberê Camargo. A exposição se transfere, então, para a Associação Brasileira de Imprensa.

Julgo desnecessário cogitar do móvel que impulsionou a certos alunos da ENBA a depredar a exposição, já que tal procedimento está fora dos meios decorosos de reação. É lamentável para todos nós que alunos de uma escola superior



tenham sido os autores de ação tão desprezível quanto ignóbil, contra um trabalho que, indiscutivelmente, representa um esforço em prol do nosso ensino artístico. Considero ainda um desacato feito a Guignard, artista que pelo seu mérito é digno de admiração e respeito de todo estudante consciente. // Iberê Camargo. Apud Frederico Morais. Op. cit., p. 36.

Expõe três retratos na Divisão Moderna do 49º Salão Nacional de Belas-Artes e participa da "Exposição anti-Eixo", promovida pela Liga de Defesa Nacional na sede da Associação Brasileira de Imprensa.

Pinta *Visão de Olinda* no teto da casa do senador Barros de Carvalho, na rua Rumânia, Rio de Janeiro, onde se hospedava. Guignard não havia estado em Olinda e pinta as paisagens segundo descrições dos anfitriões. Questionado por Carlos Galvão Krebs, em 1948, sobre quais seriam suas melhores obras, o artista mencionará, além de um auto-retrato e uma paisagem, "um teto em casa do dr. Antônio Barros de Carvalho".

Ilustra o poema *Mira-Celi*, de Jorge de Lima, e o livro *Marlia de Dirceu*, de Tomás Antônio Gonzaga, publicado no ano seguinte pela editora Martins.

**1944** Juscelino Kubitschek, então prefeito de Belo Horizonte, o convida para dirigir uma escola de arte na cidade. Guignard transfere-se para a capital mineira.

Houve um pouco de polêmica no ambiente artístico sobre se Guignard deveria ou não ir a Belo Horizonte; se isso correspondia a um benefício para Guignard ou para Belo Horizonte. [...] Nós não estávamos pensando no futuro de Belo Horizonte, mas no futuro da arte. Belo Horizonte era uma grande aldeia. Seria benéfico para os alunos, mas não para Guignard. Manifestei-me contra isso mas Guignard foi para lá e foi muito bom, os alunos lucraram muito. Aqui se perdeu um pouco de Guignard. // Quirino Campofiorito. Depoimento. Rio de Janeiro, 16-09-1982. Em Carlos Zilio (org.). Op. cit., p. 148-149.

É recebido pelo arquiteto Sylvio de Vasconcellos, então diretor do Distrito Regional do Sphan, e com ele faz as primeiras visitas às cidades mineiras do ciclo do ouro.

Em carta a Geza Heller, relata haver convidado Oswaldo Goeldi para assumir seu lugar no grupo do Rio. Diante da resposta negativa de Goeldi, sugere que os alunos mais experientes orientem os demais, acrescentando que considera o grupo já maduro: "O Grupo Guignard está em boa forma, mestre! [...] Agora é trabalhar com toda vontade".

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

Quando estive lá em setembro passado, a Escola ainda funcionava em pleno Parque, menos Escola que ateliê, onde o nosso tão forte pintor pontificava, digamos, pelo processo da monotopia, sem ditar leis gerais acadêmicas, mas imprimindo em cada aluno o que só este carecia do companheiro mais

exercitado. [...] O artista se entregou imediatamente sem reservas aos alunos e com isto acontece que os mais hábeis já estão pintando assustadoramente bem demais. // Mário de Andrade.

A pintura em Minas. Diário de notícias, Rio de Janeiro, 29 de outubro de 1944.

As aulas são ministradas no Parque Municipal de Belo Horizonte, que se tornará tema de muitos desenhos e pinturas de Guignard.

Junto com Guimarães Menegale, é diretor artístico da "Exposição de arte moderna", promovida pela Prefeitura de Belo Horizonte no Edifício Mariana, com obras de artistas brasileiros dos anos 1920 aos 1940. Oito quadros da mostra são rasgados. É o início da acirrada polêmica entre acadêmicos e modernistas na capital mineira, da qual Guignard e sua escola seriam protagonistas. As forças academicistas eram representadas pela escola do pintor Aníbal Mattos.

Esta arte – a moderna – não é tão ilógica, tão enigmática, tão criptográfica, enfim, que o comum dos observadores, à força de vê-la, não acabe por compreendê-la e, por conseqüência, estimá-la. [...] Minas tem, por excelência, a fonte de inspiração da arte moderna, pois oferece um ambiente, um clima, uma atmosfera específica no país, social e psicológica, que não se confunde com a do Rio e São Paulo e que poderá completar, com uma soma de fatores próprios, a originalidade da arte nacional. // J. G. Menegale. Apresentação da Exposição de Arte Moderna. Apud Vanda Klabin. Guignard e a modernidade em Minas. Em Carlos Zilio (org.). Op. cit., p. 44.

Participa da "Exhibition of modern brazilian paintings", realizada pelo British Council na Royal Academy of Arts de Londres. A mostra percorre sete cidades inglesas.

Integra a "Exposição coletiva de auto-retratos" no Museu Nacional de Belas-Artes.

**1945** Expõe com alunos em Belo Horizonte e vários quadros da exposição são, novamente, destruídos por representantes da vertente conservadora.

Portinari visita a Escola de Guignard e declara que ela é "sem favor a melhor do Brasil". Com ele, entre outros, Guignard participa da exposição "Os artistas plásticos do Partido Comunista", na Casa do Estudante do Brasil, Rio de Janeiro.

A exposição "20 artistas brasileiros", organizada pelo escritor Marques Rebelo, viaja pelas cidades sul-americanas de La Plata, Buenos Aires, Montevideú e Santiago.

Há pintores "primitivistas" no Brasil. Falemos primeiro dos que não são ingênuos, dos que escondem atrás de uma aparência encantadora de um desenho ou uma pintura primitiva ou infantil uma sabedoria de ofício e um sentido poético de adulto ultracivilizado: Tarsila do Amaral e Alberto Guignard. O que se adverte no trabalho de ambos não é uma atitude deliberada de engano – se assim fosse, não seriam artistas –, mas o resultado de um paciente trabalho que os tem conduzido a criar estruturas muito simples, depuradamente sintéticas, como se



houvessem chegado a compreender que a essência de uma paisagem não reside em seus aspectos exteriores, mas nessa escondida trama de linhas que lhe empresta sentido e significação. // Jorge Romero Brest. *La pintura brasileña contemporánea*. Buenos Aires: Editorial Poseidón, 1945, p. 20 [tradução nossa].

No 52º Salão Nacional de Belas-Artes, expõe trabalhos a nanquim e aquarela.

Viaja às cidades de Sabará e Ouro Preto, representando-as em desenhos e pinturas.

Ilustra os *Poemas traduzidos* de Manuel Bandeira, para a editora Revista Acadêmica.

**1946** Expõe com os alunos mineiros na Associação Brasileira de Imprensa, Rio de Janeiro.

Pinta o teto da casa de Leda Gontijo, na rua Caraça, Belo Horizonte. A casa será demolida para a construção de um edifício, mas se preservará o ambiente onde a pintura foi realizada.

Pinta um mural no apartamento do coronel Redelvim Andrade, no edifício Randrade, Belo Horizonte. Durante a execução, o proprietário não gosta da pintura e manda cobri-la com tinta de parede. Quarenta anos depois, a obra será restaurada.

O artista pinta ainda outro mural, desta vez em Ouro Preto, na casa de Rodrigo e Graciema Melo Franco de Andrade. Trata-se de uma Marília de Dirceu. Hospedado no Pouso do Chico Rei, pinta padrões decorativos nas janelas e móveis.

[...] Guignard avança pelas estradas. Descobre as encostas de Sabará, de Ouro Preto, as verdes sombras e as terras quentes de Diamantina. Rodeia Ouro Preto que transforma num presente e sua palheta se enriquece com sienas quentes da terra mineira e lilases doces das montanhas longínquas. [...] Um céu vago no seu branco e cinza lhe dá uma base tonal quase ilimitada para sobre ela erguer todo um sistema harmônico que vai do ocre até o verde, o siena e o carmim. Ele baixa, a seguir, ao plano das montanhas e encostas, em que simultaneamente pululam os tons quentes e suaves. [...] Com a sabedoria técnica e anônima dos artesãos ele pinta com a alegria das crianças nos brinquedos de roda. Que mais se pode querer? // Mário Pedrosa. *A paisagem de Guignard*. *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, 17 de novembro de 1946.

**1947** A despeito da crescente oposição da facção acadêmica, o prefeito João Franzen de Lima renova o contrato de Guignard com a Prefeitura de Belo Horizonte.

Participa da Divisão Moderna do 53º Salão Nacional de Belas-Artes.

**1948** Otacílio Negrão de Lima assume a Prefeitura de Belo Horizonte e rescinde o contrato com Guignard. O prédio em que a escola funcionava é reformado e transformado em Ginásio Municipal. Ela ocupa provisoriamente várias sedes. Uma comissão diretora é instituída, composta por Guignard, Mário Silésio e Amílcar de Castro.



48 Alberto da Veiga Guignard e alunos no Parque Municipal de Belo Horizonte. *Alberto da Veiga Guignard and students in Belo Horizonte Municipal Park*.

49 Alberto da Veiga Guignard e Candido Portinari com alunos na Escola do Parque. *Alberto da Veiga Guignard and Candido Portinari with students at the School in the Park*.

Da minha relação com Guignard como aluno, ficou mais presente o desenho, a leitura da obra de arte, o pensamento do fazer, quanto mais pessoal mais próximo, mais direto, sem sobras, sem adjetivos. É muito mais escultura que pintura, neste sentido da forma. [...] Eu acho que se quisermos ser mais rigorosos, Guignard foi mais desenhista do que pintor.// Amílcar de Castro. Depoimento. Belo Horizonte, 16-09-1982. Em Carlos Zilio (org.). Op. cit., p. 124.

Recebe a Medalha de Ouro no 54º Salão Nacional de Belas-Artes, Divisão Moderna, pela categoria Desenho, com uma paisagem de Ouro Preto.

Os seus [de Guignard] grupos de tipos populares – a *Família do fuzileiro naval* e a *Família numa praça* – dão-nos uma medida perfeita da pureza do povo e de seu mundo interior de crenças e valores [...]. Mas pode-se dizer que isso foi apenas



uma fase, porque a paisagem logo o atraiu e então são as igrejas, peroladas de lâmpadas de cor e coroadas de rojões e balões, que fazem um deslumbramento humilde, a que só a pureza é capaz de emprestar tamanho encanto. O seu lirismo nacionalista é passo legítimo da segunda fase do modernismo. // Lourival Gomes Machado. *Retrato da arte moderna do Brasil*. São Paulo: Departamento de Cultura, 1948, p. 64-65.

Em Belo Horizonte, pinta cenários para a opereta infantil *A vendedora de borboletas* e para as peças de Ibsen *A dama do mar* e *Espectros*, dirigidas por João Ceschiatti.

**1949** Otto Lara Resende defende a Escola de Guignard em artigo publicado no diário carioca *O jornal*. Ele se aproximara do artista em 1946, junto com os colegas da revista *Edifício*, importante núcleo da chamada segunda fase do modernismo literário em Minas Gerais.

Foi Guignard, com sua Escolinha, que desmoralizou o mau gosto e abriu, para Belo Horizonte, novos horizontes, desempenhando um papel fundamental na educação do gosto. Provavelmente, hoje nenhum bárbaro ousaria cortar a gilete uma tela moderna, coisa que vergonhosamente aconteceu há alguns anos. // Otto Lara Resende. Guignard e 60 aprendizes. *O jornal*, Rio de Janeiro, 1º de janeiro de 1949.

Participa da Divisão Moderna do 55º Salão Nacional de Belas-Artes.

Ilustra *Passos cegos*, de Milton Pedrosa, para a Editora Livraria Cultural Brasileira.

Dá aulas gratuitas para adolescentes no Instituto Sabarense de Educação, em Sabará.

**1950** Após protesto dos alunos, a Escola volta a receber uma pequena subvenção da Prefeitura e se instala em prédio projetado por Oscar Niemeyer para ser o Teatro Municipal, do qual existia apenas a estrutura de concreto, no Parque Municipal.

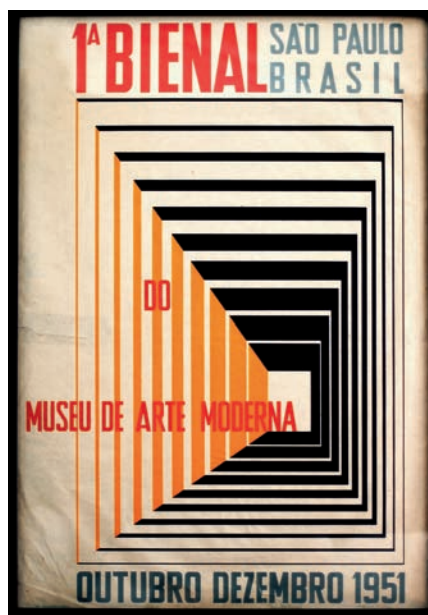
Em agosto, Otacílio Negrão assina decreto incorporando a Escola de Guignard à de Aníbal Mattos, com o nome de Escola de Belas-Artes de Minas Gerais e com estatutos semelhantes aos da ENBA. Em carta a Solange Botelho, Guignard comenta: "Queriam fundir duas escolas em uma só... A escola do Aníbal Mattos com a minha; uma coisa impossível. Água não se mistura com azeite". Depois de embates judiciais, a Escola de Guignard reaverá a autonomia e passará a receber subvenção do governo estadual.

Guignard participa da Divisão Moderna do 56º Salão Nacional de Belas-Artes e da exposição "Um século da pintura brasileira – 1850-1950", apresentada nos estados do Rio de Janeiro, Bahia, Pernambuco e Paraíba.

Expõe com seus alunos no Edifício Financial, em Belo Horizonte.

Dá início à série de paisagens da cidade mineira de Lagoa Santa.

**1951** Recebe a medalha de honra no 57º Salão Nacional de Belas-Artes. Alguns de seus alunos mineiros também são premiados e



50

Cartaz da I Bienal Internacional de São Paulo – Início do Movimento Concreto, 1951, Antonio Maluf

Poster for the 1st São Paulo International Biennial, at the start of the Concrete Movement, 1951, Antonio Maluf

Juscelino Kubitschek, então governador do Estado, manda mensagem felicitando-o pelo trabalho à frente da Escola.

Delega as funções administrativas da Escola ao Diretório Acadêmico.

Participa da I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo, com *Auto-retrato* (1951), *Retrato de menino* (1947) e *Paisagem do parque municipal* (1947).

Expõe na Sociedade de Cultura Inglesa, em Belo Horizonte.

É processado por retirar uma naveta do interior de uma igreja em Ouro Preto, supostamente para desenhá-la. Julgado, é absolvido.

**1952** No Rio de Janeiro, participa do recém-criado Salão Nacional de Arte Moderna e da "Exposição de artistas brasileiros", realizada no Museu de Arte Moderna.

Participa da delegação brasileira à 26ª Bienal de Veneza.

Tem sala especial na "Exposição internacional de arte", organizada pela Associação de Cultura Franco-Brasileira no Edifício Dantés, Belo Horizonte. Entre 200 obras, são expostas todas as premiadas na I Bienal de São Paulo.

Ilustra *Os Halifax*, de Alexandre Konder, para as Organizações Simões, Rio de Janeiro.

**1953** O Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro organiza exposição retrospectiva com 92 obras do artista. A apresentação do catálogo cabe a Lúcia Machado de Almeida. No mesmo museu, Guignard participa do II Salão Nacional de Arte Moderna.



Inscribe oito desenhos na II Bienal de São Paulo, mas cancela sua participação em solidariedade ao grupo que reivindica maior participação dos artistas no júri, opondo-se às tendências "abstracionistas" e "internacionalistas" do evento.

**1954** Passa longos períodos em Ouro Preto.

Em São Paulo, participa da exposição "Arte contemporânea: exposição do acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo", organizada pela Comissão do IV Centenário.

**1955** Conclui o mural *Visão de Minas*, iniciado em 1951, na casa de Caio Benjamim Dias, em Belo Horizonte.

Problemas com alcoolismo. Ausenta-se com frequência da Escola do Parque. Adoece. Passa por internações. Sua situação financeira se agrava.

Já no fim da Escola, visitei o quarto de Guignard, onde não havia conforto. Cama sem coberta, muita umidade, e o vaso sanitário ao lado da cama. Guignard estava muito abandonado, e às vezes os amigos o ajudavam, mas ele também sumia de vez em quando. Guignard bebia muito e freqüentemente.//  
Celina Ferreira. Depoimento. Rio de Janeiro, 02-06-1982. Em Carlos Zilio (org.). Op. cit., p. 129.

O Estado de Minas Gerais lhe concede pensão vitalícia e abre um crédito especial para as suas despesas.

**1956** Muda-se para a casa de seu médico, Santiago Americano Freire, em Belo Horizonte.

David Libeskind organiza uma exposição retrospectiva de sua obra em São Paulo, no Instituto dos Arquitetos do Brasil.

Pinta sobre as portas de um armário na residência de Helio Hermeto, em Belo Horizonte, um painel com trinta folhas.

O sentido do ornamental em Guignard torna-se traço constitutivo, e as categorias [da arte e da decoração tal como entendidas desde a Renascença] caem por terra. É o caso das portas de armário da coleção Helio Hermeto, pintadas em 1956: entre os 30 quadros que formam o conjunto alguns são pequenas paisagens com composição estruturada, outros poderiam ser parcelas de suas telas, e os quatro centrais recebem um tratamento decorativo que continua, em diversidade de motivos ou simples manchas de cor, pelas molduras.//  
Mária Lucia Muller. A questão do suporte na obra de Guignard. Em Carlos Zilio (org.). Op. cit., p. 24.

Participa da "Exposição de artes plásticas", Galeria Dantés, Belo Horizonte.

Ilustra *Passeio a Sabará*, de Lúcia Machado de Almeida, para a editora Martins.

**1957** Participa da exposição "Arte moderno em Brasil", organizada pelo

Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e enviada a Buenos Aires, Rosário, Santiago e Lima.

**1958** No Rio de Janeiro, expõe no VII Salão Nacional de Arte Moderna. Recebe a Medalha Comemorativa do Sesquicentenário do Jardim Botânico.

**1959** Participa das exposições "30 anos de arte brasileira", organizada pelo Diretório Acadêmico da ENBA na Galeria Macunaíma, e "30 artistas do Brasil", na Petite Galerie, ambas no Rio de Janeiro.

Americano Freire organiza uma exposição de Guignard no Automóvel Clube de Belo Horizonte. As obras não são vendidas. A exposição é apresentada na galeria carioca Montmartre Jorge, com acréscimos. Entre eles, uma obra diante da qual Guignard, segundo Jorge Beltrão, "soltou uma sonora gargalhada": tratava-se de uma falsificação.

[...] o Guignard estava numa exposição na Montmartre, uma exposição que tinha um quadro falsificado. Então ele dizia assim: "esse quadro não é meu". E começava a fazer observações. [...] "essa igreja... essa igreja não é aqui, está mal colocada, essa igreja aí e essa terra não é assim, vermelha, porque se fosse vermelha, quando se vai à missa, compreende, ficava com a calça toda suja [...]//  
Iberê Camargo. Depoimento. Rio de Janeiro, 08-06-1962. Em Carlos Zilio (org.). Op. cit., p. 135.

**1960** Instala-se no Rio de Janeiro e pinta, sobre madeira, os *14 passos da Paixão da Via-Sacra* para a capela de São Daniel, projeto de Oscar Niemeyer no Parque Proletário São José, em Manguinhos.

O mais novo trabalho de Guignard [...] é uma série de pinturas da Via-Sacra para uma capela católica romana brilhantemente moderna, projetada pelo arquiteto comunista Niemeyer. Movido a duas cervejas e uma colher de chá de uísque por dia, Guignard concluiu a pintura de colorido luminoso e pueril em 17 dias, enquanto um toca-discos bradava a *Paixão de São Matheus* de Bach e *O martírio de São Sebastião* de Debussy. Os críticos ficaram em êxtase. O *Diário carioca* considerou as pinturas boas demais para a capela.//  
Favorite son. *Time* – Latin American edition, Nova York, vol. LXXVII, nº 2, 6 de janeiro de 1961, p. 28-31.

Uma exposição sua inaugura a nova sede da Petite Galerie no Rio de Janeiro, projeto de Sérgio Bernardes. A Associação Brasileira dos Críticos de Arte lhe confere o Prêmio da Crítica de Melhor Exposição do Ano.

Recebe a medalha **Personalidades de 1959 – Artes Plásticas**, conferida por **Diários e Emissoras Associados**.

Frederico Moraes publica série de reportagens no *Diário da tarde* sobre o que considera o "assalto" a Guignard por muitos dos seus amigos, entre os quais o médico Santiago Americano Freire, em cuja casa o artista residia.

É através da instituição-imprensa que o jornalista [Frederico Moraes] narra o acontecimento, que, aliás, ecoava no meio cultural mineiro. A "proteção" do médico Americano Freire [...] é prejudicial ao artista. Ele controla tanto a sua



vida quanto a sua produção: escolhe seus temas, modifica seus quadros, guarda seu dinheiro. A polêmica torna-se nacional com uma crônica de Rubem Braga numa revista do Rio, expondo praticamente o ponto de vista do crítico. Logo em seguida o médico Americano Freire defende-se, mas [em 1961] Guignard sai de sua casa.// Wilson Coutinho. Guignard no mercado: o complexo de Emilio. Em Carlos Zilio (org.). Op. cit., p. 16.

Ilustra *Passeio a Diamantina*, de Lúcia Machado de Almeida, para a editora Martins.

**1961** Uma exposição retrospectiva reúne cem obras suas, de 1930 a 1961, no Museu de Arte da Prefeitura de Belo Horizonte. O governo mineiro lhe confere a Medalha de Honra da Inconfidência.

De setembro a novembro, viaja à Europa com Santiago e Helena Americano Freire.

Em novembro, um grupo de intelectuais, artistas, políticos, professores universitários e empresários cria a Fundação Guignard, com o objetivo de "zelar pelo bem-estar físico e moral e pelo patrimônio artístico do pintor".

A segurança pessoal de Guignard, o regime que melhor lhe convinha, suas contas, seus negócios, tudo ficou sendo matéria de exame público. E, contudo, nunca se fez tanto no Brasil por um artista quanto se fez por ele. Apenas, a técnica de fazer em silêncio, no caso, foi impraticável. E o espetáculo de um grande pintor coisa, tutelado, vigiado, empacotado, era aflitivo para os próprios seres delicados que assumiram esta obrigação. Não poder um homem entregar-se a seus demônios interiores, haverá coisa mais triste? Porque não se tratava de livrá-lo só dos exteriores, era preciso proteger Guignard contra Guignard.// Carlos Drummond de Andrade. Criança e poeta. *Diário de Minas*, Belo Horizonte, 29 de junho de 1962.

**1962** Guignard, por meio de processo licitatório, assina contrato de exclusividade de vendas com a Petite Galerie. Esta se compromete a adquirir todos os seus quadros, promover exposições e publicar um livro sobre sua obra, adiantando-lhe uma quantia em dinheiro.

A Fundação Guignard compra uma casa em Ouro Preto para abrigar o artista e, futuramente, um museu a ele dedicado. Enquanto a casa passa por reformas, Guignard se instala em casa cedida por Pedro Aleixo no bairro de Antônio Dias. A Fundação assume seus gastos pessoais e adquire um veículo para conduzi-lo.

Sofre de diabetes, arteriosclerose e insuficiência cardíaca, agravadas pela bebida. Em 19 de junho, sente-se mal e é levado à Santa Casa de Ouro Preto. Em seguida, transfere-se para Belo Horizonte. Falece em 26 de junho. Seu corpo é velado no Palácio da Liberdade, sede do governo mineiro, e no Museu da Inconfidência, em Ouro Preto. É enterrado no cemitério da Igreja de São Francisco, em Ouro Preto.

Quando me refiro à objetividade de Guignard e à identificação de sua obra com a temática palpável que o motivou, aludo à capacidade que tinha de transformar as emoções, a afetividade diante do objeto que pintava, em um coerente conjunto de sinais visuais que, presos ao compromisso da representação, conservam, não obstante, a sua expressão própria. [...]. Suas obras, [...] nos seus melhores momentos, se mantêm numa distância ideal entre a vivência direta do real e a expressão intelectualizada dessa vivência. O apuro técnico e sensível desse artista se evidencia exatamente no fato de que a pintura era o meio de sentir e pensar o mundo. [...] Sua vida e sua obra são um fato consumado.// Ferreira Gullar. A morte devolve a paisagem ao seu lugar. *Caderno balaio. Senhor*, Rio de Janeiro, mar. 1962, p. 68.

51 Alberto da Veiga Guignard pintando Ouro Preto.

*Alberto da Veiga Guignard painting Ouro Preto.*







Em agosto, o Museu de Arte de Belo Horizonte organiza uma mostra retrospectiva com 136 obras do artista.

Participa da I Bienal Americana de Arte, em Córdoba, Argentina, e de uma exposição organizada pela Embaixada do Brasil nas cidades marroquinas de Rabat, Tanger e Casablanca.

José Roberto Teixeira Leite publica, na revista *Cadernos Brasileiros*, o primeiro ensaio de fôlego sobre a sua obra.

Guignard permanece [ao longo de sua trajetória], muito ao contrário, sempre igual a si mesmo. E, sendo um moderno, nunca foi um extremista, um iconoclasta. Por isso foi aceito com maior facilidade do que muitos modernos. Nós o aproximamos do espírito da *Neue Sachlichkeit*, da nova objetividade, uma objetividade que, transpondo os limites do real, se transformava em magia e em realidade poética. // José Roberto Teixeira Leite. Guignard. *Cadernos brasileiros*, ano IV, nº 3, jul./set. 1962, p. 31.

**1963** Uma exposição de desenhos e documentos realizada no Museu de Arte da Prefeitura de Belo Horizonte lembra o primeiro aniversário de sua morte.

**1964** Múcio Leão edita um álbum com desenhos de Guignard (São Paulo: Cultrix).

Realiza-se uma exposição com as suas ilustrações para o poema *Mira-Celi*, de Jorge de Lima, na Galeria Prisma, Rio de Janeiro.

**1966**

Participa da exposição "Arte da América Latina desde a Independência", que percorre várias cidades norte-americanas.

**1967**

Publica-se um álbum de reproduções de suas pinturas, com apresentação de Rodrigo M. F. de Andrade e comentários de Clarival do Prado Valladares (São Paulo: EdiArte).

**1968**

Celina Ferreira lança *Hoje poemas*, com ilustrações feitas por Guignard.

Geraldo Magalhães dirige um curta-metragem sobre a vida do artista: *Guignard: roteiro de Minas* (Belo Horizonte, Forma Filmes).

**1970** No edifício que costumava abrigar a Escola Guignard no Parque Municipal de Belo Horizonte, é inaugurado o Palácio das Artes. A exposição "O processo evolutivo da arte de Minas Gerais de 1900 a 1970" dá destaque às obras de Guignard.

**1972** Uma retrospectiva lembrando os dez anos de sua morte é inaugurada no Museu de Arte de Belo Horizonte, organizada por Conceição Piló: "Guignard 1896-1962".

A idéia de uma paisagem de Guignard também está, e se eleva, no espaço plástico resultante do vazio entre os objetos. [...] Um mínimo de matéria mediante tintas diluídas; um máximo de luminosidade, mediante eliminação da indicação de sombra; um linearismo adequado, lógico e surpreendente e, sabiamente, uma libertação dos corpos do sentido gravitário.// C. P. Valladares. O habitat de Guignard. Em Conceição Piló (org.). *Guignard* (1896-1962). Belo Horizonte: Museu de Arte da Prefeitura de Belo Horizonte, 1972.

No Palácio das Artes de Belo Horizonte realiza-se a exposição "Geração Guignard 1944-1972", com obras suas e de seus alunos mineiros.

**1973** Frederico Moraes organiza uma retrospectiva de Guignard no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. No ano seguinte, publica *Guignard* (São Paulo: Centro de Artes Novo Mundo), o primeiro livro dedicado à obra do artista.

**1974** Tem sala especial na 3ª Mostra de Artes Visuais, em Niterói (RJ).

**1977** O Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro realiza uma retrospectiva do artista.

**1979** Frederico Moraes publica *Alberto da Veiga Guignard* (Rio de Janeiro: Monteiro Soares Editores e Livreiros), uma versão revista e ampliada do livro de 1974.

Guignard não foi um artista torturado ou angustiado — o expressionismo marca alguns momentos mais dramáticos de sua vida/obra. [...] a ordem e o equilíbrio dos artistas flamengos e holandeses, aos quais se somam, mais tarde, os franceses, casavam melhor com o caráter reservado da arte de Guignard, no mais das vezes, harmoniosa e construtiva.// Frederico Moraes. Op. cit., p. 19.

**1982** A exposição "Alberto da Veiga Guignard — pinturas e desenhos" é aberta na Galeria de Arte do Banerj, Rio de Janeiro, lembrando os vinte anos da morte do artista.

O Curso de Especialização em História da Arte no Brasil da PUC-Rio, sob coordenação de Carlos Zilio, organiza a exposição "A modernidade em Guignard", no Solar Grandjean de Montigny, Rio de Janeiro, e lança publicação homônima (Rio de Janeiro: PUC-RJ). No ano seguinte, a exposição é apresentada no Núcleo de Artes do Desenbanco, Salvador.

**1983** Tem sala especial na exposição "Arte moderna no Salão Nacional: 1940-1982", na Funarte, Rio de Janeiro.

**1984** Participa da exposição "Tradição e ruptura", na Fundação Bienal de São Paulo.

**1985** Integra a 18ª Bienal de São Paulo.

**1986** Numa série de exposições dedicadas à arte no Rio de Janeiro, o Banerj apresenta "A Nova Flor do Abacate, Grupo Guignard-1943 e Os dissidentes-1942".



Guignard é um dos maiores, se não o maior, entre os pintores brasileiros modernos. Somente a obra de Eduardo Sued, ainda longe de uma definição tranqüila e sempre surpreendente, é capaz de fazer-lhe sombra. [...] Guignard, além de uma poética e uma singularidade que permeiam toda a obra – e que, se excessivamente privilegiadas, como acontece com frequência, acabam fazendo dele um *caso* excêntrico, à margem da história da arte moderna e, portanto, mais ou menos avesso a suas demandas –, conseguiu como poucos criar uma unidade original entre espaço, superfície, tema e textura.// Rodrigo Naves. Op. cit., p. 62.

**1987** Em Ouro Preto, é inaugurado o Museu Casa Guignard, ligado à Secretaria de Estado da Cultura de Minas Gerais.

Integra a exposição "Imaginários Singulares", com curadoria de Sônia Salzstein Goldberg e Ivo Mesquita, na 19ª Bienal de São Paulo. Participa, ainda, da exposição "Modernidade: arte brasileira do século XX", realizada no Musée D'Art Moderne de la Ville de Paris e no Museu de Arte Moderna de São Paulo.

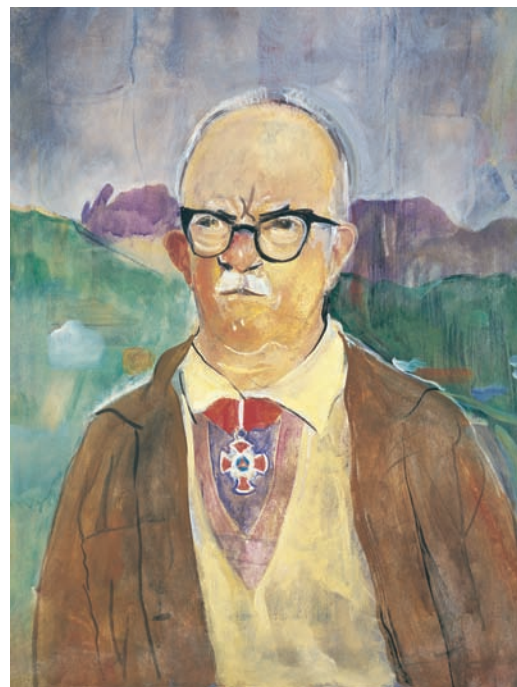
**1992** Participa da exposição "Latin American artists of the twentieth century", apresentada na Estación Plaza de Armas, Sevilha; no Centre Georges Pompidou, Paris; no Kunsthalle Cologne, Colônia, e no MoMA, Nova York.

O Centro Cultural São Paulo organiza a exposição "Guignard – uma seleção da obra do artista", com curadoria de Sônia Salzstein, no Museu Lasar Segall, São Paulo.

Embora o trabalho de Guignard tenha começado a se formar na década de 30, numa trajetória praticamente indiferente aos primeiros e bem-sucedidos feitos de Tarsila do Amaral e da animação do movimento modernista, viamos nele a questão moderna ser experimentada mais densamente, como processo, lento, penoso, marcado por marchas e contramarchas, deixando registros que às vezes nos decepcionavam, nos pareciam pueris e alheios [...] ao rigor cognitivo da pintura moderna, mas que afinal, e por isso mesmo, firmavam a obra como um campo virtual de conseqüências culturais a serem desdobradas. [...] A originalidade da presença de Guignard talvez resida justamente nisto: uma autoconfiança desarmada, que o faz entregar-se à pintura a partir de um viés interno, [...] alheio à idéia de uma racionalidade construtiva que deveria resgatar positivamente o caos tropical para a construção da nova cultura nacional.// Sônia Salzstein. Um ponto de vista singular. Em *Guignard: uma seleção da obra do artista*. São Paulo: Centro Cultural São Paulo-Museu Lasar Segall, 1992, p. 16.

**1994** Integra a "Bienal Brasil século XX", em São Paulo.

**1996** No centenário de seu nascimento, o Museu Nacional de Belas-Artes do Rio de Janeiro inaugura a mostra "Guignard". O Museu de Arte da Pampulha, em Belo Horizonte, apresenta "100 anos de Guignard", com curadoria de Sônia Salzstein.



**52 Auto-retrato** (Self portrait), 1961  
óleo sobre tela (oil on canvas)  
54,5 x 50cm  
Col. Roberto Marinho, Rio de Janeiro

**1997** Lélia Coelho Frota publica o livro *Guignard: arte, vida* (Rio de Janeiro: Campos Gerais).

**1998** Participa da 24ª Bienal de São Paulo, com curadoria geral de Paulo Herkenhoff.

**2000** O Museu Nacional de Belas-Artes e o Museu de Arte de São Paulo apresentam a exposição "O humanismo lírico de Guignard", organizada por Jean Boghici.

Participa da exposição "Brasil + 500 – mostra do redescobrimto", na Fundação Bienal, em São Paulo.

**2005** A Pinakothek Cultural realiza a exposição "Alberto da Veiga Guignard, 1896-1962", sob organização de Max Perlingeiro. Na ocasião, é lançado livro homônimo (Rio de Janeiro: Edições Pinakothek).

A exposição "Os motivos de Guignard", com curadoria de Paulo Schmidt e Priscila Freire, é apresentada no Museu Oscar Niemeyer, em Curitiba.

**2007** É lançado o livro *Cartões de Guignard para Amalita*, com coordenação editorial de Silvana Sousa do Nascimento e Márcia Almada (Belo Horizonte: Governo do Estado de Minas Gerais/Secretaria do Estado de Cultura).



# A world stretching out of sight

José Augusto Ribeiro

"There it is, my beloved Nijni!  
See how it is a city beloved by God!  
Those churches, look over there, they seem to be flying"

*My Childhood*, Maxim Gorky

"Seen from up here / it seems more like a sky on the ground".

*Sei lá*, Mangueira,

Hermínio Bello de Carvalho and Paulinho da Viola

Alberto da Veiga Guignard tends to arrange the "motifs" of his paintings into a world stretching out of sight, indeterminate in time, and whose material state suggests an ambiguous form between slow sedimentation and imminent collapse. Remote regions, undulating or ruined landscapes shrouded in mists often appear in the artist's work. They may appear in the backgrounds of the portraits and still-lives produced during a more-than-30-year career, in the early, surrealist-leaning figuration (1930 to 1937) – with muses, angels and winged horses amidst ruins and mountains receding into the distance – or in the final landscapes (1952-1961) – with a partial dissolution of panoramas ranging from the firmament to the edge of the abyss, with no clearly defined horizon. They could be stretches of almost anywhere if not for the particular features of colonial churches, the June festival balloons, palm trees and the Brazilian flag.

The arrangement of these wide and distant spaces as recurrent structural elements in this work demonstrates Guignard's adoption of a "distant viewpoint",<sup>1</sup> or at least seeing from further away, from where he develops a very singular vision in Brazilian modernism. For it is the establishment of a place *for looking from* that allows the painter to release himself from the objectivity of immediate situations and retreat into a tone of reflection, formed of emptiness, reverie and inconstancy. From the outset, his work is out of step with the programmatic nature of a *national and modern art* that marks the debate about national culture in the first quarter of the 20th century.

Lacking the desire of some of his contemporaries for "styles for renewing" modernity, while at the same time committed to "reality" and "local particularities", this painter from Nova Friburgo *wins* his poetics of transfiguration through a slow, internal process, removed from the modernist rhetoric of rationalisation and the progress of *form*. In contrast with Emiliano Di Cavalcanti and Candido Portinari for example, who, despite achieving different results, share unorthodox interpretations of post-Cubist space – particularly in their

schematic drawings and suggestion of volume –, Guignard renounces the geometrical resources of representation in favour of a light and agile line and open and intuitive perception.

After awarding himself the status of "the patron saint of Brazilian landscape"<sup>2</sup>, rather than acting as a generous protector, the artist perhaps demonstrates a preference for looking at Brazil from above, to obtain a wider view, implying a loss of scale and definition, instead of resorting to an elevated treatment of national symbols<sup>3</sup>. His affection goes beyond the choice of "what to paint"<sup>4</sup> and is directed towards Brazilian nature, to the components of a certain viewpoint, determined by the *mode* of apprehending its objects or as much of them as can be captured in a distant glance from on high; as if the negatives of inaccessible and timeless were necessary for expressing a feeling of that intensity, here and now. Between the eye and the visible – and the visible encompasses everything that can only be apprehended by sight, light and colour for example –, a modern way of arranging his objects is interposed, which if not bringing them close, at least interprets them in the frontality of a flat surface.

Guignard's work in fact contains simultaneous experiences of distance and proximity. They are formalised in the spatial relationships of the work – between the figures and the surroundings represented in the picture, on the one hand, and between the support (canvas or wood) and the subtle effects of recession in his painting, on the other, obtained through previous layers of overpainting; so that "close" and "distant" seem to be refuted in the combination of aspects which are mysterious and familiar, uncertain and intelligible, strange and "typically Brazilian". By not concerning itself with destroying the traces of a certain obdurate empiricism, the artist's imagination enjoys renouncing those elements of materiality, even making them transparent, with uncertain physical boundaries, set upon shallow planes with "thin", diluted paint, in an exercise of doubt about the consistency, dimensions and permanence of things.

These procedures and associations end up by transforming what could be parochial into wonders – when they suggest baroque churches and balloons floating above the moon and into the darkness, for example, through the immensity of a land both misty and submersed. Or in directing trains over bridges that dissolve on the route between the rocks, from which fireworks explode during the festival of St John... the characteristic joy of a little town in the Minas Gerais countryside is uncertain of its place in the fugitive space of this invented scene. The tenuous and unassuming depiction of subject matter drawn from memory – the baroque heritage of an agrarian country then undergoing a process of urbanisation and industrialisation – preserves the humility of its sources and, with it, gently and smoothly wanders through unstable territory which refuses to disclose its own name. It thus becomes all the more surprising that intimacy and closeness can be evoked in the immensity of open spaces, permanently obscure, rather than through recognition of the contingencies of a given place and given time in these paintings.

The conciliation of contrasts is established from vantage points which are sometimes difficult to identify, although seeming mostly to be elevated positions. The lack of any ground reinforces the idea that this is not simply a case of opposing or reconciling a supposed universal – unnameable territories where baroque churches resemble mediaeval castles – with what in contrast would be the idyllic and picturesque – represented by balloons, palm trees and flags etc. Instead, the unusual nature of these encounters lies in the diffused organisation of the works and their dynamics, contrasting with the fixity of the eye. The basic stability of man's position in the world disappears, despite the illusionistic conception of perspective, and is replaced by an unexpected simultaneity of viewpoints. In the spatial arrangement of this universe of light, mists and voluble solidity, to say the least, it is the distribution of fragile and unassuming elements, vertically and with variations in scale, which provides a possible accommodation with the marks of colour.

The artist thus toys with abandoning the division between figure and ground, in seeming to infuse that same luminous and vaporous substance of the landscape into the outlines of the other disperse and floating visual signs. It then becomes less easy to say that the short, crisp, round brushstrokes only in fact define the relief of the landscape with a red horseman riding through it, lance in hand, resembling a rubber-stamp print. In any case, this shapeless geography and its sparsely contained objects even makes it possible to express something of the tragic destiny of beings and objects within the space of nature, which in itself is so heartbreaking. But to define paintings with such a colloquial syntax as Guignard's as allegories of the human condition would be mistaken or pretentious, to the extent of compromising the different and conflicting visual registers within the complex formal and poetic integrity of his work.

...

When he returns definitively to Brazil in 1929, after more than 20 years in Germany, Italy, France, Switzerland, Belgium and Austria, Guignard finds himself in an art world that he considers "quite backwards"<sup>5</sup> in relation to Europe. Judging by the works produced on his return to Brazil, however, that statement of "backwardness" does not necessarily



indicate that the art production being developed here was out of step with the "up-to-date" art of the old continent. More probably he was aware of the absence of artistic tradition, the lack of institutional structure – nothing at all, in relation to modern art – and the peripheral role of the cultural problems being discussed at that time in Brazil. Perhaps this is because, having attended the Munich Royal Academy of Fine Art<sup>6</sup> "under very strict discipline", he does not land in Rio de Janeiro as a disciple of modernist "novelties" or willing to break with the teachings of the past; on the contrary. Some of the paintings produced from the late 1920s to the mid 1930s contain repeated reverential allusions to a kind of European classicism, represented by "hard" line, within quite conventional formal compositions left over from academic learning, sometimes mixed with mythological subject matter and bordering on kitsch<sup>8</sup>.

In this early period of facing Brazilian "backwardness", Guignard, with demanding technical knowledge and an educated eye trained in museums, seems to position himself between an approach to the symbolic figuration of Ismael Nery, without incorporating his friend's Cubist influence, and the desire of enrolling his work, from the start, into the inherited lineage of the cultural memory of the West. Some of the works from these years show a convergence with the features of Nery's painting, in the juxtaposition of virtual planes and the synthetic drawing of human figures, particularly in the definition of faces. At the same time, Guignard employs a tireless authorial notation on the pre-modern typology of pictorial genres (portrait, landscape, still life, religious scene etc.), which he continues to the end. In fact, the recurrence of "subject matter" and motifs throughout this work tends to reduce the variations between one canvas and another. But what would be a confirmation of the truism the poet writes throughout his life, a single poem, here re-establishes a persistent search for distinct and unexpected statements for formulating the old and pre-established problems of art history.

As a modern artist, Guignard is not interested in the hierarchy of traditional artistic genre "specialisations" and even less in representation of *the resemblance* of the referents. If on the one hand he develops his work by adopting the set of "subject matter" established by the art academies of the 17th century – when those institutions took over from the guilds, the workshops of the "masters" and informal associations, and became responsible for the scientific and humanistic training of artists, from then on considered no longer as artisans but as professionals –, on the other hand, Guignard removes the established narrative and idealistic logic of these same genres. Particularly, in those works where portraits are divested of psychological weight, consequently depersonalising their characters; in which he devotes himself to the particulars of view, which in return offers him freedom in treatment of the vastness of the landscape; or lastly in giving their dematerialised, unstable elements enough to convert them into signs capable of commutation – from one place to another in the picture space, and from work to work.

Why then call the artist's childlike and caricatured depiction in his version of the *Via sacra* (1960)<sup>9</sup> religious? Although following the 14 Stations of the Cross established by religious iconography since the late 16th century, he replaces the cult of piety implied by the "steps of the passion" with a foolish, tragicomic sarcasm, wrested from frayed forms in a minimal thickness of washed-out paint, on a journey of a gigantic,

pathetic Christ, far removed from the aim of reinforcing the rapture and devotion intended by historical Christian representation. The thin film of the vibrating colour experiment of this work points to the unexpected compositions of the end of the artist's career, often tending to hint at successive changes in the order of things. As a demonstration of the impossibility of fixing rules and methods for the genres of art, this emancipatory licence states that subjects and figures are pretexts, handed down, studied and learnt, for allowing Guignard to devote himself to dealing with the issues of painting. What is at first sight an untimely and conservative decision, faced with the crisis in relation to "European science", thus develops into a personal language seeking transformations and turning points in a constant, rhythmical sequence.

The principal change in the artist's work, or perhaps the clearest to measure, in a wide-ranging and rapid approach, is the gradual distension of the *plane*, passing from solid and compact representations with strong outlines to a depth of surface in which fluidly and thinly made spaces, beings and objects extend onwards. A comparison of two similar paintings separated by a period of more than twenty years, such as *Os noivos* (1937) and *Família de fuzileiro* (1959), allows the identification of various solutions in Guignard's work, firstly at the time when the artist is starting to establish himself on the Rio de Janeiro art scene, and then in the final years of his output. The former is one of his most well-known and studied works, and is related to other portraits of "popular types" – including the latter – and alongside *Família do fuzileiro naval* (c. 1935), is considered to be one of Guignard's "Matissean" works, due to the definitive marks of the drawing, the colour and the way the surface is filled with decorative motifs.

The 1937 painting, like the one from 1959, presents its characters frontally posed as if for a photographic portrait, framing the whole body, unlike the traditional bust and profile of painted portraits. In this sense, they are *snapshots* recording a special day in the lives of the soldiers and their families. But, unlike his treatment of the *Família de fuzileiro*, in *Os noivos* the artist treats the inside and outside of the setting as antitheses. The printed patterns on the bride's dress, the wallpaper, the carpets and curtains, the variety of colours and brushstrokes in the bouquet in the woman's hands and the vase of flowers standing in a recess, the sequence of horizontals in the shutters of the door and the floorboards, the lines of the balcony floor, the swirls of the iron bars and even the series of yellow buttons on the man's uniform establish the rhythmical structure of the foreground. They create fields of regularity which divert the observer's attention from the central position of the couple in picture, with the dynamic of planes – and a dynamic of small forms and repeated intervals within these planes – interrupted only by the sfumato of the landscape, the "deepest" point of the painting.

The parallel positioning of the Brazilian flag and the representation of the Sacred Heart of Jesus, at the same height, to the left and right of the bridegroom's head, gives these two forms equal weight in the balance of the composition: the Christ with a red cloak and hearts echoing the soldier's uniform and placed on a blue background in a triangular shape that mirrors the unfurled flag, intensified by the twist of the curtain; and the flag with the green, blue and yellow echoing the colours of the wallpaper, whose visual rhythm is transferred to the bride's dress, over her lap and legs. Everything is arranged to preserve the integrity of the shapes

without creating hierarchies. And as a device for taking some of the colours governing the inside of the room to the area between the wall and the balcony door – since the red of the uniform is strategically concentrated in this intermediary part – the hoisted flag leaves to one side the symbolic authority of the nation, accentuated by the soldier's posture in just the upper left corner of the picture, to become part of the totality of the allegorical and circular construction of that secluded existence which suddenly overflows into a place where space and time are immeasurable. The opportunity for consummation of Brazilian particularity is weakened here, literally, on the threshold of an inexpressible land.

This play of interchange and replication in *Os noivos* is not employed in *Família de fuzileiro* of 1959, despite the chequered floor, the taut symmetry of the design of the doors, the print on the dresses of the woman and the child on the right etc. A deliberate physical inconsistency now prevails in formalising the whole, with people and objects unclearly defined and dissolving into each other. The faint vanishing points at the side contrast with the loose and unconcealably crude painting in which nothing catches the eye, this time not through repetition of the elements, but through the lack of solidity and instability of the figures arranged there just to interrupt a continuous flow. The sparse paint and the lack of homogenous direction of brushstrokes prevent the elements from being *completed*; with only a *relationship* between the colours and imprecise outlines remaining. In terms of similarity with *Os noivos*, *Família...* presents a voluntary wearing-down of the image. And the insistence on "subject matter" makes it a kind of encumbrance to be maltreated, as if the artist were engaged in erasing it, two decades later.



Works from the period between the late 1930s and the early 1940s – including the aforementioned and the first St John festivals – inspired the art critic Lourival Gomes Machado to coin the expression "nationalist lyricism".<sup>10</sup> The term invented to refer to the then partial oeuvre of Guignard survived in a way, and even today echoes through a significant number of examinations of the artist's work. The author states that the expression is an attempt to address the "Franciscan simplicity", "humility", "innocence", "joy" and "enchantment", employed in capturing the "most intimate of Brazilianness in subject and sentiment". As it appears in a passage in the book *Retrato da arte moderna no Brasil*, Guignard's "nationalist lyricism" would be one leg in the "legitimate step towards the second phase of the Modernist movement",<sup>11</sup> alongside the works of Candido Portinari. Both artists appear amongst "our best" in the assessment of Gomes Machado, for whom Portinari has a "more exalted vision", idealising Brazil "as a fortress", while for Guignard, Brazilian man would be "person of kindness and innocence".

Contrary to the disperse energy now contained in the balloons released from the festive foregrounds of some June nights to proceed towards unattainable regions, the description used by the *Clima* magazine critic to include Guignard among the "outstanding names" after the 1930 Revolution is generically focused on the "subject matter", the artist's painting, and the virtues of the Brazilian "people", as if one were moulded by the other. It also coincides with the usual descriptions of Guignard's personality, later consolidated by the use of words like "child", "angel" and





53 **Itatiaia**, 1941  
 óleo sobre tela (oil on canvas)  
 32 x 50cm  
 Col. particular (private coll.), São Paulo

"poet". The biographical data of course contributed to creating these kinds of stigma: difficult speech due to a congenital palate defect and hare lip; platonic loves; generous dedication to students; simplicity and chivalry in social dealings; the pleasure of receiving official awards and indifference to mundane success; excessive consumption of alcohol; disinterest in money and possessions; dependence on favours for living and accommodation; almost childlike behaviour reported by people who knew him etc.<sup>12</sup> Repeated exhaustively, these not uncommon qualifications also supported characterisation of his work as "ingenué", "primitive" or *naïf*

Although one can compare the unreal nature of Guignard's depictions to those of the self-taught painting of a Douanier Rousseau, for example, neither was uneducated, and only the work of the latter may be considered counter to the official bourgeois culture. The Brazilian painter, on the other hand, adds to his classical technical training a taste for popular illustration and a compulsion for the decorative, floral motifs and arabesques, which he freely uses to decorate furniture, windows, doors, musical instruments, party invitations and love letters. In the paintings, however, this caprice sometimes results in an exaggerated sentimentalism and a conspicuous emphasis on the picturesque, which is responsible for variations in the quality of his work, together with other factors – such as regression to academicism and a somewhat tiresome virtuosity. It could be added that the irregularity of this output perhaps helps to explain why Guignard is one of the most faked artists of Brazilian modernism.

It is difficult to admit that the excessive decoration that frames one of his mountainous landscapes with examples of the "typical" lushness of Brazilian fauna and flora in the ostentatious *Floresta tropical* (1938) is the same that guides

the principles of repetition and symmetry in *As gêmeas (Léa e Maura)* (c. 1940). In this work, which brought him the National Travel Award at the 1940 National Fine Art Salon in Rio de Janeiro, the artist involves himself in the organisation of a single role for figure and ground and the detailed unfolding of duplicated forms. The Cézannesque exercise of representing objects at angles parallel to the support, as if simultaneously seen from the front and above, brings an unsuspected frontality to the seat of the bench and the two sisters. The designs of the decorated floor multiply with the tiles on the wall, the carved wooden bench, the seat cover, the print on the dresses, and even the curls of Léa and Maura's hair become mingled with the curves of the bench. Behind them, the band of houses and churches scatters little windows across a spotted white surface which follows the vegetation from end to end, under a sky spreading incident light onto the landscape and outlining the girls from the bench.

Apart from being a portrait of two twins, which in itself suggests consideration of similarities and dualities, the internal structure of the work is based on links between equals and the conditions of differentiation. Next to each other, the twins seem to exchange the signs of demeanour shown by their two postures. The expressions on their faces make the one on the right seem withdrawn, timid and disconnected, with a disdainful gaze which perhaps discerns something passing between her sister and the painter; while the one on the left relaxes into the hint of a smile with "centralised" eyes that follow those of the spectator. Conversely, the gestures of the hands make the one on the right seem more relaxed, while the one on the left crosses her wrists on her lap in an "x", hiding her fingertips in the folds of her dress in a sign of timidity. In terms of what might be predictable in a painting that reproduces the "same thing" twice (or more), underlying





the work is a contrary allusion to the occasional negation of individualities. The mischievousness discernible here does not conform to Guignard's legendary "innocence".

When it comes to nationalism and the search for representations and interpretations of Brazil, this was in fact common practice in the context of what is known as the Vargas Era (1930-1945). Part of the Getúlio Vargas propaganda involved forging a national identity, involving the measure of subsidising the Rio de Janeiro samba schools by imposing patriotic themes for the samba songs. These were not just domestic interests in the search for emblems of a territorial unity. Images of Brazil were also circulating in the United States, with Carman Miranda and Zé Carioca characters in Walt Disney's *Fantasia*, Portinari's panels in Washington's Library of Congress, and the music (especially sambas and macumba) recorded *in loco* by Leopold Stokowski... and neither were local concerns confined to packaging national characteristics "for export". Alongside the construction and diffusion of these images – without implying any value judgement in relation to the quality of material used to produce the idea of "Brazilianess" abroad –, was the persistent growth of a spirit towards the historical interpretation of Brazilian society. Three important works for the social sciences emerged between 1933 and 1936 – under the provisional government of Getúlio Vargas before the Estado Novo (1937-1945). These were *Casa grande & senzala*, by Gilberto Freyre; *Evolução política do Brasil*, by Caio Prado Júnior, and *Raízes do Brasil*, by Sérgio Buarque de Hollanda.

In the field of art, 1930 to 1945 saw the emergence of the Modernist salons and a growth in European exhibitions in Brazil and group shows of Brazilian art travelling abroad. With the "aristocratic" character of modernism considered to be from the mid-1910s to the late 1920s, it is only later that it manages to set out on its "routinisation"<sup>13</sup>, which involves the formation of regional centres and the expansion of art practice among people from different generations and educational and social backgrounds; the foundation of artists' clubs, societies and associations for organising conferences and exhibitions; an intensification of the practice of art criticism in newspapers and magazines, despite mostly still coming from self-taught authors and intellectuals, sometimes

participating only sporadically<sup>14</sup>. In addition to this, a confused expression answering to the name of "modern" starts to become part of the authoritarian development programme of the Estado Novo with repercussions in several sectors of the cultural arena in the country.

The economy of the period awakens the necessary optimism for this ideal, with a leap in industrialisation partly financed by North American investment, at the cost of a dictatorial Brazil entering the Second World War (1939-1945) on the "pro-democracy" side of the anti-fascists. This ambiguity, moreover, extended to the Getúlio Vargas government's decisions in the cultural field, establishing a climate of repression and censorship while at the same time mustering the support of intellectuals (Carlos Drummond de Andrade, Heitor Villa-Lobos, Lúcio Costa, Oscar Niemeyer) and other sectors of the populace. "Modern", "national" and "popular" were now linked together in this historical configuration, to the extent that the popular sometimes seemed connected with an awareness of Brazilian backwardness, with the conditions of poverty and dependence henceforth being reverted by a process of industrial modernisation; sometimes as a symbol of what may be the real national identity, responsible for the particular features of the country whose economy was until then essentially agricultural. In art production and criticism there is, at least until the early 1950s, an intensification of the ideological dimension of modernism, in a radicalisation of ways of expressing "Brazilian reality", which seemed to attract older forces concentrated around the struggle against academicism and including a resistance to abstraction in defence of "figurative tendencies"<sup>15</sup>. The programmatic nationalism of this historical framework therefore favours the oblique praise for Guignard's portraits of "popular types", festivals and landscapes of colonial towns in which the interesting features were the habits, customs and peculiarities of "humble fascination"<sup>16</sup>. Even released from the demands of finding a didactic social destination for art, an author like Lourival Gomes Machado falls into an appreciation of naturalised archetypes in both an "epic" Brazilianness in Portinari and a "lyrical" Brazilianness in Guignard. Which is to say that while one prepared the social and political identity of the nation, the other comes in with a poetic representation of popular subjectivity – "and aesthetic Brazil is ready",

as the critic Ronaldo Brito points out in a text from 1982<sup>17</sup>. Although Guignard's work is not explained according to the nationalist and populist demands of the context in which it appears, it does not escape the contradictions of a climate then mobilised for a "modern and up-to-date" characterisation of man and the nature of the country, and including its obsolete features, with a view to their domination on the economic plane but their preservation as a "rediscovery" on the cultural plane.



Bordering on educational, instructive content and on the formal clichés of a "modern style" confined by social realism, Guignard continues resolute in what he calls "modern art, but with a classical basis"<sup>18</sup> as if he could bundle up more than 500 years of Western pictorial tradition in his work. He cites Giotto, Rembrandt, Titian, and Goya among the artists he admires and allows his work to reveal glimpses of the aforementioned Cézanne and Matisse, with suggestions of the subtle paintwork and diaphanous figures of the likes of Sandro Botticelli; the enveloping, misty atmospheric perspectives of the landscapes of Leonardo da Vinci; the Flemish primitives' suggestion of continuity or infinity of space beyond the edges of picture; the gleaming sunflowers of Van Gogh in some of his vases of flowers; the principles of German New Objectivity portraiture, in avoiding descriptive detail in the name of "pure line", particularly in his work from the 1930s; and

- 54 **Ouro Preto da caixa d'água**, s/d (nd)  
grafite sobre papel (graphite on paper)  
49 x 64cm  
Col. particular (private coll.), São Paulo
- 55 **sem título** (untitled)  
[Povoado com balões], s/d (nd)  
lápiz sobre papel (pencil on paper)  
25 x 35cm  
Col. particular (private coll.), Minas Gerais



the undulating brushwork of Raul Dufy, in the dissociation of colour and drawing, particularly from the 1940s...

Replying to a letter from a novice painter seeking guidance in 1952, Guignard recommends that in the landscape, "everything that is nearer will be darker [in the painting] and in the distance paler";<sup>19</sup> which is nothing less than a simplified recipe of the effect of colour in the *quattrocento* Florentine perspective system, which he himself had used so many times to bring luminosity into the picture space, pulling the landscape closer to the observer. This device, however, takes no account of the classical illusion of depth, in which the darkest is in the background. On the contrary, Guignard uses it to reinforce the flatness of textures, generally in representations of ridges of hills, behind which the lighter colours push the "heavier" colours forward.

This is the year he paints *Sabará* (1952), for example, in the Museu Nacional de Belas Artes collection, which, compared to two later landscapes of the same town, both from 1956, allow one to notice, from a relatively faithful and synthetic representation of the real, how this clarity embedded into spatial arrangements contributed to flattening the artist's painting,

together with a progressive laceration of the elements, condensed more and more into diluted phrases of colour. The distant viewpoint, adopted decisively in this landscape, reveals the driving force of a mindful and partial disintegration of nature and the subsequent development of this work.

Much has been said of Guignard's attempts to adapt the palette and techniques of his academic European apprenticeship to what he found in Brazil. He certainly endeavours to capture the Brazilian light, but, beyond evoking any form of localism, this results in the maximum expansion of his field of view. He is less interested in reproducing the effects of luminosity in the tropics than in expanding the extension of his panoramas to obtain the chromatic autonomy that will allow him to paint skies which are timeless and are therefore open to wakeful sunlight on a night of procession.

It is also amazing to notice this effort to capture the immensity of spaces in small paintings, the sensation of abandon in proportions that breathe intimacy, in pictures one could tuck under one's arm. Or perhaps Guignard was aware that the vastness of the landscape, represented on a smaller scale, would take his painting even deeper into itself. Not so that

he could employ preciousness in his treatment of minute figures but for the experience of encompassment to proceed in a fine play of layers and application of paint, in an internal rotation resistant to immediate apprehension. Behind what is represented on the surface is the death rattle of something on the edge of collapse.

Many works from the 1950s onwards, entitled *Noite de São João* or with the unattributed title of "imaginary landscape", "recede" into space through the use of juxtaposed horizons. Firstly in a vertical accumulation of pictorial "events", one above the other, seeming to result from repetitions, and then in the opening of voids, compression of the topography and the emergence of narrow ravines, in shadowy paintings. The transparency and rarefied handling project a modest expectation into the painting of the gravitational force capable of depositing on any firm area churches, trees and at any given moment, even balloons; when in fact, space and things pervade each other, lacking in substance. What those figures lose in intensity and potential expansion, they gain in porosity. And in their errant flickering they recall a mirage, as if suspended in air, but incomplete, without reflecting images.

## Endnotes

**1** Borrowing an idea from Sônia Salzstein: *Taking landscape as a key representative of this work [by Guignard] we can see that the element of mediation between the formal and the thematic is precisely the establishment of a certain scale in the depiction, which will always ensure adjustment to a distant viewpoint. By placing all his different objects somewhere inaccessible, relieving them of their anecdotal conditions and making them coexist on the same surface, Guignard is putting essential value on the experience of distance in his work.* In Sônia Salzstein. Guignard – uma seleção da obra do artista. São Paulo: Museu Lasar Segall, 1992.

For this text I have also benefited from reading the essays of Ronaldo Brito and Rodrigo Naves on the artist. Ronaldo Brito. "Só olhar". In Carlos Zilio (org.). *A modernidade em Guignard*. Rio de Janeiro: PUC, 1982.

Rodrigo Naves. "O olhar difuso – Notas sobre a visualidade brasileira". *Gávea*, ano 2, nº 3, 1986. \_\_\_\_\_, "O Brasil no ar: Guignard". In *A forma difícil – ensaios sobre arte brasileira*. São Paulo: Editora Ática, 1996.

**2** In a 1959 drawing, Guignard represents himself from behind, on top of a hill and beside the Brazilian flag, painting a view of the Minas Gerais town of Sabará, with an old baroque church set in a valley to the right. Underneath is the inscription: "Painting Sabará. St Guignard, the patron saint of Brazilian landscape". Oswald de Andrade had previously called him "Santo Alberto da Veiga Guignard", at a conference given in May 1944 at the Belo Horizonte Public Library, on the occasion of the First Exhibition of Modern Art. Cf. "O caminho percorrido". In Oswald de Andrade. *Ponta de lança*. São Paulo: Globo, 2004, p. 174.

**3** Perhaps Guignard's only history painting, *A execução de Tiradentes* (1961), consists of simple and primitive procedures for organising a shallow perspective on a coloured sky with dark clouds, which reinforces the dramatic nature of the scene. The diluted paint causes the result to resemble a watercolour, particularly in the stylisation of the figures surrounding the scaffold, where the condemned Tiradentes displays the same face of suffering as can be seen in the artist's heads of Christ. Although touching on the undue and characteristic sentimentalism of part of Guignard's output, the picture contains unstable and fantastic deformities which indicate an expressionist influence on the work.

**4** In an autobiographical text published in the catalogue for the "Guignard" retrospective exhibition at the Museu de Arte da Prefeitura de Belo

Horizonte in 1961, the artist writes that he "fell in love with the landscape of Belo Horizonte at first sight" and that Ouro Preto is his "city of love and inspiration".

**5** Ibidem.

**6** Guignard attended the Royal Academy of Fine Arts in Munich, Germany, firstly from 1916-1917 and then from 1920-1921. There he studied drawing and painting with Adolf Hengeler, a graphic artist and illustrator linked to the German Sezession, and with the painter Hermann Groeber.

**7** Cf. letter from Guignard to Mário Maués, dated 1952 and transcribed in the *Correio da Manhã*, Itinerário das Artes, by Jayme Maurício, on 6/07/1972.

**8** These works include the portrait of Juliana Razetti, *A romana* (1929), in front of the architectural ruins probably of an Italian villa, in a Renaissance-style composition, and *Glória do artista* (1933), in which an Archangel taken from Rembrandt's *Archangel Raphael leaving the family of Tobias* (1637), carries a crown in his hand to award the artist mentioned in the title, of whom we see just the profile of the face, surrounded by muses. Despite the "classical" form of drawing and the triangular and symmetrical composition, the latter painting is not uncommonly identified as "surrealist" in analysis of the painter – together with others produced by at least 1937 (such as *Santa Cecilia*, also from 1933, and *Noturno de Borodine*, from 1937), – on account of the unlikely combination ("imaginary", "dreamlike") of elements – which is nevertheless common throughout his career.

**9** Originally conceived for the Capela de São Daniel designed by Oscar Niemeyer, in the Parque Proletário São José, Manginhos, in Rio de Janeiro.

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

**11** The period of modernism defined by Lourival Gomes Machado follows that presented by Mário de Andrade in a lecture at the Ministry of Foreign Affairs in Rio de Janeiro, 1942, on the 20th anniversary of the Week of Modern Art, in São Paulo. In this lecture, Mário divides the "modernist movement" into three phases: the "heroic" from the 1917 exhibition by Anita Malfatti to the Week of 1922; the "destructive", from then until the 1930 Revolution; and the "constructive", from 1930 onwards.

Mário de Andrade. *Movimento modernista. Conferência lida no Salão de Conferências da Biblioteca do Ministério das Relações Exteriores*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1942.

**12** Cf. Statements on the artist produced in: Carlos Zilio (org.). *A modernidade em Guignard*. Rio de Janeiro: PUC, 1982, p. 121-158.

**13** I am referring here to: Antonio Candido. "A Revolução de 1930 e a cultura". In *A educação pela noite*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006, p. 219-240.

**14** For a broad overview of the transformations of this period, cf. Walter Zanini. *Arte no Brasil nas décadas de 1930-40: Grupo Santa Helena*. São Paulo: Nobel-Edusp, 1991, p. 19-86.

**15** Artists like Di Cavalcanti, Lasar Segall and Ernesto De Fiori and critics like Sérgio Milliet considered abstraction as an "hermetic" and "de-humanising" language of art. Brecheret and Segall demonstrated against abstraction in 1939 during the III Salão de Maio, in which they took part alongside works by Alexander Calder, Joseph Albers and other artists. At the other end of the scale, Mário Pedrosa starts to publish a series of three essays in Brazil about Alexander Calder in 1948, the same year that Cicero Dias paints a mural with abstract elements in the building of the current Secretaria da Fazenda do Recife, in Pernambuco. Cf. "Em torno do terceiro Salão de Maio". São Paulo: *Diário da Noite*, 4 May 1939/ Pedrosa, Mário. "Alexandre Calder". In Otilia Arantes (org.). *Modernidade cá e lá*. São Paulo: Edusp, 2000.

**16** Machado, Lourival Gomes. Op. cit.

**17** Ronaldo Brito. "Só olhar". In Carlos Zilio (org.). *A modernidade em Guignard*. Rio de Janeiro: PUC, 1982, p. 11.

**18** When asked what "artistic trend or school" his work belonged to, in a questionnaire by the writer and folklorist Carlos Galvão Krebs, Guignard replies "modern art, but with a classical basis". Reproduced in: Líbia Schenker de Solsol. "As circunstâncias de um ato criador: entre o real e a fantasia". In Carlos Zilio (org.). *A modernidade em Guignard*. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 1983, p. 33.

**19** A letter from Guignard to Mário Maués, dated 1952 and transcribed in *Correio da Manhã*, Itinerário das Artes, Jayme Maurício, on 6/07/1972.



# Chronology

Ana Luiza Dias Batista

**1896** Alberto da Veiga Guignard is born in Nova Friburgo, in the Rio de Janeiro hills, on February 25, the son of Alberto José Guignard (1869-1906) and Leonor Augusta da Silva Veiga Guignard (1873-1926). Before the age of one he undergoes his first operation to correct a cleft palate, a congenital disorder which will bring him speech difficulties.

**1900** Leonor, the artist's only sister, is born. The family moves to Petrópolis (RJ) and Guignard begins his studies at the Colégio Franco-Brasileiro.

**1906** His father dies from a hunting-gun accident. Leonor and the children move to Rio de Janeiro. Guignard studies at the Colégio Paula Freitas.

**1907** His mother marries the German Baron Ludwig Von Schilgen. The family leaves for Europe and establishes itself at Vevey in Switzerland.

**1909-1914** He travels to Belgium, Italy, Germany and Austria. He lives in Momères, France and studies at the Tarbes, Bagnère de Bigorne and Nice lycées.

**1915** The family enrolls him at a school farm at Freising, near Munich, to study zootechnics and agronomy. He falls ill.

Returning to Munich, according to his own statements, he shows some drawings to his mother, who recognized his talent for art. He enters the Royal Academy of Fine Arts where he studies under the painter Hermann Groeber and the graphic artist Adolf Hengeler. He visits the *Alte Pinakothek regularly*.

Guignard's strict training from his German teachers is well known, and he will pass that on his students. The use of a hard pencil marking the paper continued the tradition of drawing with a lead point on imprimatura [...]. If Guignard the teacher knew how to convey this learning more flexibly, opening other references and allowing it to be assimilated more as teaching observation and a way of preventing mannerisms, Guignard the painter's experience of this training was much more problematic. // Carlos Zilio. *Com a cabeça nas nuvens*. In Carlos Zilio (org.). *A modernidade em Guignard*. Rio de Janeiro: PUC-RJ, 1982, p. 18.

**1918** He lives in a country house in Grasse, France. Travels to Florence and Switzerland.

**1920** Returns to Munich and his studies at the Royal Academy.

**1922** Exhibits a drawing at the Official Exhibition of Munich.

**1923** Marries the music student Anna Döring (1898-1930) on February 28, separating a few months later.

Exhibits two drawings in an exhibition at the Munich Glaspalast.

**1924** Returns to Brazil for a short period. In Rio de Janeiro, he sends six works to the 31st General Fine Arts Exhibition and receives a grade 2 honourable mention for a pastel self-portrait.

Returning to Europe, he settles in Florence, Italy, where he continues his studies.

**1926** His mother Leonor dies in Menton, France.

**1927** He shows two oil paintings in the Salon d'Automne in Paris.

**1928** He moves to Paris. Shows paintings at the Salon d'Automne and the 16th Venice Biennale.

His sister dies from tuberculosis in Munich.

**1929** He exhibits at the Salon des Indépendants at the Grand Palais in Paris.

He returns permanently to Brazil and settles in Rio de Janeiro. Guignard considers the art scene to be "backwards" in relation to Europe. Nevertheless, he feels that the technical learning of his European training has not equipped him with adequate means for capturing the Brazilian landscape.

The recent arrival [Guignard] found a Brazil on the threshold of huge changes in the national structure. These were the last days of the Old Republic, whose second-rate suffering soon became clear, succeeded by the jolts of the confused and still expectant new regime. However, Guignard was not greatly impressed by the economic, social and political events developing in the country, which for him were almost non-existent. What he was looking at and learning from were the thrilling and moving events of his homeland, the expressive features of its population, the picturesque characteristics of the big cities and small towns, the peculiarities of the vegetation and natural features, the colour of the flowers [...] The events taking place in the Brazilian art world since the week of modern art had probably attracted his attention, but did not really affect him except in his generous interest in the work of his colleagues. // Rodrigo M. F. de Andrade. *Apresentação*. In Guignard. São Paulo: EdiArte, 1967.

He wins a bronze medal at the 36th General Fine Arts Exhibition at the Palácio das Belas-Artes, Rio de Janeiro, for his *Retrato da Sra. Glorinha Strobel* (1929).

He shows in the 11th Rosário Art Salon at the Comisión Municipal de Bellas Artes, Rosário, Argentina.

**1930** In Rio de Janeiro, he paints outdoor landscapes in the Botanical Gardens.

Solo exhibition in Buenos Aires, Argentina.

Guignard shows in the exhibition of "The first representative collection of paintings by Brazilian artists", at the Roerich Museum in New York, alongside academic and modern artists.

Shows in the 37th General Exhibition of Fine Arts in Rio de Janeiro.

**1931** Shows in the 38th General Exhibition of Fine Arts, known as the "Revolutionary Salon". Lúcio Costa, director of the Escola Nacional, and Manuel Bandeira, president of the Salon, remove the selective stages of the event, opening applications to anybody interested. A large number of modern artists apply. The academic artists refuse to exhibit. The 27 works shown by Guignard include portraits of the poet Murilo Mendes and the painter Ismael Nery, his friends since 1929.

Three new figures seem to be definitively established at the Salon: Vittorio Gobbis, Candido Portinari and Alberto da Veiga Guignard. [...] Guignard seems to fluctuate between constructive painting and... destructive painting. His work is populated with spectres and fluidity. His brushwork seems to regret abandoning the fatty plasticity of oil and sneaks off in a rustle of crêpe de Chine. It is enchanting. // Mário de Andrade. *O salão*. *Diário nacional*. São Paulo, September 13, 1931.

He shows in an exhibition organised by the Sociedade Pró-Arte of the Escola Nacional de Belas-Artes in Rio de Janeiro, alongside three other artists trained in Germany.

Until 1943, he teaches art to children at the Fundação Osório, in Rio de Janeiro, which provides support to orphan children from the armed forces.

Makes pen and ink illustrations for the books *O sábio e o artista* and *O diálogo do livro e do desenho*, by Pontes de Miranda, unpublished.

**1932** In Rio de Janeiro he becomes artistic director of the Sociedade Pró-Arte, focused on promoting a culture of integration between Brazil and Germany. It organises art exhibitions, carnival balls and parties. He shows in the Pró-Arte Salon at the Escola Nacional.

He meets the São Paulo pianist Amalita Fontenelle, for whom he declares his love. He dedicates numerous drawings, letters, notes and photographs to her, which he collects together in the 1938 *Álbum de Amalita*.

**1933** He shows in the 1st SPAM (Sociedade Pró-Arte Moderna), Modern Art Exhibition in São Paulo, the biggest modern art exhibition organised in the country to date and including works by Brazilian and foreign artists. Some months later he shows in the second SPAM Modern Art Exhibition with Portinari and Di Cavalcanti. The three will be considered the main exponents of the so-called second phase of Brazilian modernism. The following year, debts and internal disagreements lead to the Society being disbanded.

Within Brazilian modernism [...] Guignard the colourist [...] expressed a victory for the modern subject as the author of life — even his famous usage of formal schemas from the past was not a simple archaism but rather a modern expedient, part of the construction, a compromise between established and unconscious visuality and the desire to open another space of vision. These tenuous and allusive colours now show a concern for themselves as pure relationships. Portinari



and Di Cavalcanti *literalised* their colours more and more, Guignard managed to balance them, pulsating and inexpressible, into an indeterminate relationship.// Ronaldo Brito. *Só olhar*. Em Carlos Zilio (org.). Op. cit., p. 12.

He shows in the 3<sup>rd</sup> Pró-Arte Salon, in Rio de Janeiro and São Paulo.

**1934** Second solo exhibition in Buenos Aires, Argentina.

Shows in the 1<sup>st</sup> Paulista Fine Arts Salon.

Shows in the 4<sup>th</sup> Pró-Arte Salon. He organises with Pedro Correia de Araújo an *in memorium* exhibition at the Salon for Ismael Nery, who died that year.

Closely connected to Ismael Nery, Murilo [Mendes] soon took Guignard to the home of his friend, the pioneer of surrealism in Brazil. I also recall that the Rio expressionist [Guignard] demonstrated an interest in Ismael Nery's works, to the extent that he did some pictures based on suggestions from that painter, according to the movement which had been launched shortly before in Paris, following André Breton's manifesto. I only saw two of Guignard's paintings related to this style. They were strangely half surrealist and half expressionist.// Antônio Bento. Statement. Em Frederico Morais. *Alberto da Veiga Guignard*. Rio de Janeiro: Monteiro Soares Editores e Livrários, 1979, p. 179.

**1935** Shows in the "Mostra de arte social" at the Clube de Cultura Moderna, Rio de Janeiro, with drawings of Rio shantytowns. At a conference at the end of the exhibition, Anibal Machado, defends objective art driven by interpretations of "the everyday life of man in his surroundings and his time." He says of Guignard's works:

Guignard has a sure technique and sense of paint. With such gifts he needs to understand that there are many things to be expressed through his art beyond the portraits and sensational flowers he has been painting.// Anibal Machado. *Mostra de arte social. Movimento – Revista do Club de Arte Moderna*, Rio de Janeiro, year 1, n<sup>o</sup> 4, Oct. 1935, p. 22.

Shows in "The 1935 international exhibition of paintings" organised by the Carnegie International Foundation, in Pittsburgh, USA. The exhibition is reassembled and shown in the cities of Toledo and Cleveland the following year.

Shows in the "Salão de auto-retratos da Associação dos Artistas Brasileiros" in Rio de Janeiro.

He teaches free drawing for six months at the Art Institute in the Philosophy Department of Universidade do Distrito Federal, Rio de Janeiro, which will be closed two years later by the Getúlio Vargas government.

**1936** Solo exhibition at the Palace Hotel in Rio de Janeiro. Shows in the 42<sup>nd</sup> Annual Fine Arts Salon Exhibition.

**1937** Solo exhibition at Nova Galeria de Arte, a branch of the Sociedade Pró-Arte, in Rio de Janeiro. *Os noivos* (1937) is one of the works exhibited.

Receives second prize for painting at the Official Salon of Buenos Aires with *Bambus*, from the same year, painted in the Rio de Janeiro Botanical Gardens.

Shows in the I Salão de Maio and the V Salão Paulista de Belas-Artes in São Paulo.

**1938** Solo exhibition at the Palace Hotel, Rio de Janeiro.

Takes part in an exhibition in Berlin, Germany organised by the Instituto Teuto-Brasileiro de Alta Cultura and the Associação de Artistas Brasileiros.

Shows *Família do fuzileiro naval* (c. 1935) at the II Salão de Maio in São Paulo, which is bought by Mário de Andrade.

[...] in other cases - like the *Família do fuzileiro naval* group -, the use of decorative motifs, on the contrary, helps to weaken the centre of the work, breaking down forms and dissipating attention. In any case, it becomes very difficult to compare the use of arabesques and decorative motifs by Guignard and by Matisse. For Matisse, the decorative is structural; for Guignard it is rhythmic. What for the painter of the *Red Studio* is just painting [...] is to a certain extent for Guignard an allegory of national playfulness.// Rodrigo Naves. *O olhar difuso – notas sobre a visualidade brasileira. Gávea*, Rio de Janeiro, year 2, n<sup>o</sup> 3, 1986, p. 65.

He shows at the 44<sup>th</sup> National Fine Arts Salon, in Rio de Janeiro.

**1939** Wins silver medal in the Painting category of the 45<sup>th</sup> National Fine Arts Salon, for *Retrato da Sra. Semiramis Cerqueira* (1935).

**1940** Wins the National Travel Award at the 46<sup>th</sup> National Fine Arts Salon, for the painting *As gêmeas* (c. 1940) and silver medal in the Drawing category.

He produces three mural paintings, later destroyed, for the Progresso Café and Restaurant, Rio de Janeiro.

It is worth a visit to the Inhangá café just to see Guignard's works. [...] The paintings were not commissioned. Guignard offered to paint the walls and the owner agreed, giving the artist full freedom. One could not tell if Mr [Francisco] Rocha appreciated the paintings in his café. Neither did I taste Mr Rocha's coffee. If it is as good as Guignard's paintings, the Progresso Café is the best, and any other café in Rio is "small fry" next to it.// Manuel Bandeira. *Pinturas no café. A manhã*, Rio de Janeiro, November 30 1941.

He travels to Mury, in Nova Friburgo, and to Itatiaia, where he stays for long periods between 1940 and 1942, producing series of drawings and paintings of the landscape. Staying at the Hotel Repouso, he decorates the doors, windows and cupboards.

He experiences financial difficulties and health problems.

**1941** He travels to Petrópolis, Teresópolis, Niterói, São Paulo and Curitiba. Exhibits at the Grand Hotel in Curitiba.

He exhibits and joins the Organising Committee, with Oscar Niemeyer and Anibal Machado, for the recently created Modern Division of the 47<sup>th</sup> National Fine Arts Salon.

Shows in the "Salão da Associação dos Artistas Brasileiros" at the Palace Hotel.

Produces two large commissioned panels for Argemiro Hungria Machado's house in Rio de Janeiro, designed by Lúcio Costa.

**1942** Solo exhibition of 74 works on the invitation of the Academic Board of the Escola Nacional de Belas-Artes and the Rio newspaper *A manhã*.

There comes a time in an artist's life when his glory has to mature. That is what is happening now for Guignard. He has enjoyed the goodwill and respect of his colleagues for some time, which is quite rare, as artists are generally rather disunited. He has always benefited from the fraternal admiration of poets, which they usually give to any musical or visual artist whose work has a clear lyrical element; for when that element is there how important is the grammar? [...] Well, Guignard has lyricism and he has grammar.// Manuel Bandeira. *A vida é bela*. 15/11/1942. In J. C. Guimarães (org.). *Manuel Bandeira – seleta de prosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997, p. 226.

He wins the gold medal at the 48<sup>th</sup> National Fine Arts Salon with a landscape entitled *Serra do mar, Itatiaia* (c. 1941). He also shows a *Noite de São João* (1942), which is bought, together with a drawing, for the Museum of Modern Art, New York by the visiting art critic Lincoln Kirstein.

*Noite de São João* consists of three planes – city, hills and sky. The city is such a translucent scene that it seems to be made of cardboard. The pale and delicate tones contrast with the dark night sky. That is the interpretation in terms of the painting of the transparent, lamp-lit houses. But there are no lamps! The painter suggests a magical light, but does not fall back on the "weakness" of touristically exploiting the picturesque subject matter. This detail demonstrates well the painter's awareness, revealing his lyrical authenticity while at the same time rejecting all the sophistication of the craft – to the extent of appearing like a puritan in front of the picturesque, demanding the greatest restraint of himself.// Ruben Navarra. *Apud Frederico Morais*. Op. cit., p. 49.

The "Autores e livros" supplement to *A manhã* newspaper, edited by Múcio Leão, publishes the *Álbum de Guignard*, with 24 drawings, between 5/7/1942 and 3/10/1943.

He gives free lessons for two months on the terrace of the National Union of Students in Rio de Janeiro. His students include Iberê Camargo, Geza Heller and Elisa Byington.

**1943** Looking for a more suitable space for their classes, the students rent a hall in Rua Marquês de Abrantes, which had previously been the Flor de Abacate dancehall. Iberê, Elisa and Geza Heller are joined by Alcides Rocha Miranda, Milton Ribeiro, Maria Campello, Werner Amacher, and later by Vera Mindlin. The Grupo Guignard is formed. The young artists



at the Nova Flor de Abacate, as Manuel Bandeira will call it, work under Guignard's guidance for about a year.

A Grupo Guignard exhibition is organised in the Diretório Acadêmico da Escola Nacional de Belas-Artes. After the opening, students from the School connected to the academic tendency dismantle the exhibition and destroy a drawing by Iberê Camargo. The exhibition is then moved to the Brazilian Press Association

I think it unnecessary to ponder the motives which drove certain ENBA students to destroy the exhibition, since the response goes beyond reasonable reaction. It is lamentable for all of us that students from a further education establishment have taken part in such a contemptible and shameful action against a project which is an undeniable effort in support of our artistic teaching. I also consider it to be disrespectful to Guignard, an artist who merits the admiration and respect of all sensible students.// Iberê Camargo. Apud Frederico Morais. Op. cit., p. 36.

He shows three portraits in the Modern Division of 49th National Fine Art Salon and shows in the "anti-Axis Exhibition" organised by the National Defence League at the Brazilian Press Association headquarters.

He paints *Visão de Olinda* on the ceiling of the home of Senator Barros de Carvalho, in Rua Rumânia, Rio de Janeiro, where he is staying. Guignard has never been to Olinda and paints the landscapes according to his hosts' descriptions. When asked in 1948, by Carlos Galvão Krebs, about which would be his best works, in addition to a self-portrait and a landscape, the artist will mention "a ceiling in the home of Dr Antônio Barros de Carvalho".

Illustrates the poem *Mira-Celi*, by Jorge de Lima, and the book *Marília de Dirceu*, by Tomás Antônio Gonzaga, published the following year by Martins publishers.

**1944** Juscelino Kubitschek, then mayor of Belo Horizonte, invites him to run an art school in the city. Guignard moves to the Minas Gerais capital.

There was a degree of controversy about whether Guignard should go to Belo Horizonte or not; whether it would be beneficial for Guignard or for Belo Horizonte [...] we were not thinking of the future of Belo Horizonte, but of the future of art. Belo Horizonte was a big village. It would be beneficial to the students, but not for Guignard. I expressed myself against it but Guignard went and it was very good, the students benefited greatly. Here, we lost a little of Guignard.// Quirino Campofiorito. Statement. Rio de Janeiro, 16-09-1982. In Carlos Zilio (org.). Op. cit., p. 148-149.

He is received by the architect Sylvio de Vasconcellos, then director of the Sphan Regional District, and makes his first visits with him to the Minas Gerais gold towns.

In a letter to Geza Heller, he tells of inviting Oswaldo Goeldi to take his place at the group in Rio. In view of Goeldi's refusal, he suggests that the more experienced students provide guidance to the others, adding that he now considers

the group mature enough: "The Grupo Guignard is in good shape, master! [...] Now, just work as you wish."

Juscelino creates the Fine Arts Institute, bringing together the existing schools of Architecture and Fine Arts. Guignard takes responsibility for the Open Drawing and Painting Course. He is assisted by Edith Behring, and Franz Weissmann as professor of sculpture. Students include Inimá de Paula, Farnese de Andrade, Mary Vieira, Mário Silésio and Amílcar de Castro.

When I was there last September, the School still operated in the Park, less of a School than a studio, where our great painter pontificated, shall we say, over the monotype process, without dictating academic rules, but impressing upon each student only what came from his greater experience. [...] The artist immediately gave himself over unreservedly to the students, and the more able are already painting shockingly too well.// Mário de Andrade. A pintura em Minas. Diário de notícias, Rio de Janeiro, October 29, 1944.

The classes are taught in Belo Horizonte Municipal Park, which will become the subject of many of Guignard's drawings and paintings.

Together with Guimarães Menegale, he directs the exhibition "Exposição de arte moderna", organised by Belo Horizonte city council in the Mariana building, with works by Brazilian artists from the 1920s to the 1940s. Eight works in the exhibition are torn. This is the beginning of an uncompromising debate between academic artists and modernists in the Minas Gerais capital, in which Guignard and his school will be key players. The academic forces were represented by the school of the painter Anibal Mattos.

This art – the modern variety – is not so illogical, so enigmatic, so incomprehensible that the ordinary spectator, on seeing it, is unable to understand it and consequently appreciate it. [...] Minas has a source of inspiration for modern art *par excellence*, in offering a specific social and psychological atmosphere and climate in the country which cannot be compared with São Paulo and Rio and whose own elements can supplement the originality of the nation's art.// J. G. Menegale. Apresentação da Exposição de Arte Moderna. Apud Vanda Klabin. Guignard e a modernidade em Minas. In Carlos Zilio (org.). Op. cit., p. 44.

He shows in the "Exhibition of modern Brazilian paintings", organised by the British Council at the Royal Academy of Arts, London. The exhibition tours to seven British cities.

He shows in "Exposição coletiva de auto-retratos" at the Museu Nacional de Belas-Artes.

**1945** Exhibits with his students in Belo Horizonte and, once again, several pictures in the exhibition are destroyed by representatives of the conservative tendency.

Portinari visits the Guignard School and declares it to be "without doubt, the best in Brazil". Guignard shows with him and other artists in the "Os artistas plásticos do Partido Comunista" exhibition at the Casa do Estudante do Brasil, Rio de Janeiro.

The "20 artistas brasileiros" exhibition, organised by the writer Marques Rebelo, tours to the South American cities of La Plata, Buenos Aires, Montevideo and Santiago.

There are "primitivist" painters in Brazil. We should firstly mention those who are not naïf, but who hide a knowledge of craft and the poetic sense of a highly educated adult behind an enchanting appearance of primitive or child-like drawing or painting: Tarsila do Amaral and Alberto Guignard. What can be noted in their work is not a deliberate desire to deceive – if it were, they would not be artists –, but the result of the patient work they have pursued to create very simple, highly synthetic structures, as if they had managed to understand that the essence of a landscape lies not in its external aspects but in that hidden weave of lines that confers it meaning and signification.// Jorge Romero Brest. *La pintura brasileña contemporánea*. Buenos Aires: Editorial Poseidón, 1945, p. 20 [our translation].

At the 52<sup>nd</sup> National Fine Arts Salon he shows works in ink and watercolour.

He travels to the towns of Sabará and Ouro Preto, depicting them in drawings and paintings.

Illustrates *Poemas traduzidos* by Manuel Bandeira, for Revista Acadêmica.

**1946** Exhibits with his Minas Gerais students at the Brazilian Press Association, Rio de Janeiro.

He paints the ceiling at Leda Gontijo's house in Rua Caraça, Belo Horizonte. The house will be demolished to construct a building, but the space with the painting will be preserved.

He paints a mural in the apartment of General Redelvim Andrade, in the Randrade building, Belo Horizonte. During the work, the owner takes a dislike to the painting and has it painted over. Forty years later, the work will be restored.

The artist paints another mural, this time in Ouro Preto, at the home of Rodrigo and Graciema Melo Franco de Andrade. It depicts Marília de Dirceu. While staying at the Pouso do Chico Rei, he paints decorative panels on the windows and furniture.

[...] Guignard takes to the road. He discovers the hills of Sabará, of Ouro Preto, the green shade and warm earth of Diamantina. He tours Ouro Preto, which is transformed into a gift, enriching his palette with warm sienna from the Minas soil and the soft lilacs of the distant mountains. [...] An indeterminate white and grey sky gives him an almost limitless tonal base for constructing a complete harmonic system, ranging from ochre to green, sienna and carmine. He then moves down to the plane of the mountains and hills, simultaneously bursting into warm and gentle tones. [...] With the technical and anonymous skill of a craftsman he paints with the joy of children dancing in circles. What more could one wish for?// Mário Pedrosa. A paisagem de Guignard. *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, November 17, 1946.



**1947** Despite growing opposition from the academic faction, the mayor, João Franzen de Lima, renews Guignard's contract with Belo Horizonte City Council.

Shows in the Modern Division of the 53<sup>rd</sup> National Fine Arts Salon

**1948** Otacílio Negrão de Lima becomes mayor of Belo Horizonte and cancels Guignard's contract. The building used by the school is refurbished and transformed into the Municipal Gymnasium. The school temporarily occupies several bases. A governing committee is set up, consisting of Guignard, Mário Silésio and Amílcar de Castro.

In my relationship with Guignard as a student, the key things were drawing, interpretation of the work of art, the concepts of making, the more personal it was, the closer, more direct, without excess or qualification. It is much more sculpture than painting, in that sense of form. [...] I think if we want to be stricter, Guignard was more a draughtsman than a painter.// Amílcar de Castro. Statement. Belo Horizonte, 16-09-1982. In Carlos Zilio (org.). Op. cit., p. 124.

Guignard wins the Gold Medal for Drawing in the Modern Division of the 54<sup>th</sup> National Fine Arts Salon, with a landscape of Ouro Preto.

His [Guignard's] groups of popular types – the *Família do fuzileiro naval* and *Família numa praça* – give us a perfect assessment of the purity of the people and its inner world of beliefs and values [...] But it could be said that this was just one phase, because he was soon attracted by the landscape, and then it is the churches, pearl-like in their coloured lamps and crowned with rockets and balloons, which create a humble fascination whose enchantment can only be produced by purity. His nationalist lyricism is a legitimate step in the second phase of modernism.// Lourival Gomes Machado. *Retrato da arte moderna do Brasil*. São Paulo: Departamento de Cultura, 1948, p. 64-65.

In Belo Horizonte, he paints the sets for the children's opera *A vendedora de borboletas* and for the Ibsen plays *The Lady from the Sea* and *Ghosts*, directed by João Ceschiatti.

**1949** Otto Lara Resende defends the School of Guignard in an article in the Rio daily newspaper *O jornal*. He aligned himself alongside the artist in 1946 with colleagues from *Edifício* magazine, an important centre in what was known as the second phase of literary modernism in Minas Gerais.

It was Guignard and his School which brought down bad taste and opened new horizons for Belo Horizonte, playing a fundamental role in educating taste. Probably no barbarian would dare to slash a modern painting today, which shamefully occurred some years ago.// Otto Lara Resende. Guignard e 60 aprendizes. *O jornal*, Rio de Janeiro, January 1, 1949.

Guignard shows in the Modern Division of the 55<sup>th</sup> National Fine Arts Salon.

Illustrates *Passos cegos*, by Milton Pedrosa, for Editora Livraria Cultural Brasileira.

He gives free classes to teenagers at the Instituto Sabarense de Educação in Sabará.

**1950** Following a student protest, the School once again receives a small subsidy from the City Council and is established in a building designed by Oscar Niemeyer to be the Municipal Theatre, for which only a concrete structure exists, in the Municipal Park.

In August, Otacílio Negrão signs a decree incorporating Guignard's School with that of Anibal Mattos, under the name of the Escola de Belas-Artes de Minas Gerais and with similar statutes to the ENBA. In a letter to Solange Botelho, Guignard says: "They want to fuse the two schools into one... Mine with Anibal Mattos's; it's impossible. You can't mix oil and water." After legal battles, Guignard's School will regain its autonomy, and will receive support from the state government.

Guignard shows in the Modern Division of the 56<sup>th</sup> National Fine Arts Salon and the "Um século da pintura brasileira – 1850-1950" exhibition, shown in the states of Rio de Janeiro, Bahia, Pernambuco and Paraíba.

He shows with his students in the Edifício Financial in Belo Horizonte.

Starts a series of landscapes of the Minas Gerais town Lagoa Santa.

**1951** Receives the medal of honour in the 57<sup>th</sup> National Fine Arts Salon. Some of his students also win awards and Juscelino Kubitschek, then State governor, sends a message congratulating him for his work as the head of the School.

He delegates the administrative functions of the school to the Academic Board.

He shows *Auto-retrato* (1951), *Retrato de menino* (1947) and *Paisagem do parque municipal* (1947) at the 1<sup>st</sup> Museu de Arte Moderna de São Paulo Biennial.

Shows at the Sociedade de Cultura Inglesa, Belo Horizonte.

Accused of stealing an incense boat from inside a church in Ouro Preto, he is prosecuted and acquitted.

**1952** In Rio de Janeiro, he shows in the recently created Salão Nacional de Arte Moderna and the "Exposição de artistas brasileiros", at the Museu de Arte Moderna.

He is part of the Brazilian delegation to the 26<sup>th</sup> Venice Biennale.

He has a special room in the "Exposição internacional de arte", organised by the Associação de Cultura Franco-Brasileira in the Edifício Dantés, Belo Horizonte. The 200 works in the exhibition include all the prizewinners from the 1<sup>st</sup> São Paulo Biennial.

Illustrates *Os Halifax*, by Alexandre Konder, for Organizações Simões, Rio de Janeiro.

**1953** The Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro organises a retrospective exhibition with 92 of the artist's works.

The catalogue introduction is written by Lúcia Machado de Almeida. Guignard shows in the II Salão Nacional de Arte Moderna in the same museum.

He submits eight drawings to the 2<sup>nd</sup> São Paulo Biennial, but cancels his participation in solidarity with the group requesting greater participation of artists on the jury, and opposing the "abstractionist" and internationalist tendencies of the event.

**1954** Spends long periods in Ouro Preto.

In São Paulo, he shows in "Arte contemporânea: exposição do acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo", organised by the Comissão do IV Centenário.

**1955** He completes the *Visão de Minas* mural, begun in 1951, at the home of Caio Benjamim Dias in Belo Horizonte.

Problems with alcoholism. He is often absent from the School in the Park. He becomes ill and is frequently admitted to hospital. His financial situation worsens.

At the end of the School, I visited Guignard's room, which contained few comforts. No blanket on the bed, very damp, and the chamber pot beside the bed. Guignard was very forlorn, often assisted by friends, but he also disappeared from time to time. Guignard drank a lot and often.// Celina Ferreira. Statement. Rio de Janeiro, 02-06-1982. In Carlos Zilio (org.). Op. cit., p. 129.

The State of Minas Gerais awards him a lifelong pension and opens a special credit for his expenses.

**1956** He moves to the home of his doctor, Santiago Americano Freire, in Belo Horizonte.

David Libeskind organises a retrospective exhibition of his work in São Paulo, at the Instituto dos Arquitetos do Brasil.

He paints a 30-leaf panel on cupboard doors at the home of Helio Hermeto in Belo Horizonte.

Guignard's sense of ornament becomes a determining feature, and categories [of art and decoration as understood since the Renaissance] crumble. This can be seen in the cupboard doors in Helio Hermeto's collection, painted in 1956: some of the 30 pictures in the set are small landscapes with a structured composition, others could be parts of his canvases, and the four central ones have a decorative treatment which continues over the frames in a range of motifs or simple stains of colour.// Maria Lucia Muller. A questão do suporte na obra de Guignard. In Carlos Zilio (org.). Op. cit., p. 24.

Shows in "Exposição de artes plásticas" at Galeria Dantés, Belo Horizonte.

Illustrates *Passeio a Sabará*, by Lúcia Machado de Almeida, for Martins publishers.

**1957** He shows in the "Arte moderno en Brasil" exhibition, organised by the Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro and sent to Buenos Aires, Rosário, Santiago and Lima.



**1958** In Rio de Janeiro, Guignard shows in the VII Salão Nacional de Arte Moderna. He is awarded a Commemorative Medal of the 150th Anniversary of the Botanical Gardens.

**1959** He shows in "30 anos de arte brasileira", organised by the ENBA Academic Board at Galeria Macunaíma, and "30 artistas do Brasil", at Petite Galerie, both in Rio de Janeiro.

Americano Freire organises a Guignard exhibition at the Automóvel Clube de Belo Horizonte. The works do not sell. The exhibition is shown with additional works at the Rio gallery Montmartre Jorge. In front of one of the additional works, according to Jorge Beltrão, Guignard "lets out a raucous laugh": it was a fake.

[...]Guignard had an exhibition at the Montmartre, which include a fake canvas. So he said, "that's not my painting." And he started to make comments. [...] "that church, that church isn't here, it's badly placed, that church there and that land isn't red like that, because if it were red, you know, you'd get your trousers all dirty going to mass [...].// Iberê Camargo. Statement. Rio de Janeiro, 08-06-1962. In Carlos Zilio (org.). Op. cit., p. 135.

**1960** He moves to Rio de Janeiro and paints *14 passos da Paixão da Via-Sacra* on wood for the São Daniel chapel, designed by Oscar Niemeyer, in the Parque Proletário São José, in Manginhos.

Guignard's newest work, on display in Rio de Janeiro last week, is a series of paintings of the Stations of the Cross for a starkly modern Roman Catholic chapel designed by Communist Architect Niemeyer. Rationed to two beers and a teaspoon of whisky a day, Guignard finished the brightly colored childlike paintings in 17 days while a record player blared Bach's *St. Matthew Passion* and Debussy's *The Martyrdom of St. Sebastian*. The critics were ecstatic. *Diário Carioca* called the paintings too good for the chapel.// Favorite son. *Time* – Latin American edition, New York, vol. LXXVII, nº 2, January 6, 1961, p. 28-31.

An exhibition by Guignard opens the new Petite Galerie in Rio de Janeiro, designed by Sérgio Bernardes. The Brazilian Art Critics Association give him the Critics' Award for the Best Exhibition of the Year.

He is awarded the Personalities of 1959 – *Fine Arts* medal, presented by *Diários e Emissoras Associados*.

Frederico Morais publishes a series of articles in the *Diário da tarde* about what he considers an "attack" on Guignard by many of his friends, including the doctor Santiago Americano Freire, in whose house the artist is staying.

Through the institution of the press, the journalist [Frederico Morais] tells of an event which also echoed through the Minas cultural community. The "protection" of the doctor Americano Freire [...] is harmful to the artist. He controls both his life and his output: choosing his subject matter, changing his pictures, keeping his money. The controversy reached national level with a story by Rubem Braga in a Rio magazine revealing practically the same viewpoint as the critic. The doctor Americano Freire defended himself but [in

1961] Guignard left his home.// Wilson Coutinho. Guignard no mercado: o complexo de Emílio. In Carlos Zilio (org.). Op. cit., p. 16.

Guignard illustrates *Passeio a Diamantina*, by Lúcia Machado de Almeida, for Martins publishers.

**1961** A retrospective exhibition brings together 100 of his works from 1930 to 1961 at the Museu de Arte da Prefeitura de Belo Horizonte. The Minas Gerais government awards him the Medal of Honour of the Uprising.

From September to November he travels to Europe with Santiago and Helena Americano Freire.

In November, a group of intellectuals, artists, politicians, university lecturers and businesspeople create the Guignard Foundation, with an aim of "overseeing the physical and moral wellbeing and artistic heritage of the painter."

Guignard's personal safety, his best personal regime, his bills, his business, all became open to public examination. And furthermore, never before had so much been done for an artist in Brazil. Merely remaining silent was impracticable in this case. And the spectacle of a great painter as a ward, overseen, and packaged, was as distressing for those same attentive people taking up the task. Could anything be sadder than a man being unable to overcome his inner demons? For this was not a matter of releasing him from external ones. Guignard had to be protected from Guignard.// Carlos Drummond de Andrade. *Criança e poeta. Diário de Minas*, Belo Horizonte, June 29, 1962

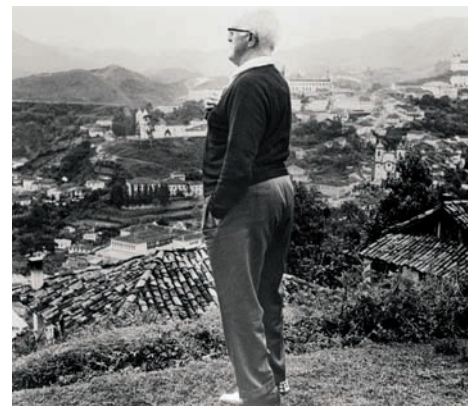
**1962** Guignard signs an exclusive sales contract with the Petite Galerie. The gallery is committed to acquiring all his works, promoting exhibitions and publishing a book on his work, while advancing him a sum of money.

The Guignard Foundation buys a house in Ouro Preto as a home for the artist and, in the future, as a museum dedicated to him. While the house is being refurbished, Guignard moves to a house provided by Pedro Aleixo in the Antônio Dias district. The Foundation covers his personal expenses and acquires a vehicle for driving him.

He suffers from diabetes, arteriosclerosis and cardiac weakness, brought on by drink. On July 19, he falls ill and is taken to hospital in Ouro Preto. He is subsequently moved to Belo Horizonte and dies on June 26. The vigil is held at the Palace da Liberdade, seat of the Minas Gerais government, and at the Museu da Inconfidência, in Ouro Preto. He is buried in the cemetery of the Church of São Francisco, in Ouro Preto.

When I refer to Guignard's objectivity and identification of his work with the palpable subject matter that drove him, I am alluding to his ability for transforming emotions, his affectivity in front of the object he was painting, in a coherent set of visual signs which, tied to his commitment to representation, nevertheless retained his own expression [...]. At their best [...] his works maintained an ideal distance between direct experience of the real and the intellectualised expression of this experience. This artist's refined and sensitive

technique is demonstrated precisely in the fact that painting was a way of feeling and thinking about the world. [...] His life and his work are a *fait accompli*.// Ferreira Gullar. *A morte devolve a paisagem ao seu lugar. Caderno balaio*. Senhor, Rio de Janeiro, March. 1962, p. 68.



In August, the Museu de Arte de Belo Horizonte organises a retrospective exhibition with 136 of the artist's works.

His work is shown at the I Bienal Americana de Arte in Córdoba, Argentina, and at an exhibition organised by the Brazilian Embassy in the Moroccan cities of Rabat, Tangier and Casablanca.

José Roberto Teixeira Leite publishes the first substantial essay on Guignard's work in *Cadernos Brasileiros*.

Guignard remains [throughout his career], very much on the contrary, always equal to himself. And as a modern, he was never an extremist or iconoclast. He was therefore more easily accepted than many moderns. We could set him alongside the *Neue Sachlichkeit*, new objectivity, an objectivity which went beyond the boundaries of the real and was transformed into magic and poetic reality.// José Roberto Teixeira Leite. Guignard. *Cadernos brasileiros*, year IV, nº 3, Jul./Sept. 1962, p. 31.

**56** Alberto da Veiga Guignard observando paisagem de Ouro Preto

*Alberto da Veiga Guignard looking at the Ouro Preto landscape*



**1963** An exhibition of drawings and documents at the Museu de Arte da Prefeitura de Belo Horizonte commemorates the first anniversary of Guignard's death.

**1964** Múcio Leão publishes an album of Guignard drawings (São Paulo: Cultrix).

An exhibition with his illustrations for the poem *Mira-Celi*, by Jorge de Lima, is shown at Galeria Prisma, Rio de Janeiro.

**1966** His work is shown in the "Arte da América Latina desde a Independência" exhibition, which tours to several North American cities.

**1967** An album of reproductions of Guignard's works is published, with an introduction by Rodrigo M. F. de Andrade and comments by Clarival do Prado Valladares (São Paulo: EdiArte).

**1968** Celina Ferreira launches *Hoje poemas*, with illustrations by Guignard.

Geraldo Magalhães directs a short film on the artist's life: *Guignard: roteiro de Minas* (Belo Horizonte, Forma Filmes).

**1970** The Palácio das Artes is opened in the building that previously housed the Guignard School in the Municipal Park of Belo Horizonte. The exhibition "O processo evolutivo da arte de Minas Gerais de 1900 a 1970" features Guignard's works.

**1972** "Guignard 1896-1962", a retrospective commemorating ten years since the artist's death, is organised by Conceição Piló at the Museu de Arte de Belo Horizonte.

The idea of a Guignard landscape is also there, and formed, in the plastic space created from the space between objects.

[...] A minimum of substance, through diluted paint; a maximum of luminosity, through elimination of indications of shadow; an appropriate, logical and surprising linearity, and wisely, a liberation of bodies from gravitational force.// C. P. Valladares. O habitat de Guignard. In Conceição Piló (org.). Guignard (1896-1962). Belo Horizonte: Museu de Arte da Prefeitura de Belo Horizonte, 1972.

The Palácio das Artes de Belo Horizonte organises the "Geração Guignard 1944-1972" exhibition with works by Guignard and his students from Minas Gerais.

**1973** Frederico Morais organises a Guignard retrospective at the Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. The following year he publishes *Guignard* (São Paulo: Centro de Artes Novo Mundo), the first book on the artist's work.

**1974** Guignard's work is given a special room at the 3rd Mostra de Artes Visuais, in Niterói (RJ).

**1977** The Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro organises a Guignard retrospective.

**1979** Frederico Morais publishes *Alberto da Veiga Guignard* (Rio de Janeiro: Monteiro Soares Editores e Livreiros), as an enlarged and revised version of the 1974 book.

Guignard was not a tortured or tormented artist – expressionism marks some of the more dramatic moments of his life/work.[...]the order and balance of the Flemish and Dutch artists, to which the French would later be added, sat better with the reserved, mostly harmonious and constructive character of Guignard's art.// Frederico Morais. Op. cit., p. 19.

**1982** The "Alberto da Veiga Guignard – pinturas e desenhos" exhibition opens at Galeria de Arte do Banerj, Rio de Janeiro, commemorating twenty years since the artist's death.

The Specialisation Course in Brazilian Art History at PUC-Rio, coordinated by Carlos Zilio, organises the "A modernidade em Guignard" exhibition at the Solar Grandjean de Montigny, Rio de Janeiro, with a publication of the same name (Rio de Janeiro: PUC-RJ). The exhibition is shown the following year at the Núcleo de Artes do Desenbanco, Salvador.

**1983** Guignard's work is given a special room at the "Arte moderna no Salão Nacional: 1940-1982" exhibition, at Funarte, Rio de Janeiro.

**1984** His work is shown in "Tradição e ruptura" at the São Paulo Biennial Foundation.

**1985** Guignard's work is shown at the 18th São Paulo Biennial.

**1986** In a series of exhibitions about art in Rio de Janeiro, Banerj presents "A Nova Flor do Abacate, Grupo Guignard-1943 e Os dissidentes-1942".

Guignard is one of the greatest, if not the greatest, of the modern Brazilian painters. Only the work of Eduardo Sued, still hard to define and always surprising, is capable of putting him in the shade. [...] Guignard, beyond the poetics and singularity that runs through all the work – and which, if excessively favoured, as often happens, tends to make him an eccentric *case at the boundary* of the history of modern art and therefore more or less counter to its demands –, managed like few others to create an original unity between space, surface, subject matter and texture.// Rodrigo Naves. Op. cit., p. 62.

**1987** The Museu Casa Guignard opens in Ouro Preto, connected to the Minas Gerais State Culture Secretariat.

His work is included in the "Imaginários Singulares" exhibition, curated by Sônia Salzstein Goldberg and Ivo Mesquita, at the 19th São Paulo Biennial. It is also included in "Modernidade: arte brasileira do século XX" at the Musée D'Art Moderne de la Ville de Paris and Museu de Arte Moderna de São Paulo.

**1992** Included in "Latin American artists of the twentieth century" at Estación Plaza de Armas, Sevilla; the Centre Georges Pompidou, Paris; Kunsthalle Cologne, and MoMA, New York.

The Centro Cultural São Paulo organises "Guignard – uma seleção da obra do artista", curated by Sônia Salzstein, at Museu Lasar Segall, São Paulo.

Although Guignard's work had begun to be formed in the 1930s, in a career practically indifferent to the initial and successful works of Tarsila do Amaral and the animated activity of the modernist movement, we can see the modern question being tested more densely in it, in a slow, laborious process marked by forward and backward steps, leaving records that sometimes deceive us, seeming childlike and alien [...] to the cognitive rigour of modern painting, but which in the end, and actually because of that, establish the work as a virtual field of cultural consequences to be unfolded [...] This is perhaps where Guignard's originality lies: in unprotected self-confidence, [...] which leads him to devote himself to painting from inside, in contrast with the idea of a constructive rationality which would have to positively rescue tropical chaos for the construction of a new national culture.// Sônia Salzstein. Um ponto de vista singular. In *Guignard: uma seleção da obra do artista*. São Paulo: Centro Cultural São Paulo-Museu Lasar Segall, 1992, p. 16.

**1994** Guignard is included in "Bienal Brasil século XX" in São Paulo.

**1996** On the centenary of his birth, The Museu Nacional de Belas-Artes do Rio de Janeiro shows the exhibition "Guignard". The Museu de Arte da Pampulha in Belo Horizonte presents "100 anos de Guignard", curated by Sônia Salzstein.

**1997** Lélia Coelho Frota publishes the book *Guignard: arte, vida* (Rio de Janeiro: Campos Gerais).

**1998** Guignard is included in the 24th São Paulo Biennial, curated by Paulo Herkenhoff.

**2000** The Museu Nacional de Belas-Artes and Museu de Arte de São Paulo present the "O humanismo lírico de Guignard" exhibition, organised by Jean Boghici.

Included in "Brasil + 500 – mostra do redescobrimento" at the São Paulo Biennial Foundation.

**2005** Pinakothek Cultural shows the "Alberto da Veiga Guignard, 1896-1962" exhibition organised by Max Perlingeiro. The book of the same title is launched (Rio de Janeiro: Edições Pinakothek).

"Os motivos de Guignard", curated by Paulo Schmidt and Priscila Freire, is shown at Museu Oscar Niemeyer in Curitiba.

**2007** The book *Cartões de Guignard para Amalita* is published, coordinated by Silvana Sousa do Nascimento and Márcia Almada (Belo Horizonte: Governo do Estado de Minas Gerais/Secretaria do Estado de Cultura).



#### Conselho de Curadores

Advisors to the Curators  
Bolívar Charneski  
Carlos Augusto da Silva Zilio  
Carlos Cesar Pilla  
Christóvão de Moura  
Cristiano Jacó Renner  
Domingos Matias Lopes  
Jayme Sirotsky  
Jorge Gerdau Johannpeter  
José Paulo Soares Martins  
Justo Werlang  
Lia Dulce Lunardi Raffainer  
Luiz Fernando Cirne Lima  
Maria Coussirat Camargo  
Renato Malcon  
Sergio Silveira Saraiva  
William Ling

#### Presidente de Honra

Honorary President  
Maria Coussirat Camargo

#### Presidente

President  
Jorge Gerdau Johannpeter

#### Vice-Presidente

Vice-President  
Justo Werlang

#### Diretoria

Management  
Carlos Cesar Pilla  
Felipe Dreyer de Avila Pozzebon  
José Paulo Soares Martins

#### Conselho Curatorial

Curatorial Board  
Gabriel Perez-Barreiro  
Maria Helena Bernardes  
Moacir dos Anjos  
Fábio Coutinho  
Justo Werlang

#### Conselho Fiscal (titulares)

Financial Board (members)  
Anton Karl Biedermann  
Carlos Tadeu Agrifoglio Vianna  
Pedro Paulo de Sá Peixoto

#### Conselho Fiscal (suplentes)

Financial Board (substitutes)  
Cristiano Jacó Renner  
Gilberto Bagaiole Contador  
Rudi Araújo Kother

#### Superintendência Cultural

Cultural Superintendent  
Fábio Coutinho

#### Equipe Cultural

Culture Team  
Adriana Boff (coord.)  
Caio Yurgel  
Carina Dias

#### Equipe Acervo e Ateliê de Gravura

Collection and Print Studio Team  
Eduardo Haesbaert (coord.)  
José Marcelo Lunardi

#### Equipe Educativa

Educational Team  
Luiz Camnitzer (curador/curator)  
Luciano Laner (coord.)  
Gerusa Marques  
Ivone Bins

#### Mediadores

Museum Mediator  
Ana Carolina Steil  
Bárbara Nicolaiewsky  
Camila Mozzini  
Carolina Mendoza  
Diana Kolker  
Iliriana Fontoura Rodrigues  
Karina Finger  
Luisa Berger  
Márcio Domingues  
Rafael Silveira  
Valéria Payeras

#### Equipe Catalogação e Pesquisa

Cataloguing and Research Team  
Mônica Zielinsky (coord.)  
Elisa Malcon  
Lisiane Antunes Cardoso

#### Bolsistas/Scholarship Holders

Giovanna Ellwanger  
Mônica Sofia da Rosa Schmidt

#### Website

Camila Gonzatto (coord.)  
Luisa Fedrizzi

#### Superintendência Administrativo-Financeira

Superintendent for Administration and Finance  
Delmar P. Maciel

#### Equipe Administrativo-Financeira

Team for Administration and Finance  
José Luis Lima (coord.)  
Carolina Miranda Dornelles  
Jaques Alberto da Silva  
Joice de Souza  
Marcello Rubim  
Maria Lunardi  
Stella Bruna F. Gutierrez  
Sílvia Enghemann

#### Equipe de Comunicação

Communication Team  
Elvira T. Fortuna (coord.)  
Roberta Weber Calabró

#### Assessoria de Imprensa

Press Office  
Neiva Mello Assessoria em Comunicação

#### Consultoria Jurídica

Legal Advisor  
Ruy Rech

#### EXPOSIÇÃO | EXHIBITION

#### Curadoria

Curators  
José Augusto Ribeiro

#### Identidade Visual

Visual Identity  
Tatiana Sperhackle – TAT studio

#### CATÁLOGO | CATALOGUE

#### Coordenação Editorial

Editorial Coordination  
Adriana Boff

#### Textos

Texts  
José Augusto Ribeiro

#### Cronologia

Chronology  
Ana Luiza Dias Batista

#### Fotografias

#### Photographs

Acervo Fundação Iberê Camargo: n.47  
Acervo Museu Casa Guignard: n.43,45,51,56  
André Arruda: n. capa,2,5,14  
Arquivo de imagens de Edições Pinakothek: n. 53  
Digital image, The Museum of Modern Art,  
New York/Scala, Florence: n. 23,24  
Digitalização: n. 19,7  
Eduardo Eckenfels: n. 3,12,15,26,27,28,29,32,33,35,42,55  
Fernanda Lupo: n. 50  
Horst Merkel: n.17  
Jaime Acioli: n. 10  
José Medeiros / Instituto Moreira Salles: n.1  
Pedro Oswald Cruz: n. 6,22,39  
Romulo Fialdini: n. 4,11,16,20,21,30,34,36,38,  
41,44,46,47,48,49,54  
Vicente Mello: n. 8,9,13,18,25,31,37,40

#### Projeto Gráfico

Graphic Design  
Tatiana Sperhackle – TAT studio

#### Tradução

Translation  
Nicholas Rands (inglês | english)

#### Revisão e Padronização

Copy Editing  
Rosalina Gouveia

#### Pré-impressão e Impressão

Pre-press and Printing  
Nova Prova

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)  
(Biblioteca Pública do Estado do RS, Brasil)

G951m

Um mundo a perder de vista: Guignard /  
curadoria de José Augusto Ribeiro.– Porto Alegre :  
Fundação Iberê Camargo,  
2008. 76 p. il.

Catálogo em edição bilingüe: português e inglês.

ISBN 978-85-89680-07-3

1. Artes Plásticas. I. Guignard, Alberto da Veiga. II. Ribeiro,  
José Augusto. III. Título.

CDU: 73/76 (81) (058)

Todos os direitos reservados / All rights reserved

#### FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO

Av. Padre Caciue, 2.000  
90818-240 Porto Alegre RS Brasil  
tel [55 51] 3247-8000

www.iberecamargo.org.br