

Identidade nacional e as paisagens do “Álbum de Guignard” (1942-1943)

Giovana Benedita Cardoso Spinhardi¹

 0000-0002-0501-3869

Como citar:

In: ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 15, 2021, virtual. **Atas do XV Encontro de História da Arte**. Campinas: IFCH/UNICAMP, n. 15, 2021.

DOI: 10.20396/eha.15.2021.4635

Resumo

O objeto de nossa pesquisa é o artista Alberto da Veiga Guignard. Entre o anos de 1942 e 1943, Guignard colaborou com o suplemento literário “Autores e livros”, do jornal A Manhã, onde possuía uma seção de desenhos de paisagens denominada “Álbum de Guignard”. Nesse artigo, analisamos algumas dessas paisagens e como estas se relacionam com o pensamento dos intelectuais modernistas e com o projeto político de certos agentes do Estado e instituições na construção de uma identidade nacional.

Palavras-chave: Alberto da Veiga Guignard. Arte moderna. Paisagem. Identidade nacional. História da Arte.

¹ Mestranda em História pelo Departamento de Ciências Sociais da Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ). Bolsista UFSJ.

Alberto da Veiga Guignard é o objeto de nossa pesquisa. Ao delinear a trajetória e as redes de sociabilidade do artista, buscamos compreender como algumas paisagens produzidas por Guignard – publicadas no suplemento literário “Autores e livros”, do jornal *A Manhã*, entre os anos de 1942 e 1943 – dialogam com a tradição visual paisagística do Brasil, com o pensamento dos intelectuais modernistas, contemporâneos seus, bem como com o projeto político de certos agentes do Estado e de instituições que visavam a construção de uma identidade nacional naquele momento.

Guignard, embora tenha nascido em Nova Friburgo, no Rio de Janeiro, em 1896, estudou e viveu muitos anos na Europa. Em 1929, ele retorna definitivamente para o Brasil, passando a viver no Rio de Janeiro e, a partir de 1944, em Minas Gerais. Foi, sem dúvida, um dos artistas mais representativos do modernismo brasileiro. Participou de inúmeras exposições, tanto nacionais quanto internacionais, além de ter exercido o ofício de mestre, atuando de forma bastante efetiva durante a fase do nacionalismo, sobretudo nas décadas de 1930 e 1940.

A propósito, os anos 1940 foram bastante significativos na trajetória de Guignard no que diz respeito à sua consagração como artista e à valorização de sua obra. Em 1940, o artista adquiriu o *Prêmio Viagem ao País* na divisão moderna do 46º. Salão Nacional de Belas Artes com a obra *Lea e Maura*. Em 1941, para usufruir do prêmio adquirido, Guignard viajou para Minas Gerais, refazendo o circuito percorrido pelos modernistas paulistas às cidades históricas, em 1924, além de conhecer o Paraná, interior do Rio de Janeiro e São Paulo². Em 1942, o artista recebeu a medalha de ouro da Divisão Moderna do 48º. Salão Nacional, pela pintura de paisagem *Serra do Mar – Itatiaia*. Ainda em 1942, por intermédio de Lincoln Kirstein, crítico de arte estadunidense, o Museu de Arte Moderna de Nova Iorque adquiriu um desenho e um quadro de Guignard, respectivamente, *Estudo de Ouro Preto: Noite de São João* e *Ouro Preto: Noite de São João* [Figura 1]. A respeito da aquisição do quadro pelo Museu de Nova Iorque, Ruben Navarra escreveu, em artigo denominado *Ainda o “Salão”*, para a seção Letras, Artes e Ideias Gerais, do *Diário de Notícias*, em outubro de 1942, que a escolha da obra de Guignard por Kirstein se pautou pela busca entre os pintores brasileiros daqueles que lhe parecessem livres de certas influências e donos de um estilo pessoal e autêntico:

² Em 05 de julho de 1942, data do lançamento da seção “Álbum de Guignard”, os editores do suplemento literário “Autores e Livros”, do jornal *A Manhã*, noticiavam: “Tendo recebido o prêmio de viagem ao Brasil, o pintor tem viajado em vários lugares. Cidades de Minas Gerais, do Paraná, do Estado do Rio, ele as visitou, traduzindo em desenhos magistrais tudo o que lhe foi possível observar. Fixando-se ultimamente em Itatiaia, de lá trouxe uma notabilíssima coleção de desenhos e de aquarelas sendo que este último gênero representa para ele uma estréia [sic]. O brilhante artista vai dar aos leitores de AUTORES E LIVROS alguma coisa encantadora: uma série de desenhos. Sob o título de ‘Álbum de Guignard’ [sic] iremos publicando esses trabalhos em ‘clichés’ da mesma dimensão.” O Álbum de Guignard. Autores e Livros: Suplemento Literário de *A Manhã*. Rio de Janeiro, vol. III, ano II, nº 1, p. 13, 05/07/1942. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=066559&pasta=ano%201942&pesq=O%20%C3%A1lbum%20de%20Guignard&pagfis=817>>. Acesso em 27 de julho de 2020.

**Figura 1:**

Alberto da Veiga Guignard, **Ouro Preto: Noite de São João**, 1942. Óleo sobre madeira, 80 x 60cm. Col. The Museum of Modern Art, New York. Commissioned through the Inter-American Fund, 1943.

Fonte: FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO, **Um Mundo a perder de vista: Guignard**, Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2008, p. 35. (catálogo de exposição).

O quadro de Guignard comprado pelo museu de Nova York foi escolha de Lincoln Kirstein, o crítico de arte norte-americano e diretor do “American Ballet”. Conheço as disposições intelectuais de Mr. Kirstein e sei que ele tem a mania incomada [sic] de catar “influências” [sic] na obra dos pintores, e por isso, quando andou aqui da última vez, desiluiu com certeza as esperanças de muita gente. Nem sempre estou de acordo com as opiniões desse cordial camarada da boa-vizinhança, mas o fato é que ele fez questão de procurar entre os nossos pintores aqueles que lhe parecessem mais independentes das tais influências [sic]. Ora, Guignard é incontestavelmente um pintor à parte em nosso meio, tendo chegado a um estilo pessoal bem definido, para o qual seria difícil encontrar um ascendente situado nesta ou naquela escola ou alguma semelhança plástica em relação com outros pintores nossos. Da atmosfera dos seus quadros rescende uma poesia impregnada de autêntica sensibilidade brasileira, qualquer coisa que nos entenece muito no íntimo e não se presta a nenhuma discussão. Essa ressonância [sic] direta, instantânea [sic], define a força viva e criadora dum artista. Guignard é autêntico³.

Ruben Navarra comenta ainda, nesse mesmo artigo, que o quadro *A noite de São João* é uma das mais emblemáticas expressões da atmosfera e sensibilidade brasileiras e “o melhor presente que a pintura brasileira poderia mandar neste momento aos nossos fraternais amigos da outra América”⁴, o que, sem dúvida alguma, significava uma forma de estreitamento de laços com os Estados Unidos da América no contexto da política de boa vizinhança vigente nessa época:

“A Noite de S. João”, que vai para o museu de Nova York, é o melhor presente que a pintura brasileira poderia mandar neste momento aos nossos fraternais amigos da outra América, pois é um poema plástico onde se evoca e celebra um instante da nossa tradição profunda, um desses instantes caros à alma brasileira. E o artista Guignard deixando-se inspirar por esse tema, não se diga que ele tenha usado uma ilusão de pitoresco para realizar um efeito fácil [sic], em prejuízo [sic] da veracidade plástica. Guignard é por demais bom pintor para cair nessa espécie [sic] de subterfúgio [sic]. Nos seus quadros de atmosfera brasileira, é a excelência [sic] do elemento pictural que opera a condução poética [sic], e não apenas a ação imaginária [sic], “literária” [sic] do tema. Isso é o que vemos na “Noite de S. João”, com aqueles três planos de cidade, monte e céu⁵.

No que tange à pintura de paisagem, no Brasil, esta remonta ao século XVI, quando viajantes e artistas percorreram o nosso território registrando aspectos da sua paisagem, colaborando, desse modo, com um legado imagético para a formação do que seria a paisagem brasileira. No século XIX, quando a pintura de paisagem passa a ser valorizada como um gênero independente, esta desempenhou um papel

³ NAVARRA, Ruben. Ainda o “Salão”. Letras, Artes e Idéias Gerais: terceira secção do **Diário de Notícias**. Rio de Janeiro, Ano XIII, nº. 6131, p. 17, 18/10/1942. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=093718_02&pasta=ano%20194&pesq=Ruben%20Navarra&pagfis=11832. Acesso em 19 de Agosto de 2020.

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Ibidem*.

extremamente relevante na formação da identidade cultural da nação, sobretudo na construção simbólica do território. Como bem sublinha Pablo Diener, a presença de uma intenção didática em muitas pinturas de gênero paisagístico reflete o esforço e a dedicação despendidos pela Academia Imperial de Belas-Artes em relação à sua participação no projeto político imperial de construção simbólica da nação implementado pelo Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro⁶.

Nesse sentido, a ideia de nação como associação de um grupo social pertencente a um território delimitado, com língua, história e traços culturais comuns é mais uma das muitas construções históricas que remontam ao século XIX e que se mantém em processo de perenidade. Segundo Benedict Anderson, a noção de pertencimento a essa entidade denominada nação é muito mais um projeto imaginado e construído, de forma sistemática e contínua por parte dos Estados e das instituições, a partir da ênfase em elementos particulares que caracterizam essa comunidade abstrata e soberana, do que propriamente um processo espontâneo e natural⁷.

Adentrando o século XX, nas décadas de 1920-1940, o ambiente político-intelectual brasileiro, bem como a questão da modernização da sociedade e das instituições do Estado, foram permeados por um exacerbado nacionalismo que perpassava todos os debates, principalmente aqueles que envolviam temas relacionados a trabalho, educação, saúde, cultura, patrimônio histórico e proteção à natureza. Com efeito, foi durante o governo de Getúlio Vargas (1930-1945), em especial no período do Estado Novo, que as demandas nessas áreas foram providas por ações de seu governo, sobretudo quando essas demandas pudessem atender às ambições de seu projeto político de cunho nacionalista.

Considerando os anos 1920-1940 inseridos em uma conjuntura de recriação institucional, Daniel Pécaut avalia que os intelectuais brasileiros⁸, nesse momento, buscavam tanto legitimar as suas ações e interesses, no debate político mais amplo, quanto dotar de legitimidade – por meio de seus discursos e saberes técnicos, científicos e artísticos – instituições como o Estado, a Igreja, o Exército, estabelecimentos de ensino superior e instituições ligadas à pesquisa científica e às artes, as quais buscavam se ressignificar no ambiente de mudanças pelas quais o país atravessava nesses anos⁹.

Destarte, o debate em torno da questão da construção da nacionalidade, nos anos 1920-1940, era bastante candente e a elite intelectual brasileira reivindicava para si o papel de conduzir essa tarefa em conjunto com o Estado e suas instituições, que na perspectiva da intelectualidade brasileira, de modo

⁶ DIENER, Pablo. Reflexões sobre a pintura de paisagem no Brasil no século XIX. **Perspective**. 2/2013. Disponível em: <https://journals.openedition.org/perspective/5542>. Acesso em 06 de abril de 2021.

⁷ ANDERSON, Benedict. "Introdução". In: ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 26-34.

⁸ Considerando, nesse caso, a acepção mais ampla do conceito de intelectual que engloba um grupo composto por professores, escritores, profissionais liberais, cientistas e artistas.

⁹ PÉCAUT, Daniel. **Os intelectuais e a política no Brasil: entre o povo e a nação**. São Paulo: Editora Ática, 1990.

geral, deveriam ser dotados por um governo forte e voltado para o conhecimento da realidade nacional. É importante ressaltar que entre os intelectuais havia, evidentemente, uma pluralidade de concepções, valores e filiações políticas. No entanto, era majoritária a convicção, entre eles, de que apenas um Estado forte e orgânico seria capaz de conduzir, com o auxílio dos seus saberes e conhecimentos, a missão de forjar a identidade nacional brasileira¹⁰.

Nas décadas de 1930 e 1940, com o ingresso de alguns importantes intelectuais modernistas nas instituições e repartições públicas do Estado Novo, muitas das premissas para a constituição do que seria a nacionalidade brasileira passaram a orientar o campo político. Márcia Chuva aponta que muitos desses intelectuais protagonizaram o processo de definição de um conjunto de bens materiais definidos como patrimônio histórico e artístico nacional adotando como prioridade, nos tombamentos, a produção colonial brasileira, considerada a expressão de uma genuína tradição nacional e, difundida, de forma taxativa, através da revista do antigo Serviço do Patrimônio Histórico Artístico Nacional (SPHAN), como legitimamente brasileira¹¹. Nesse sentido, alguns intelectuais, a fim de colaborar com a fundação da nação brasileira, em termos artísticos e culturais, buscaram, por meio da *invenção de tradições*¹², forjar um elo com a história da arte e com as culturas europeias, identificando na arte colonial Barroca e no estilo Rococó esse vínculo com o universal, mas, ao mesmo tempo, um caráter de singularidade que permeava a nossa arte e a nossa cultura¹³. A influência desses intelectuais foi determinante na concepção de nação que se configurou no Brasil a partir da criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN) por meio do decreto presidencial assinado em 30 de novembro de 1937. Ademais, em que pesem os diversos interesses, muitas vezes contraditórios, na busca de padrões de gosto, de comportamento e de conduta em torno das diversas concepções acerca de modernidade e de nação, esta foi *imaginada*¹⁴ como um corpo indivisível, em cujo âmago deveria haver um sólido amálgama que intentasse unir, de modo indissolúvel, a individualidade humana e a coletividade nacional. A ideia de unidade nacional brasileira foi, então, reforçada por meio de uma ação sistemática por parte do Estado e das suas instituições, no sentido de forjar a nacionalidade brasileira.

¹⁰ FRANCO, José Luiz de Andrade & DRUMMOND, José Augusto. **Proteção à natureza e identidade nacional no Brasil, anos 1920-1940**. Rio de Janeiro: Editora FIOCRUZ, 2009, p. 17. Acerca das relações entre os intelectuais e a política no Brasil das décadas de 1920-1940, ver ainda, entre outros, OLIVEIRA (1990), GOMES (1996), MICELI (2001), CHUVA (2009).

¹¹ CHUVA, Márcia. Fundando a nação: a representação de um Brasil barroco, moderno e civilizado. *Topoi*. Rio de Janeiro, v. 4, n. 7, jul.-dez. 2003, pp. 313-333.

¹² Sobre a *invenção das tradições*, ver HOBBSBAWM & RANGER. **A invenção das tradições**. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2020.

¹³ CHUVA, *op. cit.*

¹⁴ Cf. ANDERSON, *op. cit.*

O processo da construção dos símbolos que representariam essa nacionalidade foi, em grande medida, fomentado pelos intelectuais brasileiros, em especial os modernistas, com base em discursos que eram veiculados por meio da publicação de poesias, textos, crônicas, imagens, em livros, jornais e revistas, além da difusão de músicas, exposições e eventos comemorativos.

Dentre esses veículos de fomento à construção da identidade nacional brasileira encontrava-se o periódico carioca *A Manhã*, cujas edições diárias, correntes entre os anos 1925 e 1953, encontram-se digitalizadas e acessíveis ao público na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Durante o Estado Novo, o jornal se tornou órgão oficial do governo Vargas, difundindo as diretrizes propostas pelo regime de governo junto a um público o mais diversificado possível.

A Manhã dispunha de documentação iconográfica primorosa, apresentava uma paginação extremamente moderna para os padrões jornalísticos da época e o seu corpo de colaboradores contava com intelectuais de grande projeção. O jornal publicava dois suplementos semanais que atingiram grande repercussão: “Autores e livros”, sob a direção de Múcio Leão, e “Pensamento na América”, dirigido por Ribeiro Couto.

Entre os anos de 1942 e 1943, Guignard foi um dos artistas que colaboraram com o suplemento literário “Autores e livros”, ao apresentar, em uma seção denominada “Álbum de Guignard”, desenhos de paisagens naturais do Brasil e das paisagens urbanas da cidade histórica de Ouro Preto.

Importante salientar que Guignard, em entrevista concedida a Raul de São Vitor, em outubro de 1944, para o jornal *A Manhã*, indagado a respeito de como encarava a sua própria arte, parece corroborar a sua colaboração no projeto de constituição de uma nacionalidade brasileira ao afirmar:

Encaro a minha própria pintura como obrigação e dever no tempo atual. Nascido no Brasil, educado na Europa e renascido no Brasil em matéria [sic] de desenho e pintura coloco com preferência *minha arte no caminho patriótico* de mostrar como verdadeiramente deve-se vêr [sic], sentir e realizar [grifos nossos]¹⁵.

No presente artigo, analisamos sete dos dezoito desenhos do “Álbum de Guignard”, publicados entre 1942 e 1943 e disponibilizados no acervo da hemeroteca digital da Biblioteca Nacional. Dentre esses, aqueles que apresentam a arquitetura colonial de Ouro Preto [Figuras 2, 3, 4 e 5] e os desenhos denominados *Paisagem brasileira* [Figuras 7 e 8] são os que melhor revelam características ancoradas em uma intenção mais detalhista e descritiva. Os desenhos onde são destacados os elementos

¹⁵ GUIGNARD, Alberto da Veiga. A pintura moderna no Brasil. [Entrevista concedida a] Raul de São Vitor. Autores e Livros: Suplemento Literário de *A Manhã*. Rio de Janeiro, vol. VII, p. 177-179, 01/10/1944. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=066559&pasta=ano%20194&pesq=Guignard&pagfis=2241>. Acesso em 15 de março de 2020.

arquitetônicos do casario colonial [Figuras 2 a 5] expõem uma abordagem bastante documental da cidade de Ouro Preto, consonante com as concepções e com o discurso predominantes no antigo Serviço do Patrimônio Histórico Artístico Nacional (SPHAN) acerca do patrimônio histórico no Brasil, que buscavam justamente enfatizar os aspectos coloniais barrocos da cidade histórica identificados como os verdadeiros depositários da singularidade artística nacional e, portanto, as mais autênticas manifestações da nacionalidade brasileira.

Nas paisagens urbanas que abordam a arquitetura colonial de Ouro Preto encontramos semelhanças na distribuição dos elementos arquitetônicos na composição. Os fundos das paisagens são constituídos por montanhas, que vão se sobrepondo em elevações, e aparecem de forma verticalizada, comprimindo o espaço reservado ao céu.

As montanhas, outrossim, são elementos presentes e aparecem ao fundo nas composições *Serra do Mar – Itatiaia* [Figura 6] e *Paisagem Brasileira* [Figura 8]. No entanto, nessas paisagens, as montanhas produzem um sentido de profundidade no espaço visual, além de expressarem uma noção de horizontalidade e amplidão do espaço.

É interessante observar o modo com que Guignard descreve a paisagem na superfície do suporte através do seu desenho: ele confere plena autonomia às linhas, que imprimem ritmos na composição e, assim, o artista parece buscar uma disposição a mais ajustada e expressiva possível para a paisagem. Nos desenhos da arquitetura colonial, por exemplo, em alguns momentos, o nosso movimento visual é levado a focar certas minúcias das edificações coloniais, como um detalhe do beiral, as linhas que compõem as cúpulas das igrejas barrocas, os arcos das janelas e portas, as treliças das sacadas ou mesmo um detalhe pitoresco de ruínas nas construções coloniais. A própria solução dada por Guignard na disposição um tanto quanto caótica e orgânica dos conjuntos arquitetônicos parecem se ajustar em termos visuais e ganham um sentido de harmonia e organização com o desenho concluído.

Já em *Serra do Mar – Itatiaia* [Figura 6], Guignard faz uso do panorama e foca na noção da amplitude do espaço, recurso também utilizado pelo artista na premiada obra *Itatiaia*, de 1941 [Figura 9]. Cabe ressaltar, ainda, o modo como, através da variedade das linhas e da espessura dos traços, Guignard determina, nos desenhos *Serra do Mar – Itatiaia* [Figura 6] e *Paisagem brasileira* [Figuras 7 e 8], uma espécie de perspectiva gráfica, comparável à perspectiva aérea, para estabelecer as distâncias.

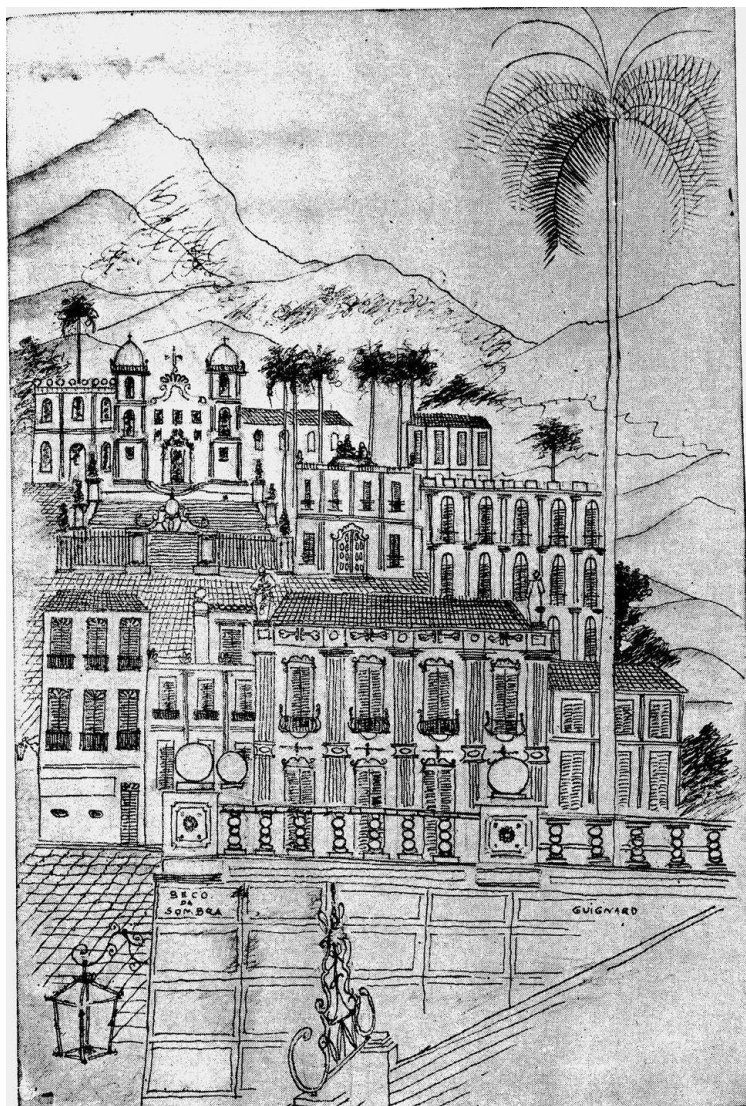


Figura 2:

Alberto da Veiga Guignard, **Beco da Sombra**, c. 1939-42. Nanquim em bico de pena e aquarela sobre papel.

Fonte: "Álbum de Guignard". In: AUTORES E LIVROS: Suplemento literário de **A Manhã**. Rio de Janeiro: **A Manhã**, 19/07/1942, vol. III, p. 41.

Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=066559&pasta=ano%20194&pesq=%C3%81lbum%20de%20Guignard&pagfis=845>. Acesso em 27 de julho de 2020.



Figura 3:

Alberto da Veiga Guignard, **A Igreja do mestre Aleijadinho**, c. 1939-42. Nanquim em bico de pena e aquarela sobre papel.

Fonte: "Álbum de Guignard". In: AUTORES E LIVROS: Suplemento literário de **A Manhã**. Rio de Janeiro: **A Manhã**, 18/10/1942, vol. III, p. 188.

Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=066559&pasta=ano%20194&pesq=%C3%81lbum%20de%20Guignard&pagfis=992>. Acesso em 27 de julho de 2020.

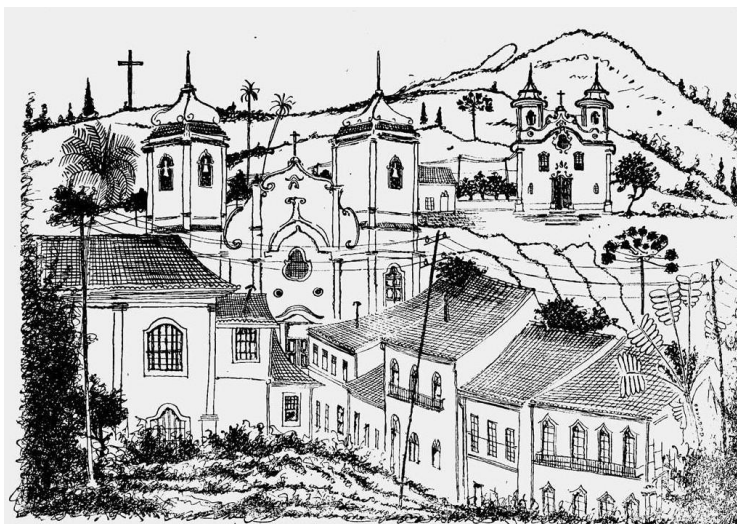
Figura 4:

Alberto da Veiga Guignard, **As duas igrejas**, c. 1939-42.

Nanquim em bico de pena sobre papel.

Fonte: "Álbum de Guignard". In: AUTORES E LIVROS: Suplemento literário de **A Manhã**. Rio de Janeiro: **A Manhã**, 23/08/1942, vol. III, p. 96.

Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=066559&pasta=ano%20194&pesq=%C3%81lbum%20de%20Guignard&pagfis=900>. Acesso em 27 de julho de 2020.

**Figura 5:**

Alberto da Veiga Guignard, **Rua da Glória** (Ouro Preto), c. 1939-42. Nanquim em bico de pena sobre papel.

Fonte: "Álbum de Guignard". In: AUTORES E LIVROS: Suplemento literário de **A Manhã**. Rio de Janeiro: **A Manhã**, 01/11/1942, vol. III, p. 201.

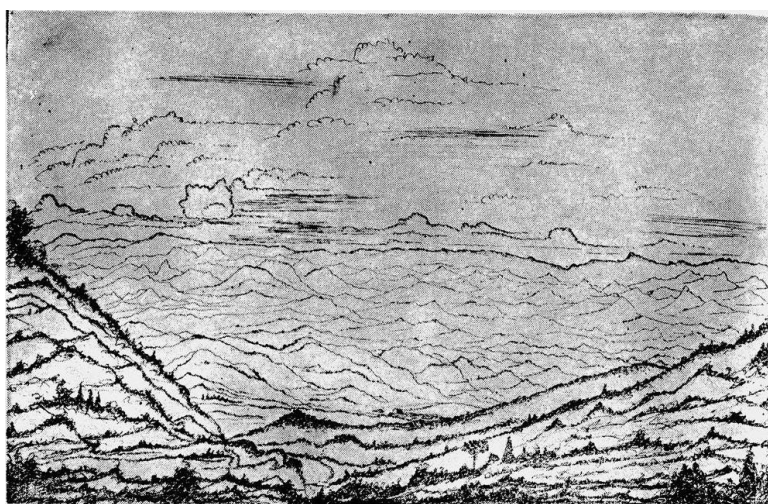
Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=066559&pasta=ano%20194&pesq=%C3%81lbum%20de%20Guignard&pagfis=1008>. Acesso em 27 de julho de 2020.

**Figura 6:**

Alberto da Veiga Guignard, **Serra do Mar (Itatiaia)**, c. 1939-42. Nanquim em bico de pena e aquarela sobre papel.

Fonte: "Álbum de Guignard". In: AUTORES E LIVROS: Suplemento literário de **A Manhã**. Rio de Janeiro: **A Manhã**, 15/11/1942, vol. III, p. 236.

Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=066559&pasta=ano%20194&pesq=%C3%81lbum%20de%20Guignard&pagfis=1040>. Acesso em 27 de julho de 2020.



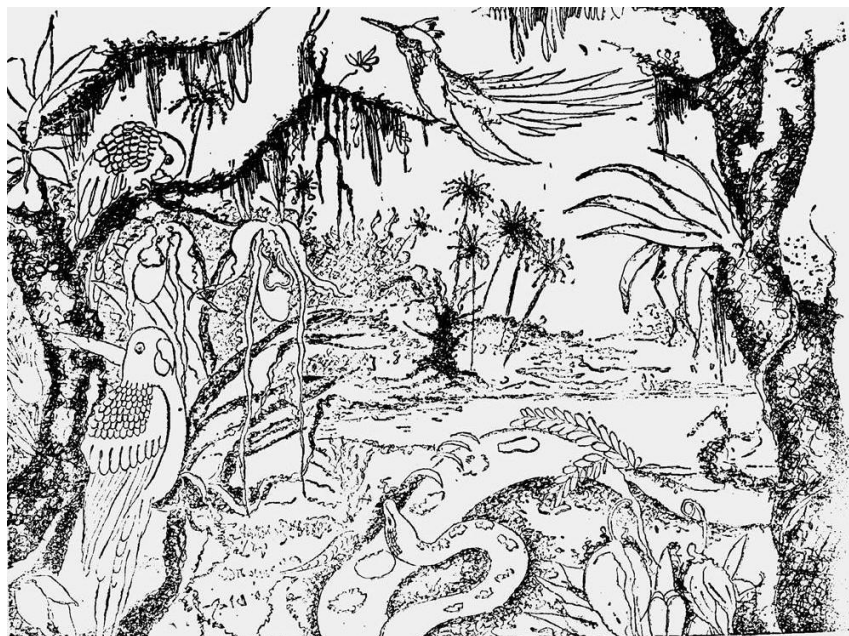


Figura 7:

Alberto da Veiga Guignard, **Paisagem brasileira**, c. 1939-43. Nanquim em bico de pena sobre papel.

Fonte: "Álbum de Guignard". In: AUTORES E LIVROS: Suplemento literário de **A Manhã**. Rio de Janeiro: **A Manhã**, 08/08/1943, vol. V, p. 80. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=066559&pasta=ano%20194&pesq=%C3%81bum%20de%20Guignard&pagfis=1508>. Acesso em 27 de julho de 2020.



Figura 8:

Alberto da Veiga Guignard, **Paisagem brasileira**, c. 1939-43. Nanquim em bico de pena sobre papel.

Fonte: "Álbum de Guignard". In: AUTORES E LIVROS: Suplemento literário de **A Manhã**. Rio de Janeiro: **A Manhã**, 22/08/1943, vol. V, p. 112. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=066559&pasta=ano%20194&pesq=%C3%81bum%20de%20Guignard&pagfis=1540>>. Acesso em 27 de agosto de 2020.

Para representar o que está mais próximo, Guignard preenche os elementos figurativos com uma justaposição de linhas em trama cruzada. E, para representar o que se encontra mais distante do primeiro plano, ao fundo, o artista traça linhas mais intensas e espessas ou, até mesmo, prescinde do desenho, através de espaços em branco, a fim de estabelecer a noção de distância na composição. Mesmo os efeitos de textura e da passagem entre luz e sombra, nesses desenhos [Figuras 6, 7 e 8], são obtidos pelo cruzamento mais ou menos espesso do traço que conferem diferentes valores entre o preto e o branco.

Nos desenhos de *Paisagem brasileira* [Figuras 7 e 8], Guignard destaca os aspectos da topografia e os elementos da fauna e da flora. O recurso usado pelo artista, nos dois desenhos, é semelhante, visto que a vegetação e os animais são dispostos em forma de halo, no primeiro plano, contornando como uma moldura a paisagem que vai se estendendo ao fundo, onde se destacam a vegetação [Figura 7] e as montanhas [Figura 8].

As composições *Paisagem brasileira* [Figuras 7 e 8] são bastante emblemáticas dos estudos de Guignard dedicados à interpretação da paisagem tropical e apresentam muita aproximação formal com outros trabalhos seus, como *Floresta tropical*, de 1938 [Figura 10], e o *pendant Floresta ao amanhecer* e *Floresta ao entardecer*, de 1942. Nessas paisagens [Figuras 7 e 8], ao enfatizar elementos característicos da fauna e da flora tropicais do Brasil, Guignard confere destaque à exuberância dos trópicos e aos seus aspectos promissores de riqueza e abundância, um tema recorrente desde o período colonial. Cabe salientar, ainda, que tais desenhos atribuem um significativo destaque à paisagem tropical na definição de uma peculiaridade da nação e do território brasileiros. Nesse sentido, Guignard estabelece um diálogo com todo um legado visual proveniente do período colonial e aprofundado durante o processo de construção simbólica da nação, posto em curso pelo Império brasileiro, no século XIX, sobretudo no Segundo Reinado, quando a paisagem da floresta tropical – com vegetação, animais e aspectos geográficos em estado selvagem, intocado e pitoresco – adquiriu um papel de extrema relevância na constituição simbólica do território e da identidade da nova nação após a sua independência política.

Pelo exposto, torna-se patente a centralidade que o desenho adquiriu na composição dessas paisagens do “Álbum de Guignard”. Por sinal, o desenho bem marcado por linhas incisivas, com um traçado preciso e expressivo foi uma meta perseguida por Guignard em sua arte. Entrevistado, em 1957, pelo Quinzenário da Cultura Brasileira, *Para Todos*, sobre quantos anos ele teria se dedicado ao exercício do desenho para chegar a dominá-lo tão bem, Guignard exclamou com surpresa: “Mas, eu ainda não sei

desenhar! Estou com 60 anos e precisaria mais uns duzentos para começar a aprender desenho. [...] O desenho é o esqueleto, é tudo”¹⁶.

Através de seus desenhos e de suas paisagens, Guignard logrou elaborar uma linguagem formal bastante autêntica e apropriada para dar significado à ideia de nação. Desse modo, as paisagens do “Álbum de Guignard” parecem colaborar, em certa medida, com os propósitos de certos agentes do Estado e dos intelectuais partícipes do jornal *A Manhã* no sentido de ajudar a produzir, ou mesmo consolidar, símbolos da nacionalidade brasileira.

Figura 9:

Alberto da Veiga Guignard,
Itatiaia, 1941, óleo sobre
madeira, 30,7 cm x 39 cm.
Coleção Museu de Arte Moderna
do Rio de Janeiro (doação de
Múcio Leão).

Fonte: **MUSEU DE ARTE DE SÃO
PAULO**, *Guignard – A memória plástica
do Brasil moderno*, São Paulo: Museu de
Arte de São Paulo, 2015.



Figura 10:

Alberto da Veiga Guignard,
Floresta tropical, 1938, óleo
sobre tela, 94,5 x 144 cm, perdida
em incêndio em 2012.

Fonte: **FUNDAÇÃO IBERÊ
CAMARGO**, *Um Mundo a perder de
vista: Guignard*, Porto Alegre:
Fundação Iberê Camargo, 2008, p. 18.



¹⁶ GUIGNARD, Alberto da Veiga. Ainda não sei desenhar. [Entrevista concedida a] Fritz Teixeira de Salles & Sebastião Nery. **Para todos**—Quinzenário da Cultura Brasileira. Rio de Janeiro - São Paulo, Ano II, n. 29, p. 4, 2a. quinzena de julho de 1957. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=124451&Pesq=guignard&pagfis=33645>. Acesso em 15 de agosto de 2020.

Referências bibliográficas

ANDERSON, Benedict. "Introdução". In: ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 26-34.

CHUVA, Márcia. Fundando a nação: a representação de um Brasil barroco, moderno e civilizado. **Topoi**. Rio de Janeiro, v. 4, n. 7, jul.-dez. 2003, pp. 313-333.

CHUVA, Márcia. **Os Arquitetos da Memória**: sociogênese das práticas de preservação do patrimônio cultural no Brasil (Anos 1930-1940). Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.

DIENER, Pablo. Reflexões sobre a pintura de paisagem no Brasil no século XIX. **Perspective**. 2/2013. Disponível em: <<https://journals.openedition.org/perspective/5542>>. Acesso em 06 de abril de 2021.

FRANCO, José Luiz de Andrade & DRUMMOND, José Augusto. **Proteção à natureza e identidade nacional no Brasil, anos 1920-1940**. Rio de Janeiro: Editora FIOCRUZ, 2009.

GOMES, Angela C. **História e historiadores**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1996.

GUIGNARD, Alberto da Veiga. A pintura moderna no Brasil. [Entrevista concedida a] Raul de São Vitor. Autores e Livros: Suplemento Literário de **A Manhã**. Rio de Janeiro, vol. VII, p. 177-179, 01/10/1944.

Disponível em:

<<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=066559&pasta=ano%20194&pesq=Guignard&pagfis=2241>>. Acesso em 15 de março de 2020.

GUIGNARD, Alberto da Veiga. Ainda não sei desenhar. [Entrevista concedida a] Fritz Teixeira de Salles & Sebastião Nery. **Para todos** – Quinzenário da Cultura Brasileira. Rio de Janeiro - São Paulo, Ano II, n. 29, p. 4, 2a. quinzena de julho de 1957. Disponível em:

<<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=124451&Pesq=guignard&pagfis=33645>>.

Acesso em 15 de agosto de 2020.

HOBBSAWM, Eric; RANGER, Terence (organizadores). **A invenção das tradições**. 13a. Edição, Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2020.

MICELI, S. **Intelectuais à brasileira**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

NAVARRA, Ruben. Ainda o "Salão". Letras, Artes e Idéias Gerais: terceira secção do **Diário de Notícias**. Rio de Janeiro, Ano XIII, nº. 6131, p. 17, 18/10/1942. Disponível em:

http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=093718_02&pasta=ano%20194&pesq=Ruben%20Navarra&pagfis=11832. Acesso em 19 de Agosto de 2020.

OLIVEIRA, Lúcia Lippi. **A questão nacional na Primeira República**. São Paulo: Brasiliense, 1990.

PÉCAUT, Daniel. **Os intelectuais e a política no Brasil**: entre o povo e a nação. São Paulo: Editora Ática, 1990.