

## O “Nacionalismo Lírico” de Guignard

Prof. Dr. Marcos Rodrigues Aulicino  
Depto. Artes Visuais - CECA - UEL

### **Resumo / Abstract**

*A partir dos “retratos populares” de Guignard, podemos verificar como a sua produção se posiciona em relação à proposta de construção da identidade brasílica, investigando o desenvolvimento das idéias nacionalistas em Mário de Andrade e suas opções artísticas como crítico de arte e, principalmente, observando a sua recepção à obra de Guignard.*

*Alberto da Veiga Guignard, Mário de Andrade, cultura brasileira, arte brasileira*

*From the “popular portraits” of Guignard, we can verify how his production is positioned in relation to the proposal of construction of the “brasílica” identity, investigating the development of the nationalist ideas of Mário de Andrade and his artistic options as art critic and, mainly, observing his acceptance of the work of Guignard.*

*Alberto da Veiga Guignard, Mário de Andrade, Brazilian culture, Brazilian art*

Algumas raras obras de Guignard desenvolvidas a partir de 1935, seus retratos de grupos familiares e suas cidades coloniais imaginárias, incorporam as noções de popular e nacional, trazendo uma contribuição que se diferencia muito das produções mais modelares do período, as de Di Cavalcanti e Portinari. Ao mesmo tempo em que, nestas obras, o artista procura criar outras vias para a questão da identidade nacional, a maior parte de sua produção, pinturas de natureza morta, retratos e algumas paisagens da cidade do Rio – principalmente os motivos tirados do Jardim Botânico – ainda investe em questões puramente plásticas.

A necessidade de ter de aderir a um programa, que não fosse o da pesquisa poética exclusivamente individual, mas sim a criação de uma imagética para o assunto “nacional”, poderia ter causado em Guignard certo desconforto, mas não provocou qualquer reação pública que demarcasse posicionamento contrário, nem o auto-isolamento que podemos notar num artista como Goeldi. A solução desenvolvida por Guignard para o “assunto” nacional, indo ao encontro das “fontes populares”, revela uma demarcação muito particular, que não pode ser explorada pela ideologia nacionalista em seus posicionamentos políticos díspares, ao contrário da obra de Portinari que serviu aos interesses de ambos os lados do *front* político, recebendo encomendas oficiais do Es-

tado Novo, e sendo apoiado, ao mesmo tempo por Mário de Andrade, um dos maiores opositores da ditadura.

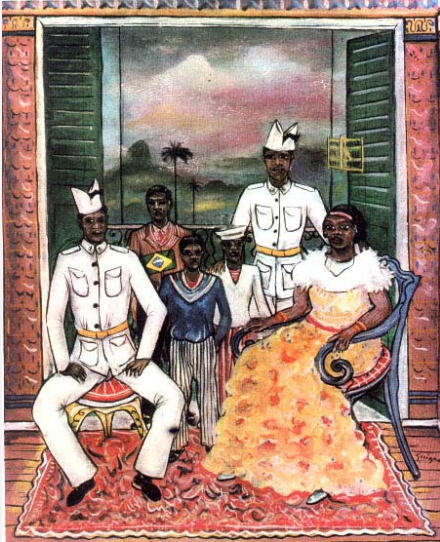


Figura 1: *A Família do Fuzileiro Naval*, 1935.

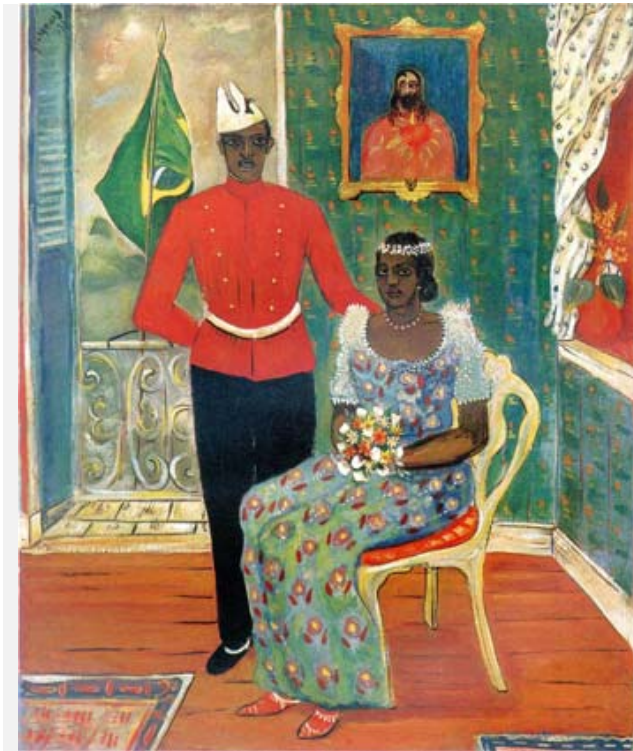
Nos retratos de família (fig. 1, 2 e 3) Guignard identifica um “povo” em áreas profissionais um tanto nebulosas: não é nem o trabalhador rural de Portinari nem o proletariado da indústria paulista de Tarsila, mas o fuzileiro naval (fig. 1), profissão que parece ser romantizada pelo pintor<sup>1</sup>. Ou a família de negros numa praça pública, em *A Família na Praça* (fig. 2), que pelos trajes do chefe de família, tem qualquer coisa de baixo funcionário público. Nos retratos de interior, o ambiente residencial é digno e simples, o gosto “popular” o decora com um senso artístico que é revalorizado pelo pintor. Guignard revela a simpatia por estes elementos do “gosto” popular, os quais chegam a influenciar o tratamento pictórico dos detalhes ornamentais / decorativos do ambiente e a organização da composição do quadro, assim como também o tratamento do espaço em relação à figura.



Figura 2: *A família na Praça*

Na sua busca por novas referências de beleza, referências nacionais, portanto, populares, Guignard desenvolve uma outra via de “brasilidade”. Os retratos posados para o **lambe-lambe**, o interior das casas de famílias mestiças com toalhinhas, cortinas, tapetes, arranjos florais, papel de parede e estamparias em cores intensas, o Sagrado Coração de Jesus na parede, estão associados a símbolos patrióticos como a bandeira nacional ou os trajes militares (fig. 3). Os retratados aparecem em posturas orgulhosas e dignas que legitimam os valores social,

moral e étnico desta parcela da população brasileira, resgatada, desde os primeiros modernistas, do recalque que sempre lhe havia sido imposto.



**Figura 3:** Os Noivos

Guignard incorpora nesses retratos valores estéticos cultuados pelos retratados, manifestos não só no quadro pendurado na parede e nos detalhes ornamentais, mas principalmente, numa sintaxe “primitivista” com que o artista articula sua composição e executa sua pintura. Guignard se aproxima de uma “ingenuidade” que confunde muitos.

Um artigo de Geraldo Ferraz, de 1945, relata a adesão de Guignard à questão da “brasilidade” e a simpatia velada<sup>ii</sup> de Mário de Andrade a essa produção do pintor:

[...] eis que sempre desejando (Guignard) não sei por que tanto ser o mais brasileiro dentre nós, [...] Doutra vez éramos três, Cícero, Segall, e o cronista e o mesmo quarto – ateliê agora sem música eram só orquídeas e flores d’água, modelos instáveis que Guignard tinha de ‘apanhar’ num dia de trabalho no Jardim Botânico. Sempre foi mais ou menos assim, de repetidas visitas e ora o artista estava fazendo pintura musical, ora orquídeas, e doutro dia a ‘Família do Fuzileiro Naval’, que deu vertigens de amor carioca a Mário de Andrade, quando mostramos o quadro, lembra-te, Mário?

[...] Sob a face torturada em que moram as delicadezas da inspiração do fino traço comentador em evanescências que são farrapos de nuvens, Guignard fez também profissão de fé carioca, e amorosamente foi brasileiro, brasileiro das gentes de seus quadros, humildes comentários da cor negra, dos matizes, solenes caipiradas destes matutos do distrito, em que ele sentindo o pitoresco inevitável transpôs para tela em transporte de exata matéria, de uma exata ‘convenção’ pessoal de gestos e poses (FERRAZ, 1945).

Se Mário de Andrade teve “vertigens de amor carioca” diante do quadro de Guignard, por que não levantou a bandeira do artista, como fazia no período com Portinari? Se compararmos os dois pintores, diferentemente de Guignard, em Portinari não há qualquer aproximação com a sintaxe popular.

Guignard articula seus personagens dispondo as figuras em posição frontal, como numa pose fotográfica dos retratos da alta burguesia do século XIX, padrão assimilado pela pequena burguesia no início do século XX<sup>iii</sup>. O interior do ambiente é potencializado pelas cores e pelos elementos ornamentais, em padrões chapados sobre a tela, com janela central abrindo para um espaço distante, mas caloroso, de brumas rosadas que negam a distância. Os elementos plásticos da composição, em sua conotação moderna – a crítica chega a mencionar Matisse<sup>iv</sup> – não prevalecem sobre o código de organização desse tipo de fotografia do profissional de praça pública, o *lambe-lambe*, revelando a consciência estética crítica do pintor, em seu comentário visual a respeito do *kitsch*, no mais, a meu ver, com empatia pelos retratados<sup>v</sup>.

Ana Maria de Moraes Belluzzo aponta o interesse de Guignard para esses personagens que não tinham direito à visibilidade dentro da cultura brasileira:

[...] nota-se que o retrato é, para Guignard, meio de apresentação do homem sob nova condição civil, rito de sua introdução em uma nova ordem. As figuras são personificadas, por vestes e condecorações; predispostas, dispostas e expostas ao mundo com decoro, faíscam num momento de esperança e ilusão. [...] fixa o momento efêmero em que um novo grupo é revelado para o mundo. Guignard joga com o aparecimento de novas identidades no curso da modernização social, fornecendo imagem integradora da modernidade. Na aludida série de retratos, enquadra famílias negras, que associa a outros símbolos de localidade e brasilidade. Guignard brinca com convenções e hierarquias, da pintura e da sociedade (BELLUZZO, 1999, p. 172).

A personalidade de Guignard se assemelha àquela parcela do “eu” de Mário de Andrade que o escritor exorcizou no Macunaíma, o seu “eu” lúdico, de caráter dúbio, refletindo o povo brasileiro, na sua existência ao mesmo tempo selvagem, colonial e moderna. Os retratos populares de Guignard produzem também tal pluralidade sintática e semântica que resulta na representação desses heróis pouco produtivos. O próprio pintor se encaixa perfeitamente dentro do modelo complexo exemplificado no herói da “nossa gente”, apresentado por Mário ao lançar mão do “processo onírico” de “um tipo de pensamento próprio à criança e à gente primitiva” (BOSI, 1988, p. 129).

No *Prefácio interessantíssimo*, de 1921, Mário defende a associação da poesia com as fontes vitais da criação em proximidade à dimensão primitiva identificada na selvageria da expressão, no imediatismo e espontaneidade definidos pelo termo **lirismo**. Também no ensaio *A escrava*, de 1922, publicado



somente em 1925, Mário defende a “impulsão lírica” em favor do verso livre contra as regras da metrificação, a disciplina aprendida e as teorias do belo. Uma nova poética nasceria do desnudamento desses saberes e do contato revitalizado com as fontes primárias do ser, resgatadas pelas teorias psicológicas recentes. Mário assimilara tais noções da leitura de Freud, que lhe trouxe a visão do ser humano dividido em consciente, subconsciente e inconsciente. O **eu** perderia sua integridade, sua unidade, ao mesmo tempo, suas instâncias internas revelavam estranhas conexões com um passado arcaico ou primitivo da humanidade.

Se a **expressão** era a via de acesso para a representação da sensibilidade moderna defendida por Mário de Andrade no início dos anos 20, na década de 30 a técnica teve um significado moralizador para o escritor<sup>vi</sup>. Diante da **desordem** artística contemporânea e a ausência de uma tradição local em artes visuais Mário afirma a importância de Aleijadinho como paradigma para uma tradição não dependente e Segall pelo potencial moralizador da técnica, voltado para uma visão ética da vida e da função social do artista. Mas o artista exemplar da modernidade brasileira seria Cândido Portinari, realizando o equilíbrio entre os pólos do **sentimento** e da **expressão**<sup>vii</sup>.

A obra de Guignard apresentava uma característica técnica que estava vinculada ao aspecto inacabado. Talvez por este motivo, não foi uma pintura que teve por parte da crítica de Mário de Andrade o mesmo interesse dedicado a outros pintores<sup>viii</sup>.

Instalado em Belo Horizonte, desde o início de 1944, dando aulas de desenho e pintura no Parque Municipal no curso de arte moderna que idealizou, Guignard recebe a visita de Mário de Andrade, que no final desse ano publica resenha com seu parecer a respeito da empreitada do pintor:

Entre os milagres do Brasil, havemos de colocar B.H., e entre os milagres bons, ela mantém agora uma Escola Municipal de Pintura, dirigida por Veiga Guignard. Isso é preciso ver. Quando estive lá em setembro passado, a Escola ainda funcionava em pleno Parque, menos escola que atelier, onde o nosso tão forte pintor, pontificava, digamos, pelo processo da monotipia, sem ditar leis gerais acadêmicas, mais imprimindo em cada aluno o que só este carecia do companheiro mais exercitado. Foi divertido e foi saudoso... De fato Guignard está feliz. Guignard está no seu mundo. O mundo da sua pintura como se faz vida. Aquela espécie admirável de **ingenuidade** que habita na pintura e na psicologia de Guignard, transbordou para a Escola que ele dirige. O artista se entregou imediatamente sem reservas aos alunos e com isto acontece que os mais hábeis já estão pintando assustadoramente bem demais... (ANDRADE, 1944, grifos meus).

Lourival Gomes Machado, o primeiro crítico e comentador da obra de Mário de Andrade nos anos 40, fez parte do grupo de editores da revista *Clima*, de São Paulo, que apoiava em seus textos críticos as idéias do criador de Macunaíma. Foi também grande incentivador da obra de Guignard, enaltecendo os elementos populares e uma poética que ora tende ao ingênuo, ora à tradição européia. É ele quem cunha o termo “lirismo nacionalista” para designar a produção de retratos familiares de Guignard e, depois, também suas “Noites de São João”.

O lirismo nacionalista de Guignard é passo legítimo da 2ª fase do Modernismo. [...] Para Guignard o brasileiro é, como para os líricos do romantismo, um ser de bondade e candura. Portinari tem uma visão mais condoreira e quer mostrar o seu Brasil, antes de tudo, como um forte [...]. Trazia, ao voltar homem feito ao Brasil (Guignard), uma bagagem de erudição que, com prodigioso equilíbrio, não permitiu que prejudicasse sua fase de adaptação. Procurou recuar para o campo da técnica a sabedoria adquirida lá fora e penetrou no mais íntimo do brasileirismo de assunto e de sentimento (MACHADO, 1946, p. 64-66).

Quando este crítico enaltece os aspectos “líricos nacionalistas” na obra de Guignard, vemos uma extensão das idéias de Mário de Andrade em seu esforço em reinterpretar o popular e reconstruí-lo numa linguagem erudita. Era necessário nomear um sub-gênero de nacionalismo para encontrar um lugar adequado ao pintor dentro da cultura modernista. De certa maneira, com isso, justificava-se porque o artista não tinha o mesmo relevo que Portinari e, ao mesmo tempo, criava-se um nicho carinhoso reservado só para Guignard, onde todos podiam afirmar o quanto eram deliciosas e ingênuas suas pinturas. Nestes retratos identificados como produção do “nacionalismo lírico” do pintor, a postura dos retratados, em sua passividade típica das poses fotográficas em cenários preparados – onde todos os elementos carregam fortes significados semânticos, desde a paisagem de fundo à vestimenta e indumentárias portadas pelos personagens – problematizam os padrões paradigmáticos das ideologias nacionalistas, sem, contudo, negar a sua inserção.<sup>ix</sup>

O pintor participa de várias mostras coletivas da pintura moderna brasileira, em 1930 a do Roerich Museum de Nova York, em 1936, uma mostra itinerante pelos Estados Unidos é patrocinada pela Carnegie Internacional Foundation, na qual Portinari obtém a segunda menção honrosa com *Café* e da qual Guignard também participa.

Exposições individuais são organizadas em Buenos Aires (1934) e em Berlim (1938). Em 1942, o Museu de Arte Moderna de Nova York adquire um desenho e o quadro *Noite de São João*, considerado de sintaxe “primitivista”, pelo crítico de arte Lincoln Kirstein que o indica para o Museu norte-americano, a partir de exposição no Salão Nacional que visitara, daquele ano. Em 1944, Guignard integra a exposição de pintura brasileira em Londres, em seleção feita pelo crítico Rubem Navarra. Em 1945, é Marques Rebelo quem seleciona vinte artistas brasileiros, entre eles Guignard e alguns de seus alunos, como Iberê Camargo e Alcides da Rocha Miranda, para mostra na Argentina, cuja repercussão pode ser conferida no livro *La pintura brasileña contemporânea*, do crítico Jorge Romero Brest. Nele constam cinco reproduções de trabalhos de Guignard e uma página analisando seu desenho *Paquetá*, pertencente ao Museu de la Plata. A mesma mostra segue para Montevideu e o Museu Municipal desta cidade adquire a tela *Uma família na praça*, que recebe a análise do poeta uruguaio Cipriano S. Viturera (1947).

O destaque que lhe é dado se deve em parte à dúvida que há a respeito de suas pinturas serem “ingênuas” e, em outra medida, a uma expectativa estrangeira de exotismo da terra tropical, de uma cultura exuberante e primitiva. Não é apenas o aspecto *naïf* da pintura de Guignard que corresponde a esta expectativa. As mulatas de Di, o olhar sobre a infância pobre e melancólica de Portinari, ou seus trabalhadores ligados às forças da terra numa espécie de revivescência de crenças arcaicas, tinham um sabor exótico dentro do cardápio internacional do período de crise da cultura ocidental no entre guerras.

Talvez a preocupação de Mário de Andrade em relação a Guignard se desse no âmbito da recepção exotizante a que essas obras se prestavam, mesmo que o interesse do artista pelo “pitoresco” passasse longe desse viés. Em Mário de Andrade é nítida a consciência sobre a diferença entre “primitivo” e “ingênuo”, ao contrário do uso que fez as vanguardas dessas linguagens. Mário considerava a arte dos povos *primitivos* complexa e de sofisticada elaboração técnica, derivada da unidade sociocultural e da relação integral e total com o meio ambiente. Já a arte *naïf*, denominação sob a qual não estaria a arte *folclórica*, só poderia ser realizada a partir de uma situação de alienação social, derivada da divisão de tarefas da sociedade de classes, que exige a especialização profissional. Para Mário, neste tipo de sociedade, a contempo-

rânea, o “homem do povo” é vítima da divisão desigual de poder que repercute na alienação de seus meios de produção e na perda da compreensão global que possuía o “primitivo”. A arte na sociedade contemporânea está sob mãos especializadas, as quais podem tornar possível ao homem restabelecer parte da unidade perdida.

Na palestra comemorativa dos vinte anos da Semana de 22, *O Movimento Modernista*, conferência que proferiu no Rio de Janeiro em abril de 1942, perguntava Mário:

[...] quem se revolta mais contra o politonalismo de um Lourenço Fernandes, contra a arquitetura do Ministério da Educação, contra os versos “incompreensíveis” de um Murilo Mendes, contra o *personalismo* de um Guignard? (ANDRADE, 2002, p. 275-276).

Pequena, mas importante, menção ao artista. Guignard aqui aparece, sem sombra de dúvidas, identificado como moderno. Por outro lado, a menção ao artista aparece nas palavras de Mário no momento de revisão – *mea culpa* – e crítica às tendências individualistas – o personalismo – da arte moderna e ao que ele se referiu durante a conferência como “direito permanente à pesquisa estética” efetuado pelo Modernismo Brasileiro.

---

<sup>i</sup> Guignard dava aulas de desenho e pintura para as crianças órfãs de militares, serviço oferecido gratuitamente pelo artista de 1931 a 1943 à Fundação Osório, entidade que amparava as famílias de militares falecidos. No quadro *A Família do Fuzileiro Naval* o fuzileiro não está presente, trata-se aqui de sua família, a esposa viúva e os filhos órfãos. Os mais velhos, entretanto, já seguem a carreira do pai e estão fardados segundo as patentes destinadas aos jovens adolescentes iniciantes na carreira. A pintura tocava em um assunto doloroso para Guignard, a perda do pai para o núcleo familiar, mas o artista não deixa transparecer esta significação passional no quadro. O pintor perdeu seu pai aos 10 anos, e a partir do segundo casamento da mãe, foi afastado pelo padrasto do contato com a irmã e a mãe, estudando em colégios interinos.

<sup>ii</sup> Mário nunca publicou uma linha em suas críticas de artes visuais a respeito dos “retratos populares” de Guignard.

<sup>iii</sup> “A fotografia permitiu o acesso às demais classes sociais – não só aos abastados – a experiência de transformar-se em objeto-imagem e o retrato de casamento é o mais difundido, entre todos os outros, alimentando, especialmente, o imaginário feminino, desde a infância, com lembranças e sentimentos exalados dos álbuns de retratos” (FIGUEIREDO, 2006, p.12).

<sup>iv</sup> Ronaldo Brito aproxima os dois artistas, mas conclui que a “autonomia” alcançada por Matisse, tem para Guignard o significado de uma “liberdade moderna” e que, inclusive, permite-lhe integrar o passado, compor com os “valores artísticos tradicionais” (BRITO, 1982, p.11).

<sup>v</sup> É neste sentido que Guignard é recuperado e admirado por uma nova geração de pintores e artistas dos anos 80, como Leda Catunda, Beatriz Milhazes, Sérgio Romagnolo, etc.

<sup>vi</sup> Segundo Elizabeth Travassos, Mário percebe o perigo do descuido no artesanato das obras com as novas liberdades conquistadas na Semana de 22: “No decorrer do tempo, os termos fortes das equações estéticas do início dos anos 20 – lirismo e expressão – foram acrescidos



de queixas da falta de apuro técnico e estudo sério das tradições e convenções.” (TRAVASSOS, 1997, p.44).

vii Segundo Avancini, para Mário de Andrade Portinari “demonstraria, os três momentos históricos: o da afirmação nacional, pela relevância dos temas abordados; pela imposição de uma forte personalidade artística, senhor absoluto de uma técnica admirável, parceiro dos grandes mestres renascentistas; e, por fim, por sua projeção universal, no seu **artefazer** moralizador e comprometido com seu tempo e com os destinos da humanidade” (AVANCINI, 1998).

viii Posteriormente, esse caráter de inacabado foi mais amplamente desenvolvido no final de sua fase mineira.

ix Remeto ao artigo de Carmem L. N. de Figueiredo (2006), que discute a intersecção de imagens de álbuns de família na literatura, fotografia de retratos posados e na pintura, em que a autora comenta e analisa os retratos populares de Guignard.

## Referências

ANDRADE, Mário de. **Aspectos da literatura brasileira**, 6ªed., Belo Horizonte, Itatiaia, 2002.

\_\_\_\_\_. Artigo. **Diário de Notícias**, São Paulo, 29.10.1944. Arquivo IEB-USP.

AVANCINI, José Augusto. **Expressão plástica e consciência nacional na crítica de Mario de Andrade**. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1998.

BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. A Modernidade como paradoxo: Modernidade estética no Brasil. In: MIRANDA, Wander Melo (org.). **Narrativas da Modernidade**. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

BOSI, Alfredo. Situação de Macunaíma. In **Céu, inferno**, São Paulo, Ática, 1988.

BRITO, Ronaldo. **Só olhar**. In: ZÍLIO, Carlos (org.). **A Modernidade em Guignard**. Rio de Janeiro: PUC-RJ, 1982.

FERRAZ, Geraldo. In: **O Jornal**, Rio de Janeiro, 25 mar. 1945, seção Revista.

FIGUEIREDO, Carmem Lúcia Negreiros de. Sedução da imagem, dilemas de cultura: a pose. In: **Fênix Revista de História e Estudos Culturais**, Rio de Janeiro, vol.3, ano III, nº3, julho/agosto/setembro 2006.

MACHADO, Lourival Gomes. **Retrato da Arte moderna do Brasil**. Coleção [do] Departamento de Cultura do Município de São Paulo, vol. XXXIII, São Paulo, 1946.

TRAVASSOS, Elizabeth. **Os Mandarins Milagrosos: Arte e Etnografia em Mário de Andrade e Béla Bartók**. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura; Funarte; Jorge Zahar, 1997.

VITUREIRA, Cipriano S. **Sentido humanista de la pintura brasileña contemporânea**. Montevideo: Asociación Uruguaya de Profesores de Idioma Português, 1947.

## Currículo resumido do autor

Marcos Rodrigues Aulicino é Professor no Departamento de Artes Visuais do Centro de Educação, Comunicação e Artes (CECA) da Universidade Estadual de Londrina (UEL), Paraná. Defendeu sua tese de doutoramento no Departamento de Artes Plásticas, Instituto de Artes (IA) da UNICAMP, Campinas, SP, intitulada *O distante próximo, o próximo distante: a elaboração de um espaço imaginário nas paisagens de Guignard*.