



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO JOÃO DEL-REI
DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA**

GIOVANA BENEDITA CARDOSO SPINHARDI

**O DESENHO DE UM BRASIL MODERNO NAS PAISAGENS GRÁFICAS DE
GUIGNARD (1942-1962)**

SÃO JOÃO DEL-REI

2023

GIOVANA BENEDITA CARDOSO SPINHARDI

**O DESENHO DE UM BRASIL MODERNO NAS PAISAGENS GRÁFICAS DE
GUIGNARD (1942-1962)**

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de São João del-Rei como requisito parcial para a obtenção do título de Mestra em História.

Área de concentração: Poder e Cultura

Linha de pesquisa: Cultura e Identidade

Orientador: Prof. Dr. Danilo José Zioni Ferretti

SÃO JOÃO DEL-REI

2023

Ficha catalográfica elaborada pela Divisão de Biblioteca (DIBIB)
e Núcleo de Tecnologia da Informação (NTINF) da UFSJ,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

S757d Spinhardi, Giovana Benedita Cardoso.
O desenho de um Brasil moderno nas paisagens
gráficas de Guignard (1942-1962) / Giovana Benedita
Cardoso Spinhardi ; orientador Danilo José Zioni
Ferretti. -- São João del-Rei, 2023.
215 p.

Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-Graduação em
História) -- Universidade Federal de São João del
Rei, 2023.

1. Alberto da Veiga Guignard. 2. paisagens
gráficas. 3. sociabilidades. 4. arte brasileira. I.
Ferretti, Danilo José Zioni , orient. II. Título.



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO JOÃO DEL-REI
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

OUTROS Nº 642 / 2023 - PGHIS (13.19)

Nº do Protocolo: 23122.012815/2023-55

São João del-Rei-MG, 05 de abril de 2023.

Este exemplar da dissertação "**O DESENHO DE UM BRASIL MODERNO NAS PAISAGENS GRÁFICAS DE GUIGNARD (1942-1962)**", de **GIOVANA BENEDITA CARDOSO SPINHARDI**, corresponde à redação final aprovada pela banca examinadora em 30 de março de 2023, composta pelos professores doutores: Danilo José Zioni Ferretti (UFSJ), orientador, Vanessa Beatriz Bortulucce (UNIFAI), examinadora externa, e Leticia Martins de Andrade (UFSJ), examinadora interna.

(Assinado digitalmente em 07/04/2023 09:08)

DANILO JOSE ZIONI FERRETTI
PROFESSOR DO MAGISTERIO SUPERIOR
DECIS (12.13)
Matrícula: 2486230

(Assinado digitalmente em 05/04/2023 10:19)

LETICIA MARTINS DE ANDRADE
PROFESSOR DO MAGISTERIO SUPERIOR
PGHIS (13.19)
Matrícula: 1544629

(Assinado digitalmente em 06/04/2023 14:46)

VANESSA BEATRIZ BORTULUCCE
ASSINANTE EXTERNO
CPF: 163.497.468-99

Para verificar a autenticidade deste documento entre em
<https://sipac.ufsj.edu.br/public/documentos/index.jsp> informando seu número: **642**, ano:
2023, tipo: **OUTROS**, data de emissão: **05/04/2023** e o código de verificação: **ad0f077a36**

AGRADECIMENTOS

Sendo impossível agradecer, de fato, a todos os que colaboraram com este trabalho, das mais variadas maneiras, registro aqui, de modo incompleto, algumas entre as tantas pessoas que me ajudaram nessa jornada.

Primeiramente, agradeço ao meu orientador, Prof. Dr. Danilo José Zioni Ferretti, por abrir as portas de sua sala de aula para que eu pudesse retomar meus estudos ainda como aluna especial da Pós-graduação, por suas sugestões de leitura, pelas dicas de como pesquisar (mas sempre respeitando a minha autonomia nos caminhos da pesquisa), pela leitura da dissertação e por seus pareceres sempre muito precisos e pautados pelo rigor científico. Agradeço a sua coragem e disposição em me orientar nessa jornada do mestrado e, sobretudo, por depositar confiança na viabilidade da pesquisa.

Meus agradecimentos especiais à Prof^{ta} Dra. Leticia Martins de Andrade por sua generosidade em compartilhar seus vastos conhecimentos sobre História da Arte e por transmitir conceitos e conteúdos densos e complexos de forma tão clara, compreensível e gentil. Agradeço, de igual modo, a sua supervisão, sempre efetiva e fundamental, na condução das atividades relacionadas ao desenvolvimento do Estágio de Docência, a sua disponibilidade para ler e avaliar meu texto e sua aceitação em participar das bancas do exame de qualificação e da defesa da dissertação.

Também quero externar a minha mais sincera gratidão à Prof^{ta} Dra. Vanessa Beatriz Bortulucce por tão prontamente ter aceitado participar das bancas de qualificação e de defesa da dissertação, pela leitura e sinalizações tão apuradas e sensíveis para o aprimoramento deste trabalho.

Agradeço, igualmente, a todos (as) professores e professoras do Programa de Pós-graduação em História da UFSJ, bem como aos colegas do mestrado, com os quais tive a grata oportunidade de interagir e muito aprender.

Registro, também, um agradecimento especial à Universidade Federal de São João del-Rei pelo financiamento destinado ao desenvolvimento dessa pesquisa.

Estendo minha gratidão ao Assistente em Administração do Programa de Pós-Graduação em História da UFSJ, Ailton A. de Assis, sempre muito prestativo em providenciar a resolução dos trâmites administrativos relacionados ao discente da pós-graduação.

Não poderia deixar de agradecer ao amigo Saul Ferdinando Carvalho pelas muitas conversas sobre arte e pelos livros sobre arte brasileira.

Agradeço ao Juan Carlos pelo incentivo e apoio de sempre e, sobretudo, à Marina, a razão de tudo, a luz que ilumina os meus dias com sua alegria e ternura, a quem eu dedico esse trabalho.

Quando eu tinha cinco anos de idade, minha avó paterna, Mariquinha, presenteou-me com um pequeno quadro negro, o qual continha, na parte superior de sua moldura, uma frase alentadora: “O estudo é a luz da vida”. Fui a primeira pessoa da minha família a obter um diploma de ensino superior e de pós-graduação em Universidades Públicas. Em razão disso, e de inúmeros outros motivos, quero prestar meus mais sinceros agradecimentos à minha avó Mariquinha (*in memoriam*) – que sempre me incentivou a trilhar o caminho do estudo – e aos meus pais, Irma e Roberto, que não mediram esforços para que minha irmã e eu tivéssemos uma Educação de boa qualidade.

RESUMO

A presente pesquisa tem como objeto de estudo o artista Alberto da Veiga Guignard. Através do delineamento de sua trajetória e das suas redes de sociabilidade buscamos investigar as possíveis vias pelas quais alguns desenhos de paisagens, produzidos pelo artista, participaram das iniciativas e dos desdobramentos implementados por artistas e intelectuais com vistas a equacionar o binômio modernismo e nacionalismo no âmbito cultural do país àquela época. O recorte temporal da pesquisa se concentrou entre os anos de 1942 e 1962 e a delimitação espacial focou o Rio de Janeiro, Belo Horizonte e as cidades históricas de Minas Gerais, principais lugares de atuação de Guignard desde que o artista retornou definitivamente da Europa para o Brasil, em 1929.

Palavras-chave: Alberto da Veiga Guignard; paisagens gráficas; sociabilidades; arte brasileira.

ABSTRACT

This research has as object of study the artist Alberto da Veiga Guignard. Through the outlining of his trajectory and his sociability networks, we seek to investigate the possible ways in which some landscape drawings, produced by the artist, participated in the initiatives and developments implemented by artists and intellectuals with a view to equating the binomial modernism and nationalism in the context of culture of the country at that time. The temporal cut of the research was concentrated between the years of 1942 and 1962 and the spatial delimitation focused on Rio de Janeiro, Belo Horizonte and the historic cities of Minas Gerais, main places of performance of Guignard since the artist returned definitively from Europe to the Brazil, in 1929.

Keywords: Alberto da Veiga Guignard; graphic landscapes; sociability; Brazilian art.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	9
CAPÍTULO 1 - PAISAGEM E IDENTIDADE NACIONAL.....	21
1. 1. Sobre a natureza do desenho e da paisagem nas artes visuais.....	21
1. 2. O olhar para a montanha e a paisagem nos séculos XVIII e XIX.....	33
1. 3. Viajantes, paisagem e nacionalismo no Brasil entre os séculos XVIII e XIX.....	44
1. 3. 1. A paisagem na arte mineira.....	64
1. 4. Nacionalismo, natureza e patrimônio no início do século XX.....	70
CAPÍTULO 2 - OS ANOS DE GUIGNARD NO RIO DE JANEIRO (1929-1943).....	77
2. 1. O reencontro com a paisagem brasileira.....	77
2. 2. As redes de sociabilidade artística no Rio de Janeiro (1929-1943).....	88
2. 2. 1. Guignard e o grupo de escritores modernistas no Rio de Janeiro.....	88
2. 2. 2. Guignard e a Sociedade Pró-Arte.....	96
2. 2. 3. Guignard e o Club de Cultura Moderna.....	102
2. 2. 4. Guignard e o ensino de desenho e pintura.....	105
2. 2. 5. O jornal <i>A Manhã</i> (1925-1953).....	109
2. 2. 6. O “Álbum de Guignard” (1942-1943).....	112
CAPÍTULO 3 - GUIGNARD E A ILUSTRAÇÃO DE LIVROS.....	135
3. 1. A busca pela modernidade do livro na década de 1930: o diálogo entre literatura e artes visuais.....	136
3. 2. As ilustrações para o livro <i>O Homem e a Montanha</i> (1944).....	140
3. 3. As ilustrações para os livros <i>Passeio a Sabará</i> (1952) e <i>Passeio a Diamantina</i> (1960).....	152
3. 3. 1. Análise da primeira série de paisagens para <i>Passeio a Sabará</i> e <i>Passeio a Diamantina</i>	158
3. 3. 2. Análise da segunda série de paisagens para <i>Passeio a Sabará</i> e <i>Passeio a Diamantina</i>	172
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	197
REFERÊNCIAS.....	200

INTRODUÇÃO

O presente trabalho, que versa sobre Guignard e algumas de suas paisagens gráficas, é o resultado de dois anos de pesquisa realizada durante o mestrado no Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de São João del-Rei. Porém, o interesse em estudar Guignard, especialmente a sua produção de paisagem, é algo que me acompanha já faz algum tempo, mais precisamente desde uma viagem que fiz a Ouro Preto, em 1999, quando visitei o Museu Casa Guignard e me encantei com algumas das suas paisagens imaginantes e com as construções visuais criadas por Guignard na composição de suas paisagens. Desde então, aquelas imagens ficaram guardadas na minha memória de forma latente.

Em 2018, voltei para a universidade como aluna especial da pós-graduação. Foi quando tive contato com leituras e discussões sobre algumas tendências teórico-metodológicas e sobre os debates da historiografia contemporânea em torno de temas voltados para a história da cultura, para a história dos intelectuais e, também, para noções de identidade nacional. Foi aí que reavivou a ideia de estudar Guignard, a sua vida e a sua arte.

O objeto de nossa pesquisa é, portanto, o artista Alberto da Veiga Guignard. Investigamos a produção de gênero paisagístico do pintor, especialmente alguns desenhos, e as possíveis vias através das quais essa produção se relaciona com as propostas do modernismo e com o projeto político do Estado brasileiro e de alguns grupos e instituições com vistas à construção de uma identidade nacional.

O recorte espacial de nossa pesquisa está delimitado pelas cidades do Rio de Janeiro, Belo Horizonte e cidades históricas de Minas Gerais, que foram os principais lugares de atuação do pintor desde que este retorna definitivamente da Europa, em 1929. O recorte temporal se insere entre os anos de 1942 e 1962.

A focalização no cenário brasileiro e a captação da natureza do país a partir de um olhar moderno imprimem um caráter bastante singular à pintura de Guignard, destacando-o como um dos principais artistas do gênero paisagístico do país, embora tenha se dedicado, também, à produção de retratos, cabeças de Cristo, naturezas-mortas e, em menor grau, ao gênero histórico.

Ainda que Guignard tenha se consagrado nos mais diversos gêneros do desenho e da pintura, o seu interesse genuíno pela paisagem brasileira nos colocou diante de alguns questionamentos: Guignard esteve envolvido com a questão da construção de um projeto

nacional, a busca por uma identidade brasileira que permeia a obra de artistas modernistas como Cândido Portinari, Tarsila do Amaral, Mário de Andrade, dentre outros? Por quais vias a produção de paisagens de Guignard teria se comunicado com a tradição de gênero paisagístico do país, com os debates nacionalistas que permeavam a sua época, e com a busca por uma caracterização “atual e moderna” da sociedade e da natureza do Brasil?

A produção artística de gênero paisagístico, no Brasil, remonta ao período colonial, embora relegada a um gênero menor dentro do campo das artes visuais. No século XIX, quando a pintura de paisagem passa a ser valorizada como um gênero independente, esta desempenhou um papel extremamente relevante na formação da identidade cultural da nação, sobretudo na construção simbólica do território.

Desde o século XIX, os cientistas, “homens das letras” e artistas dedicaram-se, com grande afinco, à necessidade, própria daquela época, de fundar uma geografia e uma paisagem para o Brasil. As modalidades de apreensão do espaço físico e da natureza se estenderam por diversas áreas da produção de conhecimento e de expressão humanas, como nas ciências, na literatura e nas artes visuais e, sob esse aspecto, é que a pintura de paisagem colaborou, desde o século XIX, consolidando-se no século XX com o modernismo, tanto para a fundação artística da nacionalidade quanto para a construção de símbolos que tomariam parte da concepção de nação que o Estado brasileiro, e as instituições a ele ligadas, pretendiam forjar naquele momento.

Partindo do pressuposto de que a imagem possui um caráter cognitivo e de forte carga de afetividade, ou seja, o objeto visual colabora com os processos sociais e, portanto, carrega em si uma historicidade, o presente trabalho procurou lançar luz sobre o valor cognitivo dos objetos da cultura visual, uma seleção de desenhos e ilustrações de gênero paisagístico de Guignard, no sentido de entender como estes poderiam ter colaborado para a construção de uma nacionalidade brasileira e de uma memória sobre o Brasil entre os primórdios da década de 1940 e início da década de 1960. Desse modo, esperamos contribuir com uma parcela de esclarecimentos para os estudos na área da história cultural acerca do papel desempenhado pelas artes figurativas na formação da identidade cultural da nação e na construção simbólica do território.

Cumpramos esclarecer, a partir desse ponto, quais os aportes teóricos que orientaram nosso estudo. Um dos conceitos centrais de nossa pesquisa é o conceito de paisagem. A respeito do que exatamente nos referimos quando falamos de paisagem? Qual realidade é indicada por esse conceito? Que práticas e valores estão presentes nesse termo?

Segundo Simon Schama, a palavra *landscape* [paisagem] passou a ser usada na língua inglesa no final do século XVI oriunda da Holanda. *Landschaft*, o termo equivalente para paisagem no idioma alemão, possuía a conotação tanto de uma região de ocupação humana – uma jurisdição – quanto de uma área digna de ser objeto de registro pictórico (SCHAMA, 1996, p. 20).

Pelo exposto acima percebe-se que o conceito de paisagem é um termo polissêmico e, em razão disso, permeado por um aspecto de muita mobilidade. Ademais, conforme sinaliza Besse (2014, p. 11), o conceito de paisagem é usado por diferentes disciplinas que fazem dela o seu campo de estudos e de intervenções, muito embora essas disciplinas não pensem as mesmas coisas nem mobilizem os mesmos sentidos ao se debruçarem sobre a problemática da paisagem.

Em termos teóricos, Besse propõe cinco sentidos possíveis para o conceito de paisagem, que pode abranger os sentidos de:

- I) *representação cultural*, (principalmente aquele informado pela pintura);
- II) *um território produzido pelas sociedades na sua história* [em um sentido atrelado à geografia];
- III) *um complexo sistêmico* [vinculado às noções de meio ambiente e ecologia];
- IV) *um espaço de experiências sensíveis*, [sentido ligado à noção de memória];
- V) [e, por fim,] *um local ou um contexto de projeto* [conforme conotações arquitetônicas e urbanísticas] (BESSE, 2014, p. 12, grifos do autor).

Ainda que o termo paisagem envolva diferentes noções e sentidos, Besse argumenta que a conjugação de todos esses diferentes discursos e perspectivas – que são utilizados pelas diferentes áreas do conhecimento que têm a paisagem como um instrumental teórico para suas análises e estudos – deve ser considerada quando mobilizamos o conceito de paisagem (BESSE, 2014).

O sentido de paisagem que nos valemos em nossa pesquisa é aquele relacionado à ideia da paisagem como uma representação cultural e social, preconizados por Simon Schama, Anne Cauquelin e Jean-Marc Besse. Guardadas as devidas especificidades em relação à linha de pensamento desenvolvida pelos autores, estes convergem em relação à ideia de que, longe de ser uma visão real da natureza, a paisagem é uma expressão elaborada a partir dos muitos olhares e percepções humanas, que carregam consigo culturas, valores e experiências diversos (SCHAMA, 1996; CAUQUELIN, 2007; BESSE, 2014).

A partir dessa perspectiva, mais importante que a configuração de um espaço existente, a paisagem é uma forma de transmitir as muitas experiências – sejam elas de natureza cultural, histórica, ambiental, afetiva, mnemônicas – que resultam da relação estabelecida entre o ser humano e um determinado espaço. Nesse sentido, a paisagem existe enquanto

apropriação cultural do mundo e ela “fala-nos dos homens, dos seus olhares, dos seus valores e, não, propriamente do mundo exterior” (BESSE, 2014, p. 13).

Nação, nacionalismo e identidade nacional são outros importantes conceitos presentes em nossa pesquisa que se pautou pelas contribuições teóricas desenvolvidas por Benedict Anderson e Eric Hobsbawm.

Na concepção de Anderson, a nação é como um sistema classificatório, por meio da qual se evidenciam categorias que ligam o Estado a seus membros e estes entre si. O território e a língua são categorias que dão suporte a um sentimento de pertencimento e lealdade entre os membros de uma nação, bem como a ideia de uma “tradição cultural” comum. Essa ligação se efetiva através das representações simbólicas concebidas justamente com o propósito de idealizar as “comunidades imaginadas” sendo esta, portanto e de igual modo, uma representação. Assim, as nações são definidas por Anderson como representações forjadas pelos Estados e pelo nacionalismo, são comunidades políticas imaginadas e que possuem algumas características em comum como limites ou fronteiras, soberania e uma determinada ideia de comunidade (ANDERSON, 2008, p. 32).

A exemplo de Anderson, Eric Hobsbawm afirma categoricamente: “as nações não formam o Estado e o nacionalismo, mas sim o oposto” (HOBSBAWM, 2020, p. 19). Sob essa perspectiva, o nacionalismo é o uso do símbolo “nação” para a realização de um projeto político, por parte dos dirigentes de um determinado Estado em um determinado período. O nacionalismo, por meio de um discurso homogeneizador dos sentidos da nação, controla os sentimentos que unem e diferenciam determinados grupos entre si.

Hobsbawm, por sua vez, não se propõe a criar uma definição, a priori, do que constitui uma nação. Sua abordagem em relação ao conceito de nação concede atenção particular às mudanças e às transformações do conceito, especialmente em relação ao fim do século XIX. Hobsbawm não considera a nação como uma entidade social possuidora de uma origem determinada e com aspecto imutável; antes, a nação pertence a um período particular e historicamente recente e, na sua perspectiva, a formação das nações, bem como das suas “tradições culturais”, é resultado “do artefato, da invenção e da engenharia social” (HOBSBAWM, 2020, p. 18).

O nosso objeto de pesquisa é um artista e, por conseguinte, um intelectual. Nesse sentido, é preciso delimitarmos quais os significados de intelectual utilizados como aporte teórico em nosso estudo: são as noções de intelectual, postuladas pelos historiadores Jean-François Sirinelli e François Dosse.

Sirinelli (2003) e Dosse (2004; 2007) tecem argumentos que apontam a problemática envolvida na definição do conceito intelectual baseada em critérios demasiado rígidos. Ambos avaliam que o conceito é permeado por uma constante oscilação, haja vista as inúmeras transformações pelas quais passaram a noção e o vocábulo ao longo da história. Ademais, os dois autores destacam os aspectos polissêmicos contidos no termo que pode abarcar uma pluralidade de acepções, representações, modalidades e nuances, as quais, muitas vezes, podem coexistir em um mesmo período. Assim sendo, na perspectiva de ambos os historiadores, torna-se redutora – resvalando até mesmo para uma aporia – a tentativa de definição do termo intelectual.

Em relação ao tópos modernismo, a produção bibliográfica mais recente sobre o tema no Brasil tem demonstrado, de forma inequívoca, que o termo modernismo comporta uma variedade de sentidos, sobretudo quando associado às noções de moderno e modernidade. O movimento modernista brasileiro, assim como em outras partes do mundo, foi construído de modo coletivo e plural haja vista a formação de uma infinidade de revistas, jornais, associações e grupos que, embora partilhassem projetos, também travavam acirradas disputas no intuito de fazer prevalecer a posição de determinado grupo dentro do movimento. Marcos importantes ocorridos em São Paulo, como a Semana de 1922 e a criação da Revista *Klaxon* (1922-23), converteram-se numa espécie de evento fundador ou ato inaugural do movimento modernista. No entanto, é preciso sublinhar que o modernismo no Brasil tem seus primórdios e delinea-se anteriormente, e, na medida em que surgem novos grupos e meios de divulgação do movimento em outras regiões do país, o modernismo se multiplica em propostas e experiências diversas (FIGUEIREDO, 2003; MARQUES, 2011, CARDOSO, 2022).

Abordando a pluralidade de propostas modernistas, em nível global e no Brasil, Rafael Cardoso escreve:

Quanto mais se comparam as diferentes experiências nacionais e regionais, menos convincente se torna o argumento a favor de um entendimento único sobre o que é o modernismo.

Ante as variadas manifestações da arte moderna em escala global, faz sentido falar em “multiplicidade de modernismos”, no plural, conforme propôs Perry Anderson, há mais de três décadas. [...] As evidências em nível mundial apontam para a existência de uma série de modernismos alternativos, que se entrecruzam e se sobrepõem a partir da década de 1890, se não antes, para constituírem juntos um campo ampliado de trocas modernistas. Cada uma das diversas partes não comunga necessariamente de todas as qualidades formais, pressupostos teóricos ou estruturas sociológicas que caracterizam o restante; e toda tentativa de reduzir a pluralidade de exemplos a uma narrativa única resulta necessariamente em simplismo.

O sentido maior do modernismo no Brasil só pode ser compreendido ao considerar outras correntes de modernização cultural em paralelo àquela geralmente reconhecida. O termo costuma ser aplicado no contexto

brasileiro de modo estreito e bastante peculiar, revelando os pressupostos que o embasam. Os nomes do nosso cânone derivam quase exclusivamente das esferas elitistas de literatura, arquitetura, arte e música eruditas, enquanto os modernismos alternativos que brotaram da cultura popular e de massa são esquecidos ou ignorados (CARDOSO, 2022, p. 17).

A existência de uma pluralidade de formas e manifestações do modernismo no Brasil até era reconhecida pelos próprios partícipes do movimento modernista no Brasil, porém esse reconhecimento se restringia ao diminuto círculo, formado por uma elite de intelectuais à qual estes pertenciam:

Rodrigo Melo Franco de Andrade [diretor do SPHAN de 1937 a 1967], em 1952, rememorando essa época, atualizava seu pertencimento a um certo grupo de modernistas que denominou a “quarta corrente” – nome que faz referência aos outros grupos existentes, um deles organizado em torno de Graça Aranha, Ronald de Carvalho e Renato Almeida; outro, os “verde-amarelos”, tendo Plínio Salgado, Cassiano Ricardo e Menotti Del Picchia à frente; ou ainda, o grupo de tendência esteticista de Guilherme de Almeida (CHUVA, 2003, p. 315).

No que diz respeito à valorização, ou não, das diferenças regionais com vistas de atualização da cultura brasileira e da constituição de nossa modernidade e identidade, Márcia Chuva (2003) ressalta que um acalorado debate em torno das origens da nação foi desencadeado, o que gerou uma divisão entre os modernistas: para alguns, as características regionais estavam associadas à ideia de atraso e empecilho para a atualização da cultura brasileira e, para outros, ao contrário, eram depositárias da verdadeira identidade. Acerca de tais teses, Rodrigo Melo Franco de Andrade, Carlos Drummond de Andrade e Lúcio Costa compartilhavam do mesmo ponto de vista e possuíam uma postura de defesa da universalidade e da origem comum da cultura e da arte. É importante salientar que o influxo do posicionamento desses notáveis 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), em 1937.

Sem considerarmos os estudos já consagrados sobre Guignard, como os de Lélia Coelho Frota, Frederico Morais, Clarival do Prado Valladares, dentre outros clássicos, em nossos levantamentos acerca de estudos dedicados ao artista desenvolvidos nos últimos anos, deparamo-nos com uma vasta e profícua produção bibliográfica. Entre os trabalhos mais recentes que versam sobre Guignard e sua arte, destacamos algumas fontes que nortearam os primeiros passos deste trabalho e orientaram algumas partes desta dissertação. A primeira é um artigo de Leonardo Fígoli, *A paisagem como dimensão simbólica do espaço* (2007), que teve um papel de crucial importância na condução da análise de nossas fontes primárias,

sobretudo, na avaliação das ilustrações de Guignard para o livro *O Homem e Montanha*, de João Camillo de Oliveira Torres. Nesse artigo, Fígoli avalia a obra de Guignard sobre a paisagem regional de Minas Gerais não como uma mera “visão de mundo” do artista, mas como uma representação artística que constitui a base de uma ideologia regional, bem como a da autoimagem dos seus habitantes.

A segunda fonte é a tese de doutorado de Marcos Rodrigues Aulicino (2007), o qual analisa as vistas e as “paisagens imaginantes” de Guignard em seus aspectos formais e de contexto. Para tanto, o autor se debruça sobre as observações da época e a crítica mais recente – que reposicionou o trabalho de Guignard dentro do modernismo brasileiro a partir, justamente, da sua produção de gênero paisagístico – além de apresentar o panorama do meio intelectual do Rio de Janeiro no período em que Guignard aí viveu (1929-1943). Por tais vias, Aulicino nos conduz ao cerne da sua tese, cuja proposição é a de que Guignard estabeleceu uma espacialidade específica em suas obras, ao conduzir o olhar do espectador para o longínquo, para o distante, promovendo, ao mesmo tempo, uma interiorização dos conteúdos e uma aproximação com cenas e elementos formais, presentes no espaço visual das obras, que nos remetem a uma experiência sensorial profunda de identificação, familiaridade e afetividade.

Uma terceira fonte, igualmente essencial, que norteou nossa pesquisa é a dissertação de mestrado de José Augusto Ribeiro (2009), na qual o autor analisa a trajetória e a produção artística de Guignard nas décadas de 1930 e 1940, período em que a sua obra é associada a aspectos líricos. Ribeiro procura mostrar como tais aspectos podem estar vinculados à proximidade do pintor com os poetas Manuel Bandeira, Murilo Mendes e, também, com o artista Ismael Nery. Tendo em vista os debates em torno da questão nacional que envolviam os mais diversos setores da sociedade brasileira à época, Ribeiro também avalia a obra de Guignard a partir dessa perspectiva.

Cabe ressaltar, ainda, o estudo de Taisa Helena Pascale Palhares (2010) que analisa as relações entre linguagem moderna, tradição, caráter nacional e lirismo na obra de Guignard. A partir do aprofundamento das fontes, do delineamento do período de formação do artista na Europa e da avaliação da recepção crítica inicial da sua obra, a autora procura compreender como se estruturou o espaço singular de seus trabalhos. Palhares também procura enfatizar como, ao longo da trajetória do artista, este retoma diversos elementos estéticos em seus trabalhos.

E, por fim, destacamos o trabalho de Mariana Rodi Thomaz (2018) que considera a existência de duas vertentes principais na produção de paisagens em Guignard: um

paisagismo documental sobre Ouro Preto e outras cidades mineiras identificadas como patrimônio; e as paisagens “imaginantes”, nas quais predominam as fantasias da memória. A partir dessas duas premissas sobre o gênero paisagístico produzido por Guignard, Thomaz procura mostrar como essas imagens colaboraram para a construção de uma memória coletiva sobre o Brasil e a nacionalidade brasileira.

Considerando esses trabalhos como referência, a nossa inserção no debate acerca de Guignard se deu através do estudo da trajetória e das sociabilidades do artista no sentido de averiguar de que forma este dialogou com a tradição da produção de paisagens e logrou imprimir uma abordagem moderna e *sui generis* ao seu trabalho. Para tal, privilegiamos, em nosso trabalho, a interseção entre a história intelectual e a história da arte e, nesse sentido, nos pautamos pela investigação da trajetória e das redes de sociabilidade de Guignard, durante os anos em que este viveu no Rio de Janeiro (1929-1943) e em Minas Gerais (1944-1962), bem como pela análise de parte da sua produção gráfica de paisagens, sob a perspectiva da história da arte.

O referencial teórico-metodológico para o tratamento da proposta de pesquisa baseou-se nas propostas da nova história política, especialmente aquelas postuladas por Jean-François Sirinelli e por François Dosse. Estes apresentam uma proposta para a elaboração de uma história intelectual a partir do emprego das noções de trajetória e redes de sociabilidade, estas últimas compostas por revistas, jornais, livros que se configuram como o *locus* privilegiado para a fermentação intelectual e, simultaneamente, para vivências, experiências e sociabilidades.

Sirinelli (2003) e Dosse (2004; 2007) destacam, ainda, a possibilidade de se atribuir à sociabilidade uma outra compreensão, na qual se fundem o afetivo e o ideológico. Tal abordagem metodológica apresenta a vantagem de se libertar de explicações baseadas em esquemas de causalidade mecânica ou em estratégias de otimização de interesses e de conquista de poder para dar espaço à complexidade, ao fortuito e à contingência próprios da sociabilidade humana.

Tendo em vista que a paisagem é, essencialmente, uma expressão do ser humano que nos é informada através de um discurso transmitido por meio de uma linguagem não-escrita, o referencial teórico-metodológico utilizado para “lermos” as formas e o conteúdo das imagens pautou-se pelas categorias e pelos processos de análise acionados por Aby Warburg, Erwin Panofsky e Fayga Ostrower de modo a avaliarmos como os aspectos formais das obras fazem a mediação com as questões de conteúdo.

Nesse sentido, para procedermos à leitura das imagens fizemos a análise iconográfica do documento visual, a fim de avaliar a realidade exterior do objeto imagético, descrever os elementos que compõem a imagem e fazer a análise da sua materialidade. Posteriormente, realizamos a análise iconológica, com o objetivo de investigar o significado intrínseco ou conteúdo do documento, pensar seus significados, procurando destacar o contexto da sua produção, da sua intencionalidade e quais os possíveis objetivos do artista ao produzi-la. Por fim, procuramos estabelecer relações do documento visual com outras fontes, sejam elas iconográficas ou de outra natureza, uma vez que, a despeito de a imagem nos apresentar, por si mesma, inúmeras informações, é necessário, muitas vezes, confrontá-la com outros tipos de fonte e, eventualmente, rever as hipóteses formuladas.

O *corpus* documental sobre o qual se baseou nossa pesquisa é composto por fontes de duas naturezas: fontes iconográficas e fontes escritas. Desde o princípio, ainda no projeto de pesquisa inicial, já havíamos definido que faríamos o estudo dos desenhos de paisagens produzidos por Guignard e publicados, entre os anos de 1942 e 1943, no suplemento dominical “Autores e Livros”, do jornal *A Manhã*, em uma seção denominada “Álbum de Guignard”¹. Contudo, com o advento da pandemia do novo coronavírus, as visitas a bibliotecas, museus e arquivos, previstas inicialmente em nosso projeto inicial, escrito e aprovado antes da pandemia, ficaram prejudicadas já que muitas dessas instituições ficaram fechadas ao público com o intuito de mitigar a disseminação do vírus em escala desenfreada entre a população. Isso causou muita incerteza e apreensão em relação ao desenvolvimento do projeto inicial, demandando um redirecionamento dos rumos da pesquisa. Felizmente, as fontes iconográficas, acima citadas, encontram-se digitalizadas e acessíveis ao público através da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Assim sendo, dadas as contingências impostas, nossas análises se fundamentaram na documentação digitalizada pela Biblioteca Nacional e na avaliação das imagens de um bem cultural, no caso, o periódico carioca *A Manhã*, o qual,

¹ Ainda no processo de levantamento das fontes e de elaboração do projeto de pesquisa, inteiramo-nos de que algumas edições originais do jornal *A Manhã*, que contêm o “Álbum de Guignard”, encontravam-se disponíveis para consulta e pesquisa no Museu Casa Guignard, em Ouro Preto. De igual modo, tomamos conhecimento de que uma gama considerável, ou quase a totalidade, das edições do jornal *A Manhã*, que dispunham das paisagens de Guignard, encontravam-se disponíveis para pesquisa, tanto em sua versão física quanto digitalizada, na Biblioteca Nacional e em sua Hemeroteca Digital. No entanto, uma inquietação nos rondava desde o princípio da pesquisa e perdurou até o desfecho dessa dissertação: trata-se do paradeiro dos desenhos originais elaborados por Guignard publicados no jornal *A Manhã*. Consultamos o Museu Casa Guignard e a Biblioteca Nacional sobre a localização dos originais e ambas as instituições nos informaram que desconhecem o local onde estes se encontram, dispondo, apenas, dos jornais da época em seus acervos. Em posse dos desenhos originais, poderíamos aprofundar a análise iconográfica cotejando-os com as imagens, resultantes dos clichês, divulgadas no jornal em seu formato físico e confrontá-los igualmente com as imagens digitalizadas. Ainda que, por uma questão de tempo e de necessidade de conclusão da dissertação, este trabalho não contemple a localização dos desenhos originais do artista – os quais muito possivelmente pertençam a colecionadores particulares – seguimos com nossas buscas a fim de identificá-los.

durante o Estado Novo, tornou-se um órgão oficial do governo Vargas com o propósito de difundir as diretrizes do regime junto a um público bastante variado.

Lançamos mão, ainda, de outras fontes iconográficas, as paisagens desenhadas por Guignard para a ilustração do ensaio de interpretação de João Camillo de Oliveira Torres, *O homem e a montanha* (1944), e dos livros *Passeio a Sabará* (1952) e *Passeio a Diamantina* (1960), da escritora Lúcia Machado de Almeida.

As fontes escritas sobre as quais nos debruçamos para o desenvolvimento da pesquisa foram os livros, acima citados, bem como jornais, revistas, periódicos e cartas nos quais o nome de Guignard tenha sido mencionado. Estas fontes foram coligidas a partir de um trabalho de pesquisa e de leitura crítica dos documentos que faziam referência ao artista, como avaliações dos críticos de arte da época, as suas participações nos Salões Nacionais, exposições, sociedades e instituições de fomento à arte, a aquisição de prêmios pelo artista etc. Baseamo-nos, sobretudo, na avaliação do jornal matutino *A Manhã*, periódico carioca cujas edições diárias, correntes entre os anos 1925 e 1953, encontram-se digitalizadas e acessíveis ao público na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional conforme já sinalizamos anteriormente.

Como já mencionado antes, entre o anos de 1942 e 1943, Guignard foi um dos artistas que colaboraram com o suplemento literário dominical “Autores e livros”, veiculado no periódico *A Manhã*. Em uma seção denominada “Álbum de Guignard” foram publicados os desenhos executados pelo artista, compostos por paisagens da natureza – a partir de seus registros da flora e da fauna do país, em seus aspectos tropicais, e das serras fluminenses – bem como por paisagens das cidades históricas de Minas Gerais, nos quais eram enfatizados os aspectos arquitetônicos do casario colonial.

O jornal *A Manhã* e o suplemento literário “Autores e livros” converteram-se em uma fonte de análise historiográfica de suma importância para a nossa pesquisa uma vez que oferecem uma verdadeira genealogia da vida intelectual brasileira. Ademais, o manuseio de tais documentos possibilitou uma compreensão mais acurada acerca da concepção de literatura e de artes visuais adotada pelo projeto político-ideológico do Estado Novo revelando brechas através das quais pudemos entrever a correlação entre arte moderna e o contexto político imediato, além de desvelar as conexões do meio artístico com os debates ideológicos vigentes à época.

A dissertação é composta por três capítulos, além de introdução, considerações finais e referências. O capítulo 1, Paisagem e Identidade Nacional, apresenta, a princípio, algumas considerações acerca da natureza do desenho e da paisagem nas artes visuais, uma vez que as

paisagens gráficas de Guignard são parte de nosso *corpus* de estudo. Nesse capítulo, buscamos sobretudo reconstituir o tratamento dado à natureza e a trajetória da iconografia da montanha na produção de paisagem no Brasil, em sua relação com o imaginário da montanha e com a construção simbólica da nacionalidade brasileira. Procuramos estabelecer a relação entre produção de paisagem, montanha e identidade nacional e, nesse sentido, delineamos, sem a pretensão de esgotar o assunto, um panorama da produção visual acerca da paisagem, sobretudo no que diz respeito à paisagem do Brasil. Este capítulo tem por objetivo principal oferecer subsídios para a compreensão do modo como a produção paisagística de Guignard dialogou com esse legado visual.

O capítulo 2, Os anos de Guignard no Rio de Janeiro (1929-1943), aborda a trajetória e os espaços de sociabilidade estabelecidos por Guignard durante os anos em que este viveu no Rio de Janeiro (1929-1943). Nesse sentido, tratamos do reencontro do artista com a paisagem do Brasil, após longos anos vividos na Europa, das suas sociabilidades artísticas com os escritores modernistas no Rio de Janeiro, da sua participação na Sociedade Pró-Arte e no Club de Cultura Moderna, bem como das suas atividades voltadas ao ensino de desenho e pintura.

Contudo, o foco principal desse capítulo se concentra na análise das ilustrações do “Álbum de Guignard” publicadas no suplemento literário “Autores e Livros”, veiculado no periódico *A Manhã*. Considerando o suplemento literário como um *locus* privilegiado para a análise do movimento das ideias e da fermentação intelectual, em um momento em que o debate sobre a questão da nacionalidade dominava a ordem do dia, procuramos avaliar em que medida as paisagens do “Álbum de Guignard” se relacionam com a ideia da construção de uma identidade e de símbolos nacionais, algo tão presente no projeto político do governo Vargas entre os anos de 1930 e 1945.

O capítulo 3, Guignard e a ilustração de livros, é dedicado às sociabilidades de Guignard durante os anos em que este viveu em Minas Gerais (1944-1962), Estado para onde se transferiu, em 1944, quando aceitou o convite do então prefeito de Belo Horizonte, Juscelino Kubistchek, para coordenar o curso livre de desenho e pintura na Escola de Belas-Artes, na capital mineira.

A mudança de Guignard para Belo Horizonte inaugurou, em sua trajetória, um período marcado por inúmeras viagens pelas cidades históricas de Minas Gerais, acompanhado de seus alunos mais próximos ou de intelectuais, como a escritora Lúcia Machado de Almeida, seu esposo, o museólogo e diretor do SPHAN em Minas Gerais, Antônio Joaquim de Almeida, e o arquiteto Sylvio de Vasconcellos. Estes colaboraram, de forma intensa e inequívoca, no dimensionamento de uma nova perspectiva cultural para o Estado de Minas

Gerais, sobretudo no que diz respeito à valorização do patrimônio artístico e histórico, a partir das políticas de preservação adotadas pelo Estado e pelo antigo SPHAN.

A partir dessas viagens realizadas pelas cidades históricas de Minas Gerais, Guignard logrou registrar, a partir de uma observação minuciosa da arquitetura, muitos desenhos, alguns dos quais tomaram parte de ilustrações de obras, como o ensaio de interpretação de João Camillo de Oliveira Torres, *O homem e a montanha* (1944), e os livros *Passeio a Sabará* (1952) e *Passeio a Diamantina* (1960), da escritora Lúcia Machado de Almeida, uma espécie de diário de viagens que evoca, em certa medida, as viagens ditas pitorescas e que fizeram parte de uma série de publicações voltadas à valorização do objeto livro através do diálogo entre a literatura e as artes visuais.

Assim, dando continuidade à análise da produção de paisagem e da linguagem desenvolvida por Guignard, por meio de seus desenhos, procuramos mostrar como estes ocuparam um lugar de centralidade, dentro das obras acima citadas, na divulgação e valorização do patrimônio histórico, artístico e natural de Minas Gerais, a partir da ênfase na arquitetura colonial e na topografia montanhosa.

CAPÍTULO 1

PAISAGEM E IDENTIDADE NACIONAL

1. 1. Sobre a natureza do desenho e da paisagem nas artes visuais

O desenho é um dos suportes basilares das artes visuais. Muito além de um vínculo com a definição do contorno, o desenho também está associado à ideia de projeto. Nesse sentido, o desenho encerra tanto um aspecto intelectual, uma vez que ele demanda a compreensão e a leitura, quanto um aspecto ideal, ligado à abstração e a uma ideia que se pretende concretizar posteriormente.

No campo das artes, o desenho e a pintura sempre contribuíram para a composição de uma obra. O desenho exerce a função de estruturar a figuração pictórica, fazendo as vezes de um esqueleto dentro da pintura e servindo a esta. Do ponto de vista da forma, o desenho revela-se de extrema importância, pois a forma dos objetos, definida pelo contorno destes, torna-se essencial para garantir a fidelidade da impressão visual de seus aspectos.

Acerca da relevância da técnica do desenho nas artes visuais, Bortolucce assevera:

Desde suas primeiras aparições nas paredes das cavernas da pré-história até hoje, o desenho assumiu diversos graus de importância na história da linguagem visual. Desenhar significa, antes demais nada, apresentar uma informação visual; com o desenvolvimento da arte ao longo do tempo, o desenho passou a desempenhar inúmeras funções: esboços para pinturas e esculturas; projetos de arquitetura, ilustrações de obras literárias, esquemas compositivos, estudos anatômicos, exercícios visuais livres. As inúmeras teorias e escritos sobre as artes visuais elaboradas pelos próprios artistas e por outros estudiosos ao longo da história destacam a importância do desenho na concepção de uma obra de arte. Muitos destes escritos afirmam que, para um artista pintar bem, é necessário que ele seja antes de tudo um bom desenhista; pois é na experiência do desenho que o artista exercita e testa as proporções, os volumes, a anatomia, o gesto. O desenho é, portanto, um momento essencial na concepção de uma obra (BORTOLUCCE, 2005, p. 16-17).

Os primeiros tratados sobre a pintura, que chegaram até nós, começaram a ser sistematizados no Renascimento, quando o pictórico passa a desempenhar um papel de

acentuado destaque como via de produção de obras pelos artistas desse período. No entanto, apesar do forte interesse na questão da pintura, a importância do desenho é ressaltada, de maneira enfática, nessa tratadística.

Dentre esses tratados, *O livro da arte*, escrito em italiano, por volta de 1400, pelo pintor Cennino Cennini pode ser considerado um dos primeiros que se dedicaram à questão da pintura. Cennini destaca logo no capítulo IV, d’*O livro da arte*, que “o fundamento da arte e de todas as suas obras, desde o princípio, é o desenho e o colorir” (CENNINI, 2018, posição 514, tradução nossa²).

Cennini trata de questões da origem da pintura e do lugar desta em relação a outras artes e ciências. Entre os preceitos de seu tratado, Cennini sugere que o aprendizado do desenho e da pintura devia se basear em copiar e desenhar obras dos grandes mestres e, preferencialmente, as melhores obras destes. Preconiza, igualmente, que seria muito proveitoso para o aprendiz viver em um local onde muitos bons mestres haviam estado. Além disso, o aprendiz deveria reproduzir obras de diferentes artistas, a fim de, dessa maneira, ampliar seu repertório e adquirir um estilo próprio (CENNINI, 2018, posição 645). Contudo, em consonância com a tendência naturalista da pintura do Renascimento, Cennini, defendia que o pintor não deveria meramente copiar dos mestres, mas que o caminho perfeito era o de “retratar o natural” (CENNINI, 2018, posição 659).

Outro grande tratadista sobre a pintura foi Leon Battista Alberti, que, em 1435, concluiu a redação, em latim, do primeiro tratado sobre pintura que chegou até nós, o *Da pintura*³. Nessa obra, Alberti reflete sobre a importância do desenho ou, segundo o autor, a “circunscrição” que “nada mais é que um certo processo de assinalar os contornos das superfícies [...]” (ALBERTI, 2014, p. 105).

Alberti sublinha, ainda, que a elaboração de uma boa pintura não pode prescindir do desenho, sendo este, muitas vezes, uma arte digna de apreciação em si mesma:

Portanto, a pintura resulta da circunscrição, da composição e da recepção de luz. [...] Nenhuma composição e nenhuma recepção de luz se podem louvar onde não exista uma boa circunscrição; e não é raro se ver apenas uma boa circunscrição, isto é, um bom engenho, que em si mesmo é muito agradável (ALBERTI, 2014, p. 102).

2 “El fundamento dell’arte, e di tutti questi lavorii di mano principio, è il disegno e ‘1 colorire” (CENNINI, Cennino. *Il libro dell’arte*. Bauer Books, 2018, posição 514. *E-book* Kindle.

3 *Da pintura* foi composta primeiramente em latim, a língua culta, uma vez que Alberti tinha o propósito de elevar a pintura à condição de arte liberal e, por conseguinte, o *status* social dos pintores. Nesse tratado, dedicado ao arquiteto Filippo Brunelleschi, Alberti descreve os princípios da perspectiva geométrica, inventada por Brunelleschi anos antes, e defende o uso de outras ciências e artes para o aprimoramento da prática da pintura, como a matemática, a óptica e a retórica.

Acerca de tal aspecto, qual seja, a condição do desenho como uma obra de arte em si mesma, Bortulucce argumenta que, embora em alguns momentos da história o desenho tenha sido visto apenas como uma técnica auxiliar na elaboração de uma arte pictórica ou escultórica,

as experiências visuais que antecedem a obra de arte são a própria obra de arte em sua essência constitutiva; não são nem mais ou nem menos importantes do que a obra final; fazem parte de um único conjunto que agrega as vivências coletivas e individuais do artista. O desenho é tão importante quanto a obra final, uma vez que este pode nos revelar aspectos que a própria obra parece ocultar, esclarecer o processo criativo do artista, informar sobre a composição de uma obra. O desenho é um passeio ilustrado na mente do artista, tão fundamental quanto ler seus escritos, seus diários, seus tratados (BORTULUCCE, 2005, p. 17).

Após os preceitos difundidos por Alberti em *Da pintura*, os escritos mais importantes sobre o desenho possivelmente tenham sido os de Leonardo da Vinci. Em *Trattato della pittura*⁴, Leonardo sistematizou uma série de recomendações para a boa prática da pintura, as quais, sob muitos aspectos, mantinham o vínculo com a tradição de Cennini e Alberti mas, ao mesmo tempo, logravam criar um conjunto de inovações técnicas e teorias sobre o desenho que imprimiram marcas profundas em obras de artistas que o sucederam.

Teresa Poester (2005), escrevendo sobre as técnicas e o tratamento linear e pictórico dado por certas escolas e artistas às suas produções à época do Renascimento, sinaliza que é justamente nesse período que se inaugura a possibilidade de definir, com mais profundidade, diferenças nos estilos.

O linear, característico do *quattrocento* italiano, se torna gradualmente pictórico desenvolvendo-se até as superfícies modeladas do Barroco. As escolas florentina e veneziana apresentam uma relação diferente entre linha e mancha. Para os florentinos, a linha como definição de contornos não tem a mesma função que para os venezianos que exaltavam o valor da cor e dispensavam mesmo os croquis para pintar (POESTER, 2005, p. 55).

Por volta do último quartel do século XVIII, com os primeiros sopros do Romantismo, na Europa, o desenho, gradativamente, passa a dar lugar à mancha como meio de elaborar o contorno, sobretudo porque atendia às possibilidades de expressão do subjetivismo dos pintores românticos, permitia exprimir o motivo da paisagem – seja em seu aspecto pitoresco ou sublime – e viabilizava a utilização da aquarela, que passou a ser cada vez mais valorizada na execução de *pochades* e na pintura ao ar livre.

4 Segundo Barone, “O *Tratado da Pintura* de Leonardo da Vinci, hoje, é resultado da compilação de inúmeros manuscritos do artista, provavelmente reunidos sob a orientação de Francesco Melzi – discípulo e herdeiro de Leonardo – na segunda metade do século XVI. Deste modo, os escritos de Leonardo não chegam a constituir um Tratado sistemático sobre pintura, mesmo que em algumas de suas anotações seja expresso o desejo de redigi-lo.” (BARONE, 1996, p. 358)

Os paisagistas românticos e os impressionistas já privilegiaram as sensações provocadas pela composição das cores e das luzes à precisão das formas estáticas definidas. A pintura ao ar livre dispensa o esboço. [...] No entanto, o gesto repetitivo dos impressionistas mostra, nos toques rápidos, um tracejado de desenho (POESTER, 2005, p. 55)

A partir do romantismo, portanto, o pictórico passa a se libertar pouco a pouco do linear, contudo, como afirma Poester, na passagem acima, não prescinde por completo dos elementos constitutivos do desenho. Em certos momentos ao longo da história da arte, os valores gráficos, como traços e pontos, tiveram um papel de significativa importância na elaboração da pintura, como atestam algumas obras de Monet, Van Gogh ou Toulouse Lautrec.

Ostrower (2013, p. 42), em uma abordagem que trata dos aspectos intelectuais, comunicativos e sociais do desenho, afirma que as linhas de um desenho “poderiam ser comparadas a palavras ditas por alguém, ou a gestos”. E, ainda acrescenta:

Vendo as linhas, é como se ouvíssemos a voz de alguém que nos fala com certo timbre e certa cadência. Evidentemente, as linhas se referem a alguma coisa; elas vêm carregadas de emoção, e a emoção faz com que o artista se expresse de uma maneira específica e não de outra (OSTROWER, 2013, p. 42).

Pelo exposto, percebe-se que o desenho guarda uma dimensão intelectual, comunicativa e, muitas vezes, poética, que sempre se mostrou muito fecunda ao longo da história da humanidade. Desde tempos remotos, com os primeiros desenhos rupestres dos homens da pré-história, até os dias atuais, com as *graphic novels*, passando por inúmeras outras formas de manifestações gráficas, o desenho, seja como processo ou como objeto, revela-se, com todas as suas complexidades e particularidades, um mundo que guarda em si o olhar, o gesto e a matéria.

Em seguida, trataremos da questão da paisagem. Nas artes visuais, a paisagem é a representação de elementos naturais, como montanhas, vales, árvores, rios e florestas, que procura privilegiar a visão ampla destes aspectos, incluindo o céu, a lua, estrelas, a luz e o clima, dispondo-os em uma composição coerente. A paisagem pode, também, ser a representação de elementos culturais, isto é, o ambiente construído pelo homem, onde são expostas principalmente cidades, pontes, monumentos, plantações, estradas, além de focar aspectos da vida e da identidade do povo, seja no campo ou na cidade. A pintura de paisagem pode ainda ser inteiramente imaginária ou copiada da realidade com diferentes graus de precisão. Se o objetivo principal de uma imagem é descrever um lugar real e específico, esta paisagem é considerada uma visão topográfica. Entretanto, tais vistas, muito comuns como

impressões no Ocidente, eram, muitas vezes, consideradas como inferiores em relação às paisagens das belas-artes.

As duas tradições principais em pintura de paisagem provêm da pintura ocidental e da arte oriental e datam de mais de mil anos. Desde os seus primórdios, no Oriente é reconhecida a presença de um elemento espiritual na arte paisagística, possivelmente uma influência do taoísmo e de outras tradições filosóficas. Todavia, no Ocidente, a presença de um caráter místico e filosófico na representação paisagística se torna evidente com o Romantismo.

A pintura de paisagem, até o século XVIII, no Ocidente, era considerada um mero acessório dos demais gêneros da pintura. Uma campina verdejante, por exemplo, ou rochedos despedaçados eram, quando muito, elementos para compor o fundo de um retrato ou de uma obra de gênero histórico, desde que essa paisagem não fosse muito trabalhada. No entanto, a História da Arte, é generosa em apresentar exemplos de obras onde os fundos de paisagem não se limitaram à mera função de ornato, convertendo-se em parte importante do trabalho.

Ao pensarmos a paisagem como uma dimensão simbólica do espaço cujo significado e expressão são produzidos através das representações e discursos que envolvem o lugar-comum, torna-se crucial refletirmos como essas construções culturais contribuem no sentido de atribuir valor a um espaço e à sua memória coletiva. É nesse sentido que Simon Schama, em *Paisagem e Memória* (1996), sublinha a centralidade da paisagem na imaginação e na configuração de espaços, ao sustentar que a paisagem que observamos nada mais é que o produto de uma construção cultural imagética e discursiva, a qual orienta nossa cognição e nosso senso estético. Por mais natural que pareça, a paisagem não é esvaziada de um valor cultural, pois o que vemos como algo externo a nós é uma representação mental de nossas próprias experiências.

Schama, em inúmeras passagens de sua obra *Paisagem e memória*, oferece-nos exemplos de como o homem, ao longo do tempo, sempre reverenciou e temeu a natureza, corroborando a universalidade de mitos tradicionais com relação à floresta, à montanha e a outros elementos naturais. Suas diretrizes teóricas acerca dos mitos e das lembranças da paisagem sublinham a condição de perenidade que estes mantêm ao longo dos tempos, além da capacidade de moldarem instituições com as quais ainda convivemos. Sobre esse aspecto, no que tange à questão da identidade nacional, esta foi associada à ideia de pertencimento a uma terra natal cujos aspectos topográficos, geográficos e históricos são únicos. Essa noção de “paisagem como pátria”⁵ contribuiu, em diferentes momentos da história da humanidade e em maior ou menor grau, para o desenvolvimento e consolidação de toda uma tradição

5 Cf. Schwarcz, 2009.

paisagística e poética dedicada ao panegírico da terra natal. Outro aspecto importante presente nos mitos e lembranças da paisagem vincula-se à ideia de que “as paisagens podem ser conscientemente concebidas para expressar as virtudes de uma certa comunidade política ou social” (SCHAMA, 1996, p. 26).

E quando e de que forma se deu a invenção histórica da paisagem no campo das artes?

A invenção histórica da paisagem nas artes, no mundo ocidental e nos moldes que conhecemos hoje em dia, acontece com a invenção do quadro na pintura e isso se dá no Renascimento. Anne Cauquelin, em *A invenção da paisagem* (2007), constrói uma complexa reflexão sobre a gênese da paisagem, revelando de que maneira a paisagem foi idealizada e reproduzida como o equivalente da natureza, engendrando toda uma prática pictórica que acabou por influenciar nossas categorias cognitivas e espaciais. Mais que um território que a natureza apresenta ao observador, a paisagem é a materialização, numa espécie de cenário, do modo como o artista vê o espaço externo. Este espaço, registrado sob a perspectiva do artista, é, então, apresentado em forma de “janela” a um espectador. Nesse sentido, a paisagem é um discurso proferido pelo artista por meio de suas técnicas artísticas particulares, cujo propósito é o de transmitir sua visão, particular e carregada de muitas camadas de valores e experiências, acerca de determinado território e com a qual o espectador estabelece um diálogo.

No que tange à ideia de vista através de uma janela, Cauquelin discorre sobre a importância elementar do enquadramento e composição para a visão de uma paisagem, a qual depende da articulação dos objetos no espaço. A invenção do quadro, sendo este associado a uma espécie de “janela”, fez com que a paisagem passasse a ser entendida como uma vista emoldurada, enquadrada, um tipo de mirada através de uma janela e isso é uma invenção artística importante, uma vez que esta janela e a paisagem contida e delimitada por esse enquadramento, ajuda no estabelecimento de um diálogo do interior com o exterior, ou seja, permite a instauração de uma condição indispensável da paisagem na história da pintura que é a distância (CAUQUELIN, 2007).

Pela janela pintada na tela ilusionista, vê-se o que é preciso ver: a natureza das coisas mostradas em sua vinculação. Então, o que se vê não são as coisas, isoladas, mas o elo entre elas, ou seja, uma paisagem. Os objetos, que a razão reconhece separadamente, valem apenas pelo conjunto proposto à visão. Porque a invenção da perspectiva estabelece as regras de uma redução e de um ajuntamento. Toda a natureza (o exterior) está lá, em uma apresentação que reduz sua dimensão ao que pode ser captado no feixe visual; mas essa redução só pode se dar à medida que a totalidade for mantida, a unidade constituída – uma unidade mental, isto é, uma construção. A razão, critério do verossímil pré-renascentista, transformou-se em lógica visual (CAUQUELIN, 2007, p. 85-86).

No que tange à questão da calibragem da distância, do posicionamento e da representação tridimensional de figuras e objetos, é sabido que as primeiras obras cujo espaço bidimensional foi representado por um espaço tridimensional só foram possíveis de serem realizadas no século XV, quando se deu o desenvolvimento da perspectiva geométrica com suas regras de projeção das linhas a partir de um ponto de fuga. Elaborada por Filippo Brunelleschi (1377-1446) e materializada por ele na pintura do batistério de Florença, realizada entre os anos de 1412 e 1415, a perspectiva geométrica foi extremamente importante para os artistas renascentistas por ser um método objetivo e racional. Tal método significou um grande avanço técnico para a representação de efeitos naturalistas nas artes visuais, influenciando sobremaneira a produção de outros artistas contemporâneos de Brunelleschi, como Donatello (1386-1466) e Masaccio (1401-1428), sendo os três artistas considerados como os precursores da estética do Renascimento.

O conceito da pintura como uma janela remetendo à noção de que o observador olha, através dessa janela, para o mundo natural foi desenvolvida, de igual modo, no período do Renascimento e sistematizada por Leon Battista Alberti, em 1435⁶, vinte anos após as primeiras experiências artísticas de Brunelleschi com o uso da perspectiva geométrica. Alberti considerava a superfície da pintura como uma janela aberta através da qual o observador, posicionado a certa distância, poderia ver os objetos pintados como se tivessem profundidade (cf. ALBERTI, 2014, p. 88-93).

Destarte, a busca pelo efeito do naturalismo e da imitação da natureza foi almejada pelos artistas do Renascimento, conduzindo-os ao incremento de meticolosos estudos científicos, como a geometria e a óptica, cuja finalidade primordial consistia em criar a ilusão de espaços e de objetos reais e naturais, com profundidade, altura e largura, tal como se apresentam à vista. A partir de um ponto de fuga, posto na linha dos olhos do observador, estabelece-se a interação entre o olhar do espectador e a proporção das formas descritas com linhas, pintadas com cores e conduzidas pela perspectiva geométrica na imagem. Ademais, a perspectiva geométrica encerra um aspecto simbólico importante, uma vez que o desenvolvimento da composição da imagem, a partir do ponto de vista do observador,

6 Em 1435, Alberti concluiu a redação, em latim, do primeiro tratado sobre pintura que chegou até nós, o *Da pintura*. A obra foi composta primeiramente em latim, a língua culta, uma vez que um dos objetivos de Alberti era o de elevar a pintura à condição de arte liberal. No entanto, um ano mais tarde, foi publicada uma versão “vulgar” do texto, escrito na língua da Toscana, haja vista que a finalidade maior desses homens, imbuídos pelo espírito humanista do Renascimento, era o de instruir a todos aqueles que pretendiam se iniciar no ofício da pintura, fossem eles doutos ou leigos.

colabora para inseri-lo dentro do espaço pictórico e da própria cena permitindo a instauração de uma reflexão dialógica entre a imagem e a vida do homem.

Sir Ernest Gombrich escreve que o surgimento da paisagem como gênero pictórico no século XVI, na Europa Ocidental, deve ser compreendido como o produto do encontro entre a atividade dos pintores do Norte da Europa, especialmente dos artistas da região de Flandres, com as categorias estéticas do humanismo filosófico da Itália que conferiu à paisagem o estatuto de um “divertimento legítimo” já que, antes disso, a paisagem era considerada apenas um ornato, um acessório usado para compor o fundo de pinturas dos gêneros histórico e retratístico considerados de maior relevância na pintura. (GOMBRICH, 1999).

Durante a Idade Média, era praticamente inconcebível a ideia de se compor uma pintura que não apresentasse, de modo bastante definido, um tema, fosse ele sagrado ou profano. Apenas quando os atributos técnicos e artísticos do pintor passaram a ser valorizados por si mesmo é que principiou a demanda por quadros cujas pinturas refletiam o mero deleite pessoal do artista perante um trecho de paisagem. Dentre estes pintores merecem destaque Giorgione, Albrecht Dürer, Lucas Cranach e Albrecht Altdorfer que despertaram o olhar das pessoas para o cenário montanhoso dos Alpes, colaborando, com suas obras, para o estabelecimento de mudanças significativas na visualidade do período na Europa.

Nesse aspecto, a obra *Paisagem* (figura 1), de Altdorfer (1480?-1538), é bastante emblemática, uma vez que não reproduz uma história tampouco apresenta seres humanos; antes, trata-se de um estudo das formas dos pinheiros da floresta, das rochas das montanhas, da luz atmosférica e das massas de nuvens (GOMBRICH, 1999, p. 354).

Figura 1 - Albrecht Altdorfer, *Paisagem*, c.1526-8. Óleo sobre pergaminho montado em madeira, 30 x 22 cm; Alte Pinakothek (Munique).



Fonte: GOMBRICH, E. H. **A história da arte**. Rio de Janeiro: LTC - Livros Técnicos e Científicos Editora S.A., 1999, p. 355.

Nos séculos XVI e XVII, a pintura de paisagem conhece considerável aceitação no norte da Europa o que se deve, em larga medida, à reforma protestante e ao desenvolvimento do capitalismo na região de Flandres. A nobreza e o clero, até então os principais comitentes dos pintores, perderam relevância, sendo substituídos pela burguesia mercante. As preferências dessa burguesia não eram as pinturas complexas da história, com temas da antiguidade clássica, da mitologia ou da história sagrada, tampouco as alegorias complexas. Essa burguesia em ascensão, no norte da Europa, preferia assuntos triviais e cotidianos, fazendo com que alguns gêneros tidos, até então, como secundários, como naturezas-mortas, paisagens ou cenas de gênero, alcançassem uma certa independência e valorização. (GOMBRICH, 1999).

Enquanto todos os tipos de paisagens puras estavam sendo desenvolvidos no norte da Europa, uma narrativa religiosa, mítica ou histórica ainda era necessária no sul como pretexto para pintar paisagens. Era uma paisagem chamada “clássica”, “classicista” ou “heroica”, de caráter idílico, que não correspondia a algum local ou região específicos; antes era uma paisagem constituída a partir de diferentes elementos, como árvores, ruínas, arquitetura da antiguidade clássica, montanhas e locais sem uma determinação geográfica precisa. Segundo Gombrich, muitos críticos atribuíram a Annibale Carracci (1560-1609) este tipo de composição de paisagem, cujo intento era o de imitar o melhor em todos os pintores do passado, tendo o artista, inclusive, adotado um programa desse teor eclético. Todavia, conforme pontua Gombrich, tal programa só foi sistematizado posteriormente pelas academias ou escolas de belas-artes que adotaram os cânones da beleza clássica e de natureza idealizada cultivados por Carracci em suas criações (GOMBRICH, 1999, p. 390).

No contexto brasileiro, os primórdios da pintura de paisagem podem ser encontrados nos pintores estrangeiros que chegaram ao país com o conde Maurício de Nassau-Siegen (1602-1679), como Albert Eckhout (c. 1610- c. 1666) e, sobretudo, Frans Post (1612-1680). Contudo, os pintores flamengos da comitiva de Nassau não foram os primeiros pintores a trabalharem no Brasil, sendo precedidos por muitos outros pintores – portugueses, brasileiros e mesmo holandeses – que, desde o século XVI, registraram suas impressões sobre a fauna, a flora e os povos do Brasil. No entanto, conforme sinaliza José Roberto Teixeira Leite (1983), não restam dúvidas de que

[...] foram os pintores de Nassau os primeiros de sólida formação profissional que entre nós trabalharam, tal como foram os primeiros a no Brasil – e de modo genérico no Novo Mundo – abordar temas e motivos profanos de paisagens, figuras humanas e de animais, retratos e naturezas-mortas em suas pinturas (LEITE, 1983, p. 350).

O pintor holandês Frans Post (1612-1680) chegou ao Brasil junto à comitiva de Nassau, aos 24 anos, como responsável por registrar as paisagens das regiões conquistadas pelos holandeses, as batalhas e as principais edificações. Boa parte desses desenhos serviram de ilustração para o livro de Caspar van Baerle (1584-1648), *História dos Feitos Recentemente Praticados durante Oito Anos no Brasil e noutras partes sob o Governo do Ilustríssimo João Maurício Conde de Nassau (Rerum per Octennivm in Brasilia)*, publicado na Holanda em 1647, obra do editor Iannis Blaeu. O livro teve Nassau como comitente uma vez que o conde possuía o objetivo de divulgar suas conquistas em terras brasileiras, além de documentar os vários aspectos do Brasil holandês (LEITE, 1983, p. 356).

Nassau ampliou o domínio dos holandeses no Nordeste brasileiro, abrangendo áreas que se estendiam das capitanias do Sergipe ao Maranhão. Em Recife, Nassau construiu sua grande obra, a Cidade Maurícia (*Mauritsstad*), inspirada nas cidades europeias, com o Palácio de Friburgo, sede de seu governo e residência oficial, e o Palácio da Boa Vista, sua residência de lazer, com jardins de plantas e animais exóticos, os quais foram registrados por Frans Post.

Desde a implantação da produção açucareira no Brasil, os holandeses foram parceiros dos portugueses. No entanto, com a União Ibérica (1580-1640), a situação se modificou após o rei Filipe II, da Espanha, determinar a exclusão da Holanda dos negócios açucareiros no Brasil. Para manter o controle sobre o lucrativo comércio, em 1624, os holandeses ocupam, sem sucesso, a capital da colônia, Salvador. Após anos de muitas batalhas, os holandeses conseguem estabelecer o controle sobre as áreas que se estendiam da capitania de Sergipe ao Maranhão, permanecendo no Nordeste brasileiro até 1654.

Durante o período em que esteve no Brasil (1637-1644), Frans Post também produziu muitos quadros pintados a óleo retratando as paisagens da colônia na zona de ocupação holandesa no litoral do nordeste brasileiro (figura 2). Ao voltar para a Holanda, em 1644, Post deu continuidade à pintura a óleo de aproximadamente uma centena de paisagens brasileiras, como a composição *Paisagem no Brasil*, de 1652 (figura 3). Para tanto, o artista utilizou os seus esboços e desenhos executados durante sua permanência no Brasil, valendo-se, possivelmente, do auxílio de seu sobrinho Jan Post (LEITE, 1983, p. 352). No entanto, conforme observou Menezes (1983) e alguns estudiosos do período, as paisagens produzidas por Post na Europa, a partir dos esboços realizados nos anos em que viveu no Brasil, “na maioria das vezes, com respeito à paisagem envolvente das construções fixadas pelo artista, não poderão ser consideradas verdadeiras, com referência à topografia e a mesma paisagem [...]” (MENEZES, 1983, p. 323). O mesmo, contudo, não se aplica à maioria dos aspectos arquitetônicos e urbanísticos dos edifícios representados, nos quais Menezes identifica a

predominância de características do Maneirismo ibérico ou italiano, em detrimento às dos Países Baixos, e a própria repetição dos modelos, o que torna pouco provável a recriação das edificações pelo pintor.

Figura 2 - Frans Post, *Carro de bois*, 1838. Óleo sobre tela, 61 x 88 cm. Coleção Museu do Louvre (Paris).



Fonte: LEITE, José Roberto Teixeira. Os pintores de Nassau, p. 352. In: ZANINI, Walter (org.). **História geral da arte no Brasil**. São Paulo. Instituto Walter Moreira Salles, 1983. 2v., il.

Figura 3 - Frans Post, *Paisagem no Brasil*, 1652, óleo sobre tela, 282,5 x 210,5 cm. Rijksmuseum, Amsterdam (Holanda).



Fonte: Rijksmuseum Amsterdam (Holanda). Disponível em: <<https://www.rijksmuseum.nl/nl/collectie/SK-A-3224>>. Acesso em 30 de outubro de 2020.

Albert Eckhout (1610-1666), outro artista da comitiva de Nassau, teve sob sua incumbência a missão de retratar os tipos humanos, a fauna e a flora. Realizou, também, uma quantidade significativa de naturezas-mortas. Conforme observou Leite (1983), as pinturas de

Eckhout conservadas no Museu Nacional de Copenhague, com exceção das naturezas-mortas, revestem-se a tal ponto de um caráter objetivo que alguns estudiosos “lhes negaram *tout court* condição de arte, considerando-as meros documentos científicos” (Leite, 1983, p. 360).

Durante os anos em que esteve no Brasil, Eckhout experimentou um momento de grande produtividade, realizando centenas de desenhos e esboços a óleo a partir da observação direta de plantas e animais vistos em suas excursões ou no jardim do palácio de Nassau. Por meio da pintura, Eckhout logrou realizar a composição de grandes telas retratando tipos humanos brasileiros, como homens e mulheres indígenas, de descendência africana e mestiços (figura 4).

Figura 4 - Albert Eckhout,
Mameluca, c.1641-1644, óleo
sobre tela, 265 x 157cm.
Nationalmuseet (Copenhague,
Dinamarca).



Fonte: MULHER Mameluca. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra14529/mulher-mameluca>>. Acesso em 30 de outubro de 2020.

Muitos estudiosos alegam que o legado dos artistas de Nassau foi responsável sobretudo por inaugurar novos parâmetros de visualidade, menos comprometida com aspectos morais e religiosos e mais voltada para a observação naturalista do mundo, em estreita relação com o legado e os paradigmas da escola flamenga. No entanto, a maioria das obras produzidas no Brasil nesse período retornaram para a Holanda, em 1644, com o conde de Nassau e seus pintores, sendo que muitas delas foram ofertadas como presente a reis da Dinamarca e da

França, entre outros. Outrossim, os artistas da comitiva de Nassau produziram fontes iconográficas fundamentais a respeito do Brasil holandês.

1. 2. O olhar para a montanha e a paisagem nos séculos XVIII e XIX

Desde tempos imemoriais até os nossos dias, a segurança das sociedades perante a escassez, as intempéries e a outras adversidades fez com que a relação dos seres humanos com a terra fosse marcada por um desenvolvimento contínuo da ocupação do solo, do uso de tecnologia, da produtividade do trabalho, da geração de bens de produção e de consumo. O resultado da aplicação desse modelo de ocupação da terra, baseado na multiplicação incessante de excedentes, são os crescentes desequilíbrios ambientais antropogênicos que atualmente enfrentamos e que demandam ações urgentes no sentido de frear a lógica econômica predatória da biosfera.

O historiador britânico Keith Thomas, em sua obra *O homem e o mundo natural* (1988), mostra-nos como se deu o processo de mudança nas sensibilidades dos homens em relação ao uso da terra como meio de reação frente ao avassalador avanço das fronteiras agrícolas ao longo do século XVIII. Thomas destaca como, durante os séculos XVI e XVII, o melhoramento e a exploração da terra, por meio das práticas agrícolas, constituíam-se, para além de uma necessidade econômica, um imperativo moral.

Deus criara a terra, declarava o elisabetano sir George Peckham, “para que ela pudesse, por meio do cultivo e da lavoura, dar coisas necessárias à vida do homem. Ele “concedera a terra ao homem para ser cultivada e polida por ele”, concordava Edward Hyde, conde de Clarendon. (THOMAS, 1988, p. 303)

Os revezes estéticos e ambientais provenientes do progresso econômico não figuravam entre as preocupações daqueles que defendiam a necessidade de se lavrar a terra. Ao contrário, o cultivo da terra simbolizava a civilização e o progresso. Ademais, a preocupação com a simetria, a ordem e os padrões geométricos eram aspectos associados à essência da beleza, o que denotava um apurado senso estético das sociedades humanas. Assim, para os propagandistas agrícolas dos séculos XVI e XVII, “uma paisagem domesticada, habitada e produtiva era *bela*” (THOMAS, 1988, 303). Essa visão em relação à terra evocava o antigo ideal clássico que relacionava a beleza às noções de fertilidade, simetria e regularidade.

Em consonância com essa visão dos homens em relação à terra, o imaginário sobre as áreas montanhosas, sobretudo aquelas que não eram cultivadas pela ação humana, baseava-se numa visão de serem locais inóspitos, habitadas por gente incivilizada, povos bárbaros, ladrões e selvagens. Por um certo tempo, no Ocidente, predominou a ideia de que as áreas montanhosas eram locais a serem evitados a todo custo ou, caso fosse estritamente necessário transpô-las, tal empreitada deveria ser executada por meio de atalhos ou de alguma passagem segura, evitando-se, a todo custo, a possibilidade de escalá-las. Nesse sentido, o imaginário acerca das montanhas, até aproximadamente meados do século XVIII, no Ocidente, era marcado por aspectos de aversão e de imprecação. Por serem execradas, anátemas não eram poupados para detratar tal acidente geográfico: ‘deformidades’, ‘verrugas’, ‘furúnculos’, ‘refugio da terra’, ‘monstruosas excrescências’, ‘*pudendas* da Natureza’ (THOMAS, 1988, p. 307). Os primeiros viajantes modernos, nesse período, que arriscavam se aventurar pelas áreas montanhosas, consideravam-nas locais extremamente desagradáveis, hostis e perigosos.

No entanto, esta visão pouco tolerante para com as paisagens naturais e montanhosas iria experimentar uma profunda mudança antes mesmo de terminar o século XVIII, no Ocidente. O gosto pelos jardins franceses, delineados de forma estritamente simétrica e meticulosamente aparados, sairia de voga e a paisagem rústica e não cultivada deixaria de ser objeto de aversão para se tornar fonte de enlevo e admiração. Esse início de mudança na sensibilidade humana em relação à natureza agreste e em relação às montanhas foi desenvolvida a princípio por teólogos no afã de refutar a tese de que a Terra era um local imperfeito e degenerado desde sua Criação e, ao contrário, as diversidades, assimetrias e rudezas presentes na natureza e sobre a face da Terra eram obras da criação divina e atendiam a um propósito. Tais justificações dos desígnios de Deus foram assumindo dimensão cada vez mais estética e o gosto pelo cenário montanhoso, de aspecto pitoresco ou sublime, passa a fazer adeptos entre o público que gostava de viajar.

Embora o pensamento acerca do sublime tenha se definido e vicejado no século XVIII, a partir das teses de Edmund Burke, Simon Schama chama a atenção para o fato de que

Décadas antes da publicação de sua *Inquiry* em 1757, [...] a paisagem montanhosa já estava relacionada com a ruína, o caos e a catástrofe em que o romantismo vicejou. E se, agora, era vista como a paisagem da violência, a responsabilidade cabia, segundo especialistas do século XVIII, ao teólogo Thomas Burnet e ao pintor Salvator Rosa (SCHAMA, 1996, p. 450)

Conforme pontua Schama, Thomas Burnet, através de seu livro *Telluris theoria sacra* [*Teoria sagrada da terra*], de 1681, logrou atribuir às montanhas, ainda que de modo involuntário, um caráter mais fascinante que repulsivo – não obstante a sua oposição à ideia

de que as montanhas, apesar de seus aspectos de rudeza e assimetria, atendiam a algum propósito benéfico, já que provinham da criação divina. Ao lado de Burnet, as paisagens montanhosas do pintor napolitano Salvator Rosa, muito cultuado entre os colecionadores aristocráticos na Inglaterra do século XVIII, seria o outro responsável pela criação daquilo que Schama denomina de “psicologia da geologia gótica”. No entanto, de acordo com o próprio Schama,

O que seus maiores admiradores realmente inventaram foi um “efeito Salvator” [...]. Na verdade, tais cenas constituem só uma pequena parte da produção de Rosa, que, como qualquer artista barroco desejoso de ser levado a sério, dedicou-se principalmente, a episódios da história sagrada e clássica e ao retrato. Em algum momento, no final do século XVII, as “figurinhas”, conforme o pintor as chamava, de suas gravuras passaram a ser conhecidas como *banditti*, aos quais Salvator emprestava as qualidades de um selvagem (SCHAMA, 1996, 453).

Era, portanto, um traço marcante de Salvator Rosa a produção de paisagens de aspectos montanhosos e ameaçadores (figuras 5 e 6), compostas por grupos de figuras diminutas, geralmente disfarçados de bandidos ou soldados, cuja ferocidade dos protagonistas dessas imagens é destacada pelo caráter da paisagem ao seu redor. Ao registrar lugares ermos, maciços rochosos e abismos profundos, “Rosa parecia deleitar-se quase perversamente com a paisagem que as convenções rejeitavam como selvagens [...]” (SCHAMA, 1996, p. 454).

Figura 5 - Salvator Rosa, *Paisagem*, 1660.
Óleo sobre tela. Musée Fabre (Montpellier
- França)



Fonte: Warburg – Banco comparativo de imagens do Centro de História da Arte e Arqueologia da Unicamp.
Disponível em: <<http://warburg.chaa-unicamp.com.br/obras/view/16708>>. Acesso em 09 de maio de 2022.

Figura 6 - Salvator Rosa, *Bandidos em uma costa rochosa*, 1655-60. Óleo sobre tela, 74,9 x 100 cm. Metropolitan Museum of Art (New York)



Fonte: Metropolitan Museum of Art. Disponível em: <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/437506>>. Acesso em 10 de maio de 2022.

Essa “psicologia da geologia gótica” e o gosto por colossais montanhas vieram causar profunda impressão na produção de literatos e artistas posteriores a Burnet e Rosa, como o romancista inglês Horace Walpole, considerado um dos precursores de um novo gênero literário – o romance gótico –, o escritor e pintor inglês William Gilpin, e os artistas John Robert Cozens e Joseph William M. Turner (SCHAMA, 1996, p. 450-462).

Assim, no final do século XVIII, no Ocidente, a natureza selvagem e os seus elementos, como montanhas, oceanos, desertos e florestas tropicais, passam a ser entendidos como capazes de provocar o sentido do pitoresco ou do sublime. Por um lado, o mundo natural passa a ser visto como promotor de benefícios morais e espirituais ao ser humano e a contemplação da natureza se converte numa espécie de ato religioso. Por outro lado, a busca por desafiar a natureza selvagem e se expor perante os riscos e a iminência da morte era, de igual modo, um atrativo para o ser humano que se lança na experimentação do maravilhoso diante do horror.

No que diz respeito à noção da existência de uma relação cósmica entre as montanhas e os seres humanos, é importante destacar a diferença entre as atitudes do Oriente e do Ocidente em relação às altas montanhas. Estas eram dotadas, segundo a visão de mundo baseada nas tradições filosóficas orientais mais antigas, de um aspecto espiritual e sagrado e não apenas físico; seus “cumes eram [...] a morada dos Imortais”, locais onde se buscava a transcendência e a “essência concentrada da natureza sagrada da montanha” (SCHAMA, 1996, pp. 409-410).

Uma considerável distinção entre as sensibilidades dos mestres e artistas orientais e ocidentais se fez presente, portanto, na abordagem e tratamento da montanha como categoria estética. Desde os primórdios da arte paisagística, no Oriente, seguindo as antigas tradições taoístas, confucionistas ou budistas, foi conferido às montanhas um sentido de epifania, transcendência e onipotente vitalidade, ao passo que no Ocidente, pelo menos até o advento do Romantismo, este sentido sagrado e celestial foi menos evidenciado, embora as montanhas figurem com o valor de sacralidade em muitas representações e manifestações das tradições judaica, cristã e muçulmana – os montes sagrados Horeb, Ararat, Sinai, Pisgah, Tabor, Gabaão, Hira, Safa, Calvário, Gólgota, Sião do mesmo modo que os retiros de monges, frades e peregrinos às montanhas para práticas ascéticas. Por outro lado, não se pode desconsiderar a existência de uma visão mais utilitarista no Oriente em relação às montanhas, uma vez que muitos governantes e imperadores procuraram materializar, nas elevadas altitudes, toda a grandiosidade de seus impérios à posteridade, por meio da construção de monumentos, templos, palácios ou gigantescas muralhas em suas encostas (SCHAMA, 1996, p. 410-413).

Sensíveis mudanças também ocorreram em relação à percepção sobre as sociedades que habitavam as áreas montanhosas, as quais passaram a representar um ideal de sociedade, preservada dos malefícios do meio urbano.

Na Europa e, a partir daí, no mundo ocidental, este novo sentimento relacionado à natureza foi fomentado pela estética literária e artística a partir de meados do século XVIII. Dentre os defensores de uma visão mais aprazível para com as montanhas destaca-se o arcadismo. Nascido nos meios intelectuais, como uma crítica aos ímpetus de progresso material do homem, esta manifestação cultural que valorizava a vida no campo cruzou fronteiras e impulsionou o resgate da harmonia na relação entre o homem e a natureza.

O bucolismo presente no Arcadismo literário e nas artes visuais do Neoclassicismo, relacionado ao ideal do “bom selvagem” de Rousseau e do *fugere urbem*, recomendava a vida campestre e o retorno à ordem natural dos ciclos da terra e do fluxo das águas como um corretivo moral contra os males da corte e da cidade, no intuito de devolver o equilíbrio ao espírito humano.

Em 1761, Rousseau escreveu o romance epistolar *Júlia* ou *A Nova Heloísa*, no qual se desdobra em elogios ao modo de vida campestre e à montanha por intermédio da personagem Saint-Preux. O romance, baseado na troca de cartas entre os amantes Saint-Preux, um jovem professor plebeu, e Júlia, sua aluna, membro da nobreza e esposa de um aristocrata no século XVIII, expressa, para além dos conflitos entre o comportamento e os preceitos sociais de sua época, a concepção estética e moral do filósofo, a qual se deslinda através do olhar de Saint-

Preux. Este propõe um método de estudos a Júlia, fundamentado no aprimoramento do espírito através de uma educação moral e, sobretudo, estética voltada à contemplação da natureza (REBECHI, 2020). Nesse sentido, as correspondências emitidas por Saint-Preux à sua amada Júlia são permeadas pela apologia à natureza e às paisagens alpinas em consonância com o método por ele proposto com fins de educar o espírito, refrear paixões ardentes e elevar a alma acima de quaisquer vícios.

Eu partira, triste com meus pesares e consolado por vossa alegria, o que me mantinha num certo estado de langor que não deixou de ter seu encanto para um coração sensível [...]. Queria devanear e era sempre distraído por algum espetáculo inesperado. Ora imensas rochas pendiam em ruínas acima de minha cabeça. Ora altas e ruidosas cascatas inundavam-me com sua espessa névoa. [...] Admirava o domínio que têm sobre nossas mais vivas paixões os seres mais insensíveis e desprezava a filosofia por não poder provocar na alma a mesma coisa que uma série de objetos inanimados. [...] Com efeito, é uma impressão geral que experimentam todos os homens, embora nem todos o observem, que sobre as altas montanhas, onde o ar é puro e sutil, sentimos em nós a respiração mais fácil, o corpo mais leve, maior serenidade de espírito; os prazeres lá são menos ardentes, as paixões mais moderadas. As meditações tomam não sei que caráter grande e sublime, proporcional aos objetos que nos impressionam, não sei que volúpia que não tem de acre e de sensual. Parece que, elevando-nos acima da morada dos homens, lá deixamos todos os sentimentos baixos e terrestres e que, à medida que nos aproximamos das regiões etéreas, a alma adquire alguma coisa de sua inalterável pureza. [...] Imaginai a variedade, a grandeza, a beleza de mil surpreendentes espetáculos, o prazer de somente ver ao seu redor objetos absolutamente novos [...]. Enfim o espetáculo tem um não sei quê de mágico, de sobrenatural, que arrebatava o espírito e os sentidos: esquece-se tudo, esquece-se a si mesmo, não se sabe mais onde está (ROUSSEAU, 1994, p. 81-4).

Assim, percebe-se que a montanha passa a ser reabilitada na literatura, nas artes e no imaginário ocidental e adquire, no século XVIII, não somente valor estético mas, também, a faculdade de proporcionar bem-estar físico, moral e espiritual ao ser humano.

Nesse sentido, a partir do século XVIII e intensificando-se desde então, as montanhas, de uma forma ou de outra, passam a exercer um fascínio sobre a mente humana por seu aspecto relacionado à grandiosidade e ao mistério, gerando uma espécie de sentimento que envolve devoção, medo e, mesmo, um caminho para o autoconhecimento:

Acima de tudo, o que predomina na atitude oitocentista relativa ao medo é essa ideia de assumir riscos como provas. Quanto mais avançamos no século, mais os conceitos de risco se enredam com conceitos do eu e do autoconhecimento. [...] Embora continue a existir um apreço pela beleza desolada da natureza, o que passa, decisivamente, a ocupar o foco de atenção é a paisagem inóspita, com todo o seu perigo e hostilidade, uma espécie de zona de testes – um palco onde o eu pode ser mais bem iluminado (MACFARLANE, 2005, p. 86).

Outrossim, vivenciar as montanhas passa a ser um imperativo no sentido de pôr em prova certas qualidades de um indivíduo, tais como coragem, habilidade, força, hombridade, resistência, brio. O patriotismo, de igual modo, fazia parte do quadro dos atributos que eram esperados do montanhista ou do explorador bem-sucedido no imaginário dos ingleses dos séculos XVIII e XIX (SCHAMA, 1996, p. 463; MACFARLANE, 2005, p. 91).

Imbuídos por diferentes estados de espírito, seja a busca pelo autoconhecimento, a experimentação do horror deleitoso, presente no sentimento do sublime, ou a demonstração de bravura e de poder de uma nação, a conquista das montanhas, a princípio as alpinas, nos meados do século XVIII, foi algo fortemente ambicionado pelos viajantes que as percorriam.

O imaginário acerca das montanhas, no Ocidente, passou, portanto, por um processo que vai da depreciação à apologia. A montanha foi adquirindo e recuperando paulatinamente, a partir do século XVIII, uma valorização estética influenciando, sobremaneira, o olhar de artistas, poetas, escritores e cientistas que passam a burilá-la admiravelmente a “pena e pincel”.

Nesse sentido, no século XVIII, a paisagem torna-se uma protagonista e estimuladora de emoções e experiências subjetivas. Segundo Argan, o

pensamento do Iluminismo não considerava a natureza como uma forma ou figura criada de modo definitivo e sempre igual a si mesma, que se pode apenas representar ou imitar. [...] [A] natureza que os homens percebem com os sentidos, apreendem com o intelecto, modificam com o agir [...] é uma realidade interiorizada que tem na mente todos os seus possíveis desenvolvimentos, mesmo de ordem moral (ARGAN 1992, p. 17-18).

Nas artes visuais, a progressiva aquisição de um papel de centralidade da natureza e da paisagem, as quais eram passíveis de desencadear experiências sensíveis e subjetivas, colaboraram para o desenvolvimento de métodos e tratados, tanto em nível técnico-científico quanto filosófico, voltados ao estudo, à composição e à análise de paisagens. Dentre esses métodos e tratados destaca-se o pitoresco, que teria seus precedentes históricos entre os mestres holandeses e que, segundo Argan, teria sido teorizado por Alexander Cozens (1717-1786), um pintor e tratadista britânico, de origem russa, que almejava fomentar o desenvolvimento do gênero paisagístico na Inglaterra onde a retratística era predominante. No seu famoso tratado *Um novo método de auxílio à invenção no desenho de composições paisagísticas originais* (1785/1786), Cozens discute a noção de pitoresco e expõe um método de estímulo à imaginação baseado na ideia de que as sensações visuais se apresentam sempre variadas e irregulares, como manchas ou borrões, e, não, por meio de esquemas geométricos, como postulado pela perspectiva clássica. O artista, com sua técnica mental e manual, busca

captar a variedade das aparências, definindo os traços particulares, característicos das paisagens e, assim, guia a experiência que as pessoas têm do mundo, ensinando a coordenar as sensações e emoções. Tal tratadística também buscava atender, com o paisagismo, a função educativa que o Iluminismo setecentista atribuía aos artistas (ARGAN, 1992, p. 18).

Contudo, cabe salientar que a natureza passa a ser vista não apenas como fonte de deleite e amenidades. Perante a imensidão da natureza e de suas forças, o homem é induzido a refletir a respeito da sua insignificância e “pequenez” no mundo e no Universo. A natureza pode se mostrar agradável em sua variedade, mas também pode se revelar assustadora, rebelde, enfurecida, incontrolável, fazendo o homem experimentar não mais o sentimento acolhedor e aprazível, próprios da poética do pitoresco, mas, sim, um sentimento de horror, angústia, de solidão e de abandono.

Esse sentimento passível de provocar as possibilidade de sensações de dor, de perigo e de terror experimentado pelo ser humano diante da magnitude e da fúria das forças da natureza foi definido e teorizado por Edmund Burke na obra *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo*, de 1757, onde ele apresenta uma nova categoria estética que se diferenciava do belo e do pitoresco – o conceito de sublime.

Tudo que seja de algum modo capaz de incitar as ideias de dor e de perigo, isto é, tudo que seja de alguma maneira terrível ou relacionado a objetos terríveis, ou que atue de um modo análogo ao terror, constitui uma fonte do *sublime*, isto é produz a mais forte emoção de que o espírito é capaz. Digo a mais forte emoção, porque estou convencido de que as ideias de dor são muito mais poderosas do que as que provêm do prazer (BURKE, 2013, p. 59, grifo do autor).

Na medida em que a experiência estética é desencadeada pelas sensações de prazer e de dor, Burke postulou que o sublime produz um prazer estético orgânico e um frenesi imaginativo atrelados a uma sensação de horror deleitável, o qual experimentamos quando imaginamos estar diante de uma ameaça iminente, sem de fato estarmos:

[...] não obstante o efeito da dor seja muito mais forte do que o do prazer, ela geralmente causa uma impressão muito menor do que a ideia da morte, dado que dificilmente a esta se prefere, nem mesmo em lugar das dores mais extremas; ademais, o que geralmente torna a própria dor, se me é lícito dizê-lo, mais dolorosa é ser considerada a emissária dessa rainha dos terrores. Quando o perigo ou a dor se apresentam como uma ameaça decididamente iminente, não podem proporcionar nenhum deleite e são meramente terríveis; mas quando são menos prováveis e de certo modo atenuados, podem ser – e são – deliciosos, como nossa experiência diária nos mostra. (BURKE, 2013, p. 60).

Na busca pela expressão poética do sublime, a natureza, em razão de sua grandiosidade e de seu incontrolável poder de destruição, converteu-se em uma das principais fontes

estimuladoras da experiência sensorial e estética do sublime. Nesse sentido, na pintura de paisagens, sobretudo a partir do século XVIII, tornam-se recorrentes composições pictóricas de cenários naturais intimidadores e aterrorizantes – como paisagens de montanhas com seus abismos colossais, florestas sombrias e selvagens, as tormentas do mar, tempestades e erupções vulcânicas (figura 7) – frente aos quais as construções humanas estão fadadas à destruição e o próprio homem, em sua pequenez e fragilidade, sucumbem.

Figura 7 - Joseph William M. Turner, *Erupção do Vesúvio*, entre 1817 e 1820. Aquarela, 28.6 x 39.7 cm. Yale Center for British Art (New Haven, CT, EUA)



Fonte: Google Arts & Culture. Disponível em: <<https://artsandculture.google.com/asset/vesuvius-in-eruption-joseph-mallord-william-turner-1775%E2%80%931851-british/zwFGPHMOl6LvHA>>. Acesso em 15 de outubro de 2021.

O pitoresco e o sublime são, portanto, as duas categorias que vão balizar, a partir do século XVIII, no Ocidente, a concepção da relação entre o homem e a natureza, bem como as formas de representação pictórica dos paisagistas. Cada uma dessas categorias estéticas guardam distinções entre si. O pitoresco se exprime pelas tonalidades quentes e luminosas, com toques ágeis que põem em evidência as irregularidades ou as singularidades dos elementos naturais e culturais; o repertório é bem variado – árvores, troncos caídos, manchas de grama, poças d’água, nuvens móveis no céu, casebres dos camponeses, animais pastando, figuras pequenas; a execução se caracteriza pela rapidez e a referência ao local é discernível. Já o sublime se caracteriza por seu aspecto visionário, angustiante, contemplativo; as cores podem variar do fosco ao pálido; os traços do desenho são bem marcados; gestos excessivos ou de reverência das figuras que são postas num esquema geométrico, dentro da cena, de modo que pareçam aprisionadas ou neutralizadas em suas possibilidades de agir diante da fúria e da magnitude da natureza (ARGAN, 1992, p. 19).

As paisagens marcadas pelo espírito do romantismo lírico, mas de igual modo influenciadas pela estética do sublime, procuram exprimir o sentimento de profunda admiração, respeito e reverência, quase uma espécie de devoção religiosa ou mística que o espírito solitário do ser humano experimenta em relação à imensidão do mundo natural. São paradigmáticas desse espírito do romantismo lírico as paisagens de Caspar David Friedrich representadas em grandes vistas com os efeitos da luz se difundindo na cena de forma a acentuar a sensação de isolamento, de solidão e da condição pífia do homem diante da natureza (figura 8).

Figura 8 - Caspar David Friedrich, *Penhascos de giz em Rügen*, 1818. Óleo sobre tela, 90 x 70 cm. Museu Kunst Winterthur (Winterthur, Suíça).



Fonte: Museu Kunst Winterthur. Disponível em: <<https://www.kmw.ch/press/vorankuendigung-caspar-david-friedrich/>>. Acesso em 07 de setembro de 2021.

Destarte, o romantismo também exerce influência relevante na representação pictórica da paisagem, caracterizada por uma concepção da natureza que privilegia a união entre a observação direta da sua totalidade e os sentimentos do homem. Toda essa pesquisa e experimentação dos componentes pictóricos da natureza abrem caminho para uma rica produção da pintura paisagística no decorrer do século XIX.

Se até o século XVIII a paisagem ocupava lugar secundário na hierarquia acadêmica, no século XIX ela ascende a um novo patamar. Uma das inovações na representação da natureza, a partir de então, relaciona-se à pintura ao ar livre, que se dissemina com as inovações na

produção industrial de tinta a óleo durante o século XIX, em especial a invenção da bisnaga descartável para tintas, criada em 1841, e que logo foi produzida em escala comercial. A pintura ao ar livre, no Ocidente, já havia sido realizada anteriormente e tem seus primórdios no interesse dos pintores pelas "paisagens reais", mais evidente a partir do século XVII, quando a paisagem firma-se como gênero na hierarquia acadêmica ainda que fosse considerada como um gênero menor.

Cabe destacar, também, que entre os séculos XVIII e XIX, na medida em que os meios de transporte experimentam um avanço, facilitando os deslocamentos a lugares mais longínquos, as viagens através de diferentes regiões do mundo se tornam mais frequentes entre os artistas, cientistas, literatos e as elites abastadas, levando ao desenvolvimento do chamado *Grand Tour*, uma prática que se converteu em tradição no âmbito europeu, desde o século XVIII, e que se expandiu para os mais distantes lugares do mundo a partir de então.

Segundo Diener (2008), estas viagens, que comumente ganharam a qualificação de "viagens pitorescas", eram formas significativas de proporcionar ao viajante um conhecimento, um olhar mais acurado e uma imersão na realidade de outros povos, culturas e paisagens, o que era extremamente edificante para o aperfeiçoamento de sua sensibilidade e para a manifestação da sua arte, no caso dos artistas e escritores. Nesse sentido, Diener aponta que o termo pitoresco empregado para designar essas viagens, para além de uma acepção atrelada ao conceito da categoria estética, era utilizado, de igual modo, para caracterizar uma forma específica de apreender as mais diversas realidades.

Muitos artistas viajantes passaram, então, a fazer o registro das paisagens e das culturas dos locais visitados a partir da observação direta, por meio de desenhos, aquarelas, croquis e esboços. Esses estudos poderiam ser retrabalhados, posteriormente, no ateliê, para a composição das paisagens, onde elementos da observação direta comumente se fundiam ao gênio criativo e imaginação do artista.

Dessa forma, a renovação no gênero paisagístico, que se consolida no início do século XIX, resulta, em grande medida, do contato cada vez mais intenso com a paisagem observada de forma direta e do simultâneo desinteresse pelas paisagens alegóricas e míticas. O registro das paisagens, *in loco*, por esses artistas viajantes imprimia uma espécie de credencial de veracidade em relação à transcrição da natureza das regiões visitadas ainda que, muitas vezes, estas paisagens pudessem ganhar, através do intelecto, da imaginação e das mãos do artista, conotações idealistas. Ademais, essas paisagens aguçavam a curiosidade de um público ávido por conhecer, de forma amena e prazerosa, regiões as mais longínquas e inusitadas do planeta.

Em vista disso, durante o século XIX, muitas dessas paisagens, geralmente litografias, foram reproduzidas em obras e publicações, acompanhadas de algum texto com comentários, e que eram anunciadas como obras de caráter pitoresco. E é no intuito de atender a essa demanda por curiosidade que “os viajantes do pitoresco pretendiam servir de intérpretes, calibrando as expectativas dos seus contemporâneos” (DIENER, 2008, p. 72).

1. 3. Viajantes, paisagem e nacionalismo no Brasil entre os séculos XVIII e XIX

Após as primeiras experiências paisagísticas introduzidas pelos artistas de Nassau, a arte colonial no Brasil se manteve praticamente em função da Igreja, limitando-se aos temas religiosos. Dentro do contexto da Contrarreforma, a pintura barroca desempenhava primordialmente uma função proselitista, intentando impedir o avanço do protestantismo nas áreas coloniais dos reinos católicos e, para tanto, procurava transmitir, através das imagens, os ensinamentos da fé católica. Nesse sentido, conforme asseverou Benedito Lima de Toledo (1983), o caráter essencial do Barroco se encontra no lirismo, no apelo aos sentidos, na busca da profusão e do dinamismo, a fim de despertar a emoção religiosa por meio da emoção estética. A pintura de paisagem, por sua vez, cumpre, nesse período, um papel fundamentalmente decorativo, sendo utilizada quase tão somente como fundo para as cenas bíblicas e para a figuração da vida dos santos realizadas nos tetos ou nas paredes das igrejas.

No entanto, ainda no período colonial, a pintura de paisagem logrou atingir importantes destaques em razão sobretudo da presença dos viajantes estrangeiros, como artistas, naturalistas e botânicos, que aportaram em terras brasileiras e percorreram o território estimulados, principalmente, por uma nova visão acerca da natureza inaugurada pelo pensamento do naturalista Alexander von Humboldt (DIENER, 2008; CHAVES & MARGUELICHE, 2018).

As viagens de Humboldt por algumas regiões da América e seus registros escritos e imagéticos acerca da natureza americana lograram desencadear uma profunda mudança do imaginário europeu a respeito dessas plagas. Estas, que eram vistas a partir de um viés de inferioridade, adquirem novas conotações na perspectiva humboldtiana, apresentadas como uma natureza selvagem, em estado puro, marcada sobretudo por três imagens representativas: bosques tropicais, montanhas nevadas e extensas planícies (CHAVES & MARGUELICHE, 2018).

No que diz respeito às montanhas, Humboldt é especialmente elogioso, enaltecendo, em sua obra *Vistas das cordilheiras e monumentos dos povos indígenas da América* (1810), a paisagem da Cordilheira dos Andes. Profundamente impactado pela magnitude da cordilheira, sobretudo após sua experiência de escalar, em 1802, o vulcão inativo El Chimborazo, de aproximadamente 6.400 metros de altitude, localizado nos Andes equatorianos, Humboldt nos brinda com seu olhar acerca da cordilheira:

Os vales das cordilheiras andinas nos oferecem os lugares mais selvagens e os mais dignos de arrebatrar a alma com a admiração e o espanto. São fendas e precipícios cobertos por uma vegetação vigorosa, muitas vezes de uma profundidade tão grande que poderiam conter o Vesúvio e o Puy de Dôme sem que seus cumes se destaquem sobre o cenário das montanhas (HUMBOLDT, 2012, p. 39 apud CHAVES & MARGUELICHE, 2018, p. 5, tradução nossa)⁷.

Após sua expedição retornar do Chimborazo,

Humboldt estava pronto para formular sua nova visão da natureza. Nos contrafortes andinos, ele começou a esboçar a sua assim chamada *Naturgemälde* – um termo alemão intraduzível que pode significar “pintura da natureza”, mas que também implica uma ideia de unidade ou todo. Era, conforme Humboldt explicou mais tarde, um “microcosmo em uma só página” (WULF, 2019, p. 139).

Humboldt logrou produzir, por meio de um único desenho, que retratava o Chimborazo em um corte transversal, a natureza como uma rede, onde mostrava a distribuição das plantas de acordo com as altitudes, as temperaturas, os climas e os microclimas. À esquerda e à direita do desenho da montanha, posicionou diversas colunas com informações e detalhes científicos, as quais poderiam ser cotejados com os de outras importantes montanhas do mundo, listadas, conforme sua altura, nos contornos do desenho do Chimborazo. O primeiro esboço da *Naturgemälde* foi realizado na América do Sul e publicado, posteriormente, em forma de imagem colorida aprimorada na obra *Ensaio sobre a geografia das plantas* (1805-1807) (figura 9). Sua *Naturgemälde* alcançou grande repercussão à época, já que Humboldt apresentava, de forma visual, simples e sem precedentes, uma imensa variedade de informações científicas acerca do mundo natural, as quais moldam, até hoje, o nosso entendimento dos ecossistemas (WULF, 2019, p. 140-141).

⁷ Los valles de las cordilleras andinas nos ofrecen los parajes más salvajes y los más dignos de subyugar el alma con la admiración y el espanto. Son hendiduras de fondo y bordes cubiertos por una vegetación vigorosa, a menudo de una profundidad tan grande que pudieran contener el Vesubio y el Puy de Dome sin que sus cimas destacaran sobre el telón de las montañas (HUMBOLDT, 2012, p. 39 apud CHAVES & MARGUELICHE, 2018, p. 5)

Figura 9 - Alexander von Humboldt, *Tableau physique des Andes et pays voisins*, Peter H. Raven Library/Missouri Botanical Garden (CC BY-NC-SA 4.0), Biodiversity Heritage Library.



Fonte: Peter H. Raven Library/Missouri Botanical Garden. Disponível em: <<http://botanicus.org/page/1061689>>. Acesso em 20 de outubro de 2021.

As perspectivas de Humboldt acerca da natureza, desenvolvidas a partir de suas experiências e vivências adquiridas em suas viagens pela América e por outros locais do mundo, propunham, portanto, uma abordagem holística acerca do mundo natural e foram fundamentais, no mundo daquela época, no sentido de promover uma série de mudanças de paradigmas nas mais diversas áreas do conhecimento humano, como nas ciências naturais e sociais, na literatura e nas artes. Nesse sentido é que Pablo Diener afirma que

os escritos de Alexander von Humboldt [desde o seu *Ensaio sobre a geografia das plantas* (1805-1807) até o *Kosmos* (1845-1862)] devem ser considerados como o primeiro impulso e alicerce do pensamento sobre o registro visual da natureza americana (DIENER, 2008, p. 65).

É, portanto, na esteira das propostas de Humboldt acerca da necessidade da descrição visual das paisagens dos trópicos – a partir de uma perspectiva que conciliasse ciência e arte e de uma abordagem que privilegiasse a natureza como um ser vivo – que muitas expedições de caráter científico e artístico se lançaram ao mundo, durante o século XIX, mormente sobre a região dos trópicos do continente americano. Apenas para citar um exemplo, Frederic Edwin Church (1826-1900), artista americano que se notabilizou por suas composições que retratam, com preciosismo, as paisagens do oeste dos Estados Unidos, inspirado pelo naturalista alemão Alexander von Humboldt, participou de expedições à América do Sul em 1853 e 1857, período em que realizou múltiplos esboços a lápis e a óleo que resultaram na famosa tela *O coração dos Andes*, de 1859 (figura 10).

Figura 10 - Frederic Edwin Church, *O coração dos Andes*, 1859. Óleo sobre tela, 168 x 303 cm. Metropolitan Museum of Art (New York).



Fonte: Metropolitan Museum of Art. Disponível em: <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/10481>>. Acesso em 15 de outubro de 2021.

Conforme mencionado anteriormente, essas viagens, comumente denominadas “viagens pitorescas”, também, buscavam atender aos propósitos de educação da sensibilidade, do conhecimento de si e do outro, bem como contemplar a uma demanda de publicações ditas pitorescas veiculadas no mercado literário europeu e consumidas por um público entusiasta por conhecer paisagens exóticas.

No contexto brasileiro, inúmeras expedições artísticas e científicas realizadas por estrangeiros ao Brasil foram propiciadas pela abertura dos portos brasileiros por D. João a partir da chegada da família real portuguesa ao Rio de Janeiro, em 1808, fugindo das tropas napoleônicas que acossavam os monarcas da Península Ibérica nesse momento. As duas mais célebres missões que por essas terras aportaram foram as missões austríaca e russa, na primeira metade do século XIX. O registro da natureza local, presente nas pinturas e desenhos de paisagem realizados pelos estrangeiros que compunham essas missões, adquire um tratamento tanto poético quanto científico, possivelmente um influxo das perspectivas humboldtianas acerca do mundo natural, bem como de uma visão de mundo romântica profundamente atrelados à cultura europeia da época (DIENER, 2011; FRANÇA, 2012).

Nesse sentido, esses viajantes lograram produzir ilustrações onde interagem aspectos epistemológicos e estéticos, constituindo, portanto, uma iconografia paisagística do Brasil onde se fundem elementos expressivos e documentais.

A missão austríaca, que chegou ao Brasil em 1817, era formada por sábios e artistas como o zoólogo Johann Baptiste von Spix, o botânico Karl Friedrich Philipp von Martius, o desenhista Thomas Ender, dentre outros. Estes cientistas e artistas, que integravam o séquito da arquiduchessa Leopoldina, quando esta vem ao Brasil para se unir em matrimônio a D. Pedro, percorreram o território brasileiro entre os anos de 1817 e 1820. Deste

empreendimento científico, resultaram muitos trabalhos, dentre eles a obra *Reise in Brasilien*, cuja primeira tradução integral apenas veio à luz em 1938⁸, patrocinada pelo Instituto Histórico Geográfico Brasileiro (IHGB) no âmbito das comemorações do centenário de sua fundação (GUIMARÃES, 2000).

Outro dos tantos trabalhos resultantes da expedição austríaca, e possivelmente o mais célebre dentre eles, foi a obra *Flora Brasiliensis* (1840-1906). Diener (2011) destaca que as 59 vistas da paisagem brasileira, que ilustraram a obra *Flora Brasiliensis*, foram registradas e coligidas por von Martius durante a sua viagem com a expedição austríaca pelo Brasil, possuindo essas imagens um objetivo mais amplo de apresentar, ao público, as paisagens onde se localizavam as espécies catalogadas pelos cientistas da missão. Apesar do interesse científico, essas vistas foram apresentadas por von Martius como um apanhado da paisagem do Brasil. Ademais, o botânico avaliava a natureza do Brasil como um elemento essencial na constituição da identidade nacional brasileira.

É através de construções poéticas, sejam estas em linguagem verbal ou visual [...] que Martius procura descobrir e pôr ao alcance dos seus leitores uma compreensão abrangente do mundo, fundada tanto no saber sistemático, como na intuição estética. Deste modo, o cientista de Munique contribuiu contundentemente na construção da identidade brasileira, não só com estudos da população e sua história, mas (*sic*) também a partir da sua interpretação da natureza desse vasto império (DIENER, 2011, p. 2316).

Com efeito, é inequívoco o papel de relevância exercido por von Martius na construção da história nacional brasileira realizada, no século XIX, e posta em curso após a emancipação do Brasil em relação a Portugal por meio do Império brasileiro, mormente através de instituições como o Instituto Histórico Geográfico Brasileiro (IHGB) e a Academia Imperial de Belas Artes (AIBA). É importante destacar, a profunda ligação do viajante-naturalista bávaro ao Instituto Histórico Geográfico Brasileiro (IHGB), como sócio correspondente e sobretudo como aquele que foi premiado pela instituição no primeiro concurso criado com fins a selecionar o melhor trabalho acerca do tema “Como se deve escrever a História do Brasil?”. Sobre a importância de von Martius na construção simbólica da nação brasileira, Guimarães afirma,

Premiado em 1847 pelo texto já publicado na *Revista do IHGB*, von Martius foi também sondado no sentido de escrever a história do Brasil, cujos princípios delinear em seu trabalho vitorioso no concurso do instituto, livro que não chegou a ser publicado, embora muitas das sugestões de von Martius acabassem por se constituir num conjunto de princípios e diretrizes norteadores de como se pensar uma história nacional no Brasil, presentes nos trabalhos e reflexões do Instituto Histórico assim como na obra-emblema

8 Segundo Guimarães (2000), até o ano de 1938, a obra apenas conheceu traduções de partes.

deste esforço de construção simbólica da nação no Brasil do século XIX: a História do Brasil de Francisco Adolfo de Varnhagen (GUIMARÃES, 2000).

Na perspectiva de von Martius, a construção da nacionalidade brasileira passava pela valorização da diversidade da natureza do território do Brasil e, nesse sentido, Diener (2011) nos mostra que o conjunto das pranchas que compõem o álbum *Flora brasiliensis* pretendia apresentar a natureza das mais diversas regiões do país, em todos os seus aspectos, e oferecer ao público uma ideia acerca da paisagem do Brasil. Referindo-se às impressões do relator do *Bulletin* da Sociedade de Geografia de Paris que, em 1856, avalia as pranchas enviadas por von Martius para publicação no boletim, Diener (2011, p. 2322) afirma que, na perspectiva do relator, a proposta de von Martius não se limitava a representar um único tipo de paisagem, como já vinha sendo feito desde a publicação, em 1822, da famosa litografia do Conde de Clarac, *Interior de uma floresta do Brasil* (1816-1819) (figura 11). Antes, o botânico dedicou os seus esforços no sentido de, precisamente, apontar a riqueza e a diversidade da flora e das paisagens que grassavam no território brasileiro e desmistificar o imaginário recorrente que atrelava o território brasileiro a uma única paisagem-síntese, no caso, a mata tropical.

Figura 11 - Jean-Baptiste de Clarac, *Interior de uma floresta do Brasil*, c. 1819. Lápis, aquarela e colagem sobre papel; 61,7 x 86,5 cm.



Fonte: LOTUFO, Marcelo. "Floresta Brasileira": Araújo Porto Alegre e o lugar de corpos negros no Segundo Império. **Revista de Literatura Brasileira**: Porto Alegre, v. 33, no. 62, 2020, p. 153. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/brasilbrazil/article/view/105902>>. Acesso em 15 de outubro de 2021.

O desenho do Conde de Clarac, *Interior de uma floresta do Brasil*, registrado a partir de suas observações da natureza feitas no percurso de uma viagem ao Rio de Janeiro em 1816, revela todo o empenho despendido pelos artistas-viajantes em definir modelos para a paisagem americana e a imagem produzida por Clarac acabou por se tornar a primeira obra que, à época, adquiriu um valor paradigmático da paisagem dos trópicos. O desenho, que foi

exposto no Salão de Paris, de 1819, e gravado numa prancha de cobre, em 1822, tornou-se uma imagem amplamente difundida e elogiada, inclusive por Humboldt, impactando sobremaneira a composição de paisagens de outros viajantes que percorreram as regiões tropicais da América, como as vistas da mata atlântica brasileira realizadas por Rugendas, por Debret e Araújo Porto Alegre (DIENER, 2008, p. 69-70).

Von Martius concebeu as pranchas fisionômicas, que integraram a *Flora Brasiliensis*, a partir de um princípio taxonômico das paisagens, procedimento que guarda estreita relação com os pressupostos de Alexander von Humboldt, incrementados a partir de seus estudos em território americano, nos quais apontava para a necessidade de identificar os diferentes grupos de plantas que contribuíam para modelar a fisionomia da paisagem de um determinado território. Nesse sentido, Martius logrou classificar cinco reinos da flora para o Brasil: três destes reinos são especificamente brasileiros – região montanhosa da mata atlântica; o espaço montanhoso do interior, com centro em Minas Gerais; a região quente e seca do nordeste brasileiro. Os outros dois reinos se encontram parcialmente no Brasil, mas ultrapassam as suas fronteiras: um deles no sul, estendendo-se até a Argentina, e no oeste, até as escarpas dos Andes; e, finalmente, a região quente e úmida dos grandes rios Amazonas, Paraguai e Orenoco (DIENER, 2011, p. 2322-2324).

Para a confecção das pranchas fisionômicas, von Martius contou apenas inicialmente com o apoio de bons ilustradores, os quais, por razões as mais diversas, acompanharam apenas parte da expedição, retornando à Europa antes mesmo da conclusão dos trabalhos da equipe, de modo que o acervo iconográfico do qual von Martius dispunha, a princípio, era bastante fragmentado, contando, para a maior parte da expedição, com desenhos executados por ele próprio e, também, de Spix. Para efetivar a série no seu conjunto, von Martius se valeu da aquisição de imagens solicitadas a outros desenhistas e pintores que empreenderam viagens ao Brasil. Foi o que sucedeu quando von Martius escreveu a Johann Moritz Rugendas, em 17 de fevereiro de 1855, a essa época já um artista consagrado e vivendo novamente na Alemanha, após sua longa viagem junto à missão russa liderada pelo barão de Langsdorff:

permito-me ainda a consulta, se o Sr. tem nas suas pastas algum desenho do território de Minas, que nas pranchas das minhas Fisionomias das Plantas pudesse ser utilizada como uma representação característica de Minas? Para mim é muito importante poder recorrer à sua autoridade artística, e obviamente que ficarei em dívida com o Sr., o que já é o caso pelo desenho que me facilitou antes; saldarei isto assim que o Sr. esteja por aqui. O que gostaria de ter de Minas é uma paisagem de alta montanha com os largos barrancos de pedra, os pequenos e estreitos vales situados entre eles, cheios de bambus de folhas finas, ou com as florestas de Campos, com o

echinocactus e as melastoma e eriocaulon arborescentes. Por favor, pense nisto! (Carta de Martius a Rugendas, de 17 de fevereiro de 1855; publicada em Löschner 1976, p. 210-211 apud DIENER, 2011, p. 2326).

No trecho acima, é inequívoca a identificação que von Martius faz da região de Minas Gerais com a topografia montanhosa de seu território, ao solicitar a Rugendas “algum desenho do território de Minas” que “pudesse ser utilizada como uma representação característica de Minas” e, em seguida, diz que “o que gostaria de ter de Minas é uma paisagem de alta montanha com os largos barrancos de pedra, os pequenos e estreitos vales situados entre eles [...]”. Nesse sentido, von Martius creditava à topografia montanhosa da região de Minas um papel essencial na construção simbólica dessa região.

Outra importante expedição de artistas viajantes é organizada pelo barão Von Langsdorff que, entre 1821 e 1829, percorreu cerca de dezessete mil quilômetros documentando, por meio de desenhos e pinturas, a natureza e a sociedade brasileiras. Tomaram parte da expedição, dentre outros, o desenhista topógrafo Hercules Florence, o pintor Adrien Taunay e o pintor Johann Moritz Rugendas, o qual compôs inúmeras pinturas das paisagens do Brasil e registrou todo o itinerário da missão em *Viagem Pitoresca pelo Brasil*, de 1834.

A partir das influências de Humboldt acerca da pintura da natureza, Rugendas logrou imprimir uma marca sobre a paisagem do Brasil destacando a sua diversidade e complexidade, na esteira de trabalhos realizados anteriormente por viajantes que aqui estiveram, como os membros da expedição austríaca comandada por Martius e Spix. O registro visual dos elementos físicos naturais realizados por Rugendas conferem ênfase às montanhas, à vegetação exuberante e aos rios, colaborando para a construção de um quadro visual e imagético das paisagens do território brasileiro que remetia à ideia de grandeza de nossa natureza (figura 12). Tal aspecto se converteu e foi utilizado, pelo projeto político imperial de construção simbólica da nação, como um traço diferencial para distinguir a recém-libertada colônia portuguesa em relação às demais nações da América e do mundo, colaborando, desse modo, para a construção de uma identidade nacional brasileira (VITTE & CENE, 2012).

Figura 12 - Johann Moritz Rugendas, *Caça na floresta virgem*, c.1835. Litografia, 27,3 x 19,5 cm. Coleção particular.



Fonte: RUGENDAS, Johann Moritz. **Rugendas, um cronista viajante**. São Paulo: Galerias Florisbela e D. Pedro II, 2019. Catálogo de exposição, 12 de janeiro a 31 de março de 2019, CAIXA Cultural São Paulo. Disponível em: <<http://www.caixacultural.com.br/cadastrodowloads1/Rugendas%20-%20O%20Cronista%20Viajante.pdf>>. Acesso em 14 de outubro de 2021.

A pintura de paisagens, no Brasil, ganhará novo alento com a chegada da Missão Artística Francesa, no Rio de Janeiro, em 1816, e encontrará forte enraizamento no século XIX. O grupo de artistas franceses, liderados por Joachim Lebreton, tinha por objetivo fundar a primeira Academia de Arte no Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarves dentro do processo de renovação do Rio de Janeiro e de afirmação da corte no reino iniciado por Dom João (BARATA, 1983, p. 383).

No entanto, muitas foram as dificuldades encontradas pelo grupo para realização da missão, sendo que, no plano de ensino, a escola só se institucionalizou em 23 de novembro de 1820. Durante o longo tempo de espera, os franceses seguiram com suas atividades artísticas e aulas em seus ateliês. No Rio de Janeiro, Nicolas-Antoine Taunay seguiu como pintor de paisagem mantendo um discurso pictórico de conotação clássica sobretudo no emprego da luz e das cores na composição de nuvens e no tratamento da vegetação tropical (figura 13). Dito de outra forma, nas palavras de Pablo Diener, “o artista permaneceu fiel aos preceitos da pintura neoclássica [...]” e “sua estadia nos trópicos não trouxe mudanças nem na sua paleta nem, de maneira geral, na execução técnica de suas telas” (DIENER, 2013, p. 3).

Figura 13 - Nicolas Antoine Taunay, *Vista da baía do Rio e do Largo da Carioca tomada do jardim do convento de Santo Antônio*, 1816, óleo sobre tela, 46,5 cm x 57,4 cm. Museu Nacional de Belas-Artes (RJ).



Fonte: Warburg – Banco comparativo de imagens do Centro de História da Arte e Arqueologia da Unicamp. Disponível em: <<http://warburg.chaa-unicamp.com.br/img/obras/dscn6596.jpg>>. Acesso em 30 out. 2020.

Com a morte de Lebreton, em 1819, e a nomeação, em 1820, do pintor português Henrique José da Silva (1772-1834) para a direção da Academia Real, Nicolas-Antoine Taunay decide voltar para França, em 1821, sendo substituído por seu filho Félix Taunay (1795-1881), que passa a ocupar a cadeira de professor de paisagem, em 1824, e posteriormente a direção da Academia Imperial de Belas Artes entre os anos de 1834 e 1851.

Conforme mencionado anteriormente, uma das inovações na representação da natureza, a partir do século XIX, relaciona-se à pintura ao ar livre. No Brasil, uma série de fatores concorreram para que a pintura de paisagem adquirisse lugar de destaque no século XIX colaborando, por conseguinte, para a formação de um mercado de arte. A pintura de gênero paisagístico passa a estruturar não apenas a construção de uma ideia de nação, mas também, conforme pontua Fernandes (2009), a legitimação e o prestígio de uma elite econômica constituída pelos barões do café que, desejosa de possuir telas que representassem suas propriedades ou locais diletos, converteu-se na grande patrocinadora dos artistas.

Somado a esse fator, a consolidação do poder monárquico na década de 1840, após a repressão às revoltas do Período Regencial, inaugura uma fase de certa estabilidade das finanças do Império brasileiro, o qual passará a exercer o papel de mecenas de artistas e estudantes da Academia Imperial, através da criação de dois importantes instrumentos voltados ao incentivo e à formação do artista, as Exposições Gerais e o Prêmio de Viagem à

Europa, instituídos nos anos em que Félix-Émile Taunay esteve à frente da Academia (1834-1851)⁹.

Cabe ressaltar ainda que a partir de 1850, conforme afirma Lilia Moritz Schwarcz (1998), o fim do tráfico de escravos permitiu o direcionamento de recursos financeiros para o desenvolvimento industrial e para o incremento da infraestrutura do país como a construção de estradas de ferro, de linhas de telégrafo e a progressiva instalação da iluminação a gás nas cidades (SCHWARCZ, 1998, p. 102). De modo análogo, outros setores, como a arte e a cultura, também foram beneficiados com a realocação dos recursos antes investidos na compra de escravos.

Isto posto, as novas diretrizes políticas e econômicas inauguradas no Brasil, a partir de meados de 1840, colaboraram para que o campo das artes visuais, da literatura e das ciências pudessem vivenciar um momento de prosperidade e de emulação aos artistas.

Especificamente em relação às artes visuais, é importante ressaltar o fomento à criação da identidade nacional brasileira estabelecido logo após a independência do Brasil, quando se fez necessário constituir uma nacionalidade para a recém-libertada colônia que fosse distinta à da metrópole. O processo de constituição da identidade nacional brasileira foi incentivado pelo Império brasileiro por meio de uma série de iniciativas, dentre as quais podemos destacar a fundação do Instituto Histórico Geográfico Brasileiro (IHGB), em 1838, que, conforme afirma a própria instituição, arrogava-se a missão de ser uma “entidade que refletisse a nação brasileira que, não muito antes, conquistara a sua Independência”.

No Segundo Reinado (1840-1889), o Instituto Histórico Geográfico Brasileiro (IHGB) e, de modo análogo, outras instituições, como a Academia Imperial de Belas-Artes (AIBA), contaram com o mecenato de D. Pedro II que, atendendo aos objetivos de seu projeto político imperial de construção simbólica da nação, destinou vultosas doações para incentivar e financiar pesquisas e bolsas de estudo. Assim, as instituições, a literatura e as artes nacionais, no século XIX, dedicaram-se à empreitada de fundar uma nação, uma geografia e uma paisagem para o país. 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.

⁹ A respeito da criação das Exposições Gerais e do Prêmio de Viagem à Europa ver o trabalho de Dias (2009), *Paisagem e Academia: Félix-Émile Taunay e o Brasil (1824-1851)*, especialmente a primeira parte, cap. III. Ver também, dentre outros, Barata, 1983; Lima, 1994; Palumbo Dória, 2021. Cabe destacar, ainda, como fonte de estudos sobre o assunto, os artigos e reflexões disponibilizados pelo *site Dezenove Vinte*.

Ao fazer uma avaliação da produção cultural, no Brasil do Segundo Reinado, Schwarcz & Starling (2018) destacam como intelectuais e artistas brasileiros, influenciados pelo espírito do Romantismo europeu, exaltaram o indígena como símbolo nacional que, misturado ao colonizador português, resultou num elemento não só único e autêntico, mas ideal e nobre, buscando, por meio dessa representação, construir um passado honroso, heroico e repleto de glória para o país. De modo análogo, a natureza do Brasil foi elogiada em prosa e verso e, sobretudo, em tintas, representando a exuberância e a beleza de seus rios, de sua vegetação, do seu céu que se pretendiam únicas no mundo. Cabe ressaltar, no entanto, que a natureza e o povo do Brasil eram representados de forma idealizada e a partir de uma perspectiva europeia, reproduzindo, em grande medida, os cânones da arte e da literatura da Europa.

Os primeiros passos com vistas à formação de uma arte com bases e características nacionais no âmbito da Academia Imperial de Belas Artes foram ensaiados por Félix-Émile Taunay, quando este dirigiu a instituição entre os anos de 1834 e 1851. Em *Paisagem e Academia*, Elaine Dias (2009) mostra como a construção da paisagem de Félix-Émile Taunay se pautou por sua formação em consonância com a produção paisagística de seu pai, Nicolas-Antoine Taunay. Ao analisar uma série de paisagens realizadas por Félix-Émile Taunay, Dias identifica o influxo da linguagem pictórica neoclássica herdada de seu pai, Nicolas-Antoine, sobretudo nas gradações tonais e na interpretação da luz. No entanto, Dias identifica um ponto de inflexão na pintura de paisagem de Félix-Émile Taunay, a partir de 1840, momento que coincide com a sua consolidação na direção da Academia de Belas Artes. A partir de então, o artista passa a imprimir, nas suas composições paisagísticas, uma alteração no discurso pictórico, abandonando paulatinamente a abordagem neoclássica e adotando, em contrapartida, uma luz e tonalidades mais voltadas ao natural.

Segundo Dias, essa mudança na abordagem da natureza se traduz em um redirecionamento do discurso artístico, que se faz presente nas telas realizadas em meados da década de 1840, dentre elas a famosa *Mata reduzida a carvão* (figura 14), a qual possui um caráter pedagógico ao transmitir um ensinamento histórico: a necessidade de preservação da natureza em face da destruição perpetrada pelos seres humanos. Nesse sentido, Dias aponta que essas obras de Félix-Émile Taunay guardam uma certa aproximação com a pintura realizada pelos artistas e botânicos estrangeiros, como Thomas Ender e Rugendas, que, em suas incursões pelo território brasileiro, documentaram nossas paisagens a partir de um viés mais científico e voltado para a ideia de preservação da natureza. Tal discurso artístico exerceu profundo impacto na Academia sendo adotado como parâmetro para o ensino de pintura de paisagem na instituição. Assim, Félix-Émile Taunay buscou estabelecer novos

rumos para a pintura de paisagem na Academia Imperial, durante os anos em que esteve à frente da instituição (1834-1851), estabelecendo um sistema didático “com vistas à formação de uma arte com bases sólidas e características nacionais” (DIAS, 2009, p. 319-320).

Figura 14 - Félix-Émile Taunay, *Vista de hum mato virgem que se está reduzindo a carvão*, c. 1843. Óleo sobre tela, 134 x 195 cm. Museu Nacional de Belas Artes/Iphan/MinC, Rio de Janeiro.



Fonte: Museu Nacional de Belas Artes. Disponível em: <<https://artsandculture.google.com/asset/vista-de-um-mato-virgem-que-se-est%C3%A1-reduzindo-a-carv%C3%A3o-f%C3%A9lix-%C3%A9mile-taunay/QAGZO4ZH9R76fg>>. Acesso em 23 de agosto de 2021.

A busca por definir e consolidar uma “arte brasileira” foi uma meta perseguida por Manuel de Araújo Porto Alegre e posta em curso, quando ele dirigiu a Academia Imperial de Belas Artes (AIBA) entre o anos de 1854 e 1857. Segundo Squeff (2004), a singularidade da pintura brasileira, na visão de Porto Alegre, ancorava-se em temas e motivos relacionados à natureza, o que o motivou a realizar uma ampla reforma nos estatutos da Academia Imperial de Belas Artes (AIBA). Em relação ao ensino de pintura de paisagem, Porto Alegre dedicou uma atenção especial, alterando os estatutos da AIBA que, em 1855, passaram a determinar que o professor de paisagem ficaria obrigado a ir com os seus alunos mais adiantados estudar a natureza e, diante desta, proceder às explicações que fossem convenientes. Porto Alegre ainda advogava a necessidade de se abandonar a prática de reprodução de estampas europeias e o ensino da técnica a óleo, substituindo-a pela pintura ao ar livre e pela técnica de aquarela, que, segundo seu juízo, permitia maior rapidez no registro da paisagem. Ademais, sugeria que o professor de paisagem tivesse noções de botânica, geologia e meteorologia.

A ênfase dada por Porto Alegre à questão da formação do pintor de paisagem vincula-se ao seu interesse em criar e consolidar uma “arte brasileira”. Tendo em vista esse objetivo, Porto Alegre concedeu prioridade a práticas que visassem a educação do olhar, sobretudo

através da observação direta da natureza, condição indispensável, segundo o pintor, para expressar, através da pintura, a “verdade” da paisagem do Brasil.

Destarte, para Porto Alegre, a peculiaridade do Império brasileiro deveria ser evocada por meio da representação da paisagem em sua manifestação natural, conferindo ênfase, na pintura, às florestas e acidentes geográficos em seu estado selvagem, intocado e pitoresco, reforçando uma visão exótica sobre a nação em consonância tanto com o movimento romântico brasileiro, do qual ele tomou parte, quanto com o imaginário europeu acerca desse Império nos trópicos. Contudo, cabe ressaltar que a paisagem pitoresca pensada por Porto Alegre, se por um lado enfatizava a variedade e exuberância da natureza brasileira, por outro esquivou-se, de forma estratégica, em abordar a pluralidade étnica e cultural da sociedade brasileira, mormente seu ponto nevrálgico, a escravidão (SQUEFF, 2004; LOTUFO, 2020).

A paisagem pitoresca – vazia de sujeitos como o índio e o negro – adequava-se perfeitamente ao projeto de um Brasil civilizado, branco e europeizado, pois evocava apenas um aspecto pitoresco, fornecendo uma visão exótica e tranquilizadora de um país marcado por grandes contrastes (SQUEFF, 2004, p. 215-216).

Esse projeto político voltado para a construção da nacionalidade brasileira foi posto em curso pelo Império brasileiro e por letrados de destaque da época, muitos deles atuantes em instituições como o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e a Academia Imperial de Belas-Artes, como foi o caso de Araújo Porto Alegre. Este, no seu afã de emoldurar e consolidar a imagem de um país europeu e branco, excluindo de suas principais alegorias e mitos nacionais os sujeitos escravizados, logrou produzir obras onde este pensamento acerca da nacionalidade brasileira se fez presente. A título de exemplo, a obra *Floresta brasileira* (figura 15), de Araújo Porto Alegre, conforme destaca Lotufo (2020), procura manter um diálogo com as produções pictóricas tropicais, de inspiração humboldtiana, dos séculos XVIII e XIX. Além disso, é inequívoca a aproximação de *Floresta brasileira*, de Porto Alegre, com a obra *Interior de uma floresta do Brasil*, do conde de Clarac (figura 11) e com a obra de seu mestre, Jean-Baptiste Debret, *Vallée de la serra do mar (chaîne de montaignes près de la mer)* (1834) (figura 16) em seu propósito de conferir destaque à exuberância tropical e seus aspectos promissores de riqueza e abundância, um tema abordado desde o período colonial.

Figura 15 - Manuel de Araújo Porto Alegre, *Floresta brasileira*, 1853. Sépia sobre papel. Museu Nacional de Belas Artes (Rio de Janeiro).



Fonte: LOTUFO, Marcelo. "Floresta Brasileira": Araújo Porto Alegre e o lugar de corpos negros no Segundo Império. **Revista de Literatura Brasileira**: Porto Alegre, v. 33, no. 62, 2020, p. 152. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/brasilbrazil/article/view/105902>>. Acesso em 15 de outubro de 2021.

Figura 16 - Jean-Baptiste Debret, *Vallée de la Serra du Mar (Chaîne de Montagnes près de la mer)*, 1834. Litografia, 22,2 x 34,8 cm. Biblioteca Nacional (Rio de Janeiro).



Fonte: LOTUFO, Marcelo. "Floresta Brasileira": Araújo Porto Alegre e o lugar de corpos negros no Segundo Império. **Revista de Literatura Brasileira**: Porto Alegre, v. 33, no. 62, 2020, p. 154. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/brasilbrazil/article/view/105902>>. Acesso em 15 de outubro de 2021.

Por tudo o que foi exposto até aqui, torna-se patente a centralidade que a paisagem da floresta tropical assume como a mais representativa para a construção da identidade da nova nação brasileira. A montanha, como elemento figurativo nas pinturas de paisagem, manifestou-se como secundária no imaginário nacional do século XIX, aparecendo, quando muito, nas representações de Minas Gerais e do Pão de Açúcar.

No entanto, a figuração das montanhas do território brasileiro encontrará expressão nas obras de dois grandes artistas estrangeiros: o vêneto Nicola Antonio Facchinetti e o pintor alemão Georg Grimm.

O que se faz notório na pintura tanto de Facchinetti quanto de Grimm é a representação da paisagem através da utilização do panorama.

Esta nova modalidade de representar a paisagem, que foi exibida pela primeira vez em Londres em 1789, potencializava o efeito ilusionista do espaço através da sua forma de enorme pintura circular. O êxito que experimentou esse gênero nas décadas subsequentes põe em evidência o grande interesse que despertavam as representações topográficas fiéis e detalhadas de vistas exóticas do mundo inteiro (KELLER, 2008, p. 24).

No contexto brasileiro, a ideia de composição de paisagens a partir de panorama, empregada por Facchinetti e Grimm, não era algo estranho ou inédito, haja vista que, em 1824, o panorama da cidade do Rio de Janeiro fora exposto em Paris, uma pintura realizada por Guillaume Frédéric Ronmy a partir dos desenhos de Félix-Émile Taunay (DIAS, 2009, p. 271).

Em que pesem as muitas controvérsias em torno da origem do panorama, Dias (2009) afirma que este passou a cumprir distintas funções “como um espetáculo dirigido às massas: contemplativa, educativa e política” (DIAS, 2009, 268). Humboldt também se pronunciou a respeito da invenção do panorama atribuindo a tal modalidade um importante papel no que diz respeito à possibilidade do conhecimento científico e das formas naturais da geografia de lugares distantes sem a necessidade de deslocamentos e viagens, o que, com efeito, não era algo acessível a um público amplo. Ademais, o panorama conferia um aspecto de grandiosidade da natureza ao espectador aproximando o panorama ao conceito do sublime, conforme se pode depreender das palavras do naturalista alemão:

[...] os quadros circulares dão mais trabalho que as decorações teatrais, porque o espectador, tomado pelo encantamento no meio do círculo mágico, e seguro das distrações importunas, acredita-se rodeado por todos os lados por uma natureza estranha. Eles nos deixam lembranças que, depois de alguns anos, se confundem com a impressão das cenas da natureza que nós vimos realmente. [...] Todos estes meios, dos quais nós não podemos esquecer de enumerar em um livro tal como *Cosmos*, são propícios a propagar o estudo da natureza; e sem dúvida a grandeza sublime da criação seria melhor conhecida e melhor sentida, se nas grandes cidades, perto dos museus, se abrissem livremente à população, panoramas onde os quadros circulares representassem, se sucedendo, paisagens tiradas de graus diferentes de longitude e latitude. É multiplicando os meios à ajuda dos quais se possa reproduzir, sob imagens surpreendentes, o conjunto dos fenômenos naturais, que se pode familiarizar os homens com a unidade do mundo e fazê-los sentir de modo mais vivo o concerto harmonioso da natureza (HUMBOLDT, 2000, p. 421-2 apud DIAS, 2009, p. 268-9).

O pintor italiano Facchinetti chega ao Brasil em 1850 e, a princípio, dedica-se à realização de retratos e à cenografia. Posteriormente, volta-se ao gênero paisagístico no qual se destaca pelo preciosismo de sua pintura. O artista realiza vastos panoramas da cidade do

Rio de Janeiro e dos seus entornos, conferindo destaque à oposição entre os casarios novos e a exuberante natureza e topografia dos arredores (figura 17).

Figura 17 - Nicolau Facchinetti, *Vista do Rio de Janeiro tomada de Santa Teresa*, 1892. Óleo sobre tela, 92,20 cm x 74 cm. Museu Castro Maya - Iphan/MinC (Rio de Janeiro, RJ).



Fonte: VISTA do Rio de Janeiro tomada de Santa Teresa. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra3066/vista-do-rio-de-janeiro-tomada-de-santa-teresa>. Acesso em: 24 de agosto de 2021.

Facchinetti também se debruçou na elaboração de vistas de Petrópolis, Teresópolis, Rio de Janeiro, da zona rural do Vale do Paraíba e de algumas regiões de Minas Gerais, conferindo destaque à topografia montanhosa da região. Em suas composições, o artista parece imprimir um senso de grandeza à paisagem, apresentando a topografia de forma ampla, em perspectiva aérea, como nas obras *Panorama de São Tomé das Letras*, de 1876 (figura 18) e *Lagoa Rodrigo de Freitas, Rio de Janeiro*, de 1884 (figura 19). Nessas composições, o artista atenua progressivamente a intensidade do colorido dos elementos representados a partir do primeiro plano em direção ao fundo, a fim de criar um efeito de que se está diante de um objeto real, em três dimensões, e, não, de uma representação bidimensional.

Figura 18 - Nicolau Facchinetti, *Panorama de São Tomé das Letras*, 1876. Óleo sobre madeira, 92,0 cm x 52,20 cm. Museu Nacional de Belas-Artes (RJ).



Fonte: PANORAMA de São Tomé das Letras. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra3059/panorama-de-sao-tome-das-letras>>. Acesso em: 03 de outubro de 2021.

Figura 19 - Nicolau Facchinetti, *Lagoa Rodrigo de Freitas, Rio de Janeiro*, 1884. Óleo sobre madeira, 22,7 x 65 cm. Museu Nacional de Belas Artes (Rio de Janeiro).



Fonte: Museu Nacional de Belas Artes. Disponível em: <<https://mnba.museus.gov.br/component/k2/item/183-lagoa-rodrigo-de-freitas,-rio-de-janeiro.html>>. Acesso em 24 ago. 2021.

Como já mencionado anteriormente, em alguns trabalhos, como nos panoramas da cidade do Rio de Janeiro, o artista contrapunha a natureza com as pequenas figuras e construções. Contudo, as paisagens de Facchinetti são, em geral, despovoadas e obtidas *d'après nature*, uma vez que, conforme sinalizou Gonzaga Duque, “antes de pintar, ele ia local, estudava o *ponto*, esquadrinhando todos os detalhes” (DUQUE, 1997, p. 50, grifo do autor). Facchinetti logrou, sobretudo, captar a atmosfera e as tonalidades dos locais que pintava, especialmente, no alvorecer ou no entardecer, explorando os efeitos da luminosidade. Acerca da singularidade das paisagens de Facchinetti, Gonzaga Duque escreveu:

A pouco e pouco foi-se aproximando da natureza, dando aos seus trabalhos o mérito da fidelidade, quase o valor de uma estampa botânica. Mas, em compensação, melhorava a tonalidade, *entrava*, como se diz na gíria de *atelier*, na cor dos nossos pores-de-sol, dos nossos verdes... Essas duas qualidades, pacientemente conseguidas, constituíram sua *individualidade artística* (DUQUE, 1997, p. 49-50, grifos do autor).

O artista bávaro Johann Georg Grimm chegou ao Brasil em 1877 e viveu no país até 1886. Uma vez aqui radicado, realizou muitas viagens para o interior do Rio de Janeiro e Minas Gerais, onde se dedicou ao registro das monumentais paisagens montanhosas, como o trecho da Serra do Caraça, na região da Serra do Espinhaço, e do ambiente das fazendas de café produzindo, desse modo, uma farta documentação visual das ricas fazendas do ciclo do café (figura 20 e figura 21).

Figura 20 - Johann Georg Grimm, *Caraça*, 1885. Óleo sobre tela. Santuário Nossa Senhora Mãe dos Homens (Catas-Altas, MG).



Fonte: Santuário de Nossa Senhora Mãe dos Homens. Disponível em: <<https://sanctuararia.art/2016/03/19/santuاريو-de-nossa-senhora-mae-dos-homens-caraca-catas-altas-mg/>>. Acesso em 21 de outubro de 2021.

Figura 21 - Johann Georg Grimm, *Fazenda Bela Esperança em São José do Vale do Rio Preto*, 1886. Óleo sobre tela, 48,5 x 66,8cm. Coleção particular, Rio de Janeiro (RJ) (Fotografia de Vicente de Mello).



Fonte: institutocidadeviva.org.br. Disponível em: <https://www.institutocidadeviva.org.br/inventarios/sistema/wp-content/uploads/2011/01/16_carlos_levy.pdf>. Acesso em 25 de junho de 2021.

Sua pintura apresenta um notável cuidado com a luminosidade e com a observação meticulosa da natureza e da sua topografia. A atenção às minúcias e aos aspectos descritivos

marcantes conferem às paisagens de Grimm uma beleza bastante racional e objetiva. Apesar disso, suas paisagens denotam acentuada calidez e viço, efeitos alcançados sobretudo por sua interpretação da luz e pelo uso das cores.

Acerca da representação da paisagem das fazendas de café executadas por Grimm, Levy destaca dois aspectos importantes presentes nos trabalhos do artista:

Primeiro, a extraordinária capacidade de escolher um exato ponto de vista globalizante, capaz de revelar o amplo cenário formado pelas peculiaridades geográficas de cada local (quase sempre pequenos vales cortados por riachos) em integral consonância com a individualidade das edificações de variados tipos que formavam as fazendas. Segundo, o nível de detalhamento dos aspectos mais relevantes da diversidade de seus elementos cotidianos, que conferiam dinâmica de vida e movimento à cena. Atenta e cuidadosamente, mas sem excessos de miniaturista, Grimm anotava as figuras de senhores, visitantes, feitores e escravos, cada qual representado em seus afazeres cotidianos e no uso de veículos e artefatos diversos. Bois, muares, cavalos, porcos e galinhas multiplicam-se representados por concisos toques de pincel, formando subconjuntos visuais análogos aos dos seres humanos na paisagem (LEVY, 2011?, p. 17).

Em 1882, a Sociedade Propagadora das Belas Artes, uma instituição particular de ensino profissional e artístico, fundada e dirigida pelo comendador Francisco Joaquim Béthencourt da Silva (1831-1911), organiza a primeira exposição pública de pintura, desenho, escultura e arquitetura. Grimm participa dessa exposição e suas obras obtêm grande sucesso e boa receptividade por parte do público e da crítica. É convidado, então, para lecionar na Academia Imperial de Belas Artes como professor interino da cadeira de paisagem, flores e animais, cargo que ocupa de 1882 a 1884. Grimm passa, então, a ministrar suas aulas ao ar livre e seus alunos deveriam compor suas paisagens mediante a observação direta da natureza. Nesse sentido, Grimm rompe com o ensino de paisagem da academia que, nesse momento, pautava-se por um ensino de pintura de paisagem em consonância com os cânones neoclássicos com aulas lecionadas dentro dos ateliês.

Em julho de 1884, Grimm opta por sair da Academia em razão das crescentes divergências com a diretoria e outros professores, principalmente por causa de sua descrença na metodologia da instituição e por não ter sido atendido em seu pedido de realização de concurso para o provimento efetivo da cadeira de paisagem na Academia após decorridos mais de dois anos de seu contrato como professor interino (LEVY, 2011?, p. 13). A partir de então, o artista passa a viver em Niterói, onde reúne um grupo de artistas, conhecido como Grupo Grimm, com os quais pratica a pintura ao ar livre. Alguns dos integrantes do grupo eram alunos da Academia Imperial, entre eles Castagneto, Hipólito Caron, Garcia y Vasquez, Francisco Ribeiro, Antônio Parreiras, França Júnior.

Atuando ainda no século XIX, alguns artistas são diretamente associados à pintura de paisagens no Brasil, como Almeida Júnior (1850-1899), Eliseu Visconti (1866-1944), Benedito Calixto (1853-1927), dentre inúmeros outros. Adentrando o século XX, ocupam lugar de relevância, na tradição paisagística nacional, as paisagens realizadas por Tarsila do Amaral (1886-1973), Francisco Rebolo (1902-1980), José Pancetti (1902-1958), assim como aquelas realizadas por Guignard (1896-1962) – as paisagens de cunho tropical do Rio de Janeiro, as vistas das serras fluminenses, os desenhos a bico de pena das cidades históricas mineiras e as paisagens imaginantes, com igrejas e balões juninos. Por se tratar de nosso objeto de estudo nesta pesquisa, abordaremos, de forma pormenorizada, sobre as paisagens guignardianas nos capítulos seguintes.

1. 3. 1. A paisagem na arte mineira

A presença da paisagem na arte produzida em Minas Gerais remonta ao período colonial quando era utilizada, via de regra, como fundo para composições pictóricas alusivas à vida dos santos e anjos representadas em paredes, tetos e retábulos de Igrejas. Mas, foi ainda no período colonial, durante o Arcadismo do século XVIII, em Minas, que a natureza passa a ganhar novos enfoques, associando-a a um meio de libertação do ser humano da artificialidade e da frivolidade da sociedade moderna, adquirindo, mais tarde, contornos nacionalistas com o movimento pela libertação da Colônia. Essa nova abordagem em relação à natureza se deve, sobretudo, à repercussão do pensamento naturalista de Jean-Jacques Rousseau sobre os intelectuais da Arcádia Mineira, os quais são pródigos em enaltecer um modo de vida bucólico e o isolamento imposto pela topografia montanhosa das Minas Gerais como vias de se atingir uma vida virtuosa e livre dos vícios da sociedade moderna. Muitos estudiosos, a propósito, consideram que a constituição da ideia de uma singularidade do povo mineiro e da sua autoimagem remonta ao século XVIII (SAMPAIO, 1977, p. 11).

Como mencionado anteriormente, é somente no século XIX que o gênero paisagístico adquire autonomia e prestígio no Brasil, a partir da chegada da Missão Francesa, em 1816, ao Rio de Janeiro, e a posterior fundação da Academia Imperial de Belas Artes, em 1820, onde o ensino de pintura de paisagem passa a ser difundido. Nesse sentido, artistas oriundos das mais diversas províncias do Brasil, após concluírem suas formações em instituições artísticas mais avançadas – sobretudo na Academia Imperial das Belas Artes do Rio de Janeiro e, em geral,

complementadas em estágios na Europa –, regressam às suas terras de origem, para ali darem rumo a suas trajetórias profissionais. Esse foi o caso de muitos pintores mineiros, como Honório Esteves (1860-1933), Hipólito Caron (1862-1892) e Alberto Delpino (1864-1942) (figuras 22, 23 e 24) que, depois de formados no Rio de Janeiro pela Academia, passam a se dedicar ao registro das paisagens das Minas Gerais.

Figura 22 - Honório Esteves, *Panorama de Ouro Preto, vista tomada do adro da igreja de São Francisco de Paula*, 1908. Óleo sobre tela, 81,5 x 116 cm. Museu Histórico Abílio Barreto, Belo Horizonte.



Fonte: GIANNETTI, Ricardo. O ateliê de pintura de Honorio Esteves. In: **Oitocentos** – Tomo IV: O Ateliê do Artista / Arthur Valle, Camila Dazzi, Isabel Sanson Portella, Rosângela de Jesus Silva (organizadores). Rio de Janeiro: CEFET/RJ, 2017, p. 258. Disponível em: <http://dezenovevinte.net/800/tomo4/index_arquivos/800_IV_rg.pdf>. Acesso em 06 de setembro de 2021.

Figura 23 - Alberto Delpino, *Panorama de Mariana*, 1895. Óleo sobre tela, 32,5 x 46,3 cm. Museu Mineiro (Belo Horizonte).



Fonte: **Revista Dezenovevinte**. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/bios/bio_delpino/delpino_1895_mariana.jpg>. Acesso em 24 de agosto de 2021.

Figura 24 - Hipólito Caron, *Paisagem de Sabará*, 1891. Óleo sobre tela, c.i.d. 80 x 52 cm. Museu Nacional de Belas Artes/Ibram/Ministério do Turismo, Rio de Janeiro, RJ. Foto: Rômulo Fialdini.



Fonte: PAISAGEM de Sabará. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra5749/paisagem-de-sabara>>. Acesso em: 28 de agosto de 2021.

A topografia, a luz e a vegetação de Minas Gerais, bem como o registro da arquitetura de algumas de suas cidades, também ganharam a atenção do olhar de artistas estrangeiros, como Georg Grimm, Émile Rouède e Frederico Steckel que, por passagem ou mesmo fixando residência em terras mineiras, a partir do último quartel do século XIX, momento da construção da nova capital do Estado de Minas Gerais, documentam, com riqueza de detalhes, tanto as paisagens naturais quanto as antropogênicas.

Com o início da construção da nova capital do Estado de Minas Gerais, nas terras do sítio do Curral d’El Rey, o artista francês Émile Rouède recebe, em 1894, encomenda da Comissão Construtora da Nova Capital para documentar o iminente desaparecimento do arraial que daria espaço à futura capital. Suas paisagens possuem um acentuado caráter documental, registrando sobretudo a arquitetura colonial das capelas e matrizes mineiras (figura 25 e figura 26). Conforme assevera Giannetti (2010), através das crônicas escritas por Rouède em periódicos locais sobre a arte religiosa colonial mineira, o artista identificava a presença de uma singularidade marcante na arquitetura colonial e os primeiros indícios “da invenção e da firmeza dos artistas que construíram aquele pedaço da Colônia” (GIANNETTI, 2010, p. 549).

Figura 25 - Émile Rouède, *Largo da Matriz de Nossa Senhora da Boa Viagem*, 1894. Óleo sobre tela, 80 x 110 cm. Acervo Histórico Abílio Barreto (Belo Horizonte).



Fonte: **Revista Dezenovevinte**. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/obras/rv_rouede_files/fig05.jpg. Acesso em 26 de agosto de 2021.

Figura 26 - Émile Rouède, *Panorama do Arraial*, 1894. Óleo sobre tela, 111 x 80 cm. Acervo Histórico Abílio Barreto (Belo Horizonte).



Fonte: **Revista Dezenovevinte**. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/obras/rv_rouede_files/fig10.jpg. Acesso em 27 de agosto de 2021.

Segundo Giannetti (2010), durante o curto período em que viveu em Ouro Preto, em 1894, Rouède escreveu inúmeros artigos para o periódico *Le Brésil Républicain*, intitulados *Correspondence de Ouro Preto* e *Chronique de Minas*. Em alguns desses artigos que foram traduzidos e publicados, em janeiro de 1895, na coluna “Letras” do jornal *Minas Gerais*, sob o título “A Arte em Minas”, Rouède expressou suas impressões acerca do acervo artístico e cultural do período colonial de Minas Gerais sobretudo no que diz respeito à sua preservação:

Emílio Rouède abordou [...] assuntos concernentes ao acervo colonial, deixando bons conselhos na terra. Bem oportunamente evidenciou problemas fundamentais no que diz respeito à conservação e guarda do patrimônio artístico e cultural. Condenou intervenções indevidas de pretensos restauradores nas igrejas. Propôs mais aprofundada investigação histórica. Temeroso de não se conseguir transmitir às futuras gerações todos

aqueles valores, estimulou o imediato registro de memórias ainda correntes e de fontes primárias. E, por fim, tomou a iniciativa de fazer um discreto alerta para o problema do roubo das obras de arte, a desembarcarem com tranquilidade nas coleções do Rio de Janeiro (GIANNETTI, 2010, p. 549).

Vivas e Miranda (2018) elencam e analisam uma variedade de estudos que demonstram que o empenho de Émile Rouède pela conservação do patrimônio artístico mineiro imputam a ele um papel de pioneirismo no que diz respeito às primeiras propostas de inclusão e preservação do barroco mineiro em nível nacional, antecipando-se, nesse sentido, aos modernistas do grupo de São Paulo que, em 1924, empreendem a famosa viagem às cidades históricas de Minas Gerais e à capital, Belo Horizonte.

Em 1896, o artista Frederico Steckel igualmente é contratado para a realização de trabalhos de ornamentação e decoração, tanto interna quanto externa, dos edifícios do Palácio Presidencial e das três Secretarias de Estado (do Interior, das Finanças e da Agricultura), localizados na Praça da Liberdade, além de executar trabalhos de acabamento das casas dos funcionários públicos da futura capital. Steckel também deixou seu legado em muitas outras obras em Belo Horizonte, como nos prédios da Imprensa Oficial, do Palácio da Justiça, na capela da Santa Casa de Misericórdia, além de inúmeras paisagens pertencentes a importantes pinacotecas e coleções particulares.

O registro das paisagens naturais (vegetação, dos rios e das montanhas) e da paisagem das cidades históricas com sua arquitetura se incorporando, de forma orgânica, às montanhas seguiram permeando as produções pictóricas dos artistas mineiros nas primeiras décadas do século XX até os anos 1940. As produções paisagísticas de artistas como Genesco Murta e Aníbal Mattos (figura 27) mantiveram-se praticamente fiéis aos cânones acadêmicos ou, quando muito, experimentaram um tímido influxo impressionista (SAMPAIO, 1977, p. 7).

[...] as pitorescas vilazinhas à beira das estradas e rios, ou presepescamente [*sic*] incrustadas nas grotas silenciosas ou no dorso das montanhas tornam-se uma quase obsessão na arte produzida em Minas, nas primeiras décadas do Século XX, sem se deixar contaminar pelas novas ordens estéticas fixadas na Europa, e renunciadas nos anos dez em São Paulo, com as exposições de Segall, Anita Malfatti, Di Cavalcanti, e na festa da Semana de 22 (SAMPAIO, 1977, p. 7).

Figura 27 - Aníbal Mattos, *Casas de cidade antiga*, 1926. Óleo sobre tela, 40 x 32,8 cm. Museu Mineiro (Belo Horizonte, MG).



Fonte: Rodrigo Vivas. Disponível em: <<https://rodrigovivas.wordpress.com/2016/11/10/casas-de-cidade-antiga-1926/>>. Acesso em 27 de agosto de 2021.

A pintura de paisagem em Minas Gerais passou por uma guinada a partir da década de 1940, mais especificamente, com a chegada de Alberto da Veiga Guignard a Belo Horizonte, em 1944, ao aceitar o convite do então prefeito da cidade, Juscelino Kubistchek, para criar o curso de Pintura e Desenho na Escola de Belas Artes de Belo Horizonte. É com Guignard, e com as gerações de alunos formados por ele, que a representação da paisagem mineira, tanto dos seus atributos naturais quanto arquitetônicos, ganhará uma linguagem moderna, novas tonalidades e luzes, ganhando, por vezes, enfoques geométricos e abstratos através do olhar de artistas, pupilos do mestre Guignard, como Yara Tupynambá, Inimá de Paula, Mário Silésio, Maria Helena Andrés, dentre outros.

A despeito da adoção de um novo discurso pictórico na abordagem da paisagem de Minas Gerais, Guignard e os alunos por ele formados não rompem por completo com a ordem tradicional, uma vez que mantêm, em suas obras, o repertório imagético e temático, qual seja, a representação da paisagem montanhosa e do casario colonial das cidades do ouro e do diamante. Por meio de uma linguagem moderna, Guignard concede uma nova visualidade à paisagem das montanhas e da arquitetura das cidades coloniais mineiras ao estabelecer uma fusão entre a sua imaginação artística e o mundo visível (FÍGOLI, 2007, p. 36).

Márcio Sampaio (1977) ressalta que o percurso de criação nas artes visuais em Minas Gerais se pautou, sobretudo, pelo relacionamento entre o mineiro e a natureza, isto é, pelo modo como o homem ocupou e transformou as terras da região de Minas. A princípio, prospectando a terra, o homem encontrou jazidas e explorou, à exaustão, as lavras de ouro e de diamante. No século XIX, com a decadência da mineração, a terra foi usada para a

agricultura do feijão, do milho, do café e para a criação de gado. Posteriormente, perfurando e explodindo suas montanhas, o mineiro encontrou outra riqueza, o ferro.

Na arte mineira se acompanha claramente estas transformações: primeiro, o homem era o centro e as paisagens lhe serviam para lhe dar mais relevo à forma. Depois, é a natureza se impondo, moldando o homem, com as limitações e o cerco da montanha: a figura aos poucos se vai minimizando. Descortinam-se os campos e as paisagens novas parecem ainda virgens e inabitadas pelo homem. Não fossem certas cicatrizes no dorso das montanhas, os caminhos abertos, as cidades do ouro estão ali organicamente postas, como que nascidas e criadas feito planta, feito pedra, fazendo parte natural das montanhas e dos vales. Nenhum homem para manchar as claras manhãs, os dias quentes. Finalmente, a consciência mais profunda do espaço em que vivemos: o poético e o lírico deixam lugar para uma representação realista da condição do mundo – de Minas-Mundo – a denúncia do aviltamento ecológico, do corpo de Minas, do corpo do homem (SAMPAIO, 1977, p. 8).

Assim, a produção do gênero de paisagem mineira se pautou pela ideia de paisagens como espaços de intervenção humana, procurando registrar essa intrínseca relação estabelecida entre o homem das Minas Gerais e a natureza de seu território marcado por sua topografia montanhosa, seus rios, sua vegetação, seu céu. De igual modo, não passou despercebida da sensibilidade e do olhar dos pintores a paisagem cultural da região das Minas Gerais, construída, demolida ou preservada ao longo dos tempos: suas igrejas e o casario coloniais, as mudanças trazidas pela modernidade (as fazendas de gado e de café, o trem) e todas aquelas interferências realizadas pelo homem no seu território, tanto no passado quanto no presente, a fim de moldar a terra em busca de seu sustento, o que, muitas vezes, pôs em risco a manutenção dos recursos naturais, quando não causou seu completo esgotamento.

1. 4. Nacionalismo, natureza e patrimônio no início do século XX

Analisando os escritos de autores que pensaram modelos para a construção de uma identidade nacional, no período que se estende desde os anos 1870 até o início dos anos 1920, Lúcia Lippi Oliveira (1990) analisa os primeiros movimentos de ideias que desencadearam uma ruptura com a visão romântica típica do século XIX no Brasil até as novas versões do nacionalismo surgidas no Rio de Janeiro entre a década de 1910 e início dos anos 20 quando contingências de ordem política, econômica e social exigiram repensar a concepção de nação e novos rumos orientaram os debates sobre a nação.

Nos anos 1920, outros movimentos intelectuais – tal como o modernismo paulista, inaugurado pela Semana de Arte Moderna, realizada em São Paulo, em 1922 – alijam o Rio de Janeiro da sua posição de referência e do seu papel de vanguarda das propostas nacionalistas, passando “a nacionalidade a ser identificada com outros modelos regionais que competem entre si na definição do mosaico da cultura brasileira” (OLIVEIRA, 1990, p. 25). Ao governo federal caberia, portanto, retomar o papel de condutor da construção da nacionalidade brasileira, o que acabou por se concretizar durante o primeiro governo de Getúlio Vargas (1930-1945), o qual contou com o suporte das elites intelectuais brasileiras.

Nesse sentido, nas décadas de 1920-1940, o ambiente político-intelectual brasileiro, bem como a questão da modernização da sociedade e das instituições do Estado, ainda foram permeados por um exacerbado nacionalismo que perpassava todos os debates. Temas relacionados a trabalho, economia, educação, saúde, ordenamento jurídico-institucional, cultura, patrimônio histórico e proteção à natureza dominavam a ordem do dia. Com efeito, foi durante o governo de Getúlio Vargas (1930-1945), sobretudo no período do Estado Novo (1937-1945), 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, Pécaut (1990) avalia que os intelectuais brasileiros¹⁰, 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 atravessava o país nesses anos.

Após o fim da República Velha, os intelectuais brasileiros avaliavam a urgência de uma reestruturação do Estado nacional, a qual deveria se pautar pelo patriotismo, pelo interesse coletivo e por uma ordem política em torno de um Estado forte e promotor da unidade nacional. Essa elite intelectual identificava, na República Velha, o cerne da ausência de uma nacionalidade consolidada em razão, sobretudo, da falta de contato, por parte das oligarquias, com a realidade nacional bem como pela imitação de modelos estrangeiros, o que acabou por gerar uma lacuna de componentes nacionais na construção do país (FRANCO & DRUMMOND, 2009, p. 17). Nesse sentido, os governantes da República oligárquica não

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

teriam cumprido satisfatoriamente a tarefa de forjar a nação, missão assumida, a partir de então, pelas elites intelectuais dos anos 1920-1940.

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 geral, deveria ser “dotado por um governo forte e orientado cientificamente pelo e para o conhecimento da realidade nacional” (FRANCO & DRUMMOND, 2009, p. 16-20). O mesmo pensamento vigorava entre intelectuais vinculados às demais áreas e setores da sociedade, como cultura, saúde, educação etc. É importante sublinhar que entre os intelectuais havia, evidentemente, uma pluralidade de concepções, valores e filiações políticas. No entanto, era majoritária a concepção e a crença, 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 constituir a identidade nacional brasileira.¹¹

No que diz respeito aos cuidados com a natureza, por exemplo, Franco e Drummond (2009) realizaram um estudo bastante robusto onde revelam como um grupo de cientistas, intelectuais e funcionários públicos, preocupados com a proteção da natureza, desempenhou um papel relevante na elaboração de políticas públicas voltadas à conservação do patrimônio natural brasileiro no período do governo Vargas. Ademais, os autores analisam o conteúdo e os impactos da Primeira Conferência Brasileira de Proteção à Natureza, realizada em abril de 1934, no Rio de Janeiro, onde se aglutinaram tanto os interesses científicos pela natureza quanto as preocupações de proteção de um patrimônio natural. Este, por sua vez, deveria ser valorizado em seus aspectos econômicos, estéticos e simbólicos, ou seja, como recurso econômico, a ser usufruído racionalmente, como objeto de contemplação estética e como símbolo da identidade e do orgulho nacionais. A Primeira Conferência Brasileira de Proteção à Natureza, além de inserir o Brasil nos debates internacionais a respeito de preservacionismo e conservacionismo¹², colaborou para dar visibilidade ao tema “proteção da natureza” de tal

11 A respeito das relações entre os intelectuais brasileiros e a política do Brasil entre os anos 1920-1940, entre outros, ver Pécaut (1990); Oliveira (1990); Gomes (1996); Bresciani (1998); Miceli (2001).

12 Nos Estados Unidos, nas últimas décadas do século XIX, as preocupações com relação à natureza se dividiam entre duas correntes que polemizavam entre si. A corrente preservacionista, cujo maior expoente era John Muir (1838-1914), defendia a necessidade do isolamento de áreas virgens consideradas cruciais para a manutenção de seus aspectos naturais e livres da intervenção humana; quando muito essas áreas poderiam ser destinadas ao lazer. A outra corrente, a conservacionista, tinha em Gifford Pinchot (1865-1946) seu maior expoente e guardava estreita relação com as formas tradicionais de manejo florestal desenvolvidas na Alemanha. A vertente conservacionista acreditava na viabilidade de uma exploração racional e criteriosa do solo, das florestas e da água de modo a garantir sua preservação para as gerações futuras e seu usufruto pela população atual. No início do século XX, a justaposição e a sobreposição dessas duas correntes, a preservacionista e a conservacionista, concorreram para a formulação de políticas públicas voltadas a assuntos ligados à conservação dos recursos naturais nos Estados Unidos e, daí, repercutindo para o mundo (FRANCO & DRUMMOND, 2009, p. 48).

modo que foi incorporado à Constituição de 1934 como objeto de responsabilidade da União (FRANCO & DRUMMOND, 2009).

A realização da Primeira Conferência Brasileira de Proteção à Natureza, em 1934, funcionou, portanto, como um catalisador para mudanças significativas na relação entre o homem e a natureza no Brasil, uma vez que uma série de políticas públicas foram implementadas pelo governo Vargas, o qual foi ativamente assessorado por uma elite intelectual preocupada com as questões de proteção e conservação da natureza. Nesse sentido, a fim de contemplar as demandas nessa área, foram formuladas legislações específicas como os códigos de Caça e Pesca, de Águas, Florestal, que forneceram os instrumentos legais para a preservação e a criação dos primeiros parques nacionais brasileiros como o Parque Nacional de Itatiaia, em 1937, o Parque Nacional da Serra dos Órgãos e o Parque Nacional de Iguazu, ambos em 1939 (FRANCO & DRUMMOND, 2009, p. 43; PEREIRA, 2013, p. 65-6).

O conceito de parque nacional como uma iniciativa de proteção à natureza bem como propostas para sua criação já haviam sido aventados no mundo desde, pelos menos, meados do século XVIII quando uma nova percepção acerca da natureza desencadeou sensíveis mudanças na relação entre o homem e o mundo natural. No entanto, o pioneirismo na criação de parques nacionais coube aos Estados Unidos uma vez que o primeiro parque nacional do mundo, Yellowstone, foi criado em 1º de março de 1872, por lei expedida pelo Congresso americano. Tal lei determinava a proteção de uma área de oitocentos mil hectares, no Estado de Wyoming, a qual seria destinada para o usufruto do povo, não podendo ser colonizada, ocupada ou vendida. O espírito dessa lei ia ao encontro de uma filosofia inspirada no romantismo cuja visão em relação à natureza se pautava pela ideia de transcendência espiritual, fruição estética e integração entre o homem e a natureza (FRANCO & DRUMMOND, 2009, p. 47).

No Brasil, durante o período dos anos 1920-1940, a preocupação com a preservação da natureza e de seus elementos – como matas, montanhas, rios etc. – levou à materialização de uma legislação que buscava efetivar a sua conservação e preservação conferindo à natureza, a partir de então, um caráter de patrimônio natural. Exemplo disso é a normativa estabelecida pelo Decreto-lei nº 25, de 30 de novembro de 1937, que regulamentou a criação do então Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN). De acordo com o § 2º do artigo 1º desse decreto-lei (BRASIL, 1937, art. 1º.), foi estabelecido que “os monumentos naturais, bem como os sítios e paisagens que importem conservar e proteger pela feição notável com que tenham sido dotados pela natureza ou agenciados pela indústria humana”,

fossem equiparados aos bens móveis e imóveis que constituem o patrimônio histórico e artístico nacional, sendo, portanto, igualmente sujeitos ao tombamento.¹³

Aliada à noção da constituição de um patrimônio natural, que refletisse a nacionalidade brasileira, havia, da mesma maneira, o interesse por parte do governo e de intelectuais brasileiros, ligados à área da cultura, em selecionar, preservar e difundir um patrimônio artístico e cultural que igualmente expressasse a identidade nacional brasileira.

Márcia Chuva (2003) aponta que muitos intelectuais modernistas¹⁴ que ingressaram nas instituições e repartições públicas, no período do Estado Novo, protagonizaram esse processo de definição de um conjunto de bens materiais definidos como patrimônio histórico e artístico nacional. Em que pese os diversos interesses contraditórios na busca de padrões de gosto, de comportamento e de conduta no interior do campo político em torno de diversas concepções acerca de modernidade e nação, a nação brasileira foi *imaginada*¹⁵ como um corpo indivisível, em cujo âmago havia um sólido amálgama que intentava 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 se eliminar quaisquer indícios de fragmentação e fazer prevalecer a unidade nacional. No governo de Getúlio Vargas, durante o Estado Novo (1937-1945), a constituição da nacionalidade se tornou política de Estado articulada a um rígido controle do espaço e das pessoas, através da implementação de programas de atuação que envolviam a intensa participação dos Ministérios da Guerra, da Educação e Saúde, da Justiça e do Trabalho.¹⁶

No que diz respeito a ideia de nação, Chuva (2003) salienta que a questão da valorização, ou não, das diferenças regionais como constituidoras da identidade nacional, que desencadeou um acalorado debate em torno das origens da nação, dividia os modernistas: para alguns, as características regionais estavam associadas à ideia de atraso e empecilho para a atualização da cultura brasileira e, para outros, ao contrário, eram depositárias da verdadeira identidade. Acerca de tais teses, Rodrigo Melo Franco de Andrade, Carlos Drummond de Andrade e Lúcio Costa partilhavam do mesmo ponto de vista e possuíam uma postura de defesa da universalidade e da origem comum da cultura e da arte. Nesse sentido, esses

13 O artigo 4º do Decreto-lei nº 25, de 30 de novembro de 1937, estabelecia a constituição de quatro Livros do Tombo, dentre eles o Livro do Tombo Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico, onde foram inscritos bens pertencentes às categorias de arte arqueológica, etnográfica, ameríndia e popular e, também, os monumentos naturais, como mencionados no § 2º do citado artigo 1º.

14 Chuva problematiza o termo “intelectuais modernistas” sinalizando a (co) existência de uma diversidade de propostas modernistas no Brasil àquela época de formação das instituições e órgãos públicos estado-novistas (CHUVA, 2003, p. 315).

15 Cf. o conceito de *comunidades imaginadas* proposto por Benedict Anderson (2020).

16 Sobre a constituição da nacionalidade como política de Estado durante o governo Vargas, no período correspondente a 1937-1945, ver, dentre outros, Schwartzman & Bomeny & Costa, 2001; Geraldo, 2009.

intelectuais, a fim de colaborarem com a fundação da nação brasileira, em termos artísticos e culturais, buscaram, por meio da *invenção de tradições*¹⁷, forjar um elo com a história da arte e com as culturas europeias, procurando identificar na arte colonial Barroca e no estilo Rococó um vínculo com o universal, mas, ao mesmo tempo, um caráter de singularidade que permeava a nossa arte e a nossa cultura. A influência desses intelectuais foi determinante na concepção de nação que se configurou no Brasil, sobretudo a partir da criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), por decreto presidencial assinado em 30 de novembro de 1937.

Pelo que foi exposto, é notório que desde o projeto político imperial, empenhado na construção simbólica da nação, no século XIX, até a criação do SPHAN, em 1937, – perpassando todas as decisões de tombamento ou registro evidenciadas nos princípios do SPHAN – a constituição do patrimônio histórico e artístico nacional se pautou pela noção de “dar forma” à nacionalidade brasileira mediante uma ação orientada “de cima”. Nesse sentido, alguns governantes, como D. Pedro II e Getúlio Vargas, por meio do aparelhamento de órgãos e instituições do Estado brasileiro e do fomento às elites intelectuais engajadas no processo de construção simbólica da nação, selecionaram o que deveria ser preservado, exaltado e difundido em relação ao nosso passado. Tal perspectiva, no entanto, como assevera Nascimento (2020), ao não estabelecer um diálogo com a sociedade sobre o que preservar, desencadeou alguns sérios problemas ao longo do tempo, tais como a falta de identificação da população com os bens culturais tombados, a invisibilidade e o silenciamento do passado de certos grupos sociais, como negros e mulheres, nos patrimônios selecionados e propagados, configurando-se numa forma de violência simbólica¹⁸.

Contudo, conforme pontua Nascimento, o recrudescimento dos movimentos sociais e identitários, na década de 1960, nos Estados Unidos e em todo o mundo, encontra ressonância, ainda que de forma tímida, nas políticas públicas de preservação do patrimônio no Brasil postas em curso pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), a partir dos anos 1970. Nesse sentido, algumas medidas, como a criação e a

17 Sobre a *invenção das tradições*, ver Eric Hobsbawm & Terence Ranger (2020).

18 Para Bourdieu (1989), as identidades nacionais são sistematizadas no interior da cultura nacional através dos modos de representação. Estes estão atrelados às formas discursivas que criam significados sobre a posição do indivíduo, sua condição social, sua identidade. Bourdieu propõe que as relações de comunicação são sempre relações de poder e dependentes do poder simbólico acumulado pelas instituições. A comunicação e o conhecimento, que estruturam e são estruturados pelos sistemas simbólicos, colaboram no sentido de exercer a imposição, homogeneização e legitimação da dominação denominada, pelo autor, como violência simbólica. O processo de construção simbólica e discursiva da representação é baseado na diferença e esta define as relações de força dentro da cultura nacional. Nesse sentido, conforme o pensamento de Bourdieu, a identidade nacional é constituída no bojo das relações de poder e de exclusão, uma vez que esta é relacional e sustentada pela diferença.

incorporação do Centro Nacional de Referência Cultural (CNRC) ao IPHAN, contribuíram no sentido de promover a adoção de novas metodologias para avaliação do patrimônio; a ampliação dos bens culturais protegidos, visando uma maior pluralidade; o desenvolvimento de ações com vistas a contemplar a diversidade das culturas regionais e fomentar o turismo; e a formulação de projetos educacionais com o propósito de promover a alfabetização cultural.

Outrossim, pelo exposto, torna-se patente que, ao longo da nossa história, a construção de um vínculo intrínseco entre natureza e identidade nacional era parte do escopo de governantes cujos projetos políticos visavam a construção simbólica da nação. No mesmo tipo de perspectiva, no que tange à paisagem, é preciso ter em conta as dimensões ideológicas da sua construção como um referente imagético da identidade nacional. Nesse sentido, alguns locais, como a montanha mineira, a mata tropical, a floresta amazônica ou as cidades históricas coloniais, foram selecionados por seu valor natural, histórico e/ou memorial e difundidos, através de representações gráficas, pictóricas, literárias e, também, por meio da proteção patrimonial, como símbolos do território e da comunidade nacionais.

CAPÍTULO 2

OS ANOS DE GUIGNARD NO RIO DE JANEIRO (1929-1943)

2. 1. O reencontro com a paisagem brasileira

Alberto da Veiga Guignard nasceu em 25 de fevereiro de 1896, em Nova Friburgo, no Rio de Janeiro no seio de uma família abastada¹⁹. Embora tenha nascido no Brasil, o artista estudou e viveu muitos anos na Europa. Em 1906, seu pai faleceu após o disparo acidental de espingarda de caça enquanto a limpava.

A mãe de Guignard casou-se novamente com um barão alemão falido e, em 1907, a família de Guignard, composta por sua mãe, seu padrasto, sua irmã menor e o pequeno Guignard, então com 11 anos de idade, muda-se do Brasil para Vevey, na Suíça. Na Europa, sua família mudou-se constantemente de lugares e, por essa razão, Guignard frequentou diversos colégios particulares em Vevey, Bagnères de Bigorne (Altos Pirineus), Tarbes (Baixos Pirineus) e Nice.

Em 1915, encerrou seus estudos preparatórios em Munique e, nesse mesmo ano, Guignard entrou para a Real Academia de Munique. Aí teve os primeiros contatos com a arte de vanguarda através dos mestres Hermann Groeber e Adolf Hengeler, partidários tímidos da *Sezession*²⁰, o que permitiu a Guignard libertar-se um pouco da rigidez da academia.

Em 1921, Guignard conheceu o artista argentino Emílio Petturuti, artista argentino, com quem manteve uma amizade duradoura. Petturuti realiza uma exposição individual, em 1923,

¹⁹ As informações acerca da biografia e da trajetória artística de Guignard foram baseadas, fundamentalmente, no livro de Lélia Coelho Frota (1997), no material coletado na imprensa da época, como jornais e revistas, e algumas cartas, trocadas entre Guignard e amigos, que pudemos acessar, por meio digital, dado o contingenciamento, imposto pela pandemia, que estabeleceu a limitação de acesso aos arquivos e acervos.

²⁰ *Sezession* foi um movimento que reuniu grupos de vários artistas progressistas que se separaram de organizações de artistas consagrados e conservadores na Áustria e na Alemanha. O primeiro grupo de secessão foi formado em Munique, em 1892, e, em seguida, o movimento Berlin *Sezession*, formado por Max Liebermann, em 1892. O mais famoso dos grupos, contudo, foi formado em Viena, em 1897, por Gustav Klimt, que privilegiava um estilo Art Nouveau altamente ornamental sobre o academicismo predominante. O movimento *Sezession* influenciou artistas e arquitetos como Egon Schiele e Josef Hoffmann .

na Galeria *Der Sturm*, de Berlim, visitada por Guignard que também teve a oportunidade de visitar os salões vizinhos e ter contato com as obras de Paul Klee, Jacques Villon, Moholy-Nagy, Archipenko, Marcoussis e Gleizes, dentre outros.

Ainda em 1923, Guignard se casou com Anna Döring, estudante de música e filha da dona da pensão onde o pintor residia em Munique. Porém, o casamento teve uma curta duração já que Anna teria deixado Guignard ainda durante a lua-de-mel, segundo relatos de amigos muito próximos do artista.

Em 1924, Guignard vem ao Brasil, por um curto intervalo de tempo, e expõe seu autorretrato na XXXI Exposição Geral de Belas-Artes no Rio de Janeiro, recebendo menção honrosa de segundo grau por esse trabalho. Nesse mesmo ano, retorna à Europa e, já formado e a fim de se aperfeiçoar, Guignard se muda para Florença para estudar a pintura do Quattrocento italiano. Aí teve contato com as obras de Cimabue, Giotto e Piero della Francesca, sendo especialmente impactado pelas linhas do desenho e pela pintura de Botticelli.

Em 1927, mudou-se para Paris e expôs no Salão de Outono, onde conheceu Picasso. Em 1928, ainda vivendo em Paris, participou novamente do Salão de Outono e enviou um quadro para a Bienal de Veneza. No início de 1929, expôs dois trabalhos – *Coquetterie* e *Paysage* – no Salão dos Independentes.

Em 1926, Guignard perdera sua mãe e com a morte da irmã, em 1928, o pintor retornou definitivamente ao Brasil, em 1929, fixando residência no Rio de Janeiro, então capital do país.

Desde o início do século XIX, o Rio de Janeiro convertera-se em um grande polo de produção e difusão culturais e artísticas do país, abrigando instituições importantes, como a Academia Brasileira de Letras, fundada no final do século XIX, e a Escola Nacional de Belas Artes, que substituíra a Academia Imperial de Belas Artes. Além disso, dentro do panorama nacional, o Rio de Janeiro contava com algum mercado de arte instituído.

A realização da Semana de Arte Moderna de 1922, em São Paulo – não obstante esta ter se limitado a um pequeno grupo da elite econômica – criou um eixo alternativo e concorrente dos grandes eventos artísticos e culturais do país e passou a figurar, dentro da historiografia brasileira, como o “evento fundador por excelência” do modernismo brasileiro. O fato, porém, é que a Semana de 22, tomada como momento fundador de uma arte nacional e moderna, pode ser considerada como um processo de invenção de uma tradição²¹ que, por meio de

21 Evocamos aqui, mais uma vez, a noção de *invenção das tradições* conforme proposto por Hobsbawm & Ranger (2020).

inúmeros discursos e estratégias, acabou por consagrar o modernismo paulista, relegando, a segundo plano, outros projetos modernistas que afloraram no país, quando não os invisibilizou por completo (FIGUEIREDO, 2003; MARQUES, 2011, CARDOSO, 2022).

Portanto, é este ambiente artístico e cultural – marcado pelo início das disputas entre paulistas e cariocas, com vistas de garantirem a ascendência sobre o movimento modernista – que Guignard encontra no Brasil ao retornar da Europa.

Os primeiros momentos que marcaram a reinserção de Guignard nesse ambiente artístico novo, e completamente diverso daquele com o qual conviveu nos países onde morou e estudou na Europa, causaram-lhe naturalmente alguns sobressaltos. Conforme assinala José Roberto Teixeira Leite (1962, p. 41 apud AULICINO, 2007, p. 107), Guignard “teve dois choques ao retornar ao Brasil: um com o meio artístico acanhado e o outro, ‘mais profundo, com a própria natureza do país, responsável por uma modificação radical em sua pintura’ ”. Assim sendo, os primeiros momentos de adaptação do nosso artista no Brasil foram bastante impactantes no que diz respeito à sua produção de paisagens, sobretudo a dificuldade na adaptação à luz e às cores locais – o que era algo recorrente a artistas que se dedicavam ao gênero.

Dono de técnicas aprendidas de forma exímia na Europa, estudioso e conhecedor profundo da tradição e do moderno, as primeiras paisagens realizadas por Guignard, no Brasil, converteram-se em um verdadeiro teste para o artista experimentar suas técnicas e a sua “cozinha” com vistas de delinear os contornos da flora, da fauna, da topografia, definir o posicionamento mais adequado do suporte, experimentar cores para exprimir a natureza local, obter ângulos eloquentes, alcançar efeitos de brilho e luz e, sobretudo, aperfeiçoar a maneira de expressar sua arte nesse novo mundo que se abria aos seus olhos e que o artista descobria, ou antes, redescobria.

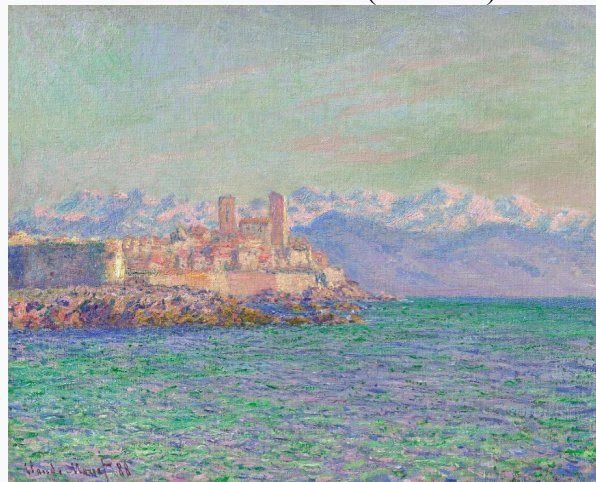
Bastante elucidativa dessa adaptação inicial com as cores da natureza e com a luz da paisagem do país é a obra *Lagoa Rodrigo de Freitas*, de 1929 (figura 28), uma de suas primeiras paisagens que registram a natureza do Brasil. A tela parece evocar as pesquisas luministas dos impressionistas Monet e Signac (figuras 29 e 30) e, também, de Cézanne, na série do Mont Sainte-Victoire (figura 31). Este trabalho de Guignard também guarda estreita relação formal com a produção de artistas que o antecederam que, de igual modo, tiveram a Lagoa Rodrigo de Freitas como tema de seus trabalhos, como Nicolau Fachinetti e Félix-Émile Taunay (figura 19 e figura 32).

Figura 28 - Alberto da Veiga Guignard, *Lagoa Rodrigo de Freitas*, 1929. Óleo sobre tela, 43 x 53cm. Coleção particular.



Fonte: FROTA, Lélia Coelho. **Guignard**: arte e vida. Rio de Janeiro: Campos Gerais, 1997, p. 33.

Figura 29 - Claude Monet, *O forte de Antibes*, 1888. Óleo sobre tela, 65 x 81 cm. Museum Barberini (Potsdam)



Fonte: Museum Barberini. Disponível em: <https://sammlung.museum-barberini.de/en/MB-Mon-25_claude-monet-the-fort-of-antibes>. Acesso em 26 de junho de 2022.

Figura 30 - Paul Signac, *Tosquiadeira*, 1887. Óleo sobre tela, 46 x 55 cm. Museum Barberini (Potsdam)



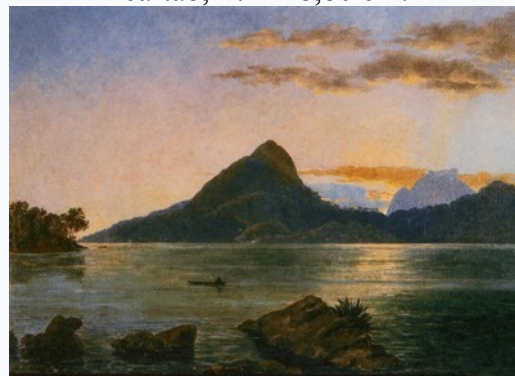
Fonte: Museum Barberini. Disponível em: <https://sammlung.museum-barberini.de/en/MB-Sig-02_paul-signac-clipper> Acesso em 26 de junho de 2022.

Figura 31 - Paul Cézanne, *O monte Sainte-Victoire*, 1904. Óleo sobre tela, 73 x 92 cm. Nelson-Atkins Museum of Art (Kansas City, EUA).



Fonte: Warburg – Banco comparativo de imagens do Centro de História da Arte e Arqueologia da Unicamp.

Figura 32 - Félix-Émile Taunay, *Lagoa Rodrigo de Freitas*, 1828. Óleo sobre cartão, 27 x 18,80 cm.



Fonte: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra65261/lagoa-rodrigo-de-freitas>>. Acesso em: 27 de junho de 2022.

Em *Lagoa Rodrigo de Freitas*, de Guignard, é possível estabelecer, logo a princípio, a organização composicional e colorística do trabalho. O espaço de composição é estruturado por três áreas bem definidas que, não obstante estejam distribuídas de forma desproporcional, produzem um aspecto geral de harmonia na cena. Na porção inferior da tela, há uma área composta pela terra e por uma vegetação esparsa. A porção intermediária é constituída pelas montanhas e pela lagoa que, a despeito de ser o tema da obra, ocupa a menor porção no espaço visual, muito embora esteja posicionada em um ponto visualmente estratégico. E, por fim, na parte superior da composição, há uma área reservada ao céu.

No tocante à paleta de cores, esta se apresenta distribuída de forma harmoniosa e comedida com a predominância de três zonas de coloração: uma delas com gradação tonal que vai do alaranjado ao bege na porção de terras; uma segunda área dos tons de azul que oscilam dos violáceos, distribuídos nas massas de águas da lagoa às porções rochosas dos morros, chegando ao azul-acinzentado que colore as encostas das montanha, estendendo-se até o céu; e uma terceira porção onde se destaca o verde da vegetação, com suaves e pontuais toques de amarelo, além dos tons vermelho-amarronzados presentes nos troncos dos coqueiros e nas demais árvores.

Na obra *Lagoa Rodrigo de Freitas*, Guignard nos apresenta uma de suas primeiras paisagens compostas em terras brasileiras, onde o artista já demonstra um interesse em registrar a topografia montanhosa e a natureza tropical do Brasil, elementos que seriam utilizados em outros trabalhos seus desenvolvidos posteriormente, em uma espécie de busca por encontrar uma dicção formal e pictórica para expressar a paisagem tropical do Brasil.

É importante sublinhar que entre os anos de 1929 e 1937 Guignard se dedicou intensamente à observação da natureza e da topografia do Rio de Janeiro, além de realizar visitas periódicas ao Jardim Botânico com o intuito de registrar a flora local. Todo o material coletado nessas visitas e observações da natureza tropical foi utilizado pelo artista para uma vigorosa produção de obras como naturezas-mortas e retratos. Embora a paisagem ainda não figurasse como o tema central da sua pintura nesse momento, esta colabora na composição dos fundos dos retratos e de naturezas-mortas, sobretudo paisagens com aspectos montanhosos e de caráter imaginário (figuras 33, 34 e 35). Pouco a pouco essa paisagem de topografia montanhosa ganharia autonomia nas produções guignardianas e se tornaria um tema recorrente em muitas de suas telas e desenhos, o que culminaria com as paisagens da fase mineira.

Figura 33 - Alberto da Veiga Guignard, *Retrato de Felicitas Barreto*, 1931. Óleo sobre tela, 70 x 89 cm. Coleção particular.



Fonte: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra1816/retrato-de-felicitas-barreto>>. Acesso em 30 de junho de 2022.

Figura 34 - Alberto da Veiga Guignard, *Vaso com flores*, 1932. Óleo sobre tela, 120 x 120 cm. Coleção particular.



Fonte: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra1829/flores>>. Acesso em 30 de junho de 2022.

Figura 35 - Alberto da Veiga Guignard, *Natureza morta com bananas*, 1936. Óleo sobre tela, 78 x 78 cm. Coleção particular.



Fonte: GUIGNARD, Alberto da Veiga. **Um mundo a perder de vista**: Guignard. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2008, p. 32. Catálogo de exposição, 9 de dezembro de 2008 a 8 de março de 2009, Fundação Iberê Camargo.

Levando em conta apenas as paisagens brasileiras pintadas por Guignard, Frederico Moraes (1979 apud FÍGOLI, 2007, p. 32) destaca três fases na produção do pintor: a primeira seria aquela dedicada às paisagens tropicais, entre os anos de 1936 e 1940, representada por desenhos e pinturas sobre o Jardim Botânico do Rio de Janeiro (figuras 36, 37, 38 e 39); a segunda fase corresponde aos registros de Itatiaia (1940-42), quando o artista foca seu interesse na paisagem natural e nos espaços amplos (figura 40) e a terceira fase seria aquela consagrada à paisagem mineira, entre os anos de 1944 e 1962 (figuras 41, 42 e 43).

Figura 36 - Alberto da Veiga Guignard, *Paisagem tropical*, 1937, óleo sobre tela, 50 x 62 cm. Coleção particular.



Fonte: FROTA, Lélia Coelho. **Guignard**: arte e vida. Rio de Janeiro: Campos Gerais, 1997, p. 80

Figura 37 - Alberto da Veiga Guignard, *Bambus (Jardim Botânico)*, 1937. Óleo sobre tela, 50 x 61 cm. Coleção particular.



Fonte: FROTA, Lélia Coelho. **Guignard: arte e vida.** Rio de Janeiro: Campos Gerais, 1997, p. 54.

Figura 38 - Alberto da Veiga Guignard, *Jardim Botânico*, 1940. Grafite sobre papel, 24 x 35 cm. Coleção Roberto Marinho.



Fonte: FROTA, Lélia Coelho. **Guignard: arte e vida.** Rio de Janeiro: Campos Gerais, 1997, p. 82.

Figura 39 - Alberto da Veiga Guignard, *Jardim Botânico*, 1940. Grafite sobre papel, 24 x 35 cm. Coleção Roberto Marinho.



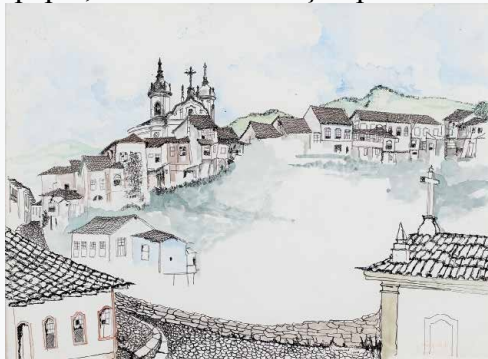
Fonte: FROTA, Lélia Coelho. **Guignard: arte e vida.** Rio de Janeiro: Campos Gerais, 1997, p. 82.

Figura 40 - Alberto da Veiga Guignard, *Serra do Mar - Itatiaia*, 1941. Óleo sobre madeira, 30,7 cm x 39 cm. Coleção Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (doação de Múcio Leão)



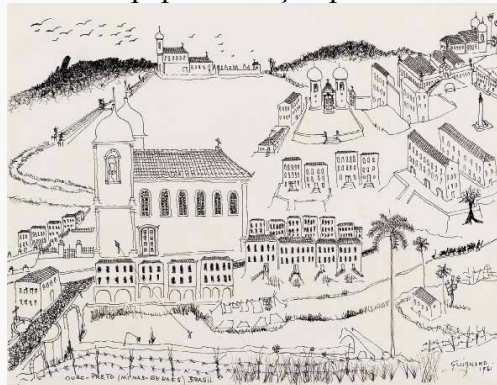
Fonte: ITATIAIA. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra34860/itatiaia>>. Acesso em: 11 de junho de 2022.

Figura 41 - Alberto da Veiga Guignard, *Paisagem de Ouro Preto*, 1946. Nanquim e aquarela sobre papel, 24x35 cm. Coleção particular.



Fonte: GUIGNARD, Alberto da Veiga. **Um mundo a perder de vista**: Guignard. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2008, p. 66. Catálogo de exposição, 9 de dezembro de 2008 a 8 de março de 2009, Fundação Iberê Camargo.

Figura 42 - Alberto da Veiga Guignard, *Ouro Preto*, 1961. Nanquim sobre papel. Coleção particular.



Fonte: GUIGNARD, Alberto da Veiga. **Um mundo a perder de vista**: Guignard. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2008, p. 66. Catálogo de exposição, 9 de dezembro de 2008 a 8 de março de 2009, Fundação Iberê Camargo.

Figura 43 - Alberto da Veiga Guignard, *Paisagem Imaginante*, 1950. Óleo sobre madeira, 61,0 x 50,0 cm. Acervo Luis Antonio de Almeida Braga.



Fonte: PAISAGEM Imaginante. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra34861/paisagem-imaginante>. Acesso em: 11 de junho de 2020.

Palhares (2010) contesta a existência de fases na produção de Guignard ao afirmar que, analisadas em seu conjunto

é possível perceber em suas obras uma certa unidade dada pela reiteração de determinados elementos e esquemas compositivos que indicam a permanência de alguns problemas plásticos e a busca do artista em lidar com eles, para além de um mero interesse temático” (PALHARES, 2010, p. 43).

Com efeito, é inequívoco o processo de transformações e adaptações pelo qual atravessou a pintura de paisagem de Guignard. Inclusive podemos conjecturar que é justamente nesse gênero, a paisagem, que se pode vislumbrar, de forma mais apurada, os caminhos que levaram a arte de Guignard a um patamar efetivamente moderno.

Quando chega ao Brasil, depois de longa permanência na Europa, Guignard traz uma pintura espessa, às vezes sombria, marcada por saturações cromáticas e pelo desenho conclusivo. Reestrutura sua pintura em seu período no Rio de Janeiro (1929-1944). A topografia carioca leva à adoção da perspectiva vertical semelhante à perspectiva chinesa. Em Itatiaia encontra a rarefação da matéria nas brumas como transiência do tempo e evanescência do mundo – o sublime nos trópicos. A pintura pastosa se tornará transparente como uma aquarela. Nossa atmosfera será como um fenômeno atmosférico úmido e em suspensão (HERKENHOFF, 1998, p. 341).

Assim, os anos vividos no Rio de Janeiro são, de fato, um período de reestruturação de sua pintura, de intensificação dos seus estudos e de aperfeiçoamento das suas técnicas na prática e no contato com outros artistas e com o ambiente natural diverso. Nesse sentido, os espaços de sociabilidade, frequentados por nosso artista, foram fulcrais para a imersão nessa nova realidade.

2. 2. As redes de sociabilidade artística no Rio de Janeiro (1929-1943)

O contato com escritores, artistas e intelectuais – através das redes de sociabilidade – e o exercício de sua arte em um ambiente natural diverso, como o do Rio de Janeiro, foram fundamentais para a adaptação de Guignard no Brasil. Ao frequentar ambientes culturais bastantes distintos em relação àqueles com os quais conviveu em suas andanças pela Europa, assim como o convívio com artistas brasileiros e estrangeiros, aqui radicados, mobilizados, nesse momento, por uma atualização e modernização da sociedade e da cultura do Brasil foram fatores que, possivelmente, incutiram marcas nas obras de Guignard, concorrendo para a reestruturação da sua pintura, para a intensificação dos seus estudos e para o aperfeiçoamento das técnicas aprendidas pelo artista na Europa.

Ao investigar algumas redes de sociabilidade específicas nas quais Guignard se envolveu – como grupos de escritores e artistas que frequentava, jornais e obras literárias para os quais colaborou com suas ilustrações – pudemos vislumbrar os microclimas produzidos por essas redes de contato e conjecturar que aspectos significativos de sua produção artística, eventualmente, sofreram influências provenientes dos vínculos de amizade e das afinidades ideológicas e de valores do artista.

Nesse sentido é que elencamos, nos tópicos a seguir, alguns dos espaços de sociabilidade frequentados por Guignard nos anos vividos no Rio de Janeiro com vistas a jogar luz sobre sua trajetória artística, sobretudo em relação aos caminhos que o conduziram ao desenho de paisagens.

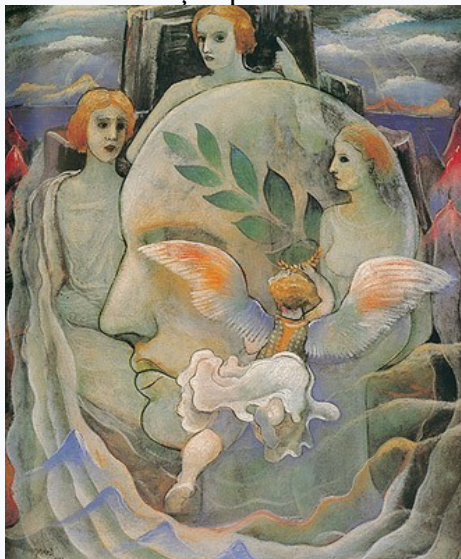
2. 2. 1. Guignard e o grupo de escritores modernistas no Rio de Janeiro

Tão logo Guignard se instalou no Rio de Janeiro, estabeleceu uma intensa rede de contatos e amizades com os escritores modernistas, o mesmo não sucedendo em relação aos pintores, com exceção do artista Ismael Nery, cujo influxo na produção artística de Guignard foi crucial em muitas de suas obras elaboradas nesse período que recém chegara ao país. Passou, então, a frequentar reuniões de um grupo de escritores que se dedicava a refletir acerca das mais diversas questões filosóficas e metafísicas. Tais reuniões aconteciam, com frequência, na casa do artista paraense Ismael Nery, que possuía uma grande ascendência sobre os modernistas do Rio de Janeiro (AULICINO, 2007, p. 20-23).

Embora tenham sido poucos os anos de convívio entre Guignard e Nery – uma vez que este faleceu prematuramente, em 1934, vítima de tuberculose – o convívio entre ambos foi suficientemente marcante para influenciar algumas obras de Guignard produzidas na década de 1930, as quais, segundo Aulicino (2007, p. 22), “flertam com o universo onírico e metafísico [...], tendo em comum com Nery o apreço pelas imagens oníricas”.

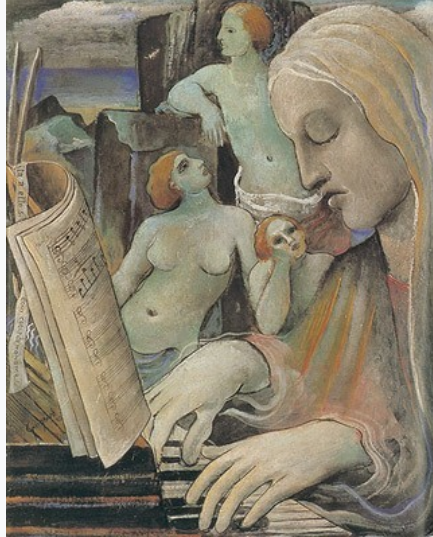
As obras de Guignard que dialogam com essa vertente surrealista na pintura, tais como *Glória do artista* (1933), *Santa Cecília* (1933), *Paisagem* (1933) e *Noturno de Borodin* (1937) (figuras 44, 45, 46 e 47), apresentam em comum uma temática mítica ou relacionada às artes, onde as figuras se caracterizam pelo rigor das formas delineadas com traços contundentes.

Figura 44 - Alberto da Veiga Guignard, *Glória do artista*, 1933.
Óleo sobre tela, 52 x 65 cm.
Coleção particular.



Fonte: FROTA, Lélia Coelho. **Guignard**: arte e vida. Rio de Janeiro: Campos Gerais, 1997, p. 65.

Figura 45 - Alberto da Veiga Guignard, *Santa Cecilia*, 1933.
Óleo sobre tela, 50 x 60 cm.
Coleção Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.



Fonte: FROTA, Lélia Coelho. **Guignard: arte e vida**. Rio de Janeiro: Campos Gerais, 1997, p. 68.

Figura 46 - Alberto da Veiga Guignard, *Paisagem*, 1933.
Óleo sobre tela, 130 x 88 cm.
Coleção Norberto Geyerhahn.



Fonte: FROTA, Lélia Coelho. **Guignard: arte e vida**. Rio de Janeiro: Campos Gerais, 1997, p. 69.

Figura 47 - Alberto da Veiga Guignard, *Noturno de Borodin*, 1937. Óleo sobre tela, 128 x 82 cm. Coleção particular.



Fonte: FROTA, Lélia Coelho. **Guignard**: arte e vida. Rio de Janeiro: Campos Gerais, 1997, p. 67.

Em *Glória do artista* (figura 44), a despeito da rigidez das imagens, Guignard conseguiu criar um agradável efeito diáfano na composição, uma vez que é perceptível a passagem da luz através da massa compacta das figuras sem que haja prejuízo na percepção das formas dos objetos.

Os atributos surrealistas, nas obras acima citadas, revelam-se nas composições figurativas de anjos e musas, em aspectos escultóricos (figuras 44, 45 e 46), e de seres mitológicos (figura 47), como cavalos alados, que habitam paisagens de topografia montanhosa de cunho fantasioso e imaginário²².

Em relação ao aspecto montanhoso, presente no fundo dessas obras, é importante sublinhar que as montanhas adentram a pintura de Guignard das mais diversas maneiras: nas paisagens de fundo dos vasos de flores e nos fundos de retratos importantes, como os de Felicitas Barreto, Múcio Leão, Semíramis Siqueira e Belá Paes Leme (figuras 33, 48, 49 e 50), as quais são reveladas, como no caso destas obras, com aspectos oníricos ou abstratos. De forma mais acentuada, a partir dos anos 1950, as montanhas saltam do fundo das composições e ganham centralidade nas obras de gênero paisagístico do pintor, as quais, em sua maior

²² Em termos comparativos, é possível perceber que muitos esquemas compositivos, efeitos translúcidos e aspectos estatuários das figuras utilizados por Guignard em suas produções de tendência surrealista possuem estreita aproximação formal com obras de Ismael Nery – dentre outras, *Estátuas vivas* e *Essencialismo*, ambas de 1931 – e com os experimentos surrealistas desenvolvidos na Europa com os quais Guignard possivelmente tenha se inteirado no período em que por lá viveu.

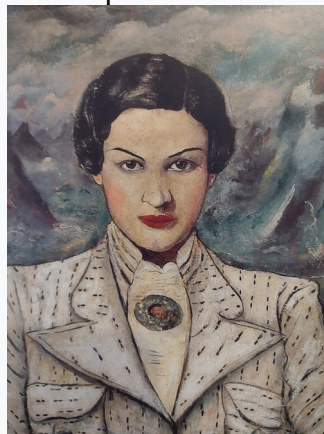
parte, ainda se caracterizariam por feições oníricas, abstratas ou imaginárias presentes sobretudo na famosa série de paisagens mineiras cunhadas como paisagens *imaginantes*.

Figura 48 - Alberto da Veiga Guignard, *Retrato de Múcio Leão*, s. d. Óleo sobre tela, 53 x 43,5 cm. Col. Academia Brasileira de Letras.



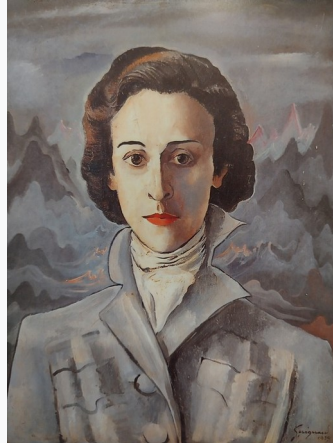
Fonte: FROTA, Lélia Coelho. **Guignard: arte e vida**. Rio de Janeiro: Campos Gerais, 1997, p. 55.

Figura 49 - Alberto da Veiga Guignard, *Retrato de Semíramis Siqueira*, 1935. Óleo sobre tela, 61 x 51 cm. Coleção particular.



Fonte: FROTA, Lélia Coelho. **Guignard: arte e vida**. Rio de Janeiro: Campos Gerais, 1997, p. 93.

Figura 50 - Alberto da Veiga Guignard, *Retrato de Belá Paes Leme*, 1939. Óleo sobre tela, 59 x 46 cm. Coleção Fundação Rodrigo M. F. de Andrade.



Fonte: FROTA, Lélia Coelho. **Guignard**: arte e vida. Rio de Janeiro: Campos Gerais, 1997, p. 93.

Retornando ao círculo de amizades que se formou em torno de Nery Ismael, o escritor mineiro Murilo Mendes, um dos intelectuais que também frequentava as reuniões na casa do pintor paraense, dedicou-se a escrever sobre o pensamento do artista em sua coluna para o jornal *O Estado de São Paulo*, denominada “Recordação de Ismael Nery”. Em uma das suas reminiscências sobre as reuniões que ocorriam na casa do pintor, Murilo Mendes recorda:

As discussões sucediam-se pela noite adentro, na pequena casa de Botafogo, depois do Leme. Eram poucos os amigos fiéis. Os que apareciam mais frequentemente eram Jorge Burlamaqui, Antonio Costa Ribeiro, Mário Pedrosa, Antonio Bento e eu. Guignard vinha sempre, mas apenas para conversar sobre pintura. Ismael gostava muito dele e, quando caiu doente, em 1930, pediu-lhe para fazer seu retrato. É um dos melhores retratos pintados por Guignard e ao mesmo tempo um bom documento de Ismael humano, do Ismael que tantas vezes vi de coração quebrado, como sucumbido sob o peso de todas as desgraças e sofrimentos da humanidade [...] (MENDES, 16/07/1948, p. 6).

Teria sido a partir do encontro com Ismael Nery e das conversas travadas nas reuniões que se realizavam na casa do pintor que Murilo Mendes e os demais intelectuais que participavam de tais tertúlias teriam entrado em contato com a concepção filosófica defendida por Nery denominada Essencialismo. Segundo essa noção, o tempo e o espaço seriam coordenadas a serem abstraídas na interação entre o ser humano e a realidade já que estas cerceiam a liberdade humana e impedem uma experiência da realidade em toda a sua plenitude (CASTRO, 2019, p. 82-83).

Essa percepção do mundo foi aprofundada na poesia de Murilo Mendes sobretudo no que diz respeito à construção da paisagem na obra do poeta mineiro. Em estudo sobre a paisagem construída pela linguagem muriliana, Castro (2019) nos revela que o poeta mineiro focou em uma concepção de paisagem em que esta não se resume a um mero fator geográfico. Antes, o poeta propunha uma noção de paisagem onde a integração do homem, espaço e tempo seria a via, por excelência, para a compreensão do que há de mais poderoso na natureza e na vida. Dito de outra forma, nas palavras de Castro:

A paisagem em sua obra não é uma tentativa de retrato fiel à realidade, não é algo que se manuseia a favor do homem, é um olhar que resgata a dinâmica da vida em sua multiplicidade, propondo um homem que se relaciona de modo completo e intenso com o mundo. O poeta percebe que a modificação do mundo feita pelo homem é, em sua maioria, desumana, ou seja, indigna, sem qualquer sensibilidade poética, detentora de uma coisificação da natureza e do próprio homem. Por reconhecer isso, Murilo Mendes em sua poesia recria uma paisagem que explode o olhar automático e coisificador, dissolve as dicotomias eu x espaço, homem x natureza, espaço x tempo e traz para sua linguagem um homem incompleto, vazio, desgastado por sua vivência apartada do mundo e, ao mesmo tempo, propõe uma paisagem que integra homem, espaço e tempo, defendendo que nesse encontro reside a beleza dialógica e espantosa da vida (CASTRO, 2019, p. 76).

Graça Aranha, escritor e diplomata maranhense, foi outro intelectual que desfrutou de grande prestígio entre os jovens intelectuais do Rio de Janeiro, segundo nos informa Humberto de Campos quando escreveu em seu artigo²³ que

regressando ao Brasil depois da [Primeira] Guerra, [...] assentou Graça Aranha, finalmente a sua tenda no Rio. A publicação da ‘Estética da Vida’, fez convergir para a sua pessoa, como para de um Messias, a geração nova, sequiosa de novidade (CAMPOS, 1942, p. 145).

Graça Aranha ajudou a promover a Semana de 22, inaugurando o evento com sua conferência *A emoção estética na arte moderna*, através da qual difundiu muitas das ideias presentes em sua obra *Estética da Vida*²⁴, de 1921. Seu discurso de ruptura com a Academia Brasileira de Letras, em 1924, projetou-o como um dos principais precursores do modernismo no Rio de Janeiro e contribuiu para que muitos dos seus conceitos sobre estética e modernidade encontrassem boa recepção entre os literatos e artistas modernos do Rio de Janeiro e repercutissem, inclusive, nas demais regiões do país (AULICINO, 2007, p. 25).

23 Trata-se de um artigo póstumo de Humberto de Campos, cujo falecimento ocorreu em 1934. O jornal *A Manhã* republicou dois artigos de Humberto de Campos sobre Graça Aranha em edição especial do Suplemento Literário Autores e Livros dedicada a homenagear o escritor e diplomata maranhense, em 29/03/1942.

24 Em *Estética da vida*, sob a perspectiva do determinismo racial e geográfico, Graça Aranha tece uma interpretação “do modo de ser brasileiro”, abordando sobretudo a relação do homem com a natureza do Brasil, a formação da sociedade brasileira e as vias pelas quais o homem brasileiro deveria compreender e dominar a natureza do seu país. A obra é composta por uma reunião de ensaios dividida em quatro seções: “A unidade infinita do todo”, “Metafísica brasileira”, “Cultura e civilização” e “Ins”. O tópos nacional perpassa a obra como um todo, porém é abordado de maneira mais aprofundada nas três primeiras seções do livro.

Segundo Aulicino (2007, p. 28), as ideias de Graça Aranha teriam chegado a Guignard por intermédio de Ismael Nery, Manuel Bandeira, Antonio Bento, Murilo Mendes, os quais teriam mantido intenso contato com o escritor maranhense e com seu pensamento. Com efeito, algumas paisagens urbanas compostas por Guignard, sobretudo aquelas dedicadas às cidades históricas, expressam a noção de integrar o homem e a natureza. Além disso, tais paisagens procuram incorporar o compasso da natureza modificada pelo homem na ocupação dos espaços, uma vez que, de acordo com os apontamentos de Moraes (1978), a acepção de natureza, dentro do pensamento de Graça Aranha, não se restringia apenas ao mundo natural,

mas este mundo e aquilo que a atividade humana sobrepõe a ele. Neste sentido, a arte não incorpora em si apenas um ritmo natural, em sentido estrito, mas também o ritmo que se faz sentir na natureza transformada pelo homem (MORAES, 1978, p. 28-29).

Sob essa perspectiva, Guignard parece ir ao encontro dos caminhos apontados por Graça Aranha ao registrar, à sua maneira, a natureza transformada pela ação humana e o influxo da sua cultura material, imaterial e espiritual nas cidades, sobretudo nas paisagens das cidades históricas mineiras, onde os núcleos urbanos se desenvolveram incrustados nas montanhas e vales, integrando-se com a natureza do lugar.

Guignard, depois de ter vivido tantos anos na Europa, quando retorna ao Brasil, busca encontrar ou reencontrar aqui, novamente, suas raízes e as reminiscências dos seus primeiros anos de infância vividos no Brasil. Com um olhar atento e curioso como o de alguém que se alumbra ao descobrir um novo mundo, Guignard registra tudo aquilo que (re) descobre através da observação da natureza, das cidades e dos habitantes do seu país. E o artista parece cumprir, em suas paisagens, esse sentimento de integração entre o homem e a natureza, apresentando-a como uma mãe acolhedora. A sua paisagem interior e a paisagem que o rodeia estão em plena comunhão e harmonia. Guignard parece expressar esse sentimento de acolhimento da mãe-pátria em suas paisagens, as quais não se mostram ameaçadoras. Ao contrário, trata-se de uma paisagem que gera no observador um sentimento de interiorização, identificação e aproximação com o conteúdo, cenas e elementos formais presentes na tela. Suas paisagens nos remetem a uma experiência sensorial profunda na ordem do íntimo e da afetividade, provocando um sentimento de identificação.

Pelo exposto, podemos conjecturar que muitas paisagens guignardianas, sejam elas de aspectos naturais ou de aspectos arquitetônicos e urbanos, expressas de forma imaginária ou realista, buscaram materializar – em linhas, cores, planos e massas – a proposta de integração homem-natureza e os preceitos estéticos preconizados por Ismael Nery, Murilo Mendes e

Graça Aranha com os quais Guignard teve contato, direta ou indiretamente, em seus primeiros momentos no Rio de Janeiro assim que retorna da Europa.

2. 2. 2. Guignard e a Sociedade Pró-Arte

Em 1931, Guignard se aproxima de Theodor Heuberger, *marchand* e animador cultural alemão que, em março de 1931, fundou, no Rio de Janeiro, a Sociedade Pró-Arte, com a colaboração da pianista Maria Amélia Rezende Martins, do frei franciscano Pedro Sinzig e de outros notáveis intelectuais a exemplo de Max Fleiuss, importante intelectual do IHGB, que, em 1935, assumiu a presidência da sociedade. A Pró-Arte – que a princípio foi denominada Sociedade Pró-Arte de Artistas e Amigos de Belas Artes, sendo renomeada, em 1935, como Sociedade Pró-Arte da Artes, Ciências e Letras – pretendia promover o intercâmbio cultural entre Brasil e Alemanha e nasceu comprometida com a divulgação das tendências estéticas modernistas. Em 1942, as atividades da Pró-Arte foram encerradas em razão do alinhamento do governo Vargas com os países Aliados, na Segunda Guerra Mundial. Porém, ao findar o conflito, a entidade retoma suas atividades em 1947, mantendo-as até encerramento definitivo em 1989 (LACOMBE, 2008, p. 153).

Em maio de 1931, é realizada na Escola Nacional de Belas Artes, durante a breve gestão de Lúcio Costa e de Corrêa Lima à frente dessa instituição, uma exposição de obras de artistas alemães radicados no Brasil e ligados à Pró-Arte²⁵. A exposição, que tinha como tema representações do país através de suas paisagens e dos seus tipos humanos, foi patrocinada pelas embaixadas da Alemanha, Áustria e Suíça e reunia obras de artistas como Leo Putz, professor da Escola Nacional de Belas Artes, Lotte Benter-Bogdanoff, Lucie Bomberge, Dr. Erwin Ritter von Busse-Granand, Nils Christophersen, Max Gorssmann, Franz Heise, Lisa Hoffmann-Ficker, Laubish-Hirth, Carmen Kuenerz, Friedrich Maron, Hans Nöbauer, Stephan Heinrich Quincke, Hebert Arthur Reiner, Hans Reyersbach e Otto Singer, além de artistas brasileiros que tiveram formação artística na Alemanha, como Guignard e Paulo Rossi-Osir. As telas e as esculturas alemãs apresentadas nessa exposição denotavam um

25 Lacombe pondera que a “exposição alemã de 1931 teve como antecedentes três outras exposições, organizadas por Heuberger, em 1928, 1929 e 1930, nas quais artistas alemães enviaram suas obras ao Brasil a fim de representar a arte e os ofícios modernos, segundo palavras do próprio Heuberger. Em tais exposições não se expunha apenas a arte monumental, mas também a chamada arte decorativa, os móveis e os pequenos objetos. Ao contrário disso, a exposição alemã sobre o Brasil de 1931 foi mais convencional, no sentido que as obras expostas eram objetos artísticos reconhecidos como tal, quadros e esculturas” (LACOMBE, 2008, p. 159-160).

acentuado interesse pelo país em seus aspectos voltados ao exótico e ao resgate da mestiçagem, revelando, assim, o olhar do estrangeiro sobre o Brasil (LACOMBE, 2008, p. 158-159).

A Pró-Arte desenvolveu, em sua primeira fase, um conjunto de atividades que lhe conferiram grande prestígio, como a realização de concertos de música clássica, a organização de cursos e conferências, a promoção de festas e de concorridos bailes carnavalescos frequentados, sobretudo, pela elite carioca. Em 1932, Guignard assumiu a direção artística da Pró-Arte, permanecendo na função até 1937, período no qual o artista ministrou aulas de pintura na sede da entidade e organizou as exposições (FROTA, 1997).

Cabe destacar, ainda, o lançamento, em 1935, da revista bilíngue publicada pela Pró-Arte, denominada *Intercâmbio*, a qual surge com o intuito de reforçar a interação cultural entre Brasil e Alemanha. Em suas páginas, a revista trazia reproduções de obras de artistas comprometidos com a arte moderna, como os brasileiros Guignard e Rossi-Osir, e os pintores alemães aqui radicados, como Leo Putz e Friedrich Maron, ratificando, assim, o compromisso da entidade com a estética modernista que ganhava cada vez mais espaço no meio cultural brasileiro. No entanto, com a ascensão e consolidação do nazismo na Alemanha, a revista – financiada pela embaixada alemã no Brasil – passou a sofrer forte patrulhamento ideológico por parte de seus financiadores, com o propósito de afastar o periódico dos valores estéticos modernistas. Apesar das iniciativas de Heuberger em contornar tal pressão, com vistas a garantir a continuidade da circulação do periódico, este deixou de ser publicado a partir de 1941. No entanto, a revista voltaria a circular em 1949, sendo publicada até a década de 1980. (LACOMBE, 2008, p. 154).

Contudo, cumpre sinalizar que apesar da pressão exercida pela embaixada alemã no sentido de censurar a publicação de obras dos artistas vinculados ao modernismo, a revista *Intercâmbio*, conforme sublinha Mari (2021, p. 434), manteve até o ano de 1939 a veiculação, em suas páginas, de obras cujos aspectos se destacavam pela descrição do homem, da natureza e da paisagem do Brasil, tais como as pinturas de Georgina de Albuquerque, sobre tipos brasileiros, e de Guignard, com flores e paisagens.

Como nos informa Lacombe (2008, p. 151), o surgimento da Pró-Arte, uma entidade sem vínculos formais e diretos com o Estado, insere-se no bojo das iniciativas, postas em curso por artistas e intelectuais, com vistas de conciliar modernismo e nacionalismo em um momento em que o campo cultural brasileiro “se encontra em franco processo de consagração de um modernismo que concilia as tendências vanguardistas de expressão artística com a exigência de dar expressão à nacionalidade”.

Ao enunciar entre seus compromissos a intenção de promover o intercâmbio cultural entre Alemanha e Brasil e de difundir a linguagem artística modernista – o que se concretizou por meio da publicação de sua revista *Intercâmbio* e pela realização de eventos culturais e de exposições – a Pró-Arte esteve envolvida, desde o seu primeiro momento, com a questão da nacionalidade. Dito de outra forma, conforme nos informa Lacombe,

[...] a trajetória e a experiência da Pró-Arte estão ligadas a um projeto de promoção das artes e da cultura em que o tema da nacionalidade tem centralidade. Mesmo quando se trata de suas justificativas enquanto entidade de intercâmbio cultural entre Brasil e Alemanha, onde se conjugam duas acepções nacionalistas, alemã e brasileira. Assim, o intercâmbio beneficiaria os brasileiros no processo de constituição de uma “raça” e de uma cultura nacionais em que o elemento estrangeiro operaria como uma espécie de espelho.

[...] O intercâmbio se justifica não pela noção da universalidade da arte e da alta cultura, mas como entrelaçamento de duas nações. Ou seja, é o nacionalismo que dá a tônica da idéia [*sic*] de intercâmbio como relação simbólica entre culturas, buscando articular a relação entre o nacional e o estrangeiro como uma relação entre duas nacionalidades (LACOMBE, 2008, p. 152-153).

A realização da primeira exposição da Pró-Arte, em 1931, ganhou grande repercussão na imprensa nacional à época. Guignard, que ocupou quase duas salas nessa mostra, apresentou naturezas-mortas, retratos e um autorretrato com uma dicção ainda muito pautada pelo expressionismo, pela abstração e pelo uso emocional e simbólico das cores e da linha de acordo com a avaliação crítica da época.

No que tange às obras de pintura exibidas na mostra de 1931 da Pró-Arte, o artista Pedro Correia de Araújo tece uma interessante crítica em relação às obras de Guignard, no *Correio da Manhã*, em 31 de maio de 1931:

É nosso parecer que A. da V. Guignard é o mais pintor dos expositores. Duas séries: visões exteriores, visões interiores. A palheta é de madrepérola, as linhas concretizam abstrações. Do exterior tirou o artista um muito expressivo retrato do sr. Z. (48) – melhor talvez ainda se ali abandonasse as “unbuntenfarben” [acromatismo]. Flirta, o sr. Guignard, com a forma: um passinho mais, casará com ela! Que os elementos adjetivos (jarros floridos, panejamentos, etc) sirvam ainda mais à explicação das formas... Das visões interiores, que tanto escandalizam aqueles que não sabem ler, tiramos deleites: movimento de figuras (o quão esquecido o rico processo!) surpresas estéticas, adorações místicas... (ARAÚJO, 1931, p. 6)

Correia de Araújo complementa sua crítica, nesse mesmo artigo, elogiando a pintura de paisagem dos artistas teutônicos e exorta, com veemência, os artistas nacionais a seguirem essa mesma vereda.

Quando se chega da Europa, o entusiasmo é gabuloso (*sic*) pela nossa pátria! Mas pouco a pouco, vão destruindo a elasticidade do espírito, o fervor do coração, os ataques da ignorância, a displicência do público. [...]

Verificaram, ao fixar o cavalete no campo, aqueles artistas, um mundo novo: a pedra, o barro, as ervas são diversos: as árvores, os montes e os perfumes são estranhos: a luz é fantástica, o céu, escuro, brilha. Aquilo que na Europa se vem fazendo encadeadamente – a paisagem, lá, está plastificada – aqui sofre um hiato inquietante...

Enfrentaram o colosso: não eram, estes artistas, verdadeiros modernos, isto é: não aproveitavam diretamente do impressionismo (atmosfera transparente) e do cubismo (a forma que gira); mas, diante da natureza virgem abandonaram as “roupas velhas” e “pegaram fogo”. Foi o primeiro resultado. Que a sua vigorosa estrutura os conserve apaixonados!

O segundo resultado será de envergonhar os preguiçosos nacionais, e animar alguns retardatários nossos à atividade maravilhosa.

Estas riquezas que deixamos dormir, as movimentam novos bandeirantes.

Então, meus patrícios! Ao esforço que nos é oferecido em homenagem pelos artistas de idioma alemão residentes no Brasil, correspondamos com vigor.

Esta terra nos corre nas veias, ha (*sic*) séculos; e somos herdeiros das tradições da plástica (ARAÚJO, 1931, p. 6).

Correia de Araújo e Guignard viriam a dividir, a partir de outubro de 1933, o ensino de pintura e de teoria do desenho no atelier Academia dos Arcos, na Rua Evaristo da Veiga, número 132 A, no Rio de Janeiro. Estariam aí, nessa exortação de Correia de Araújo, os primórdios da inflexão de Guignard em direção ao aprofundamento no gênero da paisagem? Sobre essa questão, é importante sublinhar que o interesse pela paisagem e o tratamento dado a este gênero por Guignard se refletem em muitas de suas obras da década de 1930 – que, inclusive, tomaram parte das exposições realizadas pela Pró-Arte – caracterizadas por reunirem, em um mesmo quadro, gêneros e temas distintos, tais como retrato e paisagem ou natureza-morta e paisagem, onde esta compõe o fundo dos quadros. A propósito, a convergência de temas e gêneros em um mesmo trabalho de Guignard será uma constante ao longo do trajetória do artista.

Um tema muito caro a Guignard, sobretudo nesses anos da década de 1930, é o das flores, as quais aparecem das mais diversas formas em suas composições: em vasos diante da paisagem, compondo o buquê de flores nas mãos da noiva do fuzileiro naval ou nos adereços de cabelo ou de vestidos em seus retratos femininos. Em 1930, Guignard já se dedicava à elaboração de um jarro de flores brancas, roséas, alaranjadas e azuis posicionado sobre uma mesa no interior de uma residência, cuja janela aberta faz a ligação com a paisagem de fundo onde se destacam montanhas, nuvens e o mar (figura 51). O cromatismo ainda tímido dessa obra, onde predominam tons de ocre, ganha luminosidade com profusão das flores brancas posicionadas no vaso cujo desenho é delineado com um forte traço negro e decorado com corações que contêm a letra A²⁶. As pétalas das flores são construídas por pinceladas rápidas e

26 Lélia Coelho Frota (1997, p. 59) refere-se à letra A, frequentemente presente no centro de corações, como sendo a inicial do nome de Amalita Fontenelle, pianista que Guignard provavelmente conheceu na Sociedade Pró-Arte e a quem o pintor dedicou um amor platônico. É interessante ressaltar que também se trata da inicial do

precisas. A paisagem ao fundo é composta pelo mar, pelas montanhas e por um céu, nos quais se destacam gradações tonais que oscilam entre o cerúleo e acinzentado envolvidos por nuvens esparsas. Um detalhe curioso na paisagem é o pico da montanha que apresenta um aspecto níveo.

Figura 51 - Alberto da Veiga Guignard, *Vaso de flores*, 1930. Óleo sobre tela, 41 x 33 cm. Coleção particular.



Fonte: GUIGNARD, Alberto da Veiga. **Guignard**: a memória plástica do Brasil moderno. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo, 2015, p. 62. Catálogo de exposição, 07 de julho a 11 de setembro de 2015, MASP.

Figura 52 - Alberto da Veiga Guignard, *Vaso de flores*, 1930. Óleo sobre tela. Coleção particular.



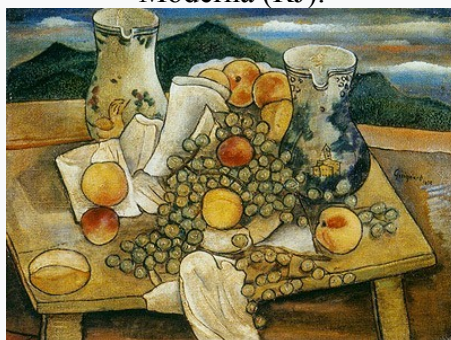
Fonte: Veja Cultura. Disponível em: <<https://veja.abril.com.br/cultura/tela-de-guignard-se-torna-a-mais-cara-de-um-brasileiro-a-ser-leiload/>>. Acesso em 13 de julho de 2022.

Ainda em 1930, há um salto significativo na composição de vasos de flores os quais já se apresentam com as luzes e as tonalidades do Brasil (figura 52). Um jarro de flores, em nome da ex-esposa de Guignard, a estudante de música alemã, Anna Döring.

primeiro plano, que pousa suavemente no chão, explode em cor na tela, na qual o artista praticamente dispensa o recurso ao contorno em negro do desenho. As pétalas das flores são elaboradas com cores intensas em pinceladas ligeiras. Uma exuberância de amarelos, que parecem evocar Van Gogh, e tons vermelho-amarronzados se destacam de forma acentuada. Os azuis ganham vivacidade na paleta do artista e conferem mais luminosidade à obra, somados às pontuais deposições de tinta branca nas pétalas de algumas flores e do delicado pontilhado dos dentes-de-leão. O fundo é composto por manchas quase abstratas de terrenos que parecem evocar montanhas, céu ou alguma massa de água trabalhados com uma extraordinária fusão tonal. Destaca-se, ainda, na paisagem de fundo, uma porção de coloridas casas diminutas que parecem compor um pequeno vilarejo ou cidadela sem uma identificação precisa do local.

Para citar apenas mais um exemplo do recurso usado por Guignard de associar dois temas em uma mesma obra, bem como o interesse do artista pelo gênero paisagístico, ressaltamos a natureza-morta com uvas e bilhas, de 1933 (figura 53), na qual a paisagem figura como fundo da composição.

Figura 53 - Alberto da Veiga Guignard, *Natureza-Morta*, 1933. Óleo sobre tela, 65,50 cm x 49,00 cm. Coleção Gilberto Chateaubriand - Museu de Arte Moderna (RJ).



Fonte: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra2948/natureza-morta>>. Acesso em 13 de julho de 2022.

A obra, que remete a Cézanne, traz, em primeiro plano, sobre uma mesa, duas bilhas de porcelana azul e branco decoradas com paisagem e motivos florais. Junto às bilhas, pêssegos maduros e uvas verdes, envoltos por tecidos, cujo panejamento cria efeitos visuais de texturas, dobras, caimento e luminosidade sobre os panos brancos. Na extremidade esquerda e inferior da mesa, posiciona-se um pequeno pão. As cores predominantes da tela oscilam em diferentes escalas cromáticas de bege, pêssego e verdes suaves. Todos os elementos figurativos do primeiro plano, inclusive o muro que faz a mediação com o plano de fundo, são

meticulosamente contornados em traços negros. O fundo da composição é formado por uma paisagem de montanhas de tons verdes escuros e um céu cujas gradações tonais oscilam entre cerúleos, cinzentos e alaranjados entremeados por nuvens brancas.

Em última análise, a convergência de elementos e de “temas” se fará presente inúmeras vezes ao longo do percurso de Guignard. No que diz respeito às paisagens, é notório como esta sempre figurou em suas obras, com destaque especial às paisagens com aspectos montanhosos, seja compondo o fundo de retratos ou naturezas-mortas, seja como o tema principal da composição.

2. 2. 3. Guignard e o Club de Cultura Moderna

A exemplo da Sociedade Pró-Arte, outras entidades e grupos se formaram naquele momento, como o Club de Cultura Moderna, fundado no Rio de Janeiro em 1934, a Sociedade Pró-Arte Moderna (SPAM) e o Clube dos Artistas Modernos, estes últimos criados em 1932 na cidade de São Paulo, entre outros. A organização dessas sociedades artísticas denota a importância das redes de sociabilidade como estratégia de atuação dos artistas no campo cultural brasileiro àquela época e expressa uma certa autonomia de atuação em relação às instituições oficiais existentes no período, como a Escola Nacional de Belas Artes.

Ademais, cabe sublinhar que estas agremiações artísticas são, em última análise, parte dos desdobramentos e das iniciativas implementadas por artistas e intelectuais com vistas de equacionar o binômio modernismo e nacionalismo no âmbito cultural do país ao longo da década de 1930.

O Club de Arte Moderna, criado em maio de 1934, logrou reunir artistas, escritores e intelectuais de grande projeção e que residiam na cidade do Rio de Janeiro. Compunham o Conselho da entidade: Alberto da Veiga Guignard, Aníbal Machado, Cândido Portinari, Carlos Leão, Celso Antonio, Cícero Dias, Di Cavalcanti, J. Queiroz Lima, Lúcio Costa, Manuel Bandeira, Pedro Correia de Araújo.

Em 12 de setembro de 1935, o Club de Cultura Moderna inaugurou a exitosa Exposição de Arte Social, organizada pelo escritor Aníbal Machado, que reunia mais de 170 desenhos, compondo uma mostra coletiva com viés social. Expuseram seus desenhos no certame do Club de Cultura Moderna, entre outros, Oswaldo Goeldi, Santa Rosa, Noemia Mourão, Lasar Segall, Carlos Leão, Di Cavalcanti, Ismael Nery, Cícero Dias, Orlando Teruz, J. Barbosa e

Guignard. Em pintura, havia trabalhos de Cândido Portinari, Waldemar da Costa e, também, de Noemia Mourão.

Acerca da Mostra de Arte Social Dante Costa escreveu para o *Boletim de Ariel*:

Para ser honesto, direi que a Exposição era apenas de *tendência* social, o que é perfeitamente explicável porque, de boa fé, ainda não se pode esperar definições nítidas na arte brasileira, de molde a se poder diferenciar nela, desde já, acentos revolucionários. Assim, a Exposição foi um reflexo fiel das aspirações sociais entre nós: ainda estamos na fase primeira, na manhã do movimento, ainda precisamos ser apenas expositores dos males burgueses, manipuladores desses produtos finais de decomposição. Por isso não era lícito supor uma exposição exclusivamente de esquerda: sem intenções vermelhas, aqueles desenhos tiveram um grande mérito: denunciaram a existência de olhos honestos, capazes de verem sem premeditação os aspectos populares do Brasil (COSTA, 1935, p. 20, grifo do autor).

Guignard, como já fizemos menção anteriormente, participou da mostra, apresentando quatro desenhos dos morros cariocas executados entre 1929 e 1935 (figuras 54 e 55). Embora bastante elogiado pelos trabalhos exibidos no evento, Guignard recebeu uma crítica um tanto quanto contundente do organizador da exposição, e também seu amigo, Aníbal Machado que, em palestra proferida por ocasião do encerramento da mostra e publicada posteriormente, ainda no ano de 1935, pela revista *Movimento*, comentou:

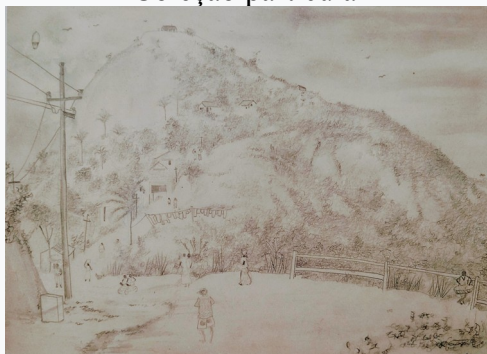
Guignard, pintor consagrado, animador de todas as iniciativas de arte, em quatro desenhos que antes parecem gravados, tal o vigor da execução, revela qualidades raras de fatura e sensibilidade. São imagens de um morro encravado ironicamente num bairro rico, com crianças descalças, gente carregando água e roupa nos varais. Guignard possui uma técnica segura e tem o sentido da matéria. Assim dotado, é preciso que ele compreenda que através de sua arte muita coisa há que exprimir além dos retratos e das flores estupidamente que tem pintado (MACHADO, 1935, p. 22).

Figura 54 - Alberto da Veiga Guignard, *Favela carioca*, 1929. Nanquim sobre papel. 28 X 18,5 cm. Coleção particular.



Fonte: FROTA, Lélia Coelho. **Guignard**: arte e vida. Rio de Janeiro: Campos Gerais, 1997, p. 72.

Figura 55 - Alberto da Veiga Guignard, *Morro do Rio de Janeiro*, 1935. Lápis sobre papel, 34 x 25 cm. Coleção particular



Fonte: FROTA, Lélia Coelho. **Guignard**: arte e vida. Rio de Janeiro: Campos Gerais, 1997, p 73.

Pelo exposto no fragmento acima, é inequívoca a convocação da parte de Aníbal Machado dirigida a Guignard na tentativa de persuadi-lo a trilhar o caminho da “arte social”, muito embora o escritor mineiro faça ressalvas quanto à neutralidade ou à diversidade de posicionamentos políticos tanto por parte da entidade quanto dos participantes da mostra, conforme se observa no trecho a seguir:

São estes os artistas que acudiram ao apelo do Club de Cultura Moderna para essa mostra de arte social. Nem todos têm ideologia política definida. Também o Club de Cultura Moderna, que não é uma organização política, não lhes pediu profissão de fé dessa natureza. Anunciou-lhes apenas que ia realizar uma mostra coletiva de trabalhos em que a realidade brasileira pudesse ser graficamente representada pelos seus artistas (MACHADO, 1935, p. 22).

Se até o momento da realização da Mostra de Arte Social havia a possibilidade de neutralidade ou mesmo de diversidade de posicionamentos políticos por parte das entidades e dos artistas, tal situação foi completamente inviabilizada a partir de novembro de 1935 com o deflagrar da Intentona Comunista e a subsequente perseguição promovida pelo governo Vargas aos comunistas no Brasil. E no que diz respeito à exortação de Aníbal Machado no sentido de atrair o amigo Guignard para a “arte social”, as obras do pintor seguiram um ritmo próprio e consonante com seu gênio criativo, dedicando-se ao aperfeiçoamento de uma linguagem gráfica e pictórica voltada aos mais diversos gêneros da arte visual.

Em última análise, a década de 1930 foi extremamente fecunda na trajetória artística de Guignard, momento que marcou o início da sua escalada e consolidação no cenário artístico nacional. Em relação à produção de paisagens, é importante sublinhar que, muito provavelmente, esta tenha sido a década na qual o artista tenha logrado elaborar a sua concepção de paisagem que desenvolveria, de forma notável, nos anos vindouros e que

culminaria com a produção das paisagens mineiras. Entendemos ser correto afirmar, também, que não se pode desconsiderar que as paisagens de Guignard – e, igualmente, suas obras de outros gêneros – foram marcadas pelas contradições e ambiguidades do ambiente artístico e cultural brasileiro que buscava, à época, atualizar e conferir modernidade e identidade à sociedade e à natureza do Brasil.

2. 2. 4. Guignard e o ensino de desenho e pintura

A atividade de ensino de desenho e de pintura foi abraçada por Guignard poucos anos após sua chegada ao Brasil e o artista jamais abandonou o ofício de mestre desde então. Em 1935, durante um semestre, Guignard ministrou aulas de desenho no recém criado Instituto de Artes da Faculdade de Filosofia da Universidade do Distrito Federal. No entanto, a Universidade foi fechada por Getúlio Vargas dois anos depois. Em troca de cartas com o amigo Portinari, Guignard se queixa por não ter recebido a remuneração devida pelos trabalhos prestados e, em razão disso, retira-se da universidade antes mesmo de seu fechamento por Vargas.

Entre os anos de 1931 a 1943, Guignard ensinou desenho e pintura, de forma voluntária na Fundação Osório, instituição que amparava as meninas órfãs de oficiais do Exército e da Marinha.

No ano de 1933, Guignard colaborou no ateliê de arte de Pedro Correa de Araújo, nos Arcos da Lapa, ministrando aulas de desenho e pintura.

Corria o ano de 1942 quando Guignard organizou um curso de desenho e pintura e foi professor voluntário na União Nacional dos Estudantes (UNE). As aulas eram ministradas no terraço da sede da UNE na praia do Flamengo, mas com a contribuição de cada um dos alunos, estes procuraram um local com melhor infraestrutura e alugaram o espaço de uma antiga gafeira da Lapa, chamada Flor do Abacate. Ademais, puderam remunerar Guignard pela orientação. Assim foi constituído o Grupo Guignard que reuniu entre seus alunos Iberê Camargo, Geza Heller, Alcides Rocha Miranda, Vera Mindlin, Maria Campello, Werner Amacher e Milton Ribeiro.

Em 27 de outubro de 1943, o Grupo Guignard, denominado por Manuel Bandeira como a Nova Flor de Abacate²⁷, inaugurou uma exposição de seus trabalhos no Diretório Acadêmico da Escola Nacional de Belas Artes, causando grande repercussão à época, quando, no segundo dia da exposição, um grupo de alunos exaltados da ENBA invadiu e depredou a exposição alegando antigas rivalidades. A exposição teve continuidade, mas foi transferida para a sede da Associação Brasileira de Imprensa (ABI). O acontecimento reverberou no meio artístico e na imprensa, à época, e colaborou para alavancar a imagem de Guignard e dos seus alunos, os quais ganharam bastante notoriedade, sendo vistos, a partir de então, como artistas progressistas e comprometidos com a arte moderna.

Em 1943, Juscelino Kubitschek, então prefeito de Belo Horizonte, dando continuidade ao seu projeto de modernização da capital mineira, convida o artista para dirigir uma escola de arte na cidade. Em 1944, Juscelino Kubitschek cria o Instituto de Belas-Artes, em Belo Horizonte, reunindo as preexistentes escolas de Arquitetura e de Belas-Artes. Guignard torna-se responsável pelo Curso Livre de Desenho e Pintura, transferindo-se para Belo Horizonte, em 1944, passando, contudo, longas temporadas nas cidades históricas mineiras, especialmente Ouro Preto.

Desde o início das suas atividades voltadas ao ensino, ainda com os alunos da Escola Nova Flor de Abacate, no Rio de Janeiro, Guignard teve seu trabalho centrado no desenho (FROTA, 1997, p. 103). Ademais, Guignard, em seu papel de mestre, procurou ensinar aos seus alunos como transmitir o sentimento da natureza por meio do desenho e da pintura. A importância do desenho e a noção de plena integração do observador e artista com a paisagem era o ponto fundamental preconizado pelo mestre aos seus alunos, conforme se pode perceber através dos depoimentos dos ex-alunos de Guignard, em Belo Horizonte:

Um grupo de jovens se reuniu em torno desse artista vindo do Rio de Janeiro, amigo de Portinari, Di Cavalcanti e Santa Rosa. O Parque Municipal servia de inspiração para o mestre e seus discípulos. Exuberante, cheio de entusiasmo, conduzia seus alunos a longas caminhadas pelas alamedas do parque. Antes de começar o desenho, eles teriam de aprender a ver, a sentir a natureza em seu silêncio. A atenção consciente no agora, a observação da realidade exterior com a interioridade de cada um, possibilitava o despertar da liberdade criadora.

[...] Guignard não perdeu a inocência das crianças. Durante toda sua vida manteve a espontaneidade criadora e pintou naturalmente, como cantam os pássaros. A espontaneidade, a alegria, o entusiasmo pela vida, o prazer de descobrir cores novas nos céus e nas montanhas, nos reflexos das águas, nos

27 O nome proposto ao Grupo Guignard pelo escritor Manuel Bandeira, em artigo no jornal *A Manhã*, de 27 de outubro de 1943, deve-se ao fato de que o curso livre de pintura ministrado por Guignard funcionava à rua Marquês de Abrantes, número 4, em um sobrado onde outrora foi a sede do clube popular “Flor do Abacate” (BANDEIRA, 27/10/1943).

cortes das árvores, nas manchas dos muros velhos, eram qualidades inerentes à sua personalidade.

Guignard estendia esse entusiasmo aos seus alunos. A natureza era seu ponto de referência. “Olhe, o colorido dos céus de Minas Gerais tem um brilho diferente, repare as árvores, as folhagens, as raízes...”.

Sua disciplina não se fundamentava em conceitos teóricos, mas na experiência: era observação, concentração e integração total da pessoa com a paisagem (ANDRÉS, 1996, p. 319-320).

Também um dos ex-alunos de Guignard, em Belo Horizonte, o pintor Mário Silésio, em entrevista a Sara Ávila, em 1982, concedeu seu testemunho:

Ele nos colocou em frente à natureza, no Parque Municipal, a desenhar árvores, plantas, paisagens [...]. O modelo vivo entrou bem mais tarde. (...) Eu tenho a impressão de que, dada a liberdade que ele concedia ao aluno, dada a exigência de observação que impunha ao aluno, dado o rigor da limpeza do trabalho, da linha, e dada a inspiração que a paisagem sempre trouxe, sem ser unicamente pelos seus objetos, mas também pelo espaço aéreo que ela ocupa, o método de Guignard não teria mudado nada. Como ele dizia, o desenho é o cartão de visitas para o pintor (SILÉSIO, 1982 In: FROTA, 1997, p. 161)

A própria Sara Ávila também registrou suas memórias e experiência como ex-aluna do mestre:

A base de sua experiência era o desenho, porque ele punha a pessoa a desenhar dois a três anos: quem não desenhasse não tinha entendido o mundo ainda. (...) O Guignard deu a liberdade com disciplina, a disciplina do parque, do lápis duro, essa disciplina era uma educação da personalidade, de perseverança, da vontade. Aquele fato de você ficar a manhã inteira olhando a paisagem. Também tem muito de filosofia oriental, essa meditação atenta, essa observação atenta para não perder nada e descobrir as coisas com os próprios olhos, e não o olhar filtrado por um olhar da cultura que você recebe da sua família (ÁVILA, 1982 In: FROTA, 1997, p. 160-161).

Fica patente, portanto, que, para Guignard, o desenho ocupava um lugar de extrema relevância na formação integral do pintor. Isso também fica evidente no Programa do Curso Livre de Desenho e Pintura²⁸ – elaborado pelo pintor para o Instituto de Belas Artes da Prefeitura de Belo Horizonte, em 1944 – onde Guignard elencou as atividades a serem realizadas em suas aulas. Em relação ao desenho, preconizava:

- a) Desenhar diretamente do modelo vivo e da paisagem. [...]
- b) Criar imagens com lápis ou nanquim em diferentes cores.
- c) Mostrar e praticar diferentes maneiras de desenho, usando matérias diferentes, nanquim, nanquim com água, sanguínea com crayon conté, lápis de prata (coisa nova no Brasil), lápis de cores (retratos e aquarela).
- d) Guache e Têmpera a Ovo (FROTA, 1997, p. 301).

²⁸ Tal programa fora publicado, segundo Lélia Coelho Frota (1997, p. 301), em *Mensagem, BH*, de 1944, e transcrito por Fernando Correa Dias em “Onde aparece Guignard” presente na obra *Líricos e Profetas*, de 1984.

No item referente à pintura, Guignard asseverava: “A matéria principal do curso será o desenho, base fundamental das artes plásticas” e emendava, dentre outras coisas, ser importante “estimular no aluno [o] gosto de criar ideias, penetrar, sentir, viver no mistério do desenho” (FROTA, 1997a).

Muito elucidativa sobre a importância do desenho para Guignard é uma carta do pintor, datada de 1952, dirigida a Mário Manés – possivelmente um aprendiz que lhe enviara desenhos e pedia conselhos ao mestre –, na qual Guignard nos brinda com uma verdadeira “receita” sobre como desenhar a contento:

Muito prezado senhor e amigo,
 Infelizmente acontece que o amigo, como tantos outros, foi ludibriado em estudar desenho copiando de figurinos. Vejo mais uma vez que os tais “professôres” (*sic*) de colégios não entendem de nada. E o grande mal está aí. Não há outro jeito do que começar de novo (*sic*). Mas da seguinte maneira:

1ª. Prova:

Num tamanho de 15x10 desenhar logo do natural (paisagem). Material, um lápis Faber nº H e /H e borracha. Desenhar essa prova com o maior carinho possível. Poderá levar dois dias, ao todo 5 horas. Sempre desenhar do natural, movimentos de corpos, natureza morta ou retrato, êste (*sic*) último o mais difícil. A primeira prova 15x10 é somente para ver as vossas qualidades sob o modo de **ver** mas é também prova importantíssima.

Pelos trabalhos emoldurados, parece haver boa vontade e qualidades para fazer algo. O melhor seria o amigo fazer uma prova com a minha presença que eu logo lhe indicaria o caminho certo.

[...]

Com todo meu respeito e um abraço cordial. Alberto Guignard. Guardar esta “receita” porque é muito importante (Carta de Guignard a Mário Manés, 1952 *In*: MAURÍCIO, 06/07/1962, p. 2, grifo do autor).²⁹

Em outra “receita”, que mostra a centralidade que o desenho assumiu em Guignard, o mestre orienta seu aluno Nils Kaufmann sobre formas de desenhar, incentivando-o a persistir na prática:

O exercício continuado faz o mestre. Veja como aprende um aluno de piano. É incessante o exercício que ele tem de fazer: dó, ré, mi, fá, sol... No desenho é a mesma coisa; só terá que, em vez de exercícios de notas e de ouvido, tem é que ser um exercício visual.

[...]

Faça as suas cópias do natural, ou, se puder, invente suas coisas. Mas nunca copie de gravuras (GUIGNARD, 06/02/1944, p. 78).

29 A carta, que aqui reproduzimos um trecho, foi publicada, na íntegra, pela primeira vez no *Correio da Manhã* (RJ), em 06 de julho de 1962, 10 dias após o falecimento de Guignard, na coluna Itinerário das Artes Plásticas, do crítico de arte Jayme Maurício, com o título “Guignard: ‘receita’ em carta”. O documento se encontra disponível na hemeroteca digital da Biblioteca Nacional em <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_07&Pesq=Jayme%20Maur%c3%adcio&pagfis=30531>. Em um segundo momento, o documento é publicado pelo crítico Frederico Moraes que tece comentários à carta de Guignard em dois artigos publicados no caderno Artes Visuais do jornal *Folha de São Paulo*, nos dias 23 de fevereiro de 1975 e 02 de março de 1975, sob o título “Guignard: um documento-base”.

Portanto, o desenho adquiriu em Guignard uma posição de absoluta relevância tanto como instrumental para execução de sua arte como, também, no ensino de seus alunos. Segundo Frederico Morais (1975, p. 52), “na verdade, Guignard desenhou a vida inteira. Já pintor consagrado, as principais fases de sua obra eram precedidas ou pelo menos acompanhadas de intensa produção de desenhos: paisagens de Itatiaia ou cidades barrocas de Minas.”

Ademais, além de incentivar e praticar o desenho junto a seus alunos, Guignard realizou inúmeras ilustrações para revistas (*Revista Branca*, *Sombra*, *Intercâmbio*), livros (*Poemas traduzidos*, de Manuel Bandeira, *Mira-Celi*, de Jorge de Lima, *O homem e a montanha*, de João Camillo de Oliveira Torres, *Passeio a Sabará* e *Passeio a Diamantina*, de Lúcia Machado de Almeida) e jornais (suplemento literário Autores e Livros, do jornal *A Manhã*).

2. 2. 5. O jornal *A Manhã* (1925-1953)

Como mencionado anteriormente no capítulo 1, entre as décadas de 1920 e 1940, o nacionalismo e a constituição de uma brasilidade eram assuntos que dominavam a ordem do dia, tanto em nível mundial, quanto em nível nacional. Na esteira dos efervescentes debates em torno da construção da nacionalidade, nos anos 1920-1940, muitos intelectuais brasileiros, através dos seus discursos, saberes e conhecimentos, procuravam tanto legitimar a sua atuação no cenário político nacional quanto conduzir, em conjunto com o Estado e suas instituições, o processo de forjar a identidade nacional brasileira.³⁰ Assim sendo, a entidade nação e a ideia de pertencimento a essa entidade assim denominada são 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 natural (ANDERSON, 2008, p. 26-34).

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

³⁰ Sobre a relação dos intelectuais com a política no Brasil das décadas de 1920-1940, ver, dentre outros, Pécaut (1990); Oliveira (1990); Gomes (1996); Bresciani (1998); Miceli (2001); Chuva (2017), Franco & Drummond (2009).

comemorativos. Dentre esses veículos de incentivo à definição de uma identidade nacional destacava-se o periódico carioca *A Manhã*, que passou a circular a partir do ano de 1941.

Em um primeiro momento, o diário carioca *A Manhã* foi lançado em 29 de dezembro de 1925 por Mário Rodrigues, que teria criado seu próprio jornal a partir de uma sociedade anônima, formada por vários cotistas, após deixar o *Correio da Manhã* em razão de desavenças com o fundador deste periódico, Edmundo Bittencourt (BRASIL, 2014).

A Manhã era um matutino diário com doze páginas, diagramação de boa qualidade e dotado de um projeto gráfico extremamente inovador para os parâmetros jornalísticos da sua época. O periódico se caracterizava por seu tom combativo ao confrontar o autoritarismo, a estrutura política oligárquica da República Velha e denunciar as mazelas da sociedade à época.

Assim que o periódico passou a circular já contava com uma excelente equipe de colaboradores, como Monteiro Lobato, Mário de Andrade, Medeiros e Albuquerque, Antonio Torres, Hermes Fontes, Agripino Grieco, Alcântara Machado, Vicente Piragibe e Aparício Torelly.

Apesar do sucesso do jornal, o empreendimento, em poucos anos, passou a enfrentar uma série de dificuldades financeiras por conta de má administração. O proprietário Mário Rodrigues, no segundo semestre de 1928, viu-se obrigado a vender sua parte de ações de *A Manhã*, deixando a direção do jornal. Mesmo com sua saída, *A Manhã* manteve a linha de oposição agressiva, denunciando a corrupção e a desmandos dos governantes nos âmbitos federal, estadual e municipal, atraindo, cada vez mais, a ira do governo. Sofrendo fortes pressões, sobretudo após apoiar a Aliança Liberal, a frente oligárquica de oposição a Júlio Prestes, candidato indicado pelo presidente Washington Luís nas eleições de 1929, *A Manhã* encerra suas atividades após a edição de 17 de dezembro de 1929.

Em um segundo momento, seis anos depois do fechamento de *A Manhã*, outro jornal, com este mesmo nome, passa a ser publicado no Rio de Janeiro. Fundado por Pedro Motta Lima, em 26 de abril de 1935, o novo *A Manhã* pertencia ao então denominado Partido Comunista do Brasil e, como porta-voz da Aliança Nacional Libertadora (ANL), teve uma efêmera existência até 27 de novembro de 1935, quando a repressão do governo Vargas aos comunistas se fez brutal e ostensiva após o Levante Comunista, liderado por Luís Carlos Prestes, tentar depor Getúlio Vargas do poder entre os dias 23 e 27 de novembro daquele ano de 1935 (GASPARIAN, 2001, p. 3533-3534).

Em razão do forte controle da censura, exercida por meio dos aparelhos ideológicos e repressivos do Estado, a imprensa dificilmente teria uma posição francamente favorável ao

regime instaurado por Vargas após 1937. Nesse sentido é que um novo jornal com o título *A Manhã* ressurgiu no cenário editorial brasileiro, em agosto de 1941. Nesse terceiro momento, ao contrário do tom oposicionista da década de 1920 e dos poucos meses de inflexão comunista em 1935, *A Manhã* seria um jornal governista que passou a circular a partir de 09 de agosto de 1941 como um órgão de difusão das diretrizes do regime Vargas junto a um público o mais diversificado possível (SODRÉ, 1966; FERREIRA, 2001).

Segundo Ferreira (2001), Getúlio Vargas delegou ao coronel Luís Carlos da Costa Neto (superintendente das Empresas Incorporadas ao Patrimônio da União) e a André Carrazzoni (diretor do jornal *A Noite*, pertencente às Empresas Incorporadas) a tarefa de elaborar uma lista com nomes de possíveis diretores para um jornal abertamente governista. O nome de Cassiano Ricardo foi o escolhido uma vez que atendia a todas as condições requeridas.

O poeta e jornalista Cassiano Ricardo, cujas obras eram marcadas por um tom fortemente nacionalista e pela busca da brasilidade, esteve à frente do jornal *A Manhã* entre os anos de 1941 e 1945. Cassiano Ricardo colaborou com a fundação, em 1926, do movimento modernista literário Verde Amarelo, ao lado de Plínio Salgado, Menotti del Picchia, Cândido Motta Filho, entre outros. Em 1927, o movimento elegeu a anta e o índio tupi como símbolos da nacionalidade e passou a ser denominado, a partir de então, como Grupo da Anta. Essa vertente modernista, que possuía preocupações artísticas patrióticas e ufanistas, preconizava um nacionalismo extremado, valorizando os elementos nacionais sem qualquer influência europeia.

Os artigos de cobertura política e ideológica relativas ao Estado Novo eram assinados por Cassiano Ricardo que, à frente do jornal, adotou uma postura doutrinária no exame dos problemas sociais e econômicos do país, apoiando a defesa da democracia por meio de um regime forte, porém não ditatorial. Em favor do regime instaurado pela Constituição de 1937, citando apenas uma pequena passagem do editorial “Vale a pena morrer pela democracia?”, de 26 de agosto de 1941, Cassiano Ricardo escrevia:

Praticando, hoje, uma verdadeira democracia cristã e social, o Brasil antecipa o ideal de justiça a que chegará o mundo, depois de tão dura prova. Instituído o governo forte, sem tolher o mais dinâmico espírito de iniciativa, manteve o individualismo americano em toda a sua razão de ser, apenas condicionado aos limites do bem público.

[...]

Depois de um século de contínuas deformações políticas, coube ao atual regime realizar a verdadeira democracia brasileira, que é a que exprime o sentido brasileiro da vida.

Por essa democracia, sim, vale a pena morrer (RICARDO, 26/08/1941, p. 4).

Ademais, o jornal possuía uma preocupação didática, procurando explicar como seria a configuração do regime do Estado Novo quando este estivesse definitivamente organizado, além de expor, de forma diária e sistemática, a Constituição de 1937, bem como as ideias do presidente Vargas.

Em que pese o caráter oficioso do periódico, Cassiano Ricardo logrou reunir um grupo de colaboradores de alto nível intelectual entre os quais alguns escritores independentes e até opositores do regime. Por essa razão, eventuais atritos e discordâncias entre os intelectuais colaboradores e a superintendência das Empresas Incorporadas tornaram-se inevitáveis já que estas reivindicavam o direito de interferir nos artigos que seriam publicados. Entre outros, colaboravam em *A Manhã*: Múcio Leão, Oliveira Viana, Gustavo Barroso, José Lins do Rego, Ribeiro Couto, Afonso Arinos de Melo Franco, Gilberto Freyre, Manuel Bandeira, Alceu Amoroso Lima, Djacir Menezes, Jorge de Lima, Euryalo Cannabrava, Umberto Peregrino.

Além do viés político, *A Manhã* também possuía uma proposta cultural. Nesse sentido, encartados no jornal circulavam, aos domingos, dois suplementos: “Autores e Livros”, dirigido por Múcio Leão, que em uma fase posterior, mudará o título para “Letras e Artes”, tendo como diretor Jorge Lacerda; e “Pensamento da América”, dirigido por Ribeiro Couto, que tratava sobre temas relativos à cultura do continente americano. Embora planejados os lançamentos de “Críticas das Ideias”, suplemento a cargo de Euryalo Cannabrava, e de “A Manhãzinha”, suplemento infantil que seria coordenado por Cecília Meireles, esses dois empreendimentos não seguiram adiante.

Latentes desde a criação do periódico, questões como a ingerência de membros do governo na publicação de matérias e os agudos problemas financeiros, decorrentes de má gestão do jornal, concorreram para deflagrar o início da crise que levaria ao fim definitivo do jornal em 1953. Somando-se a essas dificuldades, ao longo dos anos de 1943 até 1945, questões de ordem política, o descontentamento com o aparato de censura do governo estadonovista e a decadência dos regimes totalitários na Europa levou uma parcela significativa da intelectualidade brasileira a pleitear o restabelecimento de um regime democrático e a liberdade de expressão, o que acabou por repercutir no interior do próprio jornal. Ao desligamento de colaboradores descontentes com as medidas repressoras do governo Vargas, como Afonso Arinos de Melo Franco, José Lins do Rego, Gilberto Freire, Manuel Bandeira e Múcio Leão, seguiram-se várias outras demissões, inclusive a do próprio diretor Cassiano Ricardo, que deixou o cargo de diretor em 1945. Em razão de seus fortes vínculos com o Estado Novo, o jornal *A Manhã* sobreviveu, de maneira ofuscada, até 1953.

2. 2. 6. O “Álbum de Guignard” (1942-1943)

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* ou *As Gêmeas*.

Logo após ser contemplado com o *Prêmio Viagem ao País* na Divisão Moderna do 46º. Salão Nacional de Belas Artes, em entrevista ao jornal *A Noite*, em 26/09/1940, Guignard declarou:

Minha viagem propriamente [...] começará pelo Amazonas. Visitarei todos os Estados do Norte, demorando-me particularmente em Pernambuco e na Baía [...]. Em Pernambuco, demorar-me-ei mais lentamente, no exame das telas do domínio holandês, de grande importância para a história da nossa pintura. Na Baía pretendo ficar alguns meses [...]. Lá encontrarei um campo admirável para pesquisas e observações. Além dos meus apontamentos, vou ver se pinto, no próprio local, uma baiana autêntica. [...] (GUIGNARD, 26/09/1940, p. 6).

Embora a intenção do artista em visitar todos os Estados do Norte e alguns estados do Nordeste brasileiros não se concretizasse de fato, 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 Paulo. Nessa viagem, Guignard logrou produzir uma série de desenhos, sobretudo paisagens, muitas delas coligidas e publicadas posteriormente, em 1942, na seção “Álbum de Guignard” do suplemento literário do jornal *A Manhã*.

Entre os anos de 1940 e 1942, em razão de problemas de saúde e de ordem financeira, Guignard passou longas temporadas no hotel Repouso de Itatiaia de propriedade de Robert Donati, alemão de Munique. Das observações pontuais da flora do Jardim Botânico, cuja paisagem natural fora arquitetada pelo homem, para a contemplação, *in loco*, da mata atlântica e da floresta primitiva da Serra do Mar, Guignard pôde registrar a natureza da região e obter vistas amplas a partir das alturas das serras fluminenses. Ademais, a subida à montanha, em Itatiaia, abriu outros horizontes e perspectivas aos olhos de Guignard e à sua criação paisagística, o qual passou a se dedicar, a partir de então, à composição de um conjunto de paisagens onde o espaço e a distância ganharam significativa importância em suas construções visuais.

Das inúmeras paisagens que desenvolveu nas alturas de Itatiaia, caracterizadas por montanha e vale, horizontalidade e executadas sob distintos efeitos de luz, uma delas foi contemplada, em 1942, com a medalha de ouro da Divisão Moderna do 48º. Salão Nacional, a paisagem *Serra do Mar – Itatiaia* (figura 40). Nessa obra, onde Guignard faz uso do panorama e da perspectiva aérea, a presença de elementos que tendem ao abstrato conferem um acentuado aspecto moderno à paisagem. Ademais, o dinamismo dado pelas linhas, em delicadas ondulações elaboradas através de sobreposições de faixas de cor com tinta fluida, e o predomínio da noção de horizontalidade nos remetem a um sentido de amplidão, contemplação, acolhimento e silêncio. Essa noção é enfatizada por um cromatismo comedido com predomínio de uma paleta de tons suaves de verdes, beges, alaranjados e azuis que se desdobram em muitos lilases. É com *Serra do Mar – Itatiaia*, portanto, que Guignard parece inaugurar sua inovação na composição de paisagens, intensificando, desde então, a produção de desenhos e pinturas onde as noções de amplidão, de profundidade e de distância passariam a ser o tema de alguns de seus trabalhos de gênero paisagístico³¹.

Ainda corria o ano de 1942 quando, por intermédio de Lincoln Kirstein, crítico de arte estadunidense e diretor do *American Ballet*, o Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (MoMA) adquiriu o desenho *Estudo de Ouro Preto: Noite de São João* (figura 56) e o quadro *Ouro Preto: Noite de São João* (figura 57)³². Nessas duas obras, onde Guignard aborda o tema das festas juninas, ocorre uma junção bastante harmoniosa entre a cidade e seu casario, no primeiro plano, e a paisagem montanhosa ao fundo. Tanto no desenho quanto na tela, os balões, típicos de tais festejos populares, preenchem os céus sugerindo um sentido de movimento e balanço.

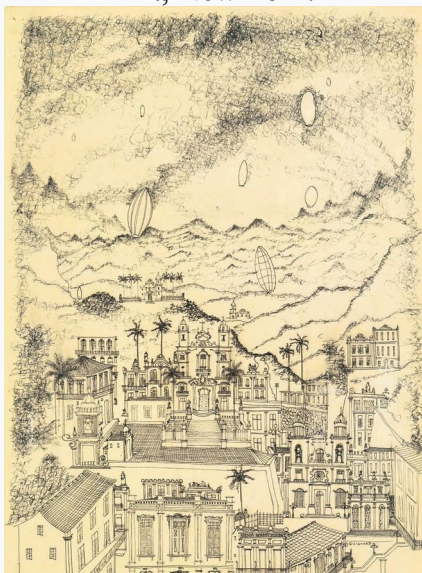
O desenho *Estudo de Ouro Preto: Noite de São João* (figura 56) apresenta, em primeiro plano, a arquitetura de uma cidade com traços firmes, mas muito delicados, em bico de pena. Com muito preciosismo, Guignard delineaia detalhes dos telhados, adros, frontões, escadarias, cúpulas, arcos de janelas e pórticos das igrejas e das demais edificações. O fundo do desenho é preenchido por montanhas, cujos contornos são executados com linhas em forma de

31 Acerca das ideias de profundidade e de distância para a composição de paisagens, na mesma carta de 1952 endereçada a Mário Manés, a respeito da qual já aludimos anteriormente, Guignard determinava: “Na paisagem, tudo o que está mais perto será mais escuro e a profundidade mais clara. Tempo de sol” (GUIGNARD, 1952 *In*: MAURICIO, 1962, p. 2).

32 O contexto da escolha e da compra desses dois trabalhos de Guignard para o MoMA se deu por ocasião do retorno de Kirstein, em 1942, ao Brasil – um dos sete países a serem visitados pelo crítico de arte, na América do Sul, em um prazo de cinco meses – com vistas de atender ao MoMA, financiado por Nelson Rockefeller que, como coordenador do Escritório de Assuntos Interamericanos do governo dos EUA, também recrutou-o para avaliar as lealdades, em tempo de guerra, das nações visitadas por Kirstein no contexto da política da boa vizinhança (Cf. FRIEDMAN, 2019).

“oitos”³³, que expressam efeitos de luz e sombras, mas que também fazem as vezes de cobertura vegetal das encostas. A mesma solução, com linhas em forma de “oito”, é dada por Guignard no tratamento do céu para criar massas de nuvens e noções de luz e sombras. *Estudo de Ouro Preto: Noite de São João se aproxima*, em muitos aspectos, do desenho denominado *Beco da Sombra* (figura 58) que seria publicado, em 1942, no “Álbum de Guignard”, no que diz respeito à abordagem de lugares e paisagens que não possuem uma precisão na determinação geográfica do local retratado e que convergem mais para um caráter mnemônico.

Figura 56 - Alberto da Veiga Guignard, *Estudo de Ouro Preto: Noite de São João*, 1942. Caneta e tinta sobre papel, 36 x 27cm. Col. The Museum of Modern Art, New York.



Fonte: GUIGNARD, A. V. **Um mundo a perder de vista**: Guignard. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2008, p. 34. Catálogo de exposição, 9 de dezembro de 2008 a 8 de março de 2009, Fundação Iberê Camargo.

Em relação à tela *Ouro Preto: Noite de São João* (figura 57), as formas, o brilho e a luz da composição são acentuados através de uma paleta de cores que Kirstein (1943, p. 35) classificou como “jewel-like tempera”, isto é, de cores como pedras preciosas. Na tela, destacam-se os sobrados com frontões que fundem aspectos arquitetônicos coloniais e neoclássicos. Algumas fachadas de edificações parecem revestidas de azulejos em tons vivos de azul anil. As paredes das edificações receberam diferentes gradações tonais de vermelho, coral, alaranjado, verde, turquesa e amarelo. As igrejas brancas são contornadas, até suas

³³ Guignard explicou ao seu aluno Nils Kaufmann que desenhava em forma de “oito” para que “a luz, que sinto, possa iluminar no papel o desenho” (GUIGNARD, 06/02/1944, p. 78).

cúpulas, por pontos que se assemelham a pérolas mas, ao mesmo tempo, sugerem efeitos de luzes que costumam adornar tais edificações em dias festivos. Diminutas figuras adentram as igrejas para as missas ou circulam no adro se dirigindo a estas. Para acentuar os efeitos da noite, as montanhas e a vegetação, ao fundo, receberam as sombras noturnas em tons mais fechados de verde, azuis, cinzas e negros em contraste com um céu quase diáfano que ainda filtra os últimos raios alaranjados do sol que se põe atrás das montanhas.

Figura 57 - Alberto da Veiga Guignard, *Ouro Preto: Noite de São João*, 1942. Óleo sobre madeira, 80 x 60 cm. Col. The Museum of Modern Art, New York.



Fonte: GUIGNARD, A. V. **Um mundo a perder de vista**: Guignard. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2008, p. 34. Catálogo de exposição, 9 de dezembro de 2008 a 8 de março de 2009, Fundação Iberê Camargo.

A despeito dos títulos das duas obras angariadas pelo MoMA, não podemos afirmar, com precisão, que se tratam das montanhas e do casario colonial de Ouro Preto³⁴, muito embora o artista tenha visitado as cidades históricas mineiras em 1939, quando teve a oportunidade de registrar e reunir uma série de desenhos, em sua grande maioria de Ouro Preto, que seriam publicados no “Álbum de Guignard” através do jornal *A Manhã*, em 1942.

O que é digno de nota nesses dois trabalhos de Guignard, desenho e quadro, adquiridos pelo MoMa, é que ambos os trabalhos fazem parte das primeiras expressões do artista no sentido de integrar, em suas paisagens, o casario colonial e as montanhas, entrelaçando

34 Para Lélia Coelho Frota, as montanhas do quadro do MoMA “parecem convergir em sua base para uma vasta superfície de água” e “lembram as [montanhas] do Rio de Janeiro, e mesmo as da Serra dos Órgãos. Já as escadarias que levam à igreja central da Noite de São João e do desenho adquiridos por Kirstein para o MoMA já fazem pensar em Congonhas do Campo, Minas Gerais” (FROTA, 1997, p. 109)

elementos topográficos e arquitetônicos que evocam, em alguma medida, determinados lugares e paisagens, mas que não possuem uma localização exata. Tais obras se inserem no conjunto das denominadas paisagens “imaginantes” e são precursoras de uma série de obras que Guignard realizará em Minas Gerais em seus últimos anos de vida. Caracterizadas pela combinação de elementos arquitetônicos reais e fantasiosos e por aspectos idiossincráticos e mnemônicos do artista, as paisagens imaginantes de Guignard parecem evocar, em termos formais, as noções presentes nos *capriccios* do século XVII³⁵.

O ano de 1942 seria, ainda, bastante profícuo para Guignard, pois foi quando o artista foi agraciado com o convite de Múcio Leão – então diretor do suplemento literário dominical “Autores e livros”, do jornal *A Manhã* – para expor sua arte gráfica em uma seção denominada “Álbum de Guignard”. Assim, entre o anos de 1942 e 1943, o periódico *A Manhã* teve Guignard em seu quadro de colaboradores. No suplemento literário foram publicados desenhos de paisagens naturais do Brasil e de paisagens urbanas, que evocam, sobretudo, a cidade histórica de Ouro Preto.

Por ocasião do lançamento da seção “Álbum de Guignard”, em 05 de julho de 1942, os editores do suplemento literário Autores e Livros anunciavam como uma série de desenhos, sobretudo paisagens, foram produzidos e coligidos por Guignard:

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 Guignara’ [*sic*] iremos publicando esses trabalhos em ‘clichés’ da mesma dimensão.” (O ÁLBUM de Guignard. Autores e Livros Suplemento Literário de *A Manhã*, 05/07/1942, p. 13)

E, ainda, segundo Lélia Coelho Frota,

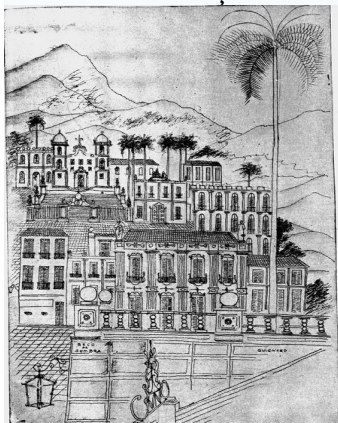
dos 23 desenhos que Múcio Leão publica no Suplemento Literário de *A Manhã*, em 1942, 12 mostram Ouro Preto, quatro Itatiaia, um Copacabana, um Petrópolis e outros quatro paisagens brasileiras de difícil identificação. Acrescentaram-se ao Álbum de Guignard de *A Manhã* ilustrações de Natal e de poemas do *Cântico dos Cânticos*, de Jorge de Lima, de Múcio Leão, de Castro Alves” (FROTA, 1997, p. 105).

35 As paisagens imaginantes guignardianas também parecem se aproximar das *vedute* (do italiano, “vistas”) no que respeita àquela noção, presente no vedutismo, de deslumbramento do pintor diante da descoberta de um aspecto pitoresco ou não habitual nas paisagens. As vistas, que já eram elaboradas pelos artistas flamengos do século XVII, é um gênero que nasceu em Veneza, cujas pinturas, gravuras ou desenhos passaram a fazer as vezes de *souvenir* ou de cartão-postal e derivaram do fascínio e comoção do olhar, em geral de um artista-viajante, perante um capricho ou alguma singularidade da natureza.

No presente trabalho, analisamos dezoito paisagens do “Álbum de Guignard” publicadas, entre 1942 e 1949, no suplemento literário do jornal *A Manhã*, que se encontram digitalizadas e acessíveis na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, sendo dez que evocam a arquitetura colonial de Ouro Preto, quatro de Itatiaia, uma de Copacabana e três paisagens brasileiras sem localização geográfica precisa.

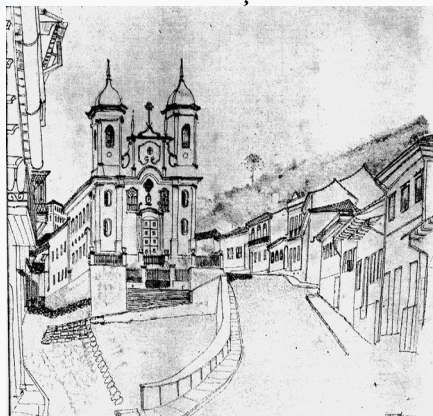
A arquitetura colonial das cidades são descritas por Guignard através de um desenho de linhas incisivas a bico de pena as quais imprimem ritmos na composição. Buscando uma disposição a mais ajustada e expressiva possível para suas paisagens, os traços de Guignard conduzem nosso movimento visual a focar 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. Em alguns desenhos, a exemplo de *Ouro Preto – Bairro de Antonio Dias* (figuras 59, 60 e 61), *As duas igrejas* (figura 62), *A fonte de Marília* (figura 63), *Igreja Santa Efigênia* (figura 64), Guignard dispõe os conjuntos arquitetônicos de modo um tanto quanto caótico e orgânico, onde o casario e igrejas aparecem incrustados nas encostas das montanhas. No entanto, tais paisagens urbanas de arquitetura colonial acabam por se ajustar em termos visuais e ganhar um sentido de harmonia e organização com o desenho concluído. Em desenhos como *A Igreja do Mestre Aleijadinho* (figura 65) e *Beco da Sombra* (figura 58) os fundos das paisagens são constituídos por montanhas que se sobrepõem em elevações e são apresentadas de forma verticalizada, comprimindo o espaço reservado ao céu. As montanhas também compõem o fundo de composições como *Paisagem de Itatiaia* (figura 66) e *Serra do Mar – Itatiaia* (figura 67), *Horto florestal (Parque Nacional do Itatiaia)* (figura 68), *As prateleiras* (figura 69) e em três ilustrações denominadas *Paisagem Brasileira* (figuras 70, 71 e 72). 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.

Figura 58 - Guignard,
Beco da Sombra, c. 1939-
42. Ilustração



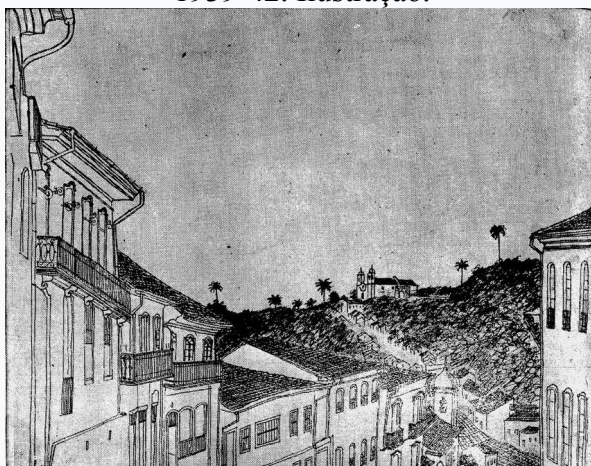
Fonte: “Álbum de Guignard”. In: AUTORES E LIVROS: Suplemento literário de **A Manhã**. Rio de Janeiro: **A Manhã**, 19/07/1942, vol. III, p. 41. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=066559&pasta=ano%20194&pesq=%C3%81lbum%20de%20Guignard&pagfis=845>>. Acesso em 27 de julho de 2020.

Figura 59 - Alberto da Veiga Guignard, *Ouro Preto* (Bairro de Antonio Dias), c. 1939-42. Ilustração.



Fonte: “Álbum de Guignard”. In: AUTORES E LIVROS: Suplemento literário de **A Manhã**. Rio de Janeiro: **A Manhã**, 05/07/1942, vol. III, p. 16. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=066559&pasta=ano%20194&pesq=%C3%81lbum%20de%20Guignard&pagfis=820>>. Acesso em 27 de julho de 2020.

Figura 60 - Alberto da Veiga Guignard, nº. 3 - *Ouro Preto* - Bairro de Antonio Dias, c. 1939-42. Ilustração.



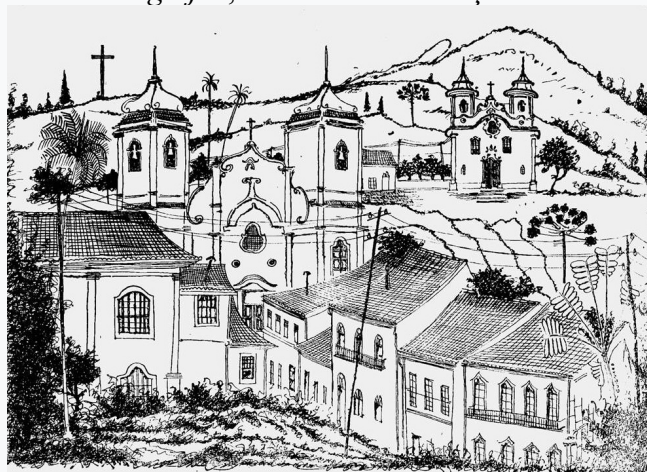
Fonte: “Álbum de Guignard”. In: AUTORES E LIVROS: Suplemento literário de **A Manhã**. Rio de Janeiro: **A Manhã**, 02/08/1942, vol. III, p. 64. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=066559&pasta=ano%20194&pesq=%C3%81lbum%20de%20Guignard&pagfis=868>>. Acesso em 27 de julho de 2020.

Figura 61 - Alberto da Veiga Guignard, nº. 8
- *Ouro Preto* - Bairro de Antonio Dias, c.
1939-1942. Ilustração.



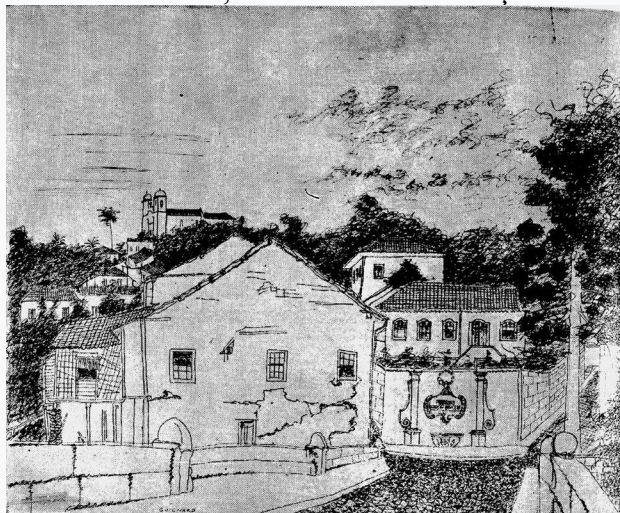
Fonte: “Álbum de Guignard”. In: AUTORES E LIVROS: Suplemento literário de **A Manhã**. Rio de Janeiro: **A Manhã**, 04/10/1942, vol. III, p. 160. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=066559&Pesq=Guignard&pagfis=964>>. Acesso em 03 de outubro de 2021.

Figura 62 - Alberto da Veiga Guignard, *As duas igrejas*, c.1939-42. Ilustração.



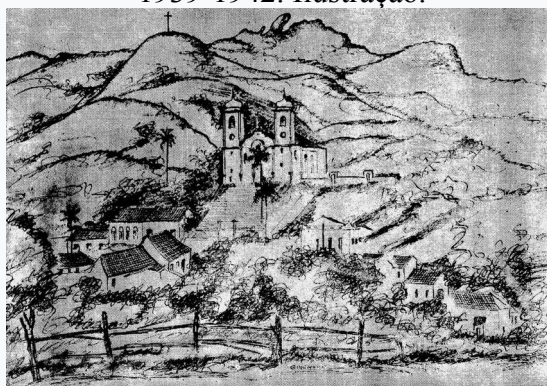
Fonte: “Álbum de Guignard”. In: AUTORES E LIVROS: Suplemento literário de **A Manhã**. Rio de Janeiro: **A Manhã**, 23/08/1942, vol. III, p. 96. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=066559&pasta=ano%20194&pesq=%C3%81lbum%20de%20Guignard&pagfis=900>>. Acesso em 27 de julho de 2020.

Figura 63 - Alberto da Veiga Guignard, *A fonte de Marília*, c.1939-1942. Ilustração.



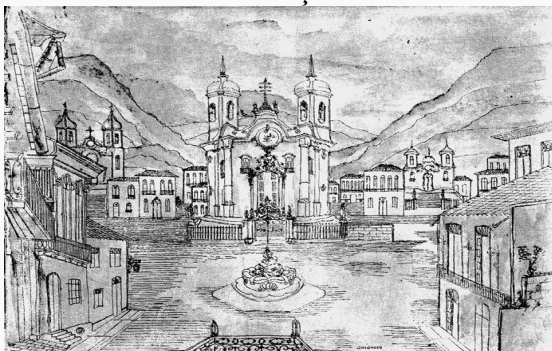
Fonte: “Álbum de Guignard”. In: AUTORES E LIVROS: Suplemento literário de **A Manhã**. Rio de Janeiro: **A Manhã**, 20/09/1942, vol. III, p. 144. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=066559&Pesq=%c3%81lbum%20de%20Guignard&pagfis=948>>. Acesso em 27 de julho de 2020.

Figura 64 - Alberto da Veiga Guignard, *Igreja Santa Efigênia (Ouro Preto)*, c. 1939-1942. Ilustração.



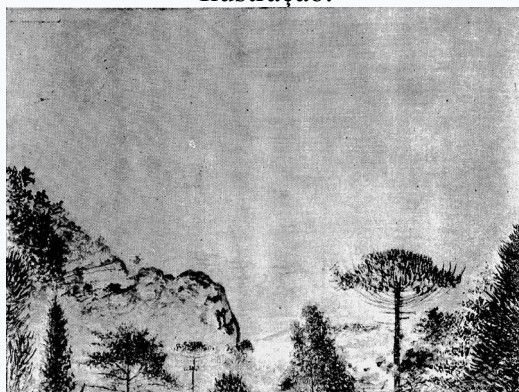
Fonte: “Álbum de Guignard”. In: AUTORES E LIVROS: Suplemento literário de **A Manhã**. Rio de Janeiro: **A Manhã**, 22/11/1942, vol. III, p. 252. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=066559&Pesq=%c3%81lbum%20de%20Guignard&pagfis=1056>>. Acesso em 27 de julho de 2020.

Figura 65 - Alberto da Veiga Guignard, *A Igreja do mestre Aleijadinho*, c. 1939-42.
Ilustração.



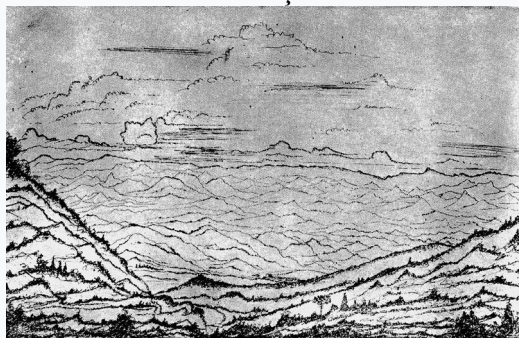
Fonte: “Álbum de Guignard”. In: AUTORES E LIVROS: Suplemento literário de **A Manhã**. Rio de Janeiro: **A Manhã**, 18/10/1942, vol. III, p. 188. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=066559&pasta=ano%20194&pesq=%C3%81lbum%20de%20Guignard&pagfis=992>>. Acesso em 27 de julho de 2020.

Figura 66 - Alberto da Veiga Guignard, *Paisagem de Itatiaia*, c. 1939-1942.
Ilustração.



Fonte: “Álbum de Guignard”. In: AUTORES E LIVROS: Suplemento literário de **A Manhã**. Rio de Janeiro: **A Manhã**, 11/10/1942, vol. III, p. 176. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=066559&Pesq=%c3%81lbum%20de%20Guignard&pagfis=980>>. Acesso em 27 de julho de 2020.

Figura 67 - Alberto da Veiga Guignard, *Serra do Mar (Itatiaia)*, c. 1939-42.
Ilustração.



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 68 - Alberto da Veiga Guignard,
Horto florestal (Parque Nacional de
Itatiaia), c. 1939-1942. Ilustração.



Fonte: “Álbum de Guignard”. In: AUTORES E LIVROS: Suplemento literário de **A Manhã**. Rio de Janeiro: **A Manhã**, 08/11/1942, vol. III, p. 220. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=066559&Pesq=%c3%81lbum%20de%20Guignard&pagfis=1024>>. Acesso em 27 de julho de 2020.

Figura 69 - Alberto da Veiga Guignard,
As prateleiras – Vista do Planalto das
Aguilhas Negras, c. 1939-1942.
Ilustração.



Fonte: “Álbum de Guignard”. In: AUTORES E LIVROS: Suplemento literário de **A Manhã**. Rio de Janeiro: **A Manhã**, 17/01/1943, vol. IV, p. 48. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=066559&Pesq=%c3%81lbum%20de%20Guignard&pagfis=1152>>. Acesso em 27 de julho.

Figura 70 - Alberto da Veiga Guignard,
Paisagem brasileira, c.1939-43. Ilustração.



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%81lbum%20de%20Guignard&pagfis=1508>>. Acesso em 27 de julho de 2020.

Figura 71 - Alberto da Veiga Guignard, *Paisagem brasileira*, c. 1939-43. Ilustração.



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%81lbum%20de%20Guignard&pagfis=1540>>. Acesso em 27 de agosto de 2020.

Figura 72 - Alberto da Veiga Guignard, *Paisagem brasileira*, c.1939-1942. Ilustração.



Fonte: “Álbum de Guignard”. In: AUTORES E LIVROS: Suplemento literário de **A Manhã**. Rio de Janeiro: **A Manhã**, 05/09/1943, vol. V, p. 128. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=066559&Pesq=%c3%81lbum%20de%20Guignard&pagfis=1556>>. Acesso em 07 de agosto de 2020.

Conforme reportado anteriormente, Guignard procurou expressar em muitas de suas paisagens, sobretudo a partir do final da década de 1930, a fusão entre o casario colonial e as montanhas, integrando elementos topográficos e arquitetônicos que lembram, em alguma medida, determinados lugares e paisagens, contudo sem a intenção de registrar um lugar real e específico. Exemplo disso são alguns desenhos presentes no “Álbum de Guignard” como *Beco da Sombra*, *A igreja do mestre Aleijadinho* e *As duas igrejas* (figuras 58, 65 e 62). *Beco da Sombra*, conforme indicado linhas acima, evoca, em muitos aspectos, o desenho adquirido pelo MoMA, *Estudo de Ouro Preto: Noite de São João* (figura 56). *A igreja do Mestre*

Aleijadinho (figura 65) não apresenta um registro preciso da localização topográfica e do conjunto arquitetônico expressos no desenho. O mesmo se dá na paisagem *As duas igrejas* que embora apresente, ao fundo, o contorno do Pico do Itacolomi – formação rochosa que é ponto de referência da cidade de Ouro Preto – exhibe uma tal distribuição espacial dos elementos arquitetônicos que não corresponde, efetivamente, à configuração urbana da cidade histórica evocada. Nesses desenhos, portanto, a descrição dos arranjos arquitetônicos urbanos denota uma certa maneira imaginativa e emocional de Guignard ver o mundo e a arquitetura coloniais.

Dois desenhos publicados no “Álbum de Guignard”, *Rua da Glória* (Ouro Preto) (figura 73 e n.º 16 - *Ouro Preto* (Bairro Antonio Dias) (figura 74), nos chamam a atenção por focarem exclusivamente na descrição dos edifícios. Mais uma vez, a despeito do título dos desenhos remeterem à cidade de Ouro Preto, em ambos não é possível detectar qualquer indício topográfico que nos permita associá-los àquela cidade histórica. Em *Rua da Glória*, observa-se uma intenção mais detalhista de Guignard em descrever os pormenores pitorescos das ruínas de uma edificação, que possivelmente tomasse parte do casario da cidade colonial. Já o desenho n.º 16 – *Ouro Preto* (Bairro de Antonio Dias) se assemelha ao croqui de um arquiteto dada a presença de traços simples, executados a mão, com a intenção de transmitir, de forma rápida e detalhada, as linhas elementares de determinado conjunto arquitetônico.

Figura 73 - Alberto da Veiga Guignard, *Rua da Glória* (Ouro Preto), c. 1939-42. Ilustração.



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 74 - Alberto da Veiga Guignard, n.º. 16
- *Ouro Preto* (Bairro de Antonio Dias), c.
1939-1942. Ilustração.



Fonte: “Álbum de Guignard”. In: AUTORES E LIVROS: Suplemento literário de A Manhã. Rio de Janeiro: A Manhã, 07/02/1943, vol. IV, p. 80. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=066559&Pesq=%c3%81lbum%20de%20Guignard&pagfis=1184>>. Acesso em 27 de julho de 2020.

Os desenhos publicados no “Álbum de Guignard” onde são destacados os elementos arquitetônicos do casario colonial colaboraram, à época, para a construção de uma visualidade completamente inovadora e marcada pelo ineditismo. Isso porque tanto as composições originais da arquitetura de Ouro Preto como os caprichos nascidos da sua imaginação, ou mesmo as vistas de paisagens famosas, de monumentos e igrejas, cujos aspectos são conhecidos desde sempre, expõem uma abordagem totalmente reveladora e restitui um olhar inteiramente novo sobre a cidade de Ouro Preto, uma vez que cada elemento de conhecimento, mesmo quando apresentado de modo exato, é acentuado por um extraordinário poder de imaginação.

A disposição imaginativa de ver o passado colonial e a própria cidade-patrimônio³⁶ expressam, a nosso ver, um sentido de valorização das edificações antigas e do passado colonial, o que ia ao encontro das concepções e da visão predominantes no antigo Serviço do Patrimônio Histórico Artístico Nacional (SPHAN) no que tange à questão de tombamento e de salvaguarda do patrimônio histórico no Brasil.

Conforme apontou Miceli (1987, p. 44), o SPHAN – que representou um lance acertado, no campo da cultura, de um regime autoritário empenhado em construir uma identidade nacional –, por intermédio de uma considerável parcela dos intelectuais, políticos e autoridades vinculados à instituição, elegeu o barroco como o ponto de partida de constituição de uma política patrimonial. O repertório barroco passou a ser identificado, no âmbito da

³⁶ Ouro Preto é uma das primeiras cidades tombadas pelo Iphan, em 1938, e a primeira cidade brasileira a receber o título de Patrimônio Mundial, conferido pela Unesco, em 1980.

gestão de projetos e de políticas patrimoniais do SPHAN, como o verdadeiro depositário da singularidade artística nacional e, portanto, uma das mais primeiras e mais autênticas manifestações da nacionalidade brasileira. Cabe salientar que desde a sua criação, em 1937, o SPHAN procurava se legitimar como uma instituição de Estado e muitos de seus agentes, a maioria deles oriunda das elites brasileiras, encontravam-se profundamente envolvidos na constituição de uma política do patrimônio histórico e artístico nacionais, que por eles foi concebida e definida como “memória nacional” em prejuízo das manifestações culturais dos demais grupos da sociedade brasileira.

Reiterando o que foi explanado no capítulo 1, o estabelecimento de um vínculo entre natureza e identidade nacional também era parte dos projetos políticos de governantes que visavam a construção simbólica da nação. Nessa perspectiva, durante o Estado Novo alguns locais e paisagens, selecionados em razão de seu valor natural, foram difundidos, através de representações gráficas, pictóricas, literárias e, também, salvaguardados por meio da formulação de legislações específicas que viabilizassem a proteção patrimonial e ambiental desses espaços como símbolos do território e da comunidade nacionais.

No caso do Parque Nacional de Itatiaia, estrategicamente localizado entre as populosas regiões metropolitanas do Rio de Janeiro, São Paulo e Belo Horizonte, a legislação ambiental da época delimitou uma área destinada à preservação que reunia, concomitantemente, fauna e flora exuberantes, com espécies endêmicas e raras, belas e sublimes paisagens, o fomento ao desenvolvimento de pesquisas científicas e atrativos para o turismo e lazer, que visavam, sobretudo, a apreciação estética, a prática de caminhadas, montanhismo e a reparação da saúde física e mental dos visitantes³⁷.

Guignard, como aludido em linhas anteriores, dedicou-se a contemplar e a registrar muitas vistas de Itatiaia desde 1940, ocasião em que a região já se encontrava sob proteção de legislação ambiental. Para a publicação no “Álbum de Guignard”, Múcio Leão selecionou

37 A propaganda sobre os benefícios de se estar junto à natureza e o incentivo à visita de turistas aos parques nacionais brasileiros foram difundidos notoriamente na imprensa da década de 1940 como pudemos constatar através da leitura de reportagens da época. Apenas para citarmos alguns exemplos, destacam-se, entre outras, as seguintes reportagens: CARRAZZONI, André. Nos miradouros da Mantiqueira. **A Noite**. Rio de Janeiro, Ano XXXIV, num. 11.649, p. 3, 18/07/1944. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=348970_04&pasta=ano%20194&pesq=Carrazzoni&pagfis=28167>. Acesso em 21 de maio de 2022; MATAS primitivas, alturas alucinantes. **A Manhã**. Rio de Janeiro, Ano VI, número 1.406, p. 7, 12/03/1946. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=116408&pasta=ano%20194&pesq=matas%20primitivas.%20alturas%20alucinantes&pagfis=29374>>. Acesso em 21 de maio de 2022; PERFUMISTAS e lagartixas. **Correio da Manhã**. Rio de Janeiro, Ano XLVII, número 16.213, p. 3, 11/09/1947. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=089842_05&pasta=ano%20194&pesq=perfumistas%20e%20lagartixas&pagfis=38014>. Acesso em 21 de maio de 2022; PARQUES nacionais. **Diário de Notícias**. Rio de Janeiro, Ano XIX, número 8066, p. 4, 09/02/1949. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=093718_02&pasta=ano%20194&pesq=parques%20nacionais&pagfis=43587>. Acesso em 21 de maio de 2022.

quatro paisagens do pintor que retratavam Itatiaia: *Paisagem de Itatiaia* (figura 66), *Horto florestal (Parque Nacional de Itatiaia)* (figura 68), *Serra do Mar – Itatiaia* (figura 67) e *As prateleiras – Vista do Planalto das Agulhas Negras* (figura 69).

Em *Paisagem de Itatiaia* (figura 66), a solução preconizada por Guignard na carta a Mário Manés para conferir noções de distância e de profundidade (“Na paisagem, tudo o que está mais perto será mais escuro e a profundidade mais clara”) é adaptada para a linguagem gráfica nessa paisagem, na qual a vegetação, em primeiro plano, recebeu traços mais escuros e é composta por árvores típicas das altitudes da região de Itatiaia, com destaque para as araucárias e demais coníferas, sendo que uma dessas, à direita do papel, é delineada com todo o primor. No canto esquerdo do papel, estendendo-se até a metade do espaço visual, e logo após a vegetação do primeiro plano, uma massa rochosa das montanhas preenche a porção direita do papel e vai se estendendo para o fundo da composição de forma esmaecida justamente para criar os efeitos de profundidade. A área reservada ao céu parece ter recebido toques de aquarela, técnica que Guignard teria estreado no registro das paisagens de Itatiaia, segundo informavam os próprios editores do Suplemento Autores e Livros no momento do lançamento do “Álbum de Guignard” em julho de 1942.

Em o *Horto florestal (Parque Nacional de Itatiaia)* (figura 68), o destaque fica por conta do maciço montanhoso que ganha imponência no desenho quando comparado com as diminutas árvores e outras massas de vegetação posicionadas no plano inferior do papel e, igualmente, em razão do seu enquadramento na composição. A grandiosidade das montanhas parece se acentuar pelos efeitos ora mais claros, ora mais escuros dados por Guignard às encostas das montanhas e de seus picos, revelando sinuosidades, relevos e ravinas das superfícies rochosas.

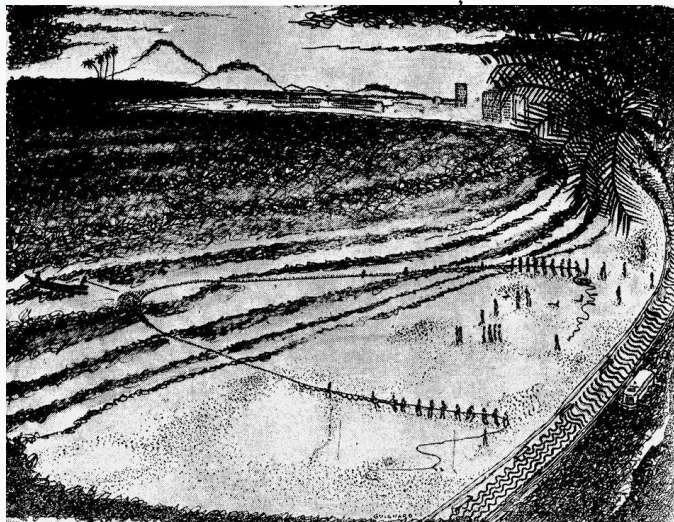
No desenho *Serra do Mar (Itatiaia)* (figura 67), toda a imensidão do vale, pontuado pelos picos das montanhas de Itatiaia, é sublinhada por Guignard a partir da ênfase, mais uma vez, no traçado mais escuro em primeiro plano e, na margem inferior do papel, de elevações montanhosas e de árvores em escala reduzida. As linhas do desenho do planalto, que se estende até o fundo da composição, são mais claras no intuito, justamente, de comunicar a ideia de distanciamento. O conjunto de elevações vai dar com a linha do horizonte, delineada com traços ligeiros de linhas horizontais e, também, sinuosas e curvas que parecem evocar nuvens carregadas ou massas de vegetação. A partir de um ponto de vista estratégico do vale, Guignard optou pelo uso do panorama e focou na noção da amplitude do espaço, recurso também utilizado pelo artista na premiada obra *Itatiaia*, de 1941 (Figura 40).

No desenho *As prateleiras – Vista do Planalto das Agulhas Negras* (figura 69), Guignard confere destaque à formação rochosa da Serra das Prateleiras por meio de um desenho de linhas cortantes, limpas, sem claro-escuro, que retratam a paisagem das montanhas da Serra da Mantiqueira distintas de todas as outras em razão de suas faces serem repletas de paredões e fendas.

Através da variedade das linhas e da espessura dos traços, Guignard logrou determinar em alguns desenhos, como *Paisagem de Itatiaia e Serra do Mar – Itatiaia* (figuras 66 e 67), e, de igual modo, em *Paisagem brasileira* (figuras 70, 71 e 72), uma espécie de perspectiva gráfica, comparável à perspectiva aérea, para estabelecer as noções de profundidade e de distância. Ou seja, 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, são obtidos pelo cruzamento mais ou menos espesso do traço que conferem diferentes valores entre o preto e o branco.

O uso de tal linguagem gráfica, onde o cruzamento de traços de modo mais ou menos intensos, determina efeitos de textura, de passagem entre luz e sombra e confere brilho à cena. Esse foi um recurso ao qual Guignard recorreu na composição do desenho *O arrastão* (figura 75), o único publicado no “Álbum de Guignard” a retratar uma cena de pesca, por meio de arrastão, na praia de Copacabana. Nessa imagem, Guignard registra um panorama da praia, que podemos reconhecer por meio do calçadão composto por pedras de calcita branca e basalto negro dispostas em forma de “ondas”. O mar ganha traços mais escuros e contrasta com a areia mais clara da praia, na qual podemos destacar diferentes tipos de texturas e, sobretudo, o brilho promovido pelo reflexo da luz do sol nas águas trazidas pelas ondas do mar à praia, o que Guignard executa, com grande maestria, deixando a luz refletir no branco do papel, prescindindo do desenho. No canto direito da cena, uma palmeira conduz nosso olhar em direção à famosa orla de Copacabana com seus edifícios e hotéis. Ao fundo, dois morros e um conjunto de palmeiras se perdem nas distâncias do horizonte.

Figura 75 - Alberto da Veiga Guignard, *O arrastão*, c. 1939-1942. Ilustração.

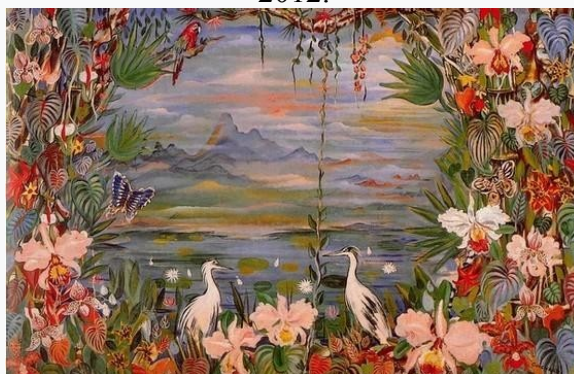


Fonte: “Álbum de Guignard”. In: AUTORES E LIVROS: Suplemento literário de *A Manhã*. Rio de Janeiro: *A Manhã*, 16/08/1942, vol. III, p. 80. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=066559&pasta=ano%20194&pesq=%C3%81lbum%20de%20Guignard&pagfis=884>>. Acesso em 27 de julho de 2020.

Nos desenhos de *Paisagem brasileira* (figuras 70, 71 e 72), Guignard destaca os aspectos da topografia e os elementos da fauna e da flora. O recurso usado pelo artista, nesses 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 70) e as montanhas (figuras 71 e 72).

Os desenhos *Paisagem brasileira* são bastante emblemáticos 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 76), e o *pendant Floresta ao amanhecer e Floresta ao entardecer*, de 1942 (figuras 77 e 78).

Figura 76 - Alberto da Veiga Guignard, *Floresta tropical*, 1938. Óleo sobre tela, 94,5 x 144 cm, perdida em incêndio em 2012.



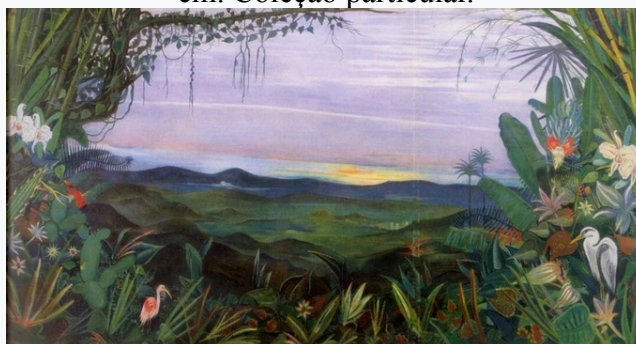
Fonte: GUIGNARD, Alberto. *Um mundo a perder de vista*: Guignard. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2008, p. 18. Catálogo de exposição, 9 dez. de 2008 a 8 março de 2009, Fund. Iberê Camargo.

Figura 77 - Alberto da Veiga Guignard, *Floresta ao amanhecer*, 1942. Óleo sobre tela, 235 x 495 cm (cada tela). Coleção particular.



Fonte: fundacaoguignard.com. Disponível em: <<https://www.fundacaoguignard.com/catalogo-raisonne?pgid=jolz14v1-5626e3de-c96d-4e3a-8ea2-f2957b93aa6b>>. Acesso em 27 de novembro de 2020.

Figura 78 - Alberto da Veiga Guignard, *Floresta ao entardecer*, 1942. Óleo sobre tela, 235 x 495 cm. Coleção particular.



Fonte: fundacaoguignard.com. Disponível em: <<https://www.fundacaoguignard.com/catalogo-raisonne?pgid=jolz14v1-80886292-558e-4980-af5f-59c9c256601c>>. Acesso em 27 de novembro de 2020.

As duas telas que compõem o *pendant Floresta ao amanhecer e Floresta ao entardecer* (figuras 77 e 78), segundo Ribeiro (2009, p. 62), foram encomendadas pelo proprietário do Hotel Riviera, de Copacabana. Posteriormente, passaram a decorar o salão nobre da revista *Cruzeiro* e, hoje, pertencem a colecionador particular (RIBEIRO, 2009, p. 62). As duas enormes telas são de grande importância no conjunto da obra de Guignard uma vez que nelas parece que o pintor logrou alcançar a definição de uma visão paisagística que almejava, em termos de cor, luz e espaço, desde seus primeiros trabalhos sobre o gênero em 1929 (figura 28), quando fixou residência definitiva no Brasil (LEITE, 1962; MORAIS, 1974 apud AULICINO, 2007, p. 107). Essa concepção paisagística absoluta, obtida através do uso da perspectiva atmosférica, será desenvolvida e aprimorada, em sua máxima potencialidade, na produção de paisagens tanto das serras fluminenses quanto de Minas Gerais.

O recurso usado para a composição das duas pinturas é semelhante uma vez que a vegetação é disposta em forma de halo, no primeiro plano, contornando como uma moldura a

paisagem que se estende ao fundo, envolvendo-a. O cenário do primeiro plano funciona como uma cortina que se abre para as distâncias da paisagem, que se estende ao fundo, permeada por uma matéria de névoa. O *pendant* parece revelar um diálogo com a produção de imagens dos viajantes estrangeiros em busca da exuberância dos trópicos.

Conforme sinalizou Aulicino

Guignard faz uma leitura do olhar estrangeiro exotizante, a referência ao pintor holandês do século XVII, Albrecht Eckhout, com sua apresentação dos tipos humanos, da fauna e botânica no primeiro plano e o fundo correspondendo a uma paisagem regional brasileira, no caso a de Pernambuco (AULICINO, 2007, p.109).

Se na tela de 1938 (figura 76) o artista deu à elaboração formal da cercadura um tratamento onde se sobressai uma certa artificialidade com o uso de elementos figurativos como “borboletas, arara, garças, orquídeas de formas e cores diversas, e folhagens num arranjo decorativo” (AULICINO, 2007, p. 109), em *Floresta ao amanhecer* (figura 77) atribuiu à moldura floral um tratamento mais naturalista e primoroso. O plano de fundo é apresentado como se uma névoa pairasse sobre a paisagem, criando uma atmosfera de certa indefinição e evanescência.

O *pendant Floresta ao amanhecer e Floresta ao entardecer* é bastante emblemático da fase nacionalista do modernismo no Brasil uma vez que, nessas duas telas, Guignard conseguiu construir uma linguagem formal bastante apropriada para dar significado à ideia de nação logrando compor, em termos formais e pictóricos, uma espécie de louvor à natureza do Brasil.

Na composição *Floresta ao amanhecer* vemos elementos figurativos representativos da fauna tropical brasileira como o tucano, a arara, e, entre eles, o macaquinho posicionado em um galho da vegetação que emoldura a cena. Na borda inferior da tela, duas aves abrem o cenário, cuja moldura, a exemplo de uma vinheta, é formada por uma exuberante vegetação, na qual se destacam exemplares de uma flora tipicamente tropical. Ainda próximo ao primeiro plano, um conjunto de picos parece indicar que se trata de uma região fluminense. Depois dos picos, assomam algumas casas da cidade. Além delas, o mar, coberto por uma névoa matinal através da qual é possível vislumbrar os tons amarelados que ganham suas águas ao receberem os primeiros raios do sol que desponta no horizonte.

A segunda tela *Floresta ao entardecer*, de igual modo, é apresentada em um enquadramento composto por uma vegetação tipicamente tropical, onde se destacam exemplares de orquídeas, bananeiras, bambus e bromélias. Na borda inferior, uma garça e um flamingo, embrenhados na mata, buscam refúgio para a noite que se aproxima. Nos planos

que se estendem ao fundo, os picos verdes ganham tonalidades das sombras da noite que se anuncia. O mar reflete os últimos brilhos luminosos do sol que, no poente, vai se ocultando para a chegada da noite, ganhando o céu e as águas do mar infinitos tons liláceos.

Na primeira tela, *Floresta ao Amanhecer*, o colorido é de uma vivacidade equilibrada, com o predomínio de uma paleta de verdes e de uma gama de cores que varia entre laranja-avermelhado e laranja-claro, além de brancos e azuis cinzentos, vermelhos-rosados e terrosos, verdes escuros, amarelos, marrons e preto. É uma pintura onde há a presença de um cromatismo comedido, ou seja, as cores são distribuídas de forma harmoniosa e com gradações tonais. Já na segunda tela, *Floresta ao entardecer*, o verde das matas, da vegetação e das montanhas – o ponto mais alto da escala cromática nesta pintura – apresenta passagens nuançadas. É um verde de vários matizes e de um viço mais atenuado, sobretudo em razão da solução dada pelo pintor para expressar a dispersão da luz solar na atmosfera no momento do ocaso. Esse verde se desdobra em múltiplos pontos cor-de-rosa mais pálidos ou alaranjados-claros e brancos que se dispersam em pontos da vegetação, flores e animais da composição.

Nos desenhos *Paisagem brasileira* do “Álbum de Guignard” (figuras 70, 71 e 72), 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.

Vivendo no Brasil desde 1929, Guignard assistiu ao surgimento, e posterior recrudescimento, nas décadas de 1930 e de 1940, de uma atmosfera de intenso nacionalismo no país. Acerca dessa questão, o artista teve a oportunidade de se posicionar em relação à sua própria arte em entrevista concedida a Raul de São Vitor, em outubro de 1944, para o jornal *A Manhã*, manifestando-se da seguinte forma:

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] (GUIGNARD, 01/10/1944).

Longe de imprimir um aspecto anedótico ou exótico às obras que continham elementos que tangenciavam o tema brasilidade, as palavras de Guignard evidenciam que o artista não ficou imune às questões patrióticas e nacionalistas que reverberavam nos mais diversos âmbitos da vida nacional naqueles anos, quando afirmou que colocava sua arte, preferencialmente, “no caminho patriótico de mostrar como verdadeiramente deve-se vêr [sic], sentir e realizar”. Dito de outra forma, conforme ponderou Ribeiro,

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 Brasil, inclusive naquilo que o país teria de arcaico e com vistas de superação no plano econômico, a ser preservado, porém, como um aspecto “redescoberto” da nacionalidade no plano cultural (RIBEIRO, 2009, p. 77).

Em última análise, procuramos mostrar a centralidade que o desenho adquiriu na composição das paisagens do “Álbum de Guignard” em termos de expressão e transmissão de valores atribuídos a um patrimônio histórico, artístico e natural do Brasil que ainda se encontrava em vias de constituição e de consolidação como símbolos da nacionalidade. Através de seus desenhos e de suas paisagens, Guignard logrou elaborar uma linguagem formal bastante autêntica e apropriada que, em muitos aspectos, colaboraram no sentido de dar significado à ideia de nação.

Nesse sentido, as paisagens do “Álbum de Guignard”, a despeito de terem sido elaboradas com o propósito específico de abordarem o tema da brasilidade, traziam aos olhos do leitor do jornal *A Manhã* imagens que, notoriamente, remetiam à questão nacional. Em razão disso, entendemos que as paisagens do “Álbum de Guignard” inserem-se num conjunto de iniciativas levadas adiante pelos intelectuais e colaboradores do periódico *A Manhã*, cujos propósitos visavam produzir, ou mesmo consolidar, símbolos da nacionalidade brasileira.

CAPÍTULO 3

GUIGNARD E A ILUSTRAÇÃO DE LIVROS

Em 1943, Juscelino Kubitschek, prefeito de Belo Horizonte entre os anos de 1940 a 1946, dando continuidade ao seu projeto de modernização da capital mineira, convida Guignard para dirigir uma escola de arte na cidade. Em 1944, Juscelino Kubitschek cria o Instituto de Belas-Artes, em Belo Horizonte, reunindo as preexistentes escolas de Arquitetura e de Belas-Artes. Guignard torna-se responsável pelo Curso Livre de Desenho e Pintura, transferindo-se para Belo Horizonte, em 1944, passando, contudo, longas temporadas nas cidades históricas mineiras, especialmente Ouro Preto.

A mudança definitiva para Minas Gerais significou um progressivo distanciamento com o meio artístico da capital do país, o Rio de Janeiro, local de efervescência cultural que se irradiava às demais regiões do país. No entanto, Guignard desempenhou um papel de suma importância como mestre e difusor do modernismo em Belo Horizonte, contribuindo para formar uma geração de grandes nomes da arte brasileira. Ademais, sua criatividade e imaginação continuaram extremamente ativas e a sua produção da fase mineira segue o mesmo fio condutor que sempre marcou seu trabalho – a extrema qualidade e o cuidado com os aspectos formais, estilísticos e temáticos de suas obras. Assim, embora em menor escala, Guignard continuou ativo no cenário artístico nacional e internacional, mesmo após sua mudança para Belo Horizonte.

Antes de sua mudança para a capital mineira, entre 1943 e 1944, Guignard elaborou as ilustrações para a capa e para o texto do livro *O homem e a montanha*, de João Camilo de Oliveira Torres. O livro – cuja primeira edição, de 1944, coube à Livraria Cultura Brasileira – havia sido premiado pela Academia Mineira de Letras em seu concurso de erudição sobre temas mineiros.

Em 1944, assim que chegou a Belo Horizonte, Guignard participou da organização da Exposição de Arte Moderna, promovida pela Prefeitura de Belo Horizonte, que exibiu obras de artistas brasileiros dos anos 1920 a 1940. Nessa exposição, oito quadros da mostra são rasgados, inaugurando o início de uma forte rivalidade entre acadêmicos e modernos em Belo Horizonte.

Entre 1948 e 1951, Guignard fez uma série de ilustrações para o livro de Lúcia Machado de Almeida, *Passeio a Sabará* e *Passeio a Diamantina*.

Em 1951, participou da 1ª Bienal, realizada em São Paulo, apesar de ter apresentado poucas obras neste evento, ao contrário dos outros grandes nomes do modernismo brasileiro como Di Cavalcanti, Lasar Segall e Portinari, que tiveram salas especiais como homenagem. Ainda em 1951, foi conferida a Guignard, por unanimidade, a Medalha de Honra da Divisão Moderna do Salão Nacional de Belas Artes.

Embora não tenha participado da 2ª Bienal, em São Paulo, em 1953, em outubro desse ano, Guignard ganha uma exposição individual no Museu de Arte Moderna (MAM), do Rio de Janeiro. A mostra apresentou cerca de cem trabalhos do artista, entre desenhos e pinturas, sem pretender ter, a rigor, as características de uma mostra retrospectiva. Em março de 1956, foi a vez do Museu de Arte Moderna de São Paulo montar uma exposição de Guignard.

Já aludimos, em passagens anteriores, sobre a intensa atuação de Guignard como ilustrador. No capítulo 2, tecemos a análise dos desenhos publicados, a partir de 1942, no suplemento literário Autores e Livros, do jornal *A Manhã* sob o título “Álbum de Guignard”. Ademais, o artista teve um papel bastante ativo na realização de ilustrações para revistas, colaborando, dentre outras, para *Ilustração Brasileira*, *Revista Branca*, *Sombra* e *Intercâmbio*. Seus desenhos também ilustraram importantes obras literárias da época como *Poemas traduzidos* (1945), de Manuel Bandeira, *Mira-Celi*, de Jorge de Lima (escrito em 1943 e publicado em 1945), *O homem e a montanha* (1944), de João Camillo de Oliveira Torres, *Passeio a Sabará* (1952) e *Passeio a Diamantina* (1960), de Lúcia Machado de Almeida.

Isto posto, a próxima seção desse capítulo será dedicada à análise dos aspectos e das conjunturas que conduziram o país a projetos editoriais e publicações que uniam literatura e artes visuais, dentre os quais se destacam os livros *O homem e a montanha*, de João Camillo de Oliveira Torres, *Passeio a Sabará* e *Passeio a Diamantina*, de Lúcia Machado de Almeida, cujas ilustrações, elaboradas por Guignard, serão examinadas na sequência.

3. 1. A busca pela modernidade do livro na década de 1930: o diálogo entre literatura e artes visuais

No Brasil, a edição de livros na década de 1920 pode ser considerada um feito excepcional dado o panorama de profunda crise do período derivado dos desdobramentos da Primeira Guerra Mundial que acabaram por desencadear uma acentuada depressão financeira internacional. Tal conjuntura colaborou para um quadro de desafios extremos ao mercado editorial, à imprensa e a todos os empreendimentos ligados ao setor gráfico-editorial, à época, que, em razão da taxa de câmbio elevada, acabou por determinar a elevação do custo da importação de máquinas e de papel destinados à produção de livros e dos demais artigos impressos, bem como a alta do preço do produto no mercado brasileiro, já que a maior parte do comércio livreiro baseava-se na importação de livros, sobretudo de Portugal e da França. (HALLEWELL, 2017, p. 347).

Nesse ambiente de dificuldades enfrentadas pelo mercado gráfico-editorial brasileiro no pós-Primeira Guerra, a cidade de São Paulo, no começo da década de 1920, representou uma exceção. Palco da realização da Semana de Arte Moderna de 1922, São Paulo assistiu a um verdadeiro florescimento da indústria editorial. Nesse contexto, cabe ressaltar a importância dos empreendimentos editoriais de Monteiro Lobato que durante sete anos de sua primeira experiência no ramo, entre 1918 a 1925, logrou revolucionar inúmeros aspectos da indústria do setor livreiro.

Com vistas de aprimorar a qualidade das edições de sua companhia, Lobato, que no início de 1919 já importava seu próprio papel e planejava a montagem de sua própria oficina, concedeu uma abordagem inovadora a aspectos essenciais que envolviam as diferentes etapas da produção do livro. Para tanto, a empresa de Lobato logrou introduzir, à época, melhorias na diagramação (através de uma apresentação gráfica limpa e clara), no formato (substituindo o parâmetro francês por um padrão próprio e menor de 16,5 x 12,0 cm, o que colaborou para a redução do preço da capa usual de seus livros encadernados) e na aparência do livro (por meio da inserção de ilustrações – tanto na capa quanto no conteúdo interno – e de cuidados especiais com o título). Ciente de que tais inovações agregariam valor comercial aos livros editados por sua oficina, Lobato dedicou-se a uma ampla publicidade de seus produtos editoriais, inclusive com anúncios de página inteira em jornais, algo inédito à época (HALLEWELL, 2017, p. 363-366).

Este panorama sofreria drásticas mudanças a partir de 1930, quando o movimento editorial no país recebeu um acentuado impulso. Hallewell (2017, p. 462-466), atribui esse crescimento editorial brasileiro a dois fatores fundamentais: a Revolução de 1930 e os efeitos da Crise de 1929.

A Revolução de 1930, que conduziu Getúlio Vargas ao governo, exercido por ele até 1945, em um primeiro momento, constituiu um marco fundamental na história do Brasil nos mais diversos setores: político, econômico e social. No âmbito da cultura, por exemplo, o apreço e a reprodução dos parâmetros estéticos europeus, tão em voga durante a República Velha, cedeu lugar a um interesse pelo Brasil, por seus problemas e pela valorização do nacional, especialmente entre as elites intelectuais do país. Tal nacionalismo encontrou expressão mais pronunciada nas obras dos artistas e escritores modernistas brasileiros que, desde os anos 1920, debruçaram-se sobre a busca das singularidades que tomariam parte da constituição da nossa nacionalidade. Além disso, foi após 1930 que se operou um movimento renovador, entre os editores brasileiros, em publicar não apenas os nomes já consagrados da literatura brasileira, como José de Alencar e Machado de Assis, mas, também, em dar visibilidade a autores brasileiros e em apresentar nomes novos ao público leitor.

No que diz respeito à Crise de 1929, seus desdobramentos sobre o Brasil determinaram uma elevação no custo da importação de livros para o país tendo em vista a desvalorização da moeda brasileira e o fato de o mercado livreiro nacional ser majoritariamente dependente de livros importados naquela época. Somado a esses fatores, há de se considerar a queda na produção da indústria internacional e, conseqüentemente, do comércio exterior, o que impactou diretamente as demandas do Brasil por produtos importados. Nesse sentido, houve um crescimento na substituição de importações em todos os setores da economia brasileira, inclusive no setor livreiro. Analisando o período imediatamente posterior à grande depressão de 1929, no que diz respeito à produção de livros no Brasil, Hallewell (2017, p. 464-465) tece uma comparação entre o índice da taxa de crescimento do produto interno brasileiro, que entre 1930 e 1937, foi da ordem de 50% e as cifras referentes apenas a São Paulo que, no mesmo período (1930-1937) atingiu a surpreendente taxa de crescimento superior a 600%. Esse panorama que se revelou no Brasil, no período que se seguiu à Revolução de 1930 e à Grande Depressão, mostrava-se, portanto, bastante alentador para a indústria editorial brasileira.

Outrossim, conforme nos informam os inúmeros estudos³⁸ acerca do Estado Novo, merece destaque o fomento dado pelo governo Vargas a iniciativas ligadas à cultura, e ao livro especificamente, como a criação do Instituto Nacional do Livro, a reestruturação da Biblioteca Nacional, a criação do Boletim Bibliográfico Brasileiro, em que pese o rígido controle da censura sobre esses órgãos.

38 Ver, dentre outros, os trabalhos de Ortiz (1988), Miceli (2001), Gomes (1996).

Cabe destacar o importante papel que o Instituto Nacional do Livro desempenhou junto a autores e editores na divulgação de obras, por meio de patrocínio de edições e reedições com vistas de popularizar títulos e autores que abordassem temas nacionais e, assim, colaborar com os propósitos do governo em criar uma identidade e unidade nacionais. Sobre isso, Andrade sublinha:

Os temas politicamente *orientados* dessas publicações sobre o nacional-regional, com a pretendida incorporação do povo à nação, propunham, por exemplo alargar o campo da história brasileira – para além dos alvos literatos e eruditos – e, assim, popularizar títulos e autores, o que expandiu um positivo retrato livreiro do Brasil no exterior e estimulou a criação de um público leitor supostamente interessado em temas nacionais (ANDRADE, 2011, p. 19, grifo da autora).

Assim, a partir da década de 1930, estimulados pelas conjunturas acima citadas, alguns projetos de livros (e mesmo de suplementos literários de jornais e periódicos) dos principais eixos editoriais do Brasil, incluindo os do governo, investiram em propostas editoriais que resultaram em mudanças significativas no objeto livro, cujo escopo era atingir um novo público e oferecer ao mercado um livro mais atrativo para o consumo.

Nesse sentido, muitos projetos editoriais, à época, acabaram por adotar estratégias diferenciadas como o melhoramento da qualidade do papel, cuidados com a colagem das folhas, com a produção da capa e da contracapa, a definição do formato, da dimensão e da lombada do livro e a valorização das imagens. Tais inovações, incrementadas com vistas a valorizar o objeto livro, acabaram por proporcionar uma nova experiência ao leitor, uma vez que determinaram mudanças significativas tanto na posse do livro quanto na produção de significados e de sentidos durante o processo de leitura³⁹. Nessa perspectiva é que se destacam edições que realçavam elementos ligados às artes visuais, publicando trabalhos de artistas de grande projeção como Oswaldo Goeldi, Lasar Segall, Carybé, Cândido Portinari, Tomás Santa Rosa, Cícero Dias, Djanira, entre outros. Essas edições literárias e ensaísticas do período tornaram-se bastante valorizadas do ponto de vista comercial, uma vez que apresentavam imagens – como mapas, fotos, desenhos e, muitas vezes, uma capa com requintado aspecto gráfico e visual – oferecendo ao leitor a possibilidade de imersão em duas obras ao mesmo tempo, uma composta pela linguagem escrita do texto e, outra, expressa pela linguagem gráfica das imagens, cuja experiência cognitiva e simbólica poderiam suscitar a construção de diversos sentidos e significados de leitura por parte do público leitor.

Um aspecto formal que se faz presente tanto no ensaísmo de interpretação nacional (ou regional, em alguns casos) quanto nas ilustrações elaboradas pelos artistas modernistas para

39 Sobre práticas de leitura ver Chartier (1996).

essas edições é o empenho na revisão do método positivista desenvolvido pela historiografia dos Institutos Históricos e Geográficos – ancorada no preciosismo de descrições factuais e periodizações – bem como a intenção de lançar uma lufada de ar fresco sobre a pintura de paisagem proveniente da academia. Imprimindo-lhe letras e tons mais modernos, a partir de um esforço de estilização e de destaque dos traços essenciais, seja dos processos histórico-sociais a serem apresentados pelo ensaísta, seja da paisagem a ser pintada, essas edições ensaísticas ilustradas pautam-se pela inovação e modernidade para a época.

Martinez (2008, p. 793) sinaliza que um dos principais aspectos que merece destaque nesses projetos editoriais que realçavam elementos ligados às artes visuais é a forte influência que os artistas no Brasil receberam da estética moderna, oriunda da Europa, em relação ao tratamento da imagem e, sobretudo, ao tratamento atribuído à figura. Essa inovação na abordagem estética da imagem, ainda que proveniente da Europa, seria reinventada e assimilada de inúmeras maneiras e através de distintas técnicas pelos artistas do Brasil, colaborando na criação de uma nova visualidade para o país.

No rol de publicações que contribuíram para a inovação do objeto livro e para inaugurar uma nova visualidade para o país se inserem os livros *O homem e a montanha* (1944), de João Camillo de Oliveira Torres, *Passeio a Sabará* (1952) e *Passeio a Diamantina* (1960), de Lúcia Machado de Almeida. Nesses livros, e em outras obras literárias emblemáticas no país de sua época, Guignard teve uma expressiva parcela de colaboração como ilustrador. Dado o papel de centralidade que a paisagem assume nas ilustrações dessas obras, onde os traços de Guignard se expressam com notória singularidade, nos dedicaremos, a seguir, à análise de tais desenhos.

3. 2. As ilustrações para o livro *O Homem e a Montanha* (1944)

Na esteira dos projetos gráfico-editoriais da época, que visavam a busca de uma formato mais moderno às suas publicações através da ênfase a elementos ligados à imagem, destaca-se o ensaio de interpretação de João Camillo de Oliveira Torres. O livro foi composto e impresso, em dezembro de 1944, nas oficinas da Empresa Gráfica da “Revista dos Tribunais” Ltda., em São Paulo, para a Livraria Cultura Brasileira, de Belo Horizonte. O texto, que fora agraciado com o Prêmio “Diogo de Vasconcelos” de Erudição da Academia Mineira de

Letras, em 1943, contou com a colaboração de Guignard, contratado pela livraria de Belo Horizonte, em 1944, para a elaboração das ilustrações do livro.

O livro possui 192 páginas, 14 capítulos, a conclusão e uma seção destinada às notas. O texto introdutório é do escritor e acadêmico Aires da Mata Machado Filho que redigiu parecer acerca de todos os participantes do certame realizado pela Academia Mineira, cujo texto premiado foi o de João Camillo de Oliveira Torres. Será a essa edição, a de 1944, que nos remeteremos quando tratarmos das ilustrações de Guignard e das citações diretas à obra de João Camillo.

Em 2011, o livro foi reeditado pela editora Autêntica como parte integrante da coleção “Historiografia de Minas Gerais”. O livro, que conta com 220 páginas, mantém as mesmas seções da primeira edição de 1944. Possui, ainda, um acréscimo de seis páginas de glossário, uma breve apresentação dos editores (Francisco Eduardo de Andrade e Mariza Guerra de Andrade), um texto assinado por João Antônio de Paula (Professor do Cedeplar/FACE/UFMG), denominado *O homem, a montanha e nós*, e um excelente Estudo Crítico, de Mariza Guerra de Andrade. O projeto gráfico da capa da edição de 2011, de Diogo Droschi, apresenta uma pintura de 1976 do artista mineiro Márcio Sampaio, denominada *Panorama de Itabira*, elaborada a partir de uma fotografia de Miguel Brescia, da década de 1930. As ilustrações de Guignard foram mantidas nessa reedição respeitando, inclusive, as mesmas dimensões das imagens originais e a distribuição destas ao longo do texto conforme a primeira edição de 1944.

No que diz respeito à biografia do autor de *O homem e a montanha*, João Camillo de Oliveira Torres nasceu em Itabira, Minas Gerais, em 1915, e faleceu em Belo Horizonte em 1973. Após abandonar a faculdade de Direito, em Belo Horizonte, João Camillo partiu para o Rio de Janeiro, onde passou a estudar Filosofia, na Universidade do Distrito Federal. Com o fechamento desta Universidade pelo governo Vargas, em janeiro de 1939, não chegou a concluir o curso. No entanto, foi graças à vivência naquele ambiente universitário com elevado nível intelectual que João Camillo realizou e projetou seus primeiros passos na pesquisa. Exerceu diversas profissões, tais como jornalista, historiador, sociólogo, filósofo e professor. Legou contribuições importantes sobretudo no campo do pensamento político e foi reconhecido por seus pares como um pensador original sobre os problemas institucionais brasileiros (RAMIRO, 2020).

Com uma sólida formação católica, João Camillo manteve contato permanente com os intelectuais do chamado Círculo Católico, do Rio de Janeiro, que reunia, dentre outros, Alceu Amoroso Lima, Manuel Bandeira, Afonso Arinos de Melo Franco e Sobral Pinto. Entre tais

pensadores vigorava a convicção da necessidade de engajamento do escritor com as questões políticas e sociais do país, bem como a defesa dos valores católicos tradicionais.

Segundo Andrade (2011, p. 25-28), na década de 1940, momento da publicação do ensaio *O homem e a montanha*, a história, no Brasil, ainda se encontrava em estágio incipiente no que diz respeito à sua estruturação como campo disciplinar. Não obstante houvesse uma prática já bastante consolidada da escrita da história no país, esta era marcada por aspectos bastante heterogêneos e pelo fato de a sua produção se realizar em distintos lugares sociais e institucionais⁴⁰. Ademais, cabe salientar que o “historiador”, nesse período, atuava de forma diletante em relação à escrita da história. Em geral, era algum letrado ou polímata que se dedicava a escrever sobre os mais variados assuntos – sobretudo no âmbito das artes, da geografia e das letras – e que, via de regra, ocupava algum posto de destaque no parlamento, na imprensa, na advocacia e no ensino.

A obra *O homem e a montanha* nasce no bojo de algumas edições na área das ciências sociais e da crítica literária, no Brasil daquela época, cujas premissas propunham integrar o estudo do regional com o nacional, dando continuidade a uma tendência, proveniente da década de 1930, que tinha a *formação* do povo brasileiro por tema⁴¹. Trata-se, portanto, de um ensaio de interpretação, onde João Camillo adotou um tom de cunho positivista e determinista, uma vez que o autor fundamenta sua análise sobre a formação de Minas Gerais e dos mineiros sobretudo a partir dos aspectos geográficos e topográficos da região. Conforme esclarece o próprio autor de *O homem e a montanha*, logo na introdução, “este ensaio vai ser menos de história que de sociologia ou de etnologia cultural” (TORRES, 1944, p. 20).

E acrescenta:

40 Ao estudar a relação entre o ensaísmo e a escrita da história na obra *Casa Grande & Senzala*, de Gilberto Freyre, Fernando Nicolazzi (2008) avalia que “seriam os chamados ‘intérpretes do Brasil’ aqueles que avançariam pelos meandros das ‘novas’ teorias científicas e ofereciam aos leitores brasileiros, através de suas tentativas de explicar e compreender o Brasil, respostas para o ‘segredo angustioso’ do seu presente. A escrita ganharia em sentido filosófico ou sociológico, como se queira chamar, mesmo que às custas de uma preocupação mais intensa com os critérios da crítica. A conjectura que se levanta, portanto, é a de que o *ensaio histórico das primeiras décadas do século XX desponta no limiar entre as intenções sintéticas da história literária e as pretensões eruditas da historiografia convencional*. É legítimo, assim, defini-lo como o esforço de sistematização de uma realidade histórica, não se resumindo à simples concatenação dos fatos em períodos, sem uma atenção detida em relação ao método crítico historiográfico, mas também sem a redução documental proposta pela história da literatura, em que a ideia de fonte era, de maneira geral, sinônimo de texto literário. Assim, colocado entre a literatura e a crítica histórica, abre para o ensaio interpretativo todo o campo das ciências sociais (inclusive na medida organicista que as aproximava das ciências naturais), justamente no contexto em que a sociologia como disciplina não dispunha ainda de meios institucionais definidos para sua autonomia” (NICOLAZZI, 2008, p. 326-327, grifos do autor).

41 Das interpretações sobre o Brasil, publicadas na década de 1930, são referências para inúmeros estudos que surgiram posteriormente as obras *Casa Grande & Senzala*, de Gilberto Freyre, de 1933, e *Raízes do Brasil*, de Sérgio Buarque de Holanda, de 1936. A leitura do ensaio de João Camillo nos revela inúmeras referências, ao longo da sua narrativa, da influência do pensamento freyriano sobre a sua análise sócio-histórica das Minas Gerais, bem como das obras *Formação do Brasil Contemporâneo*, de Caio Prado Jr., *Panorama do Segundo Império*, de Nelson Werneck Sodré, *O ocaso do Império*, de Oliveira Viana, dentre outros.

Pretendo aqui fazer um estudo sobre as formas de agrupamento social ocorrido em Minas em consequência de estarem os mineiros numa situação geográfica de montanha e às influências que daí decorreram para a elaboração dos modos de pensar próprios do habitante das Minas Gerais (TORRES, 1944, p. 20).

Portanto, João Camillo elabora a tessitura do seu texto a partir de uma perspectiva que tem como referência a região central e montanhosa de Minas Gerais. Nesse sentido, a montanha assume, dentro da obra, um papel de significativo destaque tanto na configuração do território das Minas Gerais e do seu desenvolvimento político, administrativo e cultural, quanto na formação dos traços psicossociais e identitários do mineiro.

Cabe destacar ainda que outros escritos na mesma linha de João Camillo, cujo objetivo era o de interpretar as Minas Gerais e os mineiros em chave ensaística, sucederam-no e adquiriram significativa repercussão no momento de suas publicações, sobretudo no meio intelectual. É o caso das obras *Voz de Minas*, de 1945, escrita por Alceu Amoroso Lima; *Mineiridade. Ensaio de caracterização*, de 1968, de Sylvio de Vasconcellos, arquiteto e chefe do 3º distrito do SPHAN em Minas Gerais, entre 1939 e 1969; e “Minas Gerais”, presente no livro *Ave Palavra* (1970), de Guimarães Rosa, dentre outros.

Como reportado anteriormente, a livraria Cultura Brasileira, em sintonia com os processos editoriais então em voga, chamou Guignard, que a essa época já era um artista consagrado, para a produção das ilustrações que acompanhariam o texto de João Camillo, cuja primeira edição ficou a cargo dessa livraria.

A respeito das imagens elaboradas por Guignard para o livro de João Camillo, Andrade (2011), avalia que

As imagens em *O homem e a montanha* expressam, entre outros aspectos estéticos e simbólicos, um lirismo requintado e os traços detalhistas de Guignard em diálogo com o texto, sugerindo um processo instigante de complementaridade entre ambos os autores. Contudo, pode-se supor que o trabalho do ilustrador comporia nesse livro *outro* texto. Seus desenhos enunciariam e marcariam também as *singularidades mineiras* – um dos focos defendidos pelo ensaio – através do que é construído para mostrar o relevo montanhoso, as catas auríferas, os sobrados e as igrejas, além de serestas, padres e bacharéis (ANDRADE, 2011, p. 23, grifos da autora).

O livro *O homem e a montanha* apresenta sete ilustrações de Guignard (figuras 79, 80, 83, 84, 85, 86 e 87). Estas compõem, junto com o texto de João Camillo, um papel de complementaridade, mas igualmente de aprofundamento da leitura, uma vez que a linguagem gráfica criada por Guignard colabora para suscitar um estímulo à imaginação do leitor no sentido da construção de sentidos e significados.

Os desenhos não são intitulados e apresentam-se entremeados junto aos capítulos. Desconhecemos a técnica utilizada por Guignard para a feitura desses desenhos, a qual não é enunciada no livro original. Inferimos que os desenhos, possivelmente, tenham sido executados com nanquim sobre papel, técnica muito utilizada por Guignard por esses tempos, muito embora os traços incisivos dos desenhos pareçam evocar, por vezes, a técnica da água-forte. No conjunto de imagens produzidas por Guignard para o livro, interessa-nos avaliar como os elementos da paisagem são articulados com a proposta aventada por João Camillo de interpretação das singularidades do povo mineiro a partir das características topográficas e geográficas de Minas Gerais.

As sete ilustrações se ancoram em uma intenção profundamente descritiva e detalhista. Possuem uma linguagem gráfica marcada pelo uso, em profusão, de traços incisivos que se cruzam e se enredam, de forma mais ou menos intensa, muitos deles em forma de “oitos”, solução fartamente utilizada por Guignard para conferir efeitos de textura e noções de sombreamento, de claro e escuro e de brilho à imagem.

Para efeito de análise, nos concentraremos nas ilustrações que abordam aspectos paisagísticos, quais sejam as figuras 79, 80, 83 e 84, nas quais Guignard estabelece um diálogo afinado com o texto de João Camillo, o qual procurou estudar as influências diretas geradas “pelo contato imediato entre as duas realidades: o Homem e a Montanha” (TORRES, 1944, p. 26). Para tanto, o escritor mineiro buscou avaliar em que medida “o contorno, o ambiente criado ao homem pelo clima, pela riqueza do solo (ou melhor, do subsolo) pela hidrografia e finalmente pela paisagem” exerceram um influxo sobre o modo de vida dos habitantes das Minas Gerais (TORRES, 1944, p. 26).

A figura 79 apresenta a vista de uma cidade, cuja identificação topográfica e geográfica é inespecífica, mas que possivelmente faça alusão ao Morro do Cauê, região montanhosa da antiga Itabira, terra natal do autor do livro. O casario urbano, incrustado no vale e nas encostas das montanhas, compõe cerca da metade do espaço visual destinado à composição da paisagem, a qual é trabalhada com uma abundância de traços entrelaçados na feitura das massas de vegetação, do vale e das encostas das montanhas no intuito de expressar noções de escuro e de sombreamento. As paredes das edificações se destacam como pontos iluminados nessa porção mais escura da composição. A montanha se mostra imponente, ao fundo, encontrando-se com um céu onde Guignard, por vezes, dispensa o uso do traço para que o branco do papel crie efeitos de luz e de textura das nuvens. Montanha e céu compõem, portanto, a outra metade do espaço visual destinado ao desenho.

Figura 79 - Alberto da Veiga Guignard, Sem título, 1944.

Ilustração.



Fonte: TORRES, João Camillo de Oliveira. **O homem e a montanha**: introdução ao estudo das influências da situação geográfica para a formação do espírito mineiro. Belo Horizonte: Livraria Cultura Brasileira Ltda., 1944, p. 51.

A ilustração 79 espelha, em linguagem gráfica, inúmeras passagens do livro *O homem e a montanha*. A título de exemplo, podemos citar, dentre outras, passagens nas quais o autor se refere ao desenvolvimento da vida econômica na região montanhosa de Minas, onde diz que “o palco da vida econômica mineira, o que realmente constituía as Minas Gerais no século XVIII, era um conjunto de vales sombrios rodeado por altas montanhas” (TORRES, 1944, p. 26) e trechos relativos à ocupação humana da região, nos quais afirma que os “núcleos de povoação que constituíam as Minas Gerais, e que já existiam no século XVIII e cujos habitantes se dedicavam à mineração, nasceram no fundo dos vales, à beira das montanhas” (TORRES, 1944, p. 27).

A figura 80 aborda o tema das catas auríferas. Dois homens pretos fazem a faiscação do ouro com suas bateias junto a um curso d’água. A maior parte da composição é tomada por uma paisagem desenhada, mais uma vez, com uma prodigalidade de linhas entrelaçadas. A maior parte da paisagem é ocupada por uma ribanceira através da qual se precipita uma cachoeira, desenhada com linhas sinuosas e que divide a paisagem em duas porções verticalizadas. À direita da cachoeira, temos uma palmeira e uma pequena cabana feita de caniços, onde uma chaleira está posta sobre uma fogueira. À esquerda, encontra-se uma massa de vegetação na qual se destaca sobretudo um taquaral. Uma pequena área reservada ao céu assoma na porção superior da composição em formato de delta a exemplo de uma claraboia.

Guignard ilustra, com esse desenho (figura 80), um dos principais ramos da atividade econômica desenvolvido nas Minas Gerais, a mineração, assunto abordado enfaticamente por Torres ao longo de todo o livro: “[...] tivemos inicialmente a ‘faiscagem’, a lavagem do ouro na areia dos rios e córregos [...]. Foi uma ocasião de fortunas rápidas, de lutas e de períodos de carestia. Era pequeno o trabalho escravo” [nesse período da faiscação] (TORRES, 1944, p. 54). Em seguida a essa fase inicial de garimpo do ouro de aluvião, “os mineiros subiam os leitos das torrentes” e, a partir de então, “escavavam o seio da montanha” (TORRES, 1944, p. 54). Daí decorre o fato, segundo Torres, de que “todas as povoações ‘mineiras’ parecem estar no fundo de um poço; temos que olhar muito para cima, quase na vertical, para ver o céu azul, às vezes” (TORRES, 1944, p. 54).

Figura 80 - Alberto da Veiga Guignard, Sem título, 1944.
Ilustração.

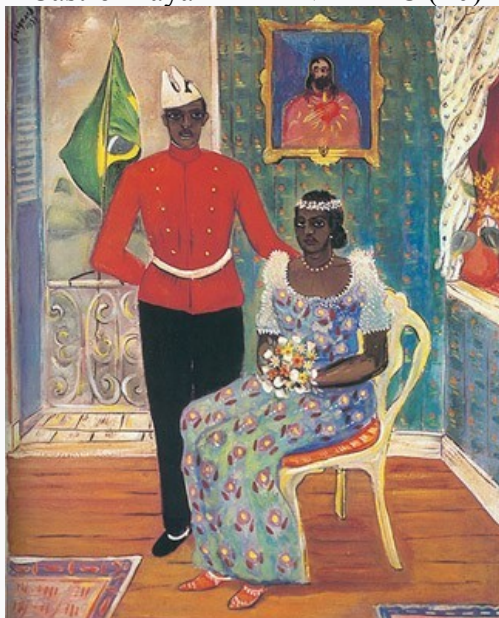


Fonte: TORRES, João Camillo de Oliveira. **O homem e a montanha**: introdução ao estudo das influências da situação geográfica para a formação do espírito mineiro. Belo Horizonte: Livraria Cultura Brasileira Ltda., 1944, p. 65.

É interessante notar a centralidade que Guignard concede à presença e à participação dos negros no contexto colonial focado, invariavelmente associado à escravidão, contrapondo-se, em certa medida, com a visão de Torres que parece minimizar a escravidão ao afirmar que na fase do garimpo de faiscação “era pequeno o trabalho escravo”, o qual, com efeito, não foi “pequeno” em momento algum da história do Brasil enquanto perdurou o sistema de escravidão. No contexto do novo nacionalismo do pós-Primeira Guerra, muitos modernistas buscavam retratar, de forma positiva, aspectos os mais diversos dos setores populares da sociedade brasileira, sobretudo os mestiços, negros e indígenas. Sob essa

perspectiva, vale enfatizar o protagonismo concedido por Guignard a famílias negras em algumas de suas obras, sobretudo os retratos dos anos 1930 (figuras 81 e 82).

Figura 81 - Alberto da Veiga Guignard, *Os Noivos*, 1937. Óleo sobre madeira, 58 x 48 cm. Museu Castro Maya - IPHAN - MinC (RJ)



Fonte: FROTA, Lélia Coelho. **Guignard**: arte e vida. Rio de Janeiro: Campos Gerais, 1997, p 71.

Figura 82 - Alberto da Veiga Guignard, *Família do Fuzileiro*, c. 1938. Óleo sobre madeira, 58 x 48 cm. Coleção Instituto de Estudos Brasileiros - USP



Fonte: FROTA, Lélia Coelho. **Guignard**: arte e vida. Rio de Janeiro: Campos Gerais, 1997, p 70.

A figura 83 apresenta o panorama de uma edificação de arquitetura colonial e que, muito provavelmente, possuísse uma função destinada à administração e à burocracia colonial, a exemplo das Câmaras Municipais, Sedes do Governo, Casas de Fundição, Intendência das Minas, Fazenda Real etc. Para além da edificação em destaque, estendendo-se ao fundo da paisagem, assoma um relevo montanhoso delineado com linhas sinuosas. Habitações humanas aparecem como que pespontadas nas fimbrias da montanhas, a exemplo de uma colcha de retalhos na natureza.

Figura 83 - Alberto da Veiga Guignard, Sem título, 1944.
Ilustração.



Fonte: TORRES, João Camillo de Oliveira. **O homem e a montanha**: introdução ao estudo das influências da situação geográfica para a formação do espírito mineiro. Belo Horizonte: Livraria Cultura Brasileira Ltda., 1944, p. 79.

Este desenho de Guignard (figura 83) evoca, em muitos de seus detalhes, os traços arquitetônicos do Palácio dos Governadores⁴² da antiga Vila Rica (atual Ouro Preto), o qual abrigou, posteriormente, a Escola de Minas, primeira instituição brasileira dedicada ao ensino de mineração, metalurgia e geologia. A ilustração posiciona-se na página que antecede o capítulo V, denominado “Onde o Estado aparece”. Neste, e também no capítulo VII, “As Câmaras Municipais”, João Camillo reflete a respeito do aparecimento do Estado e da burocracia administrativa estatal em Minas Gerais:

⁴² O primeiro palácio utilizado como sede do governo em Ouro Preto foi construído pelo capitão-mor Henrique Lopes de Araújo e foi aí que o governador D. Pedro de Almeida, Conde de Assumar, hospedou-se quando chegou a Vila Rica, em 1717. Criada a Capitania independente das Minas Gerais, em 1720, o novo governador, D. Lourenço de Almeida, tomou posse nesse prédio que passou a ser a sede do governo em Minas Gerais até 1876, quando passou a abrigar as instalações da Escola de Minas (MENEZES, 2005).

As necessidades da fiscalização, a vida urbana e a concentração dos habitantes das Minas numa área relativamente pequena (do alto de qualquer montanha avistamos sempre uma boa dúzia de povoados e cidades) puseram sempre o mineiro ao alcance da força do estado. Além disso, a urbanização fez nascer o município e temos o nosso “*homo aurífero*” colaborando com o governo.

Feita a conquista militar pelo Conde de Assumar, procedeu-se o estabelecimento da administração [em Minas Gerais] (TORRES, 1944, p. 82).

A figura 84 é uma paisagem composta por uma triangulação de igrejas de aspectos arquitetônicos coloniais. Cada uma das igrejas, que compõe o vértice de um triângulo, posiciona-se em uma área mais elevada da cidade e volta-se para o vale. O fundo da paisagem apresenta uma topografia montanhosa. As linhas que compõem o desenho das igrejas e de seus componentes arquitetônicos (telhados, portas, janelas, cruzes) são formadas por traços contínuos e bem definidos no sentido de formatar a exata imagem da figura. Já as áreas destinadas à configuração das massas de vegetação e de relevo recebem um tratamento gráfico definido pelo uso de linhas entrelaçadas e sobrepostas, recurso comumente usado por Guignard para a composição desses elementos figurativos, o que acaba por resvalar em um aspecto que se aproxima do abstrato.

Figura 84 - Alberto da Veiga Guignard, Sem título, 1944.
Ilustração.



Fonte: TORRES, João Camillo de Oliveira. **O homem e a montanha**: introdução ao estudo das influências da situação geográfica para a formação do espírito mineiro. Belo Horizonte: Livraria Cultura Brasileira Ltda., 1944, p. 115.

Acerca da ilustração anteriormente citada (figura 84), esta antecede o capítulo VIII, “A Igreja é de todos os irmãos”, e dialoga em plena harmonia com o texto de Torres, que, logo no início do capítulo, argumenta:

Outro elemento fundamental para a formação do espírito mineiro foi a Igreja. Nas casas-grandes do Norte havia uma dependência destinada à capela e também um capelão, geralmente de família e sempre um membro do “clã”. Em Minas, não. A Igreja, construída no alto da colina que dominava o vale onde nascera o arraial (algumas das mais antigas capelas foram construídas no fundo do vale, junto ao córrego aurífero), pertencia a todos. Não era obra de um rico potentado, não era dependência do “clã”; era o centro da vida em comum dos garimpeiros. É claro que, depois de estar a sociedade mais diferenciada, construíram-se tribunas para as donas da nobreza. De qualquer jeito, porém, a Igreja era de todos os irmãos (TORRES, 1944, p. 117).

As figuras 85, 86 e 87 não pertencem ao gênero de paisagem propriamente e, portanto, serão analisadas brevemente.

A figura 85 traz como tema a seresta, com destaque, na cena, para um trio de seresteiros que entoam uma canção para uma moça, a qual se encontra na varanda de um sobrado. A cena é ambientada em uma noite iluminada pelo luar e pelas luzes dos lampiões da cidade, criando uma atmosfera de acentuado enlevo lírico. Na imagem, avistamos efeitos de claro e escuro, obtidos por meio do cruzamento mais ou menos enfático de linhas, incidindo sobre a paisagem urbana onde se destacam o sobrado, para o qual se dirigem os seresteiros, e uma parede em perspectiva de uma casa, ambas as edificações contendo aspectos coloniais.

Figura 85 - Alberto da Veiga Guignard, Sem título, 1944.
Ilustração.



Fonte: TORRES, João Camillo de Oliveira. **O homem e a montanha**: introdução ao estudo das influências da situação geográfica para a formação do espírito mineiro. Belo Horizonte: Livraria Cultura Brasileira Ltda., 1944, p. 131.

A figura 86 apresenta a imagem de um clérigo numa paisagem urbana. As edificações e a igreja, com aspectos tipicamente coloniais, são postas em perspectiva ao longo da rua ocupada pela figura que protagoniza a cena.

Figura 86 - Alberto da Veiga Guignard, Sem título, 1944.
Ilustração.



Fonte: TORRES, João Camillo de Oliveira. **O homem e a montanha**. Belo Horizonte: Livraria Cultura Brasileira Ltda., 1944, p. 163.

A figura 87 apresenta o interior de uma farmácia e a figura de um farmacêutico atrás do balcão e debruçado, em estudos, sobre um livro com pena à mão. As prateleiras, os equipamentos e as vidrarias para a manipulação e armazenamento das substâncias e dos remédios aparecem expostas e organizadas pelo balconista do estabelecimento, de costas, desenhados com muita clareza e todo o requinte de detalhes.

Figura 87 - Alberto da Veiga Guignard, Sem título, 1944.
Ilustração.



Fonte: TORRES, João Camillo de Oliveira. **O homem e a montanha**. Belo Horizonte: Livraria Cultura Brasileira Ltda., 1944, p. 169.

Em última análise, entendemos que as paisagens de Guignard para o livro *O homem e a montanha* para além de cumprirem rigorosamente o objetivo de ilustrar o texto de João Camillo, colaboraram no sentido de aprofundar o propósito do escritor mineiro em interpretar as singularidades do mineiro a partir das características topográficas e geográficas de Minas Gerais.

Ao construir uma noção de paisagem como espaço onde a natureza se impõe sobre o ser humano, Guignard logrou expressar, com todo o requinte de detalhes e lirismo de sua linguagem gráfica, a intrínseca relação estabelecida entre o homem das Minas Gerais e a natureza de seu território – marcado por sua topografia montanhosa, seus rios, sua vegetação, seu céu – no afã de moldar a terra em busca de seu sustento e do desenvolvimento de suas práticas administrativas, econômicas e culturais. De igual modo, Guignard abordou, nessas paisagens, o influxo do cerco e das limitações impostos pela montanha sobre a composição da paisagem cultural da região das Minas Gerais, ao conferir destaque às cidades do ouro, com suas igrejas e edificações coloniais, que surgiram organicamente encravadas nas montanhas e nos vales, como se fossem parte do cenário natural.

3. 3. As ilustrações para os livros *Passeio a Sabará* (1952) e *Passeio a Diamantina* (1960)

A trilogia composta pelos livros *Passeio a Sabará* (1952), *Passeio a Diamantina* (1960) e *Passeio a Ouro Preto* (1971), da escritora Lúcia Machado de Almeida, também se insere no rol dos projetos gráfico-editoriais que buscavam um formato mais moderno às publicações através da ênfase em elementos ligados à imagem. Nesse sentido, Guignard foi o artista escolhido para fazer duas séries de desenhos a bico de pena para ilustrar os livros *Passeio a Sabará* e *Passeio a Diamantina* da escritora Lúcia Machado de Almeida. Para o terceiro livro, *Passeio a Ouro Preto*, a escritora não pôde contar com a colaboração do artista, que veio a falecer em 1962⁴³.

Os livros, que compõem a trilogia, são uma espécie de guia turístico para visitar as cidades históricas de Sabará, Diamantina e Ouro Preto. Em uma escrita que conjuga elementos poéticos, sentimentais e históricos, a escritora Lúcia Machado de Almeida aborda aspectos da história dessas cidades e de suas personagens emblemáticas do passado, bem

43 Para a ilustração de *Passeio a Ouro Preto*, terceiro livro da trilogia, publicado em 1971, Lúcia Machado de Almeida contou com os registros fotográficos de Hans Günter Flieg.

como as peculiaridades artísticas, sobretudo aquelas vinculadas ao barroco, dos monumentos e das igrejas que compõem a paisagem urbana dessas localidades.

O livro *Passeio a Sabará* foi publicado, em 1952, pela Livraria Martins Editora. Segundo nos informam jornais e periódicos⁴⁴ do Rio de Janeiro, entre os fins do ano de 1949 e ao longo da década de 1950, *Passeio a Sabará*, seria lançado, a princípio, pela editora João Calazans, antiga Movimento Editorial Panorama, ambas fundadas pelo escritor capixaba João Calazans⁴⁵, em Belo Horizonte, no final dos anos 1940.

A primeira edição de *Passeio a Sabará* é composta por 147 páginas distribuídas entre quinze capítulos, com prefácio escrito pelo escritor diamantinense Aires da Mata Machado Filho⁴⁶. O livro possui ainda um apêndice – com nota do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional –, bibliografia, informações turísticas e resumo em português, francês e inglês. Um mapa com legenda, com destaque para os pontos principais a serem visitados em Sabará, encontra-se encartado no livro. Quando tratarmos das ilustrações de Guignard e das citações diretas à obra de Lúcia Machado de Almeida será a essa edição, a de 1952, que nos remeteremos.

Cabe mencionar, ainda, de acordo com nota publicada no *Correio da Manhã*⁴⁷, o fato de *Passeio a Sabará* ter sido premiado, em 05 de outubro de 1953, como o melhor livro do ano de 1952 pela Academia Mineira de Letras, sendo a escritora Lúcia Machado de Almeida agraciada, na ocasião, com o Prêmio Literário “Othon Bezerra de Melo”, de 20 mil cruzeiros.

Em homenagem ao centenário de nascimento da autora, comemorado em 2010, a Editora UFMG deu início à reedição da trilogia de Lúcia Machado de Almeida sobre as cidades históricas mineiras. A nova edição do *Passeio a Sabará* apresenta o texto integral,

44 Ver, por exemplo, Lys (1952), Carpeaux (1949) e os artigos: Atividades das edições João Calazans, na seção Panorama Literário do Suplemento Letras e Artes, do jornal *A Manhã*, edição de 01/10/1950; Província do Brasil, edição de 15/10/1950, no 4º. Caderno do *Correio da Manhã*.

45 Autor da novela *Pequeno burguês*, publicada em 1952, o jornalista João Calazans foi um defensor do modernismo em suas colunas literárias no *Diário da Manhã* e na *Vida Capichaba*, jornais do Espírito Santo. Em 1941, atuou como redator-chefe de *A Tribuna Ilustrada*, suplemento dominical do jornal *A Tribuna* (NEVES, 2019, p. 41-42). Vivendo na capital mineira, desde meados da década de 1940, João Calazans também foi diretor da *Revista Panorama* e do quinzenário *Crítica*, cujo espaço de circulação se restringia a Belo Horizonte, atingindo, contudo, grande repercussão nos meios intelectuais de outras regiões do país à época. As atividades editoriais de João Calazans voltavam-se, sobretudo, à publicação de obras de escritores mineiros, muitos deles contemporâneos seus, e tinha prognósticos de divulgação de uma diversidade de títulos, dentre estes *Passeio a Sabará*, em edição de luxo e incrementada com mais de quarenta ilustrações de Guignard (CARPEAUX, 1949; LYS, 1952; ATIVIDADES das edições João Calazans, 1950; PROVÍNCIA do Brasil, 1950).

46 Em 1944, Aires da Mata Machado Filho publicou, pela editora do Ministério da Educação e Cultura (MEC), a obra *Arraial do Tijuco Cidade Diamantina*, com desenhos ricamente elaborados a bico de pena por Percy Lau, ilustrador e desenhista peruano radicado no Brasil.

47 PREMIADA pela Academia a escritora Lúcia Machado de Almeida. **Correio da Manhã**. Rio de Janeiro, Ano LIII, número 18.544, p. 9, 06/09/1953. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_06&pesq=%22Passeio%20a%20Sabará%20C3%A1%22&pasta=ano%20195&hf=memoria.bn.br&pagfis=29655>. Acesso em: 09 de agosto de 2022.

porém sem seus acréscimos complementares – informações turísticas e resumo em português, francês e inglês – presentes ao final da edição original. A edição de 2010 possui 175 páginas, tem prefácio redigido por Silvano Santiago, exclusivamente para esta edição, e nota do editor ao final do livro. As ilustrações originais de Guignard são mantidas, porém em novo projeto gráfico coordenado por Márcia Larica.

Passeio a Diamantina é o segundo livro que compõe a trilogia de Lúcia Machado de Almeida dedicada às cidades históricas mineiras que ainda contaram com as ilustrações de Guignard. A obra, publicada, em 1960, pela Livraria Martins Editora, é composta por 269 páginas, dezoito capítulos, bibliografia, informações e resumo em português, francês e inglês. Para fins de análise, fizemos uso da edição original de 1960 e será, portanto, a essa edição que nos reportaremos quando tratarmos das ilustrações de Guignard e das citações diretas à obra de Lúcia Machado de Almeida.

Conforme mencionado acima, em 2010, a Editora UFMG deu início à reedição da trilogia sobre as cidades históricas mineiras da escritora Lúcia Machado de Almeida. A reimpressão de *Passeio a Diamantina* data de 2017 e apresenta o texto integral, porém sem os acréscimos complementares – informações e resumo em português, francês e inglês – presentes ao final da edição original. A nova edição de 2017 possui 220 páginas, tem prefácio redigido por Júnia Ferreira Furtado, professora titular em História Moderna/UFMG, outras ilustrações de Guignard para *Passeio a Diamantina* e nota do editor ao final do livro. A exemplo de *Passeio a Sabará*, as ilustrações originais de Guignard são mantidas ao longo do texto em novo projeto gráfico coordenado por Márcia Larica.

Passeio a Diamantina foi publicado em 1960 no auge dos anos JK, que se iniciaram, em 1940, quando o diamantinense Juscelino Kubistchek de Oliveira foi eleito prefeito de Belo Horizonte. Em 1950, Juscelino Kubistchek se tornou governador de Minas Gerais e, em 1956, após vitória nas eleições de 1955, tomou posse na presidência da República para um mandato que vigorou até 1961, cujo ápice foi a construção de Brasília, a nova e moderna capital do país, inaugurada em 21 de abril de 1960.

Segundo Furtado (2017, p. 10), desde a viagem empreendida pelos modernistas de São Paulo às cidades históricas de Minas Gerais, em 1924, perpassando pela fundação, em 1937, do SPHAN – cujo compromisso primordial consistia em selecionar e definir os lugares de memória do país, em especial aqueles vinculados ao barroco mineiro – seguidas gerações de intelectuais se debruçaram sobre o passado colonial no afã de encontrar as raízes da nacionalidade brasileira. A chegada de JK à presidência da República, em 1956, em certa

medida “reificava esse espírito, ainda dominante nas décadas de 1950/1960”, ao inaugurar uma era onde se buscava unir a tradição à modernidade.

Um aspecto importante que, segundo Furtado (2017, p. 11), condensa essa perspectiva de fundir o antigo ao moderno está presente logo no início do livro, na dedicatória. O livro é dedicado “ao diamantinense Juscelino Kubitschek de Oliveira, que revelou ao mundo um Brasil desconhecido” e “a Helena Morley⁴⁸, menina do Tijuco”, que relatou, nas páginas de seu célebre diário, como era sua vida de adolescente na Diamantina do final do século XIX.

Em relação à autora da trilogia sobre as cidades históricas mineiras, Lúcia Machado de Almeida nasceu em Santa Luzia, Minas Gerais, em 1910, e faleceu em Indaiatuba, interior de São Paulo, em 2005. Era a filha mais nova de uma família formada por Virgílio Machado e Marieta Monteiro Machado. Era irmã do político mineiro Cristiano Machado (que chegou a ser candidato à Presidência da República, nas eleições de 1950) e do escritor Aníbal Machado.

Lúcia Machado de Almeida casou-se com Antônio Joaquim de Almeida, oriundo de família paulista e irmão do poeta Guilherme de Almeida, expoente da Semana de Arte Moderna de 1922. Junto a seu marido, fundador e primeiro diretor do Museu do Ouro de Sabará, a escritora exerceu papel fundamental na condução das atividades do serviço nacional de patrimônio em Minas Gerais⁴⁹.

Cabe ressaltar também que, durante os anos 1950, Lúcia Machado de Almeida teve uma atuação bastante destacada como mecenas em terras mineiras. Segundo Santiago (2010, p. 13), junto a outras mulheres mineiras, em 1953, a escritora criou o grupo Amigas da Cultura, cujo objetivo era o de revelar e fomentar novos valores artísticos em Minas Gerais. Nesse sentido, muitas das iniciativas culturais que aconteceram, sobretudo na capital mineira nas

48 Helena Morley é o pseudônimo de Alice Dayrell Caldeira Brant, nascida em 1880 em Diamantina, Minas Gerais. Seu diário *Minha vida de menina*, no qual narra a vida diamantinense entre os anos de 1893 e 1895, foi publicado, pela primeira vez, em 1942 e alcançou grande repercussão. O livro teve traduções para o francês e o inglês, esta última feita pela poetisa americana Elisabeth Bishop, em 1957.

49 Por meio de um conjunto de correspondência ativa e passiva de Lúcia Machado de Almeida, sob a guarda do Acervo de Escritores Mineiros da UFMG, Ana Elisa Ribeiro (2016) tece uma interessante discussão acerca da relevante atuação da escritora Lúcia Machado de Almeida, ao abordar aspectos editoriais e de gênero envolvidos no arquivamento, no apagamento ou na memória desta importante escritora brasileira, amplamente reconhecida e legitimada sobretudo por sua obra dirigida ao público infante-juvenil. Ribeiro mostra como a escritora mineira foi extremamente atuante na gestão do Museu do Ouro de Sabará, ao lado de seu marido Antonio Joaquim de Almeida, criador e primeiro diretor do Museu do Ouro. O casal dedicou-se de modo exemplar ao patrimônio cultural mineiro. Ao obter a doação da antiga Casa da Intendência da Vila Real de Sabará, então pertencente à Companhia Siderúrgica Belgo-Mineira, o casal acompanhou a restauração do prédio, para que nele se instalasse, em 1946, o museu consagrado ao ciclo do ouro. Coube a eles, também, a seleção das peças que constituem o seu acervo setecentista, a museografia e o desenvolvimento das atividades culturais. Antonio Joaquim de Almeida criou, ainda, o Museu Regional de Caeté e atuou na direção do IPHAN em Minas Gerais, sempre ao lado de Lúcia, sua esposa.

décadas de 1950 e 1960, tiveram, em maior ou menor escala, a participação de Lúcia Machado de Almeida⁵⁰.

A escritora conheceu Guignard no início dos anos 1940 e, a partir de então, estabeleceram fortes laços de amizade. Em depoimento coletado por Carlos Zilio, em 1982, Lúcia Machado de Almeida conta como conheceu Guignard:

Conheci Guignard através de meu irmão Aníbal Machado. Juscelino Kubitschek, então prefeito de Belo Horizonte, quis renovar o meio artístico mineiro, que estava muito parado, tudo muito “acadêmico”. Telefonamos para Aníbal a fim de que nos indicasse alguém que pudesse chefiar a Escola de Belas-Artes de Belo Horizonte. Meu irmão nos indicou Guignard, que frequentava a sua casa, nas reuniões de domingo. Ele aceitou, e assim veio para Belo Horizonte recomendado por Aníbal. Fizemos uma amizade muito grande (ALMEIDA, 14/09/1982, *In*: ZILIO, 1982, p. 143).

A chegada de Guignard a Belo Horizonte representou uma sensível renovação do ambiente cultural de Minas Gerais, sobretudo no que diz respeito ao sistema de ensino de desenho e pintura. Durante a segunda metade da década de 1940, Guignard realizou inúmeras viagens pelas cidades históricas de Minas Gerais acompanhado de seus alunos mais próximos, como Mário Silésio, Amílcar de Castro e Wilde Lacerda, bem como de intelectuais, como Lúcia Machado de Almeida, Antonio Joaquim de Almeida e Sylvio de Vasconcellos.

Nessas viagens, Guignard logrou registrar, através da observação minuciosa da arquitetura, muitos desenhos da paisagem e do patrimônio urbanístico dessas localidades. Por outro lado, possivelmente em virtude do curto intervalo de tempo destinado a determinadas viagens às cidades históricas, circunscrito ao período de apenas alguns dias, em alguns desenhos, Guignard procurou conduzir seu olhar em relação à paisagem local por meio de soluções formais e espaciais que fazem com que alguns registros se assemelhem, muitas vezes, a esboços, onde a presença de poucos traços denota a intenção de transmitir, de forma rápida, as linhas elementares de determinada paisagem ou demarcar a distribuição dos elementos figurativos no campo visual do papel.

No primeiro capítulo, discorreremos acerca do movimento conhecido como *Grand Tour* que, durante o século XVIII, estimulou a busca por paisagens pitorescas, sublimes ou aquelas

50 Interessante destacar que Lúcia Machado, junto a Antonio de Almeida, promoveu a construção, em Belo Horizonte, do Edifício Niemeyer, um dos marcos da arquitetura moderna no Brasil, projetado pelo arquiteto Oscar Niemeyer em 1954 e concluído em 1960. Aí o casal fixou residência e recebia intelectuais mineiros e visitantes numa espécie de salão cultural que marcou época em Belo Horizonte. Ademais, numerosas personalidades foram levadas por Lúcia e Antonio Joaquim de Almeida ao Museu do Ouro de Sabará, de acordo com o registro do livro de visitantes da instituição, como os pintores Guignard, Portinari e Maria Helena Vieira da Silva, o filósofo Jean Paul Sartre e os poetas Pablo Neruda, Gabriela Mistral, Murilo Mendes e Nicolas Guillén (MUSEU do Ouro presta homenagem ao fundador. **Revista Museu**, 2018. Disponível em: <<https://www.revistamuseu.com.br/site/br/noticias/nacionais/4487-06-04-2018-museu-do-ouro-presta-homenagem-ao-fundador.html>>. Acesso em: 22 de fevereiro de 2023).

nas quais predominassem ruínas de monumentos e de edificações. Tal movimento tornou-se algo bastante almejado e difundido nas rotas e destinos daqueles que viajavam pelo prazer em se defrontar como o singular e com o moderno. Nesse sentido, os viajantes passaram a ter contato direto com os monumentos do passado e a registrar, por meio de desenhos, *pochades* ou aquarelas, as suas percepções sobre determinadas paisagens, o que acabou por incentivar a emergência de uma visualidade atrelada à experiência dessas viagens. Do mesmo modo, Guignard, como um artista-viajante moderno, relatou suas lembranças e percepções sobre as cidades históricas mineiras em desenhos que se converteram em uma espécie de registros – ora mais detalhados, ora mais breves e fragmentados – que descreviam o espaço visitado e experienciado pelo artista.

Cabe salientar que, a despeito da existência da fotografia, Lúcia Machado de Almeida elegeu a arte gráfica de Guignard, artista já consagrado à época, para a ilustração de seus livros em consonância com as propostas editoriais de essência modernista em voga no Brasil desde os anos 1930. Cumpre dizer ainda que embora a fotografia pudesse impactar a arte de Guignard, o artista, dentro de uma proposta modernista, optou por prescindir do realismo na execução de suas paisagens em lugar de uma intenção mais estilizada e sintética, marcada sobretudo pela liberdade poética de imaginar o espaço das cidades históricas registradas por seus desenhos.

Alguns desses desenhos, de linhas puras e delicadas, vieram a integrar as ilustrações dos livros *Passeio a Sabará* e *Passeio a Diamantina*. Nesse sentido, Guignard, através de sua arte, parece ter desempenhado um importante papel de engajamento e, mesmo, de protagonismo na valorização do patrimônio urbanístico das cidades históricas mineiras. Isso porque seus desenhos que retratam ou evocam paisagens das cidades históricas mineiras vão ao encontro, em alguma medida, à concepção presente no bojo das políticas de preservação adotadas pelo SPHAN que, àquela época, visavam enaltecer o barroco mineiro como uma das mais primeiras e mais autênticas manifestações da arte e da identidade nacionais.

No que diz respeito às ilustrações de *Passeio a Sabará*, estas não são intituladas. Já as ilustrações de *Passeio a Diamantina* exibem, algumas delas, um registro pessoal de Guignard acerca de sua denominação e localização, em geral, ao lado da ilustração. Em relação às técnicas adotadas por Guignard nas ilustrações de *Passeio a Sabará* e de *Passeio a Diamantina*, estas não são enunciadas na primeira edição de ambos os livros. No entanto, há fortes indícios de que os desenhos tenham sido executados a tinta em bico de pena sobre papel. As ilustrações estão distribuídas ao longo do texto compondo, junto à linguagem escrita, uma linguagem gráfica bastante expressiva e sensível.

Interessa-nos avaliar, no conjunto de imagens produzidas por Guignard para tais livros, como as ilustrações relativas à paisagem são articuladas com os aspectos abordados pela escritora acerca dos aspectos históricos de Sabará e de Diamantina e, sobretudo, com os atributos artísticos barrocos dos monumentos e das igrejas que integram a paisagem urbana dessas cidades históricas.

Para efeito de análise, reunimos as ilustrações de Guignard para os livros *Passeio a Sabará* e *Passeio a Diamantina* em duas séries de paisagens que julgamos apresentar, cada qual, certas semelhanças em relação à sua composição e aos seus aspectos formais. Desse modo, iniciaremos a avaliação do primeiro conjunto de paisagens composto pelas ilustrações (figuras 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94 e 95) e, na sequência, prosseguiremos com a análise de um segundo conjunto de paisagens (figuras 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123 e 124).

3. 3. 1. Análise da primeira série de paisagens para *Passeio a Sabará* e *Passeio a Diamantina*

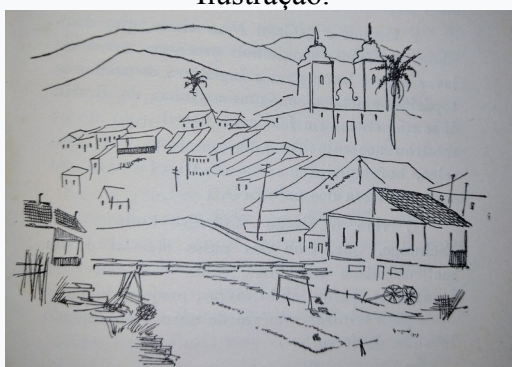
A primeira paisagem de Guignard (figura 88), presente no livro *Passeio a Sabará*, encontra-se interposta no primeiro capítulo denominado “Onde se fala da mui nobre Vila Real de Nossa Senhora da Conceição do Sabará desde o século XVIII”. Por meio de um desenho de traços simples e, por vezes, segmentados, a ilustração oferece a vista parcial do conjunto urbanístico de Sabará. A paisagem é estruturada em um esquema de composição que conduz o nosso movimento visual a partir da área mais baixa da cidade em direção à parte mais elevada, onde se destacam dois coqueiros, uma igreja de aspectos barrocos e a geografia montanhosa definida por três linhas. As antigas edificações, os velhos sobrados e a igreja colonial não são desenhados em sua completude. Estes parecem perdidos em ruínas, tragados pelas montanhas. Traços delicados e intervalados compõem a feitura das paredes, dos telhados e das janelas, que parecem se dissolver na paisagem por conta do abandono e da ação do tempo.

A despeito do recurso utilizado pelo artista de, em alguns momentos, prescindir do uso da linha contínua na composição de certos elementos figurativos e de conferir espaços em branco na composição da paisagem, a imaginação do espectador é mobilizada no sentido de

dar a exata compleição das figuras e, igualmente, calibrar o olhar para as distâncias e para a dimensão espacial da cena registrada.

Detalhes pitorescos presentes na paisagem, como a estrutura de uma carroça abandonada no canto direito inferior, a imbricação das telhas de algumas edificações ou as varandas constituídas por balaústres de ripas, atribuem um aspecto de singularidade à cena da cidade que parece ter parado no tempo e, em razão disso, diferencia-se das demais.

Figura 88 - Alberto da Veiga Guignard,
Sem título (Vila Real de Nossa Senhora
da Conceição do Sabará), c. 1948-1951.
Ilustração.



Fonte: ALMEIDA, Lúcia Machado de. **Passeio a Sabará**. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1952, p. 15.

A ilustração (figura 88) reitera a ideia da vocação ascensional da cidade mineradora presente nas ilustrações elaboradas para o livro de João Camillo de Oliveira Torres. Nessa perspectiva, a exemplo de outras cidades mineradoras que, em seus primórdios, eram meramente um arraial ou uma vila ligados às atividades mineradoras e às demandas a estas relacionadas, a cidade de Sabará nasce no vale, esparrama-se pelas encostas das montanhas – que circundam o centro urbano e administrativo – e culmina na área mais elevada da cidade onde se localiza a Igreja.

Essa interpretação de Sabará, desenvolvida pela linguagem gráfica de Guignard, indica uma consonância entre seus desenhos e o texto de Lúcia Machado de Almeida na direção de uma permeabilidade entre arte e literatura almejada por alguns projetos editoriais à época, como aludido anteriormente.

Essa interlocução entre a imagem (figura 88) e o texto revela-se, por exemplo, na seguinte passagem:

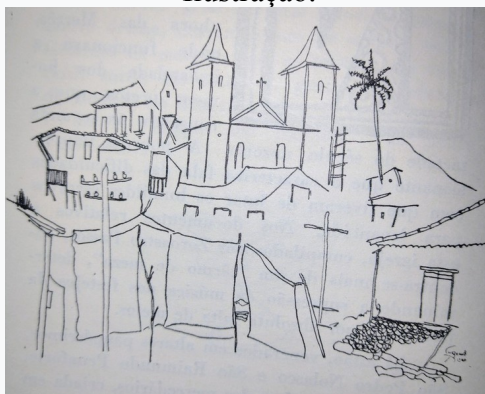
Durante mais de cem anos este solo foi cortado, revolvido, sugado e espremido por todos os modos. A ânsia de catar ouro ia derrubando e queimando matas, lavando, esterilizando vales e montanhas. Grande era a ambição dos homens! [...] Dia chegou, porém, em que a terra, exausta, nada mais pôde dar. [...].

Alguma coisa ficou de todo aquele passado: os velhos sobrados cheios de fantasmas... a antiga Intendência com sua prensa de cunhar moedas e barras de ouro... as igrejas barrocas espalhadas entre casinhas coloridas de presepe, arrumadas em fila, nas ruas estreitas.

E há coqueiros tropicais balançando-se docemente ao vento... (ALMEIDA, 1952, p. 18-19).

A segunda paisagem de Guignard (figura 89) que integra o primeiro conjunto de imagens analisadas no livro *Passeio a Sabará* encontra-se interposta no oitavo capítulo, denominado “Mais uma igreja dos homens pretos”.

Figura 89 - Alberto da Veiga Guignard, Sem título (Igreja de Nossa Senhora das Mercês), c. 1948-1951. Ilustração.



Fonte: ALMEIDA, Lúcia Machado de. *Passeio a Sabará*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1952, p. 68.

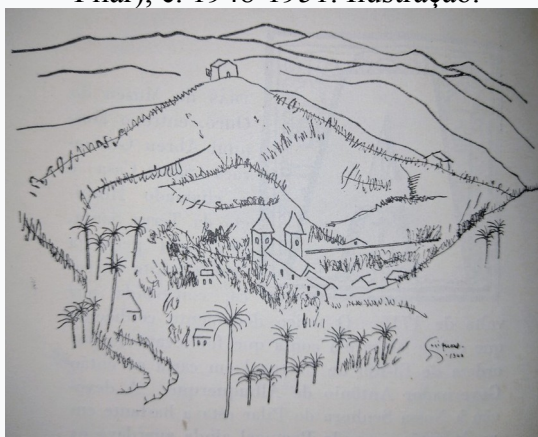
A ilustração nos oferece a visão de uma cena pitoresca de Sabará, onde se destaca um varal, em primeiro plano, no qual estão estendidos lençóis que balançam ao sabor do vento. Estes são delineados de forma frontal, sem maiores intenções, por parte do artista, de se efetuar um estudo mais detalhado do panejamento dos tecidos. Guignard confere destaque às superfícies irregulares dos panos que se contrapõem com as superfícies das paredes das edificações, criando, dessa maneira, uma perspectiva espacial bastante singular, a qual é reforçada pela presença de um poste posicionado à esquerda da cena e à frente do varal. O uso de tal recurso, onde a distribuição dos elementos figurativos no espaço visual se faz de modo um tanto quanto incongruente, causa uma certa estranheza ao olhar e demanda do espectador um movimento visual totalmente dinâmico e inovador.

O desenho das edificações é interrompido por Guignard quando as linhas se aproximam do varal, estabelecendo um espaço em branco, qual uma clareira, onde se destaca uma cruz. Esta conduz o nosso olhar em direção à parte mais elevada da cidade. À direita da cena, na parte mais elevada, duas casas, delineadas por traços inconclusos, parecem se esfacelar. A palmeira muito alta e fina, que parece fincada no telhado de uma casa, e uma escada

abandonada próxima à igreja colaboram para criar uma atmosfera de suspensão à cena. Um conjunto arquitetônico um tanto desajustado, à esquerda, arremata a feitura da paisagem que se apresenta envolta pela topografia montanhosa definida por três linhas.

Entremeada no capítulo 9, denominado “A capelinha de Nossa Senhora do Pilar”, encontra-se a terceira paisagem de Guignard (figura 90) que integra o primeiro conjunto de imagens analisadas no livro *Passeio a Sabará*. Trata-se de uma vista panorâmica de um trecho de Sabará onde Guignard confere destaque à capela de Nossa Senhora do Pilar. Posicionada no centro do vale, a capela apresenta-se desenhada com linhas despojadas e, por vezes, descontínuas. A capela encontra-se rodeada por fragmentos ou vestígios de casas, uma vez que seus contornos também não são delineados em sua plenitude. Muitas palmeiras, de diferentes tamanhos e de frágeis texturas surgem, aqui e ali, como que suspensas, sem fixação definitiva em um solo que, tampouco, é delineado. Salta aos olhos, igualmente, a abundante vegetação, rabiscada ou delineada em ziguezague, que contorna a igreja e, a exemplo de franjas, sobrepõe-se aos traços que definem a silhueta sinuosa das montanhas. Uma casinha desenhada com traços bastante sóbrios posiciona-se no cume de uma dessas montanhas. Mais além, a geografia montanhosa, que circunda o vale central, estende-se, ao fundo, em uma singeleza de linhas onduladas.

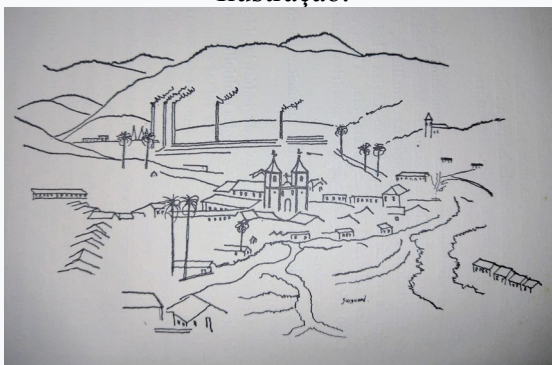
Figura 90 - Alberto da Veiga Guignard, Sem título (Capela de Nossa Senhora do Pilar), c. 1948-1951. Ilustração.



Fonte: ALMEIDA, Lúcia Machado de. *Passeio a Sabará*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1952, p. 70.

Ainda dentro do primeiro conjunto de imagens analisadas no livro *Passeio a Sabará*, há uma quarta paisagem de Guignard (figura 91), a qual se encontra interposta no décimo quarto capítulo, denominado “O ciclo do ferro”.

Figura 91 - Alberto da Veiga Guignard,
Sem título (Sabará), c. 1948-1951.
Ilustrao.



Fonte: ALMEIDA, Lúcia Machado de. **Passeio a Sabará**. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1952, p. 104.

Trata-se de uma vista panorâmica de Sabará, com destaque para a zona industrial do ferro, especificamente da Companhia Siderúrgica Belgo-Mineira⁵¹. Ao centro da imagem figura uma igreja ladeada por diversas edificaes cuja construo gráfica se caracteriza pela incompletude do traço, atribuindo um aspecto de fragmentao e de desvanecimento ao casario.  direita, um arranjo de casinhas geminadas surgem incompletas, na sua feitura gráfica, e sem fixao em uma superfície terrestre ou chão; estão como que suspensas no espaço em branco. Do mesmo modo,  esquerda, ressalta-se um conjunto arquitetônico onde figuram apenas os telhados das construes, o que  visto, também, na constituio dos demais elementos figurativos da composio. Na porão inferior-esquerda da paisagem, duas casas desenhadas com linhas descontínuas reforçam essa escolha de Guignard em prescindir do traço na elaborao do desenho e deixar os vazios se expressarem por si, transmitindo toda a poesia do espaço retratado.

Muitos caminhos ou cursos de rios são delineados na porão inferior da paisagem. Ao fundo, emoldurada pelas montanhas, que envolvem a cidade como um todo, assoma a grande siderúrgica, com suas chaminés fumegantes, anunciando uma nova era para a decadente vila aurífera do século XVIII e a possibilidade de sua insero nos tempos modernos. Guignard logrou construir, com este desenho, uma imagem gráfica bastante original e significativa acerca do advento do progresso e da modernidade ao inserir, de forma absolutamente harmoniosa, integrada e orgânica, a usina na paisagem sabarense.

Cumprir destacar que tanto Lúcia Machado de Almeida quanto Guignard possuem uma visão comum em relao  presença da Companhia Siderúrgica Belgo-Mineira na paisagem

51 Segundo Lúcia Machado de Almeida (1952, p. 102-103), a princípio, a siderúrgica foi organizada por um grupo de brasileiros em Sabará, em 1918, como Companhia Siderúrgica Mineira. Em 1921, a usina fundiu-se a um consórcio europeu, o que colaborou para a ampliao de suas instalaes e para o incremento da sua produo. Formou-se, então, a Companhia Siderúrgica Belgo-Mineira.

de Sabará, visto que a usina é apresentada como a retomada redentora da atividade mineradora que, no passado, com a extração aurífera, conduziu Sabará para toda a sua glória e esplendor.

De modo a cotejar a imagem gráfica construída por Guignard com a imagem literária criada por Lúcia Machado de Almeida, destacamos algumas passagens do texto nas quais a escritora alude às transformações trazidas pela indústria siderúrgica à cidade de Sabará:

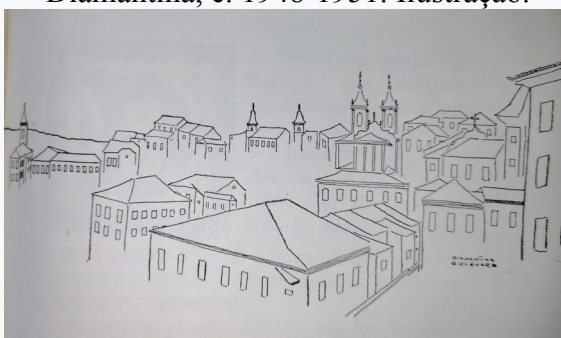
Voava o tempo, e a Vila Real, despojada do metal [ouro] que até então fora a sua razão de ser, começou a decair. [...].
 Sabará tornara-se uma cidade quieta e melancólica, a viver de glórias passadas, enquanto o tempo ia pouco a pouco apagando as marcas da antiga opulência. [...].
 Silencioso, mas sempre presente, o ferro aguardava a sua oportunidade, que haveria de chegar um dia [...].
 O grande momento chegou, afinal.
 [...]
 E a Vila Real começou a ressuscitar pouco a pouco...
 Grande foi a influência da indústria siderúrgica sobre a cidade. As rendas multiplicaram-se, permitindo à prefeitura saldar velhos compromissos e promover melhoramentos [...]. À Companhia Belgo-Mineira Sabará deve também uma grande vila operária, moderno hospital e maternidade, vários campos de esporte [...].
 E com tudo isso a antiga Vila Real voltou a desempenhar um papel tão importante quanto o que lhe fora reservado no século dezoito (ALMEIDA, 1952, p. 101-103).

Percebe-se, portanto, que na perspectiva de ambos, não figuram indícios de uma visão nostálgica, restauracionista, anti-industrialista, tampouco quaisquer sinais de rupturas, traumas ou antagonismos em relação à presença da grande siderúrgica na paisagem de Sabará. Ao contrário, a imagem criada por ambos acerca da usina se traduz em reencontro, renovado, com uma prática antiga, anunciado inclusive no título do capítulo através da noção de um novo “ciclo”, o do ferro, apresentado sob o signo da positividade, dada a possibilidade de reverter a “decadência” na qual a cidade estava mergulhada desde a crise da mineração do ouro.

Em relação às ilustrações de *Passeio a Diamantina*, na abertura do segundo capítulo, denominado “Primeiro encontro”, deparamo-nos com uma vista frontal da cidade de Diamantina (figura 92). Por meio de linhas claras, Guignard cria um desenho, tal como uma cidade de presépio, no qual nos oferece uma visão geral do casario da cidade histórica, com seus solares, sobrados e igrejas setecentistas encravados nas encostas das montanhas da região, cuja topografia é definida, no desenho, por meio de uma única linha no canto esquerdo da imagem.

Guignard não delinea as bases das edificações e, com o uso desse recurso, parece transmitir ao espectador uma noção da topografia urbana marcada por um relevo acidentado onde se deu o surgimento do arraial do Tijuco voltado à exploração das minas de diamante. Além disso, as áreas em branco, no campo visual, parecem balizar espaços de ruas, largos e praças pertencentes à cidade.

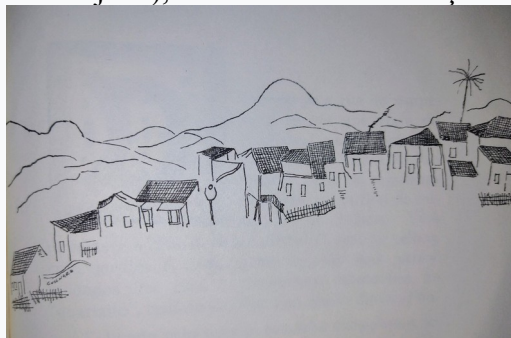
Figura 92 - Alberto da Veiga Guignard, Diamantina, c. 1948-1951. Ilustração.



Fonte: ALMEIDA, Lúcia Machado de. **Passeio a Diamantina**. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1960, p. 77.

Na página de introdução ao capítulo 10, “O mercado e a primeira rua do Tijuco”, há um desenho (figura 93) onde os elementos arquitetônicos são modulados em sequências e parecem suspensos no ar. Mais uma vez, Guignard faz a interpretação da topografia local através da ausência de linhas que definam a base das edificações e do uso de grandes espaços vazios, intervalos e passagens entre as figuras, recurso que colabora para transmitir uma noção dos diferentes níveis de elevação do terreno em que se encontra o conjunto arquitetônico. Ao fundo, a topografia montanhosa da região é determinada por linhas sinuosas. A trama dos telhados e as linhas que conferem formas oblíquas e inacabadas das casas, que se sucedem num aglomerado, oferecem-nos uma ideia da forma singela pela qual se assentaram os primeiros núcleos de mineração do Tijuco.

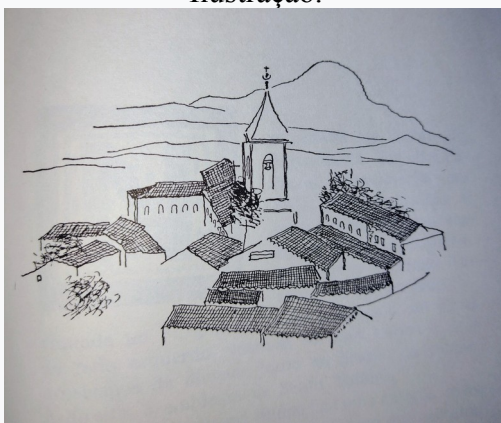
Figura 93 - Alberto da Veiga Guignard, Sem título (O mercado e a primeira rua do Tijuco), c. 1948-1951. Ilustração.



Fonte: ALMEIDA, Lúcia M. de. **Passeio a Diamantina**. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1960, p.163.

Abrindo o capítulo 12, denominado “A catedral”, Guignard nos concede um panorama do Largo da Intendência, local onde se encontra a catedral de Santo Antônio (figura 94). Ladeada por construções setecentistas, a catedral se destaca na paisagem com sua torre sineira encimada pelos símbolos da igreja e pela cruz. Guignard privilegia, no desenho, a disposição dos telhados do casario estabelecidos em planos tais que nos permitem apreender a configuração do conjunto arquitetônico no espaço urbano desse setor de Diamantina. Ao fundo, Guignard acentua o aspecto montanhoso do relevo que envolve a cidade de Diamantina através de linhas simples e sinuosas.

Figura 94 - Alberto da Veiga Guignard, Sem título (Catedral de Santo Antônio), c. 1948-1951. Ilustração.



Fonte: ALMEIDA, Lúcia Machado de. **Passeio a Diamantina**. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1960, p. 177.

Para o capítulo “Ainda os ‘Cristais Bonitos’...”, Guignard elaborou um desenho (figura 95) que, possivelmente, tenha servido como uma espécie de ensaio e de preparação no sentido de estruturar aspectos formais que dariam suporte à composição das suas paisagens imaginantes de Minas Gerais. O desenho, que também foi utilizado para ilustrar a capa do livro, apresenta uma abordagem bastante inovadora da paisagem de Diamantina, registrada pelo olhar do artista como uma cidade-presépio.

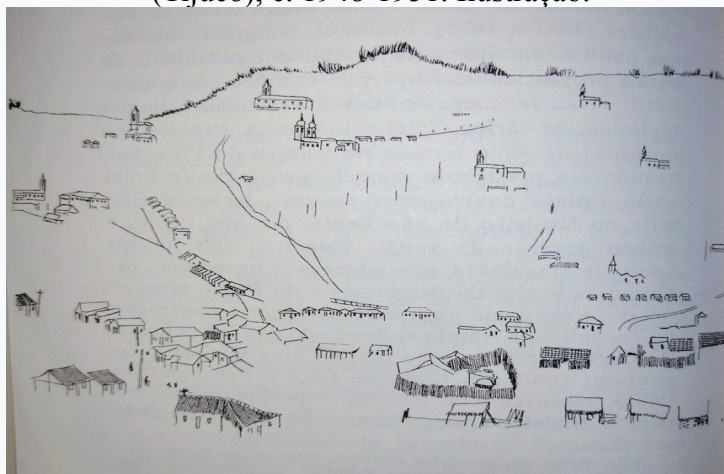
Nessa ilustração, Guignard logrou construir uma imagem na qual a distribuição dos vazios e dos elementos figurativos – que se apresentam dispersos, miniaturizados e arranjados em grupos que logo se desfazem – determina ritmos na composição. Nosso movimento visual é conduzido a vislumbrar cada um dos elementos soltos na paisagem por meio do timbre e da cadência determinados pelo traço de Guignard, burilado com toda a delicadeza e lirismo.

A solução encontrada por Guignard, na elaboração desse desenho, imprime um aspecto de verticalidade à paisagem urbana. Isso porque há um adensamento de arranjos

arquitetônicos, distribuídos em maior horizontalidade na margem inferior do desenho, que vão escasseando à medida em que nosso olhar é conduzido, em direção à margem superior da ilustração, por meio de elementos como trechos empertigados de estradas, dispersos aqui e ali, e, sobretudo, por uma sequência de edificações encadeadas em verticalidade, à esquerda da composição. Na porção superior da imagem, uma única linha sinuosa, adereçada com linhas rabiscadas para conferir aspectos de vegetação, define a altitude elevada da região e estabelece a marcação do início da área reservada ao céu.

Cabe ressaltar, ainda, que o tratamento gráfico adotado nessa ilustração confere um sentido de volatilização dos elementos que figuram na composição, como se eles se dissipassem no ar, característica essa acentuada pelas linhas abertas do desenho que não chegam a concluir o feitiço das figuras.

Figura 95 - Alberto da Veiga Guignard, Sem título (Tijuco), c. 1948-1951. Ilustração.



Fonte: ALMEIDA, Lúcia Machado de. **Passeio a Diamantina**. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1960, p. 226.

Ao fim da análise desse primeiro grupo de paisagens que ilustram os livros *Passeio a Sabará* e *Passeio a Diamantina*, avaliamos que para além de um papel de complementaridade e de ilustração do texto, a linguagem gráfica construída por Guignard é, *per se*, uma forma de comunicação imediata com o espectador. Esse aspecto comunicativo se dá em razão do recurso utilizado por Guignard, baseado em uma linguagem gráfica com uso de traços elementares na feitura de seus desenhos e, mesmo, na renúncia do uso das linhas.

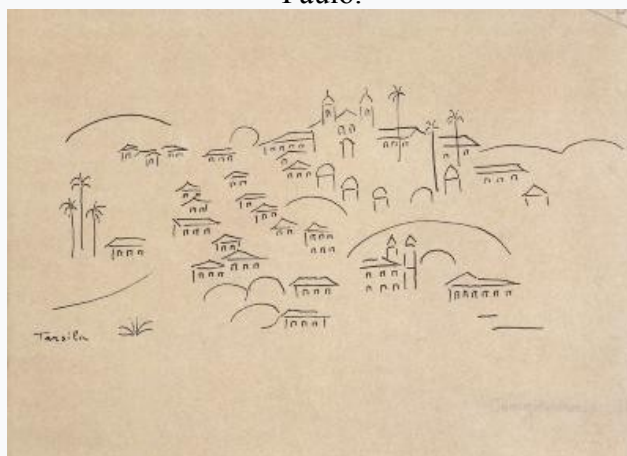
No espaço visual destinado à composição da paisagem, a presença do signo gráfico, simbolizado pela linha, opera como uma espécie de dicção ou de combinação ordenada de sons, cujo propósito é o de evocar sentimentos ou verbalizar impressões. Já os espaços vazios ou a interrupção no tracejado da linha significariam a supressão do verbo ou do som, isto é, o

silêncio, a pausa necessária para que o espectador transborde de emoção e, por um instante, recomponha-se. Portanto, a manifestação e/ou a descontinuidade da linha nos desenhos de Guignard sugerem, nos dois casos, a expressão de ideias e sentimentos, a emanção da poesia.

Para além dos traços comedidos e da interrupção do uso da linha na composição dos elementos figurativos, o uso do panorama e do recurso da miniaturização são, igualmente, outros dos aspectos formais presentes nesse primeiro grupo de paisagens analisadas na obra *Passeio a Sabará*. Tais características nos remetem, inequivocamente, às paisagens que Tarsila do Amaral elaborou durante a viagem que realizou junto ao grupo de modernistas, em 1924, às cidades históricas de Minas Gerais.

Anterior a Guignard, Tarsila do Amaral lançou um olhar para as cidades históricas que se pautou ora por uma intenção mais detalhista, ora por uma simplificação das vistas das cidades. Nesse último caso, suas paisagens são marcadas pelas dimensões panorâmicas e pelo comedimento no uso das linhas (figuras 96, 97, 98, 99 e 100). De igual modo, o vazio se faz presente nesses desenhos de traços mais econômicos, assim como o uso de linhas e formas inconclusas na figuração das igrejas e casas, cujos telhados, portas e janelas são reduzidos a pequenos traços, os quais, muitas vezes, assemelham-se a pontos (BRANDÃO, 2000, p. 416).

Figura 96 - Tarsila do Amaral, *Congonhas* (Minas), 1924. Nanquim sobre papel, 18,3 cm x 22,6 cm. Museu de Arte Contemporânea, São Paulo.



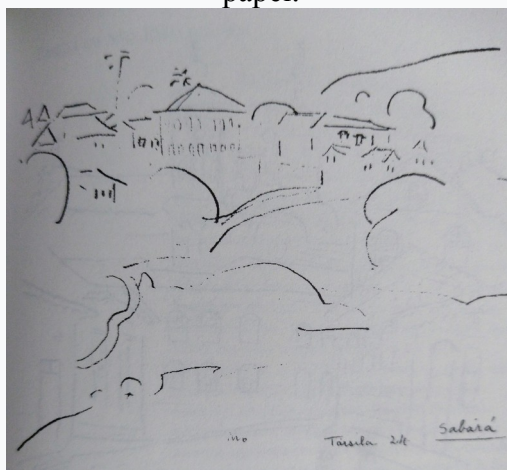
Fonte: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. Disponível em: <<https://acervo.mac.usp.br/acervo/index.php/Detail/objects/18611>>. Acesso em 06 junho 2022.

Figura 97 - Tarsila do Amaral, Sem título (Ouro Preto), 1924. Lápis sobre papel.



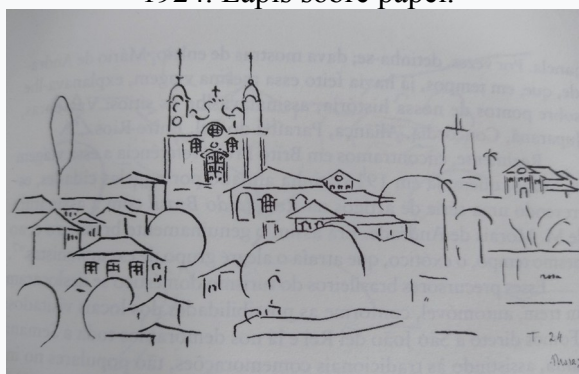
Fonte: AMARAL, A. A. **Blaise Cendrars no Brasil e os Modernistas**. São Paulo: Editora 34, 1997, p. 73.

Figura 98 - Tarsila do Amaral, Sem título (Sabará), 1924. Lápis sobre papel.



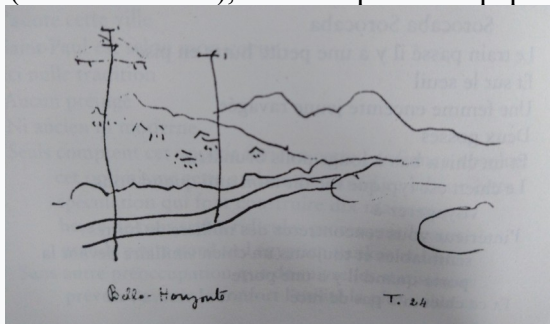
Fonte: AMARAL, Aracy A. **Blaise Cendrars no Brasil e os modernistas**. São Paulo: Editora 34, 1997, p. 61.

Figura 99 - Tarsila do Amaral, Sem título, 1924. Lápis sobre papel.



Fonte: AMARAL, Aracy A. **Blaise Cendrars no Brasil e os modernistas**. São Paulo: Editora 34, 1997, p. 59.

Figura 100 - Tarsila do Amaral, Sem título (Belo Horizonte), 1924. Lápis sobre papel.



AMARAL, Aracy A. **Blaise Cendrars no Brasil e os modernistas**. São Paulo: Editora 34, 1997, p. 154.

Para Brandão (2000), o sentido do olhar de Tarsila para as cidades setecentistas de Minas Gerais, onde prevalece a simplificação,

[...] comprova uma atitude poética. Não se tratava de estudar seus monumentos com o cuidado detalhista, mas de miniaturizar sua grandeza e de transformar o imenso em mínimo. Essa é a liberdade poética de criação de uma imagem do passado que o historiador não pode ter. A cidade histórica é, para o artista, um espaço imaginado (BRANDÃO, 2000, p. 418).

Nessa mesma linha de análise desenvolvida por Brandão (2000) em relação aos desenhos de Tarsila do Amaral, entendemos que o uso da perspectiva panorâmica e da miniaturização dos elementos figurativos presentes no espaço visual, nesse primeiro conjunto de ilustrações avaliado, revela, igualmente, a construção, por parte de Guignard, de uma *poética do espaço*, segundo a noção desenvolvida por Gaston Bachelard.

De acordo com o filósofo, o conjunto das imagens (sejam estas de natureza literária, visual, auditiva etc.) que aborda a inversão da perspectiva das grandezas, isto é, que apresenta o mundo de forma miniaturizada, é capaz de acentuar o domínio da imaginação sobre a representação, tanto por parte do criador da imagem, quanto do seu observador. Ademais, a miniaturização colabora para a intensificação de valores profundos. Dito de outra forma, nas palavras de Bachelard,

[...] a Representação é dominada pela Imaginação. A Representação não é mais que um corpo de expressões para comunicar aos outros nossas próprias imagens. Na linha de uma filosofia que aceita a imaginação como faculdade de base, pode-se dizer, à maneira de Schopenhauer: “O mundo é a minha imaginação”. Posso melhor o mundo na medida em que eu seja hábil em miniaturizá-lo. Mas, fazendo isso, é preciso compreender que na miniatura os valores se condensam e se enriquecem. Não basta uma dialética platônica do grande e do pequeno para conhecer as virtudes dinâmicas da miniatura. É preciso ultrapassar a lógica para viver o que há de grande no pequeno (BACHELARD, 1989, p. 159).

A partir dessa perspectiva filosófica acerca da miniaturização, conjecturamos que Guignard projetou, em seus desenhos, a sua visão acerca das cidades históricas onde o espaço,

representado de forma miniaturizada, é imaginado de forma poética. Por meio da miniatura, Guignard evoca toda a grandiosidade do passado das cidades mineiras setecentistas. Através de uma linguagem gráfica-visual expressa pela redução da escala de grandezas e pelo uso de linhas simples e de extrema delicadeza, Guignard logrou condensar, em seus desenhos, a essência das cidades históricas com seus antigos sobrados “cheios de fantasmas”, suas igrejas barrocas e suas “casinhas coloridas de presepe” marchetadas nas encostas da montanha, onde “há coqueiros tropicais balançando-se docemente ao vento” (ALMEIDA, 1952, p. 18-19).

Nesse sentido, a imagem literária, criada por Lúcia Machado de Almeida, e a imagem visual, criada pelos desenhos de Guignard, interpenetram-se de forma harmoniosa, unindo duas expressões artísticas, a literatura e o desenho.

Outro aspecto importante a ser sublinhado é a valorização das imagens das cidades históricas e da sua arquitetura colonial que perpassa os desenhos de Tarsila – produzidos durante sua viagem às cidades históricas de Minas Gerais, em 1924 –, os desenhos de Sabará e Diamantina elaborados por Guignard e os roteiros de viagem às cidades mineiras setecentistas da escritora Lúcia Machado. Nos desenhos dos dois artistas e nos *Passeios* da escritora mineira, as construções imagéticas se fundem em temáticas do Brasil do século XVIII – a atmosfera colonial e interiorana das cidades barrocas mineiras associada a seus aspectos naturais e culturais – que eram apreciadas por certos setores ligados ao movimento modernista, sobretudo no âmbito do SPHAN. De igual modo, evidencia-se, nos três autores, uma confluência na construção de imagens acerca das cidades históricas mineiras, caracterizadas como locais pitorescos, cristalizadas no tempo e conservadas em seu passado glorioso, embora ameaçadas pelo progresso e pela ruína.

As figurações de Tarsila sobre a arquitetura colonial das cidades mineiras estabelecem um contraponto com o cosmopolitismo e o dinamismo de cidades como São Paulo ou Paris, com todos os seus aparatos modernos, como trens urbanos e luz elétrica, o que é notório em outras produções da pintora. Da mesma forma, esse contraponto entre o passado e a modernidade se evidencia na imagem literária construída por Lúcia Machado de Almeida e no desenho de Guignard (figura 91), já que ambos descrevem, cada qual a seu modo, mas em uníssono, o advento do progresso em Sabará com a instalação da companhia Siderúrgica Belgo-Mineira na cidade.

Cabe salientar ainda que tanto na concepção dos desenhos de Tarsila, quanto nos de Guignard – em que pesem, evidentemente, os diferentes momentos em que estes foram elaborados – é notória a disposição pela simplicidade e pela síntese, o que não significa, evidentemente, que tais imagens não guardem em si um elevado grau de complexidade em

termos de estruturação do espaço compositivo e de proposta visual. Ao analisar o caráter sucinto dos desenhos das cidades históricas elaborados por Tarsila do Amaral, Brandão nos informa:

A cidade histórica produz, sobre a sensibilidade do viajante modernista, silêncio ou impressões sintetizadas em poucas palavras. As imagens se sucedem como se a cidade se desintegrasse e não tivesse uma existência concreta. Não há lugar para a descrição dos monumentos barrocos. O poeta não fotografa. No silêncio dos desenhos de Tarsila, as cidades históricas e o barroco mineiro não estão descobertos, mas velados por uma poética que abrevia o passado e se cala diante dele (BRANDÃO, 2000, p. 419-420).

Tendo em vista a reflexão acima, acerca do aspecto conciso dos desenhos de Tarsila, e expandindo-a para a avaliação desse primeiro conjunto de ilustrações feitas por Guignard para *Passeio a Sabará* e *Passeio a Diamantina*, podemos conjecturar que a presença da simplicidade e do aspecto sintético das linhas, nos desenhos de Guignard (e também nos de Tarsila), evidencia uma noção da viagem como método de pesquisa modernista. Isso porque o próprio caráter de brevidade que envolve uma viagem, dada a finitude de seu tempo de duração, e o fato de o viajante estar de passagem, no local visitado, levam-no a elaborar registros simples e impressões resumidas da paisagem que tem diante dos olhos.

Nesse sentido, a simplicidade e a síntese – presentes não só nas temáticas e nas representações das cidades históricas mineiras, como, também, na técnica – colaboraram tanto para o aprofundamento da experimentação do artista moderno, quanto para o desenvolvimento de uma escola do desenho.

Em Guignard, e também em Tarsila, o desenho de traços extremamente simples possui pleno protagonismo e é, por si só, uma obra acabada. Ademais, o desenho adquiriu um papel de fundamental importância no processo de preparação do espaço visual e de estruturação dos elementos figurativos ou das formas na composição, cuja pintura poderia ser executada, ou não, pelo artista posteriormente. Conforme já reportamos, para Guignard, o desenho assumiu um papel basilar no sentido de organizar os caminhos da composição. Dessa maneira, somente quando o desenho já se encontrava organizado e concluído, segundo o juízo do próprio artista, é que a composição poderia receber o tratamento pictórico.

À guisa de conclusão, cumpre dizer ainda que a força desse tipo de imagem, onde há a presença de elementos formais e temáticos que nos remetem aos desenhos de Tarsila do Amaral e de Guignard, se faz presente, ainda hoje, de forma bastante marcante em Minas Gerais, sobretudo em feiras de artesanato localizadas nas cidades coloniais barrocas. Nesses locais, é possível encontrar quadros das cidades históricas e do seu conjunto arquitetônico e escultórico do século XVIII em dimensões panorâmicas, elaborados com traços simples e

sucintos. Tais imagens – que também são veiculadas em cartões postais e em agências de turismo, aqui no Brasil e no exterior, – colaboram, em alguma medida, para projetar um imaginário e uma determinada representação nacional do Estado de Minas Gerais.

3. 3. 2. Análise da segunda série de paisagens para *Passeio a Sabará* e *Passeio a Diamantina*

Em seguida, nos dedicaremos à avaliação de um segundo grupo de ilustrações elaboradas por Guignard para *Passeio a Sabará* e *Passeio a Diamantina*, debruçando-nos, primeiramente, na análise das ilustrações contidas no livro *Passeio a Sabará*.

Inserida no segundo capítulo intitulado “O velho arraial de Santa Ana”, encontra-se a paisagem da capela de Santa Ana (figura 101). A edificação, cuja construção possivelmente remonta a meados do século XVIII, é apresentada em sua fachada frontal com a porta principal, duas janelas altas, óculo recortado, frontão triangular e, sobre a cumeeira do telhado, uma cruz. A portada é composta por ombreiras retas, verga em arco abatido, sobreverga em cornija, encimada por painel ornamental simples composto por volutas e adorno em concha estilizada. A porta central de almofadas, com duas folhas, de abrir, no desenho, aparenta possuir bandeira fixa. O adro da capela apresenta-se cercado por muro baixo, cuja alvenaria de pedra se mostra envolta por espécies vegetais, denunciando seu estado de abandono e de ruína. À direita, destaca-se, na paisagem, um campanário com cobertura de telha que Guignard se esmerou em detalhá-lo em ilustração à parte, enfatizando seus aspectos pitorescos (figura 102).

Figura 101 - Alberto Guignard,
Sem título (Igreja de Santa
Ana), c. 1948-51. Ilustração.



Fonte: ALMEIDA, Lúcia Machado de. *Passeio a Sabará*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1952, p. 23.

Figura 102 - Alberto da Veiga Guignard, Sem título (Campanário da Igreja de Santa Ana), c. 1948-1951. Ilustração.



Fonte: ALMEIDA, Lúcia Machado de. **Passeio a Sabará**. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1952, p. 22.

Outra ilustração que arrolamos no segundo conjunto de imagens a serem analisadas em *Passeio a Sabará* é aquela que se encontra no terceiro capítulo intitulado “O chafariz mágico e o solar de um ‘*grand seigneur*’ da época” (figura 103). Trata-se do registro do chafariz de Caquende, presente na paisagem urbana de Sabará desde que foi “construído em 1757 por João Duarte e José de Souza, segundo documentos da época” (ALMEIDA, 1952, p. 25).

Com linhas puras e precisas, Guignard nos apresenta o chafariz de Caquende, um mobiliário urbano singelo que exhibe, no alto das duas bicas, uma grinalda composta por um emaranhado de linhas para exprimir os elementos ornamentais fitomorfos utilizados no vocabulário barroco, como folhas de acanto em alto relevo, que aparecem circundando um medalhão. De difícil identificação no desenho, mas muito provavelmente também estejam presentes, no ornato escultórico, a coroa e o brasão de armas de Portugal. Abaixo da grinalda, é possível identificar a inscrição do ano da construção do chafariz, 1757, e as letras E. P. S. S. A. (iniciais de algum nome ou local?). O entablamento é finalizado por cornija e o painel pictórico é constituído por arco abatido. O coroamento apresenta ornatos em volutas, pináculos nas laterais e é rematado por cruz. A base do chafariz apresenta-se sem fixação em algum substrato traçado no papel.

Figura 103 - Alberto da Veiga Guignard, Sem título (Chafariz do Caquende), c.1948-1951.

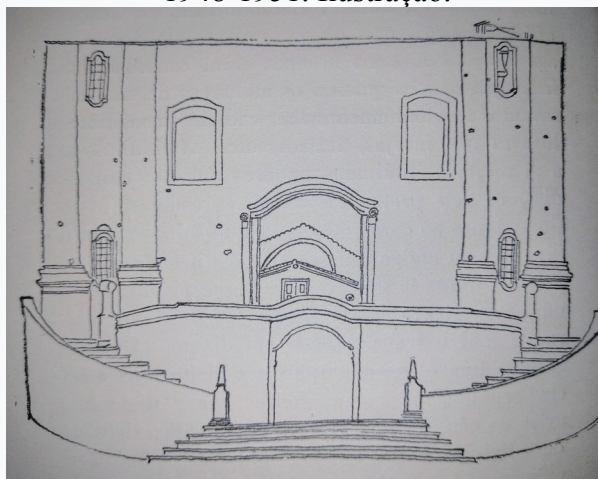
Ilustração.



Fonte: ALMEIDA, Lúcia Machado de. **Passeio a Sabará**. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1952, p. 26.

No compasso das descobertas e do alumbramento oferecidos em uma viagem que conduz ao encontro com o pitoresco, Guignard nos brinda com duas ilustrações da inacabada igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos (figuras 104 e 105). Estas integram o segundo conjunto de imagens, a serem avaliadas nessa seção do capítulo, e encontram-se inseridas no capítulo 5, denominado “Nossa Senhora do Rosário dos Pretos”.

Figura 104 - Alberto da Veiga Guignard, Sem título (Igreja de Nossa Senhora dos Pretos), c. 1948-1951. Ilustração.



Fonte: ALMEIDA, Lúcia Machado de. **Passeio a Sabará**. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1952, p. 42.

Figura 105 - Alberto da Veiga Guignard, Sem título (Igreja de Nossa Senhora dos Pretos), c. 1948-1951. Ilustração.



Fonte: ALMEIDA, Lúcia Machado de. **Passeio a Sabará**. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1952, p. 45.

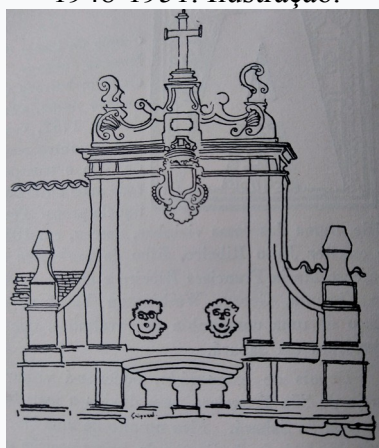
Com o propósito de substituir a capelinha de madeira original, as obras para construção da igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos teriam sido iniciadas, em 1767, por iniciativa da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos da Barra do Sabará. Em 1780, por conta da falta de recursos provocada pela escassez de ouro, que já se anunciava por essas épocas, as obras foram interrompidas. Apesar dos esforços da irmandade em levar adiante a finalização das obras, esta não chegou a se efetivar. A igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos foi uma das primeiras ruínas e um dos primeiros monumentos e espaços públicos tombados, em 1938, pelo IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional) (CARNEIRO & GUIMARÃES, 2020).

Analisando a primeira ilustração da igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos (figura 104), feita por Guignard para o livro *Passeio a Sabará*, vemos um desenho que apresenta a fachada da igreja inconclusa com a porta central de grande vão, duas aberturas superiores para janelas e duas flecheiras em cada flanco na base das torres, uma flecheira na parte superior da torre direita e abertura superior para o campanário, na torre esquerda, onde se vislumbra parte de um sino. O frontispício, composto por ombreiras retas, verga em arco abatido, sobreverga em cornija, não possui vedação por porta e, no desenho, é possível entrever, ao fundo, a cumeeira, parte da porta de almofadas da primitiva capelinha, que foi mantida no interior da nave, e a parede, na parte posterior, onde, presumivelmente, seria composta a conformação estrutural do retábulo. Uma escadaria de dois lances, nas laterais, conduz ao adro da construção inacabada, a exemplo da escadaria do Santuário do Senhor Bom Jesus de Matosinhos, em Congonhas.

O segundo desenho da igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos (figura 105), elaborado por Guignard, é uma das mais notáveis paisagens presentes no livro. A partir de uma perspectiva de voo de pássaro, Guignard delinea a edificação inacabada da igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, concedendo especial atenção à organização das formas, às texturas das superfícies, como telhados e paredes, e ao equilíbrio nos contrastes entre o claro e o escuro alcançado ora pela supressão da linha, ora pelos traços mais aglutinados na composição dos elementos figurativos. Ao centro da ilustração, vemos o telhado da capelinha, desenhado metodicamente, e a parede de fundo da edificação definida por quatro linhas que não se fecham na base, causando a impressão de a construção estar suspensa no ar. Ainda ao centro, vê-se a parte interna da parede da fachada da igreja inconclusa, em alvenaria de pedra, onde se destacam a porta central e as duas aberturas superiores das janelas. À esquerda, temos um arranjo arquitetônico composto por poucos traços, e de difícil identificação, que parece encimado por uma pequena cruz. À direita, destaca-se um tronco de árvore, sem copa, como que flutuando, sem fixação em algum substrato estruturado pelas linhas de um desenho. Ao lado desta árvore, duas construções delineadas, de forma incompleta, mas com seus telhados definidos minuciosamente.

No capítulo 6, “Do chafariz do Rosário à igreja de São Francisco de Assis”, Guignard nos entrega dois belos desenhos. O primeiro deles, trabalhado numa elegância de linhas, apresenta o chafariz do Rosário (figura 106) e o segundo apresenta uma vista lateral da igreja de São Francisco de Assis (figura 107).

Figura 106 - Alberto da Veiga Guignard, Sem título (Chafariz do Rosário), c. 1948-1951. Ilustração.



Fonte: ALMEIDA, Lúcia Machado de. **Passeio a Sabará**. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1952, p. 48.

Figura 107 - Alberto da Veiga Guignard, Sem título (Igreja São Francisco de Assis), c. 1948-1951. Ilustração.



Fonte: ALMEIDA, Lúcia Machado de. **Passeio a Sabará**. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1952, p. 49.

No primeiro desenho (figura 106), vemos um chafariz parietal constituído de três panos, dois pequenos laterais e um central. O pano central apresenta-se enquadrado por pilastras rematadas por cimalha interrompida ao centro por um ornato, ou tarja escultórica, desenhado de forma ligeira e que, provavelmente, faça alusão à coroa e ao escudo portugueses. Duas bicas que aparentam possuir a forma de cabeça de sátiro posicionam-se sobre a bacia. O coroamento é trabalhado com adornos em volutas, encimado por cruz e coruchéus nas laterais. Os dois panos laterais apresentam pináculos geometrizados, bastante distintos daqueles que adornam o coroamento, desenhados com linhas sinuosas.

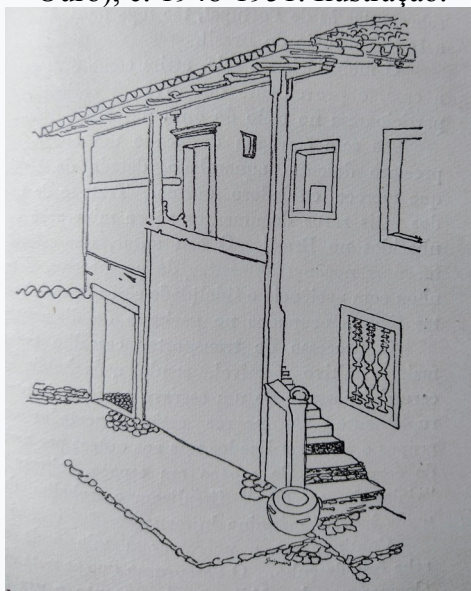
A igreja de São Francisco de Assis (figura 107) é apresentada em vista lateral esquerda. Guignard enfatiza, no desenho, uma ligeira obliquidade da edificação com vistas a acentuar o aspecto de declive do terreno em que se localiza a igreja a qual, conforme escreveu Lúcia Machado, “fica no alto de uma ladeira atrás do chafariz do Caquende, numa posição que fala do agudo senso arquitetônico e paisagístico dos artistas daquela época” (ALMEIDA, 1952, p. 47).

Dado o uso da perspectiva lateral, no desenho se vê apenas parte da parede lateral esquerda, com uma janela de traços simples, a cimalha, a torre esquerda, que abriga o sino, sobreposta à torre direita e parte do telhado. Os elementos figurativos verticalizados são compostos por um coqueiro, à direita da imagem, o poste de luz, posicionado à frente da torre do campanário, e dois pequenos postes, ao fundo. Fragmentos de muros de alvenaria de pedra,

do tipo canjicado, assomam, aqui e ali, conferindo aspectos de pitoresco à cena, a exemplo do beiral do telhado, à esquerda da imagem, composto por desenho de angulações desconcertantes.

No capítulo 7, intitulado “O museu que conta o ciclo do ouro”, encontra-se outro desenho que elencamos no segundo grupo de imagens a ser considerado. Trata-se de uma vista do pátio interno do Museu do Ouro de Sabará (figura 108).

Figura 108 - Alberto da Veiga Guignard, Sem título (Museu do Ouro), c. 1948-1951. Ilustração.



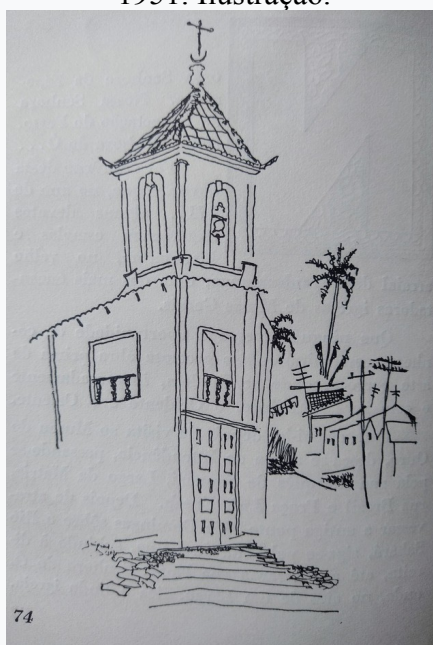
Fonte: ALMEIDA, Lúcia Machado de. **Passagem a Sabará**. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1952, p. 55.

O prédio do museu já abrigara, no século XVIII, a Casa de Fundição de Ouro de Sabará e a Casa da Real Intendência, cujas atividades administrativas se encerraram, definitivamente, no ano de 1830. Em 1840, o edifício foi levado a leilão, sendo arrematado pelo Comendador Séptimo da Paula Rocha, que passou a utilizá-lo como sua residência, criando, também, uma escola no local. Em 1937, os herdeiros do Comendador Séptimo da Paula Rocha venderam o antigo imóvel, praticamente em ruínas, para o engenheiro Louis Ensck, diretor da Companhia Siderúrgica Belgo-Mineira. Em 1939, o prédio foi doado ao governo brasileiro que, em 30 de outubro de 1940, concedeu a tutela administrativa e patrimonial do prédio para o então Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Esta instituição restaurou a edificação para transformá-la em um museu voltado à preservação da história da mineração do ouro na antiga Capitania de Minas Gerais. Em 23 de abril de 1945, Getúlio Vargas, presidente da República à época, criou, por decreto, o Museu do Ouro, cuja inauguração ocorreu em 1946. Em 28 de junho de 1950, o museu foi tombado como Patrimônio Nacional (BRASIL, 2022?).

Guignard capta a vista lateral esquerda do prédio do museu, a partir do seu pátio interno. Na imagem, vemos um sobrado cujo andar térreo apresenta porções do piso revestido por pedras, do tipo lajeado. Na aresta das paredes do prédio, à esquerda da imagem, vemos parte interna do muro, com base em alvenaria de pedra e rematado com pingadeira feita de telhas, descrita com linhas onduladas. À direita, um lance de escadas de pedra, com um guarda-corpo simples, em cuja base se encontra um vaso. Na parede contígua à escada, destaca-se uma janela com esquadria que aparenta ser talhada em madeira. No andar superior, vemos duas aberturas de janelas, uma delas desenhada de forma incompleta, e a abertura de porta com verga reta e sobreverga em cornija. Os detalhes do cachorro, que sustenta o beiral do telhado, são trabalhados de forma engenhosa, iniciando-se, à direita, com linhas que conformam, com precisão, a forma das peças e que vão se desfigurando à medida em que se encaminha para a esquerda da imagem.

No capítulo 10, “A capela chinesa”, Guignard nos entrega um dos seus mais encantadores desenhos: a igreja de Nossa Senhora da Esperança, também denominada Nossa Senhora da Expectação do Parto ou Nossa Senhora do Ó (figura 109), qualificada, com muita propriedade, por Lúcia Machado de Almeida (1952, p. 73) como “minúscula e preciosa obra-prima da arte barroca, onde se fundem, inesperadamente e com rara felicidade, o Ocidente e o Oriente.”

Figura 109 - Alberto da Veiga Guignard, Sem título (Igreja de Nossa Senhora do Ó), c. 1948-1951. Ilustração.



Fonte: ALMEIDA, Lúcia Machado de. **Passeio a Sabará**. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1952, p. 74.

Fundamentada nos trabalhos de restauração executados pelo antigo Serviço do Patrimônio Histórico Artístico Nacional (SPHAN), Lúcia Machado de Almeida nos revela detalhes bastante relevantes acerca da estrutura arquitetônica original da Igreja de Nossa Senhora do Ó:

No curso de reparações recentes, feitas pelo Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, foram descobertos os alicerces da sineira, com os símbolos que encimavam a torre, terminada pela cruz: o escorpião, o sol, a lua e a esfera armilar. Isso veio provar que o frontispício oitavado com a torre atual são posteriores à primitiva (*sic*) construção. Nesse caso a igreja teria sido originariamente levantada segundo os moldes clássicos de capela bandeirante, isto é, com quatro paredes simples e torre lateral, independente da construção, como hoje ainda se vê, na igreja do Padre Faria, em Ouro Preto e outras. Infelizmente há pouquíssima documentação sobre a capela Nossa Senhora do Ó (ALMEIDA, 1952, p. 75).

Datada de 1717 e tombada em 1938, a igreja localizada no largo do Ó, parte alta da Rua Nossa Senhora do Ó, assoma na paisagem urbana de Sabará “com suas linhas singelas que sugerem um pagode chinês, branca e pequenina, entre casas humildes” (ALMEIDA, 1952, p. 74). Ao encontro dessa descrição feita pela escritora mineira, Guignard soube traduzir, com seu “timbre” e a cadência das linhas de seu desenho, a singular beleza da construção setecentista.

A perspectiva adotada por Guignard na composição do desenho foi projetada de modo tal em que a fachada chanfrada em três planos da igreja e o casario aos arredores fossem exibidos no espaço visual. Além disso, tal perspectiva descreve a localização privilegiada da capela na topografia urbana de Sabará, cuja sutil inclinação do terreno é descrita com a diligência dos traços de Guignard. A escolha dessa angulação, para a projeção de sua visão da igreja, e a acuidade do artista no traçado das linhas descrevem um quadro que se harmoniza com a imagem literária criada por Lúcia Machado de Almeida, quando esta escreve: “Depois de atravessar a antiga ponte Mãe Domingas sobre o Rio Sabará, siga-se pela rua da Usina, subindo à direita, até encontrar a rua Nossa Senhora do Ó, onde, no alto de um Largo, fica a linda igreja (ALMEIDA, 1952, p. 73).

O desenho apresenta a igreja assentada sobre base constituída por alvenaria de pedra e escadaria que se encontra com a soleira da porta de entrada. O frontispício é apresentado em toda a sua simplicidade composto por uma porta de almofadas de duas folhas, cuja cercadura sugere a presença de sobreverga encimada por cornija. Sobre a entrada, e nos outros dois planos da fachada chanfrada, há balcões com aberturas para janelas simples e rasgadas por inteiro, que dão frente para guarda-corpos guarnecidos de balaústres.

A torre apresenta coruchéu coroado por uma lua crescente encimada pela cruz. Ainda temos, à direita do desenho, um conjunto arquitetônico arranjado em peculiar angulação e composto por linhas inconclusas. O acabamento pitoresco do casario é dado pelas linhas verticais e rabiscadas que definem os postes de luz, as palmeiras e a vegetação que parece incrustada na pavimentação de pedra das calçadas da rua.

Contudo, o que salta aos olhos, ao observarmos esse desenho, é o detalhe do beiral do telhado da torre sineira, cujas extremidades arrebitadas, possivelmente em formato de folhas de acanto, são definidas por Guignard através de linhas que se curvam para cima, o que, notoriamente, remete-nos à arquitetura dos pagodes hindus, chineses e japoneses. Ao adotar uma perspectiva em que acentua essa peculiaridade da capela no desenho, Guignard sublinha a presença de aspectos formais da visualidade chinesa no barroco mineiro definida como um gênero de ornamentação que se convencionou chamar de chinesismo ou chinesice⁵².

Cumpramos ressaltar que os chinesismos ou chinesices estão presentes na arquitetura religiosa, e até na arquitetura civil, em várias regiões do Brasil. Contudo, em Minas Gerais o influxo do repertório visual da arte chinesa é preponderante e pode ser detectado em detalhes arquitetônicos, como nos telhados em forma de pagode, na escultura religiosa e na ornamentação de mobiliário, porcelanas, afrescos, painéis, retábulos, forros e portas (ROMEIRO & BOTELHO, 2003, p. 78).

Sobre a presença de elementos que remetem à arte chinesa na igreja de Nossa Senhora do Ó, Lúcia Machado de Almeida nos esclarece que:

Essa influência oriental no pequeno templo ainda não está suficientemente esclarecida. Segundo alguns, a igreja foi decorada por artistas provenientes das possessões portuguesas na Ásia. Outros são de opinião que isso não representa nada mais que um “maneiríssimo” (*sic*) bastante em moda na Europa no século dezoito, com reflexos no Brasil. Será interessante observar que noutras igrejas coloniais mineiras (Catas Altas, Mariana e Ouro Branco, por exemplo), repete-se discretamente esse “motivo” oriental. Segundo o costume da época, os artistas que trabalhavam nelas deixaram sem assinatura os seus trabalhos, impedindo que se fizesse um estudo mais positivo sobre o assunto (ALMEIDA, 1952, p. 78-79)

52 De acordo com Ávila, Gontijo & Machado (1996, p. 135), o termo chinesice se refere a “trabalho ornamental, geralmente pintado de vermelho, azul e ouro, à imitação oriental. Pode-se também falar de chinesices com relação aos painéis ou portas pintadas com motivos da China, existentes em algumas igrejas mineiras, a exemplo da Capela do Ó, em Sabará, e da Matriz da mesma cidade (N. Sra. da Conceição). Pintura de charão, verniz da China e do Japão, feito de laca e outros materiais”. Ainda, segundo Longobardi (2011, p. 9), “chinesices (como são chamadas em territórios brasileiro), ou *chinoiseries* (termo francês utilizado desde, pelo menos, o século XVII), são gêneros artísticos ornamentais europeus que fazem referência ao repertório visual das artes extremo-orientais. Esse gênero de ornamentação foi difundido em território luso-brasileiro entre os séculos XVII e XIX, como um desdobramento direto de sua intensa utilização na Europa Moderna. As chinesices, ou *chinoiseries*, incluem louças fabricadas na Europa, América do Norte ou na própria China, e quaisquer gêneros arquitetônicos ou ornamentais que incorporem referências diretas ou adaptadas a signos de origem extremo-oriental (Japão, Pegu [Vietnã], China, Índia, Malásia)”.

No capítulo 11, intitulado “A velha matriz de Nossa Senhora da Conceição”, encontra-se o desenho (figura 110) de uma das mais antigas igrejas de Minas Gerais, a matriz de Nossa Senhora da Conceição, cujas obras foram concluídas ainda na primeira década do século XVIII, em 1710.

Nessa paisagem, Guignard elaborou a vista lateral direita da matriz de Nossa Senhora da Conceição. A igreja apresenta-se ladeada pelo casario e exibe a topografia montanhosa de Sabará ao fundo. Não é possível visualizar maiores detalhes da fachada da igreja. O frontão é ondulado e parece ser decorado, ao centro, por óculo ou medalhão. Nas partes superiores de cada flanco das torres parece haver o desenho de óculos, com destaque para o desenho de um quadrilóbulo na parte superior da parede lateral da torre direita. A construção apresenta duas torres sineiras de seção quadrangular, com cobertura de telhas, possivelmente em quatro águas, encimadas pelos símbolos da igreja.

Figura 110 - Alberto da Veiga Guignard, Sem título (Igreja Nossa Senhora da Conceição), c. 1948-1951. Ilustração.



Fonte: ALMEIDA, Lúcia Machado de. **Passeio a Sabará**. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1952, p. 87.

Em seguida, analisaremos as ilustrações que figuram no livro *Passeio a Diamantina*, iniciando pela paisagem que se encontra entremeada no capítulo denominado “Primeiro encontro” (figura 111). Com linhas de aspectos simples e preciso, Guignard desenha a fachada completa de uma casa, com aberturas, simples e sem adornos, da porta e das quatro janelas. Contígua a esta edificação, temos parte da fachada de uma casa, com a abertura completa de uma janela e o desenho incompleto da abertura da porta. Guignard destaca aspectos geometrizarantes dos telhados, esmerando-se no detalhamento da trama das telhas e dos beirais,

a despeito do desenho do madeiramento do telhado da casa à esquerda parecer um tanto instável.

Figura 111 - Alberto da Veiga Guignard,
Sem título (Capistrana), c. 1948-1951.
Ilustração.

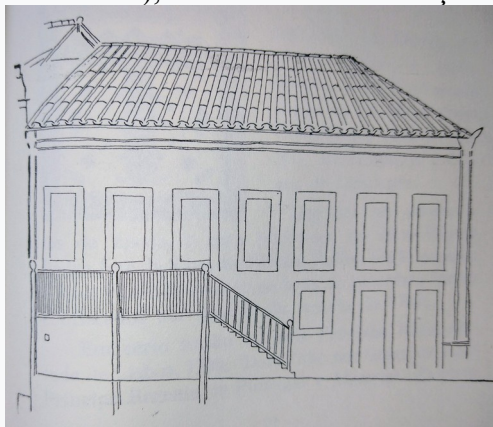


Fonte: ALMEIDA, Lúcia Machado de. **Passeio a Diamantina**. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1960, p. 82.

Contudo, o destaque dessa paisagem se concentra no desenho do calçamento da rua cuja construção gráfica criada por Guignard se integra, plenamente, com a perspectiva de Lúcia Machado de Almeida quando ela escreve: “Observa-se o calçamento pitoresco de algumas ruas, feito com lajes largas e lisas no centro e seixos miúdos – o chamado ‘pé de moleque’ – nos lados. Trata-se da encantadora ‘Capistrana’, tão típica de Diamantina (ALMEIDA, 1960, p. 82).

Ao iniciarmos o capítulo 4, cujo título é “O Museu do Diamante”, temos um desenho da fachada do prédio do Museu do Diamante elaborada com linhas simples que descrevem os aspectos mais elementares de sua constituição arquitetônica (figura 112). O desenho apresenta a edificação de forma bastante despojada de ornamentações, com aberturas para duas portas e uma janela, no andar térreo, e aberturas de seis janelas, no andar superior. Uma escada com balaustrada, possivelmente feita de ripas de madeira, e com guarda-corpo simples está posta da metade da fachada da edificação em direção à esquerda. À direita, na estrutura da construção, temos uma coluna, sem caneluras em seu fuste, encimada por capitel aparentemente da ordem dórica. O detalhamento do telhado, com suas telhas curvas desenhadas minuciosamente, é o que encanta nosso olhar ao observarmos essa imagem.

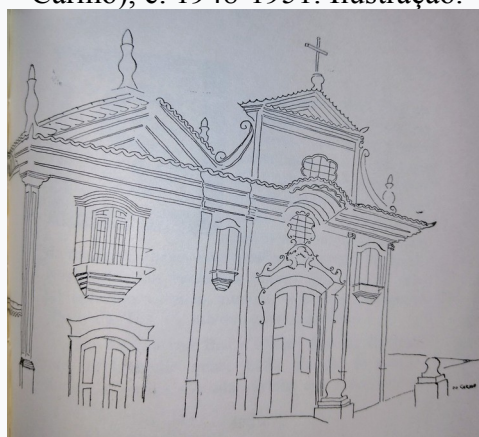
Figura 112 - Alberto da Veiga Guignard, Sem título (Museu do Diamante), c. 1948-1951. Ilustração.



Fonte: ALMEIDA, Lúcia Machado de. **Passeio a Diamantina**. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1960, p. 97.

A ilustração da Igreja do Carmo (figura 113), que se encontra na abertura do capítulo 6, prende nossa atenção devido à profusão de detalhes para descrever os aspectos arquitetônicos da igreja setecentista. Ao contrário da imagem anterior (figura 112), por exemplo, onde Guignard optou pela economia de linhas, na ilustração da Igreja do Carmo o artista nos oferece uma prodigalidade de tipos de linhas para expressar sua visão da edificação.

Figura 113 - Alberto da Veiga Guignard, Sem título (Igreja do Carmo), c. 1948-1951. Ilustração.



Fonte: ALMEIDA, Lúcia Machado de. **Passeio a Diamantina**. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1960, p. 121.

O desenho apresenta a fachada da igreja, com portada principal composta por ombreiras retas, verga em arco abatido, sobreverga em cornija, encimada por painel ornamental. Este é composto por volutas e adornos e, acima dele, há uma abertura para o óculo. O frontispício possui um acento horizontal onde se destaca a cimalha saliente e que se encurva para o posicionamento do óculo. O frontão retangular possui volutas em suas laterais, é rematado por

um pequeno frontão ornamentado por telhas em bica e coroado por uma cruz. Nas laterais da entrada e no outro plano da fachada, à esquerda, há balcões com aberturas para janelas simples, de duas folhas, e que aparentam ser rasgadas por inteiro, que dão frente para guarda-corpos. Nos pontos que parecem destinados aos contrafortes, há pináculos como remate decorativo.

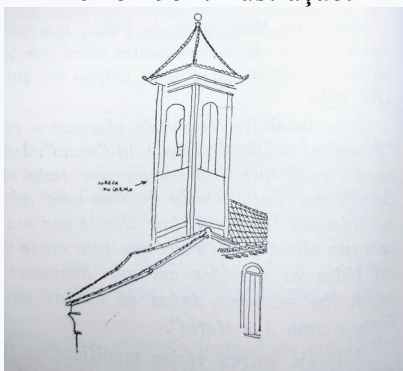
Após contendas envolvendo o contratador João Fernandes, “prior da irmandade em 1759 e 1765”, que insistia “que a igreja fosse levantada junto à casa do Contrato, apesar da posição pouco favorável”, e os Irmãos da Ordem Terceira que “desejavam construir o templo dedicado a sua padroeira em local elevado que dominasse a paisagem”, a igreja Nossa Senhora do Carmo foi construída entre os anos de 1760 a 1765, sob custeio do contratador João Fernandes (ALMEIDA, 1960, p. 124). A Igreja é um marco imponente na paisagem urbana de Diamantina e destaca-se por ser a única na cidade que não possui torre frontal.

Em relação à torre sineira da igreja do Carmo, um dado relevante nos é revelado por Lúcia Machado de Almeida:

A igreja sofreu várias modificações (1819-1830-1859-1898-1932) até que foi definitivamente restaurada pelo Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Uma das primeiras providências dessa Repartição foi repor no lugar primitivo – parte detrás do templo – a torre do sino, que a Irmandade em certa ocasião transportara para a frente da igreja. Diz a lenda que a sineira fora originariamente colocada desse modo a pedido de Chica da Silva – cuja casa ficava próxima, a fim de que o badalar do sino não lhe perturbasse o sono. (ALMEIDA, 1960, p. 125-126).

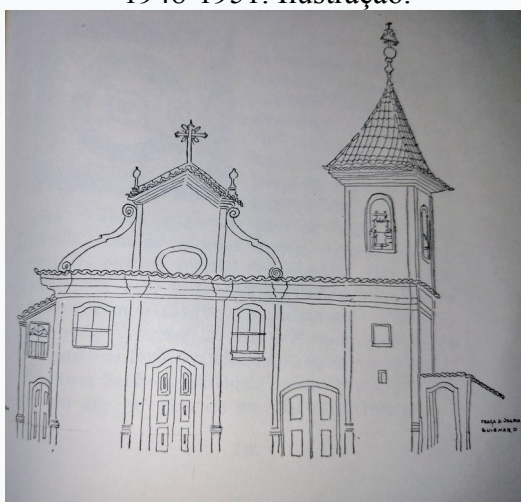
Para atribuir lustro à informação expressa de forma tão encantadora pela escritora mineira, Guignard nos brinda com um desenho de linhas delicadas, onde o torre sineira da Igreja do Carmo se apresenta detrás da edificação, com torre quadrangular, cujo telhado, com extremidades voltadas para cima, é encimado por esfera (figura 114).

Figura 114 - Alberto da Veiga Guignard, Sem título (Torre sineira da Igreja do Carmo), c. 1948-1951. Ilustração.



No desenho da igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos (figura 115), que abre o capítulo homônimo, Guignard exibe a curiosa fachada da igreja, com torre quadrangular, finalizada por telhado em forma piramidal, coroada pelos símbolos da igreja. A fachada apresenta, no tramo central, aberturas para duas janelas superiores que ladeiam a porta central, isenta de ornamentações. Na fachada frontal há, ainda, outras duas portas laterais, também singelas, uma no recuo do lado esquerdo e outra entre os cunhais do corpo da igreja e da torre. O frontão possui um óculo, no tramo central, e, nas laterais, volutas que partem da parte inferior da empena e se expandem na verga até a cimalha de arremate retilíneo. A cumeeira é encimada por uma cruz. O detalhe que chama a atenção ao observarmos a composição é a falta de uma linha que defina o tipo de alicerce no qual está localizada a edificação, cuja base parece apagada no desenho.

Figura 115 - Alberto da Veiga Guignard, Sem título (Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos), c. 1948-1951. Ilustração.



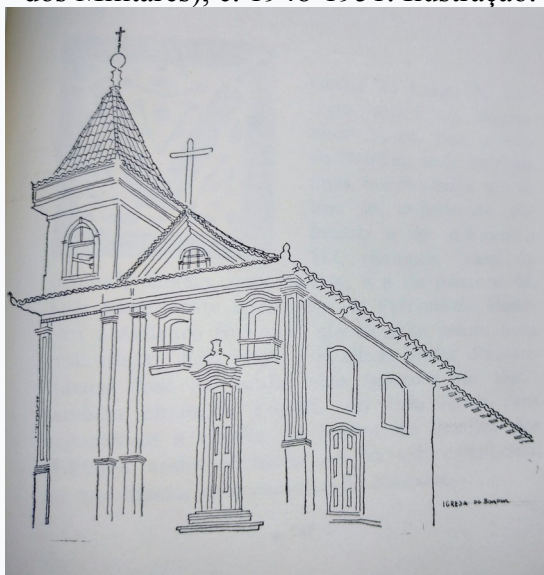
Fonte: ALMEIDA, Lúcia Machado de. **Passeio a Diamantina**. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1960, p. 133.

O capítulo denominado “O Senhor do Bonfim dos Militares” possui duas ilustrações feitas por Guignard: uma da Capela do Senhor do Bonfim dos Militares (figura 116) e outra de uma típica edificação da arquitetura colonial de Diamantina, chamada “casa de óculos” (figura 117).

A capela do Senhor do Bonfim dos Militares que, segundo Lúcia Machado de Almeida (1960, p. 147), é “assim chamada por ter sido construída, ao que dizem, com esmolas de soldados”, é apresentada, a exemplo do desenho anterior (figura 115), sem definição da base da edificação pelos traços do desenho. Guignard elaborou um desenho que apresenta as fachadas frontal e lateral esquerda da igreja. O frontispício apresenta portada encimada,

aparentemente, por um ornato trabalhado, sendo ladeada por duas aberturas de janelas rasgadas por inteiro guarnecidas com guarda-corpos. O frontão triangular possui óculo ao centro. O telhado, acima da cimalha, apresenta beiral com telhas curvadas para cima e sobre a cumeeira há uma cruz. A torre sineira possui telhado em forma piramidal cobertura de telhas capa e é encimado por esfera e cruz.

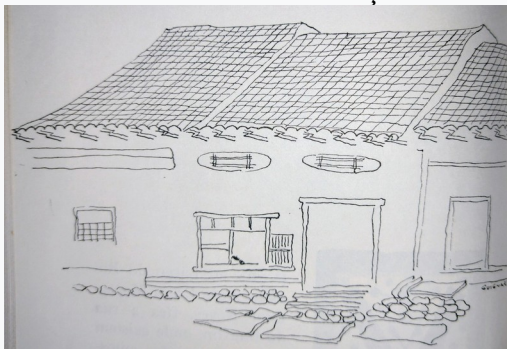
Figura 116 - Alberto da Veiga Guignard, Sem título (Capela do Senhor do Bonfim dos Militares), c. 1948-1951. Ilustração.



Fonte: ALMEIDA, Lúcia Machado de. **Passoio a Diamantina**. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1960, p. 145.

No desenho da “casa de óculos” (figura 117), Guignard nos oferece uma imagem bastante pitoresca da paisagem urbana da Diamantina setecentista. O artista focaliza a fachada dessa construção onde se destacam dois óculos em formato elipsoidal. Há, também, duas aberturas para portas, aparentemente sem vedação, e duas aberturas para janelas, sendo uma delas menor, à esquerda, com esquadrias do tipo guilhotina e a outra maior, próxima à porta, com duas folhas de abrir. Das soleiras das portas em direção às ruas, mais uma vez, Guignard realça o pavimento típico das ruas diamantinenses, constituído por “capistranas” e “pé de moleque”. A trama das telhas, estendendo-se até os cachorros enviesados do beiral, são trabalhados com muita diligência e engenho pelo traço do artista.

Figura 117 - Alberto da Veiga Guignard, Sem título (Casa de óculos), c. 1948-1951. Ilustração.



Fonte: ALMEIDA, Lúcia Machado de. **Passeio a Diamantina**. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1960, p. 148.

No capítulo “O mercado e a primeira rua do Tijuco”, Guignard compôs o desenho (figura 118) do antigo mercado de Diamantina, o qual, segundo Lúcia de Almeida,

“mandou-o construir o Tenente Joaquim Casimiro Lages, em 1835, com a dupla finalidade de lhe servir de residência e casa de comércio. O Tenente Casimiro tinha bom coração, e ficava penalizado vendo os tropeiros que traziam a mercadoria dormirem ao relento. Pensando nisso, mandou fazer um rancho ligado a sua casa, a fim de abrigar a todos (ALMEIDA, 1960, p. 166).

Guignard nos oferece um desenho do antigo mercado que focaliza sua fachada frontal, a qual se mostra aberta em arcadas vedadas por parapeitos. As arcadas possivelmente se repetem, ao longo da edificação, no eixo central longitudinal com vistas a dar suporte à estrutura do telhado constituído por telhas capa desenhadas cuidadosamente pelo artista. À frente da construção, um poste de iluminação é desenhado de forma oblíqua, assim como os muitos esteios de pau distribuídos na parte central da imagem, nos quais, a exemplo das argolas de amarrar solípedes, os tropeiros prendiam burros, mulas e cavalos. Estes elementos figurativos, poste de luz e esteios de amarrar, justamente por não exibirem suas extremidades fixas a um substrato delineado que represente o chão conferem uma noção da topografia irregular do terreno. Do mesmo modo, a alvenaria de pedra, desenhada na base da edificação do mercado, dá indícios da leve inclinação do terreno onde se localiza o prédio.

Figura 118 - Alberto da Veiga Guignard, Sem título (O mercado), c. 1948-1951. Ilustração.

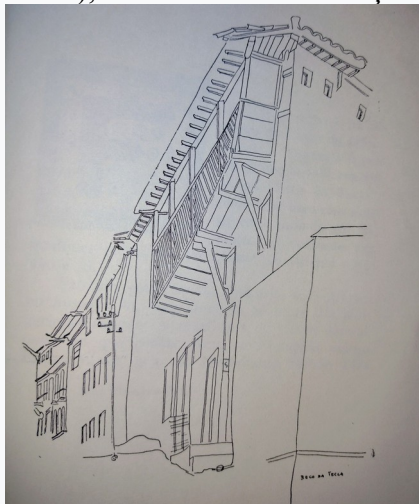


Fonte: ALMEIDA, Lúcia Machado de. **Passeio a Diamantina**. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1960, p. 166.

No capítulo denominado “Vestígios do Oriente”, existem duas ilustrações nas quais Guignard nos oferece uma vista dos aspectos peculiares presentes na paisagem urbana da Diamantina setecentista através da expressividade das linhas de seu desenho e de uma perspectiva linear desconcertante, que foge do parâmetro ortogonal e cria um afunilamento progressivo do espaço bastante peculiar. Isso se dá na composição dos desenhos que mostram as características do casario da Rua da Quitanda, no Beco da Tecla (figuras 119 e 120), mais precisamente de uma determinada casa cuja varanda em balanço, segundo Lúcia Machado de Almeida, “tem qualquer coisa que faz pensar no Oriente” (ALMEIDA. 1960, p. 171).

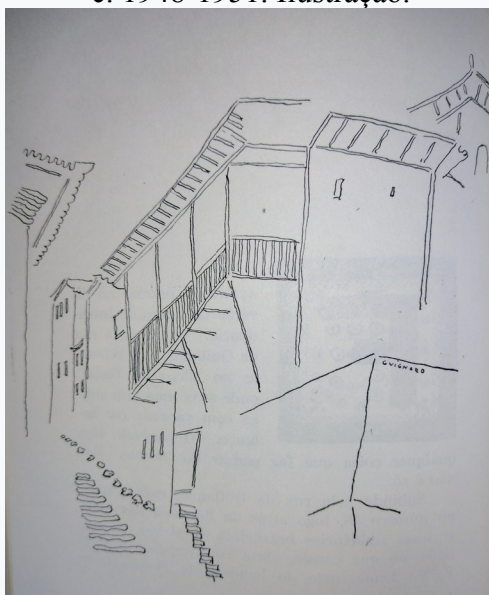
O primeiro desenho (figura 119), posicionado logo na abertura do capítulo, possui um aspecto mais elaborado, enquanto o segundo (figura 120) possui as feições de um esboço, cuja intenção possivelmente se voltasse muito mais à marcação dos elementos essenciais, presentes na paisagem observada pelo artista, no campo visual do papel.

Figura 119 - Alberto da Veiga Guignard, Sem título (Beco da Tecla), c. 1948-1951. Ilustração.



Fonte: ALMEIDA, Lúcia Machado de. **Passeio a Diamantina**. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1960, p. 169.

Figura 120 - Alberto da Veiga Guignard, Sem título (Beco da Tecla), c. 1948-1951. Ilustração.



Fonte: ALMEIDA, Lúcia Machado de. **Passeio a Diamantina**. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1960, p. 172.

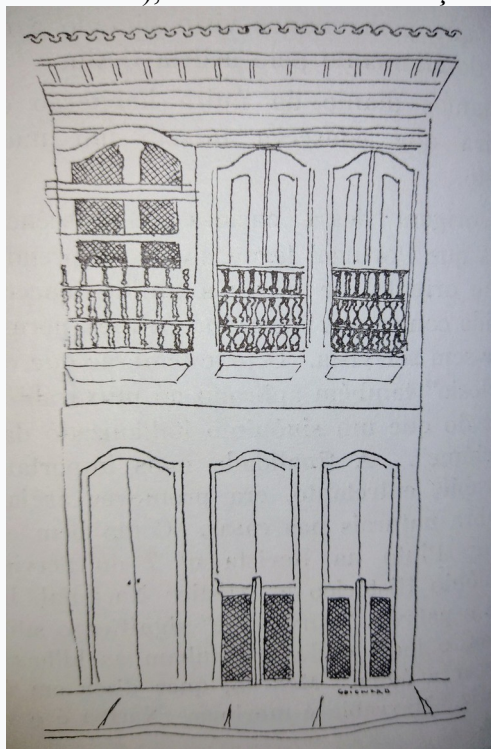
Contudo, a ênfase à presença de traços do Oriente na arquitetura da Diamantina setecentista é dada, pela escritora mineira, à “única habitação colonial brasileira que conserva intacto um muxarabiê completo” (ALMEIDA, 1960, p. 173), cuja fachada é desenhada por Guignard com toda a elegância de seu traço (figura 121).

O desenho mostra a fachada principal da casa, cujo primeiro pavimento apresenta três portas com ombreiras e vergas simples. O segundo pavimento apresenta três sacadas com guarda-corpos guarnecidos de balaústres de madeira torneada, sendo que duas delas, a do centro e a da direita, possuem aberturas para janelas de duas folhas, rasgadas por inteiro. O muxarabiê, ou muxarabi, corresponde ao balcão da esquerda, completamente vedado por treliças.

Sobre a presença do muxarabi na arquitetura colonial de Diamantina, a escritora mineira nos conta que este tipo de balcão é uma

curiosa reminiscência dos mouros que Portugal legou ao Brasil [e] prende-se ao costume oriental de trazer a mulher encerrada e protegida contra os olhares masculinos, permitindo-lhe ver sem ser vista. [...] A finalidade mais importante do muxarabiê, entretanto, era promover arejamento e sombra naturais nas casas (ALMEIDA, 1960, p. 173).

Figura 121 - Alberto da Veiga Guignard, Sem título (Casa do Muxarabi), c. 1948-1951. Ilustração.



Fonte: ALMEIDA, Lúcia Machado de. **Passeio a Diamantina**. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1960, p. 174.

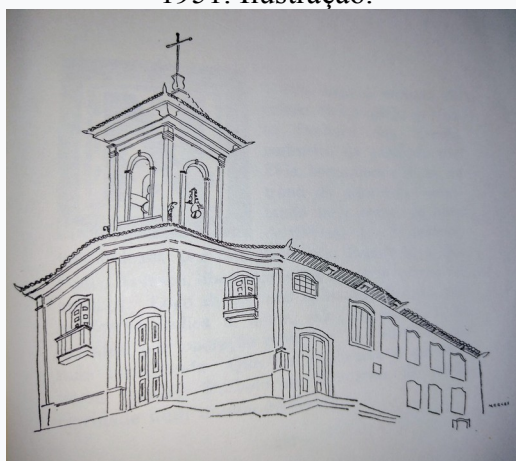
A ilustração da Igreja de Nossa Senhora das Mercês ou Igreja dos Mulatos (figura 122), localiza-se logo na abertura do capítulo denominado “A Igreja dos Mulatos”, cujo contexto que envolveu a sua construção é descrito, de modo delicioso, por Lúcia Machado de Almeida:

Essa igreja foi erguida à custa de esmolas e sacrifícios por membros descontentes da Irmandade do Rosário, que dela se desincorporaram, fundando a confraria de N. S. das Mercês. Segundo o termo de uma reunião havida na capela de N. S. do Rosário, em 1771, os mulatos que faziam parte da irmandade, ao se desligarem, fizeram “*Esta separação indecorosamente, com palavras menos decentes, dizendo ser esta uma irmandade de negros*”. A nova associação admitia “*toda a qualidade de pessoas, ainda pretos cativos e naturais da costa da Guiné, não só porque se persuadem que assim devem fazer, segundo os princípios da religião católica, como porque o compromisso da irmandade o determina e recomenda*” (ALMEIDA, 1960, p. 193, grifos da autora).

O desenho da Igreja das Mercês, de Guignard, traz um corte longitudinal do templo, mostrando sua fachada frontal formada por três tramos. No tramo central, temos uma porta de almofadas de duas folhas, de abrir, e nos tramos laterais, balcões com janelas de almofadas com duas folhas, de abrir, rasgadas por inteiro e que dão frente para guarda-corpos. Acima do tramo central do frontispício, há um campanário com telhado, em quatro águas, cujas

extremidades são rematadas com suas pontas voltadas para cima. A cumeeira é coroada por cruz. A fachada lateral possui uma porta de almofadas, acima da qual há um óculo, e muitas aberturas para janelas. Guignard destaca ainda, na fachada lateral da igreja, o beiral de cachorrada. Algumas poucas linhas são traçadas com vistas a configurar escadas que conduzem à porta lateral da igreja e também para definir o tipo de terreno onde se localiza a construção, dando a ideia de se tratar de uma área suavemente elevada.

Figura 122 - Alberto da Veiga Guignard, Sem título (Mercês), c. 1948-1951. Ilustração.



Fonte: ALMEIDA, Lúcia Machado de. **Passeio a Diamantina**. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1960, p. 189.

No capítulo intitulado “A casa da Glória”, Lúcia Machado de Almeida nos informa sobre o encantador e gracioso Passadiço da Glória, ícone da cidade de Diamantina,

[...] que foi o [edifício] mais requintado do Tijuco no século dezoito, [e que] pertenceu inicialmente a dona Josefa da Glória, razão pela qual começou a ser apelidado de “Casa da Glória”. [...]

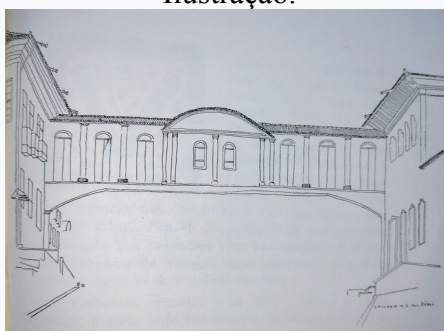
A “Casa da Glória” passou à coroa portuguesa e serviu de residência a vários intendentess. Foram estes – em princípio do século dezenove – os tempos áureos desse imponente solar colonial, que, na época, possuía capela interna e era rodeado de bosques artificiais e jardins entremeados de chafarizes barrocos (ALMEIDA, 1960, p. 200).

Além de ter servido de residência para os intendentess, a Casa da Glória foi transformada, em fins do século XIX, em sede do Segundo Bispado de Minas Gerais, residência oficial dos Bispos de Diamantina e, após algumas adaptações no prédio, passou a abrigar o Orfanato e, posteriormente, o Educandário Feminino de Nossa Senhora das Dores onde religiosas da ordem de São Vicente de Paulo recebiam órfãs e educandas. Desde 1979, quando o Ministério de Educação e Cultura adquiriu o prédio até os dias de hoje, a antiga Casa da Glória passou a sediar o Centro de Geologia Eschwege, órgão complementar do Instituto de Geociências da Universidade Federal de Minas Gerais. Cumpre dizer, ainda, que a

Casa da Glória recebeu visitas de ilustres estudiosos como Auguste de Saint-Hilaire, John Mawe, Barão Wilhelm Ludwig von Eschwege, J. B. Von Spix, Von Martius e muitos outros. Fato é que a edificação se integrou de tal modo à paisagem diamantinense que se tornou símbolo da campanha pela incorporação de Diamantina como Patrimônio Cultural da Humanidade pela UNESCO (ALMEIDA, 1960, p. 205-209; INSTITUTO DE GEOCIÊNCIAS/UFMG, 2022?).

Para ilustrar o capítulo sobre a Casa da Glória, Guignard elaborou um desenho (figura 123) com vista frontal do passadiço suspenso, que atravessa a via pública e conecta dois sobrados que são postos em perspectiva linear. O passadiço é delineado de modo a mostrar sua fachada, a qual é modulada, de forma simétrica, por pilares. O tramo central do passadiço, onde há duas aberturas para janelas, possui arremate superior constituído por cornija simples e por frontão em arco abatido. Ao longo do passadiço há portas, sem adornos, dotadas por bandeira. Na imagem, Guignard realça, com especial cuidado, o traçado da cimalha, dos beirais com cachorros e das biqueiras dos sobrados conectados ao passadiço.

Figura 123 - Alberto da Veiga Guignard, Sem título (Colégio N. Senhora das Dores), c. 1948-1951. Ilustração.

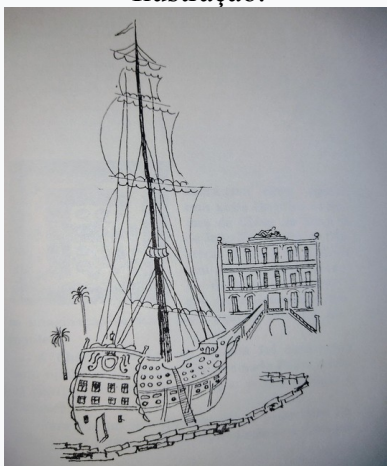


Fonte: ALMEIDA, Lúcia Machado de. **Passaio a Diamantina**. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1960, p. 197.

A última paisagem dessa segunda série de ilustrações localiza-se no capítulo denominado “As ruínas da chácara de Chica da Silva” (figura 124). Trata-se de uma imagem que mostra, em primeiro plano, a célebre galera, que o contratador João Fernandes mandou construir para Chica da Silva, cujos destroços aparecem cercados por fragmentos de muro de alvenaria de pedra que represavam as águas do lago artificial, conhecido como o “mar” da Chica. Duas palmeiras diminutas, à esquerda da embarcação, apresentam-se soltas no campo visual, sem um solo definido por traços. Ao fundo, assomam a fachada do solar, composta por três pavimentos, com dois lances de escada que conduzem à porta de entrada “de um casarão

outrora famoso, cercado de esplêndidos jardins com plantas exóticas” (ALMEIDA, 1960, p. 227).

Figura 124 - Alberto da Veiga Guignard, Sem título (Ruínas da Chácara de Chica da Silva), c.1948-1951. Ilustração.



Fonte: ALMEIDA, Lúcia Machado de. **Passeio a Diamantina**. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1960, p. 227.

Ao findarmos a análise da segunda série de ilustrações dos livros *Passeio a Sabará* e *Passeio a Diamantina*, evidencia-se, nesses desenhos, uma intenção descritiva das paisagens, onde é possível identificar o inequívoco interesse de Guignard na valorização e na expressividade da linha com vistas a realçar determinados aspectos das formas que compõem os conjuntos arquitetônicos registrados.

De igual modo, nesse segundo conjunto de paisagens é notória uma disposição de Guignard em trabalhar as texturas das superfícies, haja vista o tratamento dedicado à descrição do pavimento de ruas e da alvenaria de pedras de muros e edificações (figuras 101, 102, 105, 107, 108, 111, 117, 118 e 121).

Com imenso arrojo criativo, próprio daquele que domina sua técnica, Guignard confere destaque à interação figura-fundo que, em algumas paisagens dessa segunda série de ilustrações (figuras 105, 107, 109, 118, 119, 120 e 124), apresenta-se em perspectivas que abdicam da projeção ortogonal. Próprio do seu olhar pessoal para com a natureza e para as coisas do mundo, Guignard foi progressivamente verticalizando o plano da paisagem, com seus os elementos figurativos sublimando numa espécie de ascensão ao céu.

Cumprе ressaltar ainda que, nessa série de paisagens de Sabará e de Diamantina, Guignard, em consonância com o texto de Lúcia Machado de Almeida, confere destaque ao

estado de arruinamento e abandono em que se encontram alguns conjuntos arquitetônicos e monumentos das cidades históricas de Sabará e de Diamantina (figuras 101, 102, 104, 105, 107, 108, 109, 111, 117, 118 e 124).

Mais que atribuir um caráter de pitoresco à paisagem, onde aspectos formais do ruínismo se fazem presentes, os desenhos de Guignard transmitem uma noção das ruínas como elementos capazes de aflorar o passado no presente e de revelarem a evolução histórica, paisagística e, mesmo, a decadência dessas cidades históricas e sua sociedade.

O potencial da ruína no sentido de fazer emanar o passado no presente é manifestada por Georg Simmel quando ele escreve que

A ruína cria a forma presente de uma vida passada, não segundo seus conteúdos ou restos, mas segundo seu passado como tal. Isto constitui também a sedução das antiguidades, sobre as quais somente uma lógica limitada poderia afirmar que uma imitação absolutamente exata se lhes igualaria em valor estético. Não importa se somos traídos em um caso específico – com aquele fragmento que temos perante os olhos, dominamos espiritualmente todo o período desde seu surgimento. O passado com seus destinos e suas mudanças é reunido neste momento de observação estética (SIMMEL, 1998, p. 144).

Guardiãs das vivências e experiências que pautaram a vida das pessoas naquele espaço, as ruínas são depositárias de história, simbolismos e preservam a memória de determinados grupos, transformando-se, portanto, em *lugares de memória* de determinada sociedade (NORA, 2008).

Nessa perspectiva, as imagens construídas tanto pelos desenhos de Guignard como pelo texto de Lúcia Machado de Almeida colaboram para dismantelar uma visão das ruínas como meros vestígios de edificações sem valor algum no espaço urbano. Pelo contrário, ao fazer uso de uma linguagem gráfica em que ressalta o estado de abandono, as marcas deixadas pela passagem do tempo e pela dinâmica das forças da natureza sobre a arquitetura e a paisagem urbana que constituem o patrimônio de Sabará e de Diamantina, Guignard logrou elaborar uma imagem que contribuiu para a valorização do patrimônio cultural, artístico e natural dessas cidades históricas e, por conseguinte, para a exortação acerca da necessidade da preservação patrimonial por parte do Estado e de suas instituições, sobretudo o SPHAN.

Para mais, ao sublinhar as singularidades da paisagem em ruínas que tinha diante de seus olhos, Guignard lhe conferiu uma aura de local de fruição. Assim, as cidades históricas de Sabará e de Diamantina, por possuírem paisagens culturais únicas, adquiriram um *status* de atrativo turístico e, dessa forma, passaram a ser vistas como locais que mereciam ser visitados em razão de seu ineditismo e por abrigarem espaços de memória. Nesse sentido, as ilustrações

de Guignard também se coadunam com uma outra proposta aspirada pelos livros *Passeio a Sabará* e *Passeio a Diamantina*, a de roteiro de viagem para essas cidades históricas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O movimento dos ventos é tão silencioso/ mas traz sentimentos esquisitos/ que fazem lembrar nossa infância desfalecida. Viver é sacrificar-se/ mas sentir é viver.⁵³

Poema de Guignard no álbum de Marielza Lima

Desenho e paisagem, dois caminhos trilhados por Guignard em sua jornada de descoberta do mundo e de se descobrir nele. O desenho, modo expressivo que desvela em códigos visuais a paisagem que Guignard tinha diante de seus olhos, é composto por linhas que, como se fossem suas palavras ou gestos, jamais se repetiram no fluir do tempo e no espaço.

As linhas de seu desenho adquiriram formas de expressão que transitaram de um aspecto mais incisivo na demarcação e materialização dos elementos figurativos – como se o seu lápis fosse um buril ou estilete gravando o contorno da figura sobre o papel – à delicadeza das linhas que, muitas vezes, não chegavam a se completar na definição das formas. Nesse último caso, o desenho de Guignard mobiliza a nossa imaginação no sentido de concluir a feição das formas e de comunicação da mensagem, caminho expressivo desenvolvido e aperfeiçoado em suas paisagens imaginárias ou “imaginantes” como ele próprio preferia denominá-las.

O desenho de Guignard foi, pouco a pouco, desmaterializando a paisagem, tornando-a volátil, etérea, metafísica. Seu olhar sensível voltado para o espaço que o envolvia logrou criar desenhos de traços muito peculiares onde a paisagem foi se verticalizando, sublimando, elevando-se aos céus, adquirindo aspectos que remetiam ao orientalismo. A vista de uma mesma paisagem poderia adquirir, no papel, perspectivas várias e, muitas vezes, fora dos paradigmas clássicos, justamente por refletir o olhar pessoal e genuíno do artista.

O ermo e o silêncio das paisagens de elevadas altitudes que convidam à contemplação, as montanhas e as águas que compunham os fundos de pintura de Leonardo da Vinci – o mestre que Guignard tanto admirou – marcaram a sua formação e produção artísticas. Mas, muitas outras camadas vieram se somar ao repertório cultural do artista. Durante os anos vividos na Europa, Guignard pode ver e vivenciar o desenvolvimento das vanguardas nas

⁵³ Poema que consta no livro de Lélia Coelho Frota (1997, p. 174).

artes, como o expressionismo, cubismo, surrealismo, entre outras. De volta ao Brasil, redescobre o seu país natal, extasiando-se com sua natureza, plena de cores e de brilho, que foi traduzida pelo mestre em suas paisagens notoriamente modernas.

É sobretudo nas paisagens de Guignard que mais podemos identificar o seu deslumbramento diante do novo, a sua disposição em sair de uma “zona de conforto”, a sua busca pelo conhecimento e aperfeiçoamento contínuos sem, contudo, abdicar do legado dos clássicos. “Arte moderna, mas com base clássica”⁵⁴ como disse o próprio artista.

A paisagem natural e a da arquitetura das cidades históricas mineiras, fixadas na mente pelo estímulo do olhar, foram apreendidas pelo lápis que criou, no papel, traços carregados de emoção. Mas, as emoções que permeiam a vida humana, assim como o vento, mudam de direção, transmutam-se perante novas experiências e vivências que se nos apresentam. Como diria Guimarães Rosa, “a vida é assim: esquenta e esfria, aperta e daí afrouxa, sossega e depois desinquieta”. E é dentro dessa dinâmica própria do viver humano que Guignard, diante de uma mesma paisagem, poderia desenhá-la sob perspectivas as mais diversas e inusitadas, com traços ainda mais requintados e únicos a cada vez que a mirasse. Nesse sentido, a sua trajetória artística antes de se pautar pela busca da aquisição de uma linguagem específica, foi marcada pela dinâmica, pela valorização do processo mais do que da meta, pelo aprimoramento constante, pela persistência no aprendizado e no trabalho, os mesmos princípios com os quais o mestre inspirou seus alunos.

Tendo em vista o momento de intenso debate em torno das questões nacionalistas que reverberavam nos mais diversos âmbitos da vida nacional, as paisagens de Guignard – e, igualmente, as suas obras de outros gêneros – foram marcadas pelas contradições e ambiguidades do ambiente artístico e cultural brasileiro que buscava, à época, atualizar e conferir modernidade e identidade à sociedade e à natureza do Brasil. Nesse sentido, a obra de Guignard é moderna e atendeu à demanda pela busca de uma identidade nacional em voga no meio artístico e cultural sem, contudo, deixar-se cooptar pelo nacionalismo oficializado por governos e instituições de momento.

Guignard logrou conferir uma “cara” ao Brasil na medida em que, unindo o seu domínio de técnicas artísticas, o seu olhar sensível e sua imaginação permeada de sonhos, soube

54 Em 1958, Guignard respondeu, por escrito, a um questionário elaborado por Carlos Galvão Krebs. Em 1975, Krebs enviou, por carta, uma cópia ao escritor Murilo Rubião. Em resposta à pergunta “Em arte, segue alguma corrente ou escola?”, Guignard escreveu: “Arte moderna, mas com base clássica” (KREBS, Carlos Galvão. [Correspondência]. Destinatário: Murilo Rubião. Porto Alegre, 18 ago. 1975. 1 carta pessoal. Assinatura de Carlos Galvão Krebs. Disponível em: <<https://acervodigital.secult.mg.gov.br/museu-casa-guignard-mcg/136519-2/>>. Acesso em 12 novembro de 2021).

perceber e traduzir, em toda a sua poesia e delicadeza, a natureza do seu país, suas montanhas, seu céu, seu povo, sua arquitetura, suas festas.

À guisa de conclusão, cumpre enfatizar que o presente trabalho focalizou prioritariamente uma parcela da produção gráfica de paisagens de Guignard, bem como a trajetória e as redes de sociabilidade do artista sob a perspectiva das categorias do método da história da arte e da história intelectual. Assim, em razão da delimitação específica do presente estudo, outros aspectos relevantes, como a relação entre a memória social e a cultura visual, reflexão acerca dos lugares de memória, a recepção de sua obra de gênero paisagístico, foram tão somente tangenciados por esse estudo. Portanto, cabe a sugestão desses temas para uma investigação mais aprofundada em trabalhos futuros associados a Guignard e à sua produção gráfica de paisagens.

REFERÊNCIAS

ACERVO ESTADÃO. Acervo digital de O Estado de São Paulo, c2007-2023. Seção Artes e artistas, Cinema, Rádio, Palcos e Circo. Disponível em: <<https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19480716-22443-nac-0006-999-6-not>>. Acesso em 10 de julho de 2022.

ALBERTI, Leon Battista. **Da pintura**. 4ª Edição rev., Campinas: Editora da Unicamp, 2014.

ALMEIDA, Lúcia Machado de. [Depoimento concedido a] Carlos Zílio. **A Modernidade em Guignard**, Rio de Janeiro: PUC-Rio, 1982, p. 143.

_____, Lúcia Machado de. **Passeio a Diamantina**. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1960.

_____, Lúcia Machado de. **Passeio a Diamantina**. Prefácio de Júnia Ferreira Furtado - Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017.

_____, Lúcia Machado de. **Passeio a Sabará**. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1952.

_____, Lúcia Machado de. **Passeio a Sabará**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

ALMEIDA, Marta de. O sublime na modernidade. **Prometeus Filosofia em Revista**. Aracaju. Ano 2 – nº. 4 Julho-Dezembro/2009, p. 62-72. Disponível em: <<https://seer.ufs.br/index.php/prometeus/article/view/739>>. Acesso em 13 de outubro de 2021.

AMARAL, Aracy A. **Blaise Cendrars no Brasil no Brasil e os modernistas**. São Paulo: Editora 34, 1997.

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

ANDRADE, Mariza Guerra de. Estudo crítico. In: TORRES, João Camillo de Oliveira. **O homem e a montanha**: introdução ao estudo das influências da situação geográfica para a formação do espírito mineiro. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011, p. 17-44.

ANDRÉS, Maria Helena. Guignard, o mestre. **Estudos Avançados** [online]. 1996, v. 10, n. 28, pp. 319-330. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/S0103-40141996000300014>>. Epub 07 Jun 2005. ISSN 1806-9592. <https://doi.org/10.1590/S0103-40141996000300014>.

ARANHA, José Pereira da Graça. **A esthetica da vida**. Rio de Janeiro: Livraria Garnier, 1921. Disponível em: <<https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/3930>>. Acesso em 21 de maio de 2021.

ARAUJO, Pedro Correia. A exposição de artistas de idioma alemão na Escola Nacional. **Correio da Manhã**. Rio de Janeiro, Ano XXX número 11.182, p. 6, 31/05/1931. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=089842_04&pasta=ano>

[%20193&pesq=exposi%C3%A7%C3%A3o%20pro%20arte&pagfis=7158](#)>. Acesso em 11 de agosto de 2020.

ARGAN, Giulio Carlo. “Clássico e Romântico. *In*: _____. **Arte Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 11-74.

ATIVIDADES das edições João Calazans. Letras e Artes: Suplemento de **A Manhã**. Rio de Janeiro, Ano 4º., número 179, p. 7, 01/10/1950. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=114774&pasta=ano%20195&pesq=edi%C3%A7%C3%B5es%20jo%C3%A3o%20calazans&pagfis=2361>>. Acesso em: 05 de outubro de 2022.

AULICINO, Marcos Rodrigues. **O distante próximo, o próximo distante**: a elaboração de um espaço imaginário nas paisagens de Guignard. 2007. 227p. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP. Disponível em: <<https://hdl.handle.net/20.500.12733/1605891>>. Acesso em: 23 julho. 2019.

AUTORES E LIVROS. Autores e Livros: Suplemento literário de A Manhã (RJ) -1941-1950, c1997-2023. Página de acesso ao Suplemento. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=066559&Pesq=%c3%a1lbum%20de%20Guignard&pagfis=341>>. Acesso em: 19 de agosto de 2019

ÁVILA, Affonso; GONTIJO, João Marcos Machado; MACHADO, Arnaldo Guedes. **Glossário de arquitetura e ornamentação do Barroco mineiro**. 3 ed. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro, 1996. (Coleção Mineiriana; série clássicos).

ÁVILA, Sara. [Depoimento concedido a] Sara Ávila, 1982. *In*: FROTA, Lélia Coelho. **Guignard**: arte e vida. Rio de Janeiro: Campos Gerais, 1997, p. 160-161.

BACHELARD, Gaston. “A miniatura”. *In*: _____. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1989, p. 157-187.

BANDEIRA, Manuel. Nesta crônica manifesta Manuel Bandeira grande entusiasmo pelos trabalhos do Grupo Guignard. **A Manhã**. Rio de Janeiro, Ano III, nº. 682, p. 5, 27/10/1943. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=116408&pasta=ano%20194&pesq=%22nova%20flor%20do%20abacate%22&pagfis=21120>>. Acesso em 10 julho de 2020.

BARATA, Mário. “Século XIX transição e início do século XX”. *In*: ZANINI, Walter (org.). **História geral da arte no Brasil**. São Paulo. Instituto Walter Moreira Salles, 1983, vol. I, p. 377-452.

BARONE, J. O Tratado da Pintura de Leonardo da Vinci e suas principais edições em acervos brasileiros. **Revista de História da Arte e da Cultura**, Campinas, SP, n. 2, p. 358-365, 1996. Disponível em: <<https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/rhac/article/view/15695/10491>>. Acesso em: 19 abr. 2023.

BESSE, Jean-Marc. “As cinco portas da paisagem – ensaio de uma cartografia das problemáticas paisagísticas contemporâneas”. *In*: _____. **O gosto do mundo** – exercícios de paisagem. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2014, p. 11-66.

BNDIGITAL. Biblioteca Digital da Fundação Biblioteca Nacional, c2023. Página inicial. Disponível em: <<http://bndigital.bn.gov.br/>>. Acesso em: 19 de agosto de 2019.

BORTULUCCE, Vanessa Beatriz. **Do simbolismo ao futurismo**: o desenho na obra de Umberto Boccioni. 2005. 375p. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, SP. Disponível em: <https://hdl.handle.net/20.500.12733/1601210>. Acesso em: 19 abr. 2022.

BOTANICUS. Peter H. Raven Library/Missouri Botanical Garden, c2005. Página inicial. Disponível em: <<http://botanicus.org>>. Acesso em: 15 de outubro de 2020.

BOURDIEU, Pierre. “Sobre o poder simbólico” e “A identidade e a representação. Elementos para uma reflexão crítica sobre a ideia de região”. In: _____. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil S.A., 1989, capítulos I e V.

BRANDÃO, Angela. Os desenhos das cidades históricas de Minas Gerais por Tarsila do Amaral. **I Colóquio Internacional do CBHA – CIHA**. São Paulo, p. 415-421, 2000. ISBN 85-901430-1-5. Disponível em: <http://www.cbha.art.br/coloquios/1999/arquivos/pdf/pg415_angela_brandao.pdf>. Acesso em: 20 de outubro de 2022.

BRASIL. Museu do Ouro. Sistema Brasileiro de Museus. **Instituto Brasileiro de Museus SBM/IBRAM**. [Brasília]: Secretaria Especial de Cultura, [2022?]. Disponível em: <<https://museudoouro.museus.gov.br/historico/>>. Acesso em 18 novembro 2022.

_____. **Decreto-lei nº 25**, de 30 de novembro de 1937. Organiza a proteção do patrimônio histórico e artístico nacional. Rio de Janeiro, Capital Federal: 1937. Disponível em: <https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/del0025.htm>. Acesso em 21 de outubro de 2021.

BRASIL, Bruno. A Manhã (Rio de Janeiro, 1925). **Hemeroteca da Biblioteca Nacional**. Rio de Janeiro, 28/07/2014 [on line]. Disponível em: <<https://bndigital.bn.gov.br/artigos/a-manha/>>. Acesso em 11 de agosto de 2021.

BRESCIANI, Maria Stella. “Forjar a identidade brasileira nos anos 1920-1940”. In: HARDMAN, F. F. (Org.). **Morte e Progresso**: cultura brasileira como apagamento de rastros. São Paulo: Editora Unesp, 1998.

BURKE, Edmund. **Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo**. Tradução, apresentação e notas: Enid Abreu – 2ª edição. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2013.

CAMPOS, Humberto de. Dois artigos de Humberto de Campos sobre Graça Aranha. Autores e Livros: Suplemento Literário de **A Manhã**. Rio de Janeiro, vol. II, número 10, p. 145, 29/03/1942. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=066559&pasta=ano%20194&pesq=gra%C3%A7a%20aranha&pagfis=627>>. Acesso em 15 de maio de 2022.

CARDOSO, Rafael. **Modernidade em preto e branco: Arte e imagem, raça e identidade no Brasil, 1890-1945**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

CARNEIRO, J. Ângelo; GUIMARÃES, V. L. O Turismo em Ruínas e sua Relação com as Categorias do Método Geográfico: uma análise a partir da Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos em Sabará, MG, Brasil. **Revista Turismo em Análise**, [S. l.], v. 30, n. 1, p. 98-116, 2020. DOI: 10.11606/issn.1984-4867.v30i1p98-116. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/rta/article/view/142858>>. Acesso em 15 nov. 2022.

CARPEAUX, Otto Maria. Panorama de Minas. Letras e Artes Suplemento de **A Manhã**. Rio de Janeiro, Ano 3º., nº. 138, 18/09/1949, p. 5-6. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/Hotpage/HotpageBN.aspx?bib=114774&pagfis=1801&url=http://memoria.bn.br/docreader#>>. Acesso em: 05 de outubro de 2022.

CARRAZZONI, André. Nos miradouros da Mantiqueira. **A Noite**. Rio de Janeiro, Ano XXXIV, num. 11.649, p. 3, 18/07/1944. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=348970_04&pasta=ano%20194&pesq=Carrazzoni&pagfis=28167>. Acesso em 21 de maio de 2022.

CASTRO, Hélder Brinate. Entre árvores e sangue: a natureza sublime do sertão. **Anais do CENA**. Uberlândia: EDUFU, volume 2, Número 1, 2016. Disponível em: <<http://www.ileel.ufu.br/anaisdocena/wp-content/uploads/2016/01/H%C3%A9lder-Brinate-Castro.pdf>>. Acesso em: 27 ago. 2021.

CASTRO, Priscila W. M. de. A explosão do olhar: a paisagem poética de Murilo Mendes. **Revista Inventário**. Salvador, n. 23, jul. 2019, p. 75-86. Disponível em: <<https://periodicos.ufba.br/index.php/inventario/article/view/29561>>. Acesso em 25 de junho de 2022.

CAUQUELIN, Anne. **A invenção da paisagem**. São Paulo: Martins Fontes Editora, 2007.

CENNINI, Cennino. **Il libro dell'arte**. Bauer Books, 2018. E-book Kindle.

CHARTIER, Roger. (Org.). **Práticas de leitura**. São Paulo: Estação Liberdade, 1996.

CHAVES, Amalia & MARGUELICHE, Juan Cruz. Humboldt y la construcción del paisaje hispanoamericano en Vues des cordillères (1810). **Geograficando**, vol.14, no. 1, e035, junio 2018. ISSN 2346-989X. DOI: <<https://doi.org/10.24215/2346898Xe035>>. Acesso em 14 de outubro de 2021.

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. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/2237-101X004007004>. Acesso em 19 ago. 2019.

_____, Márcia. **Os Arquitetos da Memória: Sociogênese das Práticas de Preservação do Patrimônio Cultural do Brasil 1930 a 1940**. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2ª. Edição, 2017.

COSTA, Dante. A exposição do Club de Cultura Moderna. **Boletim de Ariel: Mensario Critico Bibliographico Letras, Artes e Sciencias**. Rio de Janeiro, ano V, outubro de 1935, p. 20-21. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=072702&Pesq=mostra%20de%20arte%20social&pagfis=1017>>. Acesso em 15 de agosto de 2020.

DA VINCI, Leonardo. Trattato della pittura. In: SESONI, Francesco; GRADO, Francesco de (gravador). **Trattato della pittura di Lionardo da Vinci nuovamente dato in luce, colla vita dell'istesso autore, scritta da Raffaele Du Fresne. Si sono giunti i tre libri della Pittura, ed il trattato della Statua di Leon Battista Alberti, colla Vita del medesimo, e di nuovo ristampato, corretto, ed a maggior perfezione condotto**. Parigi [Paris, França]; Napoli [Nápoles, Itália]: appresso Giacomo Langlois, stampatore ordinario del Re Cristianissimo, al Monte S. Genovefa: nella stamperia di Francesco Ricciardo, a spese di Niccola, e Vincenzo Rispoli, 1651 [i.e. 1701], 1733. [16], 115, [8], 55 p., [2] f. de estampa, il. Disponível em: <http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_iconografia/icon1354454/icon1354454.pdf>. Acesso em: 19 maio 2022.

DEZENOVEVINTE. Revista 19&20, c2006-2023. Página inicial. Disponível em: <<http://www.dezenovevinte.net/>>. Acesso em: 06 de setembro de 2021.

DIAS, Elaine. **Paisagem e Academia: Félix-Émile Taunay e o Brasil (1824-1851)**. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

DIENER, P. A viagem pitoresca como categoria estética e a prática de viajantes. **PORTO ARTE: Revista de Artes Visuais**, [S. l.], v. 15, n. 25, 2009. DOI: 10.22456/2179-8001.10529. Disponível em: <https://seer.ufg.br/index.php/PortoArte/article/view/10529>. Acesso em: 27 abr. 2021.

_____. Nação e natureza na obra sobre o Brasil de C. F. Ph. Von Martius. Atas do XVI Congresso Internacional de AHILA: **El nacimiento de la libertad en la Península Ibérica y Latinoamérica**. San Fernando: Asociación de Historiadores Latinoamericanistas Europeos/Ayuntamiento de San Fernando, 2014; p. 2315-2328. Disponível em: <https://vbn.aau.dk/ws/portalfiles/portal/207022334/ACTAS_AHILA_2011.pdf>. Acesso em: 15 de outubro de 2021.

_____. 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.

DOSSE, François. **História e Ciências Sociais**. Bauru: Edusc, 2004.

_____, François. **La Marcha de las Ideas: historia de los intelectuales, historia intelectual**. Valencia, Universitat de Valencia, 2007.

DÓRIA, Renato Palumbo. **Entre o belo e o útil: manuais e práticas do ensino de desenho no século XIX**. Campinas: Editora da Unicamp, 2021.

DORIA PAMPHILJ. Galleria Doria Pamphilj, c2023. Página inicial. Disponível em: <<https://www.doriapamphilj.it/roma/>>. Acesso em: 25 de março de 2020.

DUQUE, Gonzaga. **Graves & frívolos (por assuntos de arte)**. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa/Sette Letras, 1997.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL. Itaú Cultural c2001-2003. Página inicial. Disponível em: <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br>>. Acesso em 07 de agosto de 2019.

FERNANDES, Mabeli dos Santos. Facchinetti e o preciosismo da pintura de paisagem. **19&20**, Rio de Janeiro, v. IV, n. 1, jan. 2009. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/artistas/naf_mabeli.htm>. Acesso em 10 de julho de 2021.

FERREIRA, Marieta de Moraes. A Manhã. *In*: ABREU, Alzira Alves et al. (Coord.) **Dicionário histórico-biográfico brasileiro pós-1930**. Rio de Janeiro: Editora FGV; CPDOC, 2001. Vol. III, p. 3534-3535.

FÍGOLI, L. H. G. A paisagem como dimensão simbólica do espaço: o mito e a obra de arte. **Sociedade e Cultura**, Goiânia, v. 10, n. 1, 2007. DOI: 10.5216/sec.v10i1.1720. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/fcs/article/view/1720>. Acesso em: 27 ago. 2019.

FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. Querelas esquecidas: o modernismo brasileiro visto das margens. *In*: PRIORE, Mary del; GOMES, Flávio dos Santos (Org.). **Senhores dos Rios: Amazônia, Margens e Histórias**. Rio de Janeiro: Campus, 2003, p. 259-283. Disponível em: <https://www.academia.edu/32618490/Querelas_esquecidas_o_modernismo_brasileiro_visto_das_margens>. Acesso em 21 de janeiro de 2022.

FRANÇA, Ana Marcela. Aspectos do Romantismo nas paisagens brasileiras realizadas pelos viajantes das missões austríaca e russa. **Acervo**, Rio de Janeiro, v. 25, no. 2, julho-dezembro/2012, p. 143-158. Disponível em: <<http://revista.arquivonacional.gov.br/index.php/revistaacervo/article/view/327>>. Acesso em: 20 de outubro 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.

FRIEDMAN, Samantha. Lincoln Kirstein, Man of Letterheads. **MoMA Magazine**. New York, 13 de maio de 2019. Disponível em: <<https://www.moma.org/magazine/articles/64>>. Acesso em 12 de maio de 2022.

FROTA, Lélia Coelho. **Guignard: arte e vida**. Rio de Janeiro: Campos Gerais, 1997.

FUNDAÇÃO GUIGNARD. Fundação Guignard, c2017. Página inicial. Disponível em: <<https://www.fundacaoguignard.com/>>. Acesso em 29 de abril de 2020.

_____. Catálogo raisonné [on line] Disponível em: <<https://www.fundacaoguignard.com/catalogo-raisonne>>. Acesso em: 29 de abril de 2020.

FURTADO, Júnia Ferreira. Prefácio. *In*: ALMEIDA, Lúcia Machado de. **Passeio a Diamantina**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017, p. 8-15.

GASPARIAN, Helena. A Manhã. In: ABREU, Alzira Alves et al. (Coord.) **Dicionário histórico-biográfico brasileiro pós-1930**. Rio de Janeiro: Editora FGV; CPDOC, 2001. Vol. III, p. 3533-3534.

GERALDO, Endrica. O combate contra os “quistos étnicos”: identidade, assimilação e política imigratória no Estado Novo. **Locus: Revista De História**, 15 (1), 2009. Disponível em: <<https://doi.org/10.34019/2594-8296.2009.v15.31799>>. Acesso em agosto de 2019.

GIANNETTI, Ricardo. Emílio Rouède: tempo de Minas. In: VALLE, Arthur; DAZZI, Camila (org). **Oitocentos - Arte Brasileira do Império à República - Tomo 2**. Rio de Janeiro: EDUR-UFRRJ/DezenoveVinte, 2010. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/800/tomo2/files/800_t2_a43.pdf>. Acesso em 25 de agosto de 2021.

GOMBRICH, Ernst Hans. **A história da arte**. Rio de Janeiro: LTC - Livros Técnicos e Científicos Editora S.A., 1999.

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

GOOGLE ARTS & CULTURE. Arts and Culture Google, c2023. Página inicial. Disponível em: <<https://artsandculture.google.com>>. Acesso em: 15 de outubro de 2020.

GRANATO, Marcus & CAMPOS, Guadalupe do Nascimento. Teorias da conservação e desafios relacionados aos acervos científicos. **MIDAS** [Online], 1/2013. Disponível em: <<http://journals.openedition.org/midas/131>>. DOI: <<https://doi.org/10.4000/midas.131>>. Acesso em 18 de agosto de 2022.

GUIGNARD, Alberto da Veiga. Projetos e bagagem de um prêmio de viagem. **A Noite**. Rio de Janeiro, p. 6, 26/09/1940. Ano XXX, n. 10.284. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=348970_04&pasta=ano%20194&pesq=Guignard&pagfis=4776>. Acesso em: 15 de julho de 2020.

_____. 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.

_____. Uma aula de desenho, dada por Guignard. Autores e Livros: Suplemento Literário de **A Manhã**. Rio de Janeiro, vol. VI, p. 78-79, 06/02/1944. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=066559&Pesq=Guignard&pagfis=1814>>. Acesso em 15 de março de 2020.

_____. [Correspondência]. Destinatário: Mário Manés, Rio de Janeiro, 1952. 1 carta pessoal. In: MAURÍCIO, Jayme. Guignard: “receita” em carta. **Correio da Manhã**. Rio de Janeiro, 2º. Caderno, n. 21.249, ano LXII, p. 2, 06/07/1962. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=089842_07&pasta=ano%20196&pesq=Jayme%20Mauricio&pagfis=30531>. Acesso em 12 novembro de 2021.

_____. **Guignard: a memória plástica do Brasil moderno**. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo, 2015. Catálogo de exposição, 07 de julho a 11 de setembro de 2015, MASP.

_____. **Um mundo a perder de vista**: Guignard. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2008. Catálogo de exposição, 9 de dezembro de 2008 a 8 de março de 2009, Fundação Iberê Camargo. Disponível em:

<http://iberecamargo.org.br/wp-content/uploads/2018/10/catalogo_um-mundo-a-perder-de-vista-guignard.pdf>. Acesso em 15 ago. 2019.

GUIMARÃES, Manoel Luiz Salgado. História e natureza em von Martius: esquadrinhando o Brasil para construir a nação. **História, Ciências, Saúde-Manguinhos** [online]. 2000, v. 7, n. 2 [Acessado em 22 Outubro 2021], pp. 391-413. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/S0104-59702000000300008>>. Epub 19 Maio 2006. ISSN 1678-4758. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/S0104-59702000000300008>>. Acesso em 20 de outubro de 2021.

HALLEWELL, Laurence. **O livro no Brasil**: sua história. [trad. Maria da Penha Villalobos, Lólio Lourenço de Oliveira e Geraldo Gerson de Souza] - 3. ed., I. reimpr. - São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2017.

HEMEROTECA DIGITAL BRASILEIRA. Hemeroteca Digital da Fundação Biblioteca Nacional, c2023. Página Hemeroteca Digital. Disponível em: <<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>>. Acesso em 29 de julho de 2019.

HERKENHOFF, Paulo. A cor no modernismo brasileiro – a navegação com muitas bússolas. In: **XXVI Bienal de São Paulo**, Núcleo Histórico: Antropologia e Histórias de Canibalismo. São Paulo: Fundação Bienal, 1998.

HOBSBAWM, Eric. “Introdução”. In: _____. **Nações e nacionalismo desde 1780**. Programa, mito e realidade. 9ª. Edição, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2020 p. 9-25.

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

ICAA. International Center for the Arts of the Americas at the Museum of Fine Arts, Houston, c2019. Página inicial. Disponível em: <<https://icaa.mfah.org/s/es/page/home/>>. Acesso em: 10 de janeiro de 2022.

IEB USP. Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, c2023. Página inicial. Disponível em: <<https://www.ieb.usp.br/>>. Acesso em 26 de março de 2021.

INSTITUTO CIDADE VIVA. Instituto Cidade Viva, c2018. Página inicial. Disponível em: <<https://www.institutocidadeviva.org.br/>>. Acesso em 18 de maio de 2021.

INSTITUTO DE GEOCIÊNCIAS/UFMG. Sobre a Casa da Glória. **Instituto de Geociências IGC/UFMG**. [Belo Horizonte]: Universidade Federal de Minas Gerais, [2022?]. Disponível em: <<https://www.igc.ufmg.br/casa-da-gloria/sobre-a-casa-da-gloria/>>. Acesso em 19 novembro 2022.

KELLER, Susanne B. A respeito da compreensão da geografia pelos artistas viajantes nos séculos XVIII e XIX (tradução: Pablo Diener). **Revista Porto Arte**: Porto Alegre, v. 15, n. 25,

novembro/2008. DOI: <<https://doi.org/10.22456/2179-8001.10297>>. Acesso em 15 de outubro de 2021.

KIRSTEIN, Lincoln. The Latin-American collection of the Museum of Modern Art by Lincoln Kirstein. **The Museum of Modern Art**, New York (N. Y.), 1943, p. 35. Disponível em: <https://www.moma.org/documents/moma_catalogue_2897_300099431.pdf>. Acesso em 18 de agosto de 2022.

KMW. Museu de Arte Winterthur, c2023. Página inicial. Disponível em: <<https://www.kmw.ch/>>. Acesso em: 07 de setembro de 2021.

KREBS, Carlos Galvão. [Correspondência]. Destinatário: Murilo Rubião. Porto Alegre, 18 ago. 1975. 1 carta pessoal. Assinatura de Carlos Galvão Krebs. Disponível em: <<https://acervodigital.secult.mg.gov.br/museu-casa-guignard-mcg/136519-2/>>. Acesso em 12 novembro de 2021.

LACOMBE, Marcelo S. M. Modernismo e nacionalismo: o jogo das nacionalidades no intercâmbio entre Brasil e Alemanha. **Perspectivas**, São Paulo, v. 34, p. 149 - 171, jul./dez. 2008. Disponível em: <<https://periodicos.fclar.unesp.br/perspectivas/article/view/2240/1846>>. Acesso em 07 agosto 2020.

LEITE, José Roberto Teixeira. “Os pintores de Nassau”. In: ZANINI, Walter (org.). **História geral da arte no Brasil**. São Paulo. Instituto Walter Moreira Salles, 1983, vol. I, p. 347-376.

LEVY, Carlos Roberto Maciel. **Johann Grimm e as fazendas de café**. [S.I] [2011?]. Disponível em: <https://www.institutocidadeviva.org.br/inventarios/sistema/wp-content/uploads/2011/01/16_carlos_levy.pdf>. Acesso em 25 de agosto de 2021.

LIMA, Valéria A. E. **A Academia Imperial das Belas Artes**. Um projeto político para as artes no Brasil. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Filosofia e de Ciências Humanas, Universidade de Campinas, 1994. Disponível em: <<https://hdl.handle.net/20.500.12733/1582737>>. Acesso em 03 outubro de 2022.

LONGOBARDI, Andrea Piazzaroli. **Fragmentos de visualidades chinesas no Setecentos mineiro 1720-1770**. 2011. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Belo Horizonte, MG. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/1843/VGRO-8QTP3J>>. Acesso em 07 novembro 2022.

LOTUFO, Marcelo. "Floresta Brasileira": Araújo Porto Alegre e o lugar de corpos negros no Segundo Império. **Revista de Literatura Brasileira**: Porto Alegre, v. 33, no. 62, 2020, p. 146-172. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/brasilbrazil/article/view/105902>>. Acesso em 15 de outubro de 2021.

LYS, Edmundo. Minas vai ter uma grande editora. **Revista da Semana**. Rio de Janeiro, n. 51, 23 de dezembro de 1952, p. 68. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=025909_05&pagfis=3093>. Acesso em 03 de outubro de 2022.

MACFARLANE, Robert. **Montanhas da mente**: história de um fascínio. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.

MACHADO, Aníbal. Mostra de arte social. **Movimento**, Rio de Janeiro, n. 4, p. 19-23, out. 1935. Disponível em: <<https://icaa.mfah.org/s/es/item/783982#c=&m=&s=&cv=1&xywh=-373%2C0%2C5895%2C3299>>. Acesso em 31 de maio de 2022.

MAC USP. Mac Usp: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, c2018. Página inicial. Disponível em: <<https://acervo.mac.usp.br>>. Acesso em: 05 de junho de 2020.

MARI, Marcelo. Theodor Heuberger, Kunsthändler: entre las predilecciones artísticas modernistas y la propaganda nazi en Brasil (1924-1942). **ARS** (São Paulo) [online]. 2021, v. 19, n. 41 [Accedido 7 Julio 2022], p. 399-445. Disponible en: <<https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2021.180502>>. Epub 28 Mayo 2021. ISSN 2178-0447. <https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2021.180502>.

MARQUES, Ivan. “O modernismo em Minas”. In: _____. **Cenas de um modernismo de província**: Drummond e os rapazes de Belo Horizonte. São Paulo: Editora 34, 2011, cap.1.

MARTINEZ, V. A Modernidade do Livro de Arte Brasileiro: A Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil na coleção de obras raras da UnB. In: XVII Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas/**ANPAP**: Florianópolis, Santa Catarina, 2008, p. 786-795.

MASP. Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, c2021. Página inicial. Disponível em: <<https://masp.org.br>>. Acesso em: 03 de março de 2020.

MATAS primitivas, alturas alucinantes. **A Manhã**. Rio de Janeiro, Ano VI, número 1.406, p. 7, 12/03/1946. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=116408&pasta=ano%20194&pesq=matas%20primitivas,%20alturas%20alucinantes&pagfis=29374>>. Acesso em 21 de maio de 2022.

MAURÍCIO, Jayme. Guignard: “receita” em carta. **Correio da Manhã**. Rio de Janeiro, 2º. Caderno, no. 21.249, ano LXII, p. 2, 06/07/1962. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=089842_07&pasta=ano%20196&pesq=Jayme%20Mauricio&pagfis=30531>. Acesso em 17 de agosto de 2022.

MENDES, Murilo. Recordações de Ismael Nery. **O Estado de São Paulo**. São Paulo, Ano LXIX, num. 22.443, p. 6, 16/07/1948. Disponível em: <<https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19480716-22443-nac-0006-999-6-not>>. Acesso em 21 de maio de 2021.

MENEZES, Ivo Porto de. Os palácios dos governadores de Ouro Preto. **Cadernos de Arquitetura e Urbanismo**, Belo Horizonte, v. 12, n. 13, p. 39-58, dez. 2005. Disponível em: <<http://periodicos.pucminas.br/index.php/Arquiteturaeurbanismo/article/view/774/737>>. Acesso em 29 de setembro de 2022.

MENEZES, José Luís Mota. “O século XVII e o Brasil holandês”. In: ZANINI, Walter (org.). **História geral da arte no Brasil**. São Paulo. Instituto Walter Moreira Salles, 1983, vol. I, p. 321-346.

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

MNBA. Museu Nacional de Belas Artes, c2023. Página inicial. Disponível em: <<https://mnba.museus.gov.br/>>. Acesso em: 12 de maio de 2020.

MOMA. Museu de Arte Moderna, c2023. Página inicial. Disponível em: <<https://www.moma.org/>>. Acesso em 11 de julho de 2021.

MORAES, Eduardo Jardim de. **A brasilidade modernista: sua dimensão filosófica**. Rio de Janeiro: Graal, 1978.

MORAIS, Frederico. Guignard: um documento-base. **Folha de São Paulo**. 23/02/1975. Vol. LV, n. 16.784, p. 52. Disponível em: <<https://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=5404&keyword=Base&anchor=4394470&origem=busca&originURL=&maxTouch=0&pd=46915add431dbbdb8615c11e86d45f25>>. Acesso em 14 de janeiro de 2022.

MORLEY, Helena. **Minha vida de menina**. São Paulo: Companhia de Bolso, 2016.

MUSEU CASA GUIGNARD. Acervo Digital Secult – MG, c2023. Página inicial. Disponível em: <<https://acervodigital.secult.mg.gov.br/museu-casa-guignard-mcg>>. Acesso em 23 de janeiro de 2022.

MUSEU do Ouro presta homenagem ao fundador. **Revista Museu**, 2018. Disponível em: <<https://www.revistamuseu.com.br/site/br/noticias/nacionais/4487-06-04-2018-museu-do-ouro-presta-homenagem-ao-fundador.html>>. Acesso em: 22 de fevereiro de 2023.

MUSEUM BARBERINI. Museum Barberini Potsdam, c2023. Página inicial. Disponível em: <<https://www.museum-barberini.de/de/>>. Acesso em: 26 de junho de 2022.

NASCIMENTO, Maria Isabel Reis. Patrimônio meu, seu ou nosso?. **ROCALHA – Revista eletrônica do Centro de Estudos e Pesquisas em História da Arte e Patrimônio da UFSJ**. Ano I, vol. I, 2020/EHAP (I), pp. 240-259. Disponível em: <https://ufsj.edu.br/portal2-repositorio/File/cephap/11%20-%20NASCIMENTO,%20Maria%20Isabel_%20Patrimonio%20meu,%20seu%20ou%20nosso.pdf>. Acesso em 31 de julho de 2021.

NEVES, Reinaldo Santos. **Mapa da literatura feita no Espírito Santo**. 2. ed. – Vila Velha; Vitória; Cariacica: Estação Capixaba; Neples; Cândida, 2019. Série Estação Capixaba, v. 20. Disponível em: <<https://blog.ufes.br/neples/files/2019/10/Mapa-da-literatura-brasileira-feita-no-ES-de-Reinaldo-Santos-Neves.-1.pdf>>. Acesso em: 07 de outubro de 2022.

NICOLAZZI, Fernando. **Um estilo de história: a viagem, a memória, o ensaio**. Sobre Casa-grande & Senzala e a representação do passado. Tese (Doutorado em História) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2008. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10183/13823>. Acesso em 15 de fevereiro de 2023.

NORA, Pierre. Entre mémoire et histoire. La problématique des lieux. In: _____ (org.) **Les lieux de mémoire: sous la direction de Pierre Nora**. Paris: Gallimard, 2008, vol. 1, p. 23-42.

O ÁLBUM de Guignard. Autores e Livros Suplemento Literário de **A Manhã**. Rio de Janeiro, vol. III, p. 13, 05/07/1942. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?>

[bib=066559&pasta=ano%20194&pesq=album%20de%20guignard&pagfis=817>](#). Acesso em 27 de julho de 2020.

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

ORTIZ, Renato. **A Moderna Tradição Brasileira**: cultura brasileira e indústria cultural. São Paulo: Brasiliense, 1988.

OSTROWER, Fayga. **Universos da Arte**. Campinas: Editora da Unicamp, 2013.

PAESAGGIO. *In*: ENCICLOPEDIA Einaudi. Torino: Einaudi, 1978. Vol. X, pp. 320-338.

PALHARES, Taisa Helena Pascale. **Modernidade, tradição e caráter nacional na obra de Alberto da Veiga Guignard**. 2010. Tese (Doutorado em Filosofia) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011. doi:10.11606/T.8.2011.tde-09092011-131338. Acesso em: 26 set. 2019.

PANOFSKY, Erwin. “Iconografia e iconologia: uma introdução ao estudo da arte da Renascença”. *In*: _____. **Significado nas artes visuais**. São Paulo: Perspectiva, 2011, p. 47-87.

PANZINI, Franco. **Projetar a natureza**: arquitetura da paisagem e dos jardins desde as origens até a época contemporânea. Tradução de Letícia Andrade – São Paulo: Editora Senac, 2013.

PARQUES nacionais. **Diário de Notícias**. Rio de Janeiro, Ano XIX, número 8066, p. 4, 09/02/1949. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=093718_02&pasta=ano%20194&pesq=parques%20nacionais&pagfis=43587>. Acesso em 21 de maio de 2022.

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

PEREIRA, Márcio Mota. **A descoberta do meio ambiente**: Itatiaia e a política brasileira de parques nacionais. Dissertação (Mestrado Profissional em Bens Culturais e Projetos Sociais) - Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil – CPDOC, Fundação Getúlio Vargas, 2013. Disponível em: <<https://bibliotecadigital.fgv.br/dspace/bitstream/handle/10438/10840/DISSERTA%C3%87%C3%83O%20FINAL%20DE%20MESTRADO.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>. Acesso em: 21 set. 2021.

PERFUMISTAS e lagartixas. **Correio da Manhã**. Rio de Janeiro, Ano XLVII, número 16.213, p. 3, 11/09/1947. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=089842_05&pasta=ano%20194&pesq=perfumistas%20e%20lagartixas&pagfis=38014>. Acesso em 21 de maio de 2022.

POESTER, Teresa. Sobre o desenho. **Porto Arte**: Revista de Artes Visuais, [S. l.], v. 13, n. 23, 2012. DOI: 10.22456/2179-8001.27919. Disponível em:

<<https://seer.ufrgs.br/index.php/PortoArte/article/view/27919>>. Acesso em 07 de novembro de 2022.

PREMIADA pela Academia a escritora Lúcia Machado de Almeida. **Correio da Manhã**. Rio de Janeiro, Ano LIII, número 18.544, p. 9, 06/09/1953. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_06&pesq=%22Passeio%20a%20Sabar%C3%A1%22&pasta=ano%20195&hf=memoria.bn.br&pagfis=29655>. Acesso em: 09 de agosto de 2022.

PROVÍNCIA do Brasil. **Correio da Manhã**. Rio de Janeiro, Ano I, número 17.665, p. 8, 15/10/1950. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_06&pesq=%22Passeio%20a%20Sabar%C3%A1%22&pasta=ano%20195&hf=memoria.bn.br&pagfis=5791>. Acesso em 12 de maio de 2022.

RAMIRO, Luiz. O mestre da montanha, João Camillo de Oliveira Torres. **Hemeroteca da Biblioteca Nacional**. Rio de Janeiro, 10/08/2020 [on line]. Disponível em: <<https://bndigital.bn.gov.br/artigos/intelectuais-brasileiros-o-mestre-da-montanha-joao-camilo-de-oliveira-torres/>>. Acesso em 11 de agosto de 2022.

REBECHI, João Vitor. Ética e estética no romance Júlia. **Kínesis**, Vol. XII, nº 31, julho 2020. Disponível em: <<https://doi.org/10.36311/1984-8900.2020.v12n31.p245-264>>. Acesso em 17 de agosto de 2021.

RIBEIRO, Ana Elisa. “Cinco milhões de corações”: Lúcia Machado de Almeida e a edição no século XX. **RECORTE – Revista Eletrônica da Universidade Vale do Rio Verde**, v. 13, número 1, janeiro-junho, 2016. Disponível em: <<http://periodicos.unincor.br/index.php/recorte/article/view/2830>>. Acesso em: 14 de junho de 2022.

RIBEIRO, José Augusto Pereira. **Guignard e o ambiente artístico no Brasil nas décadas de 1930 e 1940**. 2009. Dissertação (Mestrado em Teoria, Ensino e Aprendizagem) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009. doi:10.11606/D.27.2009.tde-25102010-172303. Acesso em: 2020-08-25.

RICARDO, Cassiano. Vale a pena morrer pela democracia? **A Manhã**. Rio de Janeiro, Ano 1, número 15, 26/08/1941, p. 4. Disponível em <<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=116408&pasta=ano%20194&pesq=vale%20a%20pena%20morrer%20pela%20democracia?&pagfis=12237>>. Acesso em 14 de setembro de 2021.

RIJKSMUSEUM. Rijksmuseum, c2023. Página inicial. Disponível em: <<https://www.rijksmuseum.nl/>>. Acesso em: 30 de outubro de 2020.

ROMEIRO, Adriana & BOTELHO, Angela Vianna. **Dicionário histórico das Minas Gerais: período colonial**. Belo Horizonte: Autêntica 2003.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Júlia ou A Nova Heloísa**. São Paulo: HUCITEC/UNICAMP, 1994.

RUGENDAS, Johann Moritz. **Rugendas, um cronista viajante**. São Paulo: Galerias Florisbela e D. Pedro II, 2019. Catálogo de exposição, 12 de janeiro a 31 de março de 2019, CAIXA Cultural São Paulo.

SAMPAIO, Márcio. **A paisagem mineira**. Belo Horizonte: Fundação Palácio das Artes, 1977.

SANCTUARIA ART. Santuário de Nossa Senhora Mãe dos Homens (Caraça) Catas Altas - Minas Gerais, c2016. Página inicial. Disponível em: <<https://sanctuararia.art/2016/03/19/santuاريو-de-nossa-senhora-mae-dos-homens-caraca-catas-altas-mg/>>. Acesso em: 21 de outubro de 2021.

SANTIAGO, Silviano. Prefácio. In: ALMEIDA, Lúcia Machado de. **Passeio a Sabará**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010, p. 8-18.

SCHAMA, Simon. **Paisagem e memória**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

SCHWARCZ, Lilia M. **As barbas do imperador**. D. Pedro II, um monarca nos trópicos. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____, Lilia M. Paisagem e identidade: a construção de um modelo de nacionalidade herdado do período joanino. **Acervo**, [S. l.], v. 22, n. 1, p. 19-52, 2011. Disponível em: <https://revista.arquivonacional.gov.br/index.php/revistaacervo/article/view/98>. Acesso em: 27 abr. 2021.

_____, Lilia Moritz & STARLING, Heloisa Murgel. **Brasil: uma biografia**. 2ª Edição, São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

SCHWARTZMAN, Simon, BOMENY, Helena Maria Bousquet, COSTA, Vanda Maria Ribeiro. A constituição da nacionalidade. In: _____. **Tempos de Capanema**. 2ª. ed. São Paulo: Paz e Terra; Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2001.

SILÉSIOS, Mário. [Depoimento concedido a] Sara Ávila, 1982. In: FROTA, Lélia Coelho. **Guignard: arte e vida**. Rio de Janeiro: Campos Gerais, 1997, p. 161.

SIMMEL, Georg. A ruína. In: _____, Jessé Souza e Berthold Öelze (org.); tradução de Jessé Souza...[et. al.]. **Simmel e a modernidade**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1998, p. 137-144.

SIRINELLI, Jean-François. “Os intelectuais”. In: RÉMOND, René (Org.). **Por uma história política**. Rio de Janeiro: ed. FGV, 2003, p. 231-269.

SODRÉ, Nelson Werneck. **História da imprensa no Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

SQUEFF, Letícia. **O Brasil nas letras de um pintor: Manuel de Araújo Porto Alegre (1806-1879)**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2004.

TATE. Tate Britain, c2023. Página inicial. Disponível em: <<https://www.tate.org.uk/>>. Acesso em: 15 de junho de 2021.

TELA de Guignard se torna a mais cara de um brasileiro a ser leiloada. **Veja Cultura** [on line], 14/08/2015. Disponível em: <<https://veja.abril.com.br/cultura/tela-de-guignard-se-torna-a-mais-cara-de-um-brasileiro-a-ser-leiloada/>>. Acesso em 13 de julho de 2022.

THE MET. The Metropolitan Museum of Art, c2020-2023. Página inicial. Disponível em: <<https://www.metmuseum.org>>. Acesso em: 15 de outubro de 2021.

THE NATIONAL GALLERY. The National Gallery, c2016-2023. Página inicial. Disponível em: <<https://www.nationalgallery.org.uk/>>. Acesso em 01 de fevereiro de 2022.

THOMAS, Keith. **O homem e o mundo natural**: mudanças de atitude em relação às plantas e aos animais 1500-1800. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

THOMAZ, Mariana Rodi. **Guignard e a pintura de paisagem em Ouro Preto**: imagem e memória. Dissertação (Mestrado em História) - Instituto de Ciências Humanas e Sociais. Universidade Federal de Ouro Preto, 2018. Disponível em: <<http://www.repositorio.ufop.br/jspui/handle/123456789/10638>>. Acesso em 12 de agosto de 2019.

TOLEDO, Benedito Lima de. “Do século XVI ao início do século XIX: maneirismo, barroco e rococó”. In: ZANINI, Walter (org.). **História geral da arte no Brasil**. São Paulo. Instituto Walter Moreira Salles, 1983, vol. I, p. 89-320.

TORRES, João Camillo de Oliveira. **O homem e a montanha**: introdução ao estudo das influências da situação geográfica para a formação do espírito mineiro. Belo Horizonte: Livraria Cultura Brasileira Ltda., 1944.

_____, João Camillo de Oliveira. **O homem e a montanha**: introdução ao estudo das influências da situação geográfica para a formação do espírito mineiro. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

VAN GOGH MUSEUM. Van Gogh Museum Amsterdam, c2023. Página inicial. Disponível em: <<https://www.vangoghmuseum.nl/>>. Acesso em 08 de novembro de 2021.

VEJA. Grupo Abril Revista Veja, c2023. Página Cultura. Disponível em: <<https://veja.abril.com.br/cultura/>>. Acesso em: 13 de julho de 2022.

VIVAS, Rodrigo. Aníbal Mattos e as Exposições Gerais de Belas Artes em Belo Horizonte. **19&20**. Rio de Janeiro, v. VI, n. 3, jul./set. 2011. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/artistas/rv_am.htm>. Acesso em 05 de setembro de 2021.

_____, Rodrigo; MIRANDA, Gabriela. Emilio Rouède: das marinhas à cidade moderna. **19&20**, Rio de Janeiro, v. XIII, n. 1, jan.-jun. 2018. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/obras/rv_rouede.htm>. Acesso em 26 de agosto de 2021.

_____, Rodrigo. **Site de Rodrigo Vivas**, 2016. Casas de cidade antiga. Disponível em: <<https://rodrigovivas.wordpress.com/2016/11/10/casas-de-cidade-antiga-1926/>>. Acesso em: 27 de agosto de 2021.

VITTE, Antonio Carlos & CENE, Vonei Ricardo. Johann Moritz Rugendas: entre a pintura de paisagem e a construção das tipologias tropicais. **Boletim Gaúcho de Geografia**. Porto Alegre, 38, maio, 2012, p. 73-90. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/bgg/article/view/39332/25146>>. Acesso em 15 de outubro de 2021.

WARBURG, Aby. **Histórias de fantasma para gente grande**. *Escritos, esboços e conferências*. Organização Leopoldo Waizbort. Tradução Lenin Bicudo Bárbara. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

WARBURG. Banco comparativo de imagens do Centro de História da Arte e Arqueologia da Unicamp, c2009-2015. Página inicial. Disponível em: <<https://www.ifch.unicamp.br/eha/cha/warburg.php>>. Acesso em: 09 de maio de 2022.

WULF, Andrea. **A invenção da natureza**. A vida e as descobertas de Alexander von Humboldt. Tradução Renato Marques, 2ª. Edição. São Paulo: Planeta do Brasil, 2019.

ZILIO, Carlos (org.). **A modernidade em Guignard**. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 1982.