

O DISTANTE PRÓXIMO, O PRÓXIMO DISTANTE A ELABORAÇÃO DE UM ESPAÇO IMAGINÁRIO NAS PAISAGENS DE GUIGNARD

Marcos Rodrigues Aulicino
marcos@insignia.srv.br

I. A atualidade e a modernidade da obra de Guignard

A defesa da obra de Guignard pela recente crítica de artes plásticas (principalmente a partir da década de 90) afirma a sua importância para a arte brasileira partindo da defesa de seus índices de modernidade e da busca de destaque em relação aos modernistas paradigmáticos, tirando sua obra de um certo ostracismo que lhe foi reservado a partir de seu isolamento em Minas Gerais, em 1944.

Rodrigo Naves afirma, já em 1986, ser Guignard “um dos maiores, se não o maior, entre os pintores brasileiros modernos” e, apesar de ter ficado “à margem da história da arte moderna e, portanto, mais ou menos avesso a suas demandas – conseguiu como poucos, criar uma unidade original entre espaço, superfície, tema e textura.”¹

Por outro lado, Ronaldo Brito diz que a linguagem de Guignard não pode ser considerada moderna num sentido rigoroso:

“Ele se apóia ainda num mundo com substância, um mundo indubitavelmente real, que ela (a paisagem) só pode reagenciar e reafirmar. O desejo é exprimir esse real, captar seus climas.”

Mas Brito também reconhece que a paisagem em Guignard é usada como ponto de partida para a pintura e esta “alcança uma disponibilidade moderna” quando “cores e formas obedecem ‘livremente’ à imaginação do artista.”²

Para o crítico, o “colorista Guignard” anuncia uma emancipação dentro do modernismo brasileiro, “mesmo as suas famosas utilizações de esquemas formais antigos não eram simplesmente arcaísmos e sim um expediente moderno, um partido de construção, um compromisso entre a visualidade instituída e inconsciente e o desejo de abrir um outro espaço de visão. Aparece já nessas cores tênues e alusivas uma preocupação consigo mesma enquanto relações puras.”³

Brito compara uma progressiva autonomia dos meios na pintura de Guignard em contraste à aderência desses meios ao sentido literário na pintura

de Di Cavalcanti e Portinari. Pintores que ainda não tinham sido criticados em seus postos de heróis da nossa arte moderna.

“Portinari e Di Cavalcanti **literalizavam** mais e mais as suas cores, Guignard conseguia equilibrá-las numa relativa indeterminação, pulsantes e inverbalizáveis.”⁴

Brito conclui que, diferentemente de nossos pintores “nacionais”, em Guignard “não havia finalidades externas aos quadros. Tudo o que acontecia acontecia ali mesmo, na trama da linguagem.” O crítico pleiteia o lugar de Guignard dentro do modernismo brasileiro e para isso chama a atenção de sua obra pela qualidade plástica e pelo grau de autonomia dos meios plásticos que ela alcança em contraste com os artistas mais paradigmáticos da segunda fase do modernismo.

Mais recentemente, ao rever a obra de Guignard, a crítica relativiza o grau de autonomia atingida por sua pintura, mas não deixa de detectar nesta produção um sentido moderno.

Sônia Salzstein, em retrospectiva da obra do pintor em 1992, aponta:

“O que surpreende em Guignard é que a **atitude moderna** que mobiliza de maneira muito especial a realização de sua pintura não decorre do espaço programático presente na maioria de nossos modernistas. Ao contrário, encanta e torna mais complexo o exame dessa obra o fato de que uma **espacialidade moderna** emerge dela naturalmente, em estado bruto, talhada no atrito com as condições objetivas de um ambiente cultural como o brasileiro.”⁵

Em 1996, Rodrigo Naves reafirma a questão:

“Sua pintura lida com questões modernas por mais que seus quadros relutem em vir à tona, em aderir à superfície da nova forma de representação. Não há nela uma volta à profundidade ilusionista, à perspectiva e suas exigências, embora suas soluções sejam muito singulares.”⁶

Nesse movimento, no sentido de dar visibilidade à sua obra através de exposições retrospectivas, o destaque maior é dado para a produção de seus últimos anos, em especial para as paisagens imaginárias baseadas nos elementos arquitetônicos e na topografia das cidades históricas mineiras se tornam o tema de maior relevância para a crítica.

Proponho analisar a pintura de Guignard procurando dar ênfase às suas paisagens em função da importância deste tema no desenvolvimento de sua obra, questionando, em primeiro lugar, se esta obra é moderna. Para isso é necessário esclarecer o que é “ser moderno” em artes visuais no período em que sua obra é elaborada, bem como no contexto cultural e intelectual artístico

¹ NAVES, Rodrigo, *O olhar difuso: notas sobre a visualidade brasileira*, in *Revista da Gávea* n.º 3, PUC, Rio de Janeiro, julho 1986, p. 62.

² BRITO, Ronaldo. *Só Olhar*, in ZILIO, Carlos (org.). *A modernidade em Guignard*, Rio de Janeiro, FUNARTE e PUC, s. d., pp. 11-13.

³ BRITO, Ronaldo. *Op. supra cit.*

⁴ Idem, *ibidem*.

⁵ SALZSTEIN, Sônia. *Um ponto de vista singular*, catálogo da exposição *Guignard*, Museu Lasar Segall, São Paulo, 1992.

⁶ NAVES, Rodrigo. *O Brasil no ar: Guignard*, in *A forma divinal*, Ed. Ática, SP, 1996, p. 132.

do Brasil e diferenciá-lo do que é considerado “moderno” para a crítica contemporânea brasileira em seu olhar retrospectivo da obra e da intenção do artista.

Pretendo também problematizar o conceito de “moderno” para as artes e seu papel no contexto da modernidade, em suas variantes regionais e diferentes meios culturais. Neste sentido, questiono a validade e a diversidade de referências que autenticam uma obra como sendo “moderna”.

A sucessão de movimentos artísticos no século XX e as transformações da crítica para poder esclarecer ou acompanhar, dialogar ou até orientar essa produção revela também alterações na valoração do artístico e nos parâmetros considerados válidos para a arte. Uma obra que, no momento de seu surgimento, torna-se paradigmática do que era considerado moderno pode ser vista, anos depois, como não mais relevante. Temos o exemplo de Di Cavalcanti nos anos 40, considerado da maior importância dentro da produção artística do período e que, na década imediatamente posterior, anos 50, seu lugar é irrelevante para as questões que a arte brasileira problematiza.

Guignard, tanto quanto Di Cavalcanti, é um artista que resiste à abstração. Mas sua produção dos anos 50 e início de 60 (até 1962) mostra-se muito mais representativa da arte brasileira, apesar de seu isolamento, no diálogo possível que estabelece com a produção a se levar em conta, quando se olha esta obra procurando reavaliá-la para a arte brasileira. No momento em que Guignard está mais atuante dentro do movimento modernista brasileiro, nos anos 30⁷, sua obra não responde às demandas requisitadas pelo movimento (a fase nacionalista do modernismo) na mesma medida de seus pares. Talvez por essa razão, a crítica do período não lhe reserva a mesma importância.

Entretanto, a obra de Guignard encontra seu espaço reservado num lugar que, se não é de destaque, tampouco se restringe totalmente à margem. Um lugar muito próprio é construído, sob a categoria de “lirismo nacionalista”. Isso possibilita ao artista uma participação atuante no meio artístico brasileiro, inclusive no ensino.

II. A obra que Guignard produziu é moderna?

Para responder a esta pergunta, levanto algumas possibilidades de uma obra artística ser moderna:

1. Estar inserida num movimento artístico que num dado momento histórico e cultural é denominado “moderno” para definir suas posições estéticas, culturais e políticas.

⁷ Quando participa das primeiras mostras e exposições nacionais e internacionais, junto a outros brasileiros como Di Cavalcanti, Portinari, Cícero Dias, Lasar Segall, Tarsila do Amaral, etc.

2. Responder aos parâmetros universais, ou mais especificamente, europeus, do que é “moderno”. Neste caso, o “moderno” europeu se relaciona com a “modernidade” histórica atingida por algumas nações. No Brasil, esses parâmetros não levam em conta o nosso atraso histórico⁸.

Levando-se em conta a primeira definição, vemos que a obra de Guignard foi considerada moderna no período em que o pintor residiu no Rio de Janeiro, logo após a sua volta da Europa, em 1929, até o período em que se muda definitivamente para Minas Gerais, em 1944. Ela é “moderna” por estar inserida no movimento modernista em sua facção carioca, formada principalmente por escritores como Graça Aranha, Manuel Bandeira, Antonio Bento, Jorge de Lima, Murilo Mendes, Cecília Meirelles, Carlos Drummond de Andrade e alguns pintores esporádicos, vindos de outras regiões do Brasil (Vicente do Rego Monteiro, Cícero Dias), que se transferiram do Rio de Janeiro para São Paulo (Di Cavalcanti), vindos da Europa ou, ainda, que para lá se dirigiram após uma temporada carioca. Entre eles, estão Portinari, Bruno Lechowsky, Goeldi, Guignard e Ismael Nery. Este último ocupa um lugar importante e exclusivo do modernismo carioca, não aderindo à questão da “brasilidade” defendida principalmente pelos paulistas.

Não devemos esquecer que o movimento carioca tinha diferenças cruciais em relação à facção paulista do modernismo, a qual confere ao movimento a sua face definitiva, sob a missão da busca de uma identidade nacional, a “brasilidade”. Sendo assim, na medida em que a arte de Guignard em seus primeiros anos, recebendo forte ascendência das idéias de Nery, por um universalismo (tema também defendido por Graça Aranha e em menor intensidade por todo o grupo carioca), podemos relativizar, então, o coeficiente moderno atingido por sua obra, ao menos para os parâmetros aceitos pelos paulistas.

Após a morte de Nery, por tuberculose pulmonar em 1934, a obra de Guignard processa transformações que à primeira vista podem contentar as diretrizes nacionais defendidas pelos paulistas. Arte moderna brasileira passa a ser sinônimo de arte consciente da sua brasilidade. Maria de Fátima Morethy Couto destaca o papel de Mário de Andrade como escritor crítico de artes e intelectual na definição de uma arte moderna que concilia “critérios de natureza social e estética”.

“Reagindo à cultura importada, o país lança-se então a uma pesquisa consciente e sistemática da **brasilidade**, descartando a necessidade de intercâmbio com as experiências vanguardistas de outras nações para dedicar-se à fabricação de uma ‘matéria-prima’ exclusivamente nacional. Era fundamental, porém, encontrar uma nova linguagem, tanto escrita quanto visual, que fornecesse subsídios à construção dessa identidade tão almejada.

⁸ Ver texto de Annateresa Fabris, *Modernidade e vanguarda: o caso brasileiro*. In FABRIS, Annateresa. *Modernidade e Modernismo no Brasil*, Campinas, Mercado de Letras, 1994.

(...) As lendas indígenas, os temas folclóricos, as festas e tradições populares tornam-se suas principais fontes de inspiração.”⁹

Com o salão de 31 organizado por Lúcio Costa e a criação da Universidade Federal, ambos no Rio de Janeiro, a cidade passa a irradiar a cultura nacional moderna, recebendo seus principais atores, como Mário de Andrade, convidado a lecionar Estética na universidade.

Nessa fase, entre 1935 e 1944, a obra de Guignard tangenciará estas questões ideológicas tão latentes no período. Seus “retratos familiares” ou “populares” e suas cidades históricas imaginárias, recebem o nome de “lirismo nacionalista” pelo crítico de arte Lourival Gomes Machado, intelectual afinado com o posicionamento ideológico de Mário de Andrade.

Geraldo Ferraz, em relato de 1945¹⁰, diz que Mário de Andrade teve “vertigens de amor carioca” diante do quadro de Guignard *Família do Fuzileiro Naval*, em visita de ambos ao ateliê do artista, próximo ao Jardim Botânico do Rio, em 1935. Anos depois, em 1938, Mário vem adquirir o quadro para sua coleção particular. O fato nos faz pensar que Guignard satisfaz às expectativas de Mário por uma arte nacional. Sendo assim, poderíamos supor que a produção do artista com o tema “retratos populares” é elaborada sob a influência das idéias estético-sociais do crítico. Mas há um elemento factual que impede de chegarmos a esta conclusão. Mário de Andrade exercia a atividade de crítico de artes visuais em periódicos, através dos quais o escritor deixava claro quem eram os artistas paradigmáticos em seu conceito de arte moderna brasileira. Guignard recebe do intelectual algumas linhas elogiosas no comentário à exposição do Salão de 31. Depois disso, nada mais. Se Mário teve um encantamento diante do quadro da *Família do Fuzileiro*, conforme disse Geraldo Ferraz, decidiu não tornar público tal sentimento.

É Portinari quem o escritor elege como paradigma nas artes visuais, pelas “qualidades do desenho, o senso apurado da composição, o domínio da palavra, o aprendizado acadêmico a serviço de uma arte moderna e nacional (...)”, mas também por usar estes recursos plásticos de maneira a dar visibilidade aos tipos emblemáticos do povo brasileiro, transformando os trabalhadores braçais mestiços em heróis da nação a se constituir.

Ferreira Gullar, ao comparar as diferenças entre a pintura de Guignard e a de Portinari, de forma a entender por que Guignard não contabiliza os mes-

mos triunfos que seu colega, considerado maior artista moderno brasileiro em sua época, analisa:

“(...) no pólo oposto (ao de Portinari) situa-se a pintura de Alberto da Veiga Guignard (...). Sua obra não guarda resquícios da formação acadêmica; antes, desenvolve-se com espontaneidade e frescor, de modo a nunca submeter-se a fórmulas e teorias. A ele a pintura brasileira deve alguns momentos de mais pura e espontânea poesia. (...) Guignard, Nery e Cícero Dias são figuras à parte no processo de modernização progressiva da arte brasileira”.¹¹

Se a obra de Guignard de temática popular não atinge os desígnios apresentados por Mário de Andrade para uma arte nacional, podemos concluir que ela não se classifica como moderna, pois a posição do intelectual é quase hegemônica e nem Oswald de Andrade, tampouco Sérgio Milliet apontaram no artista paradigmas de seus posicionamentos – mais à esquerda num, mias à direita noutro – que pudessem apresentar uma opção diferente às de Mário.

O crítico Clarival Prado Valladares, um dos grandes amigos do pintor, destaca nos “retratos populares” a incorporação de valores estéticos dos retratados, chamados de “ingênuos” ou “populares”, numa aproximação efetivada pelo artista, diferentemente das vanguardas ao incorporarem elementos “primitivistas”. Clarival comenta *A Família do Fuzileiro Naval*:

“Guignard atinge, em surdina, um dos pontos mais altos da pintura brasileira. Para o primeiro plano, utiliza esquema bidimensional numa aparência de desenho ingênuo, primário. Entretanto, isto corresponde apenas a um recurso de aproximação subjetiva dos personagens, dando-lhes uma atmosfera de naturalidade. (...) As cores do arranjo decorativo do ambiente lembram interiores de Matisse. Todavia, antes de se permitir esta facilidade de confronto, a verdade é que lembram mais e identificam plenamente o gosto e o espírito dos que fazem a cena.”¹²

Frederico Moraes, num texto recente, chama a atenção para a revalorização destas pinturas de Guignard por artistas atuais brasileiros:

“(...) Rubens Gerchman, por exemplo, encontrou em obras como ‘Os Noivos’ e ‘A Família do Fuzileiro Naval’, afinidades temáticas. (...) Da mesma forma, para alguns artistas da chamada ‘geração 80’, como Beatriz Milhazes, ele antecipa em sua dimensão decorativa, o lado *pattern* da arte atual, que trouxe a pintura de volta a bidimensionalidade, a superfície da tela dinamizada por arabescos e signos gráficos.”¹³

Aos artistas atuais apresentados por Frederico Moraes acrescento, ainda, Luis Zerbini e Leda Catunda como grandes admiradores da obra de Guignard, que reavaliam a posição do mestre destacando-o entre os modernos e atualizando sua obra. Isso faz com que aqueles ditames considerados válidos nas décadas de 30 e 40 sejam relativizados.

⁹ COUTO, Maria de Fátima Morethy. *Por uma vanguarda nacional – a crítica brasileira em busca de uma identidade artística (1940-1960)*, Campinas, Editora UNICAMP, 2004, pp. 29-37.

¹⁰ FERRAZ, Geraldo in *Revista*, seção de *O Jornal*, 25 de março de 1945. apud FROTA, Lélia Coelho. *Guignard Arte, vida*, Rio de Janeiro, Ed. Campos Gerais, 1997.

¹¹ GULLAR, Ferreira. *150 anos de Arte Brasileira* in FADEL, Sérgio S.; BOGHICI, Jean; GULLAR, Ferreira; FARIS, Rogério; MELLO JR., Donato; RIBEIRO, Noemi. *150 anos de pintura*, Rio de Janeiro, Colorama, 1989.

¹² VALLADARES, Clarival Prado. *Álbum Guignard*, EdiarTE, RJ, 1967.

¹³ MORAIS, Frederico. *O humanismo lírico de Guignard*, São Paulo, MASP, 2000.

Após sua transferência para Belo Horizonte, Guignard investe na pintura de paisagem, gênero já desenvolvido anteriormente, mas agora com a fusão de elementos característicos de seus retratos populares. Lourival Gomes Machado aponta essa passagem:

“Os seus grupos de tipos populares dão-nos uma medida perfeita da **pureza** do povo e do seu mundo interior de crenças e valores refletidos nessas figuras que posam como se fossem diante do fotógrafo ambulante, procurando mostrar quanto valem. Mas pode-se dizer que isso foi apenas uma fase, porque a paisagem logo o atraiu e então são as igrejas, peroladas, de lâmpadas de cor e coroadas de rojões e balões que fazem um deslumbramento humilde que só a **pureza** é capaz de emprestar tamanho encanto.”¹⁴

Em suas passagens por Paris, Guignard chega a ter contato com Picasso, conhece a obra dos fauvistas e tem acesso à arte africana e às pinturas *naïfs* de *douanier* Rousseau, de grande importância para as vanguardas. A possível influência “primitivista” na pintura de Guignard pode ter vindo de sua bagagem européia, muito antes de sua adesão à temática da brasilidade. Mas esta questão só aflora em suas pinturas a partir de 1935, como vimos anteriormente.

Em suas paisagens mineiras, principalmente naquelas onde aparecem as festas de São João e nas “paisagens imaginantes”, Guignard se aproxima novamente da sintaxe “primitiva”, no tratamento imagético que dá às casinhas, igrejas, pessoas e balões. Mas de maneira bem contrastante, os fundos dessas paisagens, seus elementos topográficos e céu com nuvens e neblinas recebem um tratamento de técnicas apuradas e conhecimento da tradição pictórica.

Segundo a crítica mais recente (Naves, Salzstein entre outros), a produção de “paisagens imaginantes” dos últimos anos de Guignard é a que se adequa melhor aos padrões de modernidade, sob a ótica dessa revisão. Na defesa que fazem dessa produção, encontramos a definição de moderno a partir de referências principalmente formais. Mas os críticos são obrigados a reconhecer que segundo esses critérios, se forem rigorosamente aplicados, a obra de Guignard não os realiza plenamente.

“(…) seus quadros armam mais um paradoxo, a inverter outro aspecto fundamental da arte moderna. Dada a aceitação, pela pintura moderna, de seus limites – com a conseqüente renúncia a representar numa superfície bidimensional um espaço tridimensional, perspectivo –, a nova arte iria, como nunca, acentuar suas dimensões, seu formato, já que não puxava a visão para ‘dentro’ da tela, mantendo-a antes no estrito domínio da superfície pictórica.

(…) Guignard estabelece uma dissolução dos objetos através da desproporcionalidade de sua situação no espaço. Não há aí nem a anteposição de um espaço que organiza os quadros – como na perspectiva linear – nem tampouco a vigência da noção aristotélica de lugar, mas sim a concepção de espaço como poder dissolvente que, por sua monumentalidade, corrói a estrutura dos objetos. Mas é impossível fazer simultaneamente uma pintura plana e fiel à dualidade espaço-objeto.”¹⁵

¹⁴ MACHADO, Lourival Gomes *apud* MORAIS, Frederico. *Guignard*, Rio de Janeiro, 1974. Grifos meus.

¹⁵ NAVES, Rodrigo. *O olhar difuso – notas sobre a visualidade brasileira*, Op. cit., p. 63.

Ao fazermos referências a critérios “formais” para uma obra visual como moderna, estamos saindo dos parâmetros locais da época em que a obra foi realizada e utilizando parâmetros universais, apontados na segunda definição de “moderno” no início deste capítulo, referentes às vanguardas européias, posteriormente codificados pela crítica européia e norte-americana.

A partir dos anos 50, a crítica de arte que acompanha o desenvolvimento da arte modernista e se modela dentro do movimento, estabelece parâmetros para revelar a especificidade de uma obra moderna, diferenciando-a de uma “não moderna”. Esses parâmetros restringiram-se à linguagem plástica específica de cada meio: pintura, escultura, desenho, arquitetura, gravura, etc.

O principal representante dessa linhagem crítica, cunhada de formalista, é o crítico norte americano Clement Greenberg. Assimilando boa parte das vanguardas européias e as teorias da arte de seus principais artistas, bem como as discussões da linguagem e parcela da crítica ainda aderente aos conteúdos temáticos, conclui pela autonomia da linguagem em sua especificidade própria a cada meio, como sendo os únicos elementos essenciais de que a arte moderna se utiliza para articular sua produção.

Para Greenberg, “a qualidade de uma obra de arte é inerente a seu ‘conteúdo’ (...). Qualidade é ‘conteúdo’”¹⁶ (...) “Ao longo do tempo, o modernismo se define não como um ‘movimento’, muito menos como um programa, mas antes como um tipo de tendência ou tropismo: **tende ao valor estético, o valor estético como tal e como um fim último**”¹⁷.

Se a arte brasileira só é moderna quando ela alcança os parâmetros estéticos e formais, vinculados à autonomia de seus meios intrínsecos, isto só ocorre a partir da deflagração da vanguarda construtiva brasileira nos anos 50, como apontou Ronaldo Brito em sua análise sobre o Neoconcretismo¹⁸.

Annateresa Fabris, entretanto, chama a atenção para esta análise que exclui da categoria “moderno” a nossa produção artística da primeira metade do século, fazendo com que pintores como Tarsila do Amaral, Di Cavalcanti, Cícero Dias, Guignard e Portinari sejam vistos como artistas pré-cubistas e neste sentido ainda não possam ser considerados modernos.

¹⁶ GREENBERG, Clement. *Queixas de um crítico de arte*, in FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecília (org.). *Clement Greenberg e o debate crítico*, Rio de Janeiro, Ministério da Cultura/FUNARTE, Jorge Zahar Editor, 1997, p. 121.

¹⁷ Idem. *A necessidade do formalismo* in FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecília (org.). *Op. supra cit.*, p. 125. Grifos meus.

¹⁸ BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo: Vértice e Ruptura do Projeto Construtivo Brasileiro*, Rio de Janeiro, FUNARTE, 1985, pp. 31-32.

“Se formalmente Brito tem razão, posto que o espaço moderno não é uma conquista do modernismo pictórico, não se pode deixar de notar que faltam em seu ensaio as razões dessa atitude, que não podem ser ignoradas sob pena de criarmos uma visão incompleta do desenvolvimento de uma nova visualidade entre nós.”¹⁹

O traço distintivo de nosso modernismo está na busca da identidade nacional. Annateresa Fabris ainda aponta que Ronaldo Brito trouxe a percepção a esta questão inerente à nossa “vanguarda”:

“Os limites da modernidade artística brasileira residem sobretudo na questão da brasilidade, que ‘praticamente impunha aos nossos artistas aquilo que a modernidade européia de Manet repudiava – o primado do tema, a sujeição da pintura ao assunto. Para reencontrar, abraçar ou mesmo projetar o Brasil, era necessário, indispensável, dar-lhe um rosto, uma feição.’”²⁰

Pintores e escultores modernistas inseriam em seus trabalhos a ideologia da brasilidade, fazendo com que os elementos plásticos tivessem como função primordial não a sua própria afirmação, mas a representação dos enunciados literários. Esta questão crucial não pode ser deslocada da análise crítica que se propõe a rever os artistas do nosso modernismo.

III. Proposta de Pesquisa

Minha pesquisa propõe a análise dos passos na construção do espaço pictórico particular do artista, que alcança seu estado maduro nas últimas “paisagens imaginantes” da fase mineira. É consenso entre a crítica e a história da arte brasileira mais recente que é esta a produção de Guignard mais relevante para a atualidade.

Entretanto, creio que, se esse espaço não se acomoda aos paradigmas formais da espacialidade moderna, é porque Guignard tinha outras intenções em sua elaboração. Assim, analisando extensivamente o tema “paisagem” em sua pintura poderemos detectar a origem e o desenvolvimento desse espaço e sua especificidade. Talvez não seja possível concluir definitivamente se o processo utilizado por Guignard em suas paisagens corresponda a um resultado plástico moderno, mas fica clara desde já que sua inserção na cultura brasileira teve como impacto uma grande transformação nas estruturas tradicionais artísticas²¹.

Marcos Rodrigues Aulicino. IA/UNICAMP

¹⁹ FABRIS, Annateresa. *Modernidade e Vanguarda: o caso brasileiro*, in: FABRIS, Annateresa (org.). *Modernidade e Modernismo no Brasil*, Campinas, Mercado de Letras, 1994, p. 14.

²⁰ BRITO, Ronaldo. *A semana de 22: o trauma do moderno*, in V. A., *Sete ensaios sobre o modernismo*, Rio de Janeiro, FUNARTE, 1983, pp. 13-17, *apud* FABRIS, Annateresa. *Op. supra cit.*, p. 15.

²¹ Sobre este assunto, ver VIEIRA, Ivone Luzia. *A Escola Guignard na cultura modernista de Minas – 1944-1962*, Sabará, CESA, 1988; KLABIN, Vanda Mangia. *Guignard e a modernidade em Minas* e WORCMAN, Susane. *O ensinar de Guignard* in ZÍLIO, Carlos (org.). *A modernidade em Guignard*, Rio de Janeiro, PUC-RJ, s.d.

A HISTÓRIA DA ARTE E A CONSERVAÇÃO DO NOSSO PATRIMÔNIO

Marcos Tognon, Prof. Dr.
tognon@unicamp.br

Breve Introdução

Não seria nenhum exagero aclamar a “Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional” como o nosso primeiro e oficial periódico de História da Arte no Brasil, mesmo considerando que os últimos números, em suas pautas editoriais, tenham abandonado completamente aquela vocação fundamental lançada em 1937, sob um rigoroso “programa” anunciado por Rodrigo Melo Franco de Andrade ¹.

Ao abrirmos esses últimos volumes publicados pelo Iphan, veremos que justamente a sociologia e a antropologia cultural ocuparam espaços importantes com artigos e ensaios que enfatizam a pluralidade de valores que envolvem os “bens culturais”, mas só podemos lamentar a ausência da História da Arte e suas discussões pertinentes para a compreensão, difusão e conservação de uma parte daqueles bens, o patrimônio histórico-artístico por excelência ².

Para cumprir o “Programa” original de 1937, Rodrigo Melo Franco de Andrade não contava com um quadro de colaboradores formados especificamente na área de História da Arte, portadores de uma coesa concepção metodológica para os estudos gerais ou específicos, e, muito menos contava com o apoio direto de instituições acadêmicas ou tradicionais que cultuavam principalmente a História pátria, como o Instituto Histórico Geográfico Brasileiro e seus correlatos estaduais. Não esqueçamos que foi dentro do ambiente imperial do IHGB que se formou a primeira base de estudos no Brasil sobre aquilo que futuramente seria chamado de “Topografia artística” na classificação de Julius

¹ Cf. R. M. F. de Andrade, “Programa”, in **Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, n. 1, 1937, p. 3: “A publicação desta revista não é uma iniciativa de propaganda do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, cujas atividades, por serem ainda muito modestas e limitadas, não justificariam tão cedo a impressão dispendiosa de um volume exclusivamente para registrá-las. O objetivo visado aqui consiste antes de tudo em divulgar o conhecimento dos valores de arte e história que o Brasil possui e contribuir empenhadamente para o seu estudo. [...] ninguém contestará, no entanto, que há necessidade de uma ação sistemática e continuada com o objetivo de dilatar e tornar mais seguro e apurado o conhecimento dos valores de arte e de história de nosso país. A tendência entre nós, quando se trata desses assuntos, é descambar para um gênero de literatura impróprio para o estudo objetivo das questões que há a esclarecer. Essa balda pouco apreciável nos tem feito perder um tempo precioso, que cumpre recuperar”.

² A mudança editorial na composição da Revista ocorreu com Glauco Campello em 1994, quando curadores especiais foram convidados para a elaboração dos números temáticos; v. G. CAMPELLO, **A serviço do patrimônio**. [Rio de Janeiro: s.n.], 1999.