

A PRODUÇÃO EUROPEIA DE ALBERTO DA VEIGA GUIGNARD: ANOS 1919-1929

MARCELO BORTOLOTTI

THE WORKS OF ALBERTO DA VEIGA
GUIGNARD IN EUROPE: 1919-1929

LA PRODUCCIÓN EUROPEA DE
ALBERTO DA VEIGA GUIGNARD:
LOS AÑOS DE 1919-1929

RESUMO

Artigo inédito*

Marcelo Bortoloti**

<https://orcid.org/0000-0002-3306-6175>

**Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP), Brasil

*Este artigo é resultado de pesquisa de pós-doutorado realizada no Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura, do Departamento de História da PUC-Rio, sob orientação do professor Ronaldo Brito.

DOI: 10.11606/issn.2178-0447.ars2022.203553



A formação artística de Alberto da Veiga Guignard tem sido reconstituída a partir de fontes secundárias, já que quase todas as obras produzidas em seus anos de estudo na Alemanha, Itália e França se perderam na Europa. Em geral, leva-se em conta o tipo de formação praticada na Academia de Belas Artes de Munique, os quadros de antigos mestres dos museus de Munique e Florença que ele possivelmente visitou, os movimentos da vanguarda europeia que influenciavam a juventude da época, entre outros. Nossa intenção é apontar um caminho para a recuperação das suas obras de juventude, mostrando o pouco que já foi encontrado e por onde se espalha a produção anterior a 1929, que poderia esclarecer a formação de Guignard.

PALAVRAS-CHAVE Alberto da Veiga Guignard; Modernismo brasileiro; Academia de Belas Artes de Munique; Pintura brasileira na Europa

ABSTRACT

The artistic studies of the Brazilian painter Alberto da Veiga Guignard have been reconstituted from secondary sources, since researchers lost track of the works produced in his years of study in Germany, Italy, and France. In general, these studies considered the type of training practiced at the Academy of Fine Arts in Munich, the paintings by old masters present in the museums of Munich and Florence that he possibly visited, the movements of the European avant-garde that influenced the youth of the time, among others. Our intention here is to signalize a way to recover his youth works, showing the few that have been found, and where is located the production prior to 1929, that could clarify Guignard's steps during his years of training.

KEYWORDS

Alberto da Veiga Guignard; Brazilian Modernism; Munich Academy of Fine Arts; Brazilian Painting in Europe

RESUMEN

La formación artística de Alberto da Veiga Guignard ha sido reconstruida a partir de fuentes secundarias, ya que casi todas las obras producidas en los años de estudio en Alemania, Italia y Francia fueron pérdidas en Europa. En general, se considera el tipo de formación practicada en la Academia de Bellas Artes de Munique, los cuadros de sus antiguos maestros, de los museos de Munique y Florencia que posiblemente ha visitado, los movimientos de la vanguardia europea que influenciaron la juventud en la época, entre otros. Nuestra intención es apuntar una ruta a la recuperación de sus obras en la juventud, demostrando lo poco qué se encontró y por dónde se extiende la producción anterior a 1929, que podría aclarar la formación de Guignard.

PALABRAS CLAVE

Alberto da Veiga Guignard; Modernismo brasileiro; Academia de Bellas Artes de Munique; Pintura brasileña en Europa



INTRODUÇÃO

Já é razoavelmente conhecida a trajetória do pintor Alberto da Veiga Guignard (1896-1962) no que diz respeito à sua formação europeia. Nascido na cidade fluminense de Nova Friburgo, muito cedo mudou-se com a família para a Europa, completando ali o ensino fundamental e médio, num périplo por cidades da França, Suíça e Alemanha. Aos 20 anos de idade ingressou na Academia de Belas Artes de Munique, onde cursou aulas de desenho e pintura por um período de oito anos, com algumas interrupções. Em 1924, transferiu-se para Florença, na Itália, vivendo ali mais quatro anos, numa formação praticamente autodidata. Após esse período, fixou-se por uma breve temporada em Grasse, no sul da França, e na sequência em Paris, onde permaneceu estudando e praticando por conta própria, até retornar ao Brasil no ano de 1929.

Assim, Guignard chegava ao país já como um artista formado, ou, como observou Mário Pedrosa, com “uma técnica à cata de motivos” (PEDROSA, 2004, p. 203). Isto é, vindo de uma

formação acadêmica, encontraria na luminosidade, nas paisagens e nos tipos brasileiros a inspiração para desenvolver uma arte moderna e que se quer original. Esta trajetória faria dele um artista europeu na técnica, mas brasileiro no sentimento, como definiu o crítico Lourival Gomes Machado: “Trazia, ao voltar homem feito ao Brasil, uma bagagem de erudição que, com prodigioso equilíbrio, não permitiu que prejudicasse sua fase de adaptação. Procurou recuar para o campo da técnica a sabedoria adquirida lá fora e penetrou no mais íntimo do brasileirismo de assunto e de sentimento” (MACHADO, 1947, p. 29).

As circunstâncias particulares de seu retorno ao país – viajando às pressas para solucionar o inventário da mãe, e sem a perspectiva de aqui permanecer – fez com que não trouxesse na bagagem praticamente nenhuma obra. Assim, a quase totalidade dos desenhos e pinturas que produziu em seus anos de formação permaneceu na Europa, nas mãos de amigos, colecionadores ou abandonados ao acaso. Diante desse cenário, a compreensão do seu desenvolvimento artístico se fez principalmente a partir de especulações, tendo em vista a obra do pintor maduro, seus depoimentos a respeito do passado e a escassa documentação de época. Observamos, por exemplo, o artista descrever sua formação em carta que enviou ao pintor

argentino Emilio Pettoruti, pouco depois de chegar ao Brasil: “Pense como isso é engraçado: 1915 eu aprendi a desenhar em Munique. Em 1925 eu aprendi a pintura em Florença e em 1930 eu realizei um começo modernista no Rio mesmo” (GUIGNARD, 1930).

No esforço para reconstituir a formação e as influências do jovem artista, muitas vezes levou-se em conta o tipo de instrução praticada na Academia de Belas Artes de Munique, as técnicas utilizadas pelos seus dois principais professores naquela escola, Herman Groeber (1865-1935) e Adolf Hengeler (1863-1927), os quadros de antigos mestres presentes nos museus de Munique e Florença que ele possivelmente visitou, os movimentos da vanguarda europeia que influenciavam a juventude da época, entre outros. Cada um destes elementos teria contribuído para a conformação da arte moderna que Guignard viria a executar no Brasil.

Frederico Morais, por exemplo, vinculava o pintor ao espírito da Nova Objetividade, corrente artística alemã dos anos 1920, e dentro desta mais particularmente ao grupo que ficou conhecido como Escola Rousseau, que buscava um estilo naif deliberado. Certo primitivismo de suas obras seria, portanto, a maturação de uma tendência de época difundida entre os alemães que buscavam imitar o pintor naif Henri Rousseau (1844-1910). Por outro lado,

segundo Moraes, aspectos mais decorativos de sua obra seriam fruto das constantes visitas do jovem pintor aos grandes museus florentinos: “Decorar os cabelos e o vestido de seus modelos com flores é uma tradição que Guignard certamente foi buscar em Botticelli” (MORAIS, 1979, p. 25).

Taísa Palhares, num trabalho que investigou a formação do artista na Alemanha, referiu-se às visitas de Guignard à Alte Pinakothek de Munique, e a semelhança de suas paisagens montanhosas com obras daquela coleção, como as dos pintores flamengos Jan Brueghel (1568-1625) e Joos de Momper (1564-1635). Também ela lembrava que a adição de vernizes e resinas à tinta a óleo, técnica utilizada por Guignard em suas pinturas no Brasil, sugerem a influência de Max Doerner, professor da Academia de Munique, que em 1921 publicou o livro *Os materiais do artista*, descrevendo este tipo de técnica que os velhos mestres usavam para obter efeitos de translucidez e luminosidade. (PALHARES, 2011, p. 61).

Contudo, uma compreensão complementar de suas influências e de seu desenvolvimento dependeria, em primeira instância, daqueles trabalhos de juventude que ficaram para trás. Guignard seria um artista acadêmico que descobriu a arte moderna

apenas quando chegou ao Brasil? A experiência alemã teria mais peso em sua formação que a italiana? A passagem por Paris, tão relevante para a maioria dos pintores modernos brasileiros, não teve influência alguma em sua obra? Segundo Palhares, para dar uma resposta definitiva a essas questões, seria necessário “avaliar um corpo representativo de trabalhos realizados durante sua estadia europeia que assinalasse uma fase em sua produção, o que no momento se mostra quase impossível, pois essas obras continuam, em sua grande maioria, perdidas” (PALHARES, 2011, p. 62).

Nossa intenção é apontar um caminho para a recuperação de tais obras até então desaparecidas, mostrando o pouco que já foi encontrado, e por onde se espalha a produção anterior a 1929 que poderia nos esclarecer, a partir de seus exemplos concretos, os passos do pintor em seus anos de formação. Falamos de um acervo com mais de 50 obras, algumas eventualmente destruídas, outras preservadas no Brasil, Itália, França ou Alemanha. Como referência de sua procedência, temos a escassa documentação da época e sobretudo as listas manuscritas produzidas por Guignard até a década de 1930, com as obras que produziu e as pessoas para quem vendeu ou doou cada trabalho.

PRIMEIROS ANOS

Podemos começar este inventário com a única obra do período europeu que se tornou bem conhecida, e tem data de 1919. Trata-se de um autorretrato feito a carvão, possivelmente durante as aulas de desenho do professor Hermann Groeber na escola alemã. Este desenho é um interessante ponto de partida para compreender seu aprendizado e evolução artística, por ser um trabalho bastante inicial, realizado três anos após o pintor ingressar na Academia de Belas Artes de Munique. Por sorte, esta obra de referência chegou ao Brasil possivelmente no ano de 1924, durante uma rápida passagem de Guignard pelo Rio de Janeiro: acreditamos tratar-se da que recebeu menção honrosa no Salão de Belas Artes daquele ano, sendo posteriormente vendida a algum colecionador.

Neste ponto inicial, vemos um jovem aprendiz atento às lições de desenho do professor Groeber, embora já exiba um raro virtuosismo. No autorretrato, Guignard acompanha a mesma orientação do naturalismo acadêmico, o jogo correto de luz e sombra, conforme se ensinava na escola de Munique, e um traço contínuo e seguro, visível, por exemplo, no preenchimento dos cabelos. Podemos notar, ainda, na face do modelo que traz as sobrancelhas arqueadas, o olhar frontal penetrante, e um leve sorriso no canto

da boca, a realização de uma expressividade no desenho que o próprio mestre parece não alcançar. Comparando com alguma outra obra da mesma natureza produzida por Groeber naquela época, fica clara a aquiescência ao exemplo do professor, em simultâneo à sua superação.



Figura 1.
Alberto da Veiga Guignard, *Autorretrato*,
1919. 37,5 x 25 cm. Carvão sobre papel.
Col. Gilberto Chateaubriand/MAM-RJ.

Figura 2.
Hermann Groeber,
Retrato de mulher, 1908. Carvão sobre papel.
Reproduzido em *Gedächtnisausstellung
Prof. Hermann Groeber, 1865-1935*.
Alte Post, Eggstätt, dezembro de 1990.



Estamos diante de um exemplo único, que oferece uma amostra incompleta da performance do artista nos primeiros anos da Academia de Munique. É possível, no entanto, ampliar esta observação recuperando obras hoje perdidas, e das quais temos referência. Logo após o término da Primeira Guerra Mundial, Guignard e sua família deixaram a Alemanha, que então vivia uma conturbada crise política e econômica, viajando pela Itália e Suíça. Esta ausência durou pouco mais de um ano. Ao regressar à cidade no princípio dos anos 1920, o artista retomou seus estudos na Academia, voltando a receber as lições de Hermann Groeber e agora fazendo também aulas de pintura com Adolf Hengeler.

Datam desta época os seus primeiros quadros a óleo, obras capitais para compreender sua estreia nas tintas. Segundo anotações de Guignard, pelo menos duas destas pinturas ficaram em Munique: estudo de modelo feminino, com data de 1923, dada de presente ao próprio professor Hengeler, e estudo de anatomia representando uma cabeça, de 1922, que ficou nas mãos da senhora Graf, proprietária da pensão onde o artista vivia, cujo endereço era a Tengstrasse, número 42, no bairro de Schwabing.¹ Quadros que provavelmente levavam a assinatura do artista, mas cujo caráter de exercício pode não ter contribuído para que fossem preservados por quase um século.

Seguindo adiante, no ano de 1923, Guignard participou de sua primeira exposição, uma coletiva no Glaspalast de Munique, antigo centro de exposições, hoje demolido, onde ocorriam mostras regulares de artistas locais e estrangeiros. Ele expôs dois desenhos feitos com carvão e giz vermelho sobre papel: um retrato de homem idoso, com data de 1922 ou anterior, e uma cabeça masculina, datada de 1923. A primeira obra ficou em mãos da senhora Weher, sobre quem não temos qualquer outra referência. A segunda foi vendida no próprio Glaspalast para algum colecionador hoje ignorado.²

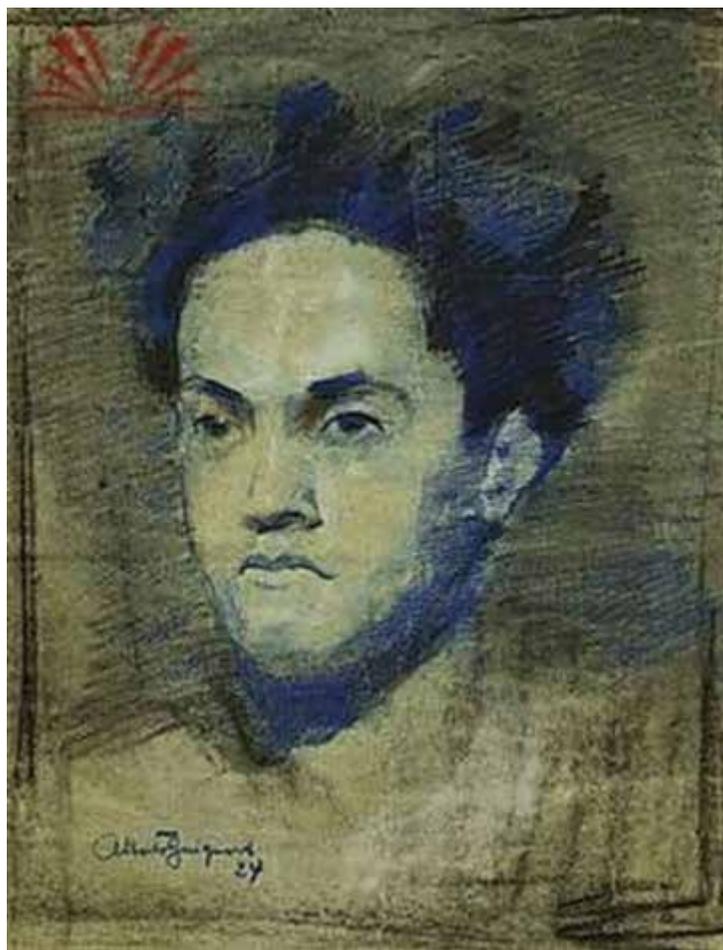
PASSAGEM PELO BRASIL

Estes são os únicos registros que Guignard deixou de sua produção em Munique, embora possa haver outras obras não relacionadas em suas anotações. Em 1924, o pintor deixou a Alemanha e fixou-se por alguns meses no Rio de Janeiro, numa primeira e rápida volta ao Brasil, “a fim de desempenhar sua profissão como artista praticante”.³ Trazia na bagagem uma declaração que atestava ter cursado nove semestres na Academia de Belas Artes de Munique. Logo estabeleceu contatos entre os artistas locais, aproximando-se, por exemplo, de Oswaldo Teixeira, pintor acadêmico que estava

de mudança para a Itália. Neste período é possível rastrear outras obras de sua lavra.

A primeira delas é um retrato de Oswaldo Teixeira, feito provavelmente no Rio em 1924, no mesmo momento em que este artista produziu um retrato de Guignard com características semelhantes. Trata-se de uma obra sobre papel, feita com carvão e giz colorido. É ainda um desenho realista de moldes acadêmicos, mas na comparação com a obra de 1919 que conhecemos, pode-se já identificar uma mudança, expressa na sombra azulada que envolve o rosto do personagem, e no fundo escuro e diluído que se amálgama com seus cabelos.

Figura 3.
Alberto da Veiga Guignard,
Retrato de Oswaldo Teixeira, 1924.
Carvão e giz colorido sobre papel.
Coleção particular.



Esta obra foi vendida em leilão, e pertence hoje a um colecionador particular. Percebemos nela alguma influência das aulas de Hengeler, e possivelmente do amadurecimento do artista a partir de sua experiência no ambiente cultural de Munique. Contudo, não demonstra ainda qualquer grande ousadia, atraído

mais pela solidez da Academia de Belas Artes do que pelas vanguardas que ganhavam terreno naquela cidade, onde viveram Wassily Kandinsky (1866-1944) e Paul Klee (1879-1940). Ainda naquele ano, Guignard participou de duas exposições no Rio de Janeiro, sendo uma delas o Salão Nacional de Belas Artes, onde recebeu uma menção honrosa. A obra contemplada foi um autorretrato feito com pastel e carvão, que julgamos ser o mesmo, já conhecido, de 1919. Além deste trabalho, enviou para a mostra outros cinco desenhos, cujos títulos não conseguimos recuperar até o momento, mas parece factível que algumas destas obras tenham ficado no Brasil.

A outra exposição foi realizada no Liceu de Artes e Ofícios, com organização de Guignard, que reuniu obras suas e de outros dois artistas alemães, cujos trabalhos ele trouxe na bagagem: Otto Linnekogel, desenhista que ficou também conhecido como diretor de cinema, e Kurt Meyer-Eberhardt, igualmente desenhista que se especializou em cartuns de humor e na representação de animais. Nenhum dos dois pertencia aos quadros da Academia de Belas Artes de Munique, seriam amigos ou conhecidos de Guignard a partir de suas relações na cidade.

Nesta mostra, além do conhecido autorretrato, Guignard exibiu obras de sua lavra que traziam o título em francês, todas elas desenhos sobre papel: *Cabaret*, *Retour matinal*, *Toilette*, *A' la lumière des bougies* (cf. O PAÍZ, 1924). Embora suas imagens não sejam atualmente conhecidas, sabemos que não tiveram boa recepção junto ao público brasileiro, justamente por uma tentativa de estilização moderna no caminho das vanguardas, o que testemunha, num período simultâneo ao do retrato acadêmico de Oswaldo Teixeira, o esforço do artista para desvincular-se da orientação estrita das classes de Hermann Groeber. Um artigo sem assinatura publicado no jornal *O Paíz* criticava a simplificação do desenho em certas obras: “Indicações quase infantis, que não deveriam ser expostas. Não basta simplificar: é necessário, por isso mesmo, que as indicações sejam justas, e capazes, pelas ausências, de sugerir, vivamente, com sentimento, o que não existe, e é potente” (O PAÍZ, 1924, p. 5).

Não acreditamos ser muito difícil localizar os desenhos dessa safra, uma vez que todos passaram pelo Brasil. Com data de 1924, por exemplo, são conhecidas duas obras de Guignard feitas em papel com técnica mista de desenho e aquarela, ambas sem título. Embora sua origem seja desconhecida, não podemos descartar a relação com

as duas exposições acima mencionadas. São obras visivelmente distintas do desenho realista de 1919 e do retrato contemporâneo de Oswaldo Teixeira. Segundo Taísa Palhares, elas indicam a familiaridade com um estilo “expressionista tardio”, embora não se aprofundem em deformações ou em contrastes de cores fortes e saturadas. Remetem, contudo, a um clima melancólico e decadente característico de um “mal-estar *fin-de-siècle*”, aproximando-se “em seu caráter fantasmagórico e evocativo ao realismo simbólico de James Ensor e Edvard Munch” (PALHARES, 2001, p. 81).

Figura 4.
Alberto da Veiga Guignard,
sem título, 1924. Técnica mista. 25 x 18 cm.
Coleção Ângela Gutierrez.



Figura 5.
Alberto da Veiga Guignard,
sem título, 1924. Técnica mista.
Coleção particular.



Esta investida num caminho que parecia confuso naquele momento marca também o encerramento de um ciclo no qual Guignard limitava-se quase estritamente às técnicas do desenho e o início de um novo em que experimentaria com maior intensidade no campo da pintura, desejoso de tornar-se um artista mais completo. E de fato, sabemos que depois da passagem pelo Rio de Janeiro, pretendia ir a Florença para completar “o aprendizado do que julga faltar-lhe para ser um consumado retratista”, conforme declarou ao *Diário da Noite* (apud A NOITE, 1924). Ou seja, não queria então aprofundar-se nos conceitos teóricos da vanguarda ou se esforçar para encontrar sua subjetividade dentro da corrente expressionista, conforme estas tentativas erráticas poderiam sugerir. Seu desejo, mais conservador, era aprender a pintar retratos, e a própria escolha pela tradição de Florença, ao invés de Paris e sua vanguarda, para onde migravam os modernistas brasileiros em busca de atualização, diz muito a respeito de suas propensões de estudante.

PERÍODO ITALIANO

No final do ano de 1924, vemos Guignard estabelecido em Florença, trabalhando num estúdio alugado na Viale Giovanni Milton,

uma rua de pintores. Frequentava os grandes museus da cidade, onde teve contato direto com antigos mestres, e trabalhava com afinco, de maneira autodidata (GUIGNARD, 1925). Em algum momento, segundo a publicação francesa *Revue du vrai et du beau: lettres et arts*, passou a ter aulas com um professor de pintura chamado Dult Gyerland (cf. REVUE..., 1928). Como não foi possível encontrar nenhum artista na cidade com este nome, é provável que tal grafia esteja errada: de acordo com um manuscrito de Guignard, no qual este nome também aparece, poderia ser Dult Eyerland ou Egerland. O pintor nunca falou a respeito deste mestre depois de retornar ao Brasil, e é possível que tenha rompido ou se decepcionado com ele em algum momento.

Em janeiro de 1925, enviou ao Brasil duas obras produzidas em Florença, como presente a José Mariano Filho, que na ocasião era presidente da Sociedade de Belas Artes. Obras em papel, cuja técnica ignoramos, mas que representavam a “Deposição da Cruz” e o “Martírio de Cristo”. Testemunhos da influência de uma tradicional temática cristã florentina sobre a arte de Guignard naquele instante, embora o próprio artista tenha definido estas obras como desenhos de “sentido moderno” (GUIGNARD, 1925). Ainda que seja difícil compreender a definição do artista sem

conhecer as imagens, podemos supor, pelas referências, que seus estudos não escapavam da tentativa de equacionar a influência dos clássicos com as correntes contemporâneas, num diálogo atualizado que marcou o “retorno à ordem”, tendência que vicejava na Itália naquele momento, após o choque do Futurismo.

Neste ponto, seria de grande valia localizar os quadros a óleo que possam demonstrar as investidas do artista naquele momento. Segundo as anotações manuscritas, dois deles datam de 1925. O primeiro seria o retrato de Iris Banchi, filha do proprietário da pensão onde o artista morou por algum tempo, na Piazza della Indipendenza, e com quem manteve um platônico relacionamento. Esta obra ficou em poder da jovem, que faleceu em 1956. O outro é um retrato do escritor italiano Arturo Loria, que fazia parte da intelectualidade florentina da época. O retrato permaneceu com o escritor, e hoje provavelmente com sua família. Os manuscritos também indicam duas águas fortes, “as primeiras”, que foram dadas ao misterioso mestre Dult Gyerland, além de uma aquarela com o título *A mesa*, que ficou com Iris Banchi, e um trabalho sem identificação, dado de presente a um amigo italiano, cuja grafia do manuscrito sugere ser o pintor Augusto Bompiani.⁴

São também de Florença 13 trabalhos que Guignard posteriormente trouxe para o Brasil e foram expostos no Salão de Belas Artes de 1931, organizado por Lúcio Costa. O artista foi o que mais obras expos naquele salão, num total de 27 pinturas e desenhos, e, mais tarde, ao enviar a Iris Banchi um catálogo do evento, identificou as seguintes como sendo produzidas no período florentino: *Christus* (1929), *Estudo* (1929) [sic], *S. Sebastianus* (1924), *Minha irmã* (1926), *Cabeça de velho* (1927), *Estudo* (1925), *Cabeça de menino* (1925), *Natureza morta* (1926), *Natureza morta* (1926), *Natureza Morta* (1927), *Cópia de Holbein* (1927), *Paisagem* (1927), *Cabeça de menino* (1927).⁵

Estas obras em papel provavelmente permaneceram no Brasil. Segundo os manuscritos do artista, o *São Sebastião*, identificado como uma aquarela, ficou nas mãos de Carlos Frederico Silva. Três desenhos de 1925, um deles colorido, ficou com o pintor Quirino Campofiorito e um outro desenho com mesma data, também colorido, ficou com o escultor e desenhista Alfredo Herculano.⁶ Deste conjunto, chama a atenção a cópia do alemão Hans Holbein, hoje desaparecida, única obra que testemunha as andanças de Guignard pelos museus italianos, procurando aperfeiçoar suas técnicas como retratista. Trata-se provavelmente de uma cópia

do retrato de Richard Southwell, feito em 1621, que pertence ao acervo da Galeria Uffizi. Segundo as anotações do artista, um outro desenho datado de 1925 ficou em poder do pintor italiano Giuseppe Rossi, que dava aulas em uma das escolas privadas da Vialle Milton.⁷

Nesta época, Guignard dedicou-se também a uma curiosa produção de pinturas decorativas, cujos raros exemplares trouxe para o Brasil. Um vaso grande de moringa foi dado de presente ao pintor tirolês Leo Putz, que então vivia no Rio de Janeiro, e outro vaso pequeno a Glorinha Strobel, de quem Guignard pintaria posteriormente um conhecido retrato. Um vaso redondo decorado ficou com Willy Strobel, seu marido, um alemão de Munique que vivia também no Rio. Um outro vaso decorado foi dado ao pintor argentino Emílio Pettoruti.⁸

Ainda de Florença, Guignard enviou a Paris três quadros a óleo, datados de 1927, para participar do Salão de Outono daquele ano, seu primeiro certame internacional. Segundo o catálogo do evento, apenas duas destas obras foram expostas: o retrato de um menino florentino, sem maiores identificações, e o retrato de Richard Hemmeler, um engenheiro de Voralberg, na fronteira da Áustria com a Suíça, provavelmente amigo do pintor.⁹ A respeito delas temos um impiedoso comentário do crítico Raymond Cogniat,

que escrevia sobre artistas latino-americanos em Paris para a *Revue de l'Amérique Latine*. No texto, depois de tecer elogios a outros latinos que participaram daquele salão, como o argentino Horácio Butler e a brasileira Anita Malfatti, fala de maneira seca sobre Guignard: “Enfim, Alberto da Veiga Guignard expõe dois retratos que não estão ruins, mas cuja cor é feia e ensaboada” (COGNIAT, 1927, tradução de Paola Felts Amaro).

Um comentário mais favorável acerca destas obras veio do pintor polonês Czeslaw Mystkowski, que escreveu sobre o salão na *Revue du Vrai et du Beau: Lettres et Arts*. Segundo o crítico: “Ele [Guignard] pinta com largas pinceladas que fazem relevo e dão muita vida ao retrato. O retrato de um *Jovem menino de Florença* oferece assim modelos de um natural expressivo. (...) O retrato do Sr. Richard é tratado segundo a mesma fórmula e com uma profunda psicologia. (...) Um conjunto que parece provar o valor artístico inegável de seu autor: fórmula original, técnica saborosa e muito pessoal. Acredito que estamos diante de *um pintor*” (MYSTKOWSKI, 1927, tradução de Paola Felts Amaro).¹⁰

A discrepância entre a primeira e a segunda opinião não nos permite ter uma ideia clara de como seriam estas pinturas. Contudo, depois de cerca de três anos de estudos praticamente autônomos

em Florença, Guignard surgia como um pintor amadurecido, e a própria participação dos seus quadros no Salão do Outono, sob o crivo de um júri internacional, atesta certa qualidade a estas obras hoje desconhecidas. Após a mostra, as três foram enviadas para a residência de Iris Banchi, em Florença.¹¹ Elas permanecem em poder da família, embora não nos tenha sido concedido o acesso. O retrato de Richard Hemmeler foi transferido para o próprio, na região de Voralberg. Segundo os manuscritos, este amigo preservou dois retratos de Guignard em seu poder, o de 1927, que participou do Salão de Outono, e um outro produzido posteriormente em Paris, pouco antes da partida do pintor para o Brasil.¹²

Em 1928, Guignard participou da Bienal de Veneza, sendo o segundo artista brasileiro a expor na renomada mostra. Enviou para o evento três quadros a óleo: *Retrato de Leonor*, sua mãe, produzido em período anterior, pois ela faleceu em 1926, *Autorretrato* e *Retrato do Barão Von Schilgen*, seu padrasto. As três foram abandonadas com os organizadores da mostra, e Guignard retornou ao Brasil sem saber do seu paradeiro.¹⁵ Deste conjunto, o mais representativo era o *Retrato do Barão Von Schilgen*, única obra que foi exposta, e que mostrava o profundo desenvolvimento do artista nestes anos de estudo em Florença.

Segundo a descrição na imprensa, seria o busto de um homem maduro, “inteligentemente expresso em tons de azul claro” (REVISTA EMPORIUM, 1928). A pintura lhe valeu a primeira avaliação positiva de um crítico importante. O francês Tancrède Viala, na *Revue du Vrai et du Beau: Lettres et Arts*, escreveu: “Essa obra destaca-se, realmente, do ambiente que a circunda pelas qualidades de seu desenho, sua cor e pelo sentimento de vida que a anima com tanto vigor e intensidade”. Mais adiante, diz ele: “Levado pelo impulso impetuoso que o acomete quando está perante as belezas da natureza, exterioriza-as com a mesma audácia, o mesmo entusiasmo com que as sente. Essa espontaneidade traz, a sua marca e a sua cor, uma franqueza rara; e é curioso constatar com qual pressa febril o pintor esqueceu os princípios e os dogmas acadêmicos para se realizar, de forma totalmente independente, na sua livre personalidade” (VIALA, 1928, tradução de Paola Felts Amaro).

EXPERIÊNCIA FRANCESA

O retrato parece ter sido o ponto alto de sua formação autônoma em Florença, testemunhando que tais estudos foram úteis para a libertação das amarras acadêmicas. Não podemos afirmar, contudo,

que Guignard já era então um artista plenamente moderno. Nesta época, o pintor não vivia mais em Florença e passava temporadas no sul da França, nas cidades de Grasse e Menton, ambas próximas de Nice. Em Grasse, passou um longo período numa fazenda da família, praticando ao ar livre com a iluminação da Provence que tanto inspirou os impressionistas. Ainda em 1928, enviou quatro pinturas a óleo para o Salão de Outono daquele ano que, segundo as anotações do artista, seriam as seguintes obras: *Retrato da Baronesa de Massenbach*, *Retrato de uma camponesa*, *Retrato de uma menina* e *Paisagem*.¹⁴ De acordo com o catálogo da mostra, apenas duas foram expostas, com os seguintes títulos: *Catherina* e *Le mas de Luca* (A fazenda de Luca).¹⁵

Raymond Cogniat, ainda pouco generoso com a obra do pintor, escreveu em sua crítica do salão: “Quanto a Alberto da Veiga-Guignard, há um tanto de afetação na sua originalidade e isso é bem visível. [...] Faz tempo que as originalidades, mesmo as piores, não chamam atenção de ninguém nos Salões anuais, e esse artista é tímido em suas audácias, talvez ele também seja tímido em relação a si mesmo” (COGNIAT, 1928, tradução de Paola Felts Amaro).¹⁶ A análise psicológica, um tanto arriscada, não exclui uma observação sobre estas duas obras que pode nos ser útil para a compreensão

do desenvolvimento do pintor: Guignard tentava livrar-se da herança acadêmica adquirida em Munique, embora ainda receoso de ousar no caminho da autonomia moderna, restringindo-se a uma amedrontada originalidade. Neste caso, o Brasil lhe teria aberto as portas da liberdade artística, oferecendo – mais do que inspiração temática ou cores mais vibrantes para sua paleta europeia – um sentimento de autoconfiança.

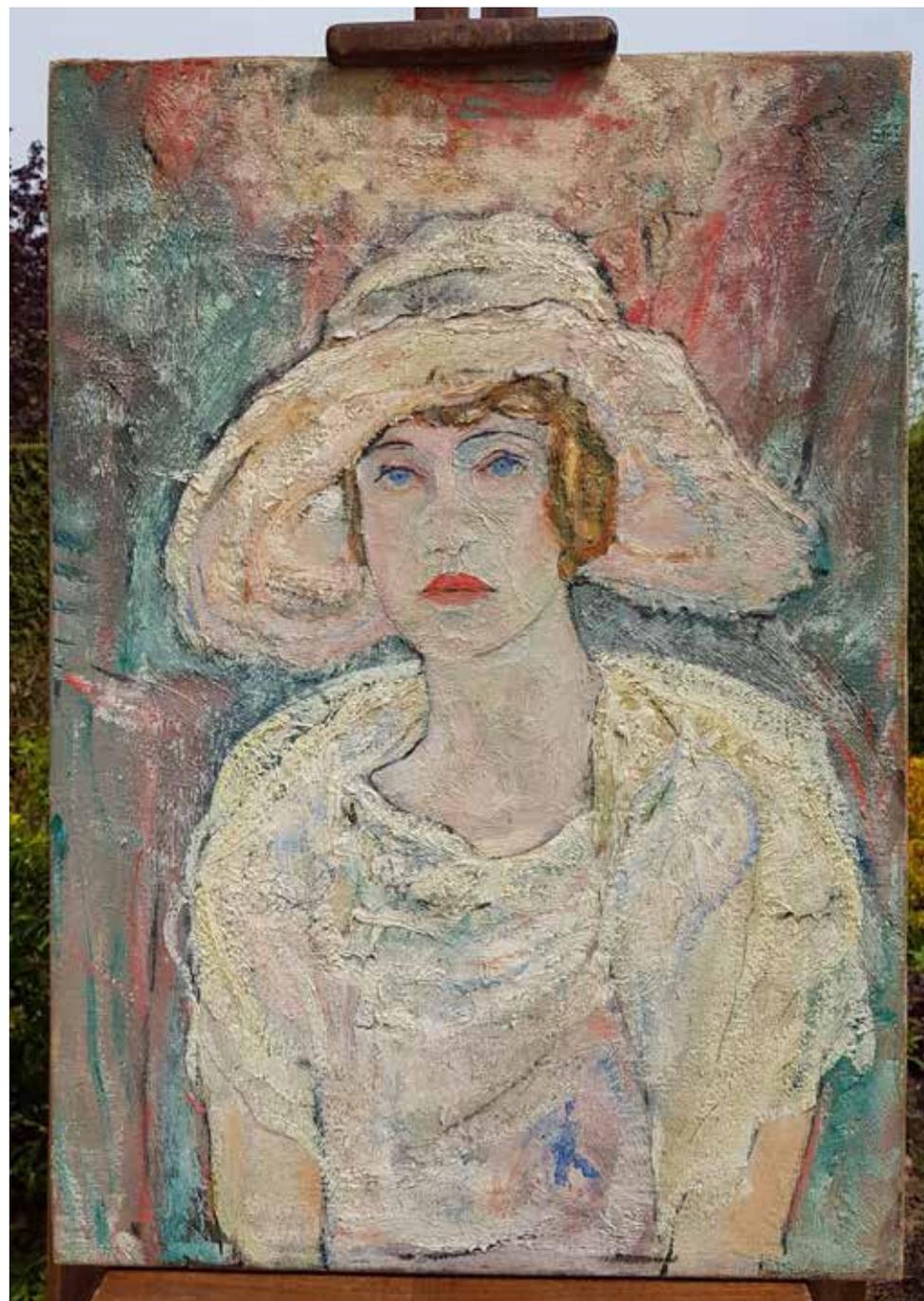
Uma recente descoberta vem ajudar a esclarecer este ponto, lançando luzes sobre a produção de Guignard em vésperas de sua mudança para o Brasil. Em 2019, o *marchand* francês Marc-Henri Tellier localizou uma obra do pintor, datada de 1928, e até então perdida na França. O quadro a óleo, medindo 70 x 50 centímetros, estava sendo vendido entre dezenas de obras anônimas por um antiquário próximo da cidade de Rouen, ao norte de Paris. Graças a uma antiga fotografia de Guignard realizando esta pintura, que encontramos no acervo da família de Iris Banchi, em Florença, foi possível autenticar o quadro.

Figura 6.
Alberto da Veiga Guignard pintando, sem data.
Acervo Família Banchi, Florença, Itália.



A fotografia nos remete a uma paisagem rural semelhante às daquelas de Grasse, onde a família de Guignard possuía uma propriedade. Um selo no verso da obra, indicando que passou pela estação de trem de Nice, confirma esta procedência. A modelo com as pernas protegidas por um cobertor e tendo ao fundo um pano dependurado em improvisação de cenário parece estar num ambiente doméstico. Pelas referências de local e data, supomos tratar-se do *Retrato da Baronesa de Massenbach*, que participou do Salão de Outono de 1928 e teria sido exposto com o título de *Catherina*. A pintura foi à leilão em 2019 e acabou arrematada por um *marchand* do Rio de Janeiro.

Figura 7.
Alberto da Veiga Guignard,
Retrato de jovem, 1928.
Óleo sobre tela, 70 x 50 cm.
Coleção particular.



Temos aqui uma obra bastante distinta dos retratos pelos quais Guignard ficaria conhecido no Brasil. A tinta pastosa impregnada em camadas espessas se distancia da translucidez típica do artista maduro, característica que segundo alguns críticos ele herdara dos mestres italianos. As pinceladas, muito exatas no contorno dos olhos, das sobrancelhas e do queixo, são jogadas e soltas na fatura do vestido e do chapéu, numa tentativa expressionista que parece ficar no meio do caminho. Pode-se dizer o mesmo das cores, que nos revelam uma modelo claramente loira, de olhos azuis e boca bastante vermelha, mas ao mesmo tempo enveredam por uma arbitrariedade quase fauvista no colorido da roupa branca e no fundo que traz uma paisagem indeterminada e diluída, não se definindo entre a realidade e a invenção, numa audácia tímida como a que mencionou Raymond Cogniat. Contudo, não deixa de ser um belíssimo retrato.

Segundo os manuscritos, a modelo, Baronesa de Massenbach, amiga ou eventual namorada de Guignard, residente em Berlim, teria ficado com dez aquarelas de sua autoria feitas neste período. Seu endereço, anotado pelo artista na época, era Niebuhrstrasse, número 63, na capital alemã. No mesmo período, Guignard registrou ter feito um retrato do doutor Camaret, provavelmente Adrian Camaret,

médico e prefeito de Menton, com data de 1928 – obra que teria ficado com o próprio. Refere-se, ainda, a três quadros a óleo produzidos em Grasse, cujos títulos ou temática não são esclarecidos, e a pintura de uma menina, em Menton, supostamente aquela enviada para o Salão. Anota, por fim, um desenho colorido e uma caixinha pintada e colada, ambos feitos em Grasse.¹⁷

Ainda que o paradeiro destas obras seja hoje desconhecido, o resgate do *Retrato Baronesa de Massenbach* acendeu a primeira esperança de que outras produzidas na região também possam ser recuperadas. Em 2021, o mesmo *marchand* francês localizou em Paris um outro quadro de Guignard, desta vez uma natureza morta, assinada e datada de 1928. A pintura foi leiloadada na ocasião e vendida também a um colecionador brasileiro. Embora não haja nenhuma referência nas listas de Guignard sobre pintura de natureza morta com esta data, podemos supor que seja um dos quadros sem título produzidos em Grasse, ou uma obra já feita em Paris.

Figura 8.
Alberto da Veiga Guignard,
Natureza morta, 1928. Óleo sobre tela.
Coleção particular.



No final de 1928, Guignard partiu para a capital francesa, onde ficaria até meados de 1929, sendo este o seu último paradeiro na Europa. Também ali praticou de maneira autodidata, não se vinculando a nenhuma escola de pintura e, ainda que lateralmente, fez contato com artistas de vanguarda, como Maurice Utrillo e Pablo Picasso nos cafés da cidade, de acordo com seu próprio relato (cf. DIÁRIO DE MINAS, 1959). Desta época, temos o registro de poucas obras. Uma delas, um desenho, de título desconhecido, que ficou com o cônsul geral do Brasil em Paris João Baptista Lopes.¹⁸ Além desta, dois quadros a óleo, com os títulos *Coquetterie* e *Paysage*, que foram expostos no Salão dos Independentes de 1929.

Estas obras ficaram em Paris por ocasião de sua mudança precipitada para o Brasil. Guignard, no entanto, trouxe na bagagem um manuscrito do crítico André Pascal-Lévis, da revista *Les Artistes d’Aujourd’hui*, que avaliava as pinturas. O texto dizia o seguinte: “Podíamos, nas primeiras obras de Alberto de Veiga Guignard, notar um pouco de *secura* nos contornos dos modelos; Eis uma crítica que não será formulada a propósito do encantador trabalho *Coquetterie*, nem para a sua harmoniosa *Paisagem*, expostos no Salão dos Independentes. *Coquetterie* traz um cenário infinitamente vivaz e gracioso, pintado com uma arte luminosa e plena de maestria,

na qual há muito de personalidade, de estilo. Na *Paisagem* uma emoção sóbria é felizmente evocada”.¹⁹

Em 25 de fevereiro, Guignard recebeu uma correspondência dos organizadores do salão avisando que havia um comprador interessado pela obra *Coquetterie* e disposto a pagar dois mil francos por ela, montante até então nunca oferecido por qualquer obra do artista.²⁰ A venda não foi concluída porque o pintor não conseguiu responder a carta em tempo hábil, mas a proposta nos sugere que as pinturas tinham o potencial de despertar o interesse de colecionadores franceses. Ele deixou os quadros abandonados com os organizadores da mostra, e um destes pode ter sido a obra leiloadada em 2021. O fato da natureza morta trazer em primeiro plano um retrato de mulher de costas olhando sorrateiramente para o lado seria suficiente para batizar o quadro de *Coquetterie*?

Temos aí, num esforço de inventário, o panorama do que Guignard produziu de mais relevante durante seu período de estudos na Europa. Comparando o desenho acadêmico de 1919 com o retrato a óleo de 1928, podemos já perceber uma mudança considerável de técnica e estilo, num caminho de libertação dos moldes acadêmicos, ainda que um tanto desorientado naquele momento. Obtendo um conjunto maior de obras, que ainda podem ser recuperadas conforme

tentamos demonstrar nas referências acima, iremos conhecer de maneira mais completa e detalhada os passos deste artista que amadureceu na Europa, em mais de uma década de aprendizado, para realizar no Brasil a arte singular que faria dele um pintor moderno e original.

NOTAS

1. Lista manuscrita de obras na Europa. Alberto da Veiga Guignard. Acervo Museu Mineiro, Belo Horizonte. / Registro policial de Alberto da Veiga Guignard. Arquivo da Cidade de Munique, Alemanha.
2. Idem.
3. Certificado Original, Acervo Alberto da Veiga Guignard, Museu Mineiro, Belo Horizonte.
4. Lista manuscrita de obras na Europa. Alberto da Veiga Guignard. Acervo Museu Mineiro, Belo Horizonte.
5. Catálogo anotado do Salão de Belas Artes de 1931. Acervo família Banchi, Florença, Itália.
6. Lista manuscrita de obras na Europa. Alberto da Veiga Guignard. Acervo Museu Mineiro, Belo Horizonte.
7. Idem.
8. Idem.
9. Catálogo Salão de Outono, 1927. Arquivo Salon D'automne, Paris.
10. Parece haver algum erro no artigo de Mystkowski, pois ele fala de outras cinco obras atribuídas a Guignard no salão: *Retrato de jovem florentina*, *Retrato de mulher*, *Natureza morta*, *Cabeça de velho* e *Três palhaços*. Como nem na documentação do Salão de Outono nem na correspondência de Guignard estas obras aparecem, julgamos que ele se confundiu com outros artistas da mesma sala. Ao lado das obras de Guignard, por exemplo, estava exposto o quadro *Natureza morta*, do francês Gabriel Venet.
11. A indicação aparece em carta sem data, enviada por Guignard a Iris Banchi. Acervo da Família Banchi, Florença, Itália.
12. Lista manuscrita de obras na Europa. Alberto da Veiga Guignard. Acervo Museu Mineiro, Belo Horizonte.

- 13.** Idem.
- 14.** Lista manuscrita de obras na Europa. Alberto da Veiga Guignard. Acervo Museu Mineiro, Belo Horizonte.
- 15.** Catálogo do Salão de Outono. Paris, 1928
- 16.** Edição consultada no Acervo Biblioteca Nacional da França.
- 17.** Lista manuscrita de obras na Europa. Alberto da Veiga Guignard. Acervo Museu Mineiro, Belo Horizonte.
- 18.** Lista manuscrita de obras na Europa. Alberto da Veiga Guignard. Acervo Museu Mineiro, Belo Horizonte.
- 19.** Manuscrito sem data. Acervo pessoal do artista, Escola Guignard, Belo Horizonte. Tradução Paola Felts Amaro.
- 20.** Carta da Sociedade dos Artistas Independentes. Paris, 25 de fevereiro de 1929. Acervo pessoal do artista, Escola Guignard, Belo Horizonte. Tradução de Paola Felts Amaro.

REFERÊNCIAS

A NOITE. Rio de Janeiro, ed. 4538, 14 jul. 1924.

COGNIAT, Raymond. **Revue de l’Amerique Latine.** Paris, n. 72, 1 dez. 1927.

COGNIAT, Raymond. **Revue de l’Amerique Latine.** Paris, 1929.

DIÁRIO DE MINAS. Belo Horizonte, 22 fev. 1959.

GUIGNARD, Alberto da Veiga. [Correspondência]. Destinatário: Emílio Pettoruti. Rio de Janeiro, sem data [1930]. Fundação Emílio Pettoruti, Buenos Aires.

GUIGNARD, Alberto da Veiga. [Correspondência]. Destinatário: José Mariano Filho. Florença, janeiro de 1925. Arquivo Roberto Pontual, Funarte, Rio de Janeiro.

MACHADO, Lourival Gomes. **Retrato da arte moderna no Brasil.** São Paulo: Departamento de Cultura do Estado, 1947.

MORAIS, Frederico. **Alberto da Veiga Guignard.** Rio de Janeiro: Monteiro Soares Editores e Livreiros, 1979.

MYSTKOWSKI, Czeslaw. **Revue du Vrai et du Beau:** Lettres et Arts. Paris, 25 jan.1928.

O PAÍZ. Rio de Janeiro, 16 jul. 1924.

PALHARES, Taísa Helena. **Modernidade, tradição e caráter nacional na obra de Alberto da Veiga Guignard.** Tese (doutorado) – Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Filosofia, 2011.

PEDROSA, Mário. **Textos escolhidos III – Acadêmicos e Modernos.** São Paulo: Edusp, 2004.

REVISTA EMPORIUM. Itália, set. 1928.

REVUE du vrai et du beau: lettres et arts. Paris, 25 jan. 1928.

VIALA, Tancréde. **Revue du Vrai et du Beau:** lettres et arts. Paris, ano 7, n. 121, 10 set. 1928. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/>. Acesso em: 16 dez. 2022.

ARQUIVOS E ACERVOS CONSULTADOS

Acervo Biblioteca Nacional da França, Paris.

Acervo família Banchi, Florença, Itália.

Acervo Museu Mineiro, Belo Horizonte.

Arquivo da Cidade de Munique, Alemanha.

Arquivo Salon D'automne, Paris.

SOBRE O AUTOR

Marcelo Bortoloti é jornalista formado pela Pontifícia Universidade Católica de Belo Horizonte, mestre em Artes pela Universidade Federal Fluminense, doutor em Literatura Brasileira pela Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Artigo recebido em
15 de outubro de 2022 e aceito em
16 de dezembro 2022.