

Eduardo Dimitrov<sup>1</sup>

## O COSMOPOLITISMO DE ALBERTO DA VEIGA GUIGNARD

Ouro Preto é a cidade que não mudou, e nisso reside o seu incomparável encanto (Bandeira, 2000: 43).

Montanhas que, por todos os lados, dominam a cidade, casas antigas . . . ruas que descem e sobem, eis o que se nos apresentou aos olhos quando entramos na capital da Província de Minas . . . Dessas casas, assim entremeadas de cumes áridos e tufos condensados de vegetais, resultam pontos de vista tão variados quanto pitorescos (Saint-Hilaire, 1938).

Foi com essas duas epígrafes que, em 21 de março de 2024, o Ministério Público Federal propôs uma Ação Civil Pública (ACP) com pedido de tutela de urgência contra a empresa Prospecção Participações EIRELI, por construir um loteamento residencial de alto padrão no entorno de Ouro Preto; contra o município de Ouro Preto, o governo do Estado de Minas Gerais, o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional e a União Federal, por emitirem pareceres, ou se omitirem, permitindo o início das obras.

Silmara Cristina Goulart, procuradora que assina a ACP, defende já no início de sua argumentação – um documento de 75 páginas – que o empreendimento altera a paisagem tombada de Ouro Preto. Afirma ela:

Ouro Preto é protegida, nacional e internacionalmente, não apenas por conta do seu excepcional conjunto arquitetônico que exala o esplendor do admirado barroco mineiro, **mas também em razão dos morros que o circundam e compõem o valor único da cidade.** A cidade foi implantada nas encostas de um estreito e sinuoso vale delimitado por duas cadeias de montanhas na região das chamadas Minas Gerais, fato que lhe atribuiu uma beleza rara e singular, que inclusive inspirou excepcionais artistas na construção dos monumentos que destacam a

cidade na arquitetura mundial. As igrejas douradas que se destacam contra o céu azul, as ruas de pedra que contam histórias de séculos e as montanhas que envolvem o conjunto arquitetônico tombado, eternizada nas pinturas de nosso querido mestre Alberto da Veiga Guignard, um dos maiores artistas brasileiros do séc. XX, configura um cenário de sonho para qualquer criador (Ministério Público Federal, 2024: 4, negritos da autora, grifo nosso).

Figura 1 – Guignard. Paisagem Imaginária de Minas, 1947, óleo sobre tela



Fonte: Ministério Público Federal (2024).

Além de fotos tiradas a partir das ruas da cidade demonstrando a degradação ambiental nas encostas, a procuradora reproduz quatro obras de Guignard para reforçar seu argumento de que a paisagem integra o patrimônio da cidade.

A descaracterização da paisagem e dos morros de Ouro Preto teria uma dupla consequência: impediria a inspiração e o sonho de novos criadores, tal como ocorrera com os artistas barrocos e com o próprio Guignard; e representaria uma agressão às próprias obras de arte que, sem seus referentes originais, estariam também sendo mutiladas.

Nesse sentido, a procuradora defende que, ao imaginarmos as cidades históricas de Minas Gerais – sobretudo Ouro Preto – temos como uma das referências visuais inscritas em nossa memória os quadros criados por Guignard. A degradação ambiental provocada pela especulação imobiliária

estaria, assim, corroendo também a nossa memória, a forma como imaginamos Ouro Preto e, em certa medida, a nossa relação afetiva com esse patrimônio nacional.

Figura 2 – Guignard. Paisagem Imaginária. 1950. Óleo sobre madeira



Fonte: Ministério Público Federal (2024).

As “paisagens imaginárias”, compostas por espaços fluidos e insondáveis em que flutuam igrejas barrocas, balões de São João, montanhas e matas, são as telas mais difundidas e valorizadas de Guignard. Pintadas a partir de meados dos anos 1950, suscitam nos críticos associações que vão do patrimônio histórico à atmosfera onírica. São frequentemente vinculadas ao movimento modernista por contribuírem, com linguagem própria, para a construção de uma identidade nacional atrelada ao patrimônio histórico material e imaterial de Minas Gerais. O crítico Rodrigo Naves, ao analisá-las, articula o particularismo da nossa frágil identidade (palmeirinhas, igrejas barrocas, a cidade de Ouro Preto) a uma forma difusa que revelaria a baixa estruturação da sociedade brasileira no contexto do capitalismo moderno.

Figura 3 – Guignard. Paisagem imaginária, 1950



Fonte: Ministério Público Federal (2024).

Figura 4 – Guignard. Fantasia de Minas, 1955 Óleo sobre tela, c.i.d. 78,00 cm x 95,00 cm. Coleção Luís Antonio Almeida Braga e Sra.



Fonte: Instituto Itaú Cultural (2024).

Figura 5 – Alberto da Veiga Guignard, Noite de São João, 1961



Fonte: Ministério Público Federal (2024).

É de admirar que homens tão sensíveis [Guignard e Volpi] revelem o vínculo estreito entre os setores *menos duros da sociedade e o sistema econômico global*, e que não traduzam em desespero, dor ou violência a extinção necessária e iminente desse mundo que lhes serve de modelo. Porque essa doçura, contenção ou senso de equilíbrio podem, sim, derivar da esperança de resgatar artisticamente certas experiências concretas de setores da população. Mas esse ideal é de tal modo singelo que todas as formas mais afirmativas põem-no em xeque. E com isso a própria arte aparece como uma ameaça a sua realização (Naves, 2001a: 21-22, grifo nosso).

Tal qual a procuradora Silmara Cristina Goulart, Rodrigo Naves (2001b: 134) identifica nas telas de Guignard a relação entre um “típico” – um patrimônio histórico material e imaterial bem particularizado (palmeirinhas, igrejas barrocas, balões) – e um entorno pouco estruturado: “Sua matéria rala demonstra pouca disponibilidade para individuações fortes”. Naves vê nesse

entorno a ameaça à nossa particularização enquanto nação, assim como Goulart percebe na especulação imobiliária que predatoriamente explora o solo de Ouro Preto – simbolicamente valorizado como paisagem, inclusive nas telas de Guignard – uma ameaça à imaginação de Ouro Preto e do Brasil que o artista se empenhou em produzir.

Se Naves enxerga nas montanhas de Guignard – essa massa insondável e pouco estruturada – uma alusão à falta de institucionalização que ameaça a permanência daquilo que nos caracterizaria, a promotora acusa as instituições de Estado de conivência e de estarem, portanto, fragilizadas em suas funções públicas de salvaguarda do patrimônio e proteção da singularidade nacional frente à força do capital.

**Figura 6** – Paisagem imaginante/Noite de São João, 1961, Óleo sobre tela, 61 x 46 cm. Coleção Museu da Pampulha. Reprodução fotográfica Rômulo Fiadini



**Fonte:** Instituto Itaú Cultural (2024)

Tanto a procuradora quanto o crítico articulam, cada um a seu modo e com objetivos distintos, a relação entre localismo e universalismo. Aquilo que mais nos caracterizaria (balões de São João, o barroco mineiro, palmeirinhas...) estaria ameaçado pelo livre trânsito do capital imobiliário (no caso da procuradora) ou pelo “sistema econômico global”, no caso do crítico (Naves, 2001b: 35).

A relação entre localismo e universalismo é explorada, com variações, de forma recorrente pela fortuna crítica de Guignard. Em geral, mobiliza-se sua formação europeia e a importação de formas expressivas para analisar o processo de criação de uma pintura singular, ligada a Minas e ao Brasil. Na leitura de Naves, Guignard associaria o mais típico da identidade nacional – o barroco mineiro, Ouro Preto, os balões de São João – à pouca estruturação do capitalismo moderno por meio do domínio da composição pictórica, em diálogo com o mais universal das linguagens da pintura ocidental.

É possível, no entanto, complexificar as oposições mobilizadas pela crítica cultural e pelas ciências sociais brasileiras – localismo e universalismo, centro e periferia, cosmopolitismo e provincialismo – analisando a vida e a obra de Guignard. Este artigo discute o cosmopolitismo do modernismo brasileiro a partir de sua trajetória e produção. Para isso, utiliza duas biografias recentes e outros trabalhos sobre o pintor. Nenhuma das informações aqui apresentadas é inédita; contudo, acredito que a forma de as organizar traz alguma originalidade e ajuda a compreender tanto a obra de Guignard quanto as dinâmicas do mundo cultural brasileiro.

Além desta introdução, o artigo se divide em cinco partes: a primeira aborda brevemente o período europeu de formação do artista; a segunda trata de seu retorno ao Brasil e inserção na elite cultural carioca; a terceira analisa sua incorporação da linguagem naïf e sua consagração; a quarta explora sua atuação em Minas Gerais; e a quinta discute o auge de sua produção e as disputas em torno de sua figura no interior da elite mineira.

## **FORMAÇÃO EUROPEIA E CHEGADA AO BRASIL**

Guignard nasceu em Nova Friburgo em 1896. Aos 11 anos, em 1907, partiu para a Europa acompanhando o segundo casamento de sua mãe, Leonor Augusta da Silva Veiga. Alberto José Guignard, pai do pintor, falecera em 1905 em um acidente com arma de fogo, deixando à esposa e aos filhos a maior apólice de seguro de vida já paga no Brasil até então. Outras propriedades foram incorporadas ao inventário, permitindo à família manter um estilo de vida aristocrático na Alemanha, Suíça e França, com longas estadias em balneários, hotéis e pensões.

O cosmopolitismo de Guignard, no sentido imediato de um personagem viajado, se inicia na adolescência e se estende pela juventude. A alta mobilidade familiar lhe possibilitou conhecer importantes cidades europeias durante seu período formativo, sem precisar preocupar-se com a própria

subsistência. Estudou desenho e pintura na Academia de Belas Artes de Munique entre 1917 e 1918 e, depois, de 1921 a 1923, tendo aulas com Hermann Groeber e Adolf Hengeler. Passou por Florença em 1924, e visitou os principais museus, exposições e salões de arte da Europa.

Após a temporada italiana, hospedou-se em Paris entre 1928 e 1929. Morando em Montparnasse, bairro então frequentado por artistas, e circulando por cafés e salões, Guignard parece não ter se vinculado de forma consistente ao mundo artístico parisiense. Seu relato de uma breve conversa com Picasso – marcada por um trocadilho com seu nome (“Da Veiga” e “Da Vinci”), cuja graça ele sequer compreendeu – mostra seu distanciamento do espírito das vanguardas (Guignard, 1959 apud Bortoloti, 2021: 221).

Diferentemente de Tarsila do Amaral, aluna de Léger; de Cícero Dias, que teve Picasso como padrinho de sua filha; ou de Vicente do Rego Monteiro, representado pela galeria L’Effort Moderne, Guignard não demonstrava o mesmo tino ou desejo de se integrar à cena parisiense. Segundo Marcelo Bortoloti, sua dificuldade de fala e a ausência de identificação com um ambiente marcado por ideias vanguardistas e politicamente à esquerda o afastavam do círculo artístico local. “Se percebeu em Paris a necessidade de modernizar sua arte, não foi sem muito cuidado e desconfiança” (Bortoloti, 2021: 222).

A dificuldade na fala será abordada adiante. Por ora, vale destacar que o desinteresse, a desorganização ou a percepção de não compartilhar os mesmos valores políticos e estéticos talvez o tenham levado a não investir em sua inserção no meio artístico francês. A perda da oportunidade de vender um de seus quadros evidencia esse tropeço. Após expor nos Salões de Outono (1927 e 1928), na Bienal de Veneza (1928) e no Salão dos Independentes (1929), surgiu um comprador oferecendo dois mil francos por *Coquetterie*<sup>1</sup>. O valor não era desprezível: em 1925, Léonce Rosenberg tentou convencer Vicente do Rego Monteiro a vender duas obras por vinte vezes suas dimensões – o que renderia apenas 960 francos. Ao final da carta, a galerista ainda esclarecia a proposta a Vicente:

a fortuna de Matisse, Derain e Picasso deve-se ao fato de terem durante anos vendido barato suas obras. Foi desta maneira que criaram importante núcleo de adeptos, todos vivamente interessados no seu futuro. Imite-os, pois esse é o segredo do seu sucesso comercial (Rosenberg apud Zanini, 1997: 129).

Guignard, no entanto, não concretizou a venda, perdendo o prazo estipulado pelos organizadores do Salão dos Independentes. Mais do que revelar despreparo comercial, o episódio evidencia a falta de tino – ou interesse – em construir uma rede de admiradores e colecionadores em Paris. Essa postura mudaria apenas após seu retorno ao Brasil, motivado por dificuldades financeiras.

Nesse mesmo ano de 1929, Guignard viu sua herança desaparecer com a crise econômica internacional. Guignard então deixou Paris e voltou ao Rio de Janeiro para disputar o restante da herança com o padrasto – sua mãe e irmã já haviam falecido. De uma vida aristocrática, entre hotéis e pensões na Europa, passou a uma existência instável e muitas vezes precária no Brasil. Ainda assim, ampliou e diversificou sua rede de sociabilidade e assumiu posturas estéticas até então inéditas em sua trajetória europeia.

### **GUIGNARD E O COSMOPOLITISMO BRASILEIRO**

Carl Schorske, ao falar sobre Viena na virada do século XIX para o XX, nos empresta duas importantes considerações. Primeiro, ele mostra como o contexto de Viena, sendo a periferia do mundo cultural europeu, impulsionava seus intelectuais e artistas a circularem por outras cidades em busca de formação e, desse modo, ao retornarem, traziam ideias, referências, diálogos e redes de sociabilidade adquiridas no exterior. Em segundo lugar, Viena, por ser uma cidade não tão grande, possuía uma elite cultural que se conhecia entre si, independentemente da área de atuação. Portanto, as parcerias, amizades e diálogos extrapolavam os *métiers*. Nas cidades centrais (Londres, Paris, Berlim), a especialização profissional teria restringido essa permeabilidade entre intelectuais dos vários ramos das ciências, artes, literatura, arquitetura.

Nas periferias, arquitetos, romancistas, poetas, pintores, médicos... todos circulam internacionalmente em busca de experiências formativas e, ao regressarem, trocam essas experiências em um ambiente socialmente mais constrito, menos adensado e especializado, de modo a facilitar a troca entre profissionais de diferentes áreas, o que acaba alimentando a criatividade de todos do grupo.

Tal como em Viena, a posição periférica do mundo cultural brasileiro impulsionou boa parte dos intelectuais para experiências e períodos formativos em cidades centrais, nas quais os campos de suas atuações profissionais estavam mais adensados (com um número elevado de praticantes), estruturados (com instituições, escolas, faculdades, museus, academias, editoras, prêmios etc.) e especializados (subdivididos em diferentes ramos). Ao retornarem ao Brasil, esses mesmos intelectuais inserem-se em campos culturais menos adensados, estruturados e especializados, o que, de certo modo, os impede de travar diálogos verticalizados rumo a uma especialização cada vez mais autônoma e, por outro lado, os incentiva a estabelecerem trocas horizontais e plurais com intelectuais de diversas áreas da produção cultural.

Apesar de tenderem a se organizar nacionalmente (Bourdieu et al., 2022; Sapiro, 2013), os campos artísticos e intelectuais nunca estiveram imunes à internacionalização (Sapiro, 2023; Sapiro et al., 2020) e, em certos domínios, até à transnacionalização (Buchholz, 2022; Go & Fromont, 2024; Lillo Gea, 2024; Sapiro et al., 2018).

Mais do que ampliar sua rede de sociabilidade, ao retornar ao Brasil, Guignard teve de se adaptar às lógicas específicas do campo artístico nacional. Esse movimento de ida e volta de artistas e intelectuais pode ser analisado à luz de uma economia simbólica internacional (Casanova, 2002; Sapiro, 2025). Em contextos periféricos, como o Brasil, a consagração internacional frequentemente antecede – e condiciona – o reconhecimento doméstico. A circulação por centros artísticos europeus, como Paris, Munique ou Florença, torna-se assim uma estratégia de acumulação de capital simbólico, posteriormente reconvertido no espaço nacional, onde a validação externa atua como instância legitimadora, embora filtrada por critérios locais.

Esse processo de legitimação, no entanto, está longe de ser neutro ou transparente. A circulação internacional de ideias e agentes tende a produzir mal-entendidos na seleção, classificação e interpretação de obras e autores. Esses efeitos de *allodoxia*, decorrentes do descompasso estrutural entre os contextos de produção e recepção (Bourdieu, 1976, 2001, 2002; Sapiro et al., 2020), permitem que Guignard – afastado das vanguardas europeias – seja tomado no Brasil como modernista. Sua valorização como “pintor do Brasil profundo”, ao lado da afirmação de sua sofisticação técnica europeia, exemplifica a ambivalência que caracteriza o reconhecimento periférico.

Essa dinâmica foi amplamente explorada pela sociologia brasileira em distintos setores da produção cultural<sup>2</sup>. No caso de Guignard, sua formação europeia, embora não tenha lhe garantido notoriedade internacional, conferiu-lhe um diferencial simbólico no campo artístico brasileiro, justamente pelos efeitos de *allodoxia*. Sua posterior inserção no ambiente artístico mineiro beneficia-se diretamente desse percurso internacional, ressignificado pelas elites como sinal de excelência e modernidade.

Os amigos europeus de Guignard limitavam-se a jovens artistas, sobretudo colegas da Academia de Munique, que se especializavam em artes visuais, ou às famílias das pensões em que morou. Já no Brasil, em 1929, Guignard, com 33 anos, entra em uma rede de ampla abrangência profissional, diversificando qualitativamente suas interações: torna-se amigo não apenas de artistas visuais, mas também de jornalistas, advogados, médicos, empresários, romancistas, poetas, políticos, jovens estudantes. Assim que chega ao Brasil, já expõe no 1º Salão dos Artistas Brasileiros, ao lado de Portinari, Ismael Nery, entre outros. Este foi o início da Associação dos Artistas Brasileiros, à qual Guignard foi filiado. Nesse sentido, o cosmopolitismo da periférica vida intelectual brasileira ganha novos contornos, pois cada uma dessas pessoas, com suas inserções internacionais específicas e aprofundadas em uma área do conhecimento, agregava, a essa rede de sociabilidade nacional, experiências nos mais diversos mundos de atuação profissional.

Desse modo, o cosmopolitismo brasileiro e mineiro são redes quantitativa e qualitativamente diversas entre centros e periferias, que também se retroalimentam nas relações estabelecidas entre os intelectuais em solo

brasileiro. Cada personagem, com o seu *métier* e qualidades expressivas específicas, possui suas conexões internacionais com especialistas de sua área de atuação. Porém, quando esses mesmos personagens estão no Brasil, relacionam-se com praticantes de *métiers* vizinhos, ampliando conexões entre diferentes meios artísticos, literários, políticos etc.

Essa nova inserção de Guignard já se expressa em seus primeiros retratos feitos no Brasil, o do poeta Murilo Mendes, da dançarina Felicitas Barreto, de Lili Correia de Araújo (Lily Ebbe Henriette). Casada em Paris com o pintor Pedro Luiz Correia de Araújo, a dinamarquesa Lili chegara ao Rio em 1929. O casal era bem relacionado. Pedro Luiz, de família pernambucana, frequentou a academia Ranson, em Paris, aproximando-se do grupo Nabis. No Brasil, participou do Salão Revolucionário de 1931 e, em 1937, colaborou com a organização do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Já Lili, após enviudar, em 1955, tornou-se proprietária da pousada Chico Rei, em Ouro Preto, onde Guignard e diversas personalidades hospedaram-se, incluindo a poetisa estadunidense Elizabeth Bishop, com quem Lili manteve um relacionamento.

**Figura 7** – Retrato de Lili Corrêa de Araújo, 1930. Óleo sobre tela. 85,00 cm x 61,00 cm. Coleção Lili Corrêa de Araújo. Reprodução fotográfica José Paulo Monteiro Soares



**Fonte:** Instituto Itaú Cultural (2024)

**Figura 8** – Retrato de Felicitas Barreto, 1931. Óleo sobre tela, c.i.e. 89,00 cm x 70,00 cm.  
Reprodução fotográfica Pedro Oswaldo Cruz



**Fonte:** Instituto Itaú Cultural (2024)

O retrato de Lili denota a inserção de Guignard em uma rede de artistas bem-posicionados socialmente no Rio de Janeiro. No retrato da dançarina de origem germânica Felicitas Barreto, estão as massas insondáveis de montanhas que, anos depois, irão compor as “paisagens imaginárias”.

Esses retratos dizem ainda sobre a qual modernismo Guignard se filiava. Como já foi dito, mesmo estando em Paris na década de 1920, teve poucas afinidades estéticas e afetivas com as vanguardas mais esquematizantes ou abstracionistas, ao mesmo tempo em que teve seus quadros selecionados para importantes exposições. Sua seleção à Bienal de Veneza, Salão de Outono e Independentes foi lida como aceitação ao modernismo. Porém, a polissemia do termo gera mal-entendidos na sua tradução ao campo brasileiro, e esse “reconhecimento” é repleto de ambiguidades e efeitos de *allogoxia*. Temos poucos detalhes sobre sua inscrição e seleção para essas exposições. No entanto, se o simples fato de conseguir ser exposto já pode parecer um feito notável, é preciso matizar a posição em que foi recebido. Bortoloti (2023: 218) afirma que as pinturas expostas no Salão de Outono de 1928 lhe valeram a primeira avaliação positiva de um “crítico importante”, o francês Tancrède Viala, na *Revue du Vrai et du Beau: Lettres et Arts*.

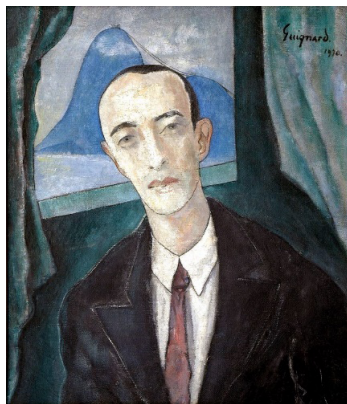
A formulação de Bortoloti colabora para o efeito de *allogoxia* na medida em que, para o leitor atual, temos como se Guignard tivesse recebido atenção

de um crítico central do campo artístico francês. Porém, Tancréde Viala não parece ter sido um “crítico importante” na Paris dos anos 1920<sup>3</sup>. Há ainda um segundo equívoco de Bortoloti: o verdadeiro autor da “crítica positiva” a Guignard não foi Tancréde Viala, mas Czesław Mystkowski, pintor nascido em Dubno, então Polônia, que passou por Paris apenas entre 1924 e 1928, quando partiu para a Indonésia, falecendo em Jacarta em 1938. O trecho final do artigo citado por Bortoloti diz o seguinte sobre Guignard:

Sua interpretação livre, que observei no Salão de Outono, me agradou muito. Ele pinta com pinceladas largas que criam relevo e dão muita vida ao retrato. O retrato de um jovem florentino apresenta modelagens de um naturalismo expressivo. Mais suave, mas talvez com uma vida mais vibrante, é o retrato de uma jovem florentina. O retrato do Sr. Richard é tratado segundo a mesma fórmula e com uma psicologia muito profunda. Um belo retrato de mulher entre objetos familiares é de uma rara harmonia colorista e cheio de relevo. É ainda isso que impressiona em uma natureza morta sugestiva e muito bem composta e equilibrada. Por fim, um “estudo da cabeça de um ancião muito bem trabalhado e a aquarela: Três Palhaços me parecem completar um conjunto que parece comprovar o valor artístico inegável de seu autor: fórmula original, técnica saborosa e muito pessoal. Acredito que estamos na presença de um pintor (Mystowski, 1928, tradução nossa).

As pinturas de Guignard, ao retratar “tipos” florentinos, não despertaram o interesse de figuras centrais das vanguardas dos anos 1920, mas chamaram a atenção de um polonês com formação inicial em Saratov e Varsóvia, que pintava o folclore indonésio num registro mais realista e orientalista do que propriamente vanguardista. Ou seja, sua participação na Bienal de Veneza e no Salão de Outono – consideradas no Brasil como instâncias incontestes de consagração – pode ser relativizada, uma vez que atraiu olhares de personagens periféricos no circuito europeu, ligados a um modernismo vinculado aos movimentos do final do século XIX.

**Figura 9** – Guignard. Retrato de Murilo Mendes, 1930



**Fonte:** Museu de Arte Murilo Mendes (2025)

Figura 10 – Jarra com Flores, 1931. Óleo sobre tela, c.i.d. 61,50 cm x 51,00 cm



Fonte: Instituto Itaú Cultural (2024)

Ao retomarmos os retratos de Guignard, é significativo que tenha escolhido como modelo Lili Corrêa de Araújo, esposa de Pedro Luiz Correia de Araújo, figura próxima a Maurice Denis e ao grupo Nabis, cuja pintura era marcada por forte influência católica e simbolista. Talvez esse mesmo espiritualismo – por vezes lido como surrealismo – também tenha aproximado Guignard de Murilo Mendes, seu outro retratado<sup>4</sup>. Assim, tanto na Europa quanto no Brasil, Guignard transitou por setores específicos do modernismo

para os quais fazia sentido pintar naturezas-mortas, como seus característicos vasos de flores.

Apesar de algumas fontes afirmarem que sua passagem por Florença, em 1924, foi um “momento em que se liberta da rigidez acadêmica, marcando sua passagem para o modernismo” (Instituto Itaú Cultural, 2024), ou ainda Mário Pedrosa ter afirmado que Guignard possuía uma “técnica à cata de motivos” (Pedrosa apud Palhares, 2011: 30), fato é que, ao chegar ao Brasil, Guignard estava longe de ser um pintor de vanguarda. Temática e expressivamente, seus quadros mantinham certa distância dos experimentalismos mais recentes praticados por pintores europeus e brasileiros. Esse distanciamento é também expresso em 1944, em depoimento, no qual recupera mestres italianos e do norte da Europa e ataca as vanguardas (Guignard apud Palhares, 2011: 57-58).

Guignard não se via, nem era visto como um pintor modernista quando chegou ao Brasil. Foi, contudo, tornando-se um, na medida em que adentrava nessa rede de sociabilidade tão rica e diversa em experiências profissionais, sentimentos, linguagens e expectativas. Em 1931, ele mesmo identifica esse percurso em uma carta ao amigo argentino Emílio Pettoruti, datada de dezembro de 1930:

O ano de 1931 será para mim uma nova via de realização em pintura, eu quero a força me tornar um modernista, oras! Para isso eu possuo um grande dom de profunda sensibilidade o qual quero aproveitar para realizar definitivamente. Pense como isso é engraçado: 1915 eu aprendi a desenhar em Munique. 1925 eu aprendi a pintura em Florença e 1930 eu realizei um começo modernista no Rio mesmo (Guignard Apud Palhares, 2011: 62).

A graça que Guignard enxergava era a de que o caminho do seu modernismo não era aquele mais comumente esperado – do aprendizado no centro para sua aclimação na periferia, de uma importação de técnicas e linguagens. Como mostra Sérgio Miceli (2003: 10-11) na introdução de seu livro *Nacional estrangeiro*, o pintor Fernand Léger enviara a Paulo Prado um “quadrinho” no qual as inovações estéticas eram refreadas.

Beatrice Joayeux-Prunel (2009) também identificou estratégia semelhante de boa parte dos vanguardistas. Em Paris, a autonomia do campo artístico exigia dos seus integrantes ousadias nas experimentações da linguagem. Esses mesmos expoentes da arte moderna na França, no entanto, não eram profetas em seus próprios países; para seus públicos nacionais, em meios com pouca autonomização da arte se comparados ao dinamismo parisiense, pintavam amaneirando as inovações estéticas.

Ao contrário, Guignard, na Alemanha, na Itália e em Paris, teve uma formação e inserção menos afeita às inovações estéticas abstratizantes. Lá, pelo adensamento do mundo da arte, era possível ser pintor sem ser de vanguarda e manter sua circulação. Como ele mesmo enfatiza, sua virada

“modernista” se dá na periferia a partir de uma sociabilidade estabelecida por ele no Brasil, no Rio de Janeiro.

Diferente do que ocorrera em Paris, Guignard investiu fortemente para se inserir no mundo artístico brasileiro que, em 1929, já tinha demandas próprias. Esse empenho fica exposto não apenas, como já demonstrei, pela execução de retratos de setores da elite ilustrada, mas pela sua dedicação em, por exemplo, participar do Salão Revolucionário de 1931. Segundo Bortoloti (2021: 233), foi o artista que mais expôs obras, 27 desenhos e pinturas, dentre elas o retrato de Ismael Nery, Murilo Mendes e Felicitas Barreto, recebendo elogios de Manuel Bandeira e Mário de Andrade. Em seu artigo elogioso, porém, Mário também identifica uma hesitação em Guignard.

Guignard parece hesitar ainda entre a pintura construída e a pintura... destruída. Povoada-se de fantasmas e fluidez. A sua pincelada parece ter remorsos de abandonar a plasticidade gorda do óleo e se esgueira num fru'-fru' de quase crepe-da-China. É encantador (Andrade, 1931).

Em um período em que estava procurando um novo caminho para sua pintura, tal como percebeu Mário de Andrade, pelo seu temperamento, Guignard presenteou inúmeras pessoas com obras suas. Frequentemente esse hábito é recordado como uma prova de desapego, de espírito puro para a pintura ou uma demonstração de sua falta de estratégia comercial. De todo modo, seja qual for o motivo, a distribuição de quadros por um lado criou uma rede enorme de pessoas interessadas na valorização de seus trabalhos e, por outro, fez com que Guignard absorvesse, aos poucos, as expectativas que lhe eram postas enquanto artista. Por vias distintas, Guignard executava, provavelmente de forma inconsciente, a estratégia sugerida por Rosenberg a Vicente do Rego Monteiro: espalhou suas obras a um custo baixo (ou mesmo gratuitamente) para o maior número possível de pessoas interessantes e interessadas em seu trabalho ao mesmo tempo em que absorvia o gosto estético dessa elite. Para compreender como Guignard construiu essa rede, porém, é preciso levar em conta sua inépcia aos negócios, o estigma do lábio leporino e sua vida boêmia.

### **O PRIMITIVISMO E O OLHAR ESTRANGEIRO**

Os biógrafos de Guignard atribuem ao lábio leporino grande carga de sofrimento emocional e um sentimento de inadequação. Sua fala anasalada era, por vezes, incompreensível e o obrigava a apoiar-se no uso de mímicas para se comunicar. Esse estigma, no entanto, não o impediu de cultivar amizades em um grupo muito distinto da elite intelectual brasileira. Pelo que se sabe, foi Portinari quem o indicou para integrar a equipe da recém-criada Universidade do Distrito Federal, ao lado de Celso Kelly, jornalista e diretor do

Instituto de Artes, Heitor Villa-Lobos, na cadeira de música, Lúcio Costa, na arquitetura, e Anísio Teixeira, na reitoria. Ao mesmo tempo, parece ter sido sua dificuldade na fala um dos empecilhos para sua permanência como professor. Guignard ficou na Universidade apenas por seis meses, em 1936, agravando sua instabilidade financeira (cf. Bortoloti, 2021: 257-258). A descrição crua de Santiago Americano Freire, médico e protetor de Guignard no final da vida, revela o nível de dificuldade enfrentado pelo pintor no convívio social:

Guignard fisicamente era repugnante porque tinha lábio leporino, com uma rinite contínua derivada da ligação entre o céu da boca e o nariz, uma infecção crônica . . . . A maioria das pessoas, mesmo seus amigos, não podia comer junto com ele (Freire apud Bortoloti, 2021: 52).

Como contraponto, temos o registro de Lúcia Machado de Almeida, que escreveu em seu diário em março de 1944:

Guignard parece uma criança. É ingênuo e muito infantil. Não tem complexo algum do defeito físico com que nasceu, o lábio leporino, mal operado, aliás. Tampouco se intimida com a dificuldade no falar e está sempre conversando e gesticulando.

Mesmo que se possa acusar essas afirmações de exageradas, os recorrentes relatos de deslocamento social de Guignard permitem ao biógrafo, Marcelo Bortoloti, afirmar que Guignard tentava contornar o estigma por meio de uma generosidade extremada, trejeitos carismáticos, ingênuos, quase infantis. Seus quadros eram bem-vindos nos espaços nobres da casa; ele, porém, ficava recolhido na cozinha (Bortoloti, 2021: 242-243). Seu deslocamento era um fato que para ser contornado exigia do pintor sensibilidade, atenção e iniciativa. Os biógrafos também associam a fuga para o alcoolismo ao sofrimento causado por esse estigma. Guignard frequentemente trocava seus quadros por bebida, adorava a boemia e não são raros os relatos que confirmam seu descontrole, incluindo uma provável tentativa de suicídio ao ingerir álcool etílico com iodo (Bortoloti, 2021: 364).

A evaporação de sua herança obrigou-o a uma vida comedida em pequenas pensões, morando e se alimentando de favor ou em troca de quadros. É bom lembrar que até os 33 anos, em 1929, ele não precisou se preocupar com sua vida financeira, portanto essa situação, que exigia habilidades de gerenciamento de suas receitas e despesas, era para ele completamente nova.

De todo modo, sua carestia, por generosidade excessiva ou inépcia econômica, o aproximava da persona de artista desinteressado. Paulatinamente criou-se a imagem de um Guignard ingênuo, infantil, de espírito puro, um anjo que pintava por amor à arte... algo contrastante com os relatos de incômodo que sua presença causava.

**Figura 11** – Família do Fuzileiro Naval, 1935. Óleo sobre madeira, c.i.d. 58,00 cm x 48,00 cm. Coleção de Artes Visuais do Instituto de Estudos Brasileiros – USP. Reprodução fotográfica Vicente de Mello



Fonte: Instituto Itaú Cultural (2024)

Se o lábio leporino o afastava do núcleo da elite, a boemia o aproximava dos estratos sociais subalternos. Talvez não por acaso Guignard se distinga, dentre os pintores do nosso modernismo, em dar tamanha dignidade às pessoas negras, como o célebre retrato da Família do Fuzileiro Naval, de 1935, quadro que pertenceu a Mário de Andrade. Em um contexto no qual o nacionalismo e a pintura social estavam em voga (imagens marcadas pela distância entre um pintor erudito, de origem social elevada, e o objeto denunciado, uma condição operária, miserável, famélica), os quadros de Guignard assumiam novos e originais contornos: evidenciam uma intimidade e cumplicidade entre pintor e retratados.

Talvez pela boemia, talvez pela frequência na “cozinha”, fato é que se depreende das biografias um Guignard circulando entre dois mundos: o núcleo de uma elite política e intelectual e os estratos subalternizados. Para além de sua amizade com Heitor dos Prazeres, o que já indica um acesso ao universo dos morros cariocas, a pintura “primitivista” brasileira foi uma das referências locais que forneceram novos repertórios a Guignard em seu projeto de modernizar-se em terras tropicais.

Mesmo não sendo possível classificar Guignard como um pintor *ingênuo* – afinal foi formado na Academia de Munique, em Florença e em Paris –, não se pode negar sua habilidade e sensibilidade em converter técnicas aprendidas na Europa, associadas às correntes estéticas da virada do XIX para o XX, ao que convencionalmente passou a ser chamado de estilo *naïf*. Havia uma demanda interna por esse estilo na medida em que a busca pelo povo brasileiro estava na pauta não apenas da pintura (Tarsila, Portinari, Di Cavalcanti...), da literatura (o romance dos anos 1930), mas de boa parte da produção cultural brasileira. De certa forma, na tentativa explícita de Guignard adequar-se ao mundo artístico brasileiro, sua opção foi menos pela autonomização da linguagem artística – operada sobretudo pelo movimento concretista paulista a partir de meados dos anos 1940 (Arruda, 2001; Moura, 2011) – e mais pela adequação de suas técnicas a temas caros a frações da elite carioca e mineira da qual ele dependia econômica e afetivamente.

Em Paris, ele não fez questão de se “modernizar” ou mesmo cuidar da venda de seus quadros. Entre outros fatores, podemos imaginar que ele dependia menos do público parisiense do que passou a depender do brasileiro com sua derrocada financeira e transferência para o Rio de Janeiro. É possível pensar numa interdependência entre pintor e seu público, numa negociação constante entre eles<sup>5</sup>. A elite intelectual e política à qual Guignard se vinculava estava ávida por representações de suas concepções de Brasil e de Minas Gerais. Guignard, por sua vez, buscava inserir-se nessa rede de modo a obter aprovação e afeto.

Figura 12 – Ouro Preto: St. John's Eve 1942. Coleção MoMA



Fonte: MoMA (2026)

A essa inserção de Guignard a uma rede brasileira soma-se uma outra camada internacional quando o MoMA, numa forte política de ampliação de sua coleção de arte latino-americana, adquire, em 1942, um desenho e, em 1943, uma pintura a óleo. É de se perguntar se não foi um olhar primitivista que guiou a escolha pelos trabalhos de Guignard. Deve-se lembrar que no mesmo período foram adquiridos por Lincoln Kirstein, o enviado de Nelson Rockefeller, então responsável pela implementação das ações de boa vizinhança promovidas por Roosevelt na América Latina, obras, entre outros, de José Pancetti, Heitor dos Prazeres e Tomás Santa Rosa (Nastari, 2016: 147).

Alguns trabalhos não necessariamente teriam essa conotação [regional] se expostos em contextos neutros, mas em uma exposição coletiva com outras obras latino-americanas, cuja seleção privilegiou as temáticas regionais, elas involuntariamente incorporariam essa leitura por conta das circunstâncias em que estavam inseridas . . . . O objetivo do MoMA era realizar uma grande mostra da sua coleção latino-americana ao público estadunidense, o que ocorreu em 1943 (Nastari, 2016: 199).

Esse olhar estrangeiro em busca do “primitivo”, nas palavras de Kirstein, acrescenta outros aspectos ao cosmopolitismo de Guignard. Quando o pintor expôs na Bienal de Veneza, em 1928, e nos parisienses Salão dos Independentes e Salão de Outono, entre 1928 e 1929, ele não o fez com o predicado de “brasileiro”. Era apenas mais um pintor.

Já a aquisição do MoMA foi a primeira consagração de Guignard na qualidade de representante de uma produção cultural tipicamente brasileira. Seu primeiro reconhecimento internacional como um pintor brasileiro dava-se menos por sua reflexão sobre a linguagem pictórica, por inovações estéticas, e mais por sua interpretação da identidade nacional em uma chave, aos olhos estadunidenses, exótica e “primitivista”. Diferentes sensibilidades e expectativas, assim, projetavam-se em sua obra.

De todo modo, o reconhecimento do MoMA foi um trunfo importante para Guignard. Rubem Navarra chega a afirmar:

Guignard arranjou enfim um pistolão para merecer melhores atenções dos seus patrióticos e aumentar o número de seus “admiradores”. Recebeu diploma de grande pintor por uma notável instituição de fora; portanto, meus senhores, podem admirá-lo e aplaudi-lo sem susto. De agora por diante, já não se falará no deserto toda vez que se fizer um elogio a Guignard. (Navarra apud Bortoloti, 2021: 291-292).

A citação evidencia o caráter periférico do mundo da arte brasileira. As mais prestigiadas instâncias de legitimação estão nos Estados Unidos e na Europa. Elas, de certa maneira, são capazes de imprimir suas forças no jogo dos agentes nacionais. Certamente, esse reconhecimento de Guignard informou seus passos seguintes. É com tais credenciais que irá adentrar a elite mineira. A valorização de suas obras pode ser mobilizada para se compreender as relações entre centros e periferias, cosmopolitismo e localismo no sistema cultural brasileiro.

## GUIGNARD E MINAS GERAIS

Para compreender as referências pictóricas e imagéticas mobilizadas por Guignard nas “paisagens imaginárias”, é importante reconstruir sua inserção profissional, pessoal e afetiva em uma rede de sociabilidade mineira. Essa rede imaginou sua identidade a partir da viagem modernista de 1924 às cidades históricas; da atuação de Rodrigo Melo Franco na criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional e na invenção de um passado nacional ligado ao barroco, à religiosidade, às festas, às cores e à cultura popular; e do projeto de modernização de Belo Horizonte com obras de Niemeyer, Portinari e Burlle Marx na Pampulha. As “paisagens imaginárias” dialogam com essa sensibilidade partilhada pelas elites mineira e nacional. Foi por meio dessa rede que, em 1944, o então prefeito de Belo Horizonte, Juscelino Kubitschek, convidou Guignard para assumir a docência em artes plásticas na capital mineira.

Muitos acreditavam que sua transferência para Belo Horizonte seria nociva a sua carreira, pois a cidade, sendo “uma grande aldeia”, isolaria Guignard dos demais artistas atuantes no Rio de Janeiro (cf. Campofiorito apud Bortoloti, 2021: 309). Guignard foi a quarta opção de nome para ocupar o cargo de professor. Juscelino teria, inicialmente, convidado Portinari, Santa Rosa e Pancetti. Todos os três recusaram (Perdigão, 2020: 161-162).

Ir para Belo Horizonte era uma aposta interessante apenas para aquele que ainda não dispunha de uma posição consolidada no mundo da arte. A posição instável de Guignard também se evidencia no momento da construção do complexo da Pampulha, ficando ele de fora do grupo que participou do projeto, mesmo já ocupando o posto de professor de pintura na capital mineira. O trabalho de Portinari rendeu o equivalente a seis anos de salário de Guignard. Por outro lado, dentre os professores do Instituto de Belas Artes de Belo Horizonte, Guignard recebia o maior salário, apontando seu status elevado no contexto mineiro e a *Escola Guignard*, como ficou conhecida nas décadas seguintes, tornou-se um dos principais polos de formação artística do país. Inspirada por métodos mais livres e ateliês abertos, a pedagogia ali desenvolvida por Guignard formou gerações de artistas mineiros que, de alguma forma, ampliavam o prestígio do professor<sup>6</sup> (Bortoloti, 2021: 313-316).

O deslocamento rumo a Belo Horizonte foi fundamental para sua produção pictórica e seu reconhecimento pelas instâncias centrais de legitimação como pintor nacional ainda que, em termos financeiros, Guignard não conseguisse se estabelecer. Com o fim do financiamento da escola, desilusões amorosas e recaídas constantes ao alcoolismo, sua situação complicou-se e passou a depender ainda mais de “protetores”.

Em Belo Horizonte, no início dos anos 1950, Guignard morou na casa de alunos e amigos. Até 1955, hospedara-se na casa da escritora Lúcia Machado de Almeida, irmã do também escritor Anibal Machado e casada com o arquiteto Antonio Joaquim de Almeida que, por sua vez, era colega de Oscar

Niemeyer e irmão do poeta Guilherme de Almeida. Entre 1955 e 1961, morou na casa do médico Santiago Americano Freire. Em ambos os casos, o status de Guignard era de um agregado da família.

Como já foi dito, muito se atribui ao lábio leporino, à fala fanhosa de difícil compreensão, ao alcoolismo e aos sinais de senilidade na velhice, certa desestruturação pessoal de Guignard que o teria levado, já na vida adulta, a sofrer privações econômicas e afetivas. Certamente são estigmas relevantes e não devem sair do horizonte de qualquer analista de sua trajetória. No entanto, o estilo de vida que Guignard levou durante seus anos de formação – morando em hotéis, pensões e mansões, sem preocupação financeira, sem nem mesmo se inteirar de como a sua herança vinha sendo arruinada pela mãe e pelo padrasto – já pareceria suficiente para compreender a inabilidade em gerenciar suas finanças e a dependência de hotéis, pensões e/ou famílias com as quais viveria como agregado. Guignard não foi treinado para lidar com os aspectos mais básicos de sua vida financeira e pessoal. Tudo indica que, após a perda de sua herança, o estilo de vida de Guignard não se alterou, a não ser pela diminuição drástica do padrão de consumo. Ou seja, mesmo na Europa, e com recursos, ele viveu em pensões e amparou-se afetivamente nas famílias que o acolhiam. Com a derrocada financeira essa dependência afetiva ampliou-se, seguindo a mesma dinâmica emocional. Com a morte da mãe e da irmã, e por não ter constituído seu próprio núcleo familiar, a dependência de Guignard a uma rede de amparo amplia-se na velhice.

Essa dependência propiciou, no entanto, uma convivência íntima com um círculo distinto de intelectuais. Guignard incorporou de tal maneira sensibilidades, gostos, visões de mundo partilhados por essa elite intelectual que seus quadros do fim da vida, considerados as melhores representações de Minas Gerais, são os mais valorizados pelo grupo que o cercava não por reproduzirem fielmente as paisagens mineiras, mas porque Guignard as imaginou partilhando a mesma estrutura de sentimentos de toda uma comunidade cognoscível (Williams, 2011).

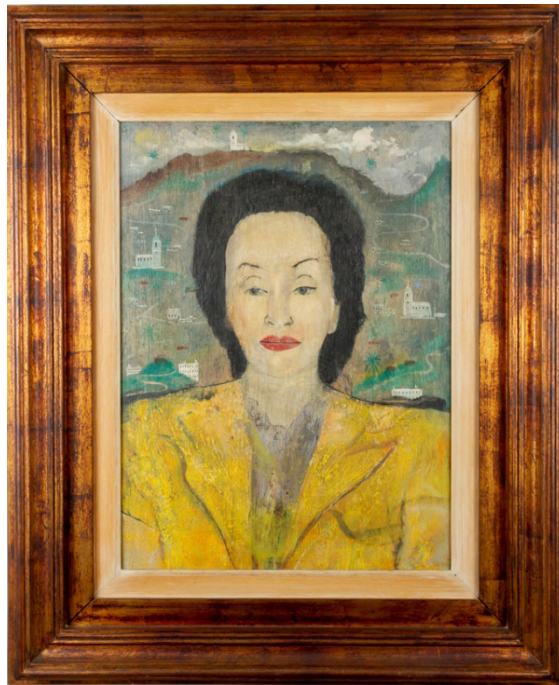
### **AUGE DA PRODUÇÃO, MOTIVO DAS QUERELAS**

Guignard aproxima-se das paisagens de Minas Gerais à medida que se torna mais dependente da rede de sociabilidade mineira. Se, por razões econômicas e afetivas, precisava desse amparo, muitos intelectuais também viam nele alguém capaz de materializar as representações que almejavam para si e para o Estado. Assim como as políticas patrimoniais de Rodrigo Melo Franco, sua obra reforçou a imagem de Minas como reduto da história nacional e da brasilidade – construção iniciada com a viagem modernista de 1924 e a valorização do barroco. Nos períodos de maior proximidade com a elite intelectual mineira, Guignard soube apropriar-se das sensibilidades partilhadas e produzir soluções pictóricas inventivas.

No período em que ainda recebia seu salário e morava em pensões, produziu as telas *Lagoa Santa*, 1950, com palmeirinhas, e uma igrejinha na linha do horizonte, e *Sabará*, 1952, com montanhas com igrejas barrocas aqui e ali. Ambas seguindo ainda o modelo de paisagem, com a perspectiva organizada em planos criando profundidade ao quadro.

Com a saída de Juscelino Kubitschek da prefeitura, a Escola de Belas Artes do município teve sua existência ameaçada e o salário de Guignard foi descontinuado. Desse modo, a partir do início dos anos 1950, ele passou a contar com o apoio de prestigiosas famílias endinheiradas da capital que o recebiam como hóspede.

Figura 13 – Retrato de Lúcia Machado de Almeida



Fonte: Museu Casa Guignard (2025)

É nesse período, no entanto, que Guignard amplia a voltagem de sua inventividade. As “paisagens imaginárias” – como apontou a exposição “Guignard e o Oriente, entre o Rio e Minas” com curadoria de Priscila Freire, Marcelo Campos e Paulo Herkenhoff – substituem a profundidade da perspectiva por uma verticalidade inspirada na pintura chinesa, o que cria uma atmosfera onírica às representações. Um sonho que não era apenas de Guignard, mas de toda uma rede de intelectuais mineiros. Não à toa, são suas telas mais valorizadas e usadas na argumentação da procuradoria em defesa das

paisagens de Ouro Preto. Também não à toa que, em 1959, em meio a uma grande tensão entre os “protetores” de Guignard, um dos momentos em que, provavelmente, o pintor se viu mais vulnerável e dependente, ele pinta o retrato da escritora Lúcia Machado de Almeida fazendo clara associação entre uma de suas principais protetoras e as “paisagens imaginárias”.

Após uma longa internação hospitalar em função de uma bebedeira desregrada, Guignard passou a morar sob a proteção do médico anfitrião Santiago Americano Freire. Controlando de perto a saúde, Freire conseguiu fazer com que Guignard produzisse e não se desfizesse dos quadros por excesso de generosidade. Assim, acumulou-se quadros suficientes para montar três exposições do pintor.

A primeira delas foi organizada em 1959, em Belo Horizonte, por Freire e outros amigos. Foi um fracasso de vendas. Segundo Freire (apud Bortoloti, 2021: 19), “Quem podia obtê-los de graça, ou por quase nada, não queria comprá-los”.

Meses depois, os mesmos organizadores levaram uma exposição semelhante ao Rio de Janeiro. Dos 27 quadros expostos, apenas sete foram vendidos variando de 30 mil a 140 mil cruzeiros, metade do valor de um automóvel (Cf. Bortoloti, 2021: 20).

A terceira exposição foi a mais decisiva. Conforme demonstra Maria Lucia Bueno (2005), ela coincidiu com um momento de expansão do mercado de arte no Rio de Janeiro.

... os artistas que despontaram entre 1930 e 1945, com propostas estéticas mais moderadas, prestigiados pela crítica de arte e pelo público comprador que começava a se formar na época. Foi ao redor deste grupo que se organizou a primeira estrutura de mercado de arte moderna no Brasil. Entre eles estavam as grandes estrelas da arte brasileira do período, como Cândido Portinari e Alberto da Veiga Guignard, além dos núcleos conhecidos como artistas operários, o Santa Helena, em São Paulo, e o Bernardelli, no Rio de Janeiro (Bueno, 2005: 383).

O marchand italiano Franco Terranova, que fundara a *Petite Galerie*, associado ao proprietário da Ducal, uma rede de lojas do ramo de vestuário masculino, criou uma sede da galeria na praça General Osório. Para a inauguração, utilizaram a mesma estratégia do mercado varejista e venderam os 23 quadros, antes mesmo da inauguração da exposição, em dez parcelas sem juros a um público extremamente qualificado. Dentre os compradores estavam Carlos Lacerda, Rubem Braga, Cícero Leuenroth...

A consequência concreta desse evento foi que a cotação de Guignard deu um salto do dia para a noite. Pouco tempo depois, era considerado o “pintor mais caro do Brasil”, certo exagero, pois a essa altura um quadro de Candido Portinari valia entre 600 mil e 700 mil cruzeiros. De toda forma, a mudança de perspectiva fez as atenções se voltarem para Santiago Americano Freire, o médico calado e introspectivo que *administrava uma mina de ouro* (Bortoloti, 2021: 20-21, grifo nosso).

Foi preciso que as obras de Guignard saíssem de Belo Horizonte e fossem compradas por clientes renomados no Rio de Janeiro para que perdessem o caráter de presente generoso ou de retribuição por caridades afetivas e ganhassem o status de obras de valor. Agora, tornavam-se “ouro” e Guignard, de hóspede, tornava-se um pintor nacional em disputa pela elite mineira. A relação centro-periferia se estabelecia também entre Rio e Minas.

### **CONCLUSÃO**

Não se pode menosprezar o papel da elite carioca na valorização de Guignard. O caso de Guignard só evidencia o lugar periférico que Belo Horizonte ocupava. Ao mesmo tempo, o cosmopolitismo da elite mineira, ou seja, suas interdependências com intelectuais atuantes na capital federal (escritores, agentes do patrimônio histórico, jornalistas...), colaborou para que se reconhecessem também os valores inscritos na obra de Guignard como representações de Minas Gerais e de certa brasilidade. Assim, Guignard, muito dependente do amparo material e afetivo dos mineiros, viu-se alçado ao status de pintor nacional, expressando, em seus quadros, não apenas a sua subjetividade ou as paisagens de Minas, mas a própria brasilidade.

A fama nacional e a abrupta valorização de suas telas transformaram o idoso, o ingênuo, o alcoólatra, aquele que se escondia na cozinha, em uma “mina de ouro”. E como em todo garimpo, o conflito foi acirrado e revelador de diferentes tensões sociais postas em jogo.

A querela mais conhecida se deu entre o crítico Frederico Moraes e o médico Santiago Americano Freire. Segundo Moraes, Freire além de cuidar de Guignard enquanto médico, direcionaria excessivamente sua obra. “Cuide do homem, se quiser, se isso lhe dá prazer ou vantagem, alegria cristã ou dinheiro no banco – mas respeite o pintor”, era o que dizia em seus artigos (Moraes apud Bortoloti, 2021: 25).

As desconfianças sobre as intervenções do médico na obra do pintor eram difundidas. Rubem Braga também as sugere no texto de abertura da exposição da Petite Galerie. Essas acusações são questionáveis, uma vez que muitas das “paisagens imaginárias”, auge da pintura de Guignard, foram feitas quando ele vivia com Freire. De todo modo, a argumentação de Moraes constrói Guignard não apenas como um pintor, mas um pintor nacional e, portanto, um patrimônio que não poderia ser explorado por ganância econômica ou deturpado esteticamente (Thiesse, 2019).

Os artigos de Moraes atacavam publicamente Santiago Americano Freire que, em um dado momento, se irritou, foi até o apartamento de Lúcia Machado e disse: “Eu vim devolver o Guignard”. Recusando-se a aceitar o novo hóspede, Joaquim Antônio, marido de Lúcia, com um revólver na mão, tentou, sem sucesso, dissuadir Freire dessa intenção.

Os detalhes da intriga estão documentados na biografia de Marcelo Bortoloti. Relevante aqui é o desfecho: Guignard tornou-se importante para a elite mineira à medida que seus retratos e paisagens, distribuídos generosamente, estavam presentes nas casas das principais famílias. Formou-se, assim, uma ampla rede de pessoas interessadas na valorização simbólica e comercial do artista. Por outro lado, o convívio com Guignard era difícil. Além dos problemas com o lábio leporino, sua saúde instável exigia muito de quem o hospedava. Após sua hipervalorização, ser seu protetor significava também se expor a críticas – o que tornava a relação ainda mais complexa. Como expressou Lúcia Machado de Almeida em carta de 1962 a Carlos Drummond de Andrade:

[Guignard] Tornara-se involuntariamente célebre, e a sede de escândalo, a cobiça e a maldade humana haviam envolvido sua inocência e sua pessoa num halo de acusações que recairiam sobre quem quer que dele cuidasse. Como seria tê-lo em casa, vender seus quadros por este ou aquele preço, não dar satisfações a ninguém? (Almeida apud Bortoloti, 2021: 31-32).

Ao menos desde a internação de 1955, com Lúcia Machado de Almeida organizando rifa de quadro para pagar despesas hospitalares, a dependência de Guignard a essa rede de intelectuais aumentou significativamente. Esse convívio mais estreito fez dele um excelente intérprete das aspirações por representações simbólicas dessa elite, de modo que as interdependências se intensificaram cada vez mais nos últimos anos de vida do pintor. A potência das “paisagens imaginárias” talvez se deva a objetivação desse alto grau de cosmopolitismo de Guignard, que o fez transitar de forma afetivamente intensa em diferentes partes da topografia social.

O desfecho da intriga foi sacramentar o pintor como um patrimônio coletivo, diluindo a responsabilidade sobre sua vida cotidiana. Por intermédio da escritora Lúcia Machado de Almeida, criou-se uma fundação para servir de amparo financeiro, comercial e fazer as vezes de uma família ao pintor. Uma casa, uma cozinheira e um motorista foram postos à disposição de Guignard em Ouro Preto. Seis meses depois, em 1962, após criar a imagem que temos hoje de Ouro Preto, mobilizada pelo Ministério Público em defesa do patrimônio histórico, Guignard morreu em sua própria pensão – uma fundação de direito privado criada para ser a “protetora” de um dos maiores intérpretes do Brasil.

**NOTAS**

- 1 Até o momento, não foram localizadas fontes documentais que esclareçam os critérios de seleção de Guignard para a Bienal de Veneza em 1928, tampouco os mediadores institucionais envolvidos no envio de suas obras. A escassez de registros reforça o caráter opaco de muitas instâncias de consagração internacional no período e contribui para a ambiguidade da recepção de Guignard na Europa.
- 2 Para citarmos apenas alguns estudos nacionais que lidam com a circulação internacional de artistas e produção cultural, podemos mencionar, na sociologia da arte, Sergio Miceli (2003, 2012), Ana Paula Simioni (2005, 2024), Maria Lucia Bueno e Letícia Fialho (Bueno, 1999; Bueno & Fialho, 2012; Fialho, 2005), Eduardo Dimitrov (2015, 2018a, 2018b, 2019, 2022); na sociologia da literatura, Marcelo Ridenti (2022), Marcello Stella e Luiz Carlos Jackson (2025); na sociologia da cultura, Michel Nicolau Netto (2021), Micheli Michetti (2014, 2015), Renato Ortiz (2008, 2015, 2023) dentre muitos outros.
- 3 Não foram encontradas referências significativas a respeito de Tancredi Viala em periódicos da época disponíveis no acervo digital Gallica (<https://gallica.bnf.fr/>) da Biblioteca Nacional da França, nem em artigos acadêmicos.
- 4 Sobre o catolicismo de Murilo Mendes e uma crítica às leituras que o viam como surrealista, ver o belo texto de Silviano Santiago (2017), “Murilo Mendes: catolicismo primitivo, mentalidade moderna”.
- 5 Penso a interdependência aqui nos moldes propostos por Norbert Elias (1995) em *Mozart: a sociologia de um gênio*, livro no qual o sociólogo explora as redes sociais e afetivas que envolviam Mozart em sua produção artística, e na relação entre encomendante e artista, tal como desenvolvida por Carlo Ginzburg (1989).
- 6 Foram alunos de Guignard: Aparecida Carvalho Barbosa, Bax, Chanina Sznbejn, Heitor Coutinho, Amílcar de Castro, Holmes Neves, Laetitia Renault, Álvaro Apocalypse, Jarbas Juarez, Wilde Lacerda, Aneto, Vilma Rabelo, Ione Fonseca, Santa, Sara Ávila, Leda Gontijo, Haroldo Matos, Wilma Martins, Maria Helena Andrés, Lizete Meinberg, Eduardo de Paula, Ruth Michel Perrela, Yara Tupinambá, Solange Botelho, Jeferson Lodi, Amarylles Coelho Teixeira, Marília Giannetti Torres, Mário Silésio, Estevão José de Souza,

Mary Vieira, Gavino Mudado Filho, Nina Xavier, Melo Alvarenga, Augusto Degois, Washington Filho e Célia Laborne Tavares (Andrés, 1996: 322).

## REFERÊNCIAS

Andrade, Mário de. (1931, 13 set.). O Salão. *Diário Nacional : A Democracia em Marcha (SP)*, 4.

Andrés, Maria Helena. (1996). Guignard, o mestre. *Estudos Avançados*, 10/28, p. 319-330. <https://doi.org/10.1590/S0103-40141996000300014>

Arruda, Maria Arminda do Nascimento. (2001). *Metrópole e cultura: São Paulo no meio do século XX*. Caxias do Sul: Edusc.

Bandeira, Manuel. (2000). *Guia de Ouro Preto*. Rio de Janeiro: Ediouro.

Bortoloti, Marcelo. (2021). *Guignard: Anjo mutilado*. São Paulo: Companhia das Letras.

Bortoloti, Marcelo. (2023). A produção europeia de Alberto da Veiga Guignard: Anos 1919-1929. *ARS (São Paulo)*, 20, p. 192-234. <https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars2022.203553>

Bourdieu, Pierre. (1976). Le champ scientifique. *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, 2/2, p. 88-104. <https://doi.org/10.3406/arss.1976.3454>

Bourdieu, Pierre. (2002). Les conditions sociales de la circulation internationale des idées. *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, 145/1, p. 3-8. <https://doi.org/10.3406/arss.2002.2793>

Bourdieu, Pierre et al. (2022). *Microcosmes: Théorie des champs*. Paris: Raisons d'agir.

Bourdieu, Pierre (with Collège de France). (2001). *Science de la science et réflexivité: Cours du Collège de France, 2000-2001*. Raisons d'agir.

Buchholz, Larissa. (2022). *The global rules of art: The emergence and divisions of a cultural world economy*. Princeton: Princeton University Press.

Bueno, Maria Lucia. (1999). *Artes plásticas no século XX: Modernidade e globalização [tese]*. Campinas: Universidade Estadual de Campinas. Disponível em: <https://scholar.google.com/scholar?cluster=17479954176607783118&hl=en&oi=scholar>. Acesso em: 4 jan. 2026.

Bueno, Maria Lucia. (2005). O mercado de galerias e o comércio de arte moderna: São Paulo e Rio de Janeiro nos

anos 1950-1960. *Sociedade e Estado*, 20/2, p. 377-402. <https://doi.org/10.1590/S0102-69922005000200006>

Bueno, Maria Lucia & Fialho, Ana Leticia. (2012). O Brasil está no mapa? Reflexões sobre a inserção e a visibilidade do Brasil no mapa internacional das artes. In: Bueno, Maria Lucia (org.). *Sociologia das artes visuais no Brasil*. São Paulo: Editora Senac São Paulo.

Casanova, Pascale. (2002). *A república mundial das letras*. São Paulo: Estação Liberdade.

Dimitrov, Eduardo (2015). Vicente do Rego Monteiro: de expoente modernista a integralista esquecido. *Novos Estudos CEBRAP*, 34/103, p. 193-208.

Dimitrov, Eduardo. (2018a) Lula Cardoso Ayres: modernista em Pernambuco, folclórico em São Paulo. *Sociologia & Antropologia*, 8/2, p. 483-517.

Dimitrov, Eduardo. (2018b) Cícero Dias e o regionalismo pernambucano. *Sociedade e Estado*, 33, p. 727-754.

Dimitrov, Eduardo. (2019). Centro e periferia na produção e avaliação da obra de Gilvan Samico. *Revista Pós Ciências Sociais*, 15/31, p. 107-129.

Dimitrov, Eduardo. (2022). *Regional como opção, regional como prisão: Trajetórias artísticas no modernismo pernambucano*. São Paulo: Alameda.

Elias, Norbert. (1995). *Mozart: Sociologia de um gênio* (S. G. de Paula, Trad.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

Fialho, Ana Leticia. (2005). As exposições internacionais de arte brasileira: Discursos, práticas e interesses em jogo. *Sociedade e Estado*, 20/3, p. 689-713. <https://doi.org/10.1590/S0102-69922005000300008>

Ginzburg, Carlo (with Francesca, P. D.). (1989). *Indagações sobre Piero: O Batismo, O Ciclo de Arezzo, a Flagelação*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

Go, Julian & Fromont, Emma. (2024). Perspectives sur les champs extra-nationaux. *Actes de la recherche en sciences sociales*, 253254/3-4, p. 112-119. <https://doi.org/10.3917/arss.253.0112>

Instituto Itaú Cultural. (2024). *Guignard*. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa8669/guignard>. Acesso em: 4 jan. 2026.

Joyeux-Prunel, Béatrice. (2009). *Nul n'est prophète en son pays?: L'internationalisation de la peinture des avant-gardes parisiennes, 1855-1914*. Paris: Nicolas Chaudun.

Lillo Cea, Pablo Antonio. (2024). *The World-Class Ordination: A Field Theory Approach to the Study of Global University Rankings* [Univrsity of Uppsala]. Disponível em: <https://urn.kb.se/resolve?urn=urn:nbn:se:uu:diva-521972>. Acesso em: 4 jan. 2026.

MoMA. (2026). Alberto da Veiga Guignard. Ouro Preto: St. John's Eve. Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/78407>. Acesso em: 11 jan. 2026.

Miceli, Sergio. (2003). *Nacional estrangeiro: História social e cultural do modernismo artístico em São Paulo*. São Paulo: Companhia das Letras.

Miceli, Sergio. (2012). *Vanguardas em retrocesso: Ensaios de história social e intelectual do modernismo latino-americano*. São Paulo: Companhia das Letras.

Michetti, Miqueli. (2014). Modas do mundo e moda mundial: Sobre a partilha desigual de tarefas simbólicas entre Norte Global e Sul Global no mercado mundial de ‘moda ética’. *Arquivos do CMD*, 2/1. Disponível em: [https://www.academia.edu/download/33962560/modas\\_do\\_mundo\\_e\\_moda\\_mundial\\_-\\_arquivos\\_CMD.pdf](https://www.academia.edu/download/33962560/modas_do_mundo_e_moda_mundial_-_arquivos_CMD.pdf). Acesso em: 4 jan. 2026.

Michetti, Miqueli. (2015). Por que a “moda brasileira” quer ser global? Desigualdade das trocas simbólicas mundiais e *ethos* dos atores da moda nacional. *Sociologia & Antropologia*, 5, p. 515-533. <https://doi.org/10.1590/2238-38752015v528>

Ministério Público Federal. (2024). *Ação Civil Pública com Pedido de Tutela de Urgência*, No. Inquérito Civil nº 1.22.000.003547/2022-68.

Moura, Flávio Rosa de. (2011). *Obra em construção: A recepção do neoconcretismo e a invenção da arte contemporânea no Brasil* (Tese). São Paulo: Universidade de São Paulo.

Museu de Arte Murilo Mendes. (2025). Guignard. Disponível em: <https://www.museudeartemurilomendes.com.br/acervo/acervo-de-arte/relacao-de-obras/guignard/>. Acesso em: 11 jan. 2026.

Museu Casa Guignard. (2025). Retrato de Lucia Machado de Almeida. Disponível em: <https://acervodigital.secult.mg.gov.br/museu-casa-guignard-mcg/135215-2/>. Acesso em: 11 jan. 2026.

Mystrowski. (1928). Alberto de Veiga Guignard. *Revue du vrai et du beau: lettres et arts*, 6.

Nastari, Danielle Misura. (2016). *A gênese da coleção de arte brasileira do MoMA: A década de 1940, Portinari e artistas*

seguintes [Tese]. São Paulo: Universidade de São Paulo. <https://doi.org/10.11606/D.93.2017.tde-07032017-102630>

Naves, Rodrigo. (2001a). *A forma difícil: Ensaio sobre arte brasileira* (2a ed.). São Paulo: Editora Ática.

Naves, Rodrigo. (2001b). O Brasil no ar: Guignard. In: *A forma difícil: Ensaio sobre arte brasileira* (2a ed.). São Paulo: Editora Ática, p. 131-143.

Nicolau Netto, Michel. (2021). A memória nacional globalizada: As condições sociais de produção simbólica da nação. *Dados*, 64/3, e20190208. <https://doi.org/10.1590/dados.2021.64.3.241>

Ortiz, Renato. (2008). *A diversidade dos sotaques*. São Paulo: Brasiliense.

Ortiz, Renato. (2015). *Universalismo e diversidade: Contradições da modernidade-mundo*. São Paulo: Boitempo Editorial.

Ortiz, Renato et al. (2023). *Distinção e globalização*. Belo Horizonte: Fino Traço Editora.

Palhares, Taisa Helena Pascale. (2011). *Modernidade, tradição e caráter nacional na obra de Alberto da Veiga Guignard* [Tese]. São Paulo: Universidade de São Paulo. Disponível em: <<https://doi.org/10.11606/T.8.2011.tde-09092011-131338>>. Acesso em: 4 jan. 2026.

Perdigão, João. (2020). *Balões, vida e tempo de Guignard: Novos caminhos para as artes em Minas e no Brasil*. Belo Horizonte: Autêntica.

Ridenti, Marcelo. (2022). *O segredo das senhoras americanas: Intelectuais, internacionalização e financiamento na Guerra Fria cultural*. São Paulo: Editora Unesp.

Saint-Hilaire, Auguste de. (1938). *Viagem pelas províncias de Rio de Janeiro e Minas Gerais: Vol. Tomo I* (C. R. Lessa, Trad.). São Paulo: Companhia Editora Nacional.

Santiago, Silvano. (2017). Murilo Mendes: Catolicismo primitivo: mentalidade moderna. In: Caldeira, Isabela et al. (eds.). *The edge of one of many circles: Homenagem a Irene Ramalho Santos*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra. Disponível em: <[https://doi.org/10.14195/978-989-26-1308-6\\_32](https://doi.org/10.14195/978-989-26-1308-6_32)>. Acesso em: 4 jan. 2026.

Sapiro, Gisèle. (2013). Le champ est-il national ? La théorie de la différenciation sociale au prisme de l'histoire globale. *Actes de la recherche en sciences sociales*, 200/5, p. 70-85. <https://doi.org/10.3917/arss.200.0070>

Sapiro, Gisèle. (2023). L'américanisation des sciences humaines et sociales françaises ? Une cartographie des traductions de l'anglais, de l'allemand et de l'italien en français (2003-2013). *Biens Symboliques / Symbolic Goods. Revue de sciences sociales sur les arts, la culture et les idées*, 12/12. <https://doi.org/10.4000/bssg.3049>

Sapiro, Gisèle. (2025). *Os intelectuais: Autonomização, profissionalização, internacionalização* (E. Seidl et al., Trads.). São Paulo: Edusp.

Sapiro, Gisèle et al. (2018). Qu'est-ce qu'un champ intellectuel transnational ? *Actes de la recherche en sciences sociales*, 224/4, p. 4-11. <https://doi.org/10.3917/arss.224.0004>

Sapiro, Gisèle et al. (orgs.). (2020). *Ideas on the move in the social sciences and humanities: The international circulation of paradigms and theorists*. London: Palgrave Macmillan.

Simioni, Ana Paula Cavalcanti. (2005). A viagem a Paris de artistas brasileiros no final do século XIX. *Tempo Social*, 17/1, p. 343-366.

Simioni, Ana Paula Cavalcanti. (2024). *Mulheres modernistas. Estratégias de consagração na arte brasileira*. São Paulo: Edusp.

Stella, Marcello & Jackson, Luiz Carlos. (2025). Prêmio Camões e a (re)fundação de um espaço literário transnacional de língua portuguesa (1989-2018). *Dados*, 68/3. <https://doi.org/10.1590/DADOS.2025.68.3.381>

Thiesse, Anne-Marie. (2019). *La fabrique de l'écrivain national: Entre littérature et politique*. Paris: Gallimard.

Williams, Raymond. (2011). *O campo e a cidade: Na história e na literatura*. São Paulo: Companhia das Letras.

Zanini, Walter (with Monteiro, V. do R.). (1997). *Vicente do Rego Monteiro artista e poeta*. Empresa das Artes Marigo Editora.

Zilio, Carlos (org.). (1983). *A modernidade em Guignard*. São Paulo: Empresa de Petróleo Ipiranga.

**Palavras-chave**

Guignard;  
Cosmopolitismo;  
Modernismo brasileiro;  
Centro e periferia;  
Circulação de intelectuais

**O COSMOPOLITISMO DE ALBERTO DA VEIGA GUIGNARD****Resumo**

Este artigo busca analisar a maneira como as noções de cosmopolitismo, centros, periferias e modernismos podem ajudar a compreender a obra de Alberto da Veiga Guignard. Ao recuperar a trajetória do pintor, tornam-se mais evidentes as imbricações entre momentos singulares de sua vida social e o aumento de sua criatividade coadunada com o gosto e interesses de fração da elite mineira e com o modernismo brasileiro, de modo amplo. Tanto pintor, como as pinturas, passam a figurar como patrimônios e, como tal, são atravessados por disputas em torno da preservação, memória e exploração econômica da cidade de Ouro Preto e, também, do próprio artista.

**Keywords**

Guignard;  
Cosmopolitanism;  
Brazilian Modernism;  
Center and periphery;  
Circulation of intellectuals.

**ALBERTO DA VEIGA GUIGNARD'S COSMOPOLITANISM****Abstract**

This study seeks to analyze how the notions of cosmopolitanism, centers, peripheries, and modernisms can help understand Alberto da Veiga Guignard's work. Tracing the painter's trajectory renders more evident the woven interconnections between unique moments of his social life and the enhancement of his creativity, aligned with the tastes and interests of a segment of the Minas Gerais elite and Brazilian modernism in a broader context. The painter and his paintings come to be regarded as heritage and, as such, are subject to disputes over preservation, memory, and the economic exploitation of the municipality of Ouro Preto and the artist himself.

**Eduardo Dimitrov** é doutor em Antropologia Social pela Universidade de São Paulo (USP) e professor do Departamento e do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade de Brasília (UnB). Sobre o tema deste artigo, publicou o livro *Regional como opção, regional como prisão: trajetórias artísticas no modernismo pernambucano* (2022) e os artigos “Centro e periferia na produção e avaliação da obra de Gilvan Samico” (*Revista Pós-Ciências Sociais*, 2019) e “Lula Cardoso Ayres: modernista em Pernambuco, folclórico em São Paulo” (*Revista Sociologia e Antropologia*, 2018).

**Fonte de financiamento:** Pesquisador produtividade CNPq.  
Processo: 315501/2023-5.

**Conflito de interesses:** Nenhum.

**Contribuição dos Autores:** Eduardo Dimitrov é responsável pelo levantamento de dados e escrita.

**Aprovação do Comitê de Ética:** Não se aplica.

**Disponibilidade de Dados:** Os dados de pesquisa estão disponíveis no corpo do artigo.

**Agradecimentos:** Agradeço a equipe do projeto MinasMundo e aos pareceristas deste artigo.

**Editor responsável:** Andre Bittencourt (UFRJ, Brasil).

Recebido em 03/06/2024 | Revisado em 17/03/2025 |  
Aprovado em 25/07/2025