

**PAISAGENS IMAGINANTES: A EXPERIÊNCIA PERCEPTIVA DE GUIGNARD
EM OURO PRETO POR MEIO DA REPRESENTAÇÃO PICTÓRICA**

**PAISAJES IMAGINANTES: LA EXPERIENCIA PERCEPTIVA DE GUIGNARD
EN OURO PRETO POR MEDIO DE LA REPRESENTACIÓN PICTÓRICA**

Ana Laura Assumpção / USP

RESUMO

A pesquisa tem como enfoque a análise da série de pinturas do pintor Alberto da Veiga Guignard (1896-1962) que tem Ouro Preto como objeto de representação, datadas desde que conheceu a cidade histórica, em 1942, até o final de sua vida, em 1962. O presente estudo adota o conceito elaborado pelo filósofo Merleau-Ponty (1908-1961) sobre a temática pintura como espaço privilegiado do ato perceptivo para, após uma breve contextualização sobre a vida de Guignard, se debruçar sobre as *Paisagens Imaginantes*. Trata-se de uma análise comparativa do conjunto de obras, identificando recorrências e singularidades. Objetiva-se suscitar novas questões para o entendimento da relação do pintor com a cidade, da sua experiência como sujeito no mundo a sua volta, proporcionada pelo processo perceptivo durante o ato de pintar e presentificada por meio de suas pinceladas.

PALAVRAS-CHAVE: Guignard; *Paisagens Imaginantes*; Ouro Preto; representação pictórica.

RESUMEN

La investigación tiene como enfoque el análisis de la serie de pinturas del pintor brasileño Alberto da Veiga Guignard (1896-1962) que tiene Ouro Preto como objeto de representación, datadas desde que conoció la ciudad histórica, en 1942, hasta el final de su vida, en 1962. El presente estudio adopta el concepto elaborado por el filósofo Merleau-Ponty (1908-1961) sobre la temática pintura como espacio privilegiado del hecho perceptivo para, después de una breve contextualización sobre la vida de Guignard, dedicarse a los Paisajes Imaginantes. Se trata de un análisis comparativo del conjunto de obras, identificando repeticiones y singularidades. Se objetiva suscitar nuevas cuestiones para el entendimiento de la relación del pintor con la ciudad, de su experiencia como sujeto en el mundo a su alrededor, proporcionada por el proceso perceptivo durante el hecho de pintar y presentificada por medio de sus pinceladas.

PALABRAS CLAVE: Guignard; *Paisajes Imaginantes*; Ouro Preto; representación pictórica.

Introdução

A pesquisa busca responder a hipótese de ser possível aprender com a experiência do artista Alberto da Veiga Guignard (1896-1962) na cidade de Ouro Preto, Minas Gerais, por meio de suas representações pictóricas. Para isso utiliza-se da abordagem merleau-pontyana, a qual há indissociabilidade entre autor/representação e sujeito/mundo, localizados em um contexto histórico-social; e a qual coloca a pintura como o meio mais eficaz de contato com o mundo, o território onde a percepção acontece de fato.

Foram analisados textos de Merleau-Ponty, especificamente, *O olho e o espírito*, *A linguagem indireta e as vozes do silêncio*, *A dúvida de Cézanne* e o livro *Fenomenologia da Percepção*¹; juntamente a eles, foi selecionado uma série de autores que se basearam na concepção merleau-pontyana e estudaram mais profundamente não somente esses textos, mas de certa maneira, o tema a ser discutido aqui: uma reflexão sobre o pensamento do filósofo acerca de questões que envolvem a arte moderna.

Esse aporte de Merleau-Ponty é a metodologia que estrutura a pesquisa: como a reflexão do filósofo francês, com base na pintura moderna e na expressão artística, responde uma série de questões sobre a relação existente entre a arte e o homem, partindo do mundo sensível no qual ela ocorre e embasando uma leitura possível sobre as paisagens de Ouro Preto produzidas por Guignard.

Sobre Merleau-Ponty

Merleau-Ponty (1908-1961) se utiliza de algumas concepções para sua reflexão sobre a arte moderna (MERLEAU-PONTY, DC, 2004a; MERLEAU-PONTY, LI, 2004b; MERLEAU-PONTY, OE, 2004c) sendo a primeira delas a noção de mundo percebido. O filósofo busca restituir o contato primordial do sujeito com o mundo percebido, que nada mais é que encontrar a essência do mundo, voltar a ele em seu estado nascente, para que o sujeito possa ficar livre dos juízos e valores constituídos no mundo objetivo – esse que vivemos – podendo, então, se abrir a experiência originária. (MERLEAU-PONTY, DC, 2004a). Esse contato é possibilitado pela arte, pois é ela quem engatilha a percepção e, como consequência, o processo que a envolve, ligado a experiência vivida. (MERLEAU-PONTY, OE, 2004c)

Nos relacionarmos com o mundo por meio da percepção, porque temos um corpo. As coisas são relevadas ao nosso corpo e assim, exploramos o mundo. É a partir desse corpo, o qual é móvel, é que me relaciono com o mundo e é a partir da visão, que abro esse corpo, e também a alma, para o mundo, já que tanto o corpo quanto a alma são as formas de o homem estar nesse mundo. (MERLEAU-PONTY, OE, 2004c)

A partir de uma relação de troca entre corpo e coisa, é que compreendemos a noção de vidente e visível (MERLEAU-PONTY, OE, 2004c) e a noção de afetividade (MERLEAU-PONTY, FP, 1999) descritas por Merleau-Ponty. Isto é, ocorre uma relação dialética, entre quem toca e quem é tocado, entre quem vê e quem é visto, entre quem afeta e é afetado e isso se dá pela reversibilidade do corpo. É possível dizer que o corpo percebe as coisas pela operação perceptiva, mas também o corpo passa a ser coisa quando ele é o percebível, e assim ao tomar consciência dessa reversibilidade pode reconhecer o outro e se reconhecer no outro. (MERLEAU-PONTY, FP, 1999)

É diante desses tipos de concepções que o filósofo chega à pintura em seu estudo. No momento em que os artistas se expressam tomam contato com o mundo em sua essência, com a experiência originária. No próprio ato de pintar o artista se abstrai dos juízos e valores do mundo em que vive para se abrir ao mundo percebido, isso por meio do seu corpo. Assim sendo, é isto que aparecerá no quadro, a própria percepção de quem se expressa, adquirida conforme sua experiência vivida em um determinado contexto histórico.

O artista, ao oferecer seu corpo ao mundo, transforma esse mundo em pintura que, conseqüentemente, é dada ao leitor. (MERLEAU-PONTY, OE, 2004c). E é justamente nas pinturas que essa análise se pautará, mas, para isso, cabe a participação do leitor para interpretar a obra, no caso, a autora da pesquisa. Como diz Merleau-Ponty (LI, 2004b), a expressão do artista só ganha sentido no outro.

E é com base nessas questões que a pesquisa se pauta, em compreender a relação do artista Guignard com o mundo percebido, com o mundo em que viveu, com a cidade de Ouro Preto.

Sobre Guignard

Alberto da Veiga Guignard nasceu em 1896, em Nova Friburgo e faleceu em 1962, em Belo Horizonte. Em 1907, ainda novo se mudou para a Europa com a família. Em 1917, Guignard entra para a Real Academia de Munique. Durante sete anos, teve um rigoroso e intenso aprendizado de desenho. Cabe um adendo aqui, depois de ter alcançado sua carreira artística, Guignard diz que valeu o sofrimento. “Naturalmente aprendi pelos modos acadêmicos, mas depois meu instinto pessoal me guiou para a minha personalidade e liberdade completa”. (GUIGNARD apud FROTA, 1997, p. 18). Volta para o Brasil apenas em 1929. E a partir daí se sobressai no ensino de desenho, lecionando primeiramente na Fundação Osório, no Rio de Janeiro. Posteriormente, em 1944, a convite do então prefeito Juscelino Kubitschek, transfere-se para Belo Horizonte e começa a lecionar e dirigir o curso livre de desenho e pintura da Escola de Belas Artes. Guignard se dedica a escola até o fim de sua vida e esta passa a denominar Escola Guignard, a qual anteriormente recebeu nomes como Escola do Parque, Escola de Belo Horizonte.

Em Belo Horizonte, a chegada de Guignard, pintor, e sua atuação como professor fizeram com que o cenário artístico mudasse de direção e se instaurasse, a partir daí uma nova ordem cultural-artística na capital mineira. Isso porque, até então, o cenário artístico que vigorava era inscrito sobre os moldes do sistema acadêmico e Guignard vinha, em contrapartida, com seu ensino singular. Seu método não se baseava em conceitos teóricos, mas sim em experiências. Tinha um modo peculiar de ensinar: antes de começar o desenho, os alunos tinham que aprender a ver.

Ele pode ser considerado moderno por seu caráter nacionalista, característica intrínseca ao discurso da arte moderna no Brasil, pela busca do que é nativo (AULICINO, 2008). Nota-se que a preocupação com o nacional em Guignard vem associada a uma dimensão subjetiva, a qual aparece por meio de elementos singelos advindos do cotidiano do povo brasileiro, representado nos retratos familiares e nas paisagens de Ouro Preto. Tal união foi denominada de “lirismo nacionalista” por Lourival Gomes Machado. (AULICINO, 2008, p. 463)

A dimensão subjetiva é marcada fortemente pela tradição. Tradição essa que provém da sua infância e que pode ser claramente observada em suas paisagens de Ouro Preto. Por mais que elas tenham um certo tom onírico, ou ainda, como diz Rodrigo Naves (1996, p. 133), um aspecto lavado, onde o mundo parece prestes a escorrer, como se o víssemos através de uma janela molhada; elas são pontuadas por pequenos ritmos que remontam a elementos presentes quando era criança. São balões, igrejas, pessoas, palmeiras, que se aproximam das recordações de festas juninas, festas de São João.

Seu contato com Ouro Preto se deu, pela primeira vez, por meio de Manuel Bandeira, que o levou para conhecer a cidade. Como descreve Pierre Santos, professor e crítico de arte e amigo do artista:

Guignard, quando esteve em Ouro Preto pela primeira vez ficou embasbacado. Isso foi em 1942. Ele havia ganhado o Prêmio do Salão Nacional, no Rio de Janeiro, e veio conhecer Minas. Foi o poeta Manuel Bandeira que o aconselhou: “Vá pra Minas que tem tudo a ver com você.” Mário Silésio conta que eles chegaram à noite em Ouro Preto, após o dia inteiro de viagem. Guignard, cansado, não quis ver nada e foi dormir. No dia seguinte, acordou cedo e não sabia dizer uma palavra, maravilhado com o que via. Então exclamou: “É isso que eu procurei a vida inteira. Eu quero viver é aqui.” (SANTOS, 2003, p. 4)

Manuel Bandeira, anos mais tarde vai caracterizar esse olhar particular de Guignard sobre a paisagem de Ouro Preto:

[Em Minas] quem mais ganhou com a presença de Guignard foi Ouro Preto, que hoje está definitivamente tombada na obra do pintor [...] A Ouro Preto de Guignard não é triste, Guignard remoça Ouro Preto, sem no entanto a descaracterizar. (BANDEIRA, 1986, p. 57)

A cidade de Ouro Preto “tombada” na obra de Guignard, como diz Manuel Bandeira, pode ser relevadora. A forma como se apropria das práticas sociais, definidas posteriormente como folclóricas, e das ocupações humanas de uma topografia nada amistosa em uma linguagem poética pode orientar a análise das suas obras pensando mais na experiência do lugar figurado, experiência essa historicamente localizada, do que de um projeto civilizatório.

Sobre as obras

O percurso de Guignard em Ouro Preto coincide com o percurso de produção das suas pinturas de paisagem. A análise das paisagens feita nesse estudo perpassa

mais de duas décadas de produção do artista, começando em 1939, quando ainda não vivia em Ouro Preto, até 1961, ano antes de sua morte. De uma maneira geral, essa análise pode ser dividida em três fases: a primeira que corresponde às primeiras paisagens, de 1939 a 1943, com uma obra mais descritiva; e a segunda, às paisagens pós 1943 até 1961, com uma obra mais próxima da experiência com o lugar; e a terceira, às demais paisagens de 1961, com uma obra mais relativa à memória e aos sonhos. Essas fases serão discutidas nos tópicos a seguir.

Representação

Na primeira fase, as paisagens claramente se diferem das demais. Com uma certa rigidez, o que se destaca, de início, é a composição do campo plástico das paisagens, a qual é dividida em três porções: a superior, com o céu; a central, com o relevo e a inferior, com os elementos arquitetônicos (Figura 1). É possível perceber a nítida separação entre o que está no primeiro plano – a cidade construída, em especial composta por casas e igrejas – e o que está no segundo plano – a topografia montanhosa. Há ainda uma distinção entre o relevo e o céu – segundo e terceiro plano -, marcando o horizonte. Essas demarcações por planos da paisagem chamam bastante a atenção, pois se associam com a representação mais próxima ao modelo academicista.



Figura 1: Noite de São João (1942)
 Óleo sobre madeira, 80 x 60cm
 (FROTA, 1997)

O primeiro plano caracteriza-se pela riqueza de pormenores e o cuidado do artista em evidenciar ao máximo aquilo que é particular a cada edifício. Ao mesmo tempo, há componentes que distanciam da fidelidade figurativa, por exemplo advindos do estranhamento da perspectiva, da sobreposição de umas e outras edificações e das linhas paralelas em diagonais com diferentes angulações, claramente evidenciada na Figura 2. Não que isso seja um erro de Guignard, mas sim proposital a ponto de

passar ao observador um ar inocente, ingênuo, uma ação de busca pela expressão anterior à cultura.



Figura 2: Detalhe de Paisagem Imaginante (1943)
 Óleo sobre tela, 41 x 33cm
 (FROTA, 1997)

No segundo plano também há um cuidado. Por mais que as pinceladas pareçam soltas, elas são executadas de maneira minuciosa, seguem o movimento das montanhas e possuem um ritmo, caracterizando os pontos mais altos e mais baixos, a presença de vegetação e, ainda, de algumas edificações. Se o primeiro plano das paisagens dessa fase for retirado (Figura 3), elas passam a se assemelhar às demais obras no que diz respeito a uma certa espacialidade, as ondulações do relevo ganham peso e os pontos demarcados por igrejas, balões, palmeiras ocupam o campo plástico de maneira dispersa.



Figura 3: Detalhes sem o primeiro plano de Paisagem Imaginante (1943); Noite de São João (1942); Noite de São João (1939)
 Óleo sobre tela, 41 x 33cm; Óleo sobre madeira, 80 x 60cm; Óleo sobre madeira, 54,5 x 80cm
 (FROTA, 1997)

O período de produção das obras dessa primeira fase coincide com o acontecimento da vida do artista. Foi em 1944 que Guignard se mudou para Minas Gerais, a princípio para Belo Horizonte, a pedido do então prefeito Juscelino Kubitschek. No entanto, a partir disso começou a manter relação estrita com Ouro Preto, chamada por ele de amor-inspiração. Antes de tal período, Guignard não tinha contato com a cidade, apenas tinha conhecido e ido algumas vezes, justamente quando pintou as paisagens dessa fase. Com isso, pode-se dizer que nessa primeira fase, a relação

entre quem observa e quem é observado ainda é de descoberta, de contato inicial com o desconhecido, de vislumbre com as particularidades e de busca para captar ao máximo o que se percebe desse objeto tão cheio de detalhes que é a cidade de Ouro Preto.

Experiência

Depois de anos vivenciando a cidade e a representando de modo mais cuidadoso, Guignard passa a ter um olhar mais aproximado, de pertencimento, de relação mais íntima com aquela que antes era desconhecida e cuja a relação ocorria à distância, o que possivelmente possibilita as características da produção da segunda fase. São paisagens que mostram a Ouro Preto de sua época, não simplesmente como uma tentativa de cópia fiel da realidade, como na primeira fase, mas sim a Ouro Preto do próprio pintor. Acrescenta à paisagem mineira um tom lírico, uma liberdade expressiva que abarca características advindas de uma tradição relacionada a infância, como já dito, e juntamente associada a um caráter onírico e imaginativo, que será cada vez mais evidente.

A segunda fase da análise abrange as demais obras até parte das obras do ano anterior a morte do pintor. Ao observar as paisagens dispostas em ordem cronológica, salta aos olhos a diferença entre a composição com três planos e a composição não delimitada, que não se consegue inferir uma maneira única de sintetizar o quadro.

Um olhar mais atento permitiu desvelar particularidades da segunda fase. Cada vez mais o tipo de pincelada e a tonalidade de cores, tanto para a topografia montanhosa quanto para o céu e as nuvens, se aproximam a ponto de se mesclarem e se confundirem um com o outro.



Figura 4: Paisagem Imaginante (1950); Paisagem Imaginante (1961)
 Óleo sobre madeira, 110 x 80cm; 50 x 46cm
 (FROTA, 1997)

Nessa fase, outra grande diferença é em relação ao posicionamento das igrejas. Se antes as edificações se aglomeravam na parte inferior do quadro, agora elas se dispõem de forma pontuada por toda a paisagem. Há uma paisagem em 1947, que ainda guarda essa característica da primeira fase, porém as edificações se aglomeram no centro e vão se dispersando no restante do quadro. Pode-se perceber que é uma gradação entre a configuração de Ouro Preto que de início chamou a atenção de Guignard, para como a cidade foi se mostrando para ele (Figura 5).

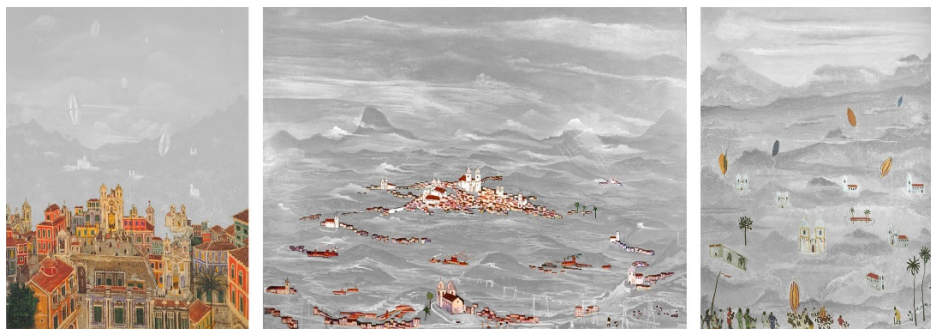


Figura 5: Comparação entre três momentos da representação das igrejas em Noite de São João (1942); Paisagem (1947); São João (1959)
 Óleo sobre madeira, 80 x 60cm; 158 x 208cm; 38.5 x 29cm
 (FROTA, 1999)

O que se percebe na segunda fase é uma atenção voltada para as igrejas que pontuam a paisagem no meio das pinceladas difusas e para os demais elementos destacados nessa paisagem, como as casas, palmeiras, pessoas e balões. Se os elementos constituintes da paisagem forem retirados (Figura 6), percebe-se que o fundo se torna homogêneo, no sentido de não ter uma divisão evidente entre o que é terra e o que é ar. Sendo assim, o que se pode dizer é que se reconhece nas pinturas o que é relevo e o que é céu, a partir da presença dos elementos que os caracterizam. As igrejas, as casas, a vegetação e as pessoas afirmam a existência de um solo, enquanto que a ausência desses elementos na parte superior do quadro, ou ainda, a presença de balões, pressupõem o céu.



Figura 6: Paisagens sem elementos em Paisagem Imaginante (1950); Paisagem Imaginante (1955)
 Óleo sobre madeira, 110 x 80cm; Óleo sobre tela, 95 x 78cm
 (FROTA, 1997)

Ao observar as construções religiosas, nota-se, então, a importância delas na paisagem para o artista e como elas configuram o espaço como um todo. De um modo geral, nosso olhar percorre o quadro partindo da igreja de maior destaque e vai contornando a paisagem, seguindo a sequência de igrejas marcadas e completando a volta toda até retornar ao ponto de partida. Nesse sentido, é possível criar uma forma adquirida pela união dos pontos, numa espécie de área de influência das construções religiosas na paisagem, reforçando o caminho do nosso olhar no campo da pintura (Figura 7).

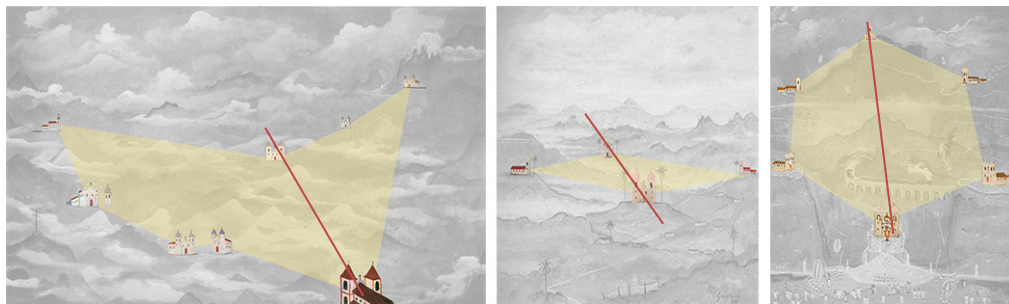


Figura 7: Fundo criado pela união das igrejas e simetria em Paisagem Imaginante (1950); Paisagem Imaginante (1961); São João (1961)
 Óleo sobre madeira, 110 x 80cm; 50 x 46cm; 55 x 46cm
 (FROTA, 1997); (Alberto da Veiga Guignard, 2005)

Com relação às igrejas pontuadas e a forma gerada pela ligação dos pontos, foi possível notar uma simetria entre elas ao dividir o quadro ao meio, geralmente, no eixo da igreja de maior destaque, que se dá pela centralização na paisagem e/ou pelo seu tamanho ampliado (Figura 7). Quando os dois lados não são exatamente simétricos quanto ao número e posição das igrejas, há um elemento de peso no lugar faltante, possibilitando ao nosso olhar completar a simetria dada.

A simetria encontrada permitiu inferir uma outra chave de leitura em relação àquela relativa aos planos já descritos em textos sobre Guignard. Refere-se aqui no sentido de romper com a ideia de camadas e se pautar em uma nova conformação, a de

espacialidade. Sendo assim, o que configura a paisagem de Ouro Preto nas obras dessa segunda fase não é simplesmente a paisagem montanhosa, tampouco, as igrejas, mas sim a união de ambas, com a espacialidade que as igrejas geram no território e com um espaço simétrico que configura um território determinado. Tal espaço simétrico evidencia a paisagem de Guignard e nos mostra a cidade como um território configurado entre as igrejas, a forma gerada pela ligação desses elementos arquitetônicos realça um entre, um entre que é, ao mesmo tempo, fundo e figura, ora sendo um conjunto de pinceladas soltas que dá suporte para as igrejas pontuados, ora sendo a paisagem natural ouro-pretana que se sobressai frente aos vértices que a emoldura.

A Ouro Preto, até então desconhecida no final e início da década de 1940, passa a fazer parte da vivência de Guignard. A troca entre o sujeito (Guignard) e o mundo (Ouro Preto) vai ocorrendo de modo gradual. A cidade, com seus elementos peculiares, tanto arquitetônicos quanto topográficos, afeta o artista de diferentes maneiras ao longo dos anos. A mudança nas representações da paisagem mineira, nessa segunda fase, mostra o processo de construção de uma Ouro Preto particular. Um processo de experimentação, de vivência que será o responsável pelos diversos olhares do artista sobre a paisagem ouro-pretana.

Imaginação

Por último, a terceira fase corresponde à parte das obras de Guignard do ano de 1961, últimas obras da vida do artista. Mais próximas da configuração do campo plástico da segunda fase, essas últimas obras se diferem mais quanto a percepção do lugar e a aproximação com a realidade. Por mais que ainda seja possível perceber a paisagem de Ouro Preto nessas últimas obras, ela se mostra de maneira bastante distinta do que foi visto até agora.

Quanto aos elementos da paisagem, ainda se observa a presença de elementos como balões de São João, pessoas, pontes e, além disso, a relação espacial entre as igrejas como aparecia na segunda fase. Tal relação ainda se assemelha no que se refere a proporção e a simetria entre elas, como foi notada na fase anterior e como aparece na Figura 8.

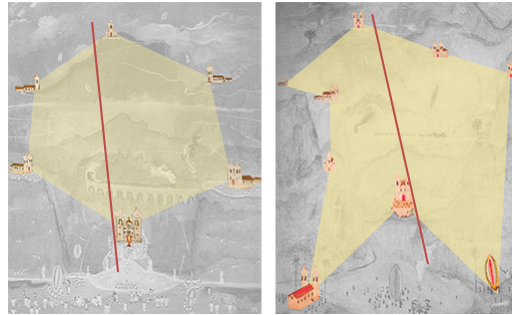


Figura 8: Paisagem segunda e terceira fase, respectivamente. São João (1961); Sem título (festa junina) (1961)

Óleo sobre madeira, 55 x 46cm; 50 x 40cm
 (Alberto da Veiga Guignard, 2005); (FROTA, 1997)

Essas questões apenas fazem sentido se forem pensadas relativamente ao fundo da paisagem, a maior atenção dessa fase. Enquanto que as igrejas vêm seguindo a linha já citada anteriormente, é no fundo que o artista incorpora novas informações distanciando a paisagem da realidade e adquirindo proximidade com o mundo imaginário.

A paleta monocromática, em tons acinzentados, ou então, terrosos, dá um peso melancólico para a paisagem, uma tristeza que pode estar relacionada com os conflitos do fim da vida do artista. A Ouro Preto, tão conhecida e representada por Guignard, parece se mostrar para ele a partir do seu próprio interior, não mais como aquela primeira cidade de igrejas e casas coloridas, tampouco aquela cidade que tanto percebeu e vivenciou, mas aquela já constituída na sua memória e carregada de sentimentos. As distancias entre as igrejas, aqui, parecem ter se tornado maiores em altura e o caminho a percorrer, mais difícil, íngreme e exaustivo. Características que podem estar relacionadas justamente com a fase pessoal que Guignard estava enfrentando. Por estar doente, ou melhor, debilitado, a cidade que tanto conhecia e percorria passou a ser representada por meio de um caráter hostil, o relevo montanhoso que anteriormente parecia harmonioso passa a ter um tom sombrio, chegando até a aparentar um penhasco inalcançável. A proximidade das igrejas com o céu e, ao mesmo tempo, os “abismos” representados no lugar do relevo ondulado, mostram a dualidade entre elementos em conflito.

Em contraponto ao aspecto sombrio ocasionado pelo fundo, os elementos - pessoas e balões - dão movimento e, conseqüentemente, vida a estas últimas paisagens. Há um tenso equilíbrio entre o que parece estático e fantasmagórico e o que anima a paisagem e se relaciona com a realidade. Mesmo com aspecto pesado e

melancólico, possivelmente referente às dificuldades do fim de sua vida, Guignard ainda consegue mostrar a sua alegria ao resgatar a memória das festas de São João (Figura 9).



Figura 9: Paisagens Imaginantes (1961)
 Óleo sobre tela, 61 x 46cm
 (FROTA, 1997)

O jogo entre figura e fundo nessa fase dá enfoque para uma nova relação. A paisagem emoldurada pela ligação dos pontos (Figura 8), faz o leitor caminhar para um outro mundo, para o mundo interior de Guignard. Não tão reconhecível, essa outra Ouro Preto (Figura 9) ainda carrega a espacialidade das igrejas - aquilo que é próximo da experiência do artista frente ao observado -, mas nos mostra a sua outra faceta, um entre que nos faz ter acesso ao seu interior. As extremidades da forma gerada podem ser pensadas como uma janela, que emoldura um território e possibilita ver uma paisagem ouro-pretana e, mais do que isso, possibilita ver a alma do artista. Essa possibilidade de contato com o interior do artista se configura no que Merleau-Ponty (FP, 1999), chama de consciência de si.

Considerações finais

Merleau-Ponty, ou ainda, a fenomenologia, nega a concepção cartesiana na qual colocava a existência da consciência como independente da existência do corpo. A fenomenologia busca estudar a aparição do ser na consciência e chegar às coisas mesmas por meio de fenômenos que são experienciados pela consciência e onde sujeito e objeto se relacionam no processo de conhecimento. E, nesse sentido, o conhecimento do mundo se dá a partir da própria experiência do ser. (SEVERINO, 2002 apud MOREIRA, 1997, p. 402)

Pode-se dizer que o percurso desmaterializante de Guignard, citado por Frota (2005), segue um processo que se associa ao contato com o lugar e, conseqüentemente, com o processo perceptivo do artista. Segundo Merleau-Ponty

(FP, 1999), a experiência se constrói a partir do mundo vivido - esse no qual estamos inserido - e ela está relacionada com a própria qualidade do objeto, entendendo qualidade como uma propriedade do objeto, a qual demanda um tempo para ser assimilada e demanda também atenção, ou seja, uma nova maneira de se relacionar com o objeto. Após conhecer Ouro Preto, apreender as características que se mostraram a ele, Guignard pode-se abrir às lembranças, àquilo que retomava a ideia daquele lugar e, até mesmo, àquilo que advinha do seu interior, da sua imaginação. A experiência da paisagem passa a ser também a experiência e o reconhecimento de si, o que se pode dizer que no maior grau do processo de afetividade, Guignard chega a consciência de si.

Toda a análise elaborada até aqui possibilitou um caminho para entender como se deu a experiência do artista em Ouro Preto, e mais, como era a sua Ouro Preto, vista em diferentes momentos. Um percurso que perpassa diferentes relações do artista com o lugar, numa troca entre perceber a paisagem e a paisagem se mostrar para ele e, ainda, se reconhecer na paisagem; em outras palavras, um percurso da própria consciência, de uma consciência do lugar para uma consciência de si.

Notas

¹ Abreviaturas das obras de Merleau-Ponty ao longo do artigo: OE. O olho e o espírito, LI. A linguagem indireta e as vozes do silêncio, DC. A dúvida de Cézanne, FP. Fenomenologia da percepção.

Referências

- Alberto da Veiga Guignard, 1896-1962. Rio de Janeiro: Edições Pinakothek, 2005. Catálogo de Exposição. Max Perlingeiro (Apresentação). Pinakothek (Organização).
- ANDRADE, Eloísa Benvenuti. *Corpo e Consciência: Merleau-Ponty, crítico de Descartes*. 2010. 143 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia). Faculdade de Filosofia e Ciências, UNESP, Marília, 2010.
- ANDRIOLO, Arley. *A pintura é um traço de nossa relação histórica com o mundo*. Niterói: Poesis, 2011. v. 17, p. 77-90.
- AULICINO, Marcos Rodrigues. *O "nacionalismo lírico" de Guignard*. In: 17º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas Panorama da Pesquisa em Artes Visuais. Florianópolis, 2008, p. 458-467.
- BANDEIRA, Manuel. *Ouro Preto remoçada*. In: _____. Andorinha, Andorinha. 2 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.
- FROTA, Lélia Coelho. *Guignard arte, vida*. Rio de Janeiro: Campos Gerais, 1997.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- _____. *A dúvida de Cézanne*. In: _____. O olho e o espírito. Tradução de Cassio de Arantes Leite. São Paulo: Cosac & Naify, 2004a, p. 121-142.

_____. *A linguagem indireta e as vozes do silêncio*. In: _____. O olho e o espírito. Tradução de Cassio de Arantes Leite. São Paulo: Cosac & Naify, 2004b, p. 65-120.

_____. *O olho e o espírito*. In: _____. O olho e o espírito. Tradução de Cassio de Arantes Leite. São Paulo: Cosac & Naify, 2004c, p. 13-46.

MOREIRA, Ana Regina de Lima. *Algumas considerações sobre a consciência na perspectiva fenomenológica de Merleau-Ponty*. Natal: Estudos de psicologia, 1997. v. 2, p. 399-405.

NAVES, Rodrigo. *O Brasil no ar: Guignard*. In: _____. A Forma Difícil: ensaios sobre arte brasileira. São Paulo: Editora Ática, 1996, p. 131-143.

SANTOS, Pierre. *Passos de Guignard em Ouro Preto* (entrevista). Projeto Guignard. 2003. Disponível em: http://www1.cultura.mg.gov.br/fronteira/template/entrevista/pierre_santos.pdf

PONTES, Clara Machado. *A experiência hermenêutica da arte em Gadamer*. Florianópolis: Peri (UFSC), 2014. v. 06, n. 01, p. 63-76.

Ana Laura Assumpção

Ana Laura Assumpção é mestranda em Arquitetura e Urbanismo pelo Instituto de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (IAU.USP). Membro do Núcleo de Apoio à Pesquisa em Estudos de Linguagem em Arquitetura e Urbanismo (N.ELAC), desenvolve pesquisa em conjunto com o Prof. Dr. Paulo César Castral.