

Guignard e o outro moderno

Introdução

As dissertações começam muito antes da primeira página, em algum lugar em que muitas impressões se misturam e há pouca luz. Não é um lugar confortável e começa-se a escrever, antes de tudo, para escapar dali. Desde esse início difícil, minha intenção era a de defrontar-me com a obra de Guignard e esperar que ela revelasse alguma coisa, um segredo, algo de que eu apenas suspeitava e que, mesmo agora, não pretendo provar. Duas idéias, naquele momento, me preocupavam. A primeira delas dizia respeito à modernidade de Guignard, problemática sob muitos aspectos, a começar por sua ambígua inscrição no moderno e pela inevitável relação desse limite com a cena cultural brasileira. A segunda idéia provinha do ensaio de Hans Ullrich Gumbrecht (1998), “Cascatas de modernidade”, em que o autor destaca a coexistência no tempo de várias modernidades e, em o fazendo, aponta para o colapso da noção de tempo tal como concebida no contexto da história moderna. Nesse caso, para Gumbrecht, o passado não mais se apresentaria como um pano de fundo explicativo em que o presente pudesse se espelhar na busca de respostas e causas.

A posição de Guignard e as idéias de Gumbrecht formavam um coquetel paralisante. Gumbrecht fornecia uma espécie de álibi para a modernidade de Guignard enquanto, ao mesmo tempo, isolava-a ainda mais completamente, quer dizer, eu poderia tentar defender a idéia de uma “modernidade guignardiana”, mas não poderia estabelecer um vínculo histórico entre ela e o presente. Esse impasse me fez tatear às cegas até que o desconsolo me conduziu à lição de Montesquieu. Em um momento em que a história parecia semelhantemente impedida, ele ousou estabelecer “princípios” e declarou triunfante que os fatos, desde então, dobravam-se docilmente frente a eles. Minha intenção, obviamente, era mais

modesta. Mas decidi aproveitar a lição no que ela parecia ter de mais óbvio e mais essencial: tatear sim, mas com um “plano”¹.

Precisava, então, de algo efetivo, de uma aposta, de um princípio, e partimos de um pressuposto não exatamente arbitrário e sim arriscado. Insistiria na modernidade de Guignard, tentando demonstrá-la e, concomitantemente, contrapô-la ao sentido habitual de moderno. A questão das relações de Guignard com o meio cultural brasileiro e aquela mais ampla da história e da própria arte transpirariam, emergindo topicamente aqui e ali, por todo o texto. Estabeleci uma estrutura geral para o trabalho que me permitisse uma ampla liberdade de exposição a partir de um eixo articulador das suas partes. Tal estrutura conteria três capítulos rematados por uma conclusão. A partir daí, muito lenta e algo penosamente, dediquei-me a preencher as lacunas que eu mesmo havia criado. E o trabalho avançou.

Concebi-o, originalmente, com base em três níveis de leitura da obra de Guignard: um nível subjetivo, em que ela seria examinada do ponto de vista da subjetividade – tanto a partir do conceito histórico de subjetividade, quanto da pessoa do artista, ele mesmo. Buscava, nesse caso, o elo que esclarecesse a importância recíproca dessas dimensões da subjetividade na poética do artista. O segundo nível seria “histórico” e se associaria, complementarmente, ao primeiro. Apenas o enfoque seria ampliado. O terceiro, enfim, seria uma abordagem fenomenológica das obras. Na prática, porém, senti a necessidade de esclarecer, preliminarmente, o processo de construção do personagem “pintor”, a fim de que ficasse mais claro o universo semântico em que me movia. De modo que, uma arqueologia do pintor tornou-se o primeiro capítulo e a abordagem fenomenológica da obra desbordou o terceiro e se integrou aos demais. A dissertação estava, pois, planejada para destacar o seu movimento final, isto é, o exame crítico das obras que, para mim, são a mais importante fonte de pesquisa.

Que obras, contudo, selecionar para esse intento? Certamente a arquitetura dos capítulos determinou uma escolha interessada. Se isso soar estranho, pensemos, por um momento, em um detetive. Por que ele desprezaria as melhores pistas e se envolveria com aquelas que o desviariam de seu foco? Aliás, sem esse

¹ Utilizo a noção de “plano” como um conjunto articulado de procedimentos. No entanto, a palavra mais exata talvez fosse “princípio” – o que se extrai diretamente de uma intenção e que está na origem do “plano”.

foco, como estabelecer uma linha de investigação? Ele seria um detetive louco, procurando “não sei o quê” em “não sei onde”. Isso não significa desconsiderar, por conveniência, o valor de arte de cada obra e a sua relação com o todo da produção do artista. Desse ponto de vista, há, obviamente, muito mais a ser visto em Guignard. Se hoje, por exemplo, me fosse indagado sobre o melhor de sua produção, além das obras em que me detive, citaria, por motivos diversos, algumas paisagens de Itatiaia e Lagoa Santa, alguns retratos, alguma natureza-morta, as flores, os parques. Mas tratar de tudo isso me levaria a perder o meu foco.

Entendendo-se por hermenêutica um processo de interpretação em que o objeto é, por assim dizer, “construído” ao tempo em que é “interpretado”, talvez se possa entender um comentário de Ronaldo Brito². De fato, o meu objeto de pesquisa propôs, ao longo do tempo, sua própria recriação interpretativa. Às vezes, foi com a “faca entre os dentes” que percorri caminhos inesperados, convencido de que se não me intimidasse, chegaria a fechar o círculo que estava desenhando. Um significado que se reconstrói, ou esta permanente reconstrução; será isso a hermenêutica?

Nessa dissertação, a idéia de circularidade começou a se insinuar a partir da metade do segundo capítulo. Reaparece aqui, nessa hermenêutica da hermenêutica. A filologia de Nietzsche – sem falar do “Eterno Retorno” – é uma hermenêutica? Enfim, todo discurso que vê a si mesmo e que se constrói sob outro tempo que não o histórico tradicional deságua nessa suposta circularidade da hermenêutica? Talvez haja aqui um excesso de perguntas, muitas dúvidas para uma apresentação, para algo que deve preparar alguma certeza.

Deve mesmo? Afinal, há uma crise na escritura da história – e assim retornamos à questão de Gumbrecht e de toda a historiografia contemporânea. Como escrever a história “certa” de um objeto que se tornou “problemático” a partir da posição, agora indeterminada, do sujeito que a escreve? Essa “voz humana”, de todos e de ninguém, a emissora das “grandes narrativas”, está, ao que parece, “fechada para balanço”, talvez falida. É preciso construir um modelo de interpretação para cada objeto – e assim retornamos à hermenêutica.

² Ronaldo Brito, após uma última releitura, sugeriu que esta dissertação é uma hermenêutica.

Percorrida essa via, percebo agora que nunca tive outra intenção e que o trabalho só caminhou quando preestabeleci que a minha seleção e interpretação dos fatos – e não o amontoado bruto de dados – deveria guiar os meus passos. Não era a obra que devia contar o seu segredo; era eu que devia contá-lo a ela.