

1

O Quadro

1.1

Arqueologia

A obra de Guignard resiste, mais que isso, cresce, quando a observamos hoje. A esse fenômeno potente de resistência no tempo contrapõe-se um lugar historiográfico um tanto enevoado, como o fundo de seus quadros. Não me refiro apenas à escassa bibliografia, mas à ausência de qualquer tentativa mais recente de recolocar sua obra em exame. O último e notável empreendimento nessa direção – a publicação organizada por Carlos Zílio (s.d.), sob o título de *A modernidade em Guinard* – conta mais de vinte anos. “Só olhar”, de Ronaldo Brito, texto de referência para a elaboração do presente trabalho, foi ali publicado pela primeira vez. Há também o belo ensaio de Rodrigo Naves (1995) – “Guignard no ar” – e é praticamente só.³ Como se explica esse contraste entre prestígio e silêncio? Como lidar com algo que se reconhece como valioso, mas que, paradoxalmente, é deixado ao largo, quieto? Por muitos e complexos motivos, Guignard parece valer mais como questão resolvida do que como fonte de problemas.

Minha intenção é examinar a obra de Guignard por ela e nela mesma. Para isso, será necessário entender “o mito”, isto é, o papel que as interpretações correntes criaram para a sua própria estabilização institucional. Não me refiro, naturalmente, aos trabalhos citados, marcos na empreitada crítica de rever Guignard. Mas ao lugar “secundário e lírico” a partir do qual sua poética foi assimilada. Nesse confuso labirinto da história, o próprio Guignard jogou papel decisivo.

³ Recentemente, publicou-se um catálogo intitulado *Alberto da Veiga Guignard 1896-1962* (Vários, 2005). Trata-se de edição bem realizada do que se costuma designar como “obra de divulgação”. Esforço louvável que, contudo, ilustra a marca problemática da institucionalização de Guignard – quanto mais se divulga, menos se discute. Uma exposição retrospectiva de sua obra realizada no Museu Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro, de 5 de abril a 28 de maio de 2000, produziu também um belo catálogo que limita-se, contudo, ao mesmo tipo de abordagem – Museu Nacional de Belas Artes, 2000.

Homem de poucas e difíceis palavras – tinha dificuldade de prolação devido ao lábio leporino, aristocrático e arruinado, boêmio e alcoólatra, Guignard passou pela vida como um fantasma gentil⁴. Viveu integralmente para a pintura e somente nela se exerceu, apenas ali tomou decisões conseqüentes. Sua vida pessoal é indescritivelmente frágil. Sem família, sem casa, sem dinheiro, um cavalheiro europeu do século XIX, educado na melhor tradição da arte européia, retorna e se estabelece no Brasil no início dos anos trinta. Para sobreviver, dá aulas de desenho para crianças e adolescentes na Fundação Osório; depois, na década de quarenta, na Escola Parque em Belo Horizonte; faz retratos, troca quadros por bebida, comida, aluguel... Com o tempo, um desregramento progressivo vai, pouco a pouco, penetrando mesmo em sua obra e algumas de suas últimas pinturas são de difícil determinação autoral. Ofertava a maioria de seus quadros e, se não havia quadros a ofertar – para uma moça bonita que acabara de conhecer ou para um velho amigo que o visitava – retocava um quadro de algum aluno e o assinava como seu, ofertando-o em seguida. Essa frouxidão, esse auto-plágio, favoreceu o trabalho dos falsários e Guignard talvez tenha sido – ainda hoje? – o mais falsificado dos “medalhões” do modernismo. Esclarecer de pronto o papel do próprio Guignard na construção dessa *persona* evitará que se o tome como vítima das circunstâncias.

Talvez o papel mesmo de pintor moderno estivesse já com seus dias contados. Vistas de hoje, as trajetórias de Marcel Duchamp e Jackson Pollock são ilustrativas da clivagem que se estabelecerá entre o “ser artista” e o “ser pintor”. Duchamp compreende um movimento mais amplo do conceito de arte e tem a pintura como um meio; Pollock⁵, por outro lado, identifica-se integralmente com a

⁴ Carlos Drummond de Andrade se refere a ele como “anjo civil”. Segundo Moraes (1979: 14), dias após a morte de Guignard, Drummond escreveu o seguinte: “Algumas pessoas brigaram entre si por causa do objeto afeiçoado, suspeitou-se da pureza de intenção de um, outro foi tido como negligente, chegou aos jornais o eco dessas divergências. A segurança pessoal de Guignard, o regime que melhor lhe convinha, suas contas, seus negócios, tudo ficou sendo matéria de exame público. E contudo, nunca se fez tanto no Brasil por um artista como se fez por ele. Apenas, a técnica de fazer em silêncio, no caso, foi impraticável. E o espetáculo de um grande pintor – coisa, tutelado, vigiado, empacotado, era aflitivo para os próprios seres delicados que assumiram esta obrigação. Não poder um homem entregar-se aos seus demônios interiores, haverá coisa mais triste? Era necessário proteger Guignard contra Guignard, o poeta, o **anjo civil**, a criança sexagenária de lábio leporino e enamorado de mitos femininos de dezoito anos impossíveis, tinha de levar a vida burguesa dos amanuenses bem comportados, com economias no banco e proibição de comprar passagens para os paraísos artificiais.” (O grifo é meu)

⁵ Allan Kaprow (1999) nota o quão perto Pollock esteve de “dar o passo”. De fato, a geração que se lhe seguiu deu mais importância à sua “dança” do que aos seus quadros.

figura do pintor e, por isso, de certa forma, é um homem marcado para morrer. Embora haja um verdadeiro abismo entre as condições culturais em que se desenvolveram as carreiras de Pollock, Duchamp e Guignard, o “ser pintor” era algo que os três conheciam de forma quase idêntica – restava apenas recusar ou assumir o papel. A discussão, a seguir, buscará realizar uma arqueologia dessa *persona* – o pintor.

Como se sabe, a figura do pintor é uma construção histórica que começa a ter contornos mais definidos à medida que nos aproximamos do século XV. Nasce no contexto das novas possibilidades abertas pela centralidade cognitiva e normativa que o Renascimento confere ao homem (Heller, 1982). Tal centralidade será crucial para a origem da pintura moderna no Ocidente. Tome-se, do Renascimento, a perspectiva central e se verá que ela é um método que traduz, literalmente, esse ponto de vista. Um homem, qualquer homem, postado à distância e ângulo precisos da tela, é capaz de compartilhar a visão de outro homem, o autor, que se postara diante da natureza. O que torna possível essa tradução ou duplicação são a crença e a construção concomitantes em uma – e de uma – universalidade humana. As matemáticas e a observação da natureza justificam e reforçam a idéia de uma condição humana universal, mediante a assunção de uma única e canônica “forma natural” de ver. Os pressupostos dessa “forma natural” de ver, comprometidos com um conceito de homem centrado, que a tudo conhece ou é capaz de conhecer, essa fé inabalável, portanto, na razão humana enquanto princípio do conhecimento foi, contudo, permanentemente tensionada, dentre outras coisas, pelo desregramento que imperava nas cidades. Permanentemente convulsionadas, a decadência final das Repúblicas Italianas – culminada, talvez, pelo saque de Roma em 1527 – teve o efeito de abalar aquela confiança para sempre.

Nos dois séculos que se seguiram, a perspectiva, que ainda organiza a cena, deixou, contudo, de se exhibir. Nada de piso xadrez e de figuras humanas que, de tão recortadas do fundo, por vezes se assemelham a bonecos. Há agora uma dúvida, senão a admissão tácita, de que há mais coisas entre o céu e a terra do que supõe nossa vã filosofia, pensamento, aliás, do século XVII. Não são mais as matemáticas que devem dar a última palavra, pois, afinal, a experiência é o único guia, a única fonte da verdade a que se tem acesso. Caravaggio, a grande escola flamenga, Velazquez, são todos eles pintores fenomenológicos, isto é, captam um

fenômeno luminoso e total, cortam a linha contínua do tempo histórico e instituem o tempo da experiência, uma espécie de eternidade encapsulada.

Ademais, naquele contexto, a matemática começa a ser pressentida como tautologia, uma vez que estabelece, como origem e como meta, a igualdade – parte da igualdade para chegar à igualdade. Servira de modelo a uma determinada concepção de mundo em que o sujeito reconhece sua experiência como prova, confirmação factual de leis (matemáticas ou divinas) prévias. A verdade, igual a si mesma, manifestando-se enquanto tal. Os séculos XVII e XVIII desconfiaram profundamente disso. Não propriamente da necessidade de que algum tipo de igualdade pudesse – e devesse – ser estabelecido, mas do sentido obrigatório dessa operação. Em resumo, os empiristas acreditavam que as leis derivavam necessariamente da experiência, não eram de modo algum “anteriores” a ela. A física do século XVII, como o seu nome indica, é matemática aplicada, quer dizer, é a evidência de que é o mundo empírico que confere à matemática um sentido e uma função. Newton inferiu suas leis das regularidades que observou na natureza e estabeleceu como critério de verdade a sua necessária reprodutibilidade, mantidas as mesmas condições. Expressou essa relação entre condições e resultados em leis matemáticas que davam conta de explicar, por exemplo, a trajetória dos astros ou a velocidade com que uma maçã atingiria o solo. Esse grande triunfo da nova ciência, contudo, não respondia a questão fundamental: os fenômenos derivam daquelas leis, ou, ao contrário, é a nossa percepção, nossa experiência de toda e qualquer regularidade, contigüidade e sequencialidade, como sustentaria Hume (Pascal, 2001: 30)⁶, que nos faz supor leis que não guardam, na verdade, nenhuma relação necessária com os fatos?

A nova ciência e seu método analítico trouxeram também a necessidade de compatibilizar seus postulados experimentais com as bases metafísicas do pensamento clássico, o que, de resto, era impossível. Newton acreditava estar investigando o Jardim da Criação, acreditava compartilhar desse acesso direto à natureza uma vez que intuía seu pensamento da própria fonte da verdade – Deus.

⁶ “Segundo o filósofo inglês, somente a experiência poderia ter engendrado a noção de causa: é por estarmos habituados a ver um fenômeno Y seguir a um fenômeno X que esperamos Y quando X é dado, e traduzimos esta expectativa subjetiva dizendo que X é a causa de Y. Donde Hume concluía que a razão não possui a faculdade de pensar as relações causais e, de modo geral, *“que todas as suas pretensas noções a priori são meras experiências comuns falsamente rotuladas; o que equivale a assegurar que não há, nem pode haver, qualquer espécie de metafísica”* (Prolegômenos, p. 26)”

No entanto, seu método analítico, quando aplicado às questões metafísicas – a origem de todas as coisas em Deus, o “argumento ontológico”, por exemplo – produzia antinomias, isto é, conceitos igualmente válidos e antagônicos, algo semelhante a uma condição em que as sentenças “A é igual a B” e “A é diferente de B” seriam simultaneamente verdadeiras. Em suma, era possível provar tanto a existência quanto a inexistência de uma causa última para tudo. Uma longa linhagem de pensamento pendia por um fio entre os pólos desta irresolubilidade. (Deleuze, 1963).

Kant criou o pensamento ocidental. Com ele, ficam para trás uma determinada inocência do sujeito e sua comunhão com a natureza. Separados, homem e natureza têm seus “reinos” intermediados por conceitos e jamais se tocam. O homem só pode conhecer a si mesmo, ao seu mundo, ao mundo do homem. Não tem acesso direto à Criação, como supunha o pensamento clássico. Por outro lado, tampouco pode estabelecer qualquer tipo de conhecimento válido senão aquele que advém das intuições sensíveis, isto é, do que intuímos do conjunto de objetos da experiência, o que pode ser a natureza para nós. Essas intuições sensíveis se organizam *a priori*, isto é, perceber já é organizá-las em categorias que nos permitem articular conceitos em um mundo coeso, coerente, porém, totalmente estranho à natureza ela mesma. Kant recusa tanto a possibilidade de acesso não intermediado por conceitos à natureza – uma premissa do empirismo – quanto a especulação metafísica, por se afastar de bases mensuráveis, aferíveis. Ele limitou a razão ao âmbito do mundo do homem e adequou seu uso aos moldes cientificistas do seu (e do nosso) tempo. Salvou, enfim, o que pode do incêndio em que terminava o século XVIII, servindo de ponto de partida para a modernidade.⁷

Kant é um filósofo importante para a arte⁸, não no sentido de ter exercido uma influência direta sobre ela e sim porque enfrentou questões filosóficas

⁷ Segundo Pascal (2001: 46): “[...] o racionalismo kantiano, que se pode chamar de racionalismo crítico, mantém-se a igual distância do dogmatismo e do ceticismo. Não é dogmático, porque recusa à razão humana o poder de conhecer um mundo inteligível, feito de realidades transcendentais, ou seja, o poder de atingir o absoluto. Mas tampouco é cético, pois admite que o espírito humano é capaz de chegar a verdades universais e necessárias.”

⁸ Na “Crítica do Juízo”, o terceiro pilar do seu criticismo, Kant trata de assuntos ligados diretamente à estética. Contudo, pode-se hoje perfeitamente antever as conseqüências do seu pensamento para a arte se examinarmos, por exemplo, o seu conceito de espaço, já presente em obras anteriores: “*O espaço não é um conceito empírico derivado de experiências exteriores. Com efeito, para que certas sensações possam ser referidas a alguma coisa fora de mim (isto é, a uma coisa situada em outro lugar do espaço, diferente daquele em que me encontro) e, da mesma*

explosivas cuja “solução” permitiu à modernidade avançar – a solução sintética que conferiu à polaridade entre dogmatismo e empirismo, ainda que não diretamente, impulsionou o debate entre o classicismo e o barroco a um novo estrato de pensamento. Até então, todas as estéticas eram tentativas de definir o objeto ideal. As idealidades variavam, mas a objetividade não. Homem e natureza, substância comum, eram transparentes um ao outro, estavam no mesmo plano físico, psicológico e espiritual. A mente do homem, que intuía seu pensamento do próprio pensamento de Deus, podia assim garantir a transparência entre mente, pintura e natureza. Através da mimese e da sua consumação no Belo, o conceito aristotélico de substância garantia este trânsito direto – do mesmo para o mesmo (Brugger, 1988). Também as tentativas de uma aproximação mais sensorial, menos ligadas a uma ossatura metafísica e mais aproximadas das superfícies e das cores – a sensualidade de Rubens, por exemplo, para não falar de Velazquez e dos demais “pintores fenomenológicos” já citados – não eram, sob este aspecto, diferentes do classicismo de Poussin. Racionalista ou empirista, a arte antes de Kant acreditava em critérios objetivos para a definição do Belo com letra maiúscula.

Kant entendeu, perfeitamente, que o corpo da sua filosofia criaria um problema para o conceito de Belo (Pascal, 2001:157).⁹ Como tomá-lo (o Belo) como uma propriedade do objeto se o objeto, ele mesmo, estava, por assim dizer, fora do nosso alcance? Da natureza, para Kant, temos apenas a “forma”, uma instância inteiramente subjetiva. A tese dos juízos estéticos, em acordo com isto, liga a fruição da beleza à “forma natural”, não à natureza ela mesma. É em torno de um conceito de forma que a beleza é postulada. E ela – a beleza – é sempre uma postulação¹⁰, já que, quanto ao Belo, nada se pode imputar diretamente ao

forma, para que eu possa representar-me as coisas como fora e ao lado umas das outras e, por conseguinte, como sendo não só diferentes, mas situadas em lugares diferentes, é preciso que a representação do espaço já esteja posta como fundamento: (B 38; TP 55-56) Apud. (Pascal, 2001: 51) (O grifo é meu)

⁹ De acordo com Pascal (2001), para Kant há três faculdades essenciais na alma humana: a faculdade cognitiva, o sentimento de agrado e desagrado e a faculdade apetitiva. A faculdade cognitiva tem no entendimento a sua lei, a faculdade apetitiva tem na razão a sua. Kant então supõe uma lei do juízo:

“Entre a faculdade cognitiva e a faculdade apetitiva situa-se o sentimento do prazer, como a faculdade do juízo entre o entendimento e a razão. É de presumir-se pois, pelo menos provisoriamente, que a faculdade do juízo encerre também um princípio a priori [...]” (Kant, Crítica do Juízo. Apud. Pascal, p. 157)

¹⁰ (...) “O juízo do gosto não exige por si mesmo a adesão de cada qual...; apenas atribui a cada qual esta adesão” (Idem, p. 162)

objeto e sim tão somente à forma do objeto, por meio de uma faculdade de ajuizamento inteiramente subjetiva. Tal descoberta operou uma extraordinária mudança no escopo do que até então se chamava de “artes miméticas”. O Belo não está no objeto, mas na faculdade humana de fruir o Belo através do que Kant descreveu como “um livre jogo entre nossas faculdades” (Pascal, 2001:162).¹¹ Essa faculdade – do juízo estético – postula e reivindica uma universalidade, mas não pode prová-la objetivamente, como de resto, dada a sua natureza apriorística, nenhuma faculdade pode. Não é a natureza que explica o conhecimento e sim o contrário. Tampouco é o crime que explica as leis... Então, não é o objeto que explica o juízo¹². Todas as regras acadêmicas das artes miméticas, a partir daí, começam a caducar. Toda a arte moderna se alinhou por esse novo sentido.

Até então, a pergunta da arte fora “o quê?”. “Aquilo”, isto é, o que estava inteiramente fora do sujeito – e que, no entanto, comungava da mesma “substância” – fosse o que fosse, das maiores idealizações ao rés do chão naturalista, e sua duplicação mimética, eram o objeto e o objetivo da arte. A partir de Kant, pelos motivos expostos, a pergunta da arte passou a ser “como?”.

A “forma natural” – para Kant, a portadora por excelência do Belo – não traz a sua determinação do objeto, da natureza, mas do próprio sujeito e da sua atividade reflexiva – “o livre jogo entre nossas faculdades”. À diferença da “forma natural” do Renascimento, ela não é, não pode ser, canônica, não é prescritiva; é, necessariamente, especulativa, investigativa. Ao contrário do Renascimento, que supunha a universalidade do Belo a partir da perfeita transparência entre espírito e matéria (“Pintura é coisa mental”, dizia Leonardo), Kant define essa

¹¹ (...) Mas o que é que nos autoriza a universalizar assim o nosso juízo, atribuindo a cada qual o sentimento que experimentamos em face do objeto? É que o juízo sobre o objeto precede, e até mesmo determina o sentimento de agrado e, nesse juízo, sentimos uma harmonia natural, não fundada em conceitos, entre a nossa imaginação e o nosso entendimento, entre nossas faculdades sensíveis e nossas faculdades intelectuais, harmonia que deve ser válida também para cada qual e, por conseguinte, ser comunicável universalmente. *“A universal comunicabilidade subjetiva das representações num juízo de gosto, devendo produzir-se sem supor um conceito determinado, outra coisa não pode ser senão o estado de alma resultante do livre jogo da imaginação e do entendimento”* (Kant. *Apud*. Pascal, 2001) (o grifo é meu)

¹² Pascal (2001: 161) explica assim este ponto: “[...] dado que a satisfação provocada pelo belo é isenta de todo interesse, independente de toda inclinação e de todo conceito determinado, ela deve ser sentida igualmente por todos nós. O belo deve conter um motivo de satisfação para todo homem. Toda a gente fala do belo **“como se a beleza fosse uma condição do objeto”, mas esta universalidade, que torna o juízo estético semelhante a um juízo do conhecimento, não assenta em conceitos**: *“Este juízo, no qual temos a consciência de nos descartarmos de todo interesse, deve pretender ser válido para todos os homens, sem que tal universalidade dependa dos objetos, isto é: a universalidade a que pretende o juízo deve ser subjetiva”* (Idem) (o grifo é meu)

universalidade como a faculdade do sujeito produzir juízos estéticos. Diante da forma, não mais do objeto, dois indivíduos podem divergir sobre sua beleza, mas ambos sabem perfeitamente sobre o que estão divergindo, isto é, ambos têm a faculdade de estabelecer juízos estéticos. Eu acho belo, você não acha, mas para divergirmos quanto a isto (o Belo), temos de saber, a priori, o que é “isto”.

Trata-se de uma subjetivação desse conceito ou, talvez mais precisamente, de uma objetividade refletida, ou reflexionante, para usar a terminologia kantiana. Porque a arte não se descola ainda da representação da forma do objeto, apenas não a toma em separado da maneira muito peculiar com que a retina do artista “vê efetivamente”. As experiências de Turner, no final do século XVIII, seus quadros e aquarelas que parecem dissolver o desenho e os limites da forma em uma bruma colorida, procuram esse ponto de vista em que o objeto é a intuição de um sujeito e, de certa forma, já lhe pertence. E isso se apóia na experiência – ninguém, de fato, vê linhas de contorno nas coisas. Não são mais as coisas, os objetos, e sim “como” o artista, de um ponto de vista ótico, o mais possível “científico”, vê as coisas. Essa é a primeira investigação da arte moderna e, sob chaves e circunstâncias históricas muito diferentes, atravessa toda a modernidade. Da perspectiva central de Brunelleschi, passando pela câmara escura de Vermeer e chegando à retina de Monet, esta “oticalidade” (Greenberg, 1997) é definidora do moderno.

O que é o impressionismo, senão o último eco naturalista daquela tradição do novo, que uniu, contrapondo-os, romantismo e realismo em meados do século XIX? E o que pode haver de comum entre eles senão esse ponto de vista crítico em relação ao Belo? Ambos, cada um ao seu modo, negavam justamente a possibilidade de um Belo descolado, seja da subjetividade romântica, seja da objetividade materialista. O olho de Monet é a síntese entre a pintura colorista francesa, de Watteau a Delacroix, e o realismo, de Géricault a Courbet. Está a igual distância da expressão quase caligráfica das impressões luminosas e da crônica materialista. Nesse compromisso entre o “como” e o “o quê”, entre o sujeito e o objeto, o impressionismo se impôs não mais como “excentricidade inglesa” (Turner, Constable...), mas, de fato, como a nova “maneira natural” de ver.

Talvez a “atmosfera”, esta presença que medeia e filtra todas as “impressões”, seja o espaço desse novo sujeito reflexivo. Um sujeito que perdeu

suas prerrogativas de ser unitário – um com a natureza –, mas que reivindica, nessa mediação sempre presente entre o olho e o espírito, entre a intuição sensível e o conceito, entre o aqui e o lá, o próprio cerne intangível de um Belo universal. O Belo é a faculdade de fruí-lo e se dá em uma experiência única para cada sujeito. Entre o sujeito da experiência, sobre quem recai a universalidade postulada por este novo Belo, e a natureza – o conjunto dos objetos da experiência – abre-se, assim, um fosso, uma alteridade. Nesse espaço, o modernismo experimentará o diverso em toda a sua extensão. Quase aos saltos, vamos de Turner a Mondrian, ou a Picasso e ao seu corte irreversível na visualidade do Ocidente. Essa alteridade fantasmática e arrevesada foi, de início, um outro natural e, rapidamente, sobrenatural, se nos recordarmos da literatura fantástica do século XIX (Edgar Allan Poe, Mary Shelley, Bram Stoker). Na ausência de condições de possibilidade para uma fé religiosa genuína, o panteísmo e o fantástico foram alternativas disponíveis, desde Goya. O culto romântico à natureza que ainda resplandece no impressionismo, o gosto pelo exótico, pelo que é diferente, seja por ser “natural”, seja por ser “primitivo”, fazem parte desse quadro. O romantismo é esse desejo de ser o outro, de experimentar-lhe o próprio ser, as sensações e as razões, por certo tão formidavelmente vivas e diferentes das nossas.

Quem logrou reconduzir o espírito à sua morada, como se sabe, foi Hegel. Dele também é a idéia (ou a expressão final da idéia) de que a “forma natural”, qualquer que seja, é inferior à menor criação do espírito. O Belo, então, se descola da representação da natureza, ou da “forma natural”, e passa a habitar nas obras de arte elas mesmas, tomando-as não como meros objetos e sim como realizações do Espírito – matéria espiritualizada. Essa idéia da obra de arte como “marca do Espírito” e “expressão do seu tempo” – e “tempo”, aqui, já deve ser entendido como “tempo histórico” – está na origem do que designamos como história da arte. Se, a partir da reflexividade kantiana, o gênero da paisagem ganhou uma nova camada de significação que o identifica com a representação de um mundo anímico, “o mundo interior do artista”, agora, mais e mais, a obra de arte será o signo de um “momento histórico”.

Hegel, como Kant, construiu um “sistema”, isto é, uma arquitetura sistêmica interessada em explicar todo o real. A tarefa monumental a que se propôs como herdeiro do pensamento romântico alemão, por um lado, e como

realizador final do sonho iluminista, por outro, fez a dialética entre sujeito e objeto aportar em uma síntese histórica. O solo da história é o solo do Espírito, o protagonista visível e invisível da marcha das civilizações. Para Hegel, as antinomias do pensamento clássico – ou seja, a situação em que algo é e não é ao mesmo tempo – são não apenas admissíveis como pontos de partida da reflexão filosófica. Constituem, de fato, a natureza essencial de todos os processos e de todas as realidades. Todas as coisas carregam sua negação. E o ser, levado aos limites da especulação, é não ser. O resultado dessa negatividade essencial é um movimento permanente, não apenas no íntimo das coisas (ou das consciências), mas na sua concretude exteriorizada e histórica – o ser e o não ser dialeticamente sintetizados na história, entendida como um movimento contínuo e inesgotável em que o Espírito toma consciência de si mesmo (Châtelet, 1994).

A arte, para Hegel (s.d), é uma das três maneiras com que o Espírito conhece e expõe a si mesmo.– as outras duas são a religião e a filosofia. Ele separa a história da arte em três grandes períodos. No primeiro – a arte simbólica – o Espírito ainda não “encarnou”, ainda está à procura de si na natureza, mas pressente sua diferença e deseja objetivá-la. A arquitetura da pirâmide é o seu modelo, algo que está fora do sujeito humano e não é, tão concretamente quanto possível, natureza. No segundo período – a arte clássica – o espírito “encarna”, mas, ainda que se identifique com a forma humana, não lhe percebe a interioridade. Isto é, o Espírito se individualiza, mas não alcança uma dimensão subjetiva – é apenas forma na forma. No terceiro e último período – a arte romântica – que se inicia com o cristianismo, o espírito toma consciência de sua essência em si e para si. Se a escultura clássica suplantou o caráter objetivo da arte simbólica e conseguiu estabelecer um perfeito equilíbrio entre conteúdo e forma, entre o corpo e o Espírito, a arte romântica, por seu turno, estabelecerá um novo desequilíbrio em que, dessa vez, a balança penderá para a subjetividade. Nesse novo momento, a música, a pintura – o retrato em particular – e a poesia serão as linguagens mais adequadas à expressão do Espírito que se reconhece como interioridade em si e para si.

A atividade do pintor, por quatrocentos anos, fez corresponder perfeitamente à trajetória da razão histórica uma formação que, na sua historicidade, provia-lhe dos meios necessários para perpetuar esta relação biunívoca. A um determinado momento da racionalidade histórica, pode-se dizer,

correspondia, ou deveria corresponder, um pintor. A modernidade marcou um descompasso entre a formação tradicional, acadêmica àquela altura, e as exigências filosóficas – estéticas – do período que se inicia a partir do final do século XVIII. Os pintores recusaram um ensino que não lhes garantia mais o espelhamento da razão, por assim dizer. A chamada “crise da representação” teve seu correspondente pedagógico em uma obsolescência institucional da qual o ensino de arte, especialmente o de pintura, nunca se recuperou inteiramente. A idéia de uma Academia que reunisse toda a experiência e conhecimento – os “cânones” – acumulados desde a antiguidade tornou-se inviável como ponto de partida para uma arte que, mais e mais, reconhecer-se-á, desde Kant, como experiência subjetiva. Assim, o papel da Academia de Belas Artes na modernidade assemelha-se a um rito de passagem. Deve ser cumprido apenas na perspectiva de sua própria superação. Na verdade, as Academias não deixam de existir e de funcionar, não deixam de atrair os jovens candidatos a pintor e de lhes ministrar os rudimentos do ofício. Mas, agora, o fator decisivo de toda a formação estará na capacidade de individuação do pintor, isto é, na maneira original com que ele romperá – ou não – com a obediência àqueles cânones que até então eram como que sua exclusiva razão de ser. A Academia tornou-se, com o tempo, uma espécie de pai severo que o filho deve matar para completar seu ingresso no mundo adulto.

Embora a Academia fosse ainda o centro do reacionarismo estético, era a única maneira de se tornar pintor. Por outro lado, as Belas Artes não podiam se furtar à tarefa de produzir mão de obra qualificada e isto incluía, portanto, algum grau de negociação com o “moderno” – a contratação de professores “mais modernos”, por exemplo. Por fora do sistema oficial de ensino, os jovens artistas passaram a se organizar em grupos que se uniam em torno de afinidades comuns. Cada nova geração, ou novo agrupamento, parecia trazer sua “mensagem”, a “definitiva”. O que resultou dessa situação foi o conjunto de movimentos que ficou conhecido por “vanguardas históricas”. Caso se observe a biografia dos seus integrantes, é fácil descobrir que, senão todos, quase todos passaram por algum tipo de ensino acadêmico, dentro ou fora da própria Academia. E que, a partir de um determinado ponto, suas obras adquirem ou uma identidade própria – o caso de Matisse, Picasso e Duchamp – ou uma espécie de identidade grupal que as liga

a um determinado programa estético, quase invariavelmente definido por um “manifesto”.

Tomem-se, para os propósitos dessa reflexão, Matisse, Picasso e Duchamp como matrizes da arte moderna do século XX. Certamente, desse ponto de vista, e por tudo que declarou e demonstrou, Guignard ligou-se, até por exclusão, a Matisse. A principal influência de Matisse (e do fauvismo) se deu na Alemanha. Ali, a cor fauve ganhou um acento diferente, sem perder a potência. O fauvismo, se é possível defini-lo tão brevemente, foi uma poética legatária da objetividade francesa – o que compartilhará integralmente com o cubismo. Uma poética que já compreendia o quadro como um jogo de relações cromáticas autônomas, mas cujas formas nunca se descolam inteiramente – muitas vezes sequer minimamente – dos objetos do mundo. É o mundo natural que se apresenta quer reconstruído poeticamente pela cor, no caso do fauvismo, quer analiticamente fragmentado, a partir dos objetos que compõem as naturezas mortas e retratos do primeiro cubismo. No entanto, o fenômeno da cor arbitrária despertou ressonâncias atávicas mais profundas nos artistas alemães. Se os fauvistas enfatizavam as qualidades químicas e o grau de pureza das suas cores, aos alemães interessarão mais o simbolismo e o potencial de energia psíquica que elas carregam. No período de tempo compreendido entre 1905, o ano de fundação do Die Brücke, e 1933, com o fechamento da Bauhaus e o fim da “Nova Objetividade” (Die Neue Sachlichkeit – um dos agrupamentos do expressionismo alemão, o mais politizado, por um lado, e o mais “francês”, por outro), a arte alemã foi um intenso pólo de atração para artistas do mundo todo. Foi em 1917, no olho desse furacão, que Guignard se matriculou na Real Academia de Belas Artes de Munique.

Lá, nosso ator encontra o seu papel, por assim dizer. E se pode começar a entender as razões da arte de Guignard, o que é ser pintor para ele. Em primeiro lugar, ser pintor significa aprender o ofício – na Academia, é claro, onde mais? Muitos anos de estudo que ele, bem ao seu modo, ora descreve como “severos, mas compensadores”,¹³ ora como “inúteis”.¹⁴ Sabe-se, pelos documentos que

¹³ Em carta a Mario Maués, Guignard escreve: “Fiz meus estudos na Alemanha, sob uma disciplina muito a rigor. Três anos de pintura e seis de desenho. Custou muito, mas foi. E hoje estou contentíssimo de ter estudado tanto. Naturalmente, aprendi pelos métodos acadêmicos, mas depois meu instinto pessoal me guiou para minha personalidade e liberdade completa”. (Morais, 2000: 25)

trouxe da Alemanha, que foram nove semestres de aulas de desenho e pintura com os professores Hermann Groeber e Adolph Hengeler. Não se sabe muito mais. Pode-se, contudo, conjecturar que se tratava de um ensino permeado por conceitos “modernos” pelo modo como Guignard se refere à sua própria descoberta da “forma”¹⁵ e pelo artista que ele veio a ser. Seja como for, será na Itália, em viagem posterior, que ele iniciará aquele processo de ruptura com o ensino acadêmico em busca do seu estilo pessoal – o que, de algum modo, justifica sua afirmação de que seus estudos alemães “não terão valido de nada” ou valido apenas como etapa a ser vencida. É conhecida, com o mesmo espírito, a blague de Picasso que dizia que o artista “deve aprender tudo o que puder da arte antiga e depois esquecer”.

No caso de Picasso, o rompimento é inequívoco, porque o cubismo rompe com as duas linhas de resistência que buscavam manter a subjetividade a salvo da dissolução ou fragmentação que a ameaçavam: a impressão e a expressão – ambas, como se sabe, posturas reflexivas. A primeira, ligada a um conceito de Belo natural e a um último suspiro da mimese, a segunda ligada ao Belo da arte e a um sentido regressivo, quase psicótico de subjetividade. Impressionismo e expressionismo, no entanto, mantinham o sujeito como unidade, seja puramente “ótica”, seja turvamente anímica. Picasso, alternativamente, está mais próximo da visão panóptica, em que o sujeito é um núcleo vazio atravessado por condições materiais, estruturais, de toda ordem.

Explicando de outro modo: ao olharmos um quadro impressionista, ainda organizado pela perspectiva central, um sujeito autoral é imediatamente intuído na posição única que a organização espacial sugere – tudo converge para o seu (dele) olho. Esta percepção, por outro lado, “centra” também o espectador, converte-o também em sujeito no instante mesmo em que se dá conta da centralidade do autor e, por extensão, da sua própria. No caso da expressão, o que se busca é um substrato anímico e primitivo, universal e subjetivo – uma centralidade do instinto, da sensação e do sentimento. No cubismo já não é assim. A passagem do

¹⁴ Em depoimento a Celina Ferreira, declarou: “Minha época de estudos não deu em nada, estudei muito nas coleções da Pinacoteca de Munique. Somente mais tarde, em Florença, aproveitei muitíssimo.” (Morais, 2000:17)

¹⁵ Em um trecho da entrevista concedida a Fritz T. de Salles e Sebastião Nery, publicado na cronologia organizada por Zílio (s. d: 79), lê-se: “As (sic) vezes me lembro daquele dia em que fiz o primeiro desenho na aula do velho Groeber. Resolvida a questão do espaço, qualquer coisa se abriu como uma porta e, logo depois, o desenho nasceu como uma flor estranha.”

autor ao espectador, de sujeito a sujeito, se não está impedida – afinal, fica claro que alguém pintou aquilo, com alguma intenção – está muito atravessada pelo mundo, descentrada, fragmentada. Tal rompimento com o passado, evidente na forma, carrega o sentido oculto de tornar no mínimo problemático um recorte preciso da subjetividade. É o “homem” – e todas as suas possibilidades, inclusive a “do pintor” – que claudica. Duchamp e o ready-made darão o corte definitivo.

“A fonte”, o primeiro ready-made de Duchamp, data de 1916. O *Demoiselles d’Avignon* fora pintado em 1907. A Revolução Russa irrompe em 1917 e a Primeira Guerra está na sangrenta fase da luta de trincheiras – porém, a julgar pelas lembranças expressas por Guignard, e mesmo pela prova documental de sua matrícula na Academia, também em 1917, a vida, para ele ao menos, continua urbana, burguesa, regular. Estudos, idas freqüentes à biblioteca para ver as coleções de gravuras renascentistas e barrocas, a vida boêmia dos cafés, possivelmente o início do seu alcoolismo. Nos depoimentos que concedeu, muito tempo depois, já no Brasil, tudo aparece envolvido por uma névoa semelhante à “perspectiva aérea” de Leonardo. Ele se recorda, por exemplo, de ter ido a uma exposição de “jovens revolucionários”¹⁶ em que, não tem certeza, talvez tenha sido mencionado o nome *Die Brücke*... Lá, teria visto um Segall... Mas as datas não batem, não poderia haver um Segall na tal exposição. Por outro lado, recorda-se perfeitamente da coleção de gravuras da Biblioteca de Munique, seria capaz de citá-las e à sua respectiva bibliografia. Guignard, na Alemanha, parece sofrer de um “mal do émigré”, parece vítima de uma socialização a frio, movimenta-se em um espaço e vive em outro, virtual, afetivo, paterno. Apenas naquilo que para ele significava “sua arte” havia uma correspondência com a “sua vida”, o núcleo afetivo da sua socialização inicial, fortemente marcada pela figura do pai suicida e pelo Brasil. Ele se desloca e se relaciona um tanto superficialmente na sua experiência européia, parece alheio aos movimentos da vanguarda alemã, por exemplo. Os trabalhos dessa fase estão perdidos, mas há pistas, a partir de relatos seus e de outros, dos seus interesses e influências iniciais – que, por sinal, não mudarão no decorrer de toda a sua vida.

¹⁶ Também em Moraes (2000), lê-se o seguinte depoimento concedido por Guignard a Celina Ferreira: “Se não me esqueço, creio ter visto em Munique, em uma exposição de jovens modernos, um novo de nome Lasar Segall. Creio que o grupo tinha o nome de “*Die Brücke*” (A Ponte). Quase todos eram revolucionários e bem políticos de esquerda. Foram combatidos na época do fascismo alemão, mas hoje são novamente respeitados como verdadeiros artistas. Fazia parte do grupo uma revolucionária de talento formidável, Kaethe Kolwitz, e Alfred Kubin.”

A sua vivência propriamente alemã, mesmo sendo obliterada por fatores que só podemos presumir, tem peso decisivo na formação da sua poética. É só observar a importância que o desenho assume para a Nova Objetividade para que se perceba que Botticelli (“o maior de todos” para Guignard), por vias transversas, também estava ali. Guignard tem muito a ver, inclusive cronologicamente, com a “Neue Sachlichkeit”. Um dos pintores a que se costuma associar, com alguma correção, o trabalho de Guignard é o Douanier Rousseau. Havia uma facção rousseauniana da Nova Objetividade que, segundo Bernard S. Meyers (1956), buscava uma “naïveté deliberada, que os separava do resto do movimento”. Há evidentes ressonâncias de Rousseau em Guignard. Mas, e isso é pouco notado, Guignard tem também a mordacidade cínica e sociológica do resto do movimento (Otto Dix, George Groz, Max Peckmann...) (Guinsburg, 2002).

Guignard é um artista difícil. A sua dificuldade talvez seja semelhante àquela que os pianistas enfrentam com Mozart: tudo parece fácil, até se tentar... Guignard tem uma clareza aparente, quase infantil. Está tudo lá, descrito à minúcia e é esta clareza, no entanto, que constitui seu mistério. Será assim, em uma chave um tanto cínica e doce-amarga, que Guignard retratará o seu casal de noivos¹⁷. Ele, fuzileiro, negro, fardado, de pé. Ela, uma inescrutável mulher negra, assentada e bem posta, como nas fotografias burguesas da época. “Os noivos”, de 1937 – oito anos depois do seu retorno definitivo ao Brasil – é, penso, uma obra-chave na trajetória de Guignard. Primeira de uma série de “retratos de família”, ela é um Guignard “na ponta dos cascos”, tinindo de vigor poético e clarividência.

1.2

O retrato

O quadro é um jogo de paradoxos. O primeiro e mais gritante – embora surdamente – é o retrato. Guignard não é um ingênuo, pelo contrário, é um artista sofisticado. É preciso partir desse dado evidentemente demonstrado na sua pintura e na sua história. O que estaria então, em 1937, um artista sofisticado pretendendo com um retrato? E mais, com um retrato que parece confirmar, em todos os aspectos, um determinado modo de retratar que já escapara à pintura e se

¹⁷ Ver figura (1) no Anexo (A partir da página 113)

consolidara como técnica fotográfica. Não se trata tampouco, até onde a obra sugere, de uma encomenda. Não é “alguém” que está ali. O retrato de ninguém; é do que se trata, afinal.

Guignard pintou muitos retratos por encomenda. Isso era parte do ofício e a maior parte da demanda compradora. “Os noivos”, no entanto, parece ser uma fina anotação autoral sobre o gênero retrato. Talvez “Os noivos” seja uma espécie de dica, de recado à posteridade. Mas o que ele nos diz?

Antes da figuração exuberante, antes do desenho impecável, antes das cores encantadoras, há o firme enquadramento, há o gênero, há o retrato. No entanto, esta firme disposição de elementos no espaço perspectico, este *standard*, é montado para ninguém, isto é, para alguém sem nome ou posição, sem sobrenome e – também – sem lugar no panteão dos tipos nacionais. Um fuzileiro é um fuzileiro, é sua farda. A noiva é a noiva do fuzileiro e pode-se percorrer infinitamente a trilha dessa especulação sem encontrar nada de seguro, nada que incontestavelmente confira um lugar ao casal.

Os exércitos são organizações cuja exigência de eficácia diante do inimigo real ou potencial obriga a uma atualização permanente de seu aparato tecnológico. Assim, exércitos precisam ser modernos ou descumprem a sua função precípua. A história do Brasil está recheada de incidentes que decorrem do descompasso entre “o dever dos militares” e “o atraso dos políticos”, conferindo progressivamente àquela instituição um feitiço menos técnico-científico e mais próximo da função de integrar socialmente os pobres e os negros. Guignard, a partir de 1931, trabalhou como professor de desenho na Fundação Osório que vem a ser, na sua origem, uma instituição de amparo aos órfãos da Guerra do Paraguai. Essa guerra, aliás, foi o incidente decisivo na formação de um exército com as características já descritas, ou seja, uma força obrigada à modernização em permanente tensão com estruturas oligárquicas estabelecidas. Exército e Marinha – já que se trata de um fuzileiro – são produto dessa guerra e o país inteiro, mais intensamente desde a República, experimentará os efeitos da sua afirmação.

Poderíamos ser tentados, nesse passo, a considerar o quadro, datado de 1937, uma alegoria ladinamente maldosa da “conjuntura”, uma fina observação de caráter sociológico, antropológico, histórico... No entanto, convém não desviar da pergunta que retorna, também por este caminho: por quê? Por que um artista como Guignard pintaria essa alegoria travestida de retrato ou vice-versa? Não se

trata aqui de uma decisão arbitrária quanto a caminhos, pois o quadro é um retrato antes de tudo, antes de qualquer consideração sobre seu significado. Os visitantes distraídos, que passam os olhos por aquele canto de parede onde o quadro está¹⁸ – e eu, que me detenho para observá-lo – não escapam dessa certeza.

Trata-se aqui de um problema artístico e filosófico, de uma intenção do artista, de algo, portanto, que precede a experiência. Desde o final do século XVIII, essa instância *a priori* – a “intenção” – passou a ser o problema central da teoria da arte, pois dela nasce a “forma”. A forma moderna nasce com uma determinada concepção de história moderna e vice-versa. Ambas são produto da reflexividade do sujeito kantiano, da idéia enfim de que homem e natureza não são transparentes um ao outro. Isto é, o que se pode apreender da realidade não é intuído diretamente da natureza e sim reflexivamente, através de mediações subjetivas que constituem um *a priori* pelo qual julgamos e damos forma tanto à história quanto à arte. É desse ponto de vista, tanto histórico quanto artístico, que se deve inquirir sobre a intenção de Guignard, ou seja, sobre o seu campo discursivo. Chamo de campo discursivo às condições de possibilidade da sua arte, ou seja, ao conjunto possível de articulações de sentido que o artista projeta como forma. Dito de outra maneira: Guignard não poderia pintar o que já não estivesse com ele. Ou ainda: a forma, em Guignard, é histórica, parte da experiência, mas não se confunde com ela. Refaz, de certa maneira, o caminho que liga a subjetividade ao universal por meio de uma postulação, uma versão a ser confirmada ou rechaçada pelo outro, mas que carrega desde sempre uma intenção – um porquê – *a priori*.

A forma moderna se destacou da representação mimética quando a idéia de história como reflexão se afirmou. Uma forma reflexiva teria de ser o par inevitável de uma história dos fins humanos, pois o mesmo recuo que possibilitava procurar a história não nos fatos, mas nas suas implicações universais para o homem, abriu caminho para, por exemplo, os artistas investigarem “como” o olho humano – de fato (humanamente) – vê. Todo o interesse moderno pela ótica, que se nota em Turner, se afirma com o impressionismo e persiste mesmo depois do cubismo, procura refazer, a partir da experiência única do artista, o caminho que conduz à forma universal. Assim

¹⁸ “Os noivos” pertence ao acervo da Coleção Raimundo Castro Maia exposto no Museu da Chácara do Céu, no Rio de Janeiro.

também, a modernidade é a tentativa de dar, através da história, um instrumento universal para a auto-compreensão do homem. Então, dizer que a forma em Guignard é histórica, não significa apenas que ela é herdeira de uma tradição, de um passado – o que é verdade – mas que seu campo discursivo, o conjunto das suas intenções e possibilidades, compartilha com a história, originariamente, o mesmo princípio e o mesmo movimento.

O quadro revela isso. O interior de um segundo andar de sobrado que parece flutuar no espaço tanto aqui e agora, quanto em lugar e tempo algum, com todos os elementos do seu enredo à espera da consumação da última pincelada. Terminado o quadro, a idealidade se fecha sobre si mesma e a arquitetura já não é a do sobrado, mas da forma. Tudo tende à forma, tudo já escapa à experiência, ao ótico-sensível. A forma é a construção de um ótico-poético. Não é uma ilusão de realidade o que se tem diante dos olhos, não se trata de uma fenomenologia da luz dissolvente de um instante. É, claramente, um conceito projetado. Isso não diz muito, porque uma pintura sempre será isso, mesmo quando pretende se confundir com o “natural”. É necessário precisar de que conceito, ou de que conjunto de intenções, afinal, nasce a forma em Guignard.

A modernidade não é uma. De fato, há várias modernidades. No entanto, para efeito de uma cronologia, pode-se associar o ponto de partida da Idade Moderna ao ano de 1453, o início do fim da preponderância das Repúblicas Italianas. Desde então, a modernidade se constitui de camadas sedimentares de conhecimento e, se fosse possível cortar o conhecimento como os arqueólogos e geólogos cortam um terreno, aquelas grandes faixas diferenciadas também seriam visíveis. Na natureza, ou na história natural, o que marca a mudança de uma faixa à outra é alguma catástrofe ou súbito colapso que altera o padrão existente. O pensamento moderno também é a sedimentação dos seus colapsos. O saque de Roma, por exemplo, pode ser encontrado exatamente no limite entre duas camadas: na de baixo, mais antiga, estaria a concepção de conhecimento do Renascimento. Na de cima, mais recente, o pensamento clássico (Foucault, 1988). Kant, no final do século XVIII, também está sobre uma dessas linhas de corte.

Guignard apreciava a pintura barroca holandesa tanto quanto apreciava os mestres do quatrocento italiano. Em Guignard, misturam-se o senso de medida do Renascimento e a inquietação espiritual que lhe é posterior, que é barroca e, depois, romântica e “moderna”. Esta herança moderna, então, em que pese a

estabilidade da forma e o desenho firme, não permite crer realmente na “substância” do que estamos vendo. Diversamente da poética dos artistas do Renascimento e do barroco, a de Guignard se liga ao conceito moderno de “forma”. É preciso levar esta compreensão aos seus temas ou nos arriscaremos a tomar lebre por gato. A nosso ver, por exemplo, ele só pode ser considerado um pintor “nacionalista”, “brasileiríssimo”, pelo caminho mais comprido, ou seja, se acompanharmos seu jogo reflexivo, se nos distanciarmos da experiência e penetrarmos no campo das suas intenções. O nacional não está nas coisas, nem mesmo nos mais evidentes símbolos nacionais mobilizados pelo pintor. O nacional extrai-se da idéia de universal como contrafação raciocinada. Do mesmo modo que a forma artística nasce de uma postulação subjetiva que pressupõe a faculdade de ajuizamento universal.

Desse ponto de vista reflexivo, a iconografia guignardiana assume um sinal negativo. A bandeira e também o quadro de Cristo na parede do fundo são símbolos que impõem sua presença e estabelecem uma espécie de sobre-tensão reveladora: é nesse excesso, nessa condição rebarbativa, que se revela o nacional. Um nacional que não se basta, que necessita de constante reafirmação, como se o Brasil e a cristandade estivessem sempre a um passo de sumir diante de nossos olhos. Um Brasil que necessita de todos os reforços, de todas as marcas externas da sua identidade. Um Brasil desalmado. Um país sem uma idéia. Somente a partir dessa reivindicação, dessa carência revelada pela abundância, podemos ligar o projeto de Guignard, sua intenção, a um sentido, ainda assim crítico, de nacionalidade.

Todos os signos do folclore nacional não são suficientes para explicar sua pintura. Deve-se admitir então, esgotados os apelos da nossa sensibilidade e as questões do nosso entendimento, que subsiste o mistério daquela forma, admitir que a presença daqueles signos não explica sua forma específica, seu esbatimento no plano, sua carnação em tinta. Porque, da coisa à sua representação, um projeto poético constrói uma pictografia, refere-se a um mundo autônomo de significados.

A forma não se confunde com a coisa, menos ainda sua representação. A forma é um reflexo da coisa e a representação é a realização refletida da forma. A este longo caminho especular, subjetivo e universal como explicou Kant, corresponde um também longo processo histórico de autonomização da forma moderna. E, embora a arte abstrata das vanguardas européias seja a expressão

mais acabada de tal processo, seu princípio, seu problema, está igualmente presente em toda a arte figurativa relevante do período. O cubismo, por exemplo, fora obviamente figurativo, assim como boa parte do expressionismo e do surrealismo. Os anos trinta assistem a um novo grau de tensão entre abstracionismo e figurativismo. Tanto as tendências abstratas expressionistas, herdeiras de Kandinsky e do *Der Blaue Reiter*, quanto a arquitetura moderna, a Bauhaus, o concretismo, o arco completo das vanguardas dos anos vinte, portanto, tudo fazia pender a balança para o lado da abstração.

É contra esse pano de fundo radicalizado que o mistério da forma de “Os noivos” ganha contornos definidos. É nessa aparente inversão da corrente abstrata que se desenvolverá toda a carreira posterior de Guignard. Admitindo-se que essa continuidade representou algo de intencional ao longo dessa trajetória, o quadro em questão ganha uma espécie de importância genética. Ali estão todas as pistas da formação de Guignard em uma série de citações mais ou menos explícita e, sem dúvida, ali está uma profissão de fé figurativa.

Guignard admirava Botticelli: o sentido de espaço e de fechamento da forma é estruturador em “Os noivos”. Por outro lado, ele conhecia perfeitamente os mistérios da relação entre cor e luz e a maneira de combiná-las. A nesga de céu mortiço equaliza e torna verossímil a luminosidade das cores do interior da sala – ele parece conhecer muito bem a pintura holandesa de paisagens e naturezas mortas; as da corte de Nassau em Pernambuco, por exemplo. A suspensão existencial, o que alguns chamam de “silêncio”, uma característica extremamente moderna e cinematográfica da obra de Manet, também está de alguma forma presente na despsicologização dos personagens e na ausência de um contexto narrativo temporal – uma espécie de eternidade instantânea fecha o discurso sobre si mesmo. Ainda: Guignard era um colorista de mão cheia que admirava Raoul Dufy; os motivos e a beleza abstrata das decorações – do revestimento das paredes aos pequenos tapetes que conduzem a percepção do espaço perspectico no primeiríssimo plano – lembram os padrões decorativos de Matisse. Finalmente, há uma tensão superficial, uma planaridade implícita que mantém a profundidade sob questão, que a expõe como construção. A deformidade do encosto da cadeira da noiva e o *non finito* das laterais do quadro, onde, no canto inferior direito, o rodapé tem uma descontinuidade e ressurge um pouco mais abaixo, são, possivelmente, referências a Cézanne e à sua maneira de lidar com essa

ambigüidade constituinte da pintura. Tudo isso é arranjado de maneira que a linguagem se separa do real por seus próprios meios, isto é, afirma-se como construção autônoma, como uma instância crítica que recua frente aos fatos e frente a si mesma, que se auto-comenta, que prossegue no seu jogo reflexivo e não permite que a última carta seja posta sobre a mesa.

O Cristo expressionista, por exemplo, tão alemão, ou dinamarquês como Munch, certamente uma referência aos anos de estudo na Alemanha e ao background dos seus professores, é realmente, e por isso mesmo, um quadro dentro do quadro. Uma segunda passagem, não para a exterioridade – como a porta à sua esquerda – mas para uma interioridade que o azul mais profundo faz recuar. Desse interior cavado e emoldurado do plano da parede, Jesus testemunha. Seu coração vermelho salta para o plano da túnica do fuzileiro e a mão que pousa sobre ele parece tentar contê-lo ali. Muito bonito, muito especular. Um jogo de paradoxos entre plano e profundo, espaço e superfície, interior e exterior, coisa e representação. Especular, sobretudo, pela presença necessária do autor e do espectador na mesma posição presumida do espaço, no ponto reverso da representação. Toda a cena se dirige a esta posição que a explica e totaliza, a este ponto fora do quadro que é construído dentro do quadro. Aqui, óptica e história se interpenetram e se indistinguem na mesma empreitada, na mesma intencional tentativa de criar um ponto de vista universal.

Aqui é o território de Guignard, aqui o seu “retrato” não só faz todo o sentido como atualização da pintura moderna, mas também como lugar de troca e interlocução entre artista e público. Ele convida o espectador a saltar para esta posição, ele praticamente implora, mas não mente nem facilita. Ainda será um salto e, por um momento, cada um terá de tomar suas próprias decisões e fazer seus próprios julgamentos. O mais fascinante é como ele mantém o problema todo em suspenso, sem solução mesmo, como uma cadeia interminável de causas e efeitos que ora conflitam ora interagem harmoniosamente.

Os anos trinta não medeiam apenas as duas guerras. Para a arte, a maioria quase absoluta das grandes rupturas, das grandes invenções e dos grandes gestos, se dera nas duas primeiras décadas do século. A década de trinta é de balanço, de reavaliação e, devido à crescente instabilidade política da Europa, com o avanço do nazi-fascismo, consoma o grande êxodo de artistas e intelectuais para a América, para os Estados Unidos em particular. Quem quis e quem pôde emigrou

antes de 1939. Mondrian, a Bauhaus em peso – que fechara as portas em 1933 –, muitos intelectuais e artistas judeus, comunistas, anarquistas, esvaziaram o cenário europeu e salvaram suas vidas. Apenas Picasso e Matisse, já consagrados o bastante para se sentirem minimamente seguros, permaneceram na França ocupada. Quem hesitou ou atrasou-se, como Walter Benjamin, pagou com a vida. É dele, de Benjamin, no entanto, o ensaio que mais completamente contabiliza e dissecar aqueles trinta e poucos anos que transformaram a arte e o mundo para sempre.

Nas pouco mais de trinta páginas do seu ensaio “A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica”, Benjamin (1986) trata, entre outras coisas, do impacto das novas mídias, o cinema, sobretudo, sobre a arte e a cultura. Há ali muitos aspectos de interesse para a tentativa de elucidar o que informa o projeto poético de Guignard. Tome-se, contudo, apenas um dos conceitos mais controversos e mal entendidos daquele ensaio: a questão da “aura”. A obra de arte, para Benjamin, sempre se identificara com a sua unicidade, com o fato inequívoco de que estava no lugar que estava, pertencia a quem pertencia, tivera a história que tivera, era, enfim, o que mostrava ser na presença de si mesma. Isto definia o “valor de arte”, um valor tanto ideológico quanto material. A expressão dessas precisas relações de propriedade, de ideologia e de presença material única, constituía a aura, o valor de autoridade do objeto de arte. Mas como atribuir tal valor, por exemplo, a uma cópia fotográfica? A técnica apresentava, para ele, mais e mais, a tendência de produzir cópias e tornar o original desprezível ou não identificável, o que dá no mesmo. Longe de ver nisso uma desvantagem, Benjamin saudava esse ataque à aura como o “reverso da crise atual e renovação da humanidade”.

No limite, o que desaparece com a aura, contudo, é a figura do autor, pois são às marcas espirituais da sua presença original, criadora, que remonta a genealogia da obra única. Lá, na origem, está o sujeito. Desmontar as relações comerciais e ideológicas que constituíam a produção da arte era, então, o papel positivo da técnica emancipada e a consequência inevitável e bem vinda desse processo era a desmistificação do papel do artista como criador único de obras únicas. A renovação da humanidade a que ele se refere se confunde, dessa forma, com a crítica ao papel do sujeito histórico, aquele indivíduo dotado – por Deus, certamente – de talentos únicos sobre quem todo o aparato ideológico burguês se sustentava. Benjamin, bem ao seu modo – isso é, ainda no âmbito de um

pensamento humanista – percebe e destaca a estratégia dos dadaístas naquele terreno conflagrado entre esquerda e direita dos anos trinta. O que ele percebe é que os dadaístas propunham o choque ao invés da contemplação, a participação ao invés da passividade, a piada ao invés do valor estabelecido, enfim, ele percebe nos seus gestos uma estratégia de liquidação da aura: “Seus poemas são “saladas de palavras”, contêm interpelações obscenas e todos os detritos verbais concebíveis. O mesmo se dava com seus quadros, nos quais colavam botões e bilhetes de trânsito. Com esses meios, aniquilavam impiedosamente a aura de suas criações, que eles estigmatizavam como reprodução, com os instrumentos da produção.” (Benjamin, 1986: 192)

O que Benjamin está dizendo aqui? Que os dadaístas, ao menos os que produziam quadros e poemas, eram autores que sacrificavam sua condição autoral em nome de ideais mais altos, mais ou menos como os intelectuais orgânicos sacrificavam sua condição burguesa. No entanto, a história de cada um e de todos anotaria esse sacrifício na conta do homem e da “renovação da humanidade”. Ele não vai tão longe a ponto de tomar a liquidação da aura como a liquidação do sujeito e da sua possibilidade de transformar a si mesmo e à sua história. Pelo partido da razão, Benjamin se insere nas grandes utopias sociais do primeiro pós-guerra. Porém o dadaísmo, ele mesmo, tem um papel bem mais ambíguo quando o associamos – imprecisa, mas quase inevitavelmente – à radicalidade crítica do ready-made de Duchamp. Aqui não resta dúvida, não se trata de uma subjetividade renovada, trata-se de uma subjetividade liquidada. Reformada ou desaparecida, a condição de possibilidade do sujeito histórico é uma discussão que não se iniciou na década de trinta – “A fonte” de Duchamp, por exemplo, é de 1916 – mas certamente vive ali um dos seus momentos decisivos. Benjamin não comenta a obra de Duchamp, talvez porque ela não tenha desfrutado, nos anos trinta, do prestígio e da importância que lhe foram atribuídos pela arte dos anos sessenta em diante. O *ready made* foi uma espécie de bomba-relógio que não se podia ver, mas da qual, na década de trinta, podia-se ouvir o tic-tac.

Onde precisamente incide a crítica de Duchamp senão na visualidade e nas suas estratégias, abstrata ou figurativa, para estabelecer e constituir esse lugar do sujeito, o de espectador, de destinatário, de recepção subjetiva? Ao anular o sujeito-autor, Duchamp impede a existência desse lugar histórico da recepção, altera a natureza mesma do objeto de arte, não pela estigmatização dos seus

meios, mas por uma crítica que radicaliza as questões suscitadas pela técnica e lhes dá consequência poética. Não são pedaços do mundo que se agregam ao objeto de arte e o estigmatizam, é a arte arrancada do mundo que expõe seus pedaços como arte. Suas cópias, suas séries, toda e qualquer coisa, desde que completamente esterilizada de valor tradicional, visual, completamente desestetizada. Assim, Duchamp estabelece uma espécie de trans-subjetividade negativa, não de sujeito a sujeito, mas de instante a instante, por toda uma série indistinguível de consumidores, de autores coisificados ou de coisas autorais.

Benjamin tem mais um par de conceitos que devemos examinar breve e finalmente. Trata-se da questão do valor de culto e do valor de exposição. Ele remonta à gênese do processo artístico para afirmar que a arte nasceu como valor de culto, primeiro mágico, depois religioso. Neste sentido, algumas obras eram concebidas não para serem vistas, mas para fins mágicos ou religiosos; de mamutes a madonas. À medida que o valor de exposição foi-se afirmando, ou seja, à medida que as obras começaram a ser, desde a sua concepção, criadas para serem vistas, o valor de culto recuou, mas não sem luta. A fotografia foi o golpe de misericórdia, mas mesmo ela, ao menos no seu início, manteve um “culto da saudade, consagrado aos amores ausentes ou defuntos. A aura acena pela última vez na expressão fugaz de um rosto, nas antigas fotos” (Benjamin, 1986: 174). Por que isso acontece? Porque, naturalmente, aquela foto pertence a alguém cujo ente querido ou objeto amoroso está ali retratado. Se a foto pertencesse a outra pessoa, o indivíduo retratado não teria nenhum valor de culto para quem a observasse ou, ao menos, o teria bastante diminuído e transformado. Seria, no máximo, um culto ao passado. Essa é a característica dos retratos, eles são uma forma fechada para um conteúdo aberto, único e múltiplo. O retrato estabelece essa relação pessoal – ou este valor de culto – entre o seu proprietário e o retratado. Com a técnica fotográfica, esse – até então – privilégio se tornou amplamente acessível e era costume deixar-se fotografar em estúdios. Acredito que ainda haja milhões dessas fotos guardadas por também incontáveis milhões de famílias. Tais fotos têm um repertório comum de poses e de fundos condizentes com a dignidade da situação e dos indivíduos retratados.

É a esse repertório propriamente fotográfico que “Os noivos” parece evocar. Todas as citações propriamente pictóricas já destacadas não estão ali de modo a tornar o quadro reativo a um sentido temporal contemporâneo de si

mesmo. Quer dizer, o quadro não se aliena da sua condição histórica, antes anota e comenta, através da pintura, sua própria superação técnica. Ele permite entrever uma tentativa que amplia o significado do gênero, seja no anonimato dos personagens, seja na iconografia negativa do fundo. “Os noivos” parece ser o retrato de todos os retratos, isto é, a representação de um mundo em que os significados repousam no sujeito, seja ele quem for.