

2

O Sujeito

2.1

Vida

La donna è mobile

Francesco Maria Piave

Alberto da Veiga Guignard¹⁹ tinha uma recordação infantil muito querida, da qual nunca se afastou. À medida que envelhecia, ela se transformou em motivo

¹⁹ As duas notas biográficas seguintes foram extraídas de Frota, 2005. As páginas citadas encontram-se ao final de cada parágrafo.

– “Alberto da Veiga Guignard nasceu em Nova Friburgo, Rio de Janeiro, em 25 de fevereiro de 1896, primeiro filho de Alberto José Guignard (1873-1926) e de Leonor Augusto da Silva Veiga Guignard (1873-1926). O declarante do seu registro de nascimento foi o tio José Guimarães Veiga. Avós pelo lado paterno: os franceses Marguerite Blanche Guignard e Charles Guignard, sobrenome que aponta para “vieux ceps bourguignons” – velhos troncos genealógicos da Borgonha.”(p. 16).

– “Guignard nasceu em Nova Friburgo e morou em Petrópolis, cidades serranas, que guardam ainda hoje uma certa aura de nobreza. Seus avós eram franceses. O paterno foi cabeleireiro da corte do Imperador, o materno, comendador abastado. O pai teria sido fiscal de impostos em Petrópolis, proporcionando à família bem-estar econômico. Educou-se na Europa, vivendo em cidades com fortes tradições culturais, repositórios da história da arte, como Munique, Florença e Paris” (p. 20).

Segundo Morais (2000: 17-18), “a vida de Guignard foi marcada por acontecimentos dolorosos”. É dele a longa transcrição a seguir: “Talvez tudo tenha começado com o lábio leporino. Nasceu com abertura total entre a boca, o nariz e o palato. Sua mãe teve muito trabalho para amamentá-lo e, devido à sua dificuldade para deglutir, foi uma criança desnutrida, frágil e com problemas de crescimento. A série de operações para corrigir este defeito congênito se prolongou até a juventude e resultou no fechamento parcial do lábio superior, mas não impediu a regurgitação de alimentos nem diminuiu sua dificuldade para falar. O crítico Clarival do Prado Valladares, com sua linguagem de médico-patologista, fez um retrato cruel do menino Guignard, “cuja presença era cômica e repulsiva”, “dando horror e compaixão aos seus pais”. Em 1945, Rubem Navarra descreveu assim seu encontro com o artista, na Avenida Afonso Pena, em Belo Horizonte: “Reconheci-o de longe, os mesmos gestos do ator aposentado. O balanceio do corpo segue o ritmo da ventania que passeia pelas avenidas. Em sua animação bastante posada, o eufórico bufão pouco falta que não executa piruetas clássicas. A infame doçura do ar mineiro que lhe bate nos nervos, o faz transbordar em gestos. Sua esquisita voz de Frankenstein tem o agouro teatral dos antigos expressionistas. Guignard, Guignol”. Este retrato que o notável crítico paraibano, à época residindo no Rio de Janeiro, fez do artista, capta apenas os sinais exteriores da sua personalidade complexa, mas não avança no sentido de compreender as razões desse comportamento. Afinal, incapaz de completar as palavras, de armar a frase, ele apelava muito para a mímica, desenvolvendo uma gestualidade intensa, mas quase sempre carinhosa e bem-humorada. O lábio leporino o incomodava, claro, e ele não escondia isto, sendo fácil perceber nos seus muitos autorretratos este defeito físico, transferido, algumas vezes, para suas figurações de Cristo, definidas por Carlos Drummond de Andrade, como “auto-retratos expressionistas”. Certa vez, ao ser homenageado no Automóvel Clube de Belo Horizonte, desculpou-se, bem humorado, pelo defeito físico, “do qual eu não tenho culpa”. A fragilidade da criança, com a conseqüente

para muitas telas. Trata-se das noites de São João que seu pai preparava para ele. O céu de Petrópolis, no início do século XX, com balões contra os recortes noturnos da serra. Quando voltava a essa memória afetiva, ele conseguia se desprender, em certa medida, da sua objetividade.

Também quando se entregava à pura decoração, em um estilo que ora lembra as decorações alemãs primitivas, ora os botequins cariocas e suas pinturas de parede – Guignard tinha uma sensibilidade aguçada para essas apropriações do popular – parece fazer um movimento de auto-recuperação, uma tentativa de reencontro com o ato de pintar não mediado. Anísio Medeiros, ex-aluno de Guignard, certa vez relatou que Guignard costumava dizer que “a pintura é como estar com a Espada de Dâmocles sobre a cabeça”, e que acrescentava: “– Um toque a mais e *vuupt...*”. Ainda segundo Anísio, à época meu professor na Faculdade de Arquitetura, para escapar à espada, Guignard pintava as molduras, literalmente. Cedia à compulsão de pintar, mas não atentava contra a integridade da sua arte. O que isso quer dizer?

Em primeiro lugar, quer dizer que Guignard tinha uma idéia muito precisa de onde queria chegar e que, ainda que trabalhasse por aproximações, sabia reconhecer a existência de um limite além do qual o trabalho teria mais a perder do que a ganhar. Indica também que Guignard vivia pressionado por estes limites – entre a intenção e esse ponto de máxima projeção da intenção, entre o projeto de um novo quadro e a agonia de dar-lhe um fim. A pintura de Guignard tem um frescor que não comporta, de fato, muitas hesitações ou correções. Deve nascer inteira, como se esculpida de um bloco, lançada. Essa operação de máxima determinação deve, contudo, ater-se a alguma coisa, um tema. Deve expressá-lo. Para tanto, deve estabelecer uma relação de intercâmbio em que a coisa, o tema, penetre a intenção e a climatize, adequando-a ao seu modo de ser. O humor, a candura, o lirismo, todas as qualidades que habitualmente lhe atribuem, são intencionais neste sentido reflexivo, isto é, nascem do compromisso de expressar

necessidade de protegê-la, criou uma relação muito especial entre Guignard e seus pais. Adorava a mãe, da qual disse certa vez que o “beijava com doçura. Beijo leve como pássaro pousando sobre a superfície de um rio. Era bela, tocava piano e tinha linda voz”. Admirava o pai, que suicidou-se com arma de fogo, deixando uma fortuna que teria sido dilapidada pelo padrasto, nobre arruinado do Sul da Alemanha. Este, apaixonado por corridas de cavalos, quis fazer do enteado um jóquei, e, mais tarde, para se ver livre dele, internou-o numa escola de agronomia em Vevey, no interior da Suíça. Guignard descrevia-o como um homem ríspido e autoritário, referindo-se a ele apenas como “o barão de tal e tal” ou como “o malandro do barão”.

o tema a partir da sua natureza fenomenológica, como coisa que é. Por outro lado, ainda que a intenção, por assim dizer, assuma ou adquira os modos da coisa, ela jamais se deixa confundir com a imitação da coisa e dos seus modos, pelo contrário, sempre demarca um campo de pura linguagem – a tradução de cada coisa e de cada modo em signo visual, pictograma. Que tais pictogramas, no caso de Guignard, coincidam – antinaturalmente – com a forma natural, não é, nos anos vinte, durante o período de sua formação, algo estranho à modernidade. A mordacidade, o ceticismo, o engajamento, todas as qualidades que normalmente se atribuem à Nova Objetividade, são igualmente reflexivas, isto é, penetram a intenção do artista e a sintonizam à sua faixa vibratória, equalizam-na ao seu *mood*. Contudo, é uma República de Weimer pictografada – não copiada – o que ela nos dá afinal.

A reflexividade do sujeito passa, nos anos vinte, por um momento de máxima tensão. O descolamento entre a coisa e o signo, entre significado e significante, criara uma fratura na representação (Gumbrecht, 1998:14)²⁰. Duas grandes correntes estéticas, figurativismo e abstracionismo, conviviam neste momento sob o argumento de que, “no fundo”, eram a mesma coisa – a natureza não era menos forma, nem menos abstrata. A despeito dessa compreensão, nunca abandonada por muitos artistas – Miró, por exemplo, sempre se considerou figurativo – Kandinsky já levava aquela opacidade do signo a refletir sobre si mesma, já criara um motivo extra-natural. Se o figurativo reordenava poeticamente a natureza, este novo abstracionismo tende a considerá-la uma limitação e, em pouco tempo, um empecilho. O único movimento estético relevante a penetrar os anos trinta, o neo-plasticismo de Mondrian e Theo van Doesburg, já pretendia aboli-la como sobrevivência romântica contrária aos interesses do novo homem. A escalada do conflito político, que logo se transformará em militar, deu o tom do debate crítico dos anos trinta.

A posição da Nova Objetividade nisso tudo é periférica e, esteticamente, um tanto reacionária. Seus artistas parecem reagir à dissolução da forma e direcionam sua poética a um exame das causas e conseqüências materiais, algo

²⁰ “[...] Cada fenômeno particular pode produzir uma infinidade de percepções, formas de experiência e representações possíveis. Nenhuma dessas múltiplas representações pode jamais pretender ser mais adequada ou epistemologicamente superior a todas as outras. Este é o fenômeno que Foucault denomina “a crise da representabilidade”.

que fazia sentido para uma geração que mal saíra da carnificina da Primeira Guerra Mundial. Talvez, eles vissem um excesso de teoria em Kandinsky e de sonho, em Klee. Não desprezavam, antes aproveitavam, as descobertas cromáticas de ambos e aquele traço muito preciso da pena de Klee, mas queriam, ao contrário destes, voltar a direcionar a arte para o “exterior”, para o mundo duro da empiria. Não se tratava mais, tampouco, de “colher impressões”, da tradução de *inputs* óticos, mas da tradução *inputs* históricos. Talvez, desde o século XV, não tenha havido outra ocasião em que história e pintura se traduziram tão mútua e estreitamente. Certamente haviam mudado, desde então, história e pintura, mas a condição reflexiva do expressionismo traduz a concepção de história dos seus dias assim como o traço de Botticelli expressa a concepção política do Príncipe (Argan, 2003). Ou talvez, no caso da Nova Objetividade, fosse mais preciso mencionar a desolação de Guiccardinni (Gilbert, 1965), com quem ela compartilhará do mesmo tipo de reversão de expectativas.

Guiccardinni foi o último dos historiadores renascentistas e suas conclusões, de certa forma, desencorajaram qualquer tentativa de formulação histórica da realidade durante o século XVII, porque, tomando como parâmetro a história antiga e desenvolvendo uma abordagem semelhante à de Maquiavel, seu contemporâneo e amigo, os fatos do seu tempo pareciam ultrapassar, tragicamente, tudo que de pior se pudesse prever e tornavam inúteis quaisquer tentativas para minorar a desintegração e o sofrimento. A história perdera sua utilidade e um filósofo como Hobbes, por exemplo, a evitará cuidadosamente. De modo similar, pode-se dizer que o modernismo realizou a passagem do figurativo ao abstrato um pouco à moda de Hobbes, quer dizer, rompeu com uma concepção de história para resolver um problema histórico.

O problema de Hobbes era o de como fundamentar o Estado Moderno sem recorrer à história, amplamente desacreditada, e à religião, um campo inteiramente conflitado no século XVII. Ele utilizou um método matemático – a dedução – para supor uma origem natural – o estado de natureza – com a qual o homem deveria romper, mediante a adesão a um contrato de submissão ao soberano (Bobbio, 1991). O problema da arte moderna era, similarmente, o de fundamentar-se a si mesma, isto é, o de autonomização em face da natureza e da história, porque, no caso das artes plásticas, natureza e história eram quase a mesma coisa, refletiam-se mutuamente de forma quase transparente. Essa dupla exigência empurrou a arte

para o abstracionismo e radicalizou o significado do termo “expressão”, o qual, desde então, estará livre de qualquer suporte natural, apoiando-se, tão somente, no sujeito a que inevitavelmente se refere.

Aquele “mundo interior” que começara a se esboçar difusamente como uma camada de indeterminação ótica, quase psíquica, na obra de Turner, ganha o corpo e o estatuto de território, por excelência, da arte. Por outro lado, esse rompimento da arte com uma determinada concepção clássica de natureza implica seu rompimento concomitante com uma determinada concepção de sujeito histórico. Ao romper com o fundamento último do liberalismo histórico – o sujeito burguês – a arte reencontra, por assim dizer, o curso da história: a nova história – o materialismo dialético – e o “novo homem”, aquele que “se expressa”. A dedução de Hobbes quanto à origem, sua manobra para escapar da “loucura da história”, em nada alterou as origens históricas do problema que ela visava solucionar nem tampouco as enormes repercussões, também históricas, do Leviatã. De forma análoga, a arte moderna deduziu seus caminhos de algum sentido último que atribuiu àquele “novo homem” que, na condição de “novo”, era igualmente livre da “loucura da história”. Assim, a arte abstrata expressará, antes de mais nada, a nova concepção de história como devir. Cada nova “dedução”, cada negação da arte enquanto passado recente e/ou tradição ancestral, cada nova afirmação do novo homem, coincidirá com o sentido dessa história do futuro. Que a arte abstrata tenha sido a ponta de lança neste processo, deve-se ao fato mais ou menos evidente de que, escapando à natureza exterior, ela permite, como de fato permitiu, um número razoavelmente maior de “deduções”. Uma história e uma arte do futuro têm de se alimentar dessa espécie de permanente negação do passado, tem de supor, do mesmo modo, uma virtude transformadora inata – um “destino” – para esse sujeito que encarna suas promessas.

A ascensão do nazismo na Alemanha, acompanhada e documentada pela Nova Objetividade, desempenhou, naquele quadrante, papel comparável ao que representou, no século XV, a desintegração das Repúblicas Italianas, que tanto impactou Guiccardinni. A resistência àqueles cenários de entropia, paradoxalmente, terminou, em ambos os casos, por lançar seus atores, a despeito das suas intenções, em alguma zona do passado. E, se é verdade que a história adormeceu no século XVII, também um sentido moderno para a objetividade

figurativa desapareceu do horizonte da arte moderna depois de 1933, ano marcado pelo fim da Bauhaus e da Nova Objetividade como movimento.

Essa verdadeira elaboração de uma nova natureza, a “nossa natureza” (Gombricht, 2000), ou o passo final desse processo, coincidiu com o grande rearranjo do mundo, consumado pela Segunda Guerra Mundial. Toda a década de trinta parece preparar o conflito e também seus desdobramentos para a arte. Quem pôde fazê-lo, especialmente na Alemanha, fugiu para as Américas ao longo dessa década. Em breve, as bombas começaram a cair por toda a Europa e, quando a destruição terminou, a arte e o seu lugar já eram outros.

Entre 1925 e 1929, Guignard está entre a França e a Itália (Zílio, s.d.: 81-82).²¹ Trata-se de uma “viagem de estudos”, uma quase obrigatoriedade na formação de um artista e jovem cavalheiro. Ele concluía, ou dera por concluído, seu período de formação na Academia de Munique e ansiava por ver ou rever presencialmente o que conhecia por meio das gravuras da Biblioteca de Munique. Há registros da sua participação em exposições coletivas na França e na Itália durante este período (Zílio, s.d).²² Há registros também, a partir de depoimentos do próprio Guignard, da sua admiração por Botticelli e por um bom número de artistas da renascença e do barroco. Como sempre, não são encontráveis manifestações suas acerca da situação política da Alemanha, da França ou da Itália. Pelo contrário, o pano de fundo dessa fase final do seu período europeu é um drama pessoal, pungente, que o afetará pelo resto da vida e que ocupará aparentemente o núcleo da sua memória – seu casamento fracassado. Um jovem como ele, independente, talentoso, bonito, ou não exatamente feio (apesar de fanhoso e com uma deformação no lábio superior), casa-se em Munique, em 1923, com a filha dos donos da pensão onde se hospedara, uma jovem musicista – Anna Doring (Morais, 2000: 18-19).²³ Partem em lua de mel e lá, em Veneza, ela o troca por outro homem...

²¹ Na cronologia elaborada por Zílio (s.d: 81-82), encontra-se: “1925 – Fixa residência em Florença por um período aproximado de três anos (...). 1926 – Falecimento de sua mãe em Menton, Riviera Francesa.”

²² “1927 – Participa do Salão de Outono de Paris, com dois quadros a óleo. 1928 – Participa do Salão de Outono, em Paris, com dois quadros a óleo. Participa da Bienal de Veneza, com os retratos de seu padrasto e de sua mãe e um auto-retrato. Nas freqüentes viagens a Paris conhece Picasso e Utrillo, entra em contato com as pinturas cubistas e interessa-se, sobretudo, por Matisse e Dufy.”

²³ “Em Munique, apaixonou-se por Anna Doring, estudante de música, casando-se com ela três meses depois de conhecê-la. Mas em plena lua-de-mel é abandonado pela jovem esposa de 25

Guignard aporta no Rio de Janeiro, em 1929, com cartas de recomendação dos seus professores e praticamente nada mais. As posses da família devem ter-se extinguido com a morte da mãe, em 1926, e já não existiam ou já não eram suficientes para garantir-lhe uma situação estável, longe disso. Jamais teve uma casa sua, por exemplo, desde que retornou – exceto quando uma associação de amigos lhe deu uma, já no final da vida. Viveu em quartos alugados. Intimado a enfrentar o problema da própria subsistência como pintor, em um país em que nem mesmo um tímido esboço de mercado de arte existia, Guignard se emprega como professor de crianças e adolescentes na Fundação Osório, de 1931 a 1943, trabalhando também, por conta própria, junto a jovens interessados em pintura. Começa assim a sua carreira de aglutinador e catalisador de talentos. Guignard é um desses artistas-didatas, um pouco à maneira dos renascentistas que ele tanto admirava. Da sua “casa”, saíram alguns mestres, isto é, artistas que completaram sua formação com autonomia. Em Guignard, esse conceito de autonomia parece concentrar os nexos e os paradoxos que perfizeram sua vida.

A questão da autonomia nos devolve à questão do sujeito histórico, à sua trajetória no tempo e às concepções datadas que formula acerca da sua experiência. A autonomia, assim, alinha e perfila sua descendência na história que, por sua vez, faz corresponder um sentido preciso de autonomia a cada momento. Há algo, pois, de contingente na experiência da autonomia, mas há também algo que permanece e que atravessa a espessura desse tempo. Semelhante ao eco do Big-Bang original, que continua a se propagar no espaço, também a noção de autonomia continua a se propagar no espaço das nossas representações e esquemas mentais de autocompreensão até hoje. É o próprio sonho do homem de conhecer por seus próprios meios que perdura e que se renova nesta busca por autonomia. A esse primado moderno, Guignard adere de modo muito particular. Ele resiste e mesmo se opõe aos seus aspectos contingentes, históricos, para afirmar aquela radicalidade original da autonomia. Que a sua obra não tenha “evoluído”, mas que seus alunos representem o melhor dessa evolução, significa que ele não se alienou da história, mas exerceu uma opção individual e, para quem conhece a força desses processos, significa um alto grau de obstinada

anos, que viria a falecer sete anos depois, tuberculosa, tendo sido enterrada como indigente. Sua mãe e sua única irmã, ambas de nome Leonor, morreram jovens, quando o artista ainda se encontrava na Europa, e, do “barão de tal e tal”, não se teve mais notícias.”

determinação. Deve-se reconhecer, contudo, que essa “opção individual” é, também ela, atravessada pela história, isto é, tem tanto de força quanto de fraqueza, tanto de determinação quanto de concessão, tanto de autonomia quanto de heteronomia.

Do ponto de vista dessas opções existenciais e artísticas, Guignard chega ao Brasil com um nível máximo de energia potencial, como se tivesse subido até o topo dessas experiências, empurrado por circunstâncias trágicas ou felizes. Uma subida tão rápida que mal podia ser vivida, senão superficialmente, a frio. Esse lastro de vida precoce que o suspendia será um ponto de partida inelutável. Contudo, não é de energia potencial que a arte e a vida são feitas, mas da urdidura da queda, do lento processo de gastar-se, consumir-se nas coisas. As coisas são seu treinamento, sua formação, seu compromisso. Elas estão indubitavelmente lá, sob aquele céu inclemente, sob a luz que cega. O Brasil é a prova dos nove e é seu destino enfrentá-la. Ele tem de descer até as coisas e encontrar uma empatia, tem de se contaminar dos seus modos e compreender-lhes o sentido.

Curioso, deste ponto de vista, é o seu flerte com o vago surrealismo de Ismael Nery, seu amigo desses primeiros momentos brasileiros. Guignard pinta então algumas telas escuras com vultos femininos trespassados pelo fundo que têm algo de De Chirico. No entanto, no seu caso, o destino não terá sido tão caprichoso para que ele viesse a se tornar um surrealista no Brasil. A maior parte da “teimosia” figurativa de Guignard se explica assim, candidamente. O passado, como as coisas, também está lá, na fronteira entre o fenômeno e o conceito. Dele, Guignard não quer escapar, a não ser por um breve momento. Nesse entendimento, o exercício da arte é um ajuste fino de rota, não uma súbita conversão. Um “ajuste” como esse é o trabalho de uma vida.

Esses primeiros momentos brasileiros são de estudos da “cor local”. Guignard pinta paisagens das praias cariocas, retratos, o Jardim Botânico. Suas primeiras obras-primas, no entanto, são seus retratos de famílias de fuzileiros. Tais obras se destacam das demais e a elas se aplica mais claramente tudo o que apontei até aqui – suas ligações com a Nova Objetividade e com as Artes Decorativas, sua modernidade atravessada, sua tradução pictográfica do mundo, suas citações. Aqueles retratos, aparentemente antropológicos, devem boa parte do seu charme e inteligência, contudo, a uma espécie de limitação intrínseca. Na realidade, o verdadeiro tema dessas pinturas não é a tipicidade das formações

familiares brasileiras, tampouco o surpreendente – mas não menos real – paradoxo que faz dos militares negros e pobres os protagonistas de um sonho civil. O tema que se esgueira por entre essas sugestões, mas não escapa à contemplação refletida, são os limites da própria representação. O mais simples encontra o mais erudito, Botticelli e uma emergente classe média pobre. Esse súbito contraste, por sua vez, se dá como paródia da fotografia, como um requintado pastiche invertido, o original a partir da cópia. É a pintura de um mundo que não se organiza mais pela lógica da pintura, mas da fotografia. O reconhecimento desta limitação está implícito o tempo todo, mas o paradoxo se apresenta novamente por duas vias que convergem: uma pintura não menos que extraordinária para atores inteiramente anônimos e ordinários – isto é – algo que denota, no seu mais alto grau, a ação de um sujeito individual, encontra-se com a sociedade de massa e com a impossibilidade de abordá-la a partir dos critérios historicamente ligados à pintura e ao seu mundo. Essa inadequação original é contraditada pela excelência da pintura ela mesma, aquela que, ao mesmo tempo, apresenta-se sob a aparência de uma fotografia. Este jogo paradoxal não termina nunca, fica eternamente em suspenso, como as salas de sobrado em que as famílias posam. A pintura aparece formalmente, materialmente, enquanto desaparece historicamente. Entre esta aparição e este desaparecimento, o mundo novo se revela.

Há algo do enigmático sorriso da Mona Lisa nesses trabalhos, uma espécie de testemunho. Não é importante saber a causa daquele sorriso, mas para quem ela sorri – para nós, é claro. Nós que estamos do outro lado, em outro tempo. Ela sorri disso e para isso. Ela está ali, não há dúvida, e ainda sorri muito tempo depois do seu desaparecimento – e é disso que ela sorri. O que há de “enigmático” é como Leonardo nos faz saber que ela sabe. O que ela sabe? Isso não é o mais importante, mas ela sabe perfeitamente quem é Leonardo e o que significa ser retratada por ele, em primeiro lugar. E Leonardo sabe usar esta malícia do saber para mostrar mais do que uma mulher como aquela que poderia realmente saber. Leonardo representa o ponto mais alto do modo de conhecer do Renascimento e será uma espécie de ponte entre tal saber e a grande revolução epistemológica que terá origem em sua própria obra, cujos desdobramentos constituirão a Revolução Científica do século XVII (Clark, s.d.).²⁴ Ele aplicara a razão às coisas em uma

²⁴ Sobre Leonardo, diz Clark (s. d: 155): “Os historiadores costumavam chamá-lo de renascentista típico. É um erro. Se pertencesse a alguma época seria ao fim do século XVII [...]” p. 155

escala, em uma profundidade e em uma gama de interesses inéditos, das ciências naturais ao projeto de helicópteros.

Para o Renascimento, a razão estava, de algum modo, inscrita nas coisas, isto é, as coisas continham “sinais”, chaves para os seus nomes e tais nomes exprimiam o seu significado. Leonardo desce aos detalhes da Criação em busca desses sinais, guiado pela fé nessa correspondência perfeita entre a coisa e a razão – correspondência que garantia também uma qualidade “mental” à pintura e um sentido racional à história. Leonardo nasceu em 1452, um ano antes dos turcos tomarem Constantinopla, e morreu em 1519, oito anos antes dos franceses saquearem Roma. Ele é testemunha, então, do fim do seu mundo. É esse saber de Leonardo que nos sorri, no sorriso do seu modelo.

Nenhum dos personagens da série de retratos de família sorri. No entanto, de algum modo, o quadro parece sorrir para nós. Tudo é feérico e, no fundo, inverossímil. Há um excesso, uma rebarba, “uma ingenuidade às vezes ingênua demais para ser exata” (Brito, 1983), isto é, há um excesso até de carências. Ao invés de uma “malícia do saber”, há uma malícia da ingenuidade. Ela se apóia nas fisionomias imperscrutáveis dos fuzileiros negros e de suas famílias, inteiramente imersos no seu papel um tanto solene. Guignard não zomba dessa fragilidade intrínseca, pelo contrário, ele a representa com o melhor da sua arte e o máximo da sua agudeza. Ele deixa ao espectador a tarefa de completar e interligar os nexos que ele suspende, isto é, o sorriso deve migrar da representação de si mesmo, deve deixar de assinalar a coisa, para surgir como resposta individualizada, personificada por quem vê. O sorriso de Leonardo já é nosso, já está do lado de cá e é este ponto de vista interiorizado, reflexivo, que dá forma a um mundo doce-amargo e malicioso. Um mundo que sorri de si e para si por adivinhar-se representação e, nessa condição, transitório e efêmero, naquele eco já fotográfico que a pintura sugere. Há uma espécie de adeus nesses trabalhos, como se o destino da pintura e o daquela ingenuidade estivessem atados e selados, mas ainda não inteiramente acontecidos.

Trata-se da sua primeira grande síntese. São quadros em que as coisas tomam os seus lugares e propõem um programa. Tudo agora pode conviver sob esta ação integradora que mantém as partes enquanto tais. Como programa, são obras inalcançáveis e inigualáveis. Estabelecem um limite de complexidade de execução e de profundidade espiritual que hierarquiza todas as demais e, nesse

movimento, particularizam-nas enquanto as articulam organicamente. Aquele testemunho ecoará agora nos vasos de flores, nas montanhas, nos retratos. Tudo não será mais apenas o que parece ser, mas refluirá àquela autonomia das partes, àquele programa das coisas. Por que uma grande síntese não pode ir além de si, ela refluí em direção às coisas e possibilita, dessa forma, uma articulação orgânica das partes. A síntese recorta e destaca a coisa e o seu gênero (de pintura) correspondente, justapondo-os em uma espécie de alegoria da linguagem (em “Os noivos”). Assim reunidas, as coisas formam um mundo instável, ambíguo, tão sólido quanto incrível, tão formal quanto sintático. Os gêneros, que só aparecem aos olhos do especialista, propõem novos recortes, novas combinações e interlocuções. Tal programa se desdobrará nas faces da sua obra e caminhará na direção de um conceito mais moderno de gênero – o *standard*, o inesperado repetido, como um drible de Garrincha.

Pode parecer um tanto arbitrária a importância que confiro a essas obras, mas realmente as vejo como o “Cidadão Kane” de Guignard. Há algo de trágico em um artista que, como Orson Welles, chega a uma grande síntese ainda no início da carreira. Obras assim dão tanto quanto tiram. Se “Os noivos” e “Família do Fuzileiro” deram o que falar e trouxeram reconhecimento ao trabalho de Guignard, por outro lado, deram um sentido de parte, de incompletude e mesmo de ensaio ao seu trabalho posterior. Welles fez ainda algumas obras primas, mas a sintaxe cinematográfica de “Cidadão Kane” parece assombrá-las. Para um artista do varejo, do cliente, como Guignard, obras assim podem ser fatais. Ele deve, tanto quanto possível, afastar-se delas e contrabalançá-las por uma postura inversa, uma analítica das coisas. Deve esquecer as grandes questões da linguagem para reencontrá-las no exercício da pintura, na investigação acurada das partes. Deve aceitar criativamente a limitação dos gêneros depois de tê-los, de certa forma, transcendido; deve, enfim, retornar à rotina. Uma nova síntese virá talvez, mas não se pode prever quando nem por quais meios.

O mundo deve perder aquela unidade programática e se reorganizar no varejo das almas. A alma da paisagem carioca, das Serras Fluminenses, dos vasos de flores, dos retratos inumeráveis. Guignard peregrina pelos gêneros e pela geografia. Mora em quartos alugados, passa temporadas na casa de amigos que o

acolhem, viaja.²⁵ O seu alcoolismo é conhecido, mas por volta do início dos anos quarenta, ele é uma força viva no cenário das artes cariocas. Conhecido, reconhecido, respeitado, ele tem energia suficiente para dar aulas de desenho e pintura, sem nada cobrar, no terraço da Casa do Estudante na Praia do Flamengo²⁶. Seus alunos resolvem alugar então um lugar mais adequado para as aulas, o salão de uma antiga gafeira na Rua Marquês de Abrantes, em Botafogo.²⁷ A gafeira se chamava “A flor do abacate” e o poeta Manuel Bandeira batiza o grupo que ali passa a se reunir de “A nova flor do abacate”.²⁸ É dessa época, germinal para ambos, a sua convivência com Iberê Camargo, que acabara de chegar ao Rio, vindo do Sul. Há depoimentos muito vivos de Iberê sobre este aprendizado com Guignard, sobre o famoso “grafite duro”.²⁹

²⁵ Segundo a cronologia de Zílio (s.d.: 89): “1940 – Viaja para Mury, Estado do Rio, onde permanece alguns meses. (...) Reside por um período aproximado de 3 anos em Itatiaia, Estado do Rio, em uma cabana do Hotel Repouso, a convite do proprietário, Roberto Donatti.”

²⁶ “1942 – Realiza um Curso gratuito de desenho e pintura na Sede da União Nacional dos Estudantes, na Praia do Flamengo, durante dois meses” (Idem: 91)

²⁷ “1943 – Instala um “atelier coletivo” na rua Marquês de Abrantes, 4, Rio de Janeiro, juntamente com Alcides da Rocha Miranda, Elisa Byington, Geza Heller, Iberê Camargo, Milton Ribeiro, Werner Amacher, Maria Campelo e, mais tarde, Vera Mindlin.” (Idem: 91)

²⁸ Manuel Bandeira, no jornal “A manhã, de 27/10/1946, escreveu sobre Guignard o seguinte: “Há coisa de uns 6 meses, o pintor Guignard abriu um curso livre de pintura, o qual funciona hoje à Rua Marquês de Abrantes [...] onde foi a sede do Clube Popular “Flor do Abacate”. [...] Guignard que não sofre de reumatismo nem físico nem artístico, que é otimista, eufórico, magnético e analgésico, está dando ali, naquele sobradinho, um ensino que vale pela melhor mesinha desopiladora do fígado e desanquilosadora de juntas. A “Nova Flor do Abacate”, como propõe que se chame esse Grupo Guignard, acaba de abrir no porão tão simpático do Diretório Acadêmico da Escola Nacional de Belas-Artes, uma exposição [...] Eu já conhecia Guignard, professor da Fundação Osório. Sabia que o seu sistema se baseia em dar franca liberdade aos alunos. Como inspetor secundário naquele Instituto [...] conhecia o entusiasmo despertado entre as meninas pelo método de Guignard. Ignorava, porém, que o artista fosse capaz de acordar em adultos a mesma aura de fascinação pela arte; e que num estágio mais sério de aprendizado lhe fosse possível preservar da mesma maneira a liberdade de fantasia dos seus alunos. [...] Os alunos estão ainda a desenhar, mas como desenhavam já! Que segurança de traço, que finura, que sensibilidade, e sobretudo, que autonomia! Alunos do mesmo mestre, tem cada um a sua maneira ...” (Apud, Zílio, s.d.: 91)

²⁹ “Eu andava em busca de conhecimento. Era um homem do interior, de mentalidade muito provinciana e vim ao centro, à metrópole, em busca de conhecimento. Eu procurava um mestre. Tinha conversado com Portinari e ele me falou do Guignard com entusiasmo. Eu conheci Guignard lá pelos idos de 42, no terraço da União dos Estudantes, no Flamengo [...] Eu o conheci pregando. Eu digo pregando porque o Guignard era mais aquele arroubo de entusiasmos... A aula de Guignard era mímica, ele só se comunicava por gestos. [...] Guignard, eu acho, foi um descendente dos primitivos italianos, era um expressionista, descendente dos italianos, principalmente do Botticelli, a quem ele achava formidável [...] ele (Guignard) praticava aquele modelo dele (Botticelli) de uma maneira muito pessoal. E o seu desenho era incisivo, tão importante, como se ele fizesse com um estilete. Era um lápis duríssimo como, aliás, você analisando os quadros do Botticelli, inclusive sobre madeira, ele, primeiro, parece, que gravava a figura. [...] depois ele pintava aquele contorno gravado. Eu me lembro que observei isso, me lembrei muito de Guignard, em Florença, vendo o “Nascimento da Vênus”. O contorno todo é marcado parece até buril, não sei, com uma ponta, muito bonito, profundo, muito bem acentuado como marca, como gravação mesmo. E o Guignard fazia isso com lápis duro... Então, nós alunos,

A partir da formação do grupo “A nova flor do abacate”, ou “Grupo Guignard”, cresce a influência e a presença de Guignard naquelas primeiras tentativas de se criar um ambiente propício à arte moderna no Rio de Janeiro. O início da década de trinta fora marcado pelo “Salão de 31”, o “Salão Revolucionário”, organizado pela Escola Nacional de Belas Artes durante a gestão de Lucio Costa. Foi, aliás, uma gestão bem curta – em parte devido, exatamente, ao “Salão de 31”. Havia uma forte resistência corporativa a quaisquer idéias novas, o ambiente era tacanho. A curiosa solução encontrada para uma convivência de contrários – modernos e acadêmicos – foi a criação de uma “Seção Moderna” para o velho Salão. Em 1940, esta “Seção Moderna” conferiu o prêmio de “Viagem ao País” a Guignard pelo seu retrato das filhas do senador Barros de Carvalho – “Lea e Maura” ou “As gêmeas”. Tal chancela não impediu, contudo, que Guignard e seu grupo de alunos do “A nova flor do abacate” tivessem sua primeira exposição coletiva “moderna” vandalizada por estudantes das Belas Artes, em 1943. A arte moderna só era aceita e defendida por um círculo restrito de literatos, poetas e intelectuais a quem deve muito. Não havia massa crítica entre pintores e escultores capaz de fazer frente, sozinha, ao reacionarismo estético. Esse ambiente de constantes escaramuças e picuinhas só poderia ser rompido por uma iniciativa pessoal que conseguisse, a posteriori, reunir os apoios necessários à sua continuidade. Tal iniciativa demandava uma atitude abnegada, quase louca, além, é claro, de alguém que reunisse o conhecimento, a força moral e o talento necessários. Foram essas qualidades de “agitador” – e a indicação dos muitos amigos de Guignard – que levaram Juscelino Kubitschek a convidá-lo para renovar o ensino de arte em Belo Horizonte, onde se elegera prefeito.

Era mudança considerável, um recomeço. Entre os amigos, a opinião se dividiu. Guignard teria de abandonar a Capital Federal, o emprego na Fundação Osório, suas aulas para os jovens artistas do Rio de Janeiro, tudo o que construía. JK e o seu impulso modernizante eram de fato sedutores, mas a decisão de Guignard talvez tenha correspondido a uma necessidade propriamente artística. Para um artista da objetividade, o novo impunha uma “mudança de ares” – e Guignard sempre foi um viajante, mesmo antes de ser pintor. Essa explicação, porém, parece apenas arranhar a superfície das suas motivações. Guignard

tínhamos de trabalhar com lápis duro, que não era a minha especialidade.” Depoimento de Iberê Camargo. *Apud* Zilio, s.d.: 135 - 136)

buscava alguma coisa em Minas – uma regeneração. Aos 48 anos, com um sério problema de alcoolismo, diabético, Guignard pretendeu, por um lado, aqueles novos ares e, por outro, uma sobrevivência. Precisava de ambos para realizar a nova síntese que buscava. Era preciso refazer aquele caminho a partir de novas coisas, nova luz, novos ares. Descobrir de novo a “cor local”, ajustar os sentidos, a paleta, trabalhar duro e esperar.

Guignard encontrou em Belo Horizonte uma geração de jovens inteligentes,³⁰ interessantes, e foi responsável pelo despertar de algumas carreiras artísticas de peso, a começar por Amílcar de Castro que se tornou, além de aluno, um de seus jovens amigos mineiros. Naquele núcleo mais fechado das melhores famílias mineiras, Guignard ingressou do modo correto: a convite. A dignidade do convite era essencial para ele. Guignard nunca quis, realmente, vender um quadro. Isso era uma parte aborrecida do negócio e ele preferia dá-los. A oportunidade do presente, do mimo, da lisonja, da deferência, da homenagem, do galanteio, tudo isso o recompensava mais adequadamente que o dinheiro, por sinal, sempre pouco. Guignard era um cavalheiro, tinha um código de valores aristocrático. Podia beber como um bode em um botequim imundo, era afável e modesto, animado e brincalhão como uma criança, mas não era exatamente “bondade” a razão do seu desapego. Isso não quer dizer, é claro, que ele não fosse, e tudo parece confirmá-lo, “um sujeito bom, grandão, risonho, brincalhão”.³¹

A partir de 1944, ele faz uma série de pinturas do/no Parque Municipal de Belo Horizonte – para “aclimatar-se” e para dar a oportunidade de seus alunos o verem pintando. Guignard ensinava pelo exemplo.³² Ele tinha o dom de pedir

³⁰ “Iniciei em 1946, quando a Escola Guignard estava localizada no centro do Parque Municipal. Naquela oportunidade ele lecionava para o primeiro grupo do curso que dava aqui em Minas a convite de Juscelino. Faziam parte deste grupo: Mário Silésio, Ariadne Freire, Amílcar de Castro, Farnese Andrade, Marília Giantti, Solange Botelho, Edith Bhering, Estevão (hoje radicado em Ouro Preto), Holmes Neves, Heitor Coutinho, Nina Xavier e outras pessoas. Formando o segundo grupo, ao qual pertencem, Arlinda Correia Lima (já falecida), Petrônio Bax, Yara Tupinambá, Sara Ávila de Oliveira, Chanina, Vicente de Abreu, Newton Silva (publicitário), Gavino Mudado, Lucília Alves, Wilma Martins, Jarbas Juarez, Álvaro Apocalipse, Eduardo de Paula, Maria Helena Andrés e Nelly Frade pertencem ao mesmo grupo.” Depoimento de Wilde Lacerda, em 14/09/1982, *Apud* Zílio, s.d.: 153.

³¹ Depoimento de Amílcar de Castro, *Apud* Vários, 2005: 84.

³² – “Ele fazia demonstração de como é que pintava o fundo, usava os pincéis assim como uma espécie de broxa. Pintava aqueles fundos à maneira dele, evidentemente, e mostrava como fazia... Depois ele em cima vinha com um pincel de filete, desenhava, fazia também água-forte – dava noções de água-forte – uma demonstração meio pública.” Depoimento de Iberê Camargo. *Apud* Zílio, s.d.:136.

pouco além do entusiasmo que ele mesmo despertava: apenas o tal grafite duríssimo e persistência. Deixava seus alunos inteiramente livres, mas não soltos, dispersos. Ele os direcionava às coisas, à disciplina da forma, à criação da forma individual que expressasse sua relação com o todo. Dentro desses limites, digamos, modernos, o aluno tinha ampla autonomia de pesquisa. Tal autonomia não se confunde com selvageria ou abundância de meios. Trata-se de uma autonomia limitada por um propósito ascético – a razão do grafite duro é concentrar o aluno no essencial – a forma. Essa é a razão pela qual sua pedagogia está na raiz de boa parte da melhor arte moderna brasileira: esse conceito de forma. A natureza, o Parque, as montanhas, “isso” tem que se tornar forma. O aluno deve ser apresentado ao problema através de um treinamento voltado para as coisas e, uma vez encontrada aquela marca em que o mundo é reescrito pela linha, o artista estará livre para inventar suas próprias formas. A natureza é uma passagem e Guignard nunca pretendeu reter ninguém ali. Ela é uma escola, não um fim em si mesmo. Ela propõe problemas para a forma e está disponível a todos, é só. Somente a partir da individualidade de cada processo de formalização pode o aluno optar pelo sentido que dará àquele aprendizado. Mas a percepção de que o problema da arte se atém a uma disciplina formal é, por si só, um legado estruturante para as tendências construtivas brasileiras.³³ Há um sentido de economia na pintura de Guignard, algo contrário a qualquer desperdício, material ou espiritual. Tudo tem a sua conta, a sua medida. Segundo relato de Anísio Medeiros, ele ensinava os alunos a colher a aquarela diretamente do tubo, com a ponta do pincel fino umedecido, para só aí, diluí-la no recipiente previamente cheio da medida conveniente de água.

Alguém poderia lembrar que também a Academia propunha uma “disciplina formal” e que também ela tinha a natureza nesta posição de “escola”. Qual é, então, a diferença? Em primeiro lugar, a diferença reside no sentido da palavra “escola”. Escola, para o acadêmico, é cânon; para um moderno, como Guignard, é meio, passagem, caminho para a individuação. Seguindo este

– “A sistemática do ensino de Guignard era a seguinte: enquanto um aluno não fosse bom numa coisa não passava para outra. Guignard seguia o ritmo do aluno sem nenhum prazo. Assistimos muitas vezes Guignard pintando.” Depoimento de Yara Tupinambá. *Apud* Idem: 156.

³³ “Para mim o mais importante foi o desenho. Hoje eu sou preso à linha. Isso me apanhou, talvez também à Mary Vieira, porque nos prendemos mais à forma. [...] É muito mais escultura do que pintura, neste sentido da forma. Sem adjetivação de espécie alguma. [...] Por isso alguns alunos foram além dele, continuando seu pensamento.” Depoimento de Amílcar de Castro. *Apud* Vários, 2005: 84.

raciocínio, a diferença está, em última análise, no sentido que acadêmicos e modernos conferem à própria natureza. Para uns, ela é imutável e, portanto, pode ser expressa por regras objetivas. Para outros, ela se define pelo que Argan (1992: 12) afirma ser o próprio “móvel ideológico³⁴”, isto é, a natureza não é “natural”, não carrega a verdade do pintor, carrega – para Kant – a sua própria verdade, é certo, mas essa não pode servir senão como estímulo, como sugestão. Para Kant, a natureza é o conjunto de objetos da experiência e o artista não lhe pode conhecer a verdade (da natureza). Para um hegeliano, ela é a própria razão espelhada, refletida. Para um marxista, como Argan, esta reflexividade está adstrita a uma via ideológica. Todos os condicionantes históricos, a partir da economia e da política, expressam-se nessa visão cultural da natureza.

A natureza é aquele mundo interior que projetamos nas coisas e que introjetamos das coisas, e, na medida em que ela é, cada vez mais, nossa assumida criação, ela nos “expressa”. Contudo, ao expressar-nos individualmente, a mim, a você, ela recoloca o problema de uma subjetividade isolada do mundo e que o representa, mesmo quando busca “expressá-lo”. Os aspectos “naturais” da natureza são cada vez mais humanos, cada vez mais incapazes de fornecer senão a reiteração dos dispositivos representacionais pelos quais a configuramos. A natureza torna-se um pastiche de natureza e a forma artística um duplo do pastiche, uma forma de segunda mão. Escapar à natureza – ou ao menos à naturalidade – e buscar uma instância pré-sensível, pré-cognitiva, é o projeto de uma modernidade existencialista ou fenomenológica. A natureza aqui é uma emanção do corpo, e o corpo é o lugar do sentido como natureza (Merleau-Ponty, 1984).

O curioso na arte de Guignard é que ela corta transversalmente essas questões sem nenhuma outra bússola que não a pintura, sem nenhum outro aporte teórico que não uma cultura muito específica de pintor e de desenhista. Ele era amigo de poetas e intelectuais, primeiro no Rio, depois em Minas, mas mesmo

³⁴ “A cesura na tradição se define com a cultura do Iluminismo. A natureza não é mais a ordem revelada e imutável da criação, mas o ambiente da existência humana: não é mais o modelo universal, mas um estímulo a que cada um reage de modo diferente; não é mais a fonte de todo o saber, mas o objeto da pesquisa cognitiva. [...] O que era o valor a priori e absoluto da natureza, como criação *ne vareitur* e modelo de toda invenção humana, é substituído pela ideologia como imagem formada pela mente, como ela gostaria que fosse tal realidade. O fato de o móvel ideológico, que tantas vezes se transforma em explicitamente político, ocupar o lugar do princípio metafísico da natureza-revelação, tanto na arte neo-clássica como na romântica, mostra que ambas, apesar da aparente divergência, pertencem ao mesmo ciclo de pensamento.”

essas afinidades ter-se-ão estabelecido a partir de um campo extra-discursivo, algo como a sociabilidade dos salões, do botequim ou do atelier. Guignard vivia imerso na sua poética, absorto nos problemas da sua pintura e, penso, pretendia dizer tudo ali. O poeta escreve porque um dia houve Dante, o pintor pinta porque houve Giotto, mas, assim como o poeta não pretende pintar para dizer o que precisa ser dito, Guignard pretendeu uma visualidade auto-suficiente e não-discursiva. Ater-se às coisas, mas escapar à natureza, ou, mais precisamente, à naturalidade, e buscar o instante original da forma nascente – tais foram seus únicos programa e método.

O destino da escola de Guignard em Belo Horizonte segue o padrão habitual desses movimentos “à frente do seu tempo”: conseguiu manter-se durante a Prefeitura de Juscelino e a de seu sucessor, mas não resistiu incólume à Prefeitura que se seguiu a estas. Lutas e aborrecimentos, mudanças de sede, salas provisórias, verbas para alugar uma sede, um redemoinho kafkiano de trâmites, de esperanças de que “agora vai”, de novas e constantes frustrações. O alcoolismo de muitos anos, nunca interrompido, passou a comprometer gravemente a sua saúde e a isto se somou um quadro de penúria crescente.

A contraface criativa de Guignard durante a metade final dos anos quarenta e a década de cinquenta constitui, contudo, a despeito destes percalços, uma trajetória firme. Fundo e figura tendem a ocupar o mesmo plano – não através do conflitado plano raso cubista, mas por uma operação poética que converte extensão em verticalidade, algumas vezes em lateralidade, enfim, em uma “planaridade” menos material do que simbólica. Isso, aliás, já se insinua, em outra chave, em “Os noivos” e em algumas naturezas mortas. A forma, nessas ocasiões, acentua seu princípio formativo autônomo, rompe com a perspectiva linear e a expõe como convenção. Um outro olho, não-natural, não-humano, não-histórico, quer restituir à visualidade uma espécie de unidade original com as coisas. Quer constituir a visualidade como esse campo de linguagem autônomo que nasce com as coisas, antes de elas se transformarem em objetos, em natureza, em história. Antes de o olho ser humano. (Merleau-Ponty, 1984)

Essa transubstanciação alquímica percorre toda a obra de Guignard e dá origem à sua maneira muito pessoal de abordar as questões da pintura moderna. Para ele, não há ruptura, mas um lento processo de decantação, de apuro formal e de espera. À semelhança de um alquimista, ele quer transformar a matéria em

ouro, o mundo em “visualidade irrestrita” (Brito, 1983). Todas as coisas, todos os nomes, todas as palavras, tudo deve emudecer diante da aparição primordial da forma – um silêncio original deve acompanhar esses arranjos, esses ensaios. Cada quadro deve transmutar a coisa em sua forma até que, pela decantação das formas, elas se desprendam das coisas e assumam uma vigência própria, independente, não-condicionada. Nesse limite, não haverá mais coisas, mas sua gestação, sua condicionalidade, sua promessa. A terceira dimensão emulada pela perspectiva – a profundidade, o mundo das coisas – deve transubstanciar-se em superfície, isto é, deve ser rasa e profunda como a linguagem. Guignard renomeia cada coisa por sua forma e cada obra é uma experiência sintática. Tal gramática das formas, por si só, tende à superfície, empurra as formas para frente e as faz parecer maiores. A cor torna tudo plausível, mas não natural. A cor faz sentido em si mesma e para seus próprios fins.

Não tenho notícia de nenhuma ligação de Guignard com práticas filosóficas ocultistas, mas uma espécie de obra interna³⁵, de fato, parece se precipitar do conjunto da sua produção. Há uma espécie de interioridade permanente naquilo tudo, uma espécie de caminho por dentro que a diferencia da lógica moderna; talvez pudéssemos chamar a isso de um outro ideal de humanismo. A referência de Pettoruti³⁶ aos japoneses indica que Guignard, então um jovem estudante de Munique, interessava-se por outras humanidades. Na verdade, como se sabe, essa é uma tendência geral do romantismo e se refere tanto ao “exótico” quanto ao “interior” – buscar a si mesmo no inteiramente diverso de si mesmo é a atitude freqüente entre os românticos. Essa busca pelo extremo e pelo contrário, no limite da sua negatividade, ou seja, ao negar-se finalmente a si mesma, propicia o encontro, o casamento, místico para alguns, existencial, para outros, entre sujeito e objeto, homem e natureza, sexo e espiritualidade, vida e morte.

³⁵ Utilizo a expressão “obra interna” com o mesmo sentido que Marguerite Yourcenar (1981) o faz. Em seu romance “A obra em negro”, tal expressão significa um processo de auto-conhecimento de origem alquímica.

³⁶ Pettoruti, pintor argentino que conheceu Guignard ainda na Europa, escreveu o seguinte comentário em uma espécie de agenda ou caderno de anotações de Guignard: “Alberto da Veiga Guignard residiu durante muitos anos em Munique. Formou-se na Academia daquela cidade. Em Florença estudou Botticelli, que, unido ao conhecimento dos japoneses, lhe revelou o segredo e a essência do decorativo. Sua pintura é de tendência decorativa – expressionista – alemã. Considero-o um dos pintores mais importantes do Brasil.” *Apud* Frota, 2005:19

Guignard, certa vez, respondeu a um processo em Ouro Preto por haver subtraído uma naveta de prata (uma espécie de incensório) de uma igreja (Zílio, s.d: 102).³⁷ Dizia rezar um pai-nosso ao terminar um quadro. Toda a sua trajetória, especialmente seus últimos anos, é marcada por temas religiosos, Cristos, crucificações, santos... No entanto, sua obra não é religiosa, não apenas pela presença, mais numerosa, de uma temática laica, como também pela ironia que aquele excesso de ingenuidade lhe confere. Alguns de seus Cristos parecem trabalhos de uma criança reproduzidos por um pintor que deseja fazer parecer não havê-los pintado, ou, inversamente, os trabalhos de um pintor reproduzidos por uma criança hábil. Há esta impressão de uma sobre-pintura que dá a conhecer apenas a existência de algo que oculta. Há, diversamente, um eco de natureza nas suas outras criações que não está presente aqui, tampouco no seu “Tiradentes”, seu quadro “histórico”. Aqui, como nos Cristos, a pictografia é cerrada, compacta; parece antes sugerir um encobrimento do que propiciar uma via de acesso. Seus quadros mais “religiosos” são, paradoxalmente, os mais laicos. Neles, parece soar uma “harmonia de correspondências”, de analogias, uma idéia cara ao romantismo alemão, ao simbolismo e ao surrealismo.

Guignard, curiosamente, revisita o surrealismo em 1949. Faz “colagens” – ou “montagens” fotográficas mais propriamente – de temas recorrentes no surrealismo: universos, olhos, figuras hieráticas ou sacrificiais, encontros paradoxais, espacialidade onírica, atmosfera. Há algo da cinematografia de Jean Cocteau – e depois de Bergman, ao menos do Bergman de “O sétimo selo” – nessas composições fotográficas. Guignard parece ter de freqüentar estes limites da linguagem – a foto-montagem surrealista, a decoração primitiva – sempre que o centro da sua criação oscila devido a uma expansão do seu campo de problematização e/ou devido à iminência de uma nova síntese.

No distante ano em que pintara “Os noivos” (1937), apareceu pela primeira vez o tema das noites de São João, já mencionado no início desse capítulo, no quadro de nome “Balões”³⁸, uma pequena tela de 55 cm de altura por 45 cm de largura. Lá estão eles, os balões, a igreja, as montanhas. A igreja, talvez a de Nossa Senhora da Glória, no Rio de Janeiro, está abaixo do ponto de vista do

³⁷ Notícia publicada na Folha de Minas, BH, em 4/4/1951: “Absolvido Guignard no caso da naveta de Ouro Preto. O Tribunal de Justiça reconheceu unanimemente que o pintor retirou da igreja ouro-pretana aquela preciosidade, apenas com intuítos artísticos. [...]” *Apud* Zílio, s.d.

³⁸ Ver figura (2) no Anexo (a partir da p. 113)

espectador que parece observá-la de um ponto mais alto. O arranjo provoca uma dobradura do espaço que acompanha – e de fato exprime – o movimento de um terreno como o carioca. Mas o verdadeiro motivo desse partido de construção parece ser outro. Guignard estava interessado em trazer os balões e as serras, o fundo, portanto, à frente. Para tanto, era preciso dobrar o espaço, empurrar a igreja para um dos cantos inferiores da tela, a fim de causar uma impressão de profundidade baixa e oblíqua, não propriamente profunda (em relação ao plano da tela). Dessa forma, os balões e as serras parecem vir até nós e é a igreja que se afasta. Penso que isso está de acordo com o “programa” que norteia essa fase da sua produção. Tudo, mesmo e principalmente o espaço, deve ser resolvido enquanto forma individual. Ele tem de inventar, imaginar, um ponto de vista aéreo. Essa necessidade imaginativa abre-lhe a perspectiva de um novo tipo de paisagem a que chamará de “imaginante”. O importante aqui é unir sua intenção – trazer o fundo à frente – às condições de possibilidade da sua poética naquele momento para extrair daí as razões da forma, porque são estas razões que o impulsionarão, dialeticamente, à criação de novas possibilidades poéticas.

2.2

O Si Mesmo

É conhecida a ilustração da física quântica que relaciona o bater de asas de uma borboleta, em algum canto do Ocidente, com um maremoto devastador na Ásia. A relação causal entre obra e vida de um artista pode ser real, mas não linear, isto é, pode depender de um bater de asas de borboleta e, no caso de Guignard, de uma memória persistente, uma lembrança associada à mais íntima sensação de pertencimento e de bem-estar.

No fim do filme de Orson Welles, Kane pronuncia a razão definitiva da sua saga – “Rosebud” – o nome cujo significado jamais foi descoberto, uma inscrição, a marca comercial talvez, do seu trenó de neve, do seu mundo infantil que lhe fora arrancado. Aquela falta construiu seu império, mas ninguém, exceto nós, jamais saberá seu significado. “Rosebud” está no início de tudo, no lance inicial de dados que originará um encadeamento de causas e conseqüências, e também no fim, quando a serpente morde a própria cauda e o ciclo se fecha.

Como se sabe, Jung foi um estudioso dos símbolos arquetípicos – a serpente que morde a cauda – presentes em muitas civilizações dispersas no tempo e no espaço (Jung, 1996). Eles são, para Jung, representações simbólicas de processos de individuação entendidos como reconciliação de aspectos antagônicos do ser. Quando a cabeça encontra a cauda, cessam as oposições binárias entre início e fim, baixo e alto, raso e profundo. Todos os pontos de um círculo são, ao mesmo tempo, o primeiro e o último. Também na mitologia hindu, o Samsara, a roda da vida e da morte, é uma representação circular. Nesse sentido, todas as forças integradoras da personalidade conduzem o indivíduo em um percurso, externo e interno, de retorno à origem e ao que está, digamos, na origem da origem, antes e depois dela, o *Self*, o centro do círculo, o ponto perfeito e irradiador, o segredo da mandala. Jung atribui a este ponto fulcral – que não se confunde com a “personalidade”, mas que a origina – o papel decisório nas questões cruciais – com quem devemos nos relacionar, onde devemos viver, qual a natureza do nosso trabalho... O *Self* é a condição de possibilidade do *Tao*, o veículo por onde “o melhor para você, vem a você”. Em contrapartida, o *Tao* é o *Self* em movimento. Esses conceitos bastante técnicos da teoria junguiana e do ocultismo chinês são, no entanto, ferramentas úteis para pensar o terreno pouco estudado, quando não rejeitado por princípio, que associa – ou tenta associar – obra e destino individual.

O que se conhece por “crítica formalista”, a partir provavelmente de Wölfflin (Argan, s.d.*), pretendeu a criação de uma “ciência da arte” que, por princípio, negava qualquer papel relevante a circunstâncias extra-artísticas. A ciência da arte pretendeu demonstrar uma lei do desenvolvimento autônomo das formas artísticas. A crítica que se endereça hoje ao “formalismo” se refere, no que há de mais substancial nela, ao seu caráter teleológico. A crítica formalista é científica ao modo do século XIX, isto é, compartilha do mesmo modelo de história como flecha. Toma o presente como um ponto situado em uma reta que expressa continuidade, um tempo homogêneo, metafísico, invariavelmente neutro. Esse tempo que vem do passado e que tem o presente como fração infinitesimal de si mesmo, chegará ao futuro inalterado – o mesmo em si mesmo. Garantida esta continuidade de estado, é possível recortar o passado a partir de praticamente qualquer interesse, por exemplo, o de provar uma lei da autonomia da forma artística. O que pode unir, digamos, Rubens e Poussin, sob a categoria de “artistas

barrocos” senão esse conceito de tempo que permite tal recorte cronológico? De fato, são artistas tão diferentes que “racharam” a Academia Francesa no século XVII, mas sempre se poderá apontar para suas convergências e/ou alargar (ou restringir, conforme o caso) mais um pouco a amplitude dessas classificações compartimentadas.

Outra corrente, uma espécie de formalismo invertido, pretendeu demonstrar que a arte e seus processos derivam direta e inteiramente de um determinado contexto histórico. Nesse caso – o oposto absoluto ao formalismo – a arte não deteria nenhuma prerrogativa, sendo mero produto das circunstâncias. Como essa história dos estilos se dá a conhecer através de recortes cronológicos semelhantes aos da “ciência da arte”, ambas geram explicações diferentes para resultados muito parecidos, quer dizer, ambas designariam Rubens e Poussin como “barrocos”, com a única diferença de atribuir este fato ora ao “cansaço das formas”, ora a alguma crise estrutural do mercantilismo. Arnold Hauser é um bastante conhecido expoente desse segundo tipo de abordagem. Para ele, o realismo é derivado do hedonismo e da urbanidade burguesas, o romantismo deriva da crise do capitalismo e assim por diante. No fundo, trata-se do modelo formalista de ponta-cabeça, pois também busca uma lei geral de desenvolvimento.

A posição do sujeito criador, do artista, sob esses esquemas analíticos descritos, é muito específica e diminuta. No esquema internalista, ele é refém das “razões da arte”, no esquema contextual-historicista, das “razões da história”. Assim, o papel que caberia ao artista, em ambos os casos é o de intermediário entre essas razões e o resto da humanidade, a quem representa como se fora “as antenas da raça” – um papel pequeno, mas fundamental. De fato, todo o arcabouço teórico e prático do conhecimento moderno necessita deste ator que o encarna e o individualiza na sua “pessoa especial”. O artista passa, assim, de criador à criação, ele próprio enredado e confundido com o seu papel. Sua contribuição, no limite, refere-se unicamente à possibilidade de confirmar, na sua obra, uma espécie de texto prévio do qual ela – e ele – são parte. Esse texto prévio não são apenas, nem principalmente, as “razões da arte” ou “da história”; são as estruturas lingüísticas que dão forma ao pensamento e que o organizam, por princípio, em termos de sujeito e objeto. É daí, por assim dizer, que viemos, e tudo mais que possamos imaginar ou conhecer terá de ser mediado por esta relação binária original.

O pensamento de Jung parece, pois, relevante por situar-se como um desdobramento da teoria psicanalítica que distingue, e não apenas formalmente, o númeno do fenômeno, recuperando do kantismo essa instância que só pode ser pensada, jamais conhecida. Na sua prática psicanalítica ele faz uma clara distinção entre a coisa em si mesma, o incognoscível, e a sua representação, a *imago*, produto de nossas intuições da coisa e dos aspectos subjetivos de cada um. Assim, a *imago* da mãe não é a mãe... Jung busca dotar o paciente de um ponto de equilíbrio entre o nível objetivo (a mãe) – estabelecido nas mesmas bases kantianas, ou seja, “como se” tivéssemos acesso ao objeto – e o nível subjetivo (a *imago* da mãe), capaz de permitir ao paciente uma relativa independência em relação a ambos, mediante uma identificação crescente não com o ego, mas com uma “agência reguladora” que, também kantianamente, Jung “tem de supor”: o Si-Mesmo, o *Self*. Esse ego recuado, profundo, estabelece uma alteridade interna, um Outro que nos habita, ou, mais precisamente, em que habitamos.

Aquela alteridade kantiana entre homem e natureza é replicada em um modelo que diferencia e tenta criar a possibilidade de reconciliação entre o homem e o outro do homem, sua dimensão poética, imaginante, lingüística. A coisa em si kantiana, o incognoscível, o não-homem, passa a ser – ainda não o é tão assumidamente em Kant – a psique. Se, para Hegel, a coisa em si é a “quimera da razão”, para Jung, a razão é a quimera da coisa, isto é, tudo é psique. Jung não é irracionalista, mas, ao seu modo, realista. Diante da dimensão que ele mesmo atribui à psique, a razão é apenas uma tênue possibilidade, um imperativo moral que nos mantém sob tensão permanente, tendo de atuar ativamente em busca de um equilíbrio impermanente. Para ele, tampouco são o ego e a razão os únicos responsáveis pela possibilidade da existência de um sujeito. Ele aborda o inconsciente (o que não pode ser conhecido, ou não seria inconsciente) “como se” ele possuísse um “centro integrador”, embora o próprio Jung confesse jamais tê-lo encontrado, duvide de que o possa ser e o qualifique como “sonho de totalidade”. O *Self*, nesse sentido, é como a “finalidade moral” para Kant, um fim e um princípio ideais, exceto no que a “finalidade moral” admite de “aperfeiçoamento moral”. O *Self* não é evolutivo, é ontológico, não se chega a ele de forma nenhuma, nem mesmo por aproximações sucessivas. Só pode ser conhecido individual e fragmentariamente e, na sua totalidade, pode apenas ser pensado. Para Jung, o pressentimento da existência de um Outro e da sua importância para

o sujeito está registrado em manifestações poéticas de todas as civilizações. Essas representações ativas, ativadas, fazem parte tanto da iconografia dos povos primitivos quanto dos europeus seus contemporâneos ou dos orientais. O *Self* pode ser pensado a partir delas, da sua incompletude, do seu caráter simbólico, particular e – em primeira e última instância – individual.

Jung não é um esteta, não tece considerações sobre a beleza das formas, é mais um erudito na melhor tradição do século XIX, um bibliófilo, um pesquisador incansável e, principalmente, um médico. Certamente, o fato de que formas simbólicas passem a interessar a medicina e de que as terapias do sujeito ganhem o status de ciência com o advento da psicanálise espelha aquela mesma fragmentação ou indeterminação (do sujeito) que a arte moderna assume como “seu problema”. Neste sentido, tanto o pensamento de Jung como a pintura de Guignard atêm-se firmemente à idéia de criação individuada e atribuem àquela dialética interior entre o sujeito e sua psique um estatuto de integridade do ser – de (possibilidade de) saúde, para um, de (possibilidade de) arte, para o outro. A individuação do próprio Jung, ou seja, o conjunto de sua vida, obra e prática médica, levou-o a pesquisar os índices históricos daquela alteridade anímica. Poder-se-ia traçar, com base nessas pesquisas, uma linhagem de pensamento que remonta às tradições esotéricas da Antiguidade, às interpretações e versões gnósticas do Evangelho a partir do neo-platonismo, passam pela Alquimia Medieval, pelos círculos neo-platônicos do Renascimento, ressurgem com a Maçonaria e outras associações de caráter iniciático dos séculos XVII e XVIII e, finalmente, chegam ao romantismo, ao simbolismo e ao ocultismo do século XIX (isto, naturalmente, no que tange ao Ocidente, porque seus estudos se estenderam às culturas ditas primitivas – África e Oceania – e ao Oriente). Ao Outro interior junguiano corresponde uma longa descendência que se desdobra sob o signo do segredo e do secreto.

A tentativa de Jung é também construída a partir de uma intencionalidade científica oitocentista, quer dizer, também busca – ainda que kantianamente, isto é, “como se” tal coisa fosse possível – um centro a partir do qual se pudesse inferir ou aplicar uma lei geral do desenvolvimento psíquico. Este Sujeito junguiano, o *Self* ou *Selbst*, é uma espécie de negativo absoluto do sujeito moderno estrito senso, porém, justamente por isso, é-lhe idêntico na unicidade. Para o sujeito moderno estrito senso, descortina-se uma utopia de contínuo

progresso material e de transformações históricas dos quais ele é nada menos que o agente decisivo; para o sujeito junguiano, um caminho interior de integração da personalidade e de superação do conflito. Para ambos, portanto, a subjetividade e a individualidade são o ponto de partida. Para o primeiro, a individualidade deve ser criticada e reformada por uma ideologia da classe revolucionária, para o segundo ela deve ser, de certo modo, também reformada e criticada, mas no sentido inverso, ou seja, “como se” de um nível ainda mais profundo de subjetividade se pudesse estabelecer uma mirada sobre o mundo em que o individual e o universal – e toda a série de pares antitéticos que constituem do discurso às realidades empíricas – reconciliam-se e expressam-se mutuamente.

Valho-me desse aporte psicológico para abordar, de um lado, o que se poderia chamar de “segunda síntese” de Guignard – suas paisagens imaginantes³⁹ e suas noites de São João – e, de outro, o papel que um conceito de subjetividade pudesse ter nessa empresa poética. É certo que as paisagens imaginantes e as noites de São João misturam problemas de pintura com reminiscências antigas e profundas do seu pai. Parece ter sido o seu desejo infantil de estar no céu com aquelas belezas (os balões para um menino), de poder tocá-las, que o fez dobrar o espaço na tela de 1937, a fim de obter o efeito de proximidade que deu origem àquele ponto de vista aéreo. Dito mais claramente, para trazer os balões para o primeiro plano e manter, ao mesmo tempo, o espaço perspético, o pintor teve de “subir” até eles. Mas o que dizer e como explicar este novo espaço em que a ambigüidade não é mais entre plano e profundo – como em “Os noivos” – mas entre o céu e a terra, entre a imagem e o símbolo? A grande invenção de Guignard para muitos dos seus melhores críticos, essas paisagens não têm paralelo na história, não se explicam a partir de um encadeamento cronológico de fatos estéticos, não são o resultado de um desenvolvimento linear. Não é o passado que as pode explicar, pelo contrário, são delas que provêm, talvez, a chave para compreendê-lo. Uma história ao avesso em que o fim explica e ilumina o começo, ou melhor, uma anti-história que condensa futuro e passado em um presente sincrônico, analógico, simbólico. Se há uma possível analogia entre o que representou “Os noivos” para Guignard e “Cidadão Kane”, para Welles, as

³⁹ Ver figuras (3 e 4) no Anexo. (A partir da p. 113).

“Noites de São João” parecem evocar o significado de “Rosebud” para Kane – o fim e o começo entrelaçados em uma circularidade temporal.

2.3

Corte final

O que, de maneira ao mesmo tempo generosa e merecida, costuma-se chamar de aventura da modernidade, vem sofrendo uma mutação. Na verdade, a modernidade é um processo em transformação contínua. O que caracteriza, contudo, esta sua fase contemporânea, é o que se convencionou ter na conta de crise da racionalidade iluminista, ou, mais precisamente, crise do conceito de subjetividade iluminista. Isso está inscrito na arte, ciência e filosofia do nosso tempo. O sujeito cartesiano, o “eu penso”, está contraditado pelo próprio discurso, pela existência mesma de uma estrutura lingüística comum ao eu e ao outro. Esta cadeia de linguagem, se podemos chamá-la assim, parece pensar pelos sujeitos. As conseqüências desse tipo de percepção para o conhecimento estão longe de já terem adquirido alguma face claramente reconhecível ou estabilizada, mas já transformaram inteiramente, por exemplo, o conceito de arte. Qual artista contemporâneo tem na sua própria subjetividade seu *motif*? Quem mais deseja “expressá-la” confessionalmente ou apenas do ponto de vista de uma fatura individuada? Essas questões, comuns a toda arte moderna até os anos sessenta do século XX, simplesmente, parecem não ter mais nenhum sentido. O corte parece ainda mais profundo do que aquele entre a Idade Média e o Renascimento, ao menos para nós, que temos de lidar com ele sem que cheguemos ao fim da fratura. O tecido do real parece esgarçar-se mais e mais e as certezas vão ficando para trás.

Alguém já notou, por outro lado, que “crise”, em alguma língua, significa também “novas oportunidades”. A modernidade não é mais aquela que via a si mesma como um processo histórico monolítico que fazia coincidir seu entendimento acerca de si com a realidade inteira. O esfarelamento da modernidade tornou-a, a nossos olhos, um processo heterogêneo e múltiplo, muitas vezes contraditório em relação à corrente hegemônica que lhe dita o sentido. Discute-se ainda se vivemos ou não sob o paradigma do moderno, mas é mais ou menos consensual a percepção de que houve (ou há) mais de um

moderno. Esse é um ponto de vista suficiente para que um artista cheio de particularidades, como Guignard, tenha-as redimensionadas e reinterpretadas, à luz oportuna das nossas atuais incertezas.

O que pode diferenciar essas diversas modernidades é o papel e o conceito que elas atribuem à subjetividade. Não julgo tão importante ligar Guignard a determinados grupos ou tendências necessariamente distantes da sua experiência brasileira ou mesmo às nossas correntes literárias de vanguarda, das quais ele se aproximou através da sua amizade com poetas. Por certo, ele também se aproximou do surrealismo em um e outro momento, mas isso parece depor mais sobre sua tendência ao *gauche*, ao extravagante e mesmo ao fantástico, do que se constituir em uma trilha fértil de investigação. Mesmo tendo em conta que, para Greenberg (1997), por exemplo, o surrealismo não é moderno, mas apenas “acidental” na história do modernismo – o que poderia indicar uma boa pista – é preciso reconhecer que Guignard não foi mais que um *outsider* também nesse mister. É preciso supor uma modernidade inteiramente pessoal para Guignard, fazer de sua obra uma espécie de mônada moderna, um universo de relações autônomas que se relaciona com outros universos sem perder a sua individualidade – universal em si mesma. Esta individuação histórica radical aproxima a história das psicologias do sujeito, da psicanálise e das teorias de Jung. É preciso, kantianamente, supor necessariamente este elo (ou circularidade) entre o que ele foi e o que ele fez para escaparmos à história que, sistemática e inevitavelmente, rebaixa-o. Pode-se dizer, sem assombro, que a história o matou, porque, entre outras coisas, foi justamente sua ausência de apetição para o mundo histórico que o fez transigir e se confundir com os vários papéis que lhe foram pespegados.

Por que um homem como Guignard não teve, se não todas, ao menos algumas das incontáveis mulheres por quem, conforme todos os relatos, sempre se apaixonava? Ninguém pode ser tão compactamente inábil! A resposta a essa intrigante questão talvez se ligue ao fato de que Guignard jamais quis mulher alguma, nem mesmo a sua inesquecível Ana Doring... Claro, havia o lábio leporino, a vida trágica, o alcoolismo, boas desculpas, mas, de fato, imaginar Guignard casado e feliz é como romper a mônada. Se ele pudesse ter visto isso, teria tido namoradas, uma esposa, ou vivido seu destino sem essa aflição adicional. Do mesmo modo, por que sua carreira parece cuidadosamente

planejada para “não acontecer”? Sempre ao lado dos mais “humildes”, sempre pronto a emprestar seu prestígio a “coletivas de novos”, a retirar seus trabalhos da Bienal “em solidariedade”⁴⁰, a participar de ridículos Salões de Belas Artes a que qualquer artista minimamente ambicioso nem sonharia comparecer a partir de certo ponto da sua carreira, mesmo no Brasil daqueles anos. Guignard tinha horror ao sucesso. Não ao sucesso das pequenas homenagens, das menções honrosas desse e daquele grau (!), das medalhas, dos convites, das acolhidas... Não, ele tinha horror ao sucesso “verdadeiro” de uma realização existencial, afetiva, profissional. Dizia gostar de ser conduzido pela mão, como a sua mãe costumava fazer, mas isso também nos parece falso. Ele compensava esta impotência, voluntária ou não, com sumiços. Deixava bilhetes e sumia. Todos já sabiam ou imaginavam o que teria acontecido.

Esse padrão não se alterou em Minas, ao contrário, algo na sociabilidade mineira agravou-o. Sem a alegre disciplina a que a atividade docente o atava nos primeiros anos da Escola Parque, exposto ao labirinto de repartições, de pleitos, de gestões junto a órgãos públicos e a políticos da capital mineira, foi-se estiolando naquele cenário provinciano e boêmio. Visita Ouro Preto com frequência até se transferir para lá. Como era diabético e bebia muito, passou a ter colapsos e a entrar em coma alcoólica repetidas vezes. Os amigos o socorrem, providenciam-lhe os melhores médicos, hospedam-no. Foi o caso de Santiago Americano Freire⁴¹, seu médico, que o convida a viver em sua casa. Estranho

⁴⁰ Mário Barata, em artigo publicado no Diário de Notícias, em 08/11/1953, escreveu: “[...] No começo deste ano (1953), por não ter vaidade, nem suscetibilidade, preparou obras para a Segunda Bienal. Mas, ao ler a declaração dos artistas de São Paulo contra a arbitrariedade dos organizadores da mostra e suas imposições aos pintores, sentiu-se de motu próprio – num gesto bem seu – obrigado a não comparecer à festa humilhante para os nossos grandes artistas. Fez isso com a descrição e a reserva típicas do homem que não quer mal a ninguém, mas que não se acredita inferior aos reis do dinheiro [...]” *Apud* Zílio, s.d.: 105-106.

⁴¹ “Guignard foi um amigo de muitos anos. Foi meu cliente durante oito anos e meu hóspede durante cinco. Na outra casa em que eu morava havia um quarto construído especialmente para ele, e um atelier de 5 x 5 cm (sic), onde só ele pintava. Quando foi para minha casa, em 1956, eu estava viúvo, morando numa casa muito grande; como Guignard sofria do coração, depois de uma segunda ou terceira síncope cardíaca o seu médico me disse que em uma outra ele poderia morrer, que precisava ter uma vida mais sadia e tranqüila. Eu convidei-o a morar comigo. Depois que me casei pela segunda vez, minha esposa o aceitou com certa dificuldade, mas depois se adaptou de tal maneira que conseguimos conviver com ele, o que ninguém conseguiu em toda a sua vida (...)” Depoimento de Santiago Americano Freire *Apud*. Zílio, s.d: 150.

– “Quando queria pintar ele pintava, senão preferia ficar remendendo o paletó, arrancando botões para pregar de novo, etc. Havia uma necessidade de trabalhar para pagar as despesas do tratamento que tinha que fazer por causa da bebida, e então o Santiago Americano Freire, como seu médico, internava-o para fazer desintoxicação orgânica, porque além de diabético ele necessitava de fazer uma recuperação no hospital. Ele ficava uma temporada de vinte a trinta dias no Hospital São

fenômeno, Guignard passa a ser disputado como um espólio vivo. Todos julgam saber o que é melhor para ele e – acredito que um tanto açodadamente – Frederico de Moraes, então jornalista do “Diário da Tarde” de Belo Horizonte, denuncia, em uma série de artigos, que sua estada na casa de Americano era responsável por uma “decadência artística” que ele (Moraes) qualifica de “insustentável.”⁴² Guignard, que de fato experimentara uma melhora de saúde significativa nesse período, deixa a casa de Freire. É óbvio que, a partir disso, o que estava ruim ficou péssimo. Guignard já é pouco mais que um defunto anunciado e agora está na rua. Todos aqueles que “conspiraram” para a sua saída da casa do bom doutor são compelidos por suas consciências a encontrar uma nova solução. Resolvem então criar uma “Fundação Guignard”, com estatuto, presidente, tesoureiro... Compram-lhe uma casa em Ouro Preto, uma caminhonete Rural Willis, contratam um casal para cuidar da casa e dirigir para ele, um médico para assistir-lhe a saúde, providenciam materiais de pintura e nomeiam um procurador para cuidar dos seus interesses. É desse período o único contrato profissional de Guignard com uma galeria, a “Petite Galerie”, em que fica estabelecida uma proibição explícita: Guignard não pode dar seus quadros.

Esse processo que se inicia com a desestabilização institucional de sua escola em Belo Horizonte e prossegue até o contrato com a Petite Galerie, assemelha-se a uma alegoria histórica. No fundo, é o processo de modernização brasileiro que está ali projetado. O período que se estende do terceiro quartel da década de 40, o imediato pós-guerra, até o início da década de sessenta, assiste à

Lucas, com quarto de primeira, com toda a mordomia. Isto tinha que ser pago. Santiago, como médico, o ajudava na parte dos cuidados médicos, mas a parte hospitalar precisava ser paga. Guignard fugia da casa dele e às vezes fugia de pijama do hospital e ia ser encontrado no restaurante Pingüim ou no Tip-Top, para beber. Já havia mercado para as vendas dos quadros dele, mas não como há hoje. Eu quando o acompanhava a Ouro Preto tinha autorização para vender um quadro de 40 x 50 cm, que valia naquela época 35 contos, era muito dinheiro. Quando eu o acompanhava a Ouro Preto era na época em que ele estava como o Santiago Americano Freire. Eu fui contratado para acompanhá-lo não só como amigo, colega, para pintarmos juntos, mas também para lembrá-lo de tomar os remédios e evitar que ele bebesse. Se ele bebesse não produziria o suficiente, e eu guardava os quadros para ele em cima do guarda-roupa do hotel. Ele pensava que alguém roubava os quadros. [...] Também tinha que escondê-los, porque se ficassem à mostra qualquer pessoa que chegasse lá ele dava e isto me comprometia porque ele precisava dos quadros para poder vender. Aliás estes quadros foram usados na exposição da Petite Galerie do Rio. Foi depois dessa exposição que houve uma grande valorização dos quadros. Ele era tão ingênuo que não percebia que os quadros estavam sendo guardados em cima do guarda-roupa.” Depoimento de Wilde Lacerda, em 14/09/1982. *Apud* Zílio, s.d.: 153

⁴² “Frederico de Moraes, em um de seus artigos para o jornal mineiro, alegava: “Depois que Guignard passou a residir na casa do Prof. Americano Freire o padrão da sua pintura caiu vertiginosamente. A mostra na Petite Galerie é insustentável do ponto de vista artístico.” *Apud* Coutinho, s.d.: 16.

industrialização do país e à ascensão de uma nova lógica das relações. Capturado pelas circunstâncias da modernização em Minas e no Brasil, Guignard vive, encarna, a transição entre duas ordens. Uma patriarcal, do compadrio, da cordialidade, quando muito mediada pelo Estado, como no caso do convite de JK a Guignard; a outra “moderna”, das relações impessoais, do mercado. Guignard, que mal sobrevivia à primeira, não viverá para a segunda.

Isso faz pensar em uma relação entre o sujeito e a história em que os limites do primeiro são, de algum modo, pré-fixados. Assim como a vida biológica tem um limite, as subjetividades teriam um alcance limitado, “pertenceriam a um determinado tempo”. Mesmo que o corpo sobreviva biologicamente a esse limite, o sujeito viverá uma experiência de desreferencialização crescente. Quando mostraram a Guignard o carro que a Fundação comprara para ele, seu comentário foi: “-Quem deu?”.

Esse descolamento foi progressivo. À medida que transcorria a década de cinquenta, foi-se aprofundando. A estada na casa de Americano já é um sintoma disso, assim como, em 1961, sua longa e simbólica viagem final.⁴³ Guignard retorna novamente ao Brasil, mas já é outro o país e ele mesmo não é mais o rapaz que aportara no Rio em 1929. Um homem velho retorna ao país agitado pelos ventos da industrialização. Agora ele será um “artista exclusivo”, terá um contrato, arranjar-lhe-ão isso. Os amigos cuidarão de tudo, mas ele estará onde e como sempre esteve – sozinho com o seu problema. Uma espécie de lógica interna ainda será seu único guia e, a meu ver, as paisagens imaginantes são uma espécie de convergência simbólica, duramente conseguida, entre interior e exterior, entre pintura e natureza, entre racionalidade histórica e expressão subjetiva. Que estranho mundo é esse que ou se eleva às nuvens ou se estende na profundidade insondável? Será a altura o índice desta profundidade ou devemos tomá-la na sua literalidade? O plano é raso ou profundo, ou antes, literal ou simbólico? Essas brumas são de Leonardo? Essa verticalidade é de Klee? Isso é natureza ou é memória? É passado ou futuro? Será o símbolo de uma eternidade presente, de uma universalidade particular?

⁴³ Frota (2005:71) afirma que, em 1961, Guignard “viaja em companhia de amigos para a Europa, em visita à Rússia, Polônia, Dinamarca, Holanda, Suíça, Itália, Espanha e França [...]”

– “Quando fez uma viagem comigo à Europa, no fim de sua estada lá em casa, nós fomos até a URSS, visitando mais de quarenta museus, procurando alguma coisa que parecesse com a pintura dele”. Depoimento de Santiago Americano Freire, Belo Horizonte, 13/09/1982. *Apud*, Zílio, s.d.: 151.

Nesse ponto a ambigüidade é aparente, pois o que há é a integração dos opostos que poderiam sugeri-la. Há o raso e o profundo, a história e a natureza, os limites biológicos da vida e o sentido da eternidade, mas eles não estão separados por um conflito excludente, reconciliaram-se em um símbolo de integração psíquica – e pictórica. A pintura absorve o psiquismo e este à pintura, de modo que, nessas telas singulares, convergem o mais particular e a universalidade do símbolo. Do seu “Rosebud” – aquelas noites de São João – passando pela história da pintura e do pintor, chega-se a essas terras do sem fim. Que mistérios elas escondem do próprio autor? Quanta coisa ele tem de honestamente afirmar que não sabe, que não controla, que mal antevê. Que potências gigantescas se contrapõem àqueles pingos de gente no terreiro, em volta da igrejainha?

Estaria Guignard, como em “Os noivos”, pregando-nos uma peça? Seriam essas telas também uma espécie de alegoria-chamariz? Mas alegoria do quê? Não mais das relações antropológicas, sociológicas, históricas do nosso povo. O povo aqui mal se nota, ele habita essas terras celestes como hóspede. Alegoria de uma religiosidade? Por certo, mas profana. As igrejas, hóspedes também, são mais a casa dos homens do que de algum Deus. Se Deus há, está lá fora, naquilo a que o artista nega a forma, nega a estabilização. Se há alguma alegoria aqui, ela também parece dizer respeito aos limites do sujeito, como em “Os noivos”. Lá, porém, a forma tradicional do retrato cria um contraste poderoso que põe em movimento todos os pares de oposições e o quadro se equilibra nesse desequilíbrio – quanto mais afirma algo, mais reforça a possibilidade de uma leitura antitética. É uma poética da ambigüidade e uma alegoria da linguagem. Aqui, por outro lado, o gênero da paisagem, ele mesmo, está transformado. Não se trata de um espaço perspético tradicional e tampouco são as coisas naturais que o compõem e o ocupam. Há uma sugestão de natureza, mas esta parece fazer antes das coisas, em alguma etapa anterior da sua formatividade. Assim, nenhum contraste subsiste e a experiência desse mundo não transita entre os pólos irreconciliáveis de uma dialética moderna. O sujeito fruidor não pode se apoiar em um ponto para saltar para o seu oposto, porque estamos diante de uma experiência de totalidade. É uma poética da integração e uma alegoria da totalidade. O que pode unir estes dois tipos de alegoria é, no entanto, a sua negatividade. Alegorias subsumem um disfarce, uma coisa que significa outra. Nos dois casos, somos induzidos a esperar que as cenas nos digam algo acerca do Brasil ou da natureza,

mas elas dizem apenas da própria pintura e do papel do pintor. Sem aquele terceiro termo a que as alegorias tradicionalmente se referem através dos mecanismos representacionais que lhes são próprios, o espectador é remetido de volta ao mistério daquelas formas.

Como em nossa análise de “Os noivos”, cumpre perguntar: por quê? Por que um artista como Guignard, ao se aproximar do fim, de certa forma regride a uma pintura pré-moderna? Qual foi a sua intenção? O que, naquela lógica interior em que o artista mais e mais se afundou, determinou essa passagem de um plano simbólico – e pictórico – a outro? De que intenção esse outro que pensa aquela lógica foi, por assim dizer, apoderado? Como em “Os noivos”, tudo parece conduzir a uma pista falsa. Lá, àquela “alegoria sociológica”, aqui a uma maneira caipira de ser moderno.

Clement Greenberg (1997), em seu pequeno texto – “Paralelos Bizantinos” – percebe um paralelismo entre a arte bizantina e a moderna. De fato, por toda a Idade Média, também no Ocidente, o espaço pictórico foi analógico, quer dizer, fazia corresponder o mundo dos homens a uma realidade transcendente. Uma hierarquia sagrada determinava o tamanho e a posição das figuras, por exemplo. Não era o mundo físico ou histórico que aparecia ali. O iconoclasmo, analisado por Greenberg, dizia respeito a uma radicalidade espiritual que negava justamente essa possibilidade de aproximação, mediada por imagens, entre o humano e o divino. A arte moderna tem algo de iconoclasta na sua negatividade. Ela nega a possibilidade de aproximação – mediada igualmente por imagens – entre o homem e a natureza. Ela analisa criticamente essa relação para constituir um campo autônomo, quase uma “religião das formas”, mais que uma “ciência da arte”. Daí a sua “pureza”.

Guignard não está trabalhando nessa chave. E tentar justificar sua modernidade por esse caminho torna-o sempre capenga. A idéia de uma circularidade temporal nos parece mais adequada para exprimir a relação entre o que ele foi e o que ele fez – o que, por si só, já denota uma contaminação “pouco moderna”. Mas, se esta “impureza” for, afinal, o resultado de uma lógica que guia todos os seus passos na pintura, da primeira à última pincelada, então, a partir de qualquer ponto desse círculo poder-se-ia conhecer o círculo inteiro e o fim explicaria o começo, pois as razões do fim seriam as mesmas desde o princípio.

Guignard contou certa vez que foi apresentado a Picasso em um Café em Paris e que Picasso imediatamente fez um trocadilho entre “Guignard” e “Da Vinci” que ele, Guignard, nunca entendeu, mas que, segundo ele, fez Picasso rir.⁴⁴ É curiosa essa história. Para Iberê Camargo, Guignard descende da arte florentina, dos “primitivos italianos”, daquele desenho estrutural. Curioso que o primeiro, sem jamais tê-lo visto, e o segundo, conhecendo-o bem, relacionem-no a momentos tão próximos. Como poderia Picasso saber de afinidades de Guignard com Leonardo? E o que, senão isto, justificaria um trocadilho tão disparatado? Talvez, por razões fonéticas, o trocadilho não seja “disparatado”. Nesse caso, portanto, a graça talvez não derive do trocadilho e sim da arguta percepção do próprio Picasso sobre o personagem que lhe era apresentado. Isso explicaria a hilaridade da situação para Picasso – ele estava diante do seu oposto e “verdadeiro rival”, possivelmente um maluco – e, o mais engraçado – um maluco puro, que não sabia, e nunca soube, absolutamente do que ele estava falando.

Alguma coisa que não era Guignard, mas o determinava, parece refletir sobre si mesma nessas telas imaginantes. Aquela alteridade interna que se confunde com a totalidade da psique deseja realizar-se como símbolo, isto é, evocar sem revelar. O mistério do seu significado deve permanecer misterioso para si mesmo, pois é isso exatamente do que se trata, o símbolo de outro símbolo – como a palavra “Rosebud”, em si mesma indecifrável, mas que simboliza algo ainda mais misterioso.

⁴⁴ “Fui apresentado em Paris, no Café Duomo à (sic) Picasso, já naquela época (1928) em plena evidência. Não conversamos nem cinco minutos, mas logo na apresentação Picasso fez um trocadilho com o meu nome. Ao apresentar-me como Alberto da Veiga Guignard, achou o dito Picasso que o meu nome lembra Leonardo da Vinci. Eu até hoje não entendi a graça do trocadilho e acho mesmo que não houve graça nenhuma. Mas Picasso riu”. Artigo de Frederico de Moraes no “Diário de Minas” de 22/02/1959. *Apud*, Zílio, s.d.: 83.