

### 3

## História

### 3.1

#### O sujeito

Examinemos por um momento o paradoxal e o antinômico em um artista que é tanto mais original quanto mais se afasta de si mesmo, pois, de certa forma, foi a isso que chegamos.

Guignard não é uma máquina fotográfica tanto quanto não é um narrador de histórias. Mesmo seus retratos por encomenda não revelam mais que uma individuação formal muito silenciosa. Na sua famosa “despsicologização” do gênero retrato há uma coisificação dessacralizante da figura humana. Para ele, a forma humana era “mais difícil”, nada mais. O rebaixamento do sujeito em sua forma, o esvaziamento da sua psicologia, abre esse flanco, essa verdadeira redenção pela forma que ressoa profundamente em Guignard, e não apenas nos retratos. Contudo, essa operação que surpreende seus modelos em algum momento anterior ou posterior a si mesmos, que os faz discrepar, portanto, seja da sua história, seja dos caracteres psicológicos que daí se poderia inferir, assume uma feição de naturalidade – naturalidade não tanto das coisas ou pessoas que ele pinta, mas da maneira como ele o faz. Um observador atento pode perceber que a sua figuração não é uma cópia, mas dificilmente atribuirá isso a uma intenção. A pintura de Guignard soa fácil, parece “natural”, não do ponto de vista da natureza, das coisas ou das pessoas que ele pinta, mas sim da expressão do autor, do “como” ele pinta.

Isso não é evidente em Guignard. Pelo contrário, configura uma espécie de espaço paralelo, não-metafórico e sim fenomenológico. Guignard gostava de piadas pessoais, exageros, rebarbas, alegorias, citações que se assemelham, na sua proximidade, a colagens. Ele parece querer deixar entrever que aquilo não deve ser levado inteiramente a sério e, por isso mesmo, nos fazer desconfiar de que algo nos escapou. Tudo isso, quase sempre, mediado por seus interesses materiais

mais imediatos. A sua retratística, numerosa e regular, por exemplo, tem essa dupla face. É o filé mignon do seu comércio, por um lado, e um exercício de pintura, por outro.

O que interessa aqui é notar que algo sempre permanece fora do alcance do retratado, do público e talvez do próprio autor. Isso que escapa, que permanece distante e inalcançável como um fantasma, é o interregno entre a coisa e a sua aparição transformada. Na tessitura da sua poética, Guignard se aliena de si mesmo, esvazia-se da sua própria psicologia em busca desse encontro absoluto com seu modelo. Ambos, o autor e o seu tema, devem inaugurar-se mutuamente, em uma dimensão que não é mimética nem metafórica. Ali, naquele fenômeno nascente, os limites de cada um se indeterminam e a forma expressa uma naturalidade que é profundamente estranha à natureza ela mesma, mas que, ainda assim, ou por isso mesmo, soa-nos natural – “pinta por música”<sup>45</sup>. É quase como se ele tivesse a intenção de camuflar suas intenções, mas o “quase”, nesse caso, faz toda a diferença. Porque não se trata de um jogo de esconder e sim de uma sofisticada abordagem da natureza que Guignard aprendeu, sobretudo, na Alemanha.

Caso nos atenhamos à produção artística europeia dos anos vinte aos anos sessenta, a que se pode incluir, a partir dos anos cinquenta, também a americana e mesmo a brasileira, Guignard é claramente um pós-impressionista. Isso quer dizer que o seu conceito de natureza não é mais aquele “do nervo ótico”, do estrito naturalismo, da tradução dos efeitos luminosos captados por uma retina treinada, iniciada no *métier* da percepção das flutuações mínimas da luz. Esse instante luminoso e fugaz exige uma técnica lançada, veloz e milagrosamente precisa. Não é isso que observamos em Guignard, pelo contrário, tudo em sua obra tende a uma arquitetura estável da forma, a um equilíbrio das massas, a uma fatura econômica – seja quanto à pasta, seja quanto à própria gestualidade. Como já mencionei, ele não aborda a natureza como um estrito reflexo luminoso, mas, por outro lado, não duvida, por um segundo, da sua “realidade”. Essa posição, que se pode considerar “espremida” entre dois momentos filosóficos e históricos distintos é o que caracteriza o pós-impressionismo. Sob esse título, acotovelavam-se várias tendências que buscavam, em suma, um lugar em que a subjetividade pudesse

---

<sup>45</sup> Sobre uma tentativa de “aproximação das artes”, pode-se ler um depoimento pessoal de Gauguin a este respeito em sua carta a Fontainas. Ver nota (47).

conservar, de algum modo, sua prerrogativa nuclear irreduzível – sua humanidade. Kant, em nenhum momento, duvida da existência da natureza – não é solipsista – o que ele nega é que o mundo do homem e a natureza sejam a mesma coisa. Como a natureza, contudo, está indubitavelmente lá, ela é, e ainda será no contexto do pós-impressionismo, um objeto de reflexão por excelência. Foi o cubismo que, ao quebrar o espelho, ao embaralhar esses papéis, o do homem e o da natureza, apontou para a crise dessa relação – de resto, a crise da teoria do conhecimento – como um novo campo de problematização estético. Por isso, o cubismo é um corte que determina o limite superior, o teto, de todos os pós-impressionismos.

Simbolistas, Nabis, fauvistas, a Escola de Paris, o expressionismo alemão, isso configura o quadro geral do pós-impressionismo. Gente como o próprio Matisse, os expressionistas, mesmo Kandinsky e Klee, em cada uma das suas primeiras fases, e mais os franceses todos (neo-impressionistas como Seurat e Signac, simbolistas como Redon e outros como Bonnard, Rousseau, Modigliani, Soutine, os fauvistas Derain, Marquet, Dufy...). É difícil precisar – entre franceses e alemães – quem influenciou quem, mas não é injusto afirmar que suas diferentes concepções de natureza deram formas (e conteúdos) particulares a um momento comum. A “natureza da retina” começou a ruir quando a linha e a cor passaram a reivindicar algum grau de autonomia. Gauguin levou a cor além de todos os limites de uma paleta européia, Lautrec era um artista da linha e, enfim, não se pode esquecer, Cézanne sonhou uma ordem moderna. Isso implodiu o impressionismo e deu origem a uma espécie de maneirismo – moderno e internacional como o dos séculos XVI e XVII – que coincide com a primeira fase do que Danto (1997) chama de “era dos manifestos artísticos”.

Deve-se esclarecer, agora, o aspecto paradoxal e antinômico que atribuí à obra de Guignard. Esse aspecto decorre de muitas causas, mas há um paradoxo imanente à poética de Guignard que dá suporte a todas elas – Guignard é o típico “pintor de cavalete” (pode-se vê-lo “em ação”, “*au plein air*”, em inúmeras fotografias) que, no entanto, não pinta “a natureza”. A reflexividade da sua pintura cria uma sutil porém fundamental diferença que a simples divulgação da sua obra, de certo modo, ajuda a encobrir.

O território propriamente crítico da análise deve procurar uma “lógica” na poética do artista e a demarcação das *stream lines* da sua trajetória. Essa é uma pretensão ampla e vaga o bastante para que não se perca de vista nem a liberdade

de interpretação, nem a atenção aos fenômenos da história. Parece haver, no entanto, no caso de Guignard, uma lógica negativa, se é possível chamá-la assim. É como se idiosincrasia e história tecessem o mesmo enredo. Em certo sentido, Guignard é o homem certo para um quadro torto. O Brasil inventou esse homem e vice-versa, de modo que é possível ler, por contraste ou sobreposição, um no outro. Guignard dá o que lhe pedem, não é um criador de “problemas”. No entanto, justamente nessa negação, nessa barganha, ele acrescenta algo de ambíguo ao Brasil. Assim, por exemplo, o que soa “natural” na sua obra, dificilmente se justificaria como tal. Se atribuirmos essa naturalidade a um aspecto interior que emerge e se afirma – o que alguns chamariam de imaginação, Iberê definiu como “intuição” e Jung consideraria parte de um “processo de individuação” – estaremos, paradoxalmente, próximos de uma concepção inteiramente “interior” de natureza, o que equivale a dizer “não-natural”. Por outro lado, se reivindicarmos uma posição exterior e incondicionada para a sua natureza, teremos de pensar em um exercício de negação poética. Há sempre, por qualquer caminho que se adote, uma contradição que, por um lado, revela os impasses poéticos do pós-impressionismo e, por outro, cria as condições de possibilidade de uma espécie de “estilo”, uma “maneira”. O pós-impressionismo é aquele momento em que sujeito e objeto perdem seus limites absolutos, sem, contudo, definirem-se – ou indefinirem-se – por um novo arranjo radical. É uma condição precária, francamente desesperadora na Europa e incompreensível, por extravagante, no Brasil dos anos trinta.

Esse choque entre Guignard e o Brasil está longe ainda de qualquer conciliação e, de certo modo, já estava dado antes de qualquer condicionalidade “brasileira”. Ele é, por assim dizer, mais geral, “geográfico” ou cultural. Quaisquer que fossem as condições brasileiras, e elas não eram fáceis, a obra de Guignard estaria pendurada sobre um abismo de incompreensão. Seus apoios, frágeis – poetas, intelectuais – tampouco constituíam um verdadeiro campo crítico, uma instância especializada capaz de ver a sua obra a partir de uma genuína perspectiva crítica. Muito longe disso, defendiam-no por intuição, por auto-preservação e por um vago sentido do moderno. Querendo ou não, Guignard foi uma trincheira e, a rigor, não se costuma enxergar bem desses lugares infernais. Além disso, o próprio Guignard não era um estrategista e sim um tático ardiloso e bem treinado, capaz de manter uma posição solitária contra batedores

da vanguarda inimiga. De certo modo, a história de Guignard se assemelha a daqueles japoneses perdidos que desconheciam o fim da guerra – e a derrota do Japão. Ele persistiu tenazmente na sua posição “moderna” e, ao longo do tempo, foi-se embrenhando, mais e mais, na mata de si mesmo, alheio ao mundo dos homens e às novas condições da própria modernidade. Um sentido de primitivo, de original, ao fim, ressalta mais que qualquer sinal de compreensão da mudança que se operou no mundo e na arte do século XX.

Encontrar um nexos entre o processo de formalização de um artista e o processo histórico em que isso se dá, é admitir, *a priori*, uma espécie de sincronicidade imanente. O artista não é um ilustrador do seu tempo, isto é, não é uma linha auxiliar da divulgação dos entendimentos usuais de sua época. Argan (s.d.)<sup>46</sup> explica isso muito bem quando afirma que Michelangelo enfrentou, no campo da arte, os conflitos filosóficos e religiosos do seu tempo. Assim, a partir dessa condição de autonomia necessária da arte, o artista faz, freqüentemente, algo incômodo para o seu tempo – a antítese das suas teses. Esse papel de catalisador dos conflitos, de instância crítica, é o elemento, por excelência, do moderno – desde Michelangelo – e ganhou contornos mais dramáticos após a Revolução Industrial.

Desde então, o artista moderno, como se sabe, encarnará e sistematizará uma nova relação, cada vez mais crítica e desviante, com a sociedade burguesa e com o mercado. A lógica capitalista nascente, se, por um lado, tornava o artista não mais que um profissional liberal, por outro, empurrava-o para uma alteridade material e simbólica. Ele estava no mercado, é verdade, mas em uma condição diferenciada. Enquanto o mundo adotava a lógica industrial – e as novas relações entre o capital e o trabalho ditavam transformações profundas nos meios de produção e nos produtos – os artistas continuavam a produzir manualmente as suas obras únicas. Era das mãos de fulano que a obra nascia. Tal dimensão artesanal será cada vez mais excêntrica ao capitalismo e, com o tempo, levará o

---

<sup>46</sup> “Miguel Ângelo viveu profunda e dramaticamente a crise religiosa do seu tempo e, sem levarmos em linha de conta aquela situação histórica, não podemos compreender os frescos que pintou na Capela Sistina. Estava certamente ciente da enorme responsabilidade que comportava o seu empreendimento pictórico no lugar mais sagrado, no centro ideal da cristandade. Assumiu uma posição ideológica que pôde ser explicada também no plano doutrinário, que decerto influiu de maneira determinante na evolução da crise. Mas não ilustrou nem imprimiu em figuras conceitos que teriam podido ser igualmente expressos num discurso falado ou escrito. Sentiu que a crise religiosa colidia com a arte e enfrentou-a como problema da arte, do mesmo modo como os filósofos a enfrentaram como problema filosófico e os políticos como problema político. [...]”

artista a encarnar uma espécie de último refúgio da individualidade e da subjetividade. O boêmio, livre, jovial, contestador, desprendido, dotado de talento inato – e, em última instância, manual – é uma construção social que, por um lado, cria uma possibilidade (verdadeira ou não) de escape, de fuga das determinações totalizantes do mercado e, por outro, empareda o artista em um gueto. Os artistas e a massa passam a se compensar mutuamente. Um vê no outro a sua própria redenção, a sua “falta” saciada. A massa sonha com a liberdade individual e a expressão subjetiva que os artistas simbolizam; os artistas, por sua vez, sonham uma contra-totalidade revolucionária, adormecida na massa. Cada um em seu próprio gueto, na verdade o mesmo gueto, artista e sociedade de massa definem um novo papel para a arte perigosamente próximo ao de um placebo.

Foi esse perigo que tornou a posição do sujeito, do autor, cada vez mais incompatível com um sentido moderno de autonomia para a arte. Ao menos a posição daquele sujeito liberal, burguês, firmado na “realidade” e dotado por Deus de talentos, “antenado”, expressão da raça, livre e criativo no sentido mesmo da livre iniciativa e, por fim, ontologicamente separado, recortado do entorno. Se era desse ponto de vista que o mundo se convertia em experiência puramente luminosa, se era a partir desse ator que o mundo vinha a ser tal como era, o que teria a arte moderna a ver necessariamente com isto? Pelo contrário, o caminho da arte moderna, a partir do cubismo, foi o de se desvencilhar desse emissor subjetivo em busca da sua (da arte) própria efetividade. De algum modo, a subjetividade deixou de ser uma instância propiciadora. Isso não se deu apenas para a arte. Filosofia e ciência tampouco deixaram de notá-lo.

Como Guignard se posicionou em face desse quadro? Certamente, ele sempre esteve muito longe de sequer tomar conhecimento dessas questões. Com o correr das décadas, alguns bafejos de modernidade deram às costas brasileiras, mas ele já tratara de se embrenhar “no interior”. Ouro Preto é o último refúgio para um grande sujeito, para o amadorismo, para o aventureirismo, para o cavalheirismo, enfim, para todas aquelas qualidades que perderam lugar no mundo e adquiriram, quando muito, outro significado para nós – às vezes, abertamente pejorativo. A história de Guignard faz parte de uma ordem de compreensões diversa da nossa, de uma determinada maneira de pensar o mundo que já nos é estranha. Contudo, é esse estranhamento que permite pensar uma outra modernidade, marcada pelo isolamento e pelo progressivo desvio. Uma

modernidade paradoxal no que diz respeito à relação entre o artista e a natureza e antinômica em sua relação com a história. Uma modernidade que pleiteia suas prerrogativas a partir da autonomia do sujeito para, ao fim, demonstrar, por um lado, os seus próprios limites históricos e, por outro, os limites da própria história.

### 3.2

#### Cor

Faz parte da cor uma propriedade vibratória que, tomada em si e por si mesma, dificilmente se deteria nos limites da forma. Há algo de ilimitado e de ilimitável na cor, que somente por meio da linha, isto é, abstratamente, pode ser contido. A linha, por assim dizer, não é natural, não faz parte da mesma ordem de experiência da cor. A linha, desde as cavernas, é uma tentativa de conter e ordenar o caos colorido da experiência. Seja por uma correspondência mágica ou religiosa, seja através da mimese dos gregos ou da perspectiva central do Renascimento, diferentes “momentos” se revelam na sua maneira de lidar com o problema da cor. A cor talvez seja a experiência visual por excelência, da qual deriva, como que em uma tentativa de autodefesa, a linha. É isso que se apreende ao observarmos um Monet.

No entanto, foi necessário que um temperamento inquieto abandonasse a luz do Norte e levasse seu olho consigo em uma viagem aos Mares do Sul para que a cor se desse conta da sua autonomia. Melhor dizendo: foi necessário que Gauguin percebesse a condicionalidade da cor em face da luz, isto é, o fato de o vermelho do tubo ser diferente no Taiti do mesmo vermelho em Paris, para que a cor despertasse para uma espécie de vida própria, um novo estatuto descolado da “naturalidade” – essa pretensão (a uma naturalidade universal), a experiência de Gauguin ajudou a fazer ruir.<sup>47</sup>

---

<sup>47</sup> O trecho a seguir é parte da carta-resposta de Gauguin a André Fontainas a propósito do seu artigo “Exposição de Gauguin e “De onde viemos?” Nessa carta, lê-se: “Nós, pintores, condenados à miséria, aceitamos as dificuldades da vida material sem nos queixarmos, mas sofreremos com elas na medida em que constituem um impedimento ao trabalho. [...] Tarefas inferiores, ateliês em péssimas condições e mil outros impedimentos – daí muito desestímulo e, conseqüentemente, impotência, tempestade, violências. Todas essas considerações não lhe dizem respeito, e só as faço para persuadir a nós dois de que o senhor tem razão em apontar muitas falhas. Violência, monotonia dos tons, cores arbitrárias, etc... Sim, tudo isso deve existir e existe. Às vezes, no entanto, voluntariamente – essas repetições de tons, acordes monótonos, no sentido musical da cor, não teriam uma analogia com as melopéias orientais cantadas por uma voz acre, acompanhamento das notas vibrantes que se aproximam delas, enriquecendo-as por oposição? Beethoven as utiliza

Gauguin vinha tentando, desde a Bretanha, um novo caminho. Mas é no Taiti que a cor assume uma espécie de “consciência selvagem”,<sup>48</sup> um princípio não-europeu, isto é, não-naturalista-cientificista-universalista do final do século XIX. A cor, desde então e cada vez mais, passou a falar por si mesma; não mais de aspectos exteriores, mas de si mesma, da simbologia primitiva que ela evoca. Ao menos é isso que se nota nas obras dos herdeiros diretos de Gauguin: *les fauves*.

O intuito mais ou menos declarado dos fauvistas era um retorno à “pureza de meios”. Do ponto de vista técnico e poético, isso resulta em uma espécie de radicalização em que o “acorde” impressionista é substituído por uma única “nota” – “a cor saída do tubo”. O jogo de contrastes, suas fronteiras e arestas – não um esqueleto prévio – é o princípio da sua formatividade. A cor, não a linha, conduz agora o processo. Essa maneira de pintar tornou-se rapidamente internacional. Na verdade, a autonomização da cor trouxe (ou foi trazida por) um gosto pelo *antique* e pelo irracional, uma espécie de contra-face perversa do gosto racionalista pelo progresso e pelo futuro. A “pureza de meios” a que se referiam os fauvistas era, em parte, um eco do movimento *Arts & Crafts*, ou seja, expressava o anelo romântico por um passado mítico, “sem máquinas”, sem “truques”. Na Alemanha, essa nova cor autônoma despertou tamanho interesse

---

freqüentemente (acreditei compreendê-las), por exemplo, na sonata patética. Delacroix, com seus acordes repetidos de marrom e violetas surdos, manto sombrio que sugere o drama. O senhor vai freqüentemente ao Louvre: tendo em mente o que estou dizendo, observe atentamente Cimabue. Pense também na parte musical que doravante a cor tomará na pintura moderna. A cor, que é vibração como a música também, é capaz de alcançar o que há de mais geral e, no entanto, de mais vago na natureza: sua força interior.

Aquí, perto da minha cabana, em pleno silêncio, sonho com harmonias violentas nos perfumes naturais que me embriagam. Delícia extraída de não sei que horror sagrado que adivinho no imemorial. Outrora odor de alegria, que respiro no presente. Figuras animais de uma rigidez de estátua: algo de antigo, de augusto, de religioso no ritmo de seu gesto, em sua imobilidade rara. Em olhos que sonham a superfície turva de um enigma insondável.[...]”. *Apud* Chipp, 1996:72.

<sup>48</sup> Acredito que haja, no trecho que grifei de Argan (1992: 134), a seguir, uma coincidência de sentido com o que denominei de “consciência selvagem”. Argan escreveu: “Gauguin, evidentemente, constrói o sistema de signos perceptivos segundo as estruturas da percepção definidas pelos impressionistas e por Cézanne. Por conseguinte, não contrapõe a imaginação enquanto poética à sensação visual enquanto prosa: em seu pensamento, a imaginação não se põe contra, nem vai além da consciência, que assim também compreende a vida vivida, o passado. É verdade que o próprio Cézanne se colocava o problema do passado, das razões que fundam a consciência enquanto consciência do presente; porém, resolvia-o historicamente, buscando na arte do passado as premissas necessárias daquele presente que se apresentava na sensação. Gauguin busca no passado não as razões lógicas, mas os motivos profundos do ser presente; se a clareza da história é causa, a vaguidade do mito é motivo: se a causa se verifica no efeito, o motivo se traduz num impulso irracional (**mas nem por isso inconsciente**), em energia vital. Por isso, a pintura de Gauguin teve a mesma importância para a formação da corrente dos *fauves* que a de Cézanne para a formação do Cubismo.” (Grifo meu)

que trouxe consigo a antiga tradição medieval da xilogravura – a pureza de meios, novamente – como o seu par gráfico mais autêntico.

Desde o Renascimento, as tentativas da cor se liberar da primazia do desenho haviam sido tímidas. Ela se atinha estritamente ao interior de uma forma fechada ou vibrava ligeiramente para além desta. A cor era uma espécie de recheio ou cobertura para os espaços que o tectonismo da forma determinava. Foram as viagens de *monsieur* Gauguin que abriram à cor um campo de razões e significados autônomos<sup>49</sup>.

Como na célebre metáfora do senhor e do escravo de Hegel, a cor soube construir sua liberdade a partir das suas limitações. Sempre vigiada e reprimida, ela acaba por plasmar, catalisar e expressar as pulsões convulsivas da civilização. Os conceitos introduzidos pela psicanálise nascente – pulsão, repressão, sexualidade, inconsciente... – têm na cor o seu campo de problematização estética. A *real thing*<sup>50</sup> de Gauguin, o Taiti exótico, será, de algum modo, interpretada em chave psicanalítica, quer dizer, o real passará a ser, em breve, uma face oculta do próprio sujeito.<sup>51</sup> O real será então esse mundo anímico e anterior à experiência que, contudo, não se confunde com a intencionalidade racional nem tampouco com um já desgastado conceito de natureza.

Gauguin também está na raiz do desenho moderno.<sup>52</sup> O seu mundo selvagem não é uma experiência dissolvente de instantaneidade, um arranjo fortuito de luzes bailantes e vapores velozes. Pelo contrário, o tempo das Ilhas é

<sup>49</sup> Argan (1992: 131) sobre Gauguin: “Se, como já consideravam os românticos, a arte deve atuar sobre o espírito de quem a recebe, o quadro já não é, como o entendiam os impressionistas, o resultado de uma pura pesquisa intelectual, mas é comunicação e mensagem. O problema não reside mais na coisa que se percebe e no modo de percebê-la, e sim em comunicar um pensamento por meio da percepção de signos coloridos”.

<sup>50</sup> Referimo-me aqui, tão somente, ao fato de Gauguin ter, de fato, com seus próprios pés, pisado e vivido nos Mares do Sul e não a qualquer traço de realismo estrito senso em sua poética. Assim, a *real thing* a que me refiro é uma *symbolic thing* depois de pintada.

<sup>51</sup> Segundo Argan (1992: 131): “Cézanne dava à sensação a dimensão intelectual, ontológica da consciência; Gauguin a situa na dimensão da imaginação. Baudelaire via o realismo como uma “guerra à imaginação” e a imaginação como a libertação da banalidade do real; para Gauguin, as imagens formadas na mente frente às coisas (as percepções visuais) **não se diferenciam das que brotam das profundezas da memória, e estas não são menos “percebidas” do que aquelas. Ele defende que se deve pintar de memória, e não ao vivo**, e na chamada barbárie dos primitivos reencontra a juventude, um tempo perdido”. (Grifo meu)

<sup>52</sup> Ao menos de um tipo de desenho moderno – o que não descende do cubismo. Não pretendo desenvolver essa afirmação, apenas chamar a atenção para o problema. Penso que grande parte do pós-impressionismo – e o próprio Guignard – tem no fechamento da forma e na afirmação da linha de Gauguin um precedente e um diferencial entre ele próprio – pós-impressionismo – e o impressionismo e o cubismo. É uma posição acoçada por duas frentes: recusa a “sensação visual direta” do impressionismo como a “única verdade”, mas resiste igualmente à idéia de que não há “verdade alguma”.

lento e sólido como os seus ídolos de pedra.<sup>53</sup> Gauguin estava mesmo à busca disso, de algo inteiramente diverso da vida moderna que ele abominava. Desejava se afastar do turbilhão frívolo das impressões e encontrar algo eterno,<sup>54</sup> algo semelhante ao que buscava Cézanne – “chegar ao clássico pela natureza”. Gauguin admirava Cézanne e algumas vezes, pode-se dizer, imitou-o.<sup>55</sup> Por fim, o seu estilo foi-se apropriando do tempo das Ilhas, o que resultou em figuras hieráticas e decisivamente recortadas do fundo. Então, se por um lado, pela cor, ele inaugura um viés anti-naturalista ou, no mínimo, anti-literalizante, por outro, pela linha, ele devolve à pintura um alcance e uma profundidade maiores que as de um mero cartão-postal colorido.

Cor e linha, a partir de Gauguin, estabelecem outro tipo de diálogo. Já não se trata de um jogo de “tudo que o mestre mandar” entre contingente e conteúdo, entre limite e carnação, entre borda e superfície. Agora a linha não está encarregada de conduzir a cor ao “seu lugar”. A liberação da cor teve como consequência uma maior autonomia também da linha e, mais que isso, redefiniu a dialética entre ambas na direção de uma ruptura: à cor, coube por direito todo o passado profundo e toda a experiência, o território do sensível e do inconsciente; à linha, o futuro e a capacidade de transformá-lo. Claro, a cor será convocada a “construir o futuro”, assim como a linha sempre estará presente nas fronteiras entre os tons ou mesmo como um elemento rítmico nas poéticas da cor. O que mudou está, talvez, em uma ordem (ou desordem) profunda da cultura que marca, por exemplo, a passagem das “artes decorativas” ao “desenho industrial”. Do idealismo romântico ao materialismo dialético e às utopias sociais, da evocação nostálgica de uma “Idade de Ouro” à intenção de construí-la no futuro. O longo diálogo entre a linha e a cor permanecerá, mas linha e cor não serão as mesmas.

<sup>53</sup> De acordo com Argan (1992:131): “Os quadros de Gauguin não têm relevo nem profundidade, mas não são planos [...]. A profundidade deles não é espacial, e sim temporal. Não é o instante fixado [...] é um tempo distante e profundo, sobre o qual a imagem do presente se assenta e se dilata, como um nenúfar na água parada.”

<sup>54</sup> Para Argan (1992:130): “Gauguin criou a sua própria lenda, a do artista que se põe contra a sociedade da sua época e dela foge para reencontrar numa natureza e entre pessoas não corrompidas pelo progresso a condição de autenticidade e ingenuidade primitivas, quase mitológicas, na qual ainda pode desabrochar a flor da poesia, agora exótica, que é destruída pelo clima da Europa industrial.”

<sup>55</sup> “Ele tinha uma grande admiração (não retribuída) por Cézanne, e foi um dos primeiros a avaliar a sua grandeza” (Idem) p. 130

### 3.3

#### Guignard

Por toda a história moderna, a cor esteve ligada à experiência e a linha, à razão. O que terá mudado no quadro do pós-impressionismo é a própria idéia de razão e de experiência. A razão assumiu a feição totalitária de senhora da história e a experiência questionará os seus próprios limites, isto é, sua “humanidade”, o núcleo subjetivo/universal que agencia sujeito e história na efetividade mundana. Tem que haver um elo entre a experiência de um “si mesmo” e a projeção universal da razão para que história teleológica e subjetividade possibilitem uma à outra. Esse elo, que Hegel chamou de “Espírito” e Marx de “Capital”, transitou rapidamente entre esses dois conceitos e adentrou o século XX na forma de uma reorganização completa do conhecimento. Da psicanálise à história, do interior ao exterior, todo o espectro da experiência, portanto, adquiriu um equivalente de racionalidade, um modelo racional de abordagem e uma representação racionalizada. Mesmo a cor ganhou um lugar no “Inconsciente” e as suas poéticas, um lugar no “Passado”. O mundo das Artes Decorativas, o pós-impressionismo, encontrou seu limite e foi ultrapassado, em um momento decisivo, quando, por um lado, as vanguardas pretenderam desenhar o futuro e, por outro, Duchamp deu o seu xeque-mate na representação.

Como já mencionei, Guignard parece alheio, mesmo quando ainda na Europa, a qualquer dessas duas inflexões da modernidade – inflexões que, no caso das “vanguardas”, ainda davam seus primeiros passos na década de vinte, com a Bauhaus e o construtivismo russo e, no de Duchamp, só se fez sentir enquanto tal na década de sessenta. Guignard segue um caminho pessoal<sup>56</sup> e procura nas origens do moderno – o século XV e os pintores florentinos – a base da sua “maneira”. O desenho muito limpo une-se a uma cor com um grande sentido de autonomia moderna. Há nessa combinação uma possibilidade de leitura que desnaturaliza os objetos, que os torna signos, jogos formais, antes de qualquer tentativa de duplicação ou de naturalidade.

---

<sup>56</sup> Provavelmente, a ida de Guignard à Itália, após a conclusão dos seus estudos na Alemanha, deveu-se ao seu desejo de ver os originais renascentistas e barrocos que ele tanto admirava nas coleções da Biblioteca de Munique. Talvez o papel do desenho na arte alemã da segunda metade da década de vinte, com a Nova Objetividade, tenha desempenhado um papel não desprezível na formação do gosto de Guignard por uma linha muito pura.

Tomemos, por exemplo, o seu auto-retrato de 1931<sup>57</sup>. O quadro é uma espécie de cartão de visita, uma auto-apresentação do artista à sociedade que o acolhe. Recém chegado da Europa, nele Guignard aparenta uma maturidade jovial e não esconde a fissura no lábio superior. Mais curiosa, no entanto, é a ambiência que cerca a sua figura. Uma grossa coluna toscana, como as do fundo dos “Horácios”, de David, delimita todo o espaço à direita e sugere – faz adivinhar – uma espacialidade que, na verdade, não está representada – a coluna sustenta um “teto” que está fora dos limites da tela. Esse limite planar da tela, por sua vez, também é ambíguo devido à delimitação de um retângulo para além do qual a pintura tende a não se completar – nas bordas, a pintura “não está terminada”. Partido que também aparece em “Os noivos”, de 1937, este *non finito* intencional é uma “dica”, uma pista que deve conduzir o espectador à descoberta da filiação moderna do artista. Essa borda é uma verdadeira fronteira entre o real e a linguagem, uma terra de ninguém, em que a pintura se desvanece na materialidade do suporte, do formato, da convenção – é a pintura deixando entrever a face mais literal do que a suporta, um tecido possivelmente colado sobre madeira. É como se a pintura quisesse lembrar ao espectador que, embora fosse capaz de produzir uma ilusão, não se confundia com ela – era, outrossim, algo entre a imaginação e os meios, entre a idéia e a matéria, que ora se adensava como linguagem, ora se diluía na indefinição e na incompletude das margens.

O formato (62,2 x 50,6 cm), se dividido em três seções verticais de igual largura, teria seu último terço, à direita, ocupado pela coluna. No centro superior dos dois terços anteriores, a cabeça, a meio-perfil, sobressai contra um fundo borrascoso que a linha do horizonte, ameaçadoramente alta, empurra para frente. O primeiro plano é um tanto assaltado pelo mar encapelado. Uma atmosfera úmida e um céu construído com pinceladas cezarianas. A composição tem tons baixos em que predominam os cinza frios. Mesmo as cores da face fazem lembrar as de um retrato do século XV e é a linha que, como em Mantegna, por exemplo, medeia e realça os contrastes cromáticos muito discretos. Toda a meia face próxima à coluna, da testa até o queixo, é sombreada com os matizes de cinza presentes no mar, no céu e na coluna. De modo compensatório, os tons mais quentes do lado iluminado da face se irradiam pela atmosfera, particularmente

---

<sup>57</sup> Ver figura (5) no Anexo. (A partir da p. 113)

pelo céu, dando-lhe um calor de reminiscência, de origem, que os cinza, por si mesmos, não podem possuir. No centro inferior, Guignard representa um tecido brilhoso, uma seda talvez, que o veste sobre a gola branca. Uma aguada de terebentina levemente acarminada sobre um fundo cinza recebe a complexa arquitetura de pontos da estampa.

A altura total do formato é dividida ao meio pela linha do horizonte, que, por sua vez, coincide com a altura da boca. Os olhos, como que desviados no último instante, dão a impressão de responderem a um chamado. A composição, fortemente estruturada pelas simples relações espaciais que já descrevemos, faz esse movimento das órbitas oculares conferir um caráter de presteza àquela cabeça que quase nos saúda, ao notar-nos. Ele é o viajante que aporta, que atravessou aquele mar, sob aquele céu. A coluna, além de um recurso para adequar um formato largo demais para um retrato, é uma óbvia referência à cultura clássica de que Guignard se julga portador. Ela está, se atentarmos para o caimento do ombro do lado direito, atrás do artista, entre ele e a natureza e como que medeia, simbólica e especialmente, a relação entre ambos. O seu capitel, ao tocar o limite superior do formato, sustenta toda a estrutura espacial que torna a cena tão possivelmente verossímil quanto inverossímil, isto é, pode-se imaginar ali o contato com um telhado, com uma arqui-trave ou mesmo com coisa alguma, mas, pensando uma segunda vez, não será aquilo a pintura de um fundo pintado, de um cenário, de um pano de boca? Nesse caso, por amálgama e contaminação, não será também a figura uma espécie de ator desse teatro? Não estará ela contida igualmente naquela “dica”, no grande retângulo que emoldura toda a pintura?

“Molduras” pintadas não são e não eram propriamente uma novidade. Para prosseguir com Mantegna, pode-se dizer que ele e outros pintores do século XV gostavam de pintá-las, seja para acomodar uma pequena inscrição, seja para demonstrar algum aspecto da perspectiva. Algumas vezes elas ocupavam os quatro lados da tela<sup>58</sup>, em outras, eram não mais que uma pequena barra elegante na parte de baixo da pintura<sup>59</sup>. Seja como for, elas estão ali para um maior convencimento do espectador, isto é, elas não só compartilham da lógica interna da construção das imagens, como acrescentam-lhe um comentário, que é precisamente este: mesmo de fora, você (o espectador) e eu (moldura) estamos

<sup>58</sup> Ver figuras (6, 7 e 8) no Anexo. (A partir da p. 113)

<sup>59</sup> Ver figuras (9, 10, 11 e 12) no Anexo. (Idem)

dentro. Ou, dito de outro modo, tudo depende do plano vertical que cada corpo ocupa em relação a um olho ideal, onipresente, o fulcro a que acorrem os raios visuais. Do ponto de vista desse vórtice ótico que deve coincidir com a mirada do espectador, tudo se organiza referencialmente, ou seja, tudo é idealmente referido à distância que se encontra de um olho “humano”. Assim sendo, e é este o papel das molduras pintadas do século XV, se o quadro aumentar as suas dimensões, acabará, em um limite ótico talvez impossível, por nos incluir. As molduras do século XV, enfim, parecem dizer de um mundo transparente à perspectiva, um mundo demonstrável a partir de suas premissas e inescapável a partir da sua lógica.

Efeito inteiramente diverso nos proporciona a “moldura” do auto-retrato de Guignard. Para começar, ela parece estar “atrás” da pintura. Toda a pintura, como um enorme cromo, parece se adensar “sobre” ela. É como se uma nova camada, mas possivelmente não a última, constituísse o espaço pictórico como um campo instável e aberto que se deixa enquadrar sem, contudo, arrogar qualquer pretensão de eternidade, senão aquela da mudança contínua. Há uma descontinuidade entre o plano superficial da pintura, de resto muito tênue, e um outro, mais primitivo, que parece se movimentar de maneira independente (ou “inconsciente”) por trás da pintura. No caimento dos ombros, onde esse caimento toca a “moldura”, a linha desaparece para assumir a forma de borriffo ou de limite anterior, como se um lapso de tempo houvesse decorrido e a toda forma visível correspondesse um pentimento oculto. Como em um teatro de sombras, o que se mostra é uma projeção fugaz e enquadrada de um exercício de ilusionismo; o espectador pode suspeitar da sua própria vacuidade frente ao oceano daquela formatividade primitiva. O “recado” de Guignard parece ser esse – nossos papéis são circunstanciais e a linguagem é uma representação não da “realidade”, mas de algo semelhante a um Teatro Mágico, a face poética do real a que apenas “os loucos e os raros” são admitidos. Que o seu quadro não fosse interpretado assim, isso não o impedia de se apresentar ali tão galantemente atento aos nossos menores movimentos. Ele nos fita obliquamente, a cabeça puxada pelos olhos que se adiantaram para nos flagrar e, por um instante, nesse movimento antecipador das pupilas, tem-se a impressão de que toda a estabilidade da composição não é suficiente para evitar um colapso iminente. Aquele mar, aquela atmosfera, a coluna sombria, tudo será tragado pela profundidade de onde emergiu. Mesmo a

imagem do artista, esse jogo reflexivo, e o estabelecimento de uma mirada espectral de dentro da pintura para fora dela, esse espelhamento encantado, não estão tampouco imunes àquela circunscrição ontológica da moldura. “À frente” ou “por trás”, o que está na periferia do recorte, de certa forma, determina o seu conteúdo.

Tanto esse auto-retrato quanto “Os noivos”, ambos da década de trinta, têm uma face quase pedagógica. O recurso das bordas inacabadas, nesses trabalhos, contrasta com o cuidadoso acabamento do “centro”. Disso, resulta uma diferença em que a premeditação fica evidente. Faz parte, digamos, do estilo de Guignard, uma ocasional despreocupação com o acabamento e mesmo o uso expressivo dessas “falhas”. Não é isso – apenas – o que está presente nesses dois casos. Aqui se trata de obras cuidadosamente concebidas para a exposição de um programa, de uma determinada visão do artista sobre a sua poética. As “molduras pintadas”, desde o século XV, parecem reiterar a visão crítica do artista em relação aos princípios estéticos que o norteiam. Elas “voltam ao assunto”, insistem na existência desse assunto anterior e subjacente, dão-lhe uma conseqüência demonstrativa, constituem uma espécie de didática.

### 3.4

#### As gêmeas

No início dos anos quarenta, Guignard se dividia entre o Rio e Itatiaia, onde o hospedava o amigo Robert Donati, dono do Hotel Repouso. Desde a virada da década, Guignard enfrentava uma crise financeira e bebia demais. Amigos comuns pediram então ao senador Barros de Carvalho que acolhesse Guignard como hóspede na sua casa em Laranjeiras, no Rio, possivelmente por algumas semanas. Guignard viveu na casa da rua Rumânia por anos. Frederico de Morais descreve a residência do senador como ponto de passagem, ou de estadia, obrigatório para qualquer personalidade influente que visitasse a Capital Federal naqueles anos. Talheres de ouro e louça da Companhia das Índias, um aparelho diferente para cada dia da semana. Uma grande casa européia, um ambiente familiar para Guignard. O senador simpatizava com ele e encomendou-lhe a pintura de um teto para a sala de jantar (Morais, 1985). O trabalho se arrastou por muito tempo, por vários motivos. Em primeiro lugar, Guignard pintava a partir de

descrições e relatos do senador. O motivo do teto é Olinda, terra de Barros de Carvalho, onde Guignard jamais esteve. O resultado ficou muito bom, mas o conhaque do senador embalou, necessariamente, muitas noites de conversa. O segundo motivo são as dificuldades técnicas de se pintar um teto. No final do serviço, Guignard cobrou um pouco mais do que o combinado e o senador reagiu: “– Espera lá, não foi isso que combinamos!” Guignard se justificou dizendo que precisara comprar camisas novas por que o seu colarinho havia aumentado de número devido à posição em que era obrigado a pintar. A blague, que bem pode ser inteiramente verdadeira, dá uma idéia da relação de Guignard com seus clientes, algo entre o filial e o anedótico.

A pintura do teto é de 1943, mas Guignard já havia pintado, antes mesmo da sua passagem por Itatiaia, uma obra para Barros de Carvalho. Trata-se de um trabalho de 1940, pintado sobre madeira em um formato grande (111 x 130 cm) e pouco usual para os retratos do artista – o retrato das duas filhas gêmeas do senador, Lea e Maura<sup>60</sup>. Com essa obra, exposta no XLVI Salão Nacional de Belas Artes, de 1940, Guignard ganhou o que se costumava chamar de “Prêmio de viagem ao país na categoria moderno”, uma espécie de medalha de prata – a de ouro era o cobiçado “Prêmio de viagem ao exterior”. Aqui a história começa a se tornar de algum modo oficial, nessa premiação do retrato das filhas do senador. O quadro, porém, nada tem de “chapa branca”. Não é um quadro tolo sobre meninas dóceis e prendadas. Há um conflito latente sob aquela aparente igualdade, completamente desigual na verdade, quase antagônica, das gêmeas. Há uma tensão quase sexual que as mantêm presas ao pequeno sofá soturno.

Encomendas têm um lado bom; nunca se sabe o que vai cair em seu colo. Nesse caso, as filhas do senador se assemelham a um bom roteiro para um diretor de cinema. O cinema trabalha com uma grande equipe e não se costuma dar atenção ao fato de que um bom filme “autoral” é feito de muitas coincidências felizes: um bom roteiro, um produtor experiente e que saiba escolher o diretor certo, atores adequados e assim por diante. Uma pintura encomendada envolve menos gente, mas, no fundamental – o resultado – deve seguir a mesma regra da boa fortuna.

---

<sup>60</sup> Ver figura (13) no Anexo. (A partir da p. 1113)

Há algo de arquetípico na figura de gêmeos. Talvez o duplo (ou múltiplo) nascimento carregue, por si mesmo, uma simbologia erótica ligada à fertilidade abundante. Na mitologia grega, quando Zeus se apaixona por Leda e a seduz tomando a forma de um cisne, quatro gêmeos são gerados. Há um cartão original atribuído a Leonardo e reproduzido por seus discípulos<sup>61</sup> mostrando o exato momento em que os quatro gêmeos, dois meninos e duas meninas, vêm à luz – do interior de quatro ovos! Leda olha para seus rebentos, recém saídos da casca, enlaçada ao cisne lúbrico. Os dois meninos, Castor e Póllux, serão depois personagens de um quadro de Rubens: o “Rapto das filhas de Leucipus”<sup>62</sup>. As filhas do rei Leucipus estavam prometidas a dois primos de Castor e Póllux, mas – como quem sai aos seus não degenera – eles as raptam e têm filhos com elas. No quadro, duas beldades loiras, que não parecem se esforçar realmente para rechaçar o ataque, são arrebatadas. Presas às crinas dos cavalos dos gêmeos, duas crianças representam suas descendências. Há também uma curiosa composição de Filippino Lippi, “Alegoria da Música”<sup>63</sup>, em que a Musa Erato enlaça um cisne com uma espécie de cinto dourado. As duas crianças aladas para quem o cisne parece sorrir são possivelmente uma referência aos mesmos Castor e Póllux. O cisne tem também uma obscura ligação com Apolo, deus da música, devido à lenda de que ele (o cisne) “canta”, uma única vez, pouco antes de morrer. O Balé romântico deve ter se inspirado neste tema que, por esses labirintos de sentido, liga erotismo e morte.

Dois gêmeas sentadas em um sofá de madeira entalhada. Esse grupo, em plano tão aproximado que corta o corpo das gêmeas acima da altura dos joelhos, parece estar em um alpendre com piso azulejado limitado por uma mureta baixa, também pavimentada por azulejos. Ao fundo, como se houvesse uma abrupta diferença de altura após a mureta, descortina-se uma paisagem urbana um tanto fantástica que talvez conserve ainda um eco do que foi e do que é o bairro carioca de Laranjeiras. Campanários, prédios “franceses”, sobrados, praça, palmeira, uma mata nativa que desce dos morros e convive com as construções. Sobre tudo isso, um céu ventoso, povoado de nuvens ligeiras.

---

<sup>61</sup> Ver figura (14 e 15) no Anexo. (A partir da p. 113)

<sup>62</sup> Ver figura (16) no Anexo. (Idem)

<sup>63</sup> Ver figura (17) no Anexo. (Idem)

Esse é talvez o retrato de Guignard em que a luz do sol incide mais diretamente sobre a cena. Guignard costumava trabalhar com transparências, do claro para o escuro, camada por camada. Como era muito hábil e tinha muito controle sobre o que fazia, raramente acrescentava uma nova camada clara, de luz, sobre as velaturas. Ele “vinha trazendo” o quadro como um todo e o efeito final era freqüentemente homogêneo quanto à luz – Rodrigo Naves (1995) faz referência a uma “luz de abajur”. Essa técnica, Guignard desenvolveu ao longo dos anos e, em parte, foi sua resposta ao problema de adaptação à luz brasileira. Um excesso de luz vela a cor. Esse é, talvez, o motivo da recorrência dos ares brumosos, dos dias cinzentos, dos *cumulus ninbus*. A atmosfera aerada filtra e esparge a luz como um abajur. Em “Lea e Maura”, em um azul acinzentado pouco comum, temos o céu de um dia de inverno do Rio, o céu mais profundo e o sol frio, resabiado. Um vento alto dissolveu as nuvens em uma espécie de mar barroco e guirlandas vaporosas pousam sobre a cumeeira dos morros e sobre as cabeças das gêmeas. O dia lavado faz par com os vestidos brancos. Há sol, apesar de tudo, e uma camada de branco é acrescentada sobre a última velatura, ainda fresca, com pequenos toques de pincel, de modo que a cor do ante-braço e da mão da gêmea da direita é completamente calcinada pela incidência direta da luz. Essa última camada de branco, em toques mais ou menos adensados nessa ou naquela área, matiza todo o panejamento, os braços e os rostos. Ilumina as duas modelos e as recorta contra o sofá escuro.

Na parte de baixo, o quadro é construído em faixas horizontais. A almofada de veludo estampado carmim coincide com a “faixa” que representa a altura da mureta, atrás do sofá. Na realidade, haveria um ângulo de noventa graus entre o prolongamento dos planos da almofada e da altura da mureta, mas a pintura nos dá apenas uns poucos azulejos que apontam o mesmo ponto de fuga para nos lembrar disso. O efeito obtido com esse partido de construção é cezanniano, quer dizer, o sofá parece ser visto de frente e de cima ao mesmo tempo, com os planos frontais esbatidos como em uma *épura*, para baixo do eixo formado pela altura da mureta e, em certo trecho, pelo encontro do plano da almofada e o do encosto. A linha da cintura das modelos está igualmente sobre esse eixo de dobradura, de modo que a ambigüidade quanto ao espaço não é apenas “do fundo”. Poder-se-ia isolar o sofá e as moças e ver todo o resto como um pano-de-boca pintado. Poder-se-ia igualmente imaginar as duas gêmeas

sentadas em dois pequenos banquinhos ocultos e acrescentar o sofá ao pano pintado. Finalmente, as moças, divididas na altura da cintura como todo o resto da cena, têm o que Clement Greenberg (1997) saudaria como “tensão superficial”, são pouco mais que outra superfície decorada. Mas que superfície! Em nenhum outro retrato o talento decorativo de Guignard esteve tão vivo. Ele se desdobra na representação das pregas do vestido, da sua estamparia delicada, do branco perolado que realça a firmeza fluida das linhas escuras que contornam os braços e as dobras do pano. Que força verdadeiramente abstrata, quase matemática, ele extrai desses arabescos! Até o cabelo das moças, muito negro, cumpre uma função nessa geometria: emoldura os rostos e se confunde com as volutas do sofá.

Não fossem os vestidos iguais, Lea e Maura bem poderiam ser apenas irmãs, ou nem isso. Uma nos olha diretamente, seu corpo voltado para nós, as mãos cruzadas formando uma espécie de “x” sobre o sexo. A outra parece menos à vontade e suas pernas desviam-se, no último momento, da direção dos nossos olhos. Para conservar a frontalidade, ela tem que corrigir ligeiramente a posição do tronco; por isso sua mão direita avança e a esquerda pousa sobre seu antebraço. Na maioria dos retratos, há dois olhares envolvidos: o de quem olha e o de quem é olhado. O espectador é um pouco de cada coisa, assim como o retratado. Aqui, há um terceiro olhar. Um olhar oblíquo que está ciente dos outros dois, e que, de algum modo, olha esse olhar, fixa-se exatamente no vácuo daquela correspondência. Ela sabe do flerte da irmã e não quer exprimir desaprovação, mas tampouco ousa assumir a mesma atitude. Então, é com uma espécie de alheamento altivo, uma frieza medida, que ela enfrenta “aquilo”. Talvez “aquilo” fosse qualquer coisa àquela altura de sua vida, mas posar com a irmã para o hóspede do pai era algo realmente especial – e, até mesmo elas, talvez soubessem do quanto Guignard apreciava moças bonitas.

A gemação em si mesma serve de justificativa ontológica para a mimese. O nascimento de gêmeos confirma a possibilidade da matéria se duplicar, se animada pela mesma forma. Pintar gêmeos é pintar o mesmo do mesmo. Desse ponto de vista, aproximar idealmente as diferenças entre os gêmeos seria não mais que uma “correção necessária”. Guignard não é tão renascentista assim, pelo contrário. Ele parece dizer: “–vejam como são diferentes, apesar de tudo”. Nasceram juntas, sempre viveram juntas e protegidas pela família burguesa, são gêmeas, vestem-se igualmente e são diferentes. Aqui há talvez a idéia de uma

psicologia, nessa diferença que se estabelece entre as gêmeas, entre “iguais”. Essa condição antinômica – diferença entre iguais – uma formulação, portanto, que nega seus postulados, faz pensar em uma espécie de paralelismo entre a condição geminada e a poética do artista, sempre “igual” e sempre diferente da sua contrapartida natural, do seu duplo. A diferença entre as gêmeas, assim, é uma espécie de referência simbólica a esse abismo entre o mesmo e o mesmo do mesmo, entre a coisa e a sua representação. Estabelecer um campo crítico para afirmar essas diferenças, seja das coisas entre si, seja da linguagem frente à natureza, parece ser um dos objetivos “estratégicos” de Guignard.

Certa vez, em uma entrevista, ele se definiu como “moderno, mas com uma base clássica”<sup>64</sup>. Isso faz lembrar a frase atribuída à pintora Djanira: “–A minha pintura não é ingênua, eu é que sou”. Talvez as mulheres sejam mais argutas. Há uma grande distância entre produzir uma obra e compreender-lhe as implicações. Uma distância semelhante a que se estabelece entre o ser alguém e a compreensão do seu próprio funcionamento no mundo. O *insight* de Djanira é uma admissão de fracasso que seria perfeitamente adequada a Guignard, não fosse o fato de que, aparentemente, ele nunca se deu conta disso. Djanira era uma artista *naïf* ... Natural que defendesse sua obra dessa pecha. Guignard, de certa forma vítima do mesmo estigma, jactava-se de uma “base clássica”, incriminava-se, turvava a sua já difícil situação com as notas histriônicas do ridículo. Quem mais, às portas dos anos cinquenta, se sairia com essa? Esse é o motivo das aspas em “estratégico”, pois esse termo dificilmente se aplicaria a alguém que não enxergasse meio palmo à frente do nariz. Ou ainda pior, alguém que tivesse uma “estratégia negativa” – como o Brasil, às vezes parecesse ter sido cuidadosamente concebido para “não funcionar”.

Do ponto de vista de uma leitura mais que não-freudiana – anti-freudiana – a cegueira de Édipo pode ser interpretada não como um gesto de auto-expição, mas como o imperativo de “ver mais profundamente” – uma forma de entender o mito que explica o pintor cego, aquele que abdica de ver o mundo “como ele é” para vê-lo transfigurado. Guignard é essa espécie de possesso. Ele é possuído por essa cegueira ritual. É tragicômico vê-lo arrastar sua carreira entre a cachaça e os

---

<sup>64</sup> No questionário organizado e apresentado por Carlos Galvão Krebs a Alberto da Veiga Guignard, em Belo Horizonte, em fevereiro de 1948, lê-se: “*Em arte, segue alguma corrente ou escola? Qual? Arte moderna mais (sic) com base clássica*”. *Apud.* Zilio (s.d.) (O grifo é nosso)

salamaleques, mas essa infantilidade renitente talvez seja o preço a pagar por aquela transfiguração.

Finalmente, temos os dois cisnes que arrematam os braços do sofá. Muito fálicos, eles têm um contraponto na genitália feminina da estampa do veludo carmim, no espaço vazio entre as duas moças. Acima dessas pinhas sexuadas, levanta-se uma espécie de plexo negro que as abraça, por trás. Sentadas no colo desse ser monstruoso, as duas gêmeas são tão parecidas quanto diferentes. Uma é simétrica, relaxada, voluptuosa, penetrante; outra é angulosa, tensa, seca, crítica. Guignard tenta resolver este triângulo dividindo-se, como um Zeus indeciso, em dois cisnes. O primeiro faz a corte ao clássico, o segundo guarda o moderno. Um deus partido entre uma comunhão impossível e uma rejeição anunciada.

### 3.5

#### Palhaço

Estranha situação, os que doravante louvam a “modernidade” de Guignard faturam o seu “classicismo”. Tomam-no pelo que mais lhes convém. Exibem-no como “moderno” e o vendem “clássico”, ou vice-versa, conforme o gosto do cliente ou o interesse de quem vende. Por outro lado, os que torcem o nariz para o que lhes parece um equívoco evidente, uma farsa ou uma armadilha, vêm-se compelidos a contestar essa “modernidade” – e isso é tão reativo quanto perfeitamente compreensível.

Guignard pintou muito e por muito tempo. No início dos anos sessenta, ele era uma espécie de mercadoria barata e disponível para o nascente mercado de arte brasileiro. Um produto a ser divulgado, ele foi vendido como um “clássico moderno”, seja lá o que isso signifique, na verdade. Os adjetivos empregados nessa construção mercantil-ideológica eram apaziguadores: “lírico”, “ingênuo”, “infantil”, “brasileiríssimo”. Houve mesmo – e talvez, ao menos potencialmente, ainda haja – uma florescente indústria de falsificações da sua obra, tamanho era o “interesse do mercado”, por um lado, e, por outro, a desorganização completa ou mesmo a inexistência de registros confiáveis do próprio artista.<sup>65</sup> Especialmente

---

<sup>65</sup> De acordo com Morais (1979:14): “Na lista de suas obras, elaborada pelo próprio artista, confirma-se amplamente este comportamento generoso e displicente de Guignard. Pode-se ler, quase sempre em francês, observações desse tipo: “Flores”, 1931, “avec une inconnue”,

em seus últimos anos, em que a senilidade e o alcoolismo potencializaram-se mutuamente, é muitas vezes impossível assegurar a autenticidade das obras, mesmo daquelas cuja assinatura é autêntica.

Esta verdadeira confusão favorecia um vale-tudo no “mercado” que, por seu turno, divulgava o Guignard que lhe convinha. Apenas nos anos oitenta sua obra começou a ser revista e uma geração de críticos e historiadores buscou colocar alguma “ordem na casa”. Do ponto de vista dessa geração – em que se destaca o trabalho de Ronaldo Brito – recuperar Guignard era, sobretudo, esclarecer as suas relações com o moderno. De certo modo, nos anos oitenta, negar a modernidade de Guignard era salvar o que há de moderno nele. Estabelecida esta medida “saneadora”, Guignard, pouco a pouco, voltou a crescer – protegido, é verdade, por aquela “desqualificação”. Livre do fardo de provar sua “modernidade”, a floraram, mais ou menos imediatamente, os seus pontos de contato com o moderno.

Nesse ponto, gostaria de voltar à idéia do “Teatro Mágico” como uma espécie de dimensão oculta da sua obra. Essa expressão foi extraída de “O Lobo da Estepe”, o famoso e muito popular, a partir dos anos sessenta, romance de Hermann Hesse (s.d.), escrito em 1927. A idéia do teatro como local “mágico” provavelmente remonta às origens do teatro grego, mas, para Hesse, o romantismo alemão parece ser uma inspiração mais próxima. Também o expressionismo teve um projeto de “arte total” cuja realização acabada seria o teatro. É preciso que, de início, recordemo-nos do Teatro Mágico de Harry Haller, o alter-ego de Hesse no romance. O personagem, um intelectual atormentado, angustia-se com sua divisão interna entre qualidades humanas e natureza animal. É insociável e tem tendências suicidas – mais que isso, decide se suicidar no seu aniversário de cinquenta anos e passa a extrair dessa decisão a força para suportar o que lhe parece insuportável. É nesse estado de espírito mais ou menos permanente que ele vê uma tabuleta anunciando o Teatro Mágico, de que constam os dizeres: “Só para os loucos, só para os raros”. O tal teatro parece acontecer só para ele, embora haja outras pessoas nessas ocasiões, uma mulher em particular. Ela o ensina a dançar e ele recobra, por algum tempo, o gosto pela vida.

---

“Paisagem”, com o porteiro do sr. Luis, “Flores”, “óleo, entregue ao gerente do Café Pernambucano, em troca das despesas feitas com molduras”, desenhos oferecidos à Casa do Estudante do Brasil e Pró-Arte, água forte com o servente da Biblioteca Nacional, sala de estampas, etc.”

Na década de trinta, Guignard pintou outros auto-retratos além daquele já comentado na parte 3.3 deste capítulo. Um deles (Auto-retrato vestido de palhaço)<sup>66</sup>, ao menos, parece levar a sugestão de um Teatro Mágico a uma formalização quase literal, ou, nesse caso, literária. Guignard era o que se costuma chamar de sujeito animado; organizava bailes de carnaval, festas de Natal, enchia de entusiasmo os ateliers onde trabalhava com seus alunos e, possivelmente, os bares onde bebia. Talvez haja um pouco do “Gilles”, de Watteau, no seu “Auto-retrato vestido de palhaço” – aquela indizível melancolia. Esse auto-retrato de Guignard está provavelmente associado a bailes de carnaval que ele mesmo promovia na Pro-Arte, no Rio. Talvez, uma fantasia que ele de fato usou tenha sido a “inspiração”, mas o movimento seguinte, a “expiração”, resulta em um cenário que lembra as novelas alemãs do entre guerras, a própria pintura alemã do período e o que o cinema alemão – de Fassbinder, por exemplo – revelou-nos mais recentemente.

Mais que um palhaço triste, o quadro mostra um palhaço faminto. Magro e alerta como um vampiro, ele parece observar tristemente a sua presa, fora do nosso campo de visão e que só é possível imaginar. Comparado ao auto-retrato com a coluna toscana ao fundo, esse parece sua contrapartida má, complementar. Onde lá havia presteza e camaradagem, aqui há alheamento e distância. Em vez de o olhar nos flagrar, ele nos ignora, absorto. É quase o Mr. Hide daquele Dr. Jeckill. Também do ponto de vista técnico, o “Auto-retrato vestido de palhaço” é um Guignard dos mais “torturados”. Boa parte da face do palhaço tem uma camada áspera de tinta branca empastada, a mesma tinta branca que, mais diluída, contorna a parte de trás da cabeça e do barrete e que recobre, em grossas pinceladas, a roupa do palhaço no canto inferior esquerdo. A estrutura da composição é idêntica à do auto-retrato com a coluna; o espaço é igualmente dividido em três seções verticais de mesma largura ficando os dois terços da esquerda com a cabeça. Nesse caso, porém, ao invés da coluna, tem-se a “festa” no terço restante – na verdade, bem pouco dela, apenas um *clown*, reduzido a não mais que uma mancha branca, aparece ao fundo. O resto são apenas sugestões. Guignard preparou um fundo escuro, azul da Prússia, para os dois terços da esquerda. Depois cobriu esse fundo com os matizes de branco queimado

---

<sup>66</sup> Ver figura (18). (A partir da p. 100)

convenientes. Há uma fonte luminosa logo atrás (ao lado) da orelha do palhaço que rebrilha em um véu que desce do teto e faz limite com o terço da direita – uma espécie de véu diáfano exatamente onde, no outro auto-retrato, ficavam o céu e o mar. Há mesmo um traço escuro um pouco à direita da linha dos olhos que parece marcar o limite desse véu, que, abaixo, como se houvesse sido puxado e preso, toma uma forma mais irregular e possivelmente mais transparente. Por trás (ao lado, à direita) desse véu, a cena se ilumina e lá estão o *clown* e a festa que apenas se adivinha.

Aquela cena que parecia se mover sob a pintura no auto-retrato com a coluna emerge – de novo em três planos, o da figura, o do véu e o da festa. Mas, ao contrário do primeiro auto-retrato, é o terço da direita (onde ficava a coluna) que está mais recuado. Tal inversão acentua o caráter cenográfico do fundo – como um véu ou outro tipo qualquer de anteparo, pintado ou não. O que no primeiro auto-retrato era uma potencialidade, oculta pela ilusão de solidez e apenas suspeitável na indefinição das margens, ganha aqui uma face tanto mais explícita quanto fantástica. Tem-se a espacialidade de um salão, mas a presença insólita do palhaço nos adverte de uma realidade escorregadia. Talvez o Teatro Mágico como local, como instância propiciadora da sua poética, diga respeito a esse tipo de realidade deslizante, mais que a qualquer sólida irrealidade. Guignard pinta as coisas que vê, mas, muitas vezes, elas estabelecem a temporalidade movediça de um espaço simbólico, surreal, mágico.

Cerca de vinte anos depois, em 1955, Guignard pintou outro auto-retrato semelhante a esses dois<sup>67</sup>. A cabeça está um pouco mais ao centro e há uma representação de janela em perspectiva, no canto superior esquerdo. A figura, no entanto, continua entrando pela esquerda e o “plano americano”, assim como o esquema dos três terços, mantêm-se. Guignard nos olha como se o tivéssemos chamado, as pupilas voltadas em nossa direção sob as grossas lentes dos óculos. Seu olho direito parece morto, o esquerdo é imperioso. Sua boca é um pequeno buraco negro por onde ele parece arfar. Está, como se diria, alquebrado. Vem de trás a luz que ilumina as laterais do rosto e da cabeça, velando a faixa central da face. Ao fundo, a tinta diluída em terebentina forma um cenário incerto.

---

<sup>67</sup> Ver figura (19). (A partir da p. 113)

Harry Haller tem muitas semelhanças com Guignard. Também era um solteirão que morava em quartos alugados, um cavalheiro à antiga, um aquarelista amador e até mesmo as já notadas influências orientais que Guignard exhibe, Harry Haller as tinha em um campo, digamos, filosófico – isso para não mencionar o fato de que ambos “estavam” na Alemanha na mesma época. Na história, o personagem de Hesse se hospeda em um apartamento-sótão de uma casa da classe média alemã dos anos vinte. Ao partir, tão misteriosamente quanto chegou, entrega ao sobrinho da senhoria, um rapaz por quem se afeiçoara, os manuscritos e anotações que constituirão o romance. É esse rapaz, o “Editor”, quem nos apresenta a história de Haller com um longo Prefácio, tão ficcional, obviamente, quanto todo o resto. É interessante notar que o romance tem três narrações. A que se apresenta, a seguir, é, por assim dizer, a voz da razão; é a voz do “Editor”, com suas reflexões críticas sobre o material. Os motivos que me levam a transcrevê-la tornar-se-ão, espero, auto-evidentes.

“No que diz respeito às anotações de Haller, essas fantasias maravilhosas, às vezes doentias às vezes cheias de profundidade, [...] hesitaria em transmiti-las a outrem se nelas visse apenas as fantasias mórbidas de um pobre e solitário doente do espírito. Mas nelas vejo algo mais: um documento da época, pois a enfermidade anímica de Haller é, hoje o percebo, não o capricho de um solitário, mas a enfermidade do próprio tempo, a neurose daquela geração a que pertencia Haller, neurose que não atacava em absoluto os débeis e insignificantes, mas precisamente os fortes, os mais espirituais, os mais fortes.

Essas anotações — e é indiferente saber se nelas existe uma grande ou pequena dose de realidade — são uma procura [...]. Há momentos em que toda uma geração cai entre dois estilos de vida, e toda a evidência, toda a moral, toda salvação e inocência ficam perdidas para ela [...].

Lendo as notas de Haller, meditei muitas vezes nestas palavras. Haller pertence àqueles que se comprimem entre duas épocas, que vivem à margem de toda segurança e inocência, àqueles cujo destino é sofrer toda a incerteza do destino humano agravada como um tormento e um inferno pessoais. Nisto, segundo me parece, consiste o sentido que possam ter para nós suas anotações, e por isso me decidi a publicá-las. Quanto ao mais, não quero nem defendê-las, nem tampouco condená-las. Que o leitor o faça segundo sua própria consciência!”

### 3.6

#### As coisas

As coisas são seu ganha-pão. Não as coisas em si, mas sua transcrição poética. Não em palavras, mas em imagens. Formas que devem plasmar as coisas naquilo que elas têm de essencial, algo que está lá antes delas mesmas.

As flores são coisas mortas, duplamente mortas. Foram colhidas pelas mãos e pelos olhos e agora estão cantando como cisnes, no seu último momento. É uma classe muito especial de coisas. Indicam a germinação dos frutos, mas também uma pequena cena de morte. Quanto mais belas e exuberantes nas suas urnas, maior é o contraste.

E o que dizer das muito mortas paisagens de Guignard? Que estão mortas e que o vento as varreu. O céu de chumbo as congelou.

Todas essas coisas devem ser assim mesmo, impregnadas de eternidade tumular, para sempre acenando o seu adeus aos olhos desse mundo. Toda boa arte deve estar bem morta. O pintor é um morrente. Ele morre com as coisas, uma a uma. Depois arruma os esqueletos, os ossinhos calcinados, os dentes e as franjas. Há um horror pavoroso em toda boa paisagem.

Flores e paisagens bebem sangue. O pintor, cachaça.

Guignard morreu grandes mortes, mortes gloriosas.

Uma vez lhe perguntaram como sabia que um quadro estava pronto. Ele respondeu que era quando o quadro fazia “-TIMM!”... É quase lógico que esse tenha sido o último som que ouviu. Finalmente, aquela nota soou com tudo.