



**Flávio Rezende de Carvalho**

**Guignard e o outro moderno**

**Dissertação de Mestrado**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura, do Departamento de História da PUC-Rio.

Orientador: Prof. Ronaldo Brito Fernandes.

Rio de Janeiro  
Outubro de 2007

# **Livros Grátis**

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.



**Flávio Rezende de Carvalho**

**Guignard e o outro moderno**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura do Departamento de História do Centro de Ciências Sociais da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo assinada.

**Profº Ronaldo Brito Fernandes**

Orientador  
Departamento de História  
PUC-Rio

**Profº Marcelo Gantus Jasmin**

Departamento de História  
PUC-Rio

**Profª Vera Beatriz Cordeiro Siqueira**

Instituto de Artes  
UERJ

**Profº João Pontes Nogueira**

Vice-Decano de Pós-Graduação do Centro de Ciências Sociais  
PUC-Rio

Rio de Janeiro, 10 de outubro de 2007.

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da universidade, do autor e do orientador.

## **Flávio Rezende de Carvalho**

Graduou-se em Licenciatura Plena em História da Arte pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ) em 2003. Trabalhou como professor contratado do Colégio de Aplicação da referida universidade nesse mesmo ano e, em 2005, ingressou no Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-RJ). Atualmente é professor da Secretaria Municipal de Educação da Cidade do Rio de Janeiro.

### Ficha Catalográfica

Carvalho, Flávio Rezende de

Guignard e o outro moderno / Flávio Rezende de Carvalho ; orientador: Ronaldo Brito Fernandes. – 2007.

131 f : il. ; 30 cm

Dissertação (Mestrado em História)– Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

Inclui bibliografia

1. História – Teses. 2. História social da cultura. 3. Arte. 4. Modernidade. I. Fernandes, Ronaldo Brito. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de História. III. Título.

CDD: 900

## Agradecimentos

Agradeço aos professores e funcionários do Departamento de História da PUC-RJ,  
Ao CNPQ pelo apoio e, em especial,  
Ao meu orientador, Ronaldo Brito.

## Resumo

Carvalho, Flávio Rezende de. Fernandes, Ronaldo Brito (Orientador). **Guignard e o outro moderno**. Rio de Janeiro, 2007. 131p. Dissertação de Mestrado – Departamento de História. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

A presente dissertação procura situar a obra de Alberto da Veiga Guignard *vis-à-vis* o moderno, isto é, acrescentar-lhe uma visão contemporânea que a recoloque, problematicamente, para o conjunto da arte brasileira. Guignard, ao longo dos anos, acabou por assumir a face estável de um valor de referência. Ele é, para muitos, o maior pintor brasileiro do nosso primeiro modernismo. No entanto, este julgamento, acertado ou não, em nada contribui para o aprofundamento da discussão acerca da sua obra – pelo contrário – mantém-na cativa em uma espécie de mito funcional, isto é, como um “fato” convenientemente “já explicado”. Há algumas décadas, a historiografia de arte brasileira busca resgatá-lo dessa cristalização empobrecedora. Devemos citar Ronaldo Brito, Carlos Zilio e, mais recentemente, Rodrigo Naves, como alguns dos que deram origem e avançaram nessa revisão crítica. Minha intenção, dessa forma, é dar prosseguimento a esses estudos no sentido de investigar, tanto quanto possível a partir das obras elas mesmas, a possibilidade de se pensar uma modernidade distinta, oculta, deslocada, desviada, enfim, outra. Naturalmente, isso pressupõe a possibilidade da coexistência no tempo de múltiplas modernidades, muitas vezes contraditórias em relação ao “moderno”, e que exigem o exame de caso. Em Guignard, é o caso que exige essa hipótese. Ou imaginamos uma modernidade demarcada pelas vivências do artista, ou estaremos condenados a reproduzir, em maior ou menor grau, o quadro totalizante que o aprisiona e sistematicamente o rebaixa. Assim, mais uma vez, a obra de Guignard se coloca no centro de uma discussão mais ampla – um lugar que, na verdade, nunca deixou de ocupar.

## Palavras Chave

Arte; Modernidade; História.

## Abstract

Carvalho, Flávio Rezende de. Fernandes, Ronaldo Brito (Advisor). **Guignard and the other modern.** Rio de Janeiro, 2007. 131p. MSc. Dissertation – Departamento de História. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

This dissertation attempts to situate the work of Alberto da Veiga Guignard vis-à-vis the modern, that is, to shed upon it a contemporary light that repositions it problematically within the frame of Brazilian art as a whole. Guignard, over the years, ended up being rendered as the stable image of a reference value. He is, for many, the greatest Brazilian painter of our first Modernism. Nonetheless, such judgment, whether right or wrong, has in no way contributed to broaden the discussion of his work – on the contrary – it is kept in captivity as a kind of functional myth, that is, as a “fact” that has conveniently been “already explained”. Some decades ago, the Brazilian art historiography tried to rescue him from this unfavorable crystallization. Reference should be made to Ronaldo Brito, Carlos Zílio and, more recently, Rodrigo Naves, as some of those who have originated and developed such critical revision. My intention, therefore, is to resume and advance these studies in the sense of investigating, having as much as possible the works themselves as a starting point, the possibility of thinking a distinct, obscured, dislocated, deviated, at last, other modernity. Naturally, this presupposes the possibility of coexistence, in time, of multiple modernities, many times contradictory concerning the “modern”, which demand examination. In Guignard, it is the case that demands such hypothesis. Either we imagine a modernity marked by the experiences of the artist, or we will be doomed to reproduce, in a higher or lower degree, the totalizing frame that systematically imprisons him and undervalues him. Therefore, again, Guignard’s work is found at the center of a broader discussion – a place that, actually, it has never ceased to occupy.

## Keywords

Art; Modernity; History.

## Sumário

Introdução	10
1 O quadro	14
1.1 Arqueologia	14
1.2 O retrato	28
2 O sujeito	39
2.1 Vida	39
2.2 O Si Mesmo	58
2.3 Corte final	64
3 História	73
3.1 O sujeito	73
3.2 Cor	79
3.3 Guignard	83
3.4 As gêmeas	87
3.5 Palhaço	93
3.6 As coisas	98
4 Conclusão	99
5 Referências citadas	106
6 Bibliografia específica	108
7 Bibliografia	110
Anexos	112

## Lista de figuras

- Figura 1 - “Os noivos”. Alberto da Veiga Guignard. Óleo sobre tela, 58 x 48 cm, 1937. Museu Raimundo Castro Maya, RJ. 113
- Figura 2 – “Balões”. Óleo sobre tela, 55 x 45, (c.d.) 1937. Coleção particular de Múcio Leão. 114
- Figura 3 – “Paisagem Imaginária”. Guignard. Óleo sobre madeira, 110 x 180 cm, 1950. Coleção Ângela Gutierrez, BH. 115
- Figura 4 – “Noite de São João”. Guignard. Óleo sobre tela, 55 x 46 cm 1961. 116
- Figura 5 – “Auto-Retrato”. Guignard. Óleo sobre tela, 62,2 x 50,6 cm, 1931. Museu de Arte Contemporânea da USP, SP. 117
- Figura 6 – “A Apresentação no Templo”. Andrea Mantegna. Têmpera sobre madeira, 67 x 86 cm, 1460. Staatliche Museen, Berlin. 118
- Figura 7 – “Retrato de Giuliano de Médici”. Sandro Botticelli. Têmpera sobre madeira, 75,6 x 52,6 cm. (c.d.) 1476-1477. National Gallery of Art, Washington. 119
- Figura 8 – “Retrato de um homem” Baldassare Estense. 51 x 37 cm. Século XV (s.d) Museo Correr, Venice. 120
- Figura 9 – “Retrato de um homem ” Antonello da Messina. Óleo sobre madeira, 1474. Staatliche Museen, Berlin. 121
- Figura 10 – “Salvador do Mundo”. Antonello da Messina. Óleo sobre madeira, 39 x 30 cm, 1465. National Gallery, London. 122
- Figura 11 – “Madona com a criança bendita”. Antonello da Messina Óleo sobre madeira, 78 x 56 cm, (c.d.) 1475-1480. Gallerie dell'Accademia, Venice. 123
- Figura 12 – “La belle Ferronière”. Leonardo da Vinci. Óleo sobre madeira, 63 x 45 cm, 1490. Musée du Louvre, Paris. 124
- Figura 13 – “As gêmeas”. Guignard. Óleo sobre tela, 111 x 130, 1940 Museu Nacional de Belas Artes, RJ. 125
- Figura 14 – “Leda”. Leonardo da Vinci. Óleo sobre madeira, 69,5 x 73,7 cm, (c.d.) 1505-1510. Wilton House, Salisbury. 126

- Figura 15 – “Leda”. Leonardo da Vinci. Óleo sobre madeira, 130 x 77,5 cm, (c.d.) 1508-1515. Galleria degli Uffizi, Florence 127
- Figura 16 – “O Rapto das Filhas de Leucipus”. Pieter Rubens. Óleo sobre tela, 224 x 211 cm, 1617. Alte Pinakothek, Munich. 128
- Figura 17 – “A alegoria da música” ou “Erato”. Filippino Lippi. Têmpera sobre madeira, 61 x 51 cm, 1500. Staatliche Museen, Berlin 129
- Figura 18 – “Auto-Retrato vestido de palhaço”. Guignard. Óleo sobre Tela 41 x 33 cm, década de trinta. Coleção particular. 130
- Figura 19 – “Auto-Retrato”. Guignard. Óleo sobre tela, 48,5 x 38 cm, 1955. Coleção Sergio Fadel, RJ. 131

## Guignard e o outro moderno

### Introdução

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

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

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

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

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

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

---

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

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

Entendendo-se por hermenêutica um processo de interpretação em que o objeto é, por assim dizer, “construído” ao tempo em que é “interpretado”, talvez se possa entender um comentário de Ronaldo Brito<sup>2</sup>. De fato, o meu objeto de pesquisa propôs, ao longo do tempo, sua própria recriação interpretativa. Às vezes, foi com a “faca entre os dentes” que percorri caminhos inesperados, convencido de que se não me intimidasse, chegaria a fechar o círculo que estava desenhando. Um significado que se reconstrói, ou esta permanente reconstrução; será isso a hermenêutica?

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

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

---

<sup>2</sup> Ronaldo Brito, após uma última releitura, sugeriu que esta dissertação é uma hermenêutica.

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

# 1

## O Quadro

### 1.1

#### Arqueologia

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

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

---

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

Homem de poucas e difíceis palavras – tinha dificuldade de prolação devido ao lábio leporino, aristocrático e arruinado, boêmio e alcoólatra, Guignard passou pela vida como um fantasma gentil<sup>4</sup>. Viveu integralmente para a pintura e somente nela se exerceu, apenas ali tomou decisões conseqüentes. Sua vida pessoal é indescritivelmente frágil. Sem família, sem casa, sem dinheiro, um cavalheiro europeu do século XIX, educado na melhor tradição da arte européia, retorna e se estabelece no Brasil no início dos anos trinta. Para sobreviver, dá aulas de desenho para crianças e adolescentes na Fundação Osório; depois, na década de quarenta, na Escola Parque em Belo Horizonte; faz retratos, troca quadros por bebida, comida, aluguel... Com o tempo, um desregramento progressivo vai, pouco a pouco, penetrando mesmo em sua obra e algumas de suas últimas pinturas são de difícil determinação autoral. Ofertava a maioria de seus quadros e, se não havia quadros a ofertar – para uma moça bonita que acabara de conhecer ou para um velho amigo que o visitava – retocava um quadro de algum aluno e o assinava como seu, ofertando-o em seguida. Essa frouxidão, esse auto-plágio, favoreceu o trabalho dos falsários e Guignard talvez tenha sido – ainda hoje? – o mais falsificado dos “medalhões” do modernismo. Esclarecer de pronto o papel do próprio Guignard na construção dessa *persona* evitará que se o tome como vítima das circunstâncias.

Talvez o papel mesmo de pintor moderno estivesse já com seus dias contados. Vistas de hoje, as trajetórias de Marcel Duchamp e Jackson Pollock são ilustrativas da clivagem que se estabelecerá entre o “ser artista” e o “ser pintor”. Duchamp compreende um movimento mais amplo do conceito de arte e tem a pintura como um meio; Pollock<sup>5</sup>, por outro lado, identifica-se integralmente com a

---

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

Kant é um filósofo importante para a arte<sup>8</sup>, não no sentido de ter exercido uma influência direta sobre ela e sim porque enfrentou questões filosóficas

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

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

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

Kant entendeu, perfeitamente, que o corpo da sua filosofia criaria um problema para o conceito de Belo (Pascal, 2001:157).<sup>9</sup> Como tomá-lo (o Belo) como uma propriedade do objeto se o objeto, ele mesmo, estava, por assim dizer, fora do nosso alcance? Da natureza, para Kant, temos apenas a “forma”, uma instância inteiramente subjetiva. A tese dos juízos estéticos, em acordo com isto, liga a fruição da beleza à “forma natural”, não à natureza ela mesma. É em torno de um conceito de forma que a beleza é postulada. E ela – a beleza – é sempre uma postulação<sup>10</sup>, já que, quanto ao Belo, nada se pode imputar diretamente ao

---

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

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

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

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

objeto e sim tão somente à forma do objeto, por meio de uma faculdade de ajuizamento inteiramente subjetiva. Tal descoberta operou uma extraordinária mudança no escopo do que até então se chamava de “artes miméticas”. O Belo não está no objeto, mas na faculdade humana de fruir o Belo através do que Kant descreveu como “um livre jogo entre nossas faculdades” (Pascal, 2001:162).<sup>11</sup> Essa faculdade – do juízo estético – postula e reivindica uma universalidade, mas não pode prová-la objetivamente, como de resto, dada a sua natureza apriorística, nenhuma faculdade pode. Não é a natureza que explica o conhecimento e sim o contrário. Tampouco é o crime que explica as leis... Então, não é o objeto que explica o juízo<sup>12</sup>. Todas as regras acadêmicas das artes miméticas, a partir daí, começam a caducar. Toda a arte moderna se alinhou por esse novo sentido.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

---

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

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

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

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

---

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

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

Guignard é um artista difícil. A sua dificuldade talvez seja semelhante àquela que os pianistas enfrentam com Mozart: tudo parece fácil, até se tentar... Guignard tem uma clareza aparente, quase infantil. Está tudo lá, descrito à minúcia e é esta clareza, no entanto, que constitui seu mistério. Será assim, em uma chave um tanto cínica e doce-amarga, que Guignard retratará o seu casal de noivos<sup>17</sup>. Ele, fuzileiro, negro, fardado, de pé. Ela, uma inescrutável mulher negra, assentada e bem posta, como nas fotografias burguesas da época. “Os noivos”, de 1937 – oito anos depois do seu retorno definitivo ao Brasil – é, penso, uma obra-chave na trajetória de Guignard. Primeira de uma série de “retratos de família”, ela é um Guignard “na ponta dos cascos”, tinindo de vigor poético e clarividência.

## 1.2

### O retrato

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

---

<sup>17</sup> Ver figura (1) no Anexo (A partir da página 113)

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

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

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

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

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

trata aqui de uma decisão arbitrária quanto a caminhos, pois o quadro é um retrato antes de tudo, antes de qualquer consideração sobre seu significado. Os visitantes distraídos, que passam os olhos por aquele canto de parede onde o quadro está<sup>18</sup> – e eu, que me detenho para observá-lo – não escapam dessa certeza.

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## 2

### O Sujeito

#### 2.1

##### Vida

*La donna è mobile*

*Francesco Maria Piave*

Alberto da Veiga Guignard<sup>19</sup> tinha uma recordação infantil muito querida, da qual nunca se afastou. À medida que envelhecia, ela se transformou em motivo

---

<sup>19</sup> 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)<sup>20</sup>. 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

---

<sup>20</sup> “[...] 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).<sup>21</sup> 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).<sup>22</sup> 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 fãhoso 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).<sup>23</sup> Partem em lua de mel e lá, em Veneza, ela o troca por outro homem...

<sup>21</sup> 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.”

<sup>22</sup> “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.”

<sup>23</sup> “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.).<sup>24</sup> Ele aplicara a razão às coisas em uma

<sup>24</sup> 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.

Podem 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.<sup>25</sup> 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 Flamengo<sup>26</sup>. 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.<sup>27</sup> 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”.<sup>28</sup> 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”.<sup>29</sup>

<sup>25</sup> 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.”

<sup>26</sup> “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)

<sup>27</sup> “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)

<sup>28</sup> 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)

<sup>29</sup> “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,<sup>30</sup> 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”.<sup>31</sup>

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.<sup>32</sup> Ele tinha o dom de pedir

<sup>30</sup> “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.

<sup>31</sup> Depoimento de Amílcar de Castro, *Apud* Vários, 2005: 84.

<sup>32</sup> – “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.<sup>33</sup> 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.

<sup>33</sup> “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 ideológico<sup>34</sup>”, 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

---

<sup>34</sup> “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 interna<sup>35</sup>, 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 Pettoruti<sup>36</sup> 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.

---

<sup>35</sup> 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.

<sup>36</sup> 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).<sup>37</sup> 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”<sup>38</sup>, 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

<sup>37</sup> 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.

<sup>38</sup> Ver figua (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 imaginantes<sup>39</sup> 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

---

<sup>39</sup> 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”<sup>40</sup>, 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 Freire<sup>41</sup>, seu médico, que o convida a viver em sua casa. Estranho

---

<sup>40</sup> 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.

<sup>41</sup> “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.”<sup>42</sup> 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

<sup>42</sup> “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.<sup>43</sup> 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?

<sup>43</sup> 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 igrejinha?

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.<sup>44</sup> 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.

---

<sup>44</sup> “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.

### 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.

Aqui, 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 Moraes 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 (Moraes, 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 geminação 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.

## 4

### Conclusão

*There's no there, there.*

Gertrude Stein

Há uma face espectral na modernidade. O retrato de Dorian, os espelhos de Borges, o inconsciente de Freud, Frankenstein, Drácula, o ready made, o super-homem. Uma face inquietante, talvez má. Um pressentimento de desastre, uma sombra. Toda a arte moderna está impregnada desse outro que é o mesmo, dessa miragem (ou mirada) de dentro do espelho e, sobretudo, dessa impossibilidade crescente de se saber de que lado do espelho cada um está.

Quem é esse a quem chamamos de “um”? E quem é o “outro”? Essas perguntas, que definem o que se costuma chamar de relação sujeito-objeto, começam a ganhar indeterminação reflexiva desde o advento da revolução copernicana de Kant. Uma grande cesura corta, desde então, a teoria do conhecimento. O olho que vê não guarda mais aquela idealidade neutra e central que, se, por um lado, o apartava inteiramente do objeto, por outro, ligava-o a ele pelo elo da Criação. Sujeito e objeto eram, ambos, natureza. Kant retira o sujeito da natureza e o encapsula na sua humanidade.

O “outro”, ele mesmo, é inacessível. Tudo que conhecemos, conhecemos-lo através da nossa humanidade, essa diferença fundamental que carregamos em relação ao outro. É a nossa própria condição que conhecemos, projetada no outro, refletida do outro. A luz da razão se esbate nesse jogo reflexivo e ora retorna, na forma de impressões, ora se projeta como expressão. Nem a impressão, nem a expressão, contudo, se confundem com o outro. É esse processo que determina a autonomia da forma moderna, forma desprendida da “substância” do mundo.

No Renascimento, o artista olhava o mundo e via o mesmo. Em certo sentido, pela filosofia ou pela religião, via a si mesmo na Criação; em outro sentido, via o mundo ele mesmo, o que era absolutamente externo ao seu corpo, ao seu eu. De qualquer modo, o artista, sua visão e o mundo guardavam a identidade do mesmo. Essa é a condição de possibilidade da mimesis.

Kant introduz um problema nesse trânsito direto. O artista moderno olhará o mundo e verá o outro, que é o mesmo. Verá (não verá), desde Kant, por um lado, esse outro absoluto que é o ele-outro-mesmo, o incognoscível. Mas verá também, e isso é o que importa para a arte do período, um outro humano, que é o mesmo apenas para a humanidade – não se trata aqui da visão de cada um, inteiramente particular, mas da possibilidade mesma da visão, desta condição compartilhada pela razão humana. Melhor explicado: a condição humana pressupõe tanto a estrita subjetividade da experiência estética quanto postula uma universalidade para tal faculdade. O legendário “a pintura é coisa mental”, de Da Vinci, tenderá, cada vez mais, a ser entendido como “o objeto da pintura é coisa mental”, a “forma” é coisa mental. Para Da Vinci o “mental” unia, tornava o mesmo; para os modernos, o mental separa, circunscreve. A pintura, para Da Vinci, era a prova desse livre e direto trânsito existencial entre o sujeito e o objeto, entre a visão e a pintura, entre mente e matéria. Para os modernos, diferentemente, a pintura é a representação da mediação imposta pela condição (razão) humana à experiência, algo bem diverso.

A finitude da razão humana nos torna infinitamente solitários. Uma das conseqüências da circunscrição da razão à humanidade – desde o criticismo kantiano – é que ela abre um fosso também entre os homens, uns frente aos outros. Cada visão terá a sua particularidade, sua posição, sua possibilidade, e não há como estabelecer qualquer acordo prévio quanto ao valor de cada uma, exceto o de uma igualdade na diferença. A natureza, que anteriormente nos ligava a todos e a tudo, agora, isola-nos inteiramente. Cada um, cada visão, terá apenas a forma da natureza como referência comum – forma essa que, é claro, nunca estará dada – e não a natureza ela mesma. Exilados no mundo, órfãos da certeza, teremos de postular algum consenso, não propriamente quanto aos objetos, mas quanto à nossa faculdade de julgá-los. E o elemento dessa postulação será a forma. Do particular para o universal, a arte, como a ciência, deverá postular sua validade.

A pintura do final do século XVIII, com Turner e Constable, demonstra claramente essa passagem que conduz da natureza ao olho do artista. Não é mais a natureza, mas o que o olho humano vê da natureza. Como, no interior da retina, as imagens se constroem a partir da luz. Como a luz se espraia, como se expande, como se contrai ou se coagula. A natureza não está mais “lá”, oferecida... A

técnica tem que acompanhar um vertiginoso acontecer de impressões através de sínteses arrojadas, lançadas, tiradas da cartola do mágico. Nenhum Parnaso (embora Constable esteja mais próximo de uma versão inglesa de Parnaso). Vapores enfrentando tempestades, navios à vela, como fantasmas, a caminho do ferro-velho. Uma determinada concepção de mundo estava virando sucata também. Uma nova concepção de tempo e de história nos conduzirá, por sínteses sucessivas, de Turner a Mondrian.

De fato, esses dois artistas bem podem significar os extremos de um mesmo processo. Mas, é claro: há o outro. Há aquela área de sombra absoluta em que o ser das coisas é. Um lugar para além – ou para aquém – de qualquer representação. Um lugar que escapa à história e à razão. Talvez Nietzsche seja o desbravador desse território vital, mas será Duchamp quem o tornará um problema para a arte. O *ready made* não representa nada, não significa outra coisa além daquilo que ele é. O *ready made* é a coisa em si ao alcance de todos. Parece, então, que, em Kant, já estavam potencialmente subsumidos Nietzsche e Duchamp como o outro necessário – como o fantasma do Paraíso.

Têm-se, assim, dois tipos de alteridade moderna. Um deles escapa ao próprio escopo da modernidade, aos seus limites discursivos e conceituais, uma espécie de anti-modernidade absoluta. O segundo tipo é um outro humanismo, um pólo da modernidade que constitui, hoje, uma espécie de memória recalçada. É aqui que o cavalinho de Guignard está correndo. É aqui a sua aposta. É no tempo dessa outra história que o impulso inicial da sua obra atravessará quatro décadas de arte no Brasil.

Guignard parece ter resistido às pressões para mudar. Jamais aderiu ou se deixou seduzir por outra coisa que não fosse “sua pintura”. Esse sentido muito preciso do seu ofício, adquiriu-o em sua formação alemã. O artista, nessa concepção, é um núcleo auto-suficiente, uma unidade inteiramente autônoma e preparada para a guerra, uma célula terrorista independente, um revolucionário de carteirinha. Isso é ser moderno, é aqui que o artista se encontra com a marcha da história. Não em qualquer exterioridade e sim em um sentido interno de tempo. O tempo da obra.

Seria ridículo pensar em Guignard como um panfletário. No entanto, é igualmente tonto pensar o seu moderno sem perceber o “projeto” que o engaja. O humanismo de Guignard é uma militância poética. É na sua obra que vão estar

em jogo, ainda que circunstancialmente, as questões do Brasil, e não inversamente. Há um sentido de interioridade, de conversão do natural ao cultural, de depuração do real a um substrato arquetípico. Mas há um outro movimento subjacente que constrói, ao mesmo tempo, a ponte entre a unidade sempre e de novo recém-conquistada (ou requerida) e uma universalidade implícita. Pode-se reconhecer o Brasil justamente nesta dupla e antinômica requisição. O Brasil nunca está dado, estabelecido, ele não está propriamente lá, mas em um recuo que o situa a meio caminho entre o empírico e o simbólico, entre a piada e o crime, seja como for, no limiar da participação do espectador.

É impossível ver Guignard sem pagar para ver o seu jogo, sem o “engajamento” necessário, sem dar o passo. Essa idéia moderna, o que Marx chamou de “propriedade comum” da humanidade, liga então o espectador à sua condição histórica pela intersubjetividade da forma. É a disciplina formal do pintor que, em última instância, garante as condições de possibilidade dessa identificação universal.

Há uma tradição romântica que expressa a percepção moderna de que “Em nossos dias, tudo parece impregnado do seu contrário” (Berman, 1998: 19). Buscar a “verdadeira civilização” entre os nativos das Ilhas, como fez Gauguin, buscar, como Lautrec, a virtude no vício, o belo no feio, buscar o universal no particular. Guignard inverte, um a um, estes direcionamentos – o que o vincula, negativa mas inexoravelmente, ao sentido de todos eles. Sua obra é impregnada desses jogos prismáticos, desse outro spectral, cujo ponto de vista ela assume.

A idéia que tomou forma nesse trabalho é a de que há uma modernidade em que Guignard figura sozinho. Essa solidão, contudo, parece ser um dado geográfico e cultural. Guignard – vale a ousadia da afirmação – tem “irmãos” mais ou menos desconhecidos em todos os museus europeus, especialmente os alemães, cujos acervos contemplem as décadas de vinte, trinta e mesmo quarenta.

Dessa forma, não mais solitariamente e sim como parte de um fenômeno abrangente, que desborda os marcos nacionais, a modernidade de Guignard, enquanto tal, nunca teve condições de ser melhor definida, mais acuradamente investigada. Certamente, aqueles “irmãos espirituais” de Guignard gozam de posição mais pacífica na história da arte dos seus respectivos países. Fazem parte do diálogo instaurado entre diferentes possibilidades do moderno e cumprem o seu papel nesse jogo de contraposições. O que é muito próprio a Guignard – além

dele mesmo, um pintor muito acima da média – é que lhe falta um interlocutor à altura. Onde está aquela modernidade estrita, da qual Guignard seria, digamos, o outro pólo? Onde está o par dialético de Guignard? Em Portinari? Aí começa o *embroglio*. É claro que não me refiro à pessoa de Portinari, nem mesmo ao seu papel e ao que ele representa – um modernismo de fachada, de Escola, o que Yve-Alain Bois certa vez definiu, referindo-se a outro contexto, como a “face pública” do cubismo, ou talvez nem isso. Refiro-me, antes, às características gerais da modernização cultural do país e às distorções que esse processo produziu. Aliás, a própria presença de Portinari nessa discussão é uma delas. E o que dizer do meio de arte, da crítica, do mercado? Guignard encontrou aqui um cenário cultural não muito diferente daquele dos “pintores viajantes” do século XIX. Viveu, por assim dizer, de fazenda em fazenda.

Especular sobre os rumos que sua carreira teria tomado em outras circunstâncias é ocioso, mas esclarecer a cena cultural em que ela efetivamente aconteceu pode ter alguma utilidade. A ausência de um campo de arte que respondesse criticamente à sua produção – seja com outras obras, seja com material crítico-teórico – criou aquela solidão. É essa falta que distorce, ainda hoje, as compreensões que lhe são dirigidas. Apenas na década de cinquenta, com as primeiras experiências concretistas, algo semelhante a um campo de arte começou a se formar no Brasil; e somente na década seguinte – Guignard morreu em 1962 – um mercado de arte conheceu caminho similar.

Guignard é um artista delicado, não tem o estofamento necessário à sustentação da modernidade “inteira”, que pressuporia múltiplas florações. Aliás, nem mesmo Picasso seria capaz disso: para que ele pudesse ser Picasso, havia Matisse e – sempre houve – “a França profunda”. Guignard, então, fracassa; a sua modernidade rui com a outra – ou melhor, sem a outra – que é mais pesada, mesmo quando ausente, e a arrasta. Faltou-lhe o contraste necessário.

O mais curioso, no entanto, é que a consumação final desse destino – mais que previsível, inevitável – não é de todo má para Guignard. Ele cai, milagrosamente, em pé. Mais firme à medida que se distancia e se destaca dos engajamentos estéticos e ideológicos da modernização brasileira. Por um desses estranhos paradoxos que fazem pensar em uma história com o sinal invertido, a demarcação dos limites da sua modernidade, empreendida, na década de oitenta,

por Ronaldo Brito, salvou-o da cova rasa da indistinção. Mais que isso, deixou-o em seu próprio terreno, um pouco antes da *débâcle*.

Guignard pertence a uma modernidade profundamente enraizada em um humanismo não aderente à racionalização que deu a tônica da arte moderna, a partir dos anos vinte – o “*Les Demoiselles d’Avignon*” é de 1907 e “A fonte”, o primeiro *ready made*, é de 1916. De certa forma, o *ready made* assumiu o papel de “outro moderno” e, desde então, o pós-impressionismo de Guignard – embora se aproxime de Duchamp no surrealismo, movimento de que ambos “participaram” com reservas (e certamente com objetivos muito diferentes) – assumiu uma face anacrônica, perdeu as suas prerrogativas de interlocutor moderno – prerrogativas estas que, para Greenberg, reveladoramente, o surrealismo nunca possuiu.

Algo nessa perda ressoa ainda em nossas vidas, em nossa maneira de ser, de estar e de conviver. O “homem profundo”, o sujeito da psicanálise, o *Self* de Jung, o mago para os místicos, o poeta, todas essas possibilidades, agora impossíveis, ressoam em Guignard. Isso pode ter alguns significados.

Do ponto de vista historicista, terá ocorrido um cancelamento da dialética que informava o processo da arte moderna do Ocidente. O cubismo foi, estética e culturalmente, a violência simbólica imanente a um momento em que um dos “modernos possíveis” se afirma como único e legítimo. Ainda desse ponto de vista, o *ready made*, contudo, nasce desse triunfo cruento, projeta-se como um fantasma que ameaça o vencedor no seu próprio campo conquistado, estabelecido, e inaugura um novo momento e um novo patamar para a crise. De certa forma, o *ready made* confronta todo o processo, os vivos e os mortos, de maneira que, ao menos para a nossa contemporaneidade, Guignard, em tese, está tão vivo, ou tão morto, quanto Picasso.

Esse novo patamar de conflito tem, por isso mesmo, o poder de obliterar a percepção contemporânea da disputa e da ruptura anteriores. A modernidade de Guignard, assim, quando chega a ser percebida, tende a assumir os termos da sua cara-metade; não passa de uma contrafação romântica e, esteticamente, um tanto reacionária. A reconstituição histórica das razões dessa modernidade guignardiana jaz, enquanto possibilidade, no mesmo limbo de estranhamento e de alteridade em que aquelas mencionadas possibilidades “humanas” foram esquecidas ou perdidas.

A narrativa totalizante da história, que contrapõe dialeticamente dois pólos, contudo, pressupõe um agente que a formule nesses termos e que possa conduzir, tanto à narrativa quanto aos fatos, a um fim localizado no futuro. Um autor, seja da arte, seja da história, deve possuir essa propriedade. Ora, mas é precisamente esse lugar da subjetividade que está em questão, desde o aparecimento do *ready made*. Assim como o objeto de arte assumiu uma condição “problemática”, a ausência dessa subjetividade perfeitamente recortada implicou um caráter problemático também para os objetos da história.

É como não ter mais a chave (o ponto de inflexão, o narrador incontestado nessa função, a condição de possibilidade das “grandes narrativas”) do passado e tampouco a do nosso próprio tempo, como se a linha contínua do tempo se houvesse partido e o futuro, perdido seu discurso. A arte e a própria história enfrentam agora o desafio de se reinventarem para seus respectivos objetos. É preciso inventar a arte e a história de Guignard.

## 5

### Referências citadas

ALTHUSSER, Louis (1972). **Montesquieu a Política e a História**. Editorial Presença.

ARGAN, Giulio Carlo (2003). **História da Arte Italiana**. 3 volumes. Cosac Naify.

\_\_\_\_\_. Giulio Carlo (1992). **Arte Moderna** – São Paulo: Companhia das Letras

\_\_\_\_\_. Giulio Carlo (s.d.). **Guia de História da Arte**. Estampa.

\_\_\_\_\_. Giulio Carlo (s.d.\*). **Arte e Crítica de Arte**. Estampa.

BENJAMIN, Walter (1986) **Obras escolhidas** vs. 1, 2 e 3. Brasiliense.

BERMAN, Marshall (1998) **Tudo que é sólido desmancha no ar**. Companhia das Letras.

BOBBIO, Norberto (1991). **Thomas Hobbes**. Rio de Janeiro: Campus.

BRITO, Ronaldo (1983). **Só olhar**. In. A modernidade em Guignard. Carlos Zílio (Coord.). PUC-RJ – Empresas Petróleo Ipiranga.

BRUGGER, Walter (1988). **Diccionario de Filosofia**, Barcelona: Editorial Herder.

CHÂTELET, François (1994). **Uma história da Razão** – Entrevistas com Émile Noël. Jorge Zahar Editor.

CLARK, Kenneth (s.d). **Civilização**. Martins Fontes / Editora Universidade de Brasília.

COUTINHO, Wilson (s.d). **O complexo de Emílio**. In. A modernidade em Guignard. Carlos Zílio (Coord.) – PUC RJ – Empresas de Petróleo Ipiranga.

DANTO, Arthur C. (1997). **Después del fin del arte**. Paidós.

DELEUZE, Gilles (s. d.). **A filosofia crítica de Kant**. Edições 70, s. d.

FOUCAULT, Michel (1988). **As palavras e as coisas**. Martins Fontes.

FROTA, Lélia Coelho (2005). **Guignard: arte, vida**. In. 1896-1962. Alberto da Veiga Guignard. Catálogo de Exposição. Pinakothek (Org.), Rio de Janeiro: Pinakothek.

GILBERT, Felix (1965). **Machiavelli and Guicciardini**. Princeton, Princeton University Press.

GOMBRICHT, E. H. (2000) **Meditações sobre um cavaleiro de pau**. Edusp.  
GREENBERG, Clement (1997). **Clement Greenberg e o debate crítico**. Jorge Zahar.

GUINSBURG, O-J (2002). **O expressionismo**. Perspectiva, 2002.

GUMBRECHT, Hans Ulrich (1998). **Cascatas de Modernidade**. In. A modernização dos sentidos. Ed. 34.

HEGEL, G. W. F (2001). **Cursos de Estética I**. Martins Fontes, 1997.

HELLER, Agnes (1982). **O homem do Renascimento**. Lisboa: Editorial Presença.

HESSE, Hermann (s.d). **O lobo da estepe**. Editora Record.

JUNG, C. G. (1996). **O homem e seus símbolos**. Nova Fronteira.

KAPROW, Allan (1999). **O legado de Jackson Pollock**. In. O Percevejo, n 7 – UNIRIO, 1999.

MERLEAU-PONTY, Maurice (1984). **Textos Selecionados** – Coleção Os Pensadores. Victor Civita.

MORAIS, Frederico (1979). **Alberto da Veiga Guignard**. Rio de Janeiro: Monteiro Soares.

\_\_\_\_\_. Frederico (2000). **O humanismo lírico de Guignard**. In. O humanismo lírico de Guignard. Catálogo de Exposição. Noemia Buaque de Hollanda (Org.). Associação de Amigos do Museu Nacional de Belas Artes.

NAVES, Rodrigo (1996). **A forma difícil: ensaios sobre arte brasileira**. São Paulo: Ática.

PASCAL, Georges (2001). **O Pensamento de Kant**. Editora Vozes.

YOURCENAR, Marguerite. **A obra em negro**. Nova Fronteira, 1981.

ZÍLIO, Carlos (Coord.) (s.d). **A modernidade em Guignard**. Rio de Janeiro: PUC/RJ Empresas Petróleo Ipiranga.

## 6

### Bibliografia Específica

ALBERTO DA VEIGA GUIGNARD, 1896-1962. Rio de Janeiro: Edições Pinakotheke, 2005. Catálogo de Exposição. Max Perlingeiro (Apresentação). Pinakotheke (Organização).

BOGHICI, Jean (Org.). *O humanismo lírico de Guignard*. Apresentação Frederico Morais; coordenação Noemia Buarque de Hollanda. Rio de Janeiro: MNBA, 2000.

FROTA, Lélia Coelho. *Guignard: arte, vida*. Rio de Janeiro: Campos Gerais, 1997.

GUIGNARD. *Uma seleção da obra do artista*. Curadoria Sônia Salzstein; apresentação Marilena Chauí. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 1992.

KLINTOWITZ, Jacob. *A cor na arte brasileira: 27 artistas representativos*. São Paulo: Volkswagen do Brasil, 1982.

LEITE, José Roberto Teixeira. *500 anos da pintura brasileira*. Produção Raul Luis Mendes Silva, Eduardo Mace. s.l.: Log On Informática, 1999. 1 CD-ROM Multimídia.

MORAIS, Frederico. *A Olinda de Guignard na casa de Barros de Carvalho*. Apresentação Gerardo Mello Mourão. Rio de Janeiro: RIOARTE/Fundação Nacional Pró-Memória, 1985.

\_\_\_\_\_. Frederico. *Alberto da Veiga Guignard*. Rio de Janeiro: Monteiro Soares, 1979.

\_\_\_\_\_. Frederico. *Guignard*. São Paulo: Centro de Artes Novo Mundo, 1974.

NAVES, Rodrigo. *A forma difícil: ensaios sobre arte brasileira*. São Paulo: Ática, 1996.

\_\_\_\_\_. Rodrigo. *A Maldade de Guignard*. In: Museu Lasar Segall. *Guignard: Uma seleção da obra do artista*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura/Prefeitura do Município de São Paulo, 1992. p.11 - 14.

NEVES, José Alberto Pinho. *Improviso para Guignard*. Juiz de Fora: Gráfica Oficina de Impressão, 1996. Catálogo de Exposição.

PONTUAL, Roberto. *Entre dois séculos: arte brasileira do século XX na coleção Gilberto Chateaubriand*. Prefácio Gilberto Chateaubriand; apresentação M. F. do Nascimento Brito. Rio de Janeiro: Jornal do Brasil, 1987.

VIEIRA, Ivone Luzia. *A Escola Guignard na cultura modernista de Minas: 1944-1962*. Pedro Leopoldo: CESA, 1988.

ZANINI, Walter (Org.). *História geral da arte no Brasil*. Apresentação Walther Moreira Salles. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles: Fundação Djalma Guimarães, 1983. 2 v.

ZILIO, Carlos (Coord.) *A modernidade em Guignard*. Rio de Janeiro: PUC/Empresas Petróleo Ipiranga, s.d

## Bibliografia

- ADORNO, Theodor W.. **Prismas (Crítica cultural e sociedade)**. Atica, 1997.  
 \_\_\_\_\_. **Teoria estética**. Martins Fontes, 1988.
- AMARAL, Aracy A.. **Artes Plásticas na Semana de 22**. São Paulo: Editora 34, 1998.
- ARENDT, Hannah. **Lições de Kant**. Dumara, 1993.
- ARGAN, Giulio Carlo. **Arte e crítica de arte** / Giulio Carlo Argan; tradução Helena Gubematis – 2ª ed. – Lisboa: Estampa, 1995.  
 \_\_\_\_\_. **História da arte como história da cidade** / – São Paulo: Martins Fontes, 1995.  
 \_\_\_\_\_. **Clássico anticlássico**. Companhia das Letras, 1999.
- ARISTÓTELES. Poética. **Ars Poetica**, 1992.
- BASBAUN, Ricardo. **Arte brasileira: textura, dicções, ficções, estratégias**. Rio de Janeiro:
- BRITO, Ronaldo. **Neo-Concretismo** (Espaços da arte brasileira). Cosac e Naify, 1999.  
 \_\_\_\_\_. **Fato estético e imaginação histórica**. In: Cultura. Substantivo plural. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.  
 \_\_\_\_\_. **O moderno e o contemporâneo** (o novo e o outro novo). In: Basbaum, Ricardo (Organizador). **Arte brasileira: textura, dicções, ficções, estratégias**. Rio de Janeiro:  
 \_\_\_\_\_. **Rios Ambiciosos**, 2001.
- COLQUHOUN, Alan. **Racionalismo: um conceito filosófico na arquitetura**. Revista Gávea n. 9.
- CONDURU, Roberto. **A pólvora e o nankin**. Revista Gávea n. 7.
- FOUCAULT, Michel. **Isto não é um cachimbo**. Paz Terra. 1998.  
 \_\_\_\_\_. **A ordem do discurso**. Loyola, 1997.  
 \_\_\_\_\_. **A arqueologia do saber**. Forense, 1995.
- FRANCASTEL, Pierre. 1905 – 1970. **Pintura e Sociedade** / Pierre Francastel; tradução Elcio Fernandes – São Paulo: Martins Fontes, 1990.

GREENBERG, Clement. – **Estética doméstica**. Cosac & Naify, 2002.

HABERMAS, Jürgen. **O Discurso Filosófico da Modernidade** – São Paulo: Martins Fontes, 2000

HEGEL, G. W. F. **Filosofia da História**. Editora UNB (s.d)

JUDD, Donald. **Especific Objects**. In. Arts Yearbook 8 – Nova York, 1965

KOSUTH, Joseph. **Arte depois da filosofia**. Revista Malasartes, n 1. 1975

PETERS, Michael. **Pós-estruturalismo e Filosofia da Diferença**. Autêntica Editora. s.d.

KANT, Immanuel. **Crítica da faculdade do juízo**. Forense Universitária, 1993.

MERQUIOR, José Guilherme Alves. **Formalismo e tradição moderna: o problema da arte na crise da cultura**. Forense Universitária; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo (EDUSP), 1974.

\_\_\_\_\_. **Arte e sociedade em Marcuse, Adorno e Benjamin: ensaio crítico sobre a escola neohegeliana de Frankfurt**. Tempo Brasileiro, 1969.

MORAES, Eduardo Jardim de. **Limites do moderno** (o pensador estético de Mario de Andrade). Dumara, 1999.

PANOFSKY, Erwin. **Idea: contribuição à história do conceito da antiga teoria da arte** / Erwin Panofsky; tradução Paulo Neves – São Paulo: Martins Fontes, 1994.

\_\_\_\_\_. **Significado nas artes visuais**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

WÖLFFLIN, Heinrich. **Renascença e Barroco**. Editora Perspectiva, 2000.

ZÍLIO, Carlos. **A querela do Brasil**. Rio de Janeiro: Funarte, 1982.

## **ANEXOS**

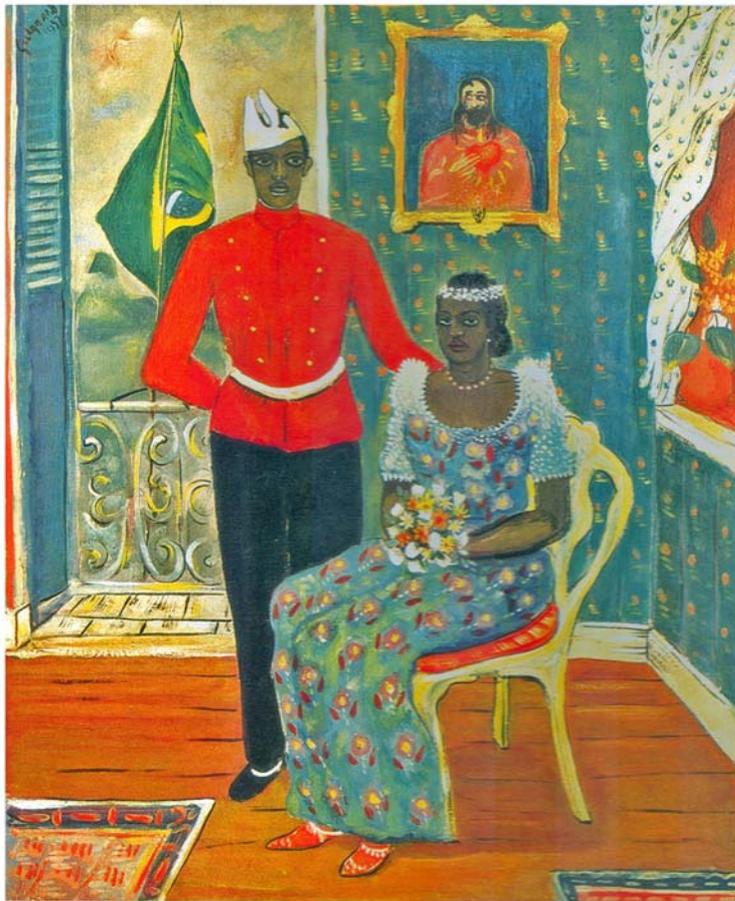


Figura 1 - "Os noivos". Alberto da Veiga Guignard. Óleo sobre tela, 58 x 48 cm, 1937. Museu Raimundo Castro Maya, RJ.

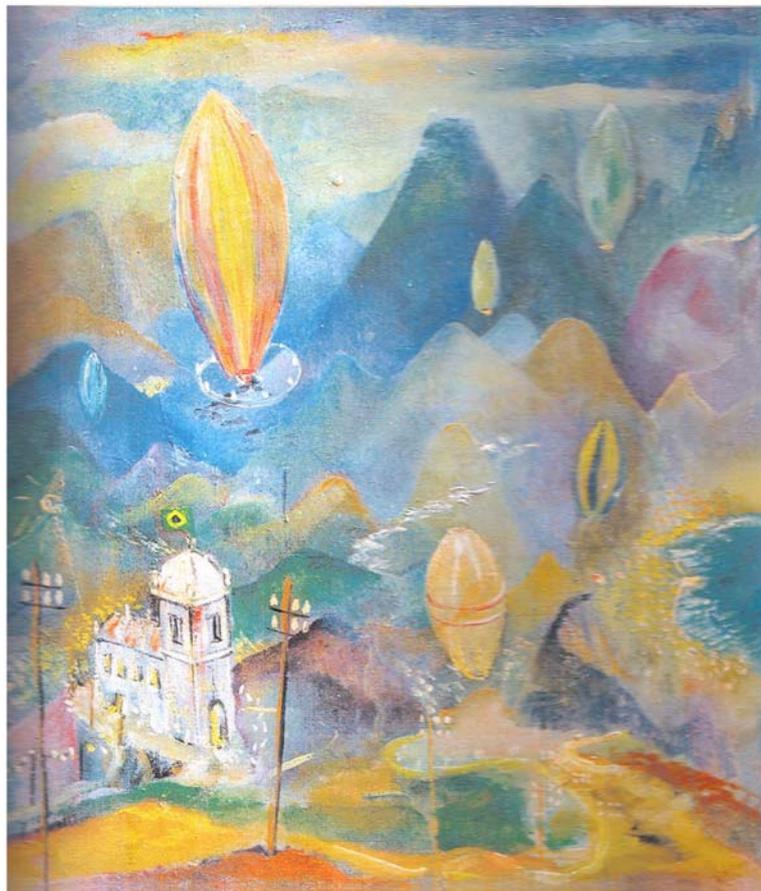


Figura 2 – “Balões”. Óleo sobre tela, 55 x 45, (c.d.) 1937. Coleção particular de Múcio Leão.



Figura 3 – "Paisagem Imaginária". Guignard. Óleo sobre madeira, 110 x 180 cm, 1950. Coleção Ângela Gutierrez, BH.



Figura 4 – “Noite de São João”. Guignard. Óleo sobre tela, 55 x 46 cm, 1961.



Figura 5 – "Auto-Retrato". Guignard. Óleo sobre tela, 62,2 x 50,6 cm, 1931. Museu de Arte Contemporânea da USP, SP.



Figura 6 – “A Apresentação no Templo”. Andrea Mantegna. Têmpera sobre madeira, 67 x 86 cm, 1460. Staatliche Museen, Berlin.



Figura 7 – “Retrato de Giuliano de Médici”. Sandro Botticelli.  
Têmpera sobre madeira, 75,6 x 52,6 cm. (c.d.) 1476-1477.  
National Gallery of Art, Washington.



Figura 8 – “Retrato de um homem” Baldassare Estense.  
51 x 37 cm. Século XV (s.d) Museo Correr, Venice.



Figura 9 – “Retrato de um homem ” Antonello da Messina.  
Óleo sobre madeira, 1474. Staatliche Museen, Berlin.

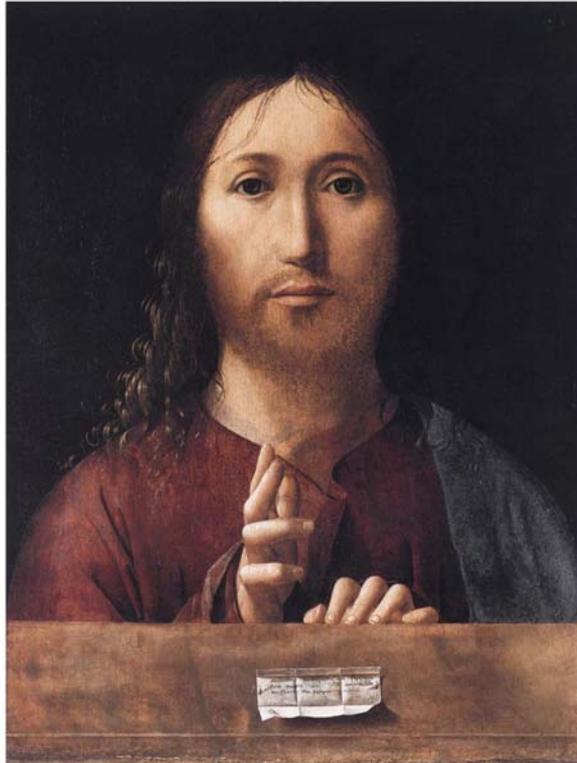


Figura 10 – “Salvador do Mundo”. Antonello da Messina. Óleo sobre madeira, 39 x 30 cm, 1465. National Gallery, London.



Figura 11 – “Madona com a criança bendita”.  
Antonello da Messina. Óleo sobre madeira, 78 x 56 cm,  
(c.d.)1475-1480. Gallerie dell'Accademia, Venice.



Figura 12 – “La belle Ferronnière”. Leonardo da Vinci. Óleo sobre madeira, 63 x 45 cm, 1490. Musée du Louvre, Paris.



Figura 13 – “As gêmeas”. Guignard. Óleo sobre tela, 111 x 130, 1940  
Museu Nacional de Belas Artes, RJ.



Figura 14 – “Leda”. Leonardo da Vinci. Óleo sobre madeira, 69,5 x 73,7 cm, (c.d.) 1505-1510. Wilton House, Salisbury



Figura 15 – "Leda". Leonardo da Vinci. Óleo sobre madeira, 130 x 77,5 cm, (c.d.) 1508-1515. Galleria degli Uffizi, Florence

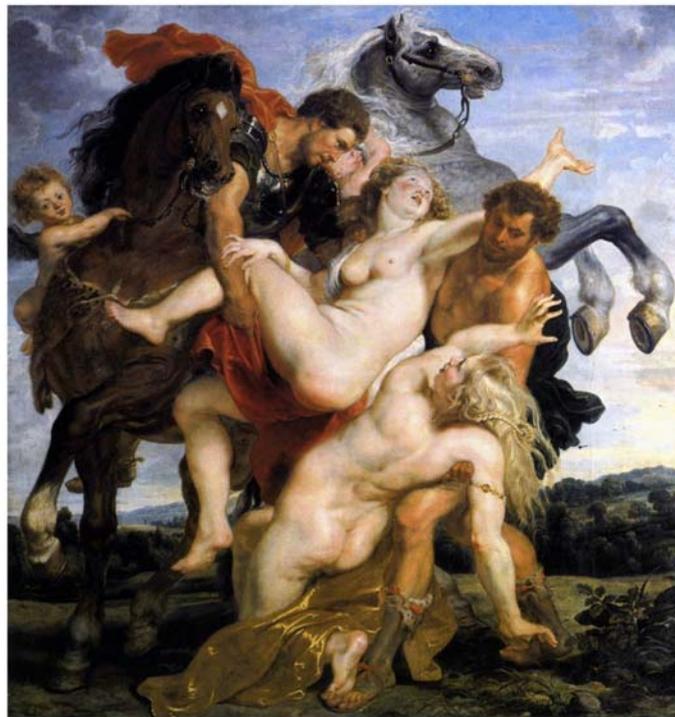


Figura 16 – “O Rapto das Filhas de Leucipus”. Pieter Rubens. Óleo sobre tela, 224 x 211 cm, 1617. Alte Pinakothek, Munich.



Figura 17 – “A alegoria da música” ou “Erato”. Filippino Lippi. Têmpera sobre madeira, 61 x 51 cm, 1500. Staatliche Museen, Berlin.

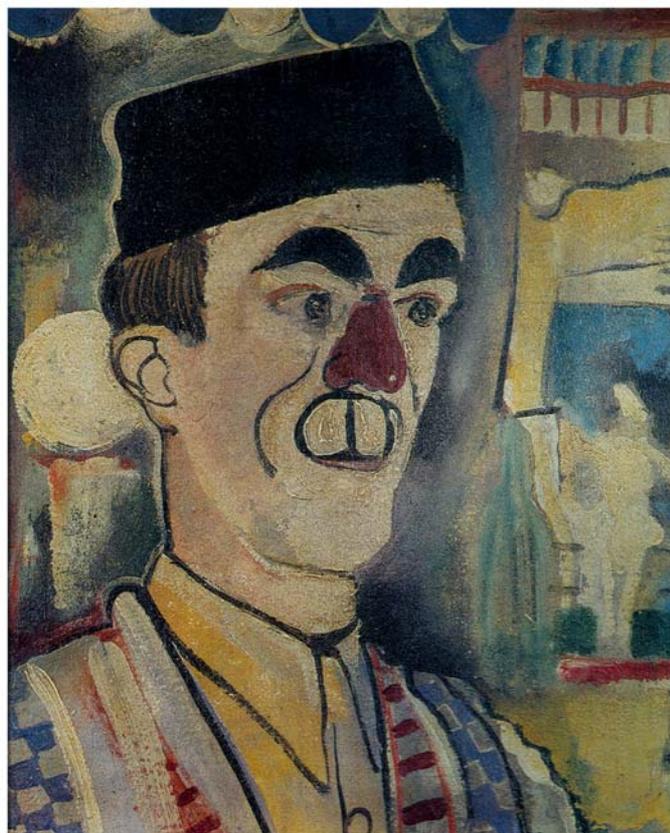


Figura 18 – “Auto-Retrato vestido de palhaço”. Guignard. Óleo sobre Tela 41 x 33 cm, década de trinta. Coleção particular.

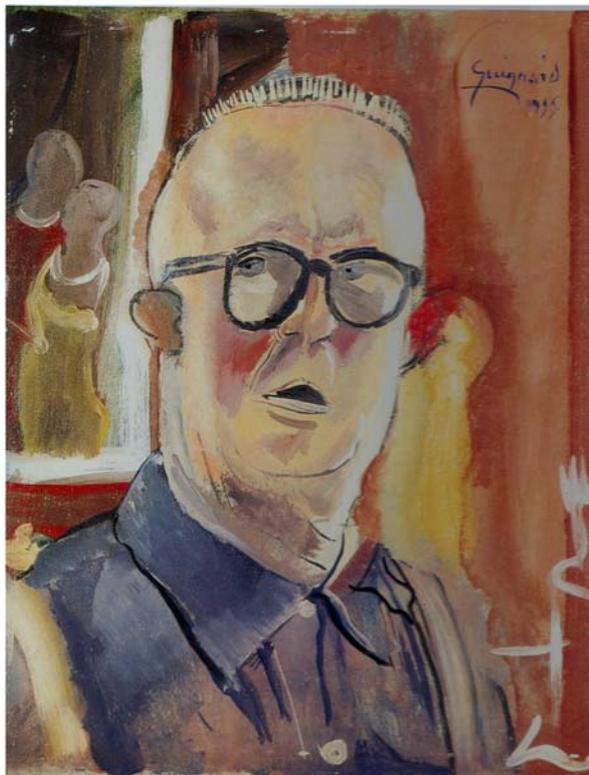


Figura 19 – “Auto-Retrato”. Guignard. Óleo sobre tela, 48,5 x 38 cm, 1955. Coleção Sergio Fadel, RJ.

# Livros Grátis

( <http://www.livrosgratis.com.br> )

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)  
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)  
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)  
[Baixar livros de Matemática](#)  
[Baixar livros de Medicina](#)  
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)  
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)  
[Baixar livros de Meteorologia](#)  
[Baixar Monografias e TCC](#)  
[Baixar livros Multidisciplinar](#)  
[Baixar livros de Música](#)  
[Baixar livros de Psicologia](#)  
[Baixar livros de Química](#)  
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)  
[Baixar livros de Serviço Social](#)  
[Baixar livros de Sociologia](#)  
[Baixar livros de Teologia](#)  
[Baixar livros de Trabalho](#)  
[Baixar livros de Turismo](#)