

A DISSOLUÇÃO EM GUIGNARD*

FABIO MIGUEZ

[*] Depoimento realizado por ocasião de exposição de Guignard na Fundação Iberê Camargo, com curadoria de José Augusto Ribeiro.

Eu passei anos da minha formação pensando a obra de Guignard. Com o tempo, as coisas mudaram, outras questões surgiram, mas esse período permanece como um momento importante, definidor do meu trabalho.

É estranho, no entanto, falar de sua obra hoje. Porque afinal, mesmo que importantes durante muito tempo, essas questões não estão mais, para mim, na ordem do dia. Este depoimento será, então, um esforço de reflexão, de memória, tentando pensar por que ele foi decisivo para mim e para outros artistas brasileiros.

Um artista em formação tem algumas paixões inexplicáveis. Não falo de influências pontuais que o trabalho recebe, de questões contemporâneas ou de sua relação direta com o mundo, como, por exemplo, o fato de minha geração ter sido influenciada pelo neo-expressionismo na década de 1980, mas sim, de paixões anteriores, atávicas, à formação profissional básica que marcam o caráter de cada artista.

Para mim essa paixão foi Matisse. Naquele momento formador, uma espécie de nuvem matissiana pairava sobre tudo aquilo que eu fazia. Impressionava-me a construção da cor e aquele desenho que tudo ordenava. E havia ainda o desprendimento de Matisse que, dono de uma sabedoria plástica sem igual, buscava relações simplificadas e desprovidas de virtuosismo. Por outro lado, e principalmente, tinham forte impacto sobre nós da Casa 7 os artistas do expressionismo abstrato norte-americano, e para mim, sobretudo, a obra de de Kooning. Havíamos passado ainda pela urgência neo-expressionista e a experiência de certos pintores norte-americanos que namoravam a *bad painting*: Schnabel, Basquiat etc.

Desta prática improvável, destas junções inconciliáveis, apareceu-me no transcorrer do tempo, passados alguns anos, de forma cristalina, a presença de Guignard.

Eu procurava Matisse e fui encontrar Guignard. É curioso, mas é significativo também. Por que Guignard?

É quase um consenso que a formação da pintura brasileira no século XX se dá, sobretudo, sob forte impacto de Picasso. Ou melhor dizendo, de um certo Picasso, de um certo cubismo, uma certa maneira cubista que atravessou o mundo, um estilo cubista internacional, um maneirismo enfim, que ao cabo tinha pouco a ver com o mestre, mas que encontrou aqui terreno fértil, e que, associado a certo populismo social que também grassava, caiu como uma luva em nosso precário meio cultural. Refiro-me à enorme presença de Portinari e de Di Cavalcanti no cenário artístico brasileiro. Uma presença desproporcional. Uma presença que extrapolava o meio artístico e contaminava todo o meio intelectual.

Pois bem, é claro que o ambiente era um pouco mais complexo do que estou descrevendo: havia a gravura de Oswaldo Goeldi, havia José Pancetti (a quem as instituições deveriam olhar com prioridade — não me lembro de ter visto uma exposição abrangente sobre este artista, sua obra permanece uma incógnita) e alguns outros nomes anteriores, como Tarsila do Amaral, Anita Malfatti etc.

E havia evidentemente Alfredo Volpi e outros paulistas, mas sobretudo Volpi. Volpi, que trilha um caminho próprio e completo, com um sentido de cor extremamente pessoal: relacionando numa mesma tela cores com matizes e valores próximos a outras de contrastes fortes. Este sentido de cor é, a meu ver, pouco estudado, e faz talvez com que o trabalho de Volpi seja a mais forte expressão deste período de formação da pintura brasileira.

Mas, enfim, vamos a Guignard. Guignard é o artista que vai introduzir de forma plena, silenciosa e tranqüila uma pintura construída a partir de outro paradigma. Paradigma este que muito esquematicamente poderíamos chamar de matissiano. Bem, a forma como nosso meio aceitou e aceita essas produções é taxando-as de “líricas”, assim entre aspas. E fazer esse tipo de atribuição no contexto em que foram produzidas não deixa de ser uma maneira de desqualificá-las. Bom mesmo, na voz imaginária de nosso meio, é Portinari e Di.

Só que a operação Guignard é muito mais complexa: primeiro, porque de saída ele libera a pintura brasileira deste ramerrão cubista/populista e de todo o jargão formal associado. Segundo, porque por meio de uma qualidade pictórica — no sentido mesmo da aplicação da tinta na tela, no modo como a matéria pictórica se sedimenta na tela — e de uma qualidade cromática, com relações muito mais livres e intuitivas (que seria claramente a lição de Matisse), ele instaura uma situação provavelmente sem precedentes na pintura moderna brasileira.

O que eu chamo de qualidade pictórica não tem relação com a maneira pela qual os termos “esteticismo” ou “formalismo”, tão vilipendiados hoje em dia, são vistos, mas sim com a aquisição por Guignard, e é isto que importa, de um lugar privilegiado, conquistado de forma pioneira e por méritos exclusivamente seus.

Com esta “qualidade” Guignard pôde processar sua pintura, trabalhando, por assim dizer, no interior da forma. Guignard trabalhava de fato no interior da forma, dispensando clichês e jargões. Ele operava transformando a forma: esgarçando-a, simplificando-a, “ironizando-a” e, por fim, dissolvendo-a.

Está claro, portanto, que um artista que opera nesta posição — absolutamente conquistada por Guignard — torna-se permeável às crises modernas que tanto marcaram a pintura na primeira metade do século XX. Em vez de ilustrá-las, a pintura de Guignard constrói um campo aberto, poroso, absorvendo-as e processando-as. Ao cabo desse processo, ocorre como que uma espécie de dissolução da forma.

Essa dissolução, que pode ser observada nos últimos anos do trabalho de Guignard, nas “Noites de São João”, tem evidentemente implicações poéticas claras: coloca-nos numa situação indeterminada, aberta — inédita em nosso meio —, desfeita de *parti pris* ideológico. Há ali uma deriva, uma poética da dissipação, uma pintura a se esvaír, que é, na minha opinião, muito mais interessante do que os caminhos mais rigidamente singrados. Uma poética que se aproximava de outras referências importantes para mim.

Os trabalhos de Guignard que mais me interessam são, então, estes últimos, estas “Noites de São João”, em que se dá esta dissolução, este desfazimento. Mas vejo muita grandeza em outros momentos de seu trabalho: as paisagens de Sabará, mais do início da década de 1950, que é sem dúvida o momento preparatório dos trabalhos finais, e a “Via Sacra”, conjunto de obras destacadas na exposição da Fundação Iberê Camargo curada por José Augusto Ribeiro, em que a pintura extremamente despojada exala uma sabedoria pictórica fascinante. Nesta “Via Sacra”, os desenhos são garatuñas, “rabiscos” — onde há mesmo um certo humor —, extremamente bem pintados, com uma cor e luz impressionantes que, na exposição, se destacam do conjunto. Tratar assim um tema sagrado?

Nestes trabalhos dos anos de 1950 e início da década seguinte, existe claramente uma certa extemporaneidade, se pensarmos na pintura norte-americana no momento da formação da escola de Nova York na década de 1940, ou no cenário europeu da mesma época. Não pretendo com isso propor qualquer comparação com este período, que de fato é descabida, uma vez que essa extemporaneidade é muito brasileira, ou foi muito brasileira até aquele

momento. E eu imagino que Guignard tenha passado mais ou menos ao largo dessa produção. Contudo, é muito difícil não lembrar de um artista tão interessante e tão importante para seus contemporâneos, por suas qualidades e seu pioneirismo, como foi Arshile Gorky. Pois bem, Gorky também leva sua pintura até as raias da dissolução. Isto na primeira metade da década de 1940.

Diferentemente de Guignard, Gorky vem inicialmente, pelo menos até o final da década de 1930, de um certo Picasso e de “cópias” sucessivas de Cézanne. Mas a partir de 1940, é a absorção de um certo Miró e um certo Masson que lhe dará condições para construir uma pintura tão seminal, onde as áreas de cor escorregam para a base da tela e somente um milagre garante a sustentação da pintura. Esta mistura de referências, em que a abstração já estava organicamente incorporada, é bem típica na formação do expressionismo abstrato norte-americano, um momento extremamente sofisticado e rico na arte do século XX.

A obra de Gorky norteará praticamente toda a formação de Willem de Kooning. De Kooning olha para Gorky assim como este olhou para Picasso e Cézanne. A presença das referências é explícita na formação de ambos. É uma lição ver como para estes artistas as referências e as influências eram tratadas de forma tão transparente. É famosa a frase de de Kooning quando questionado sobre a presença marcante do trabalho de Gorky em sua formação: “porque ninguém gostou mais de sua pintura que eu.

Essa linhagem posiciona o trabalho de Gorky, portanto, no centro da pintura norte-americana e vai influenciar a partir daí todo um leque de pintores norte-americanos, desde a explosão do expressionismo abstrato, na passagem da década de 1940 para a de 1950, até Cy Twombly e artistas mais contemporâneos, tangenciando de certa forma a produção de Jasper Johns e Robert Rauschenberg.

A dissolução inaugural feita por Gorky foi uma espécie de tábula rasa, ponto de partida, que propiciou as mais diversas inflexões expressivas. É como se pudéssemos ver um apagamento dos paradigmas cubistas; como se estes paradigmas entrassem em colapso e escorressem sobre a tela como que dissolvidos pela terebintina. Abre-se aqui um campo propício ao surgimento de uma nova arte, que explodiria de fato nos anos seguintes.

Guignard e Gorky são artistas distantes, assim como são distantes os contextos em que operavam. Mas vistos assim em perspectiva, eles me parecem também muito próximos. De fato, há pinturas que soam realmente próximas: na rarefação da matéria plástica, nas aguadas e na ausência de qualquer elemento mais fortemente estruturante.

Mas no caso brasileiro temos que absorver as lições de Guignard e sermos um pouco mais singelos na forma de vê-lo. Não estamos

Recebido para publicação
em 10 de fevereiro de 2009.

NOVOS ESTUDOS

CEBRAP

83, março 2009

pp. 205-209

no quadro norte-americano, e talvez Guignard não esteja sequer no centro da arte brasileira, pois a arte brasileira, ao menos naquele momento, não consegue ter um centro definido. Contudo seu legado é forte. Não foi a lição de Guignard tão importante para Iberê Camargo e Amilcar de Castro e mesmo o ponto de partida da experiência destes dois artistas? Para quem estes artistas olharam em sua formação? Isto, creio, já diz muito.

No Brasil podemos ver Guignard, e esta experiência nos é próxima. Mas podemos olhar também para a experiência norte-americana — esses ventos que vêm do Norte. Jorge Guinle também bebeu dessas duas vertentes. Quando vejo suas últimas telas, talvez as mais belas, onde o esvaziamento da pintura de certa forma coincide com o esvaziamento da vida, fica impossível não lembrar das noites de São João de Guignard, telas tão tristes e tão poderosas.

FABIO MIGUEZ é artista plástico.