

ARTES PLÁSTICAS

INÚTIL PAISAGEM

Mostra "O humanismo lírico de Guignard". *Rio de Janeiro/São Paulo: Museu Nacional de Belas Artes/Masp, maio/junho de 2000.*

Rafael Vogt Maia Rosa

Para quem busca alguma coerência no desenvolvimento da arte brasileira, ao atribuir a cada artista mais evidente uma contribuição fundamental para o contexto geral da cultura do país, Alberto da Veiga Guignard (1896-1962) parece ser aquele que melhor explorou o tema da paisagem. Ao menos neste século, não há um paralelo à altura de suas versões das cidades históricas de Minas Gerais. Mas o que parece uma vantagem para a interpretação da obra deste artista, já que a paisagem pode ser associada a uma espécie de limbo pictórico, um intervalo de suspensão parcial dos conflitos, acaba criando grandes dificuldades para sintetizar o que seja o legado de Guignard.

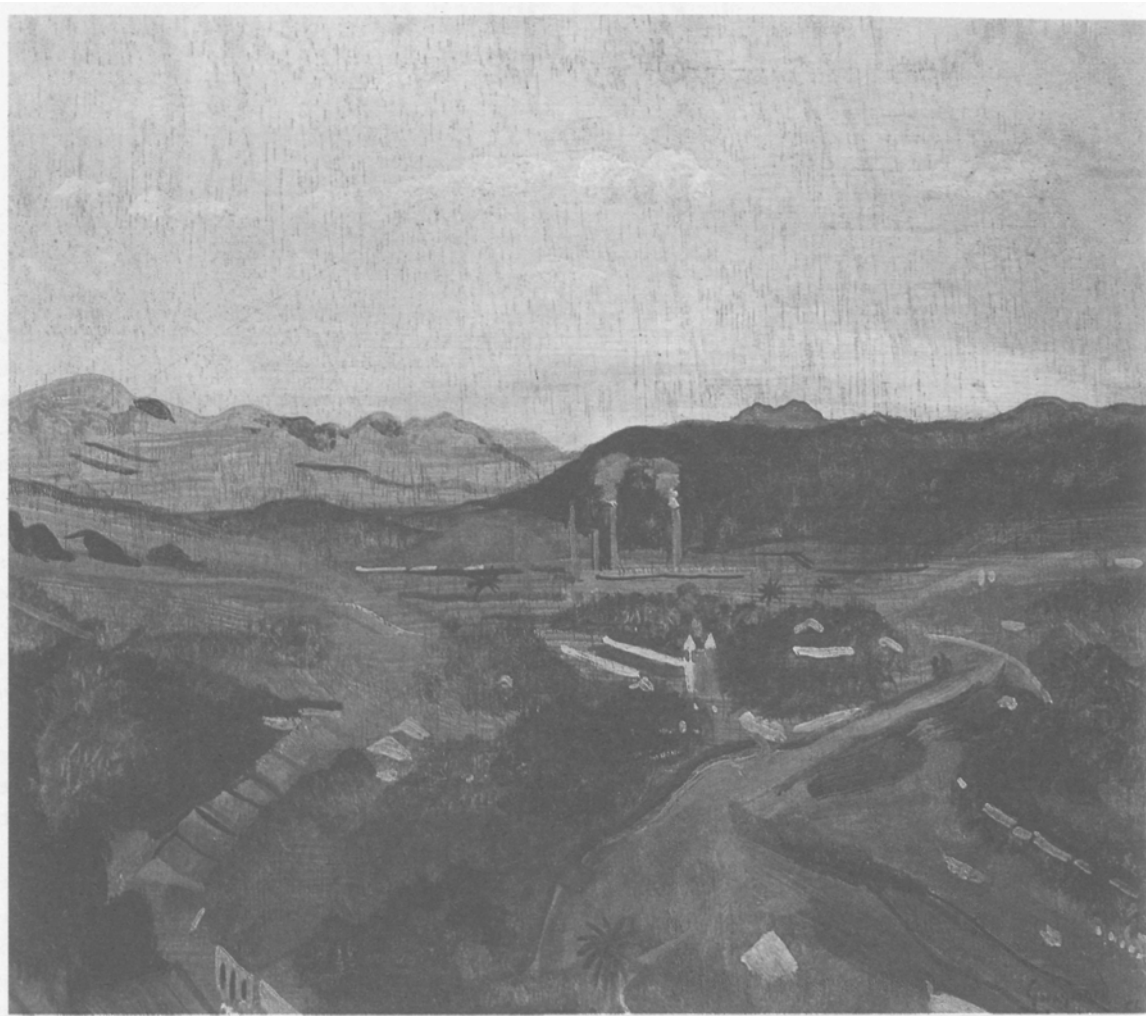
A princípio dois aspectos parecem significativos para a diferenciação de Guignard em relação aos seus contemporâneos e no plano geral da pintura brasileira — na verdade, aspectos que contradizem a idéia da paisagem como um campo "neutro" do ponto de vista temático: um nacionalismo atípico e a convergência desconcertante de um lirismo quase infantil e uma noção profunda das possibilidades da pintura em termos plásticos e históricos.

Em outras especialidades, como a música e a poesia, talvez seja mais fácil detectar o esforço

modernista em reinterpretar o popular e reconstruí-lo num patamar erudito, e compreender o que há de nacionalista nesta operação. Em peças orquestrais de Villa-Lobos ou Camargo Guarnieri, os maiores representantes da geração nacionalista, mesmo em meio a orquestrações sinfônicas bastante eloquentes permanecem nítidos os ritmos e melodias populares, como cantigas de roda, ponteios, choros e outros motivos folclóricos. Eles estão suspensos em meio a esse amplo "fundo" sonoro e destacam-se, invariavelmente, pela maior empatia que transmitem ou por sua graciosidade natural. No caso da poesia de Manuel Bandeira ou Murilo Mendes, a incorporação do verso livre e da oralidade da linguagem popular em um universo dominado pela versificação metrificada pode ser detectada sem dificuldade e apontada como sistemática, programada.

Assim, descartando a idéia do artista ingênuo, de repertório simples, que insistia de maneira inconsequente em uma produção pautada por gêneros tradicionais como a paisagem, natureza-morta e retrato, até o clichê decorativo, de que modo essa inserção de um elemento folclórico ocorreria na pintura de Guignard e como isso poderia indicar uma tentativa de construção de um elemento de identidade nacional em seu trabalho?

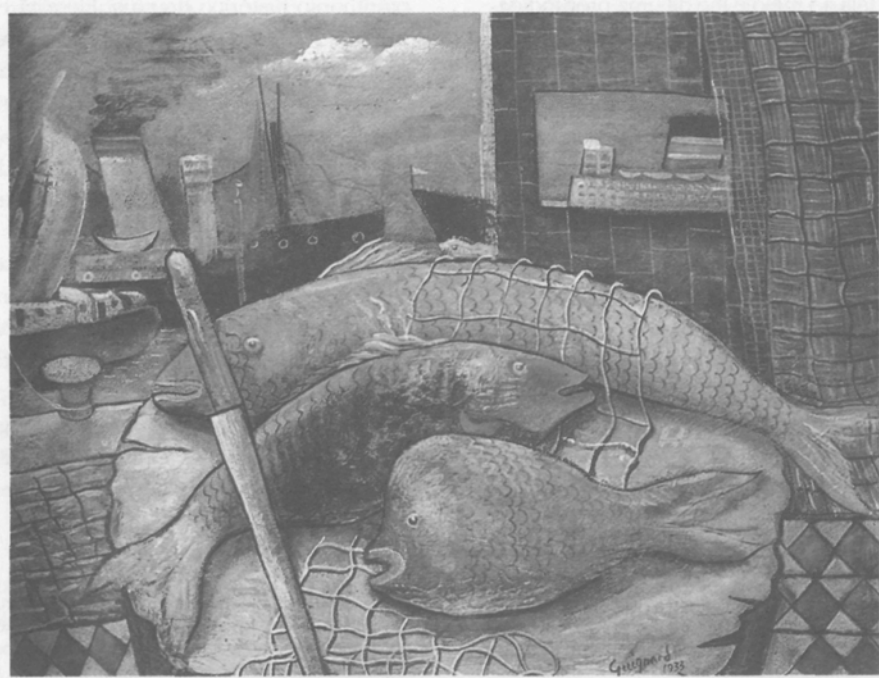
Tomando como exemplo o quadro *Natureza-morta com peixes*, de 1933, há muitas afinidades com a pintura "metafísica" italiana deste século. Ao centro, os peixes foram retratados de maneira quase caricatural, como que sorrindo para o interlocutor. O fundo, no entanto, tem uma atmosfera muito mais pesada, marcada por uma paleta de tons baixos que dá ao suporte um aspecto antigo e sóbrio. Encontra-se aí, aquém das ruínas de um mundo clássico, na periferia do porto, todo o sentido de desolação



Alberto da Veiga Guignard. *Paisagem de Sabará*, óleo sobre madeira (38,5 x 44,5 cm), 1956. Coleção particular



Alberto da Veiga Guignard. *Festa de São João*, óleo sobre madeira (54,4 x 80 cm), 1939. Coleção particular



Alberto da Veiga Guignard. *Natureza-morta com peixes*, óleo sobre madeira (46 x 59 cm), 1933. Coleção particular

de Cario Carrà (1881-1966) ou Mario Sironi (1885-1961).

Não é demais supor que Guignard estivesse consciente do esforço de movimentos da pintura européia para alcançar uma transcendência, que em seu extremo extravasou para o surrealismo, mas que manteve em outras bases a insistência na apreensão figurativa associada a um simbolismo narrativo. Guignard explora em várias obras esse efeito consequido pela criação de uma ilusão temporal, ou uma pintura que parece muito anterior à sua condição presente. É flagrante também que seus quadros plenamente surrealistas, como *Glória do artista* (1933), não têm a mesma qualidade, quase como se o artista perdesse a motivação poética ao desconstruir o prosaico, representacional e intrinsecamente profundo das coisas. E outras obras, como *Bambus* (1937), provam a eficácia de sua experimentação formal mais ordenada ou mesmo de novas técnicas, como nos passeios públicos de Belo Horizonte.

Outro exemplo em que o artista joga com planos diversos é *Jóquei clube*, de 1961. Respeitando a mesma "contradição" interna, o céu que cobre a cena aristocrática da raia de corrida é marcado por nuvens verdes, amarelas, azuis e brancas, além de outras, realmente negras. Contam-se quatro pequenas bandeiras brasileiras na arquibancada. A linha do horizonte divide a tela ao meio e lhe dá uma profundidade esperada, mas os elementos em primeiro plano, caracterizados por cores quentes e alegóricas, se contrapõem à aparência sedimentada e profunda da maior porção do quadro. As figuras humanas, por sua vez, são pequenas como insetos, caracterizadas por membros amorfos e escurecidos feitos com pinceladas que só insinuam, não definem.

Como nas obras de compositores da geração nacionalista, em que o elemento inovador não prescinde do abandono do sistema tonal — a base da música no Ocidente —, no quadro de Guignard há o contraponto da estrutura tradicional e elementos lúdicos armados estrategicamente num mesmo plano.

As paisagens, consideradas aqui o ponto máximo de Guignard, têm uma organização ainda mais particular. Quase sempre fazem menção às edificações. Por mais singelas, elas demarcam o quadro como ícones da representação. Novamente não há como destituí-las de um forte teor literário mantido pela onipresença das igrejinhas barrocas, até reconhecíveis nas cidades históricas mineiras, mas dese-

nhadas agora de acordo com padrões labirínticos e desproporcionais. Pode-se identificar um percurso em direção ao que ele mesmo denominou "imaginário". A estrutura topográfica e as construções dispostas, apesar da abundância surpreendente em uma cidade como Ouro Preto, serviram num primeiro momento como base de representação e depois como suporte para a utopia.

Encontram-se vários sinais de que as suas paisagens tendem a desaparecer do plano real e de que a sua profundidade, da qual só se deve esperar a doce confirmação de um Brasil de vistas plácidas, acabará cedendo a uma ordenação no limite da descaracterização total. De forma menos catastrofista, mas na mesma linha profética de Jorge de Lima, vislumbra-se um país em que o rural e o urbano se amalgamam numa paisagem "gêmea" e "comum" que se estende por toda a América¹.

Não é preciso considerar que Guignard fosse engajado ou místico, mas suas paisagens falam sim de um momento de transição histórica de um Brasil semi-industrializado para outro estágio, de incertezas. A liberdade graciosa de seu desenho serviu, muitas vezes, para compor pequenos núcleos industriais ao fundo de suas vistas do Vale do Paraíba.

Qualquer ingenuidade não é do artista, mas do olhar que o vê como ser recatado que reproduziu o patrimônio histórico do país. Ele está especulando sobre a solidez desse patrimônio e eventualmente suas igrejas barrocas dão lugar a chaminés, blocos e galpões de ângulos retos, resumidos em quatro ou cinco pinceladas incômodas, que hoje parecem disseminados à margem de toda a Via Dutra.

O perigo da exposição "O humanismo lírico de Guignard", que tem essa tendência equivocada de conduzir o olhar do público como se o trabalho não fosse o bastante para isso, é procurar um herói na figura do artista e, ao final do percurso, apresentar o desempenho de uma espécie de "esportista lírico" que pintava tudo o que lhe aparecia pela frente: painéis gigantescos, móveis, algumas naturezas boas e ruins, os passos da paixão de Cristo para uma capela a ser "destruída no mesmo ano da construção".

(1) "Ó grande país,/ tu aderiste também./ Teus urubus são inquietados/ nos teus ares altíssimos pelos aviões./ Nos teus céus os anjos já não podem solfejar./ sufocados de fumaça e importunados pelo pessoal/ do Limbo. Tu vais ficar irremediavelmente/ toda América,/ irremediavelmente gêmeo,/ irremediavelmente comum". Jorge de Lima, "Poema à pátria".

A ausência das melhores paisagens do artista pesa muitíssimo e faz pensar que o lado "lírico" de Guignard acabou sobreposto pelo "delirante". Já na segunda sala da mostra, por exemplo, em meio a retratos dos anos 1930, aparece um palhaço leporino com um olhar enviesado — denominado "auto-retrato" — de feições fantasmagóricas. E antes que se esqueça deste vulto tem-se reconstruído na sala seguinte o cubículo de madeira em que Guignard viveu, por três anos, no Parque Nacional de Itatiaia. Ao redor, algumas paisagens mais robustas lembram Cézanne, mas o texto didático em anexo, que propõe ter sido aquele o lugar em que o artista se restabelecia do alcoolismo para retornar à cidade, se contradiz pelos detalhes dispersos pintados nas portas e janelas do barraco de madeira, signos e ornamentos reconhecíveis em outras fases menos sóbrias do artista. Daí conclui-se que o "biografismo" — principalmente no caso de Guignard, cuja vida, de abalos emocionais evidentes, atingiu um estágio de fábula — serviu pouquíssimo para um esclarecimento de seu percurso artístico. Ao contrário, suscita perguntas sem respostas, como o porquê de alguém gastar parte do melhor de sua pintura preenchendo as portas de um guarda-roupas.

O fato de que a maioria das obras pertence a colecionadores particulares não deixa de ser um testemunho histórico do ângulo de visão que Guignard alcançou num segmento da sociedade brasileira e a prova de que é muito difícil compreender a grandeza do artista enquanto ele está em atividade, dando aulas de pintura, expondo em hotéis, aceitan-

do encomendas aparentemente maçantes. Apesar dos momentos ruins, algumas obras por si só revelam uma profunda repercussão na arte brasileira contemporânea. Em momentos brilhantes como *As gêmeas Lea e Maria* (1940) vêem-se toda a influência do artista na onda figurativa da "Geração 80" e também o mote para trabalhos que hoje em dia exploram uma revitalização do Barroco pela hipérbole das formas, o ornamento supérfluo e sensualista.

Enfim, não deixa de ser uma coincidência feliz que hoje tenhamos de nos lembrar de Guignard em meio à visão da cena brasileira por Glauber Rocha, que filmou os grandes painéis do pintor, expostos agora no Museu Nacional de Belas Artes, como o pano de fundo para os diálogos premonitórios de *Terra em transe* (1967). Em um desses painéis, emoldurado por uma vegetação de frutas cristalizadas e um fundo em perspectiva próximo ao dos viajantes holandeses do século XVII, encontra-se um mico fazendo uma careta triste.

Diante de tanto desconcerto pode-se ainda se refugiar nas paisagens, em que até a inutilidade é aliada do artista. A qualquer distância elas se valem das contradições vistas por cima. São vales invadidos por pequenos vilarejos repletos de igrejas sem acesso e por teleféricos que levam de qualquer lugar para lugar nenhum. Um Brasil lindo demais, poético até a última gota de álcool, mas com muitos e muitos balões proibidos subindo por todos os cantos.

Rafael Vogt Maia Rosa é graduando em Lingüística na FFLCH-USP.