

NOTA SOBRE GUIGNARD RETRATISTA

Teodoro Rennó Assunção*

RESUMO

Este ensaio breve trata, na primeira parte, do modo primeiro de circulação dos retratos pintados por Guignard e suas implicações críticas em uma economia de mercado monetarizada. A segunda parte tenta caracterizar, de modo geral, o gênero retrato em Guignard e problematizar suas relações com o desenho.

RÉSUMÉ

Ce petit essai décrit, dans sa première partie, le mode premier de circulation des portraits peints par Guignard et ses implications critiques dans une économie monétaire de marché. La deuxième partie essaie de caractériser, de manière générale, le genre portrait dans la peinture de Guignard et de rechercher ses rapports avec le dessin.

* Professor de Grego na UFMG.

1. O RETRATO-DÁDIVA

A suposição de que a invenção de um meio mecânico de reprodução da imagem pudesse eliminar a demanda de retratos a óleo é um equívoco. A fotografia certamente amplia o conceito do gênero 'retrato' assim como democratiza, por seus custos mais baixos, o acesso a ele. Mas simultaneamente ela redefine o retrato pintado como artigo de luxo, cujo valor não reside apenas nas qualidades pictóricas — que poderiam ser apreciadas numa boa reprodução — mas sobretudo no fato de ser único e insubstituível. Na tradição pictórica brasileira a função de retratista está presente em um Visconti, e ela chega a ser exclusividade em Augusto Petit, que curiosamente já trabalhava a partir de fotos¹. Há, portanto, no retrato pintado um elemento de autenticidade que desvaloriza a cópia analogamente ao que ocorre com as jóias. Este elemento na pintura seria definido pela assinatura e, em caso de dúvida, pela análise estilística dos "experts". O seu caráter único e, se for o caso, sua representação plástica do proprietário criam — para além do valor de mercadoria que pode ser alto se o artista for bem cotado — um valor simbólico que sinaliza quase heraldicamente o status social de um indivíduo ou de uma família.

Guignard parecia consciente deste a mais no valor do retrato na medida em que muitas vezes o utilizava para retribuir favores de amigos e famílias que o acolhiam, favores cuja carga afetiva deveria tornar incômoda uma contabilização monetária ("Geralmente as pinturas que ele fazia em casa de pessoas de Belo Horizonte, Itatiaia e outros lugares, representavam um modo de agradecer a hospitalidade

¹ Depoimento de José Maria dos Reis em *A modernidade em Guignard* (org. Carlos Zilio). Rio de Janeiro: Ipiranga, 1983; p.141. Ver também, para um aprofundamento da questão da invenção e disseminação da fotografia, os seis primeiros capítulos de *Fotografia e Sociedade* de Gisèle Freund (trad. P.M.Frade); Lisboa: Vega, 1989.

recebida". Depoimento de Lúcia Machado de Almeida)². Semelhantemente ele pode ter trocado por retratos a simples presença de belas modelos, das quais a contemplação contínua se tornava possível no momento de posar. ("Para poder ter contato com as mulheres, cada vez que ele ia a uma festa oferecia um retrato para cada garota que aparecesse, e no fim tinha diversas garotas". Depoimento de Santiago Americano Freire)³.

A idéia, no entanto, da pintura como instrumento de aceitação social e sexual, confirmável biograficamente pelo aspecto físico monstruoso do pintor e sua conseqüente rejeição, deve ser contraposta a do contato humano e do desejo de retribuição como meios de realização da pintura. ("Ele gostava de fazer retratos das moças porque dizia que a beleza precisava ser registrada". Depoimento de Wilde Lacerda)⁴. Pois como anota com pertinência Ronaldo Brito: "O alegre e infeliz alcoólatra de lábio leporino era um pintor, com problemas de pintura, às voltas com a realização de um estilo"⁵.

E se os retratos eram mais dados, presenteados do que vendidos, não nos parece feliz a expressão de Frederico Moraes ao considerá-los "o papel-moeda" com que Guignard pagava neste sistema de trocas⁶. Pois a dificuldade está justamente aí: na conversão do quadro em dinheiro. Objetivamente ela coincide com um momento ainda muito precário e incipiente de formação de um mercado de arte moderna no Brasil, marcando a quase impossibilidade de existência do ofício e do lugar social do artista. Mas ela é reforçada pela recusa desviante de Guignard em aceitar os cálculos de equivalência, como se a marcar a natureza irredutível de uma obra de arte em que seu ser foi comprometido. Vendê-la seria realizar a sua utilidade, subordiná-la à conservação da existência. Dá-la é um modo de reafirmá-la como um

² ZILIO, Carlos (org.) *A modernidade em Guignard*, Rio de Janeiro: Ipiranga, 1983; p.144.

³ *Ibidem*, p.150.

⁴ *Ibidem*, p.155.

⁵ BRITO, Ronaldo. "Só olhar" no já citado *A modernidade em Guignard*, p.11.

⁶ Depoimento de Frederico Moraes. *Ibidem*, p.134.

fim não subordinável, resultado de uma entrega incondicional⁷. Por outro lado, seria ingenuidade nossa crer numa total ingenuidade do pintor quanto ao possível valor de mercado de seus quadros. ("Estava uma vez comigo em Ouro Preto e leu uma notícia no jornal do Rio que dizia se poder trocar dois Di por um Guignard. Então ele disse: 'Está vendo como eu estou ficando importante?' Depoimento de Wilde Lacerda)⁸. Resta portanto a indagação pelas razões de um comportamento na troca cujo efeito (e como que o objetivo), se mensurável economicamente, era uma perda e não o lucro. Comportamento característico que permeava outros momentos e relações de sua vida, não sendo exclusivo apenas às suas doações de retratos. ("Quando vendia um quadro por cinco mil cruzeiros — o que equivalia a dois salários mínimos naquela época — gastava imediatamente. (...) Às vezes me pedia dinheiro emprestado (...) mas nunca me pagou. Vinha então com um presente que valia muito mais que a quantia que eu lhe tinha emprestado: uma caixa de lenços, ou um perfume francês, ou ainda uma braçada de rosas. Não se esquecia do que devia, mas pagava de outra maneira..." Depoimento de Celina Ferreira)⁹. Haveria coerência possível neste modo de funcionar, absurdo segundo a racionalidade do capitalismo?

A hipótese patológica do "infantilismo", que assinala bem a renúncia à felicidade no sacrifício aos valores trabalho/dinheiro para a constituição do adulto, é tão ideológica quanto o adocicado eufemismo de considerar o artista um "santo", desprendido de qualquer interesse próprio. A amnésia constante do artista quanto ao valor do dinheiro funciona — sintoma avesso — como memória inconsciente de um sistema de trocas, comum a várias sociedades ditas "primitivas", segundo a demonstração já clássica de Marcel Mauss em seu "Ensaio sobre o dom", sistema em que se realiza o consumo do excedente — nunca acumulado — através de presentes que obrigam a contrapresentes sempre mais vultuosos que os recebidos, formando uma cadeia cujo horizonte é a perda e não o ganho material. O que se ganha

⁷ Ver BATAILLE G. "La noción de gasto" in *Obras escogidas* (trad. J.Jordá); Barcelona: Barral, 1974.

⁸ *A modernidade em Guignard*, p.154.

⁹ *Ibidem*, p.129.

é a honra de ter sido generoso, única marca social reconhecível de riqueza. Aquele que dá mais, sem que a retribuição o torne devedor, exerce através do crédito um incontestável poder sobre o a ele devedor donatário. E "a coisa recebida como dom (...) liga mágica, religiosa, moral e juridicamente o doador e o donatário. Vindo de uma pessoa, fabricada ou apropriada por ela, e sendo dela, confere-lhe poder sobre o outro que a aceita"¹⁰. Onde, segundo M. Mauss, a ambigüidade de sentido nas línguas germânicas da palavra *gift*, "veneno" em alemão, "presente" em inglês.

E onde residiria o "veneno", o poder encantatório deste presente que é o retrato? Para o grupo específico de donatários-proprietários residiria na dívida de reconhecimento sempre manifesto nas estórias que perpetuam a memória da personagem Guignard. Para o conjunto dos proprietários, na qualidade pictórica, hoje não mais dissociável do alto valor de mercado, que os torna ciosos da conservação e exibição da obra que assim dura, mantendo nela a existência do seu autor já desaparecido. A honra, pois, não está somente no ato de dar mas na qualidade, no valor do que é dado. E o fim último não-confesso desta "troca" é para o artista ser lembrado, "imortalizado" através do dom. Seu interesse, portanto, não é nem um pouco insignificante, ainda que não seja mensurável monetariamente e por isto desprezível para materialistas grosseiros.

Infelizmente, porém, não cremos ser neste caso adequado, do ponto de vista do método, deduzir diretamente a qualidade pictórica do retrato da história de sua produção: se feito segundo a iniciativa autônoma do pintor — para ser dado — ou se feito sob encomenda — para ser vendido. Para Frederico Morais, o primeiro tipo, espécie de fruto de uma amizade, e a grosso modo coincidente com uma primeira fase da pintura de Guignard que iria até meados dos anos 50, seria esteticamente melhor do que o segundo, em que era comum o desconhecimento do caráter do retratado e o trabalho sob pressão externa¹¹. Muito menos o suporte deverá ser critério: a tela de madeira — preparada pelo próprio pintor — que corresponderia ao

¹⁰ MAUSS, Marcel. "Gift-gift" in *Ensaio de sociologia* (trad. L.J. Gaio e J. Guinsburg); São Paulo: Perspectiva, 1981.

¹¹ Ver MORAIS, Frederico. *Guignard*; São Paulo: Novo Mundo, 1974; p.77 e 78.

primeiro tipo ou a tela de pano correspondente ao segundo. Talvez nem exista mesmo um critério geral que possa prescindir da análise de cada retrato em confrontação com os outros. O mais difícil ainda é decidir, fundamentando o ato de modo não arbitrário, o que é bom e o que é ruim neste setor tão desigual da obra de Guignard, juízo que escapa aos propósitos e dimensões deste trabalho. Podemos, quando muito, mas sem julgá-las esteticamente, reconhecer duas grandes fases na obra do pintor, como fez Carlos Zilio ao sugerir que "em linhas gerais (...) seu trabalho tendeu de uma pintura realizada por cores rebaixadas e matéria densa, onde as formas são delineadas por um traço preto, para uma pintura de cores intensas, com a tinta liquefeita, sendo que os contornos, quando assinalados, o são ligeiramente e por meio da cor"¹².

2. PINTURA E GÊNERO

É a partir dos retratos que se pode colocar exemplarmente a questão das relações entre o desenho e a pintura de Guignard, tendo o desenho (lápiz, bico de pena) sempre coexistido com a pintura enquanto gênero autônomo. Da idéia do desenho como fundamento da pintura figurativa só seria aceitável a interpretação não-litera que tomasse aquele como adestramento da mão, exercício, condição para esta, pois Guignard "não usava o desenho como esboço, já pintava diretamente, desenhando com a própria cor"¹³. Se, porém, não mais visarmos a execução, torna-se possível pensar esta pintura ainda como algo estruturado pela linha, mas não uma linha que antecede a cor, criando uma estrutura que esta irá apenas preencher,

¹² ZILIO, Carlos. "Com a cabeça nas nuvens" in *A modernidade em Guignard*, p. 19.

¹³ Depoimento de Wilde Lacerda. *Ibidem*, p. 155. Neste depoimento há uma descrição do preparo por Guignard das telas de madeira com cola de peixe e alvaiade, mistura que funcionava como mata-borrão tornando seca sua pintura. Há ainda uma descrição da gênese de um quadro de Guignard, descrição que complementa a série de fotos que documentam a criação do "Retrato de Genita", nas p. 71 a 74.

uma vez que a própria linha já é cor. O efeito é o de um grafismo "enxuto", "sem adjetivação de espécie alguma"¹⁴. E o quadro já começa a emergir, para além da figura, como composição de cores. Donde a importância da relação entre figura e fundo. Na figura se destaca, além do rosto cuja cor da pele varia um pouco segundo os outros elementos, a superfície de cor representando o vestido, camisa ou paletó. O fundo, que compõe cromaticamente com rosto e veste, pode ser cor pura ou assumir a figura diversa de um ornamento ou paisagem. Neste último caso, o rosto perde um pouco do foco único e ostensivo. De qualquer modo a resolução é antes pictórica do que psicológica em um gênero apto a literalização¹⁵.

Não há, no entanto, como negar a permanência da representação e nela a de um referente externo: o mundo real ou dado, que ela irá não mais do que transfigurar pela imaginação, o que justamente impediria considerar a linguagem de Guignard como "moderna no sentido rigoroso do termo"¹⁶. Por outro lado, isto não nos obriga a vincular a avaliação dos retratos (enquanto pintura) ao conhecimento prévio do retratado, conhecimento por exemplo improvável para grande parte dos que nasceram na década de 60. Ou que, no caso de possível o contato com o modelo envelhecido, permitiria quando muito perceber com mais nitidez as diferenças operadas pelo tempo. A semelhança, se semelhança há, é de outra ordem e estaria, no limite, expressa pela seguinte estória sobre Guignard: "Quando o retrato não ficava muito parecido ele dizia: 'daqui a cem anos quem vai dizer que não é parecido'..."¹⁷.

Caminho mais adequado é entendermos o retrato como um construto, mesmo do ponto de vista estrito da figuração, isto é, algo construído a partir de escolhas como a distância, a posição e o recorte. Frederico Morais resumiu com argúcia algumas características constantes e básicas:

¹⁴ Depoimento de Amílcar de Castro. Ibidem, p.124. Neste depoimento, Amílcar insiste em dizer que "Guignard foi mais desenhista do que pintor".

¹⁵ Ver BRITO, Ronaldo. Op.cit. Ibidem, p.12.

¹⁶ Idem, p.11.

¹⁷ Depoimento de Santiago Americano Freire. Ibidem, p.151.

"1. Guignard representava seus modelos, de um modo geral, a meio corpo (rosto e tórax) ou 1/3 (apenas rosto), colocando-o de frente para o espectador. O rosto (...) ocupa um ponto pouco acima do centro da tela (...)

2. Seus modelos olham fixamente para o espectador (...), raramente 'têm' as pálpebras baixas ou 'olham' para um ponto indefinido"¹⁸.

O espectador, portanto, é chamado a olhar os olhos do retratado e pode muitas vezes se sentir olhado pelo quadro. Trata-se de uma ilusão comunicativa produzida pela extraordinária habilidade do pintor em representar o conteúdo de vida do olhar, vida esta que parece às vezes vibrar também numa tênue e indecisa aura perfazendo o contorno da cabeça. E aqui é impossível furtar-se a uma referência temporal ao modelo, pois, este conteúdo de vida manifesto pelos olhos é sempre singular e diferenciado segundo o momento, não sendo exprimível por nenhuma receita técnica nem meta ideal predeterminadas¹⁹. A sensação de existência só se deixa captar na conformação plástica única e instantânea de um ente particular.

¹⁸ MORAIS, Frederico. Op.cit., p.78.

¹⁹ O retrato ocupa, com cerca de 300 quadros, a maior parte da produção de Guignard. Tendo dito — em questionário organizado em 1948 por Carlos Galvão Krebs — preferir entre os motivos o retrato e a paisagem, ele irá responder da seguinte maneira à pergunta pelas razões desta preferência: "O retrato sendo mais difícil e interessante". (*A modernidade em Guignard*, p.33).