

A VOCAÇÃO PROFÉTICA DA PINTURA

A vergonha que experimenta o justo diante da falta cometida por outrem, consternado que ela exista, que tenha sido introduzida irrevogavelmente no universo das coisas existentes.

Primo Levi, *A treva*

Logo no início de *A treva*, Primo Levi descreve a seguinte cena: com a fuga precipitada, na véspera, dos guardas e da SS, ele próprio e um companheiro de prisão que tinham permanecido em Auschwitz tiveram de sair do alojamento ao amanhecer para depositar um cadáver perto da cova comum, pois não puderam deixá-lo ali porque a fossa já estava cheia. Depois de tirarem seus bonés, “em saudação aos vivos e aos mortos”, ao se voltarem, perceberam, do outro lado do arame farpado, quatro jovens soldados russos que, em seus cavalos, os observavam em silêncio.

Eles não nos saudaram, não sorriram para nós, diz ele, à sua piedade, parecia juntar-se um sentimento confuso de náusea que os oprimia, que os emudecia e prendia seus olhares àquele espetáculo fúnebre. Era a mesma vergonha que nós conhecíamos bem, e que nos afligia (...), cada vez que tínhamos de assistir ou nos submeter a um ultraje (...); a (...) vergonha que experimenta o justo diante da falta cometida por outrem, consternado que ela exista, que tenha sido introduzida irrevogavelmente no universo das coisas existentes, e que sua boa vontade se tenha revelado nula ou insuficiente — e totalmente ineficaz.

I

O horror, o sofrimento, o espanto e a raiva não são desses assuntos a serem abordados com o coração alegre. São mensagens jorradas do fundo de um poço do qual evitamos nos aproximar demais, com receio de ser por ele salpicados de lama. A representação de tais assuntos na obra de Gianguido Bonfanti não comporta qualquer mensagem manifesta, ideológica, moral ou política. Ela não veicula, de igual modo, a menor complacência mórbida, mas se reveste de um sentido dúplice: um pessoal e intimamente vivido; e outro, comunitário e filosófico. E se por meio dessas imagens nenhuma lição nos é trazida, nada impede que a ação cerimoniosa de pintá-las ou desenhá-las, no dia-a-dia, constitua, já, um ritual de caráter ético.

Eu tinha imaginado, de início, transcrever como epígrafe, o *Lasciate ogne speranza* de Dante, não tanto por ser, Gianguido, um especialista nas duras penas do Inferno, mas porque o poeta italiano, sob a aparência de uma ambiciosa alegoria da cosmologia cristã, não trata somente (nem antes de tudo) de uma doutrina: oferece-nos, ao contrário, o relato inteligível, não apenas de um vivido doloroso que soube superar, mas também de um abatimento geral e terrificante — ameaça constante de nossa época. Mas, enfim, Primo Levi me pareceu evocar um Inferno que o entendimento contemporâneo está em melhores condições de captar, e pareceu-me também que esta noção tão profunda da “vergonha que se sente diante da falta de outrem”, ajunta uma grandeza pungente ao ultraje a que foi submetido o autor durante seus doze meses em Auschwitz.

Isto não impede que Dante, apesar de tudo, e desde o início, anuncie muito bem a cor, ao situar a ação de modo diverso de como o faz na alegoria — ou seja, em seu próprio viver.

Ele tem trinta e cinco anos — diz, “meio caminho de nossa vida”, quando se descobre, com espanto e dor, perdido numa escura floresta.

*Ahi quanto a dir qual era è cosa dura
Esta selva selvaggia e aspra e forte
Que nel pensier rinova la paura!
Tant' è amara que poco è piú morte...*

Tomemos Dante ao pé da letra e admitamos que se trata de um sofrimento real que obscurecia seus dias e atormentava suas noites — de um lado seguramente, sofrimento íntimo, mas desolação também, resultante do caos político desta Itália, esta Italia mia, à qual Petrarca, dois séculos mais tarde, deveria lançar, ele também, sua comovente exortação nestas palavras que se dirigem ao próprio poema:

*Tra gente altèra ir ti conviene
E le voglie son piene
Già de l'usanza pessima e antica,
Del ver sempre nemica.
Proverai tua ventura
Fra' magnanimi pochi, a chi'l ben piace.
Di lor: Chi m'assicura?
I'vo gridando: Pace, pace, pace!*

Tudo se reveste, desde então, de uma intensidade nova. Dante nos informa que se afastara do reto caminho da Fé e que foi assim que se sentiu perdido na sombria floresta do erro; mas nós compreendemos muito bem que, aos trinta e cinco anos de idade, não mais sabendo como levar a bom termo sua vida, numa época, ela própria dilacerada, caiu em profunda tristeza, numa negra depressão, cuja saída não vislumbrava.

E então, ao tentar sair dela, encontrou seu caminho bloqueado, diz ele, por três feras ameaçadoras — uma pantera, um leão e uma loba, que o rodeavam e sem trégua o empurravam para uma escuridão sempre maior — la dove 'l sol tace (lá onde morre o sol).

E eis que, nesta situação sem saída, uma aparição lhe surge e de início o espanta — forma humana inesperada que, sem dúvida, não nos comove como deveria, pois sabemos muito bem que se trata de Virgílio: quela fonte chi spandi de parlar si largo fiume (esta fonte que expande do falar tão largo rio). Mas não por acaso saúda-o Dante como portador da linguagem, pois é mesmo esta linguagem que elastece o dizível, traz uma luz às nossas desventuras íntimas, ordena a sociedade e abre caminho à luz e à vida compartilhada.

Dante conhecia a obra de Virgílio e de há muito o admirava, mas, sem dúvida, a releu justamente naquelas circunstâncias excepcionalmente difíceis, descobrindo, então, nessa leitura, a coragem de empreender a grande obra que, só ela, poderia tirá-lo de sua “tão amarga pena”.

Isto quer dizer, em suma, que Dante, no seu penar mais profundo, encontrou um modelo, um mentor e uma inspiração fantástica que, após tê-lo levado às profundezas do Inferno (onde lhe foi necessário fazer o inventário de todos os sofrimentos possíveis), permitiu-lhe, enfim, voltar mais uma vez para a luz do dia que brilha do outro lado da terra redonda.

Creio, pois, discernir na obra de Bonfanti um duplo e, mesmo, um triplo sofrimento. Em primeiro lugar os mais íntimos, sofrimentos insuportáveis, hoje aplacados; depois os sofrimentos de uma época que não sabe mais com certeza o que é exatamente o homem e, por fim, o sofrimento e a vergonha que experimentamos diante da imagem criadora do ser humano, que vemos assim, maltratado, dilacerado e supliciado.

II

Ninguém pode falar, senão por si mesmo, desde que se trate de dizer exatamente o quanto recebeu de comoções, de sofrimentos e humilhações em seu ser ou seu sexo. Sob a pressão quotidiana dos cuidados de cada instante, a maior parte dos homens esconde tais provações aos olhares indiscretos e, com um misto de pudor e de vergonha, permanece só, com o seu segredo desesperante que deste então se torna, a seus olhos, sinônimo de “a vida”. Alguns, porém, com o socorro providencial de um talento que se afirma, abordam-nos de frente e os confinam em obras, no fundo das quais alguns outros reconhecerão um vivido familiar — levado, todavia, à mais alta incandescência.

Aí está, ao que me parece, um aspecto importante da obra de Gianguido Bonfanti, cujos desenhos e gravuras de 1979-1980, em sua violência inaudita, constituem um primeiro ponto de chegada.

Uma simples vista d’olhos sobre essas obras, bastam a nos convencer de que estamos na presença de um artista chegado à sua plena maturidade, e dotado de um talento gráfico temível, pois antes mesmo de ter-lhe, o espectador, reconhecido o objeto, o traço, tão vivo que lhe lacera o olhar, já o subjugou por sua precisão.

O toque de terror que essas obras destilam poderá trazer à lembrança o universo de Alfred Kubin, sobretudo os desenhos de 1904. Aí se encontram o mesmo assombro, as mesmas epifanias de espanto e de desastres sexuais; entretanto, o grafismo de Gianguido é totalmente diverso: nele, não apenas cortes e incisões singularmente adaptados, todos, a essas cenas infernais que constituem, ao mesmo tempo, flagrantes e acertos de conta, e cujo surgimento marca a passagem de uma grande virada espiritual na vida do artista.

Deter-me-ei em duas gravuras de uma série de oito: uma mostrando um homem; a outra, uma mulher.

A mulher é terrivelmente velha e feia. Não se sabe precisamente o que exprime seu rosto marcado: terror, alegria, ou ambos, ao mesmo tempo? Está sentada, nua, numa cama, como uma louca, seu corpo envelhecido jogado para trás, seus cabelos ralos espalhando-se em desordem, enquanto sua perna esquerda (espantosa mutação) se transforma em serpente que se contorce e vem acariciar-lhe o sexo com sua língua bífida.

A situação do homem é de igual modo consternadora. Ele está deitado, nu, num leito, com um pé no chão, enquanto a outra perna mergulha numa grande bacia de cerâmica branca, colocada sobre o lençol. Tem-se a impressão de que o pé teria sido amputado, pois se pode vê-lo negligentemente colocado sobre a mesinha de cabeceira, como um objeto qualquer. Nesta posição insuportável, o homem tenta, desesperadamente, dominar seu próprio sexo que se alongara desmesuradamente e que, como a perna da mulher, toma a forma de uma serpente (bicéfala desta vez), e cujas cabeças, mergulhadas nas órbitas de sua vítima, parecem abrir um caminho até as profundezas do seu cérebro.

Que significado têm, então, tais cenas hediondas da vida familiar? Que loucura vêm elas exprimir? Não é ainda o momento de falar sobre isso. Todavia, vejamos logo o que as antecede imediatamente na cronologia da obra e da vida do artista, pois é assim que poderemos mensurar o caminho por ele percorrido.

Em 1977, terminada a série de gravuras e desenhos das doenças tropicais, o pintor freqüenta a sala de anatomia da Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro, para fotografar cadáveres e membros humanos. É seu projeto transformá-las em gravuras, misturando-as com o desenho, mas seu intento não se realiza e nenhuma das obras é concluída.

Em 1978, ano que precede a aparição dessas obras marcantes, Bonfanti parece estar em ponto morto: não produziu absolutamente nada. Mas se nada pintou, nem desenhou, não obstante criou os cenários de uma soirée teatral, consagrada a Franz Kafka (diga-se de passagem, este grande destilador de pesadelos).

Ainda um recuo no tempo: entre 1976 e 1977 depois de ter gravado, no ano precedente (ou seja, 1975), um certo número de obras altamente sintomáticas (pênis dotados de excrescências hediondas e cabeças histriônicas, corpos atormentados, imobilizados por cordas e polias), ele produziu uma série de grandes gravuras e desenhos de um realismo insustentável, inventário das mais hediondas doenças tropicais — aquelas que devoram os rostos, aprisionam as pernas numa ganga infecta de excrescências rubras e malvas ou transformam os testículos de um adolescente em abóboras.

É, então, em 1978, ao sair desse trabalho desesperador, que o artista se dá conta de ter entrado na fatal espiral de uma depressão; decide recorrer à psicanálise.

Não é usual, sem dúvida, evocar aspectos tão íntimos da vida de um artista vivo, mas Bonfanti, como Dante os exhibe sem falso pudor e os integra, de modo eloqüente, em sua obra. Demais disso, as diversas obras desses anos de análise (1978-1982) refletem, de modo brilhante, os dois estágios marcantes do processo de cura, e é assim que, ao fim, vê-se em seu estilo um viés inesperado, numa série de pastéis de cores vibrantes e alegres. O último destes, mostra o próprio

artista, nu e barbado, deitado num quarto ensolarado, contemplando com delícia sua mulher, Marisa, que acabara de encontrar, e que estava, também nua, ajoelhada no leito, diante dele. Esta pequena obra, delicada e idílica, não vem senão confirmar a saída do Inferno, já expressa nos pastéis precedentes. Uma bela gravura aborda o mesmo objeto.

As grandes gravuras infernais, de que acabo de falar, delimitam, seguramente, o coroamento do conjunto das obras precedentes. A técnica, o estilo, a *modus faciendi* de tais gravuras, correspondem, na plenitude, à intensidade do vivido traumático que elas traduzem; mas são, também, a marca de uma superação, e de maturidade, atestadas pela capacidade de pôr em imagens este sofrer, não como sintoma, mas como obra.

Bonfanti, entretanto, não perdeu muito tempo com as linguagens tão bem dominadas, e os quinze anos que se seguiram a esse momento decisivo de sua vida viram-no experimentar as mais diversas formas, ora figurativas, ora surrealistas ou transvanguardistas, ora friamente abstratas e sem relevo, ou ainda, logo a seguir, de novo retornando ao orgânico e ao figurativo. Algumas dessas grandes telas ainda lhe causam prazer, quando as retira de suas estantes para mostrá-las, uma após outra; outras menos, ou nenhum prazer, mas um olhar exterior reconhecerá nelas a marca de uma busca persistente, nas tintas claras e ácidas, de uma forma autônoma, que se situaria num domínio à parte, abstrato, desvinculado dos tormentos precedentes.

III

É chegado o momento de se abrir um parêntese.

Constato com interesse que certos críticos brasileiros que apóiam ou defendem Bonfanti sentem a necessidade de justificar a originalidade de uma obra que teria cometido o erro (segundo outros), de não ter passado sob as forcas caudinas do conceptualismo. Assim, Wilson Coutinho, em *O Globo* (10/01/2003), diz de sua admiração pela “coragem do pintor que navega contra a corrente da arte atual”.

É, seguramente, um testemunho do poder ideológico da moda — e da precedência que ela muitas vezes assume sobre o vivido em muitos artistas menos curtidos que Bonfanti. Sem a pretensão de fazer aqui o julgamento da arte dita atual (como é definida — todos o sabem — uma única forma dessa arte que se pretende “atual”), parece-me oportuno sugerir que o conceptualismo, hoje dominante, coloca o carro diante dos bois. Esta abordagem, com efeito, faria supor que o conceito (no sentido mais comum, bem entendido) ⁴ é o primeiro detonador da obra.

E se assim é, a imagem não pode ser senão a emanção desse conceito, um signo hieroglífico que o comenta, amplia-o, ou o designa.

Mas tudo muda por completo, se se pretende que a imagem precede, e que o conceito é o seu resultado tardio.

Pois esta aparição incerta e vacilante nos atrai como um sonho, quer seja bom, quer seja mau; e brilha diante de nós como as fagulhas de um grande fogo. Ela é a morada e o sustentáculo de nossa reflexão e o vetor de uma comunicação aprofundada com as grandes bases de nossa cultura e com nossa comunidade. Graças à sua presença materializada, é que podemos nomear e designar, (“esta mulher é um Rubens”, para tomar um exemplo dos mais simples, ou “esta situação é kafkiana”). É assim que ela penetra a linguagem e o conceito se desprende e se elabora pouco a pouco.

Bonfanti age não apenas no domínio do conceito, mas da imagem. Não é esta a vocação única de um artista? E em o fazendo, ele nos põe em contato com um dos sonhos (ou pesadelos) centrais da comunidade humana contemporânea, mediatizados por sua experiência pessoal. Além disso, a maior parte das imagens que ele nos oferece há mais de vinte e cinco anos são, sem dúvida, aquela espécie de visões ou mitos terríveis que, segundo Platão, não convém mostrar às crianças.

A partir de 1989, e no correr de vários anos, ele produziu uma série de aproximadamente trezentos pastéis, que se constituem em exercícios técnicos, notadamente na busca da velatura ou do brilho artificial por superposição de cores complementares, mas também aí se encontram estudos impulsionadores de obras ulteriores. E enfim, quinze anos depois de ter fugido do Inferno, parece a ele retornar, mas como observador e sem nele mergulhar desta vez, numa nova série de obras de grande coerência e de uma força excepcional, à qual se consagra, por inteiro, durante cinco anos.

O Inferno que Bonfanti revisita em suas telas de 1994-1998 distingue-se sensivelmente de seus antigos tormentos. Dir-se-ia que o artista, curtido por suas provações e pela saída que encontrou, se liga, a partir de agora, a um outro objeto que aborda com um distanciamento apaixonado, e dá, então, seu testemunho, como já o disse, não mais de seus próprios tormentos, mas do sonho ou do pesadelo coletivo de nossa época.

Sobre telas de 150 x 200cm de um vermelho intenso e sob o clarão de uma fogueira que parecería crepitar atrás de nós, personagens, tão rubros e refulgentes que suporíamos despojados de suas peles, atormentam-se, uns aos outros, entredevorando-se incansavelmente, com inaudita selvageria. Em várias de suas telas, o sexo imenso de um dos personagens se ergue como um canhão — e uma cabeça ameaçadora sai dali.

IV

Talvez se seja tentado a crer que o Brasil, malgrado um longo episódio de ditadura militar, tenha sido poupado de certos extremos do horror vivido pela Europa, a Ásia e a África. Mas se é assim, de onde Gianguido Bonfanti tira essas cenas, e como se vê na sua situação de artista brasileiro?

Ao interrogá-lo sobre este ponto recebi, como resposta, não sem humor, de que era o modo do “como se”: Para mim, é como se eu tivesse sido, numa vida anterior, um pintor europeu, cujo destino ou missão seriam, doravante, trazer para o Brasil as imagens e o testemunho da herança européia. Mas para evitar que o desenraizamento me fosse por demais brutal, me teria sido permitido nascer em uma família italiana por suas origens e sua cultura.

Era uma forma de dizer que o artista não se sentia, de modo algum, desvinculado do resto do mundo e de seus tormentos históricos. Ademais disso, sua família era italiana de ambos os lados e sua história de família documenta, de maneira exemplar, as contradições mais extremas do século que vimos de deixar.

Começamos por seu avô paterno, Luigi Augusto Bonfanti, herói condecorado da Primeira Guerra Mundial, estabeleceu-se no Rio antes da Segunda Guerra como diretor da sociedade Italia Navigazione, assumindo, na seqüência, a função de Federale, ou seja, de representante, não da Itália, mas do Regime fascista no Brasil. Com o fim da guerra, encerram-se as suas funções, diz Gianguido, mas isto não impede que, à chegada de cada novo embaixador da Itália, Luigi Augusto vista, mais uma vez, seu uniforme enfeitado de condecorações e ofereça uma festa suntuosa para apresentá-lo à boa sociedade italiana.

O avô por parte de mãe, Enrico Bonacchi, ao contrário, vivera a vida pacífica que lhe permitia sua situação de diretor administrativo do Teatro Municipal do Rio; e sua esposa, Anita Bonacchi, era cantora e dentre outros papéis, representou Carmem. Enrico fora colega de classe de Mussolini, e o apoiara no tempo em que ele era ainda socialista. Em 1943, convidado a assumir a direção administrativa do Scala, mudou-se, contra a vontade da esposa, para Milão. Uma vez ali, não se absteve de criticar o regime estabelecido por seu colega de classe, o que lhe valeu terminar seus dias em Auschwitz.

Quanto a Gianfranco Bonfanti, pai de Gianguido, ao terminar os estudos na escola italiana Dante Alighieri, em São Paulo, era seu projeto ir para a Itália estudar arquitetura. Todavia, com a eclosão da Segunda Guerra Mundial, foi-lhe impossível partir; passou a estudar, então, na Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro e, casando-se muito jovem, teve de renunciar ao seu projeto italiano, que lhe dizia tão de perto ao coração. Apaixonado por Bianca Bonacchi, desposou-a, malgrado a oposição feroz de Anita que proclamava, alto e em bom som, ter educado a filha para torná-la esposa de um príncipe.

Gianfranco, a seu turno, consciente do que dele esperavam, sentiu-se obrigado a renunciar, ainda uma vez, aos seus projetos mais caros, e a procurar um emprego suficientemente remunerado que lhe permitisse assegurar, à sua mulher, o trem de vida ao qual ela aspirava. Não deixou de pintar, todavia, mas com dificuldade, pois se sentia dolorosamente travado. E é sem dúvida por isso, seja para persuadir sua musa desiludida, seja para afogar sua própria dor que, enquanto pintava, se embriagava. Assim, em momentos e de forma imprevista, sua violência se desencadeava, como uma tempestade, sobre a família. O temor de tais episódios de violência e de desespero de seu pai, desencantado da própria vida e descrente de si mesmo, marcou profundamente Gianguido, embora ele relembre tais fatos com serenidade e com lucidez e compaixão comoventes. Por isso, por trás da obra tantas vezes terrível do filho, sente-se, por vezes, o surdo desespero e a obra abortada do pai, Gianfranco, e, atrás deste, os destinos contrários de seus dois avôs, atormentados por todos os desastres históricos e filosóficos do século 20.

Com efeito, os dilaceramentos políticos da época se encarnavam na pessoa dos dois avôs, mas o desespero e a violência do pai ofereciam, ao filho, uma imagem imediata e desesperadora da vida. O amor, a piedade, a vergonha, o medo e a revulsão, que este pai lhe inspirava, sem dúvida

fizeram de Gianguido, momentaneamente, um destes personagens por ele retratados, em determinada época, sob as feições de um escravo, manietado por cordas e polias. E, para terminar, a morte trágica deste pai nos seus braços e ao fim de um longo jejum deveria dar uma nova intensidade a estas pesadas contradições.

Por isso, os tormentos que se exprimem com tanta força nas gravuras e desenhos de 1979-1980 remetem, seguramente, por um lado, a esta figura paternal decaída, cujas aspirações se tinham frustrado e que se pode reconhecer, diminuído, inútil, cercado dos seus cães, em pelo menos uma destas obras.

A ditadura militar que empolgou o poder no Brasil e o manteve no curso dos anos 60 e 70 deveria, também ela, deixar sua marca sensível. À época, Bonfanti era estudante, entrava nos vinte anos e, por vezes, fazia-se de chofer para o chefe da resistência estudantil, conduzindo-o, não sem alguma inquietação, para diversos encontros. É o que se deu, por exemplo, quando o comitê estudantil decidiu reunir-se no coração de um enclave militar próximo ao Rio, porquanto, afirmavam eles não sem razão, o Exército jamais teria a idéia de procurá-los em tal lugar.

Um dia, diz ele, de passagem pela Escola de Arquitetura, acabava de entrar num dos longos corredores de um dos edifícios administrativos, quando vejo abrir-se uma porta no outro extremo. Um professor, pai de um amigo, sai dali e se dirige a mim, sem aparentar reconhecer-me. Mas ao se aproximar, e sempre sem olhar-me, diz em voz baixa: “procura meu filho e tira-o daqui, a polícia está atrás dele”.

Gianguido localizou o jovem, que conseguiu miraculosamente encaixar seus 1m95cm no espaço exíguo do chão de um Volkswagen e, depois de tê-lo escondido embaixo de um cobertor, levou-o a lugar seguro.

Sua estada na Itália entre 1971 e 1973 foi, em parte, motivada pelo desejo de deixar esse clima sufocante. Pensara, de início, encetar estudos de arquitetura em Roma; mudou, porém, de idéia, e apresentou-se à Academia dei Belle Arti, onde foi admitido no segundo ano. A banca, porém, ficou de tal maneira encantada com o seu trabalho, que de bom grado o acolheria no terceiro ano, caso não houvesse um impedimento regimental.

V

Em que nos transformamos? Onde fomos lançados?

Théodote, mestre gnóstico, século II

Voltemos à questão de fundo: o que nos mostra a obra de Gianguido Bonfanti em sua veemência e gravidade? Além do sofrimento físico já agora mitigado, sou tentado a afirmar que ela põe à luz o sofrimento do século, e o sofrimento do modelo ou do próprio Emblema do Homem, supliciado mais do que o comum.

Não é também o caso da obra de Francis Bacon que, sem a intensidade e o talento do artista, poderia não ter sido mais do que o extravasamento horripilante de um vivido por demais

pesado? Todavia, ali estavam a intensidade excepcional, e esta grande maestria que nos permite interrogar-nos: não fomos nós levados, como a contragosto, a ver nessas obras terríveis uma figura do que se tornou o Emblema, a representação mesma do Homem em nossa época? Na ausência de um Cristo crucificado, ou ressuscitado; na ausência de um Buda sereno, de mártires ou de santos despedaçados e triunfantes, restam estas vítimas sem honra de uma degradação filosófica radical.

Em se tratando de Bonfanti, vem-me a tentação de acrescentar um quarto sentimento metafísico: o sentimento surdo e nostálgico de um exílio que parece se concretizar em certos países da América Latina, sob a forma desta singular confissão: “Nós estamos tão longe!”

Mas longe de que?

Tantos povos, a maioria, sem dúvida, se vê como referência própria, no centro de seu próprio mundo. Na América Latina, todavia, acontece por vezes o contrário: ali, alguns se sentem bem longe de Atenas, de Jerusalém, de Madri, Londres ou Paris. Distante de seus pais e avós.

Distante da imagem ou da palavra que os incorpora ao mundo.

Seria, tal sentimento, compartilhado pelos habitantes autóctones da floresta amazônica ou do deserto central da Austrália? Não o creio. Eles sofrem, tão só, a destruição de seu mundo por forças que os despojam e os sedentizam. A maior parte dos outros povos diria o contrário, como o homem que busca seu caminho numa cidade e que, interrogado, responde: “Eu? Por que perdido? Eu sei onde estou, ora essa! A rua é que está perdida!”

Isto não impede que aqueles que, na América Latina, se confessam tomados por esse sentimento de exílio, me pareçam mais próximos, sem o saber, talvez, de uma certa verdade existencial enunciada pelo filósofo Ernst Bloch, em bela fórmula utópica ao término do seu *Príncipe Espérance*, onde se trata da aparição final, em nosso mundo, de uma “verdadeira democracia” e, por aí, “de algo que cada um pôde entrever em sua infância, mas onde ninguém jamais esteve: a terra natal”.

O problema do exílio existencial permanece insolúvel, sua dor sem remédio, se for vivido como o destino de uma criança posta à porta de sua casa, ao frio e à noite. Torna-se, todavia, um recurso e uma força, quando vivido como uma etapa de um processo, cujo resultado final, que não se deixa ainda vislumbrar, deve levar, cada um, ao “seu lar”.

Voltemos, então, ao fundo da questão. O sonho profundamente perturbador desta obra remete à questão central de nossa época: o que se torna o ente humano, hoje? E, pois, ao fim e ao cabo: como se faz o humano e como preservá-lo?

Porque tais questões não se põem aqui em termos éticos ou filosóficos, mas em termos simbólicos, vale dizer: em termos da representação — e precisamente dessa representação de que, sobretudo, o artista permanece capaz em nossa época, no sulco da imensa obra histórica de humilhação e de desumanização do Homem que devastou a Europa e o resto do mundo, como se fosse uma impiedosa epidemia, no transcurso do século 20.

Pois se se medita sobre isso, não foi o Fascismo em si, nem o Comunismo, nem qualquer outra força organizada que inventou o princípio dessa desumanização, ainda que ambos a tenham levado ao seu limite mais oportunista e conseqüente. Ela resulta, em primeiro lugar, do desmoronamento, em meio a enorme júbilo popular, da antiga dimensão simbólica do Homem, ou seja, de sua dimensão especificamente humana.

“O homem, diz um filósofo georgiano, é uma instituição simbólica”.⁶ E é somente nessa esfera, esfera simbólica e, como decorrência, poética, ética e até profética, que uma qualidade propriamente humana consegue desabrochar.

E o que se torna, então, o Homem, sem essa edificação simbólica?

Um gado, sem mais? Mercadoria? Uma matéria-prima? Algo do gênero, seguramente.

E, no entanto, parecem nos dizer essas imagens desesperadas: mesmo em sendo assim, a este homem aviltado lhe resta uma última dignidade, eis que sua capacidade quase ilimitada de sofrer é, ainda, o testemunho de sua humanidade.

VI

Antes de examinar os dois últimos temas maiores da obra de Bonfanti sob essa luz, voltemos, brevemente, para os seus desenhos que, ao longo de toda a sua carreira, mas, sobretudo, de 1996 até nossos dias, exploram, sem descontinuar, os mesmos dois temas: o auto-retrato e uma cena, indefinidamente repetida, indeterminada, com os mesmos personagens reunidos, ora dois, ora três, encontrados em toda a série dos últimos quadros.

O desenho é uma técnica na qual Bonfanti se mostra maravilhosamente à vontade. Malgrado a independência do objeto e do traço, o encontro dos dois, por assim dizer, fortuito, se dá sem a menor aparência de esforço. O espectador descobre linhas entrelaçadas ou teceduras de sombreados, que rodeiam personagens deitados ou em pé, e tudo isso, no mais perfeito conforto, vibra e faz sentido, ao construir um quadro espacial inteligível, embora ambíguo. Imaginar-se-ia, por vezes, desenhos italianos do século 17, se bem deles estejamos muito longe pelo objeto e pelo *modus faciendi*.

Os auto-retratos desenhados são muito diferentes daqueles pintados a óleo. O artista se faz gordo e velho voluntariamente, com olheiras; a cabeça jogada para trás, como um mártir ou um agonizante, mas o que vemos é de fato uma cabeça, um rosto, uns olhos e um nariz.

O que não impede que seja nos auto-retratos pintados a óleo, que se deva buscar a chave da abordagem por ele escolhida para esta forma.

VII

Painting is a cultured activity — it's not like spitting. One can't kid oneself.

Frank Auerbach

Foi em 1996 que Gianguido Bonfanti, veio a descobrir o trabalho de Frank Auerbach, graças a uma obra apanhada por acaso na livraria do Museu de Arte Moderna de Nova York.

Foi um choque, diz ele. Era algo que eu esperava, e estudei-a muito. Em suma: foi uma bomba na minha vida. Eu já tinha feito as pinturas vermelhas naquela época; a obra de Auerbach, todavia, ajudou-me a revelar o caminho. Também Giacometti. Giacometti está sempre em cima da minha mesa e enquanto trabalho, olho-o, para assim receber, dele, certa vibração espiritual.

A influência de Auerbach (e, talvez, de Giacometti) transparece, sobretudo, nos auto-retratos, realizados em número considerável por Bonfanti. Há, porém, uma diferença considerável entre os dois artistas. Os retratos de Auerbach se constroem por meio de um amontoar de pigmentos, como se, adicionando-se matéria sobre matéria, se findasse por trazer uma substância existencial e ontológica a essa criatura, de quem o artista quer captar não apenas o rosto, mas o próprio material.

Os retratos de Bonfanti, inversamente, parecem nascer dentro de um caos, como dentro de um paroxismo da action painting, e como fruto do acaso. O rosto emerge, com maior ou menor claridade, deste monte de pasta, ou deste engavetamento de traços carregados pesadamente, e sempre numa gama de cores de tons tão sem brilho quanto Rembrandt: negro, marrom, amarelo, bege, branco.

O acaso, diz Bonfanti, é sempre fundamental. Trata-se apenas de apagar o mau acaso e guardar o bom. O resultado é, assim, uma escolha de bons acasos. Pincel, cor e tela têm, cada um, seu humor, e o resultado é a soma dos três. Faz-se necessário, então, fazer uma opção no acaso. Em certo sentido é a “action painting”, se se quer assim, mas em certas obras é mais evidente do que em outras. Quanto ao objeto, ele é muito forte para mim; permite-me mergulhar no mais fundo de minhas energias e, ao mesmo tempo, me abre um caminho para soluções novas.

No que se refere aos auto-retratos e às cenas com dois ou três personagens, a própria repetição os aprofunda, e os eleva ao nível do mito, isto é, ao nível em que não é possível deixar de acolhê-los como mitos. Tal repetição, com efeito, é uma atividade ritual, e o ritual, uma vez percebido como tal, pressupõe uma explicação mítica, que nos incomoda, quando não lhe a atribuímos.

Os auto-retratos mais casuais dessa longa série poderiam interpretar-se como uma forma sublimada da série das doenças tropicais, de tão dolorosa visão, e que eu qualificaria de “antes do dilúvio”. Em meio a esses rostos, devorados e dissecados por um mal desconhecido, em meio a esses rostos sem forma reconhecível, um olhar persiste e, ao fixar-se sobre nós, cheio de pavor e súplica, é um apelo ao reconhecimento.

Toda obra conseqüente, diz Gianguido Bonfanti, tem origem num diálogo entre o artista e a cultura.

É também o que afirma Auerbach: A arte é uma atividade cultivada. Não é como cuspir. Não nos iludamos.

A obra surge, eu acrescentaria, no ponto de encontro do sonho individual com o sonho coletivo cultural que ela, a obra, manifesta e inflete. Aqui, a “inflexão” do cultural pela obra é primordial, pois ela torna palpável o que a obra pode realizar. Visita os ícones da cultura e os desvia, mais ou menos, para tornar visíveis acontecimentos invisíveis.

A obra bem-sucedida é um mito encarnado.

É certo que, sob o olhar de uma estratégia criadora, justificada sob todos os ângulos, o objeto da obra há de ser tomado como um pretexto. Não é, de modo algum, uma afetação, bem entendido, e se poderia pensar na atitude daquele arqueiro Zen, que só atinge o alvo evitando prender-se demais a ele. Para o artista, o objeto aparente está presente, sem estar. O verdadeiro problema do artista é o *modus faciendi* e a matéria.

VIII

Como já disse, a série mais recente das pinturas é, toda ela, voltada para uma cena enigmática. Em um cenário indefinido, descobrimos três tipos de figuras humanas, esquemáticas e anônimas: um personagem deitado, um personagem sentado e um personagem em pé que, curvado, examina com certo alheamento o que jaz, inanimado no chão diante dele.

Um estudo iconográfico detalhado da série não seria despido de interesse; constatar-se-ia, com efeito, uma nítida evolução das relações esboçadas entre os personagens. Nas primeiras telas da série, por exemplo, o personagem em pé parece nem mesmo braço ter para socorrer o homem sobre o qual se inclina e que examina como algo curioso, rejeitado pelo mar. Pouco a pouco, todavia, as relações se animam, desenham-se braços, movimentos se engatilham — uma empatia desperta, talvez.

Depois da grande série vermelha, infernal, poder-se-ia mesmo dar a entender tratar-se de cenas do Purgatório — ou, quem sabe, mais simplesmente, de um amanhã de desastre — bombardeio ou tremor de terra, em que os sobreviventes vagueiam em estado de choque, como alguns que pudemos ver na televisão, em seqüência à passagem da tsumani na Ásia.

É uma forma de se dizer que a imensa vaga levantada no século 20 por um sismo da História, mesmo se dela nada sabemos, poluiu-nos, a todos e, por momentos, deixou nosso mundo em estado de bestificação intelectual profunda.

A esse Purgatório não sucederá, sem dúvida, um autêntico Paraíso — mas se trata, doravante, de gerir o retorno ao simbólico, sem o qual nada de humano pode aparecer neste mundo — e esta perspectiva pode, com efeito, nos encantar.

É, portanto, um empreendimento poético, filosófico e ético o que todos esperamos, — ainda que o artista, nesse momento, religando, de modo sutil, a ordem íntima, o comunitário e o universal, pareça ser chamado a nos indicar, tão-somente, os acontecimentos que se desenrolam em segredo, tanto em nós próprios, quanto no mundo, a fim de que possamos lançar, sobre eles, um olhar e um remédio.