

Bonfanti

Com uma exposição no MAM-Rio, o pintor
Gianguido Bonfanti mostra obras de excelência, criando cenas de crua sexualidade,
onde suas figuras planam envoltas na tinta

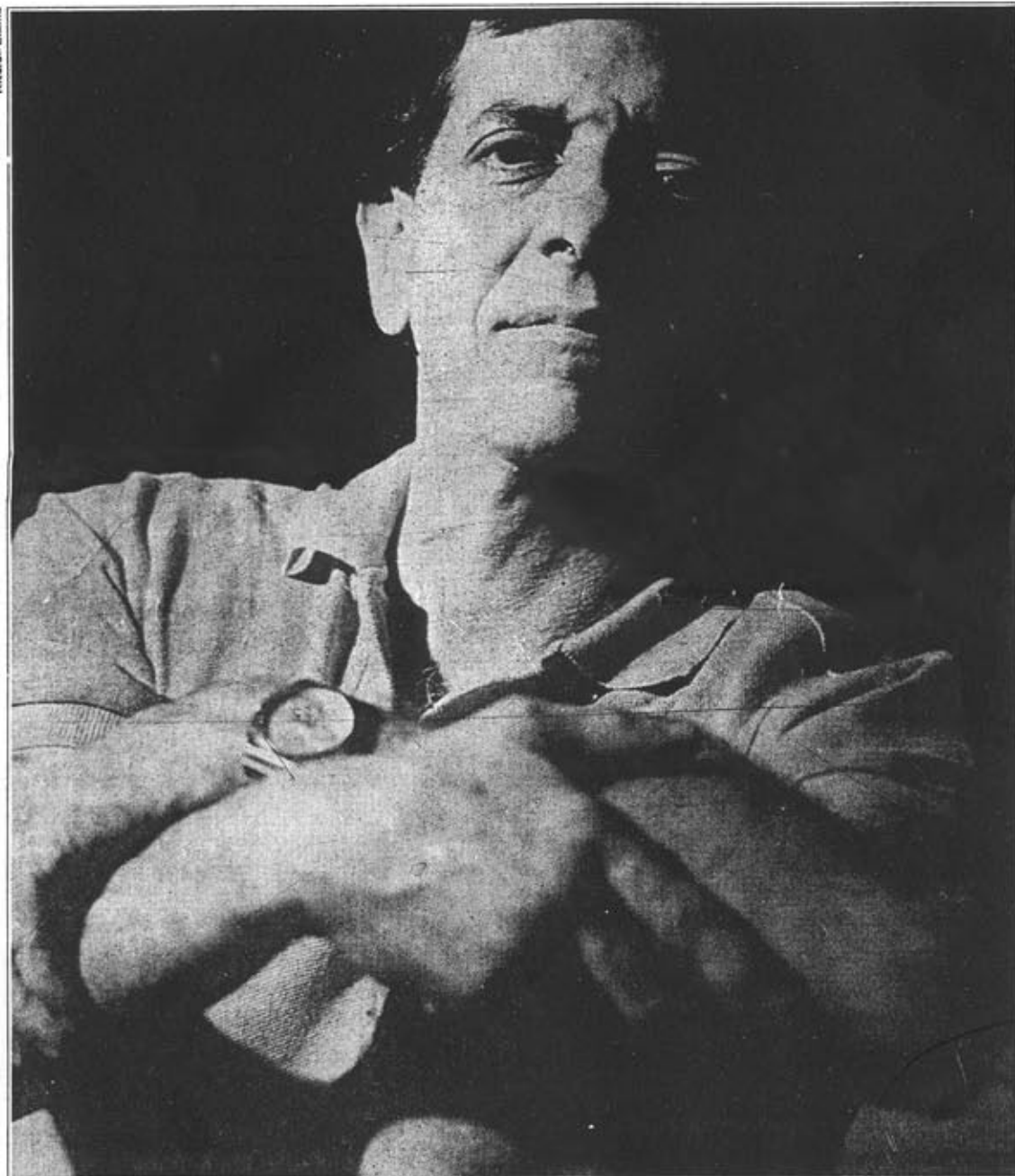
Wilson Coutinho

A exposição de Gianguido Bonfanti este ano no MAM-Rio não pode ser esquecida, a não ser que tenhamos de aceitar a premissa que a pintura de cavalete já não pode nem encantar nem emocionar. Se esta hipótese não é verdadeira, as pinturas de Gianguido são suficientes fortes e verdadeiras para atrair a atenção. Num sentido mais amplo, elas são extramamente honestas, nos termos propostos pelo artista e naquilo que se tornou uma das convicções de sua arte: a de que o espaço da tela pode ser um lugar de eventos diversos, ousados e in-

“Ele parecia inibido pelas dúvidas sobre o fim da pintura”

telectualmente relevantes. São tonalidades brutas de vermelho, toques de azuis, modulados de brancos, uma tessitura inquieta e nervosa, onde uma gestualidade tensa ou caligráfica percorre de ponta a ponta a superfície da tela, tornando o enfoque dos seus temas abafados e quentes. Há um conjunto de eventos, o que torna suas telas uma pulsação nervosa de meios: empastamentos, densidade de matéria, irrupção da gestualidade em movimentos brutos ou delicados. Um dos perigos da sua arte é exatamente esta enciclopédia de competências, que pode torná-lo um virtuose da técnica do óleo. No momento, a sua qualidade é explorar todos os meios que dispõem de modo a dar uma pintura uma nobreza esquecida.

Em termos de geração, Gianguido é praticamente um excluído. Com 48 anos, a sua rota não foi, o que o torna um artista muito curioso, captada pelas atmosferas do meio ambiente e pelas correntezas em voga. E procurando dedicar-se à pintura seu caminho não foi fácil. Não é que isto seja uma novidade para a geração de sua idade. Gianguido, como outro pintor que só lentamente foi deslanchando como Carlos Zílio, parecia inibido pelas dúvidas de sua época, que se traduzia pela impossibilidade da pintura. Ele também não tinha a graça, a



Gianguido Bonfanti em seu ateliê no Rio

“Em termos de geração, foi um excluído. Sua rota não foi captada pelas atmosferas do meio ambiente e pelas correntezas em voga”

fluência e o talento muito positivo de um Luís Áquila, capaz de atravessar o período da renúncia, sem se distrair com incertezas.

Sem dúvida, todo um grupo de sua geração, pela própria mecânica que a arte estava se movendo, não desejara emprestar seu talento à pintura, até porque ela tinha sido escoraçada por artistas vigorosos demais como Lygia Clark e Hélio Oiticica. Naquela circunstância histórica, o problema de um pintor de dons naturais não era esticar a tela no chassis. Era ter coragem moral para o quê fazer depois.

“O problema não era esticar as telas. Mas o que pôr nelas”

Não tenho dúvida hoje que os problemas interessantes levantados do que no Brasil se chama arte conceitual ou experimental tinham, como aconteceu de fato, uma perspectiva mais ampla do que a pintura. Ela poderia também acolher talentos diferenciados, cuja formação em arte não precisava ser intensiva, o que foi um benefício, dado o estágio do ensino de arte. Não foi à-tôa que muitos artistas desse gênero conheceram uma certa celebridade muito cedo, como ocorreu também com alguns artistas depois de 64.

O que era curioso, apesar disso, vinha do fato que a pintura tinha dado, ao menos do ponto de vista técnico e formal, um salto significativo entre os anos 60 e 70. Acho que a boa parte dos pintores estava em geral pintando melhor que duas gerações anteriores e isso por vários fatores. Um deles, para bem ou para o mal, foi a perda de uma inocência em relação à natureza. Ela era muito intensa para não ser respeitada e seria muito cômodo para um crítico brasileiro não considerar que ela poderia ferir a percepção de um artista de verdade. O problema é que as formas para apreendê-las estavam muito desajustadas e todo o esforço de Volpi foi de transformá-la em signos quase abstratos. Um esforço de tanto, por sinal.

Um dos perigos de sua arte é exatamente esta enciclopédia de competências, que pode torná-lo um virtuose da técnica do óleo. No momento, ele explora todos os meios que dispõem

Pintura

A melhoria não significava, porém, que a pintura tivesse prestígio cultural para um pintor que debutasse nos anos 70. E parece que Gianguido nem queria ser pintor. Ele tem um certo espírito do artefato, dando valor à destreza da mão e acreditando-se não na correção do desenho, mas, ao menos na sua estesia física e – por que não? – também na sua capacidade de auferir verossimilhança. O que ele queria, nas suas melhores gravuras, porém, era não se ajustar a essa verossimilhança. Com bico de pena e ponta seca, ele tracejava suas figuras como criasse novelos e arrumava suas cenas, quase sempre evitando a centralidade e procurando focos desviantes e imprecisos. O seu desenho quando não é excessivamente caprichado (todo o problema de Gianguido é a sua perícia), se torna inventivo, com uma dose alta de agressividade. Um dos motivos, que são realçados em suas águas-fortes,



Pintura de Bonfanti: a superfície como evento

era a força que seu traço em preto, gravava a cena, como se nada fosse anteriormente previsto. Em certo sentido, isto também acontecerá mais tarde nas suas melhores pinturas, quando a gestualidade parece invadir a tela, dominando-a, deixando como que a figura pairando num turbilhão de cores, sem que nada antecesse essa manobra.

Antes de dominar sua expressão, Gianguido fez um conjunto de pinturas, que pessoalmente não gosto. Na minha opinião, chegavam a trair seu talento específico, que foi sempre mais vulcânico que lírico. Para o artista, devia ser necessário ser atraído por um domínio tão distante para ele quanto era a pintura abstrata, de lições kandinskianas, com um colorido tão preciso quanto ortodoxo – ou ao menos para mim parecia esquemático demais e, no mínimo, didático. Acredito, também, que ele era um artista que fizera isto para liquidar suas

Um processo

Gianguido Bonfanti

Temos registro das marcas deixadas pelo homem sobre uma superfície já na pré-história, através das pinturas rupestres. Desde então as sensações têm sido transformadas em formas e cores materializadoras da essência humana. O ato de pintar é o de plasmar pigmentos, envolvidos ou não por veículos (ovos, óleo de linhaça, colas de diversas origens), sobre um suporte, desencadeando reações químicas e físicas. O pintor tem por obrigação conhecer, profundamente, os materiais e seus comportamentos. Estabelecer um diálogo íntimo, mais que isso, um encontro com seus instrumentos de trabalho, num respeito reverencial aos mesmos. É dessa cumplicidade que ele obterá o melhor resultado. Acredito num sacerdócio da pintura. Tem sido preocupação dos pintores a permanência, ao longo do tempo, de suas obras, o que os levou a procurar o pigmento mais resistente à luz, o melhor veículo, o suporte mais adequado. Ao lado da resistência dos materiais temos as suas qualidades plásticas: luminosidade,

transparência, opacidade, profundidade, fundamentais para o resultado final.

Poderíamos dizer que, com o passar dos séculos, estabeleceu-se uma ética da pintura, substituída ultimamente por um profundo descaso. O imediatismo e fáceis resultados têm se incumbido de destruir essa ética, tanto no que concerne aos materiais quanto ao próprio ato criador.

Foi com estas preocupações que, ao decidir iniciar o aprendizado da pintura, em 1980, procurei restauradores, são a eles que chegam as pinturas com problemas técnicos. Visitei Marilka Mendes, em seu ateliê na Glória, inúmeras vezes, consultando-a sobre a preparação de telas, a respeito da qualidade das tintas e da ação do nosso clima insalubre sobre as bases e as cores. Naquela época conheci Edson Motta Junior que também teve, e continua tendo, participação determinante na relação que mantenho com meus materiais. Ele também sugeriu receitas de base. Uma delas, a que estou utilizando atualmente, é pouco absorvente, o que permite ao pincel

deslizar sobre a superfície da tela e mantém a tinta fresca por muitas horas possibilitando que, durante todo um dia de trabalho, as cores sejam fundidas a cada nova pincelada. O ato de pintar começa na escolha da base, pois dependendo de suas qualidades o resultado final sofrerá profundas mudanças. Cada quadro é antecedido de pequenos estudos a creio, seguidos de igualmente pequenos estudos a pastel seco. Nesse ponto estico a tela, dando-lhe um banho de leite de magnésia diluída em água, o que triplicará o tempo útil do tecido antes da primeira reintelação, que acontece em média aos cinquenta anos de vida da pintura, permitindo-lhe resistir até aos cento e cinquenta anos. A acidez, eliminada pelo leite de magnésia, é um grande inimigo da celulose que apodrece tecidos e papéis. Após a base branca dou uma mão de laranja e verde ou vermelho alaranjado a óleo, já com o desenho da estrutura composicional, que secará por uns cinco dias. Durante todo esse período, que antecede o momento da batalha final, vou entrando

no universo emocional do quadro, preparando-lhe para resolvê-lo em aproximadamente oito horas seguidas, aproveitando o frescor da tinta e do gesto. Fundindo cores, gestos e sensações. Ação do pincel carregado de tinta e dirigido por impulsos sensoriais. Cores sobrepostas, transparências, marcas das cerdas nos rastros dos gestos, ora como linhas, ora como pontos. Ritmos. Campos de matéria, ora espessa, ora fina. Desenha-se o pensamento plástico. Tudo que o antecede está a ele subjugado, até mesmo o assunto, que doa sua força libidinal ao gesto pictórico. Tanto maior esta força tanto mais intensa a pintura. É dos abismos do meu ser que busco os personagens que emprestarão ao quadro suas tensões, para que ele obtenha minha maior intensidade. Metais pesados compõem a quase totalidade de minha paleta: vários tons de violetas, azuis e verdes de cobalto, laranjas, vermelhos e verdes de cádmio. Ao lado da alta toxicidade, esses pigmentos têm a maior luminosidade e mais beleza de cores de sua gama, além de grande resistência à luz. Os violetas de cobalto são

extremamente transparentes, permitindo que as cores por eles sobrepostas respirem em bela filtragem. Os laranjas, já secos, da base serão cobertos pela complementar e transparente camada de violetas de cobalto, azulados pelo violeta mineral. Seguidos por outras tonalidades mais claras de brancos manchados. Sobre os verdes entrarão os vermelhos, também do escuro ao claro. Esta superposição de complementares faz com que as cores se iluminem reciprocamente, além de produzir uma ilusão de profundidade e de intensa presença de camadas. Old Holland (fábrica de tintas holandesa fundada em 1664, considerada a melhor do mundo), Lefranc & Bourgeois e Holbein são as marcas que tenho usado. Minha paleta atual já estava presente em meus quadros do início da década de oitenta, porém acompanhada de muitas outras cores e tonalidades. Houve um processo de enxugamento, de eliminação. Do reconhecimento entre vibrações internas e cromáticas que só o tempo propicia.

Maio de 1996.

Pintura

A gestualidade parece invadir a tela, dominando-a, deixando como que a figura pairando num turbilhão de cores, sem que nada antecederesse essa manobra

dúvidas. Não sei se sua pintura irá introduzir de novo a abstração, mas ela será sempre turbulenta, mais próxima da matéria do que lisos campos de cor.

As suas dúvidas foram dominadas, abrindo o caminho para uma pintura de alta qualidade, mas uma outra contingência moral deve ter lhe ajudado. A chamada escola inglesa de pintura formada por Francis Bacon, Lucien Freud, Frank Auerbach começou a ser levada a sério pela crítica. Bacon, é certo já era, mas Freud e sua pintura realista e de densidade psicológica, além de Auerbach, com

“Não é um pintor que despreza as tradições e não só a moderna”

o vigor de sua matéria, começaram a deixar o isolamento de anos. O tempo corrigia suas deficiências. O espírito suave e californiano de David Hockney parecia – se não é – um arcaísmo. Nos Estados Unidos, ninguém estava pintando ou ao menos de tal forma que se pudesse reparar, imaginando que Julian Schnabel estivesse dedicado à pintura ou Jean Michel Basquiat idem.

Isto deve-lhe ter dado alguma desenvoltura para recusar o silêncio e a natural indisposição do meio. De início, ele assumiu o que nunca perdera: a sua integridade. Ele voltou às cenas de suas gravuras, que não são agradáveis, como não são aquelas pintadas pelos três pintores acima citados. Por mais que desejamos ver massa e tornado, gestualidade e cor convulsiva, o que faz parte do universo expressivo de Gianluigi é algo declaradamente triste. Se ele, não tem nenhuma convicção para realismo psicológico, as suas cenas parecem afixadas numa desumanidade da carne, é que ele é um pintor do antinatural por instinto, o que não ocorre nem com Freud nem com Auerbach. Um dos fatos é que sua pintura, quando está bem sucedida, é um envolvimento completo de ponta a ponta do quadro, não permitindo certas distâncias por onde se introduziria um matiz psicológico. São cenas, por



Quadro de Bonfanti exposto no MAM-Rio: pintor do antinatural



“Cabeça de J.Y.M.”, de Frank Auerbach

“Há um entusiasmo pela pintura a óleo que não se via desde Iberê”

Qualquer intervenção psicológica atenuaria o que ele quer significar como pintor, isto é, uma superfície relevante, cheia de eventos visuais significativos

Pintura



Tela do artista: timbres de Delacroix, efeitos rubensianos

“As suas dúvidas foram dominadas, abrindo caminho para a pintura”



“Auto-retrato”, de Francis Bacon

vezes, até muito agitadas, mas elas parecem exigir de seus atores uma certa paralisia plástica: a de que qualquer intervenção psicológica atenuaria o que ele quer significar como pintor, isto é, uma superfície relevante, cheia de eventos visuais significativos por todos os lados. Talvez suas cenas são fortes devido a isto e tem equivalência em suas águas-fortes.

Gianguido não é ainda um pintor que despreza a tradição, e não falo só da tradição modernista. Há timbres de Delacroix, certos

“Faz parte do seu universo cenas da desumanização da carne”

efeitos rubensianos, pintores que souberam dramatizar suas pinturas. Há toques até elegantes e uma paleta que ressoa uma harmonia seletiva nas cores, preponderando o vermelho, usado, creio, como o veículo mais poético de suas intenções. É certo, ao menos na minha opinião, que a exposição de Gianguido no MAM-Rio foi um processo de tornar a cena planando e entranhada numa atmosfera de cor e de gestos. As primeiras pinturas ainda dão destaque a falos imensos, que lembra a sexualidade debochada de alguns artistas da chamada Transvanguarda. Mas, de imediato, o pintor recupera a sua experimentação fundamental e segue os caminhos do seu instinto.

Além disso, há todo um entusiasmo pela pintura a óleo como não se via a muito tempo ou não se via desde que Iberê Camargo pintou os seus imensos ciclistas. Falo aqui em entusiasmo quase ético pela técnica e uma alegria insolente, uma alacridade em trabalhar com ela. Outros pintores estão pintando com óleo, mas muitos deles – a exceção à última exposição de Carlos Zílio na Joel Edelstein – não tratam o óleo com toda a magnificência que o meio permite. Gianguido fez, através de sua habilidade, a técnica voltar aos seus melhores dias.