

A DENSIDADE DA BELEZA

A pintura de Gianguido Bonfanti tem uma característica cada vez mais rara na pintura e nas artes em geral: densidade. Pressionado pelas modas e mídias, o artista contemporâneo se vê obrigado muitas vezes a fazer concessões à facilidade, ao sentimentalismo, ao esquematismo. Tudo que supõe a idéia de complexidade, de que a vida não se enquadra em rótulos, tem alta probabilidade de sofrer a rejeição. O público, condicionado a fazer escolhas na base da instantaneidade e superficialidade, tem muita dificuldade em absorver uma obra que não ofereça certezas, confortos, conclusões. Mas, com o tempo, uma arte densa que seja também honesta e íntegra tende a ser reconhecida, como se vê nas filas que se formam para uma retrospectiva de, digamos, Rembrandt. Quando se deparam com uma tela de Bonfanti, muitas pessoas sofrem um impacto: dizem que é triste, pesada; em seguida, porém, começam a aceitá-la e depois a admirá-la, deixando-se levar por suas cenas enigmáticas, cores bonitas e habilidade técnica. Podem até continuar achando que é “muito forte” para ter na parede de casa; são incapazes, no entanto, de lhe negar grandeza. Cansei de testemunhar situações assim. E estou seguro de que demonstram o valor da pintura de Bonfanti.

Acho que uma parte desse desconforto vem exatamente do fato de que a pintura, ela mesma, não pode ser classificada, definida por gênero ou tema como se costuma fazer com “produtos culturais” na atualidade. Sim, em certo sentido é possível dizer que se trata de uma pintura que pertence à tradição expressionista — por sua angústia, pela maneira como o estado de espírito contamina toda a cena — e, portanto, qualificá-la de “neo-expressionista” ou coisa que o valha. Ela também trabalha obviamente com figuras humanas, não com formas geométricas, com arranjo informal de cores, com texturas (esta, uma “tendência” forte da pintura contemporânea); assume seu grau de representação realista e, como tal, faz parte da “neofiguração” que, principalmente a partir dos anos 80, surgiu como resistência à arte conceitual e abstrata predominante em bienais. Mas não se pode interpretar a pintura de Bonfanti com apenas essas duas chaves, com a idéia de que retoma o figurativismo expressionista, pois é enriquecida pelos recursos legados do abstracionismo e vai além da expressão de um sentimento por sua redundância no ambiente. Nenhum grande artista pode ser explicado por rótulos.

Sua linguagem tem estratégias sutis que a descrição de suas fases e influências pode ajudar a entender. E é impressionante como Bonfanti passou por várias delas, ziguezagueando às vezes sem nexos, até que encontrou seu vocabulário e sua sintaxe, ambos carregados daqueles aprendizados anteriores. O que o sustentou nesse período foi a fidelidade a si mesmo, da qual a fidelidade à pintura é parte. Isso o fez superar todos os tipos de crise, das mais propriamente psíquicas às mais propriamente pictóricas. O nome disso é consistência, justamente a sexta “proposta para o novo milênio” que Ítalo Calvino não teve tempo de escrever. Consistência não é conceito de fácil definição, apesar de seu caráter concreto, científico. Nas artes, como nas ciências, ela às vezes precisa até quase desaparecer para que ressurja, mais nítida do que nunca, na fase seguinte. Foi o que ocorreu com Bonfanti.

Numa divisão necessariamente reducionista, a primeira fase desse artista nascido em São Paulo, em 1948, é a do estudo, a do domínio gradual das técnicas de desenho, gravura, pintura. Aos 14 anos, Bonfanti foi aluno de Poty Lazzarotto, mais conhecido apenas como Poty e,

especialmente, pelas ilustrações das obras do maior escritor moderno brasileiro, Guimarães Rosa, autor de *Grande Sertão: Veredas*. De Poty, com quem estudou sete anos, Bonfanti diz ter tirado, além de noções técnicas, “um sentido de profissionalismo”. Certamente esse sentido seria ainda mais importante para o filho de Gianfranco Bonfanti, um pintor e uma personalidade forte — algo destrutiva e depressiva —, e marcaria Gianguido, que mora até hoje no mesmo apartamento do Botafogo, onde seu pai viveu os últimos anos.

Em 1969, Bonfanti encerra as aulas com Poty e decide prestar arquitetura, mas dois anos depois de ter entrado na Universidade Federal do Rio de Janeiro já está ciente de que seu caminho não é esse e então parte para a Itália, o país onde seu avô — um federale de Mussolini — e seu pai nasceram. Em Roma, cursa irregularmente a Academia dei Belle Arti, mas aprende muito principalmente com as visitas aos grandes museus da Itália e de outras partes da Europa. Quando volta ao Brasil, ainda é um aprendiz e vai estudar gravura em metal com a professora Marília Rodrigues, na Escolinha de Arte do Brasil. Só em 1976, aos 28 anos, é que começa a desenvolver um “estilo”, ou melhor, um jeito particular de fixar imagens. E algumas delas já têm a força e os temas que seriam recorrentes no futuro. A linguagem, porém, é mais influenciada por um “realismo fantástico” ou “surrealismo latino-americano”, caracterizado pelas cenas delirantes em que o desenho é o recurso dominante. Nessa fase também faz o que se pode chamar de “estudos acadêmicos”, de bom apuro, como recriações do imaginário medieval ou renascentista.

Em 1977, um convite inesperado vem mudar sua vida e sua pintura. Conhece, próximo de sua casa, o Instituto de Doenças Tropicais e lá, com desenho minucioso e rigoroso, começa a fazer retratos de corpos com ferimentos e aberrações, como os de pacientes contaminados por leishmaniose. Esse trabalho de registro do horror, de precisão diante da enfermidade humana, seria uma experiência essencial para a arte de Bonfanti. Sua vida, ao mesmo tempo, também não se caracteriza pela estabilidade. Naquele Brasil do regime militar, que então descobre a extensão dos efeitos dos “anos de chumbo” — culminados em 1975 com a morte de um jornalista, Vladimir Herzog, nas celas do poder público —, Bonfanti vive também uma crise pessoal. Sofre o que chamou de “doença interna”, a qual o leva a fazer quatro anos de psicanálise. Sofre também a separação de sua primeira mulher. Em sua arte, a depressão se reflete na forma de cenas ainda mais delirantes, nas quais o sexo é um tema recorrente — como na figura de um homem cujo pênis se prolonga até se bifurcar e entrar por seus olhos — e o registro, grotesco, no sentido estrito da palavra.

Nesse período, os principais artistas brasileiros, como Antonio Dias, Wesley Duke Lee, Rubens Gerchman, Cildo Meireles e outros, se dedicam a uma linguagem que mistura o conceitual e o pop. A hegemonia é das instalações que lidam com o imaginário do consumo e das comunicações, como a Coca-Cola, as viagens espaciais, as divas do cinema, as guerras, as máquinas. Bonfanti passa ao largo disso. Sua vocação é certamente para uma pintura mais intimista, preocupada com o drama psicológico universal. Mesmo assim, não deixa de buscar suas referências brasileiras, como a pintura de Flávio de Carvalho, um artista influenciado por movimentos do início do século, como o fauvismo e o expressionismo, que atingiria o auge nos anos 50 com seus retratos e uma série de desenhos feita enquanto sua mãe morria. Os desenhos

de Bonfanti até hoje lembram os de Carvalho, com seus nódulos de nanquim pontuando e perturbando os traços humanos.

Mas ainda não havia se encontrado. Os anos 80 também seriam marcados por fases, ainda mais diversificadas, mas pelo menos o amadurecimento do indivíduo permitiria que cada uma fosse tratada como um reaprendizado, uma revisão de seus conhecimentos e valores pictóricos. Os ventos dos tempos, no entanto, agora sopravam em favor de suas características. A transvanguarda, movimento italiano de redescoberta da figuração, teria forte influência sobre Bonfanti nesse período. A mescla de ironia e drama, de humor e mito, de espontaneidade e intelectualidade, presente em especial nos trabalhos de Sandro Chia e Enzo Cucchi, ajudaria Bonfanti a liberar seu espaço, a romper com aquela tensão assinalada ponto a ponto por seu traços, embora ele não tivesse o mesmo gosto pós-moderno pelas citações. Curiosamente, sua etapa seguinte é um retorno ao abstracionismo. E ela seria igualmente importante.

O período do abstracionismo foi para Bonfanti como uma pesquisa, a assimilação e atualização de técnicas e truques; a possibilidade de recuperar o básico, de retrabalhar os fundamentos. É como se, depois de tantos anos de um figurativismo excessivo e depressivo, ele tivesse de apaziguá-los, em vez de derramá-los em catarse para a tela. Joan Miró, principalmente o dos “casulos”, lhe deu uma lição de liberdade e síntese. Kandinsky e Frank Stella permitiram que redescobrisse o potencial das cores, o valor relativo que adquirem quando articuladas geometricamente. Pastéis inspirados pela leitura do crítico inglês John Ruskin, que atribuía qualidade moral a elas, foram um mergulho ainda mais fundo nas camadas de cor. É importante notar, porém, que nessas fases o autor Bonfanti quase desaparece; ele está mais preocupado em absorver recursos, repertórios, do que em exprimir a si mesmo. Talvez tenha sido esse o maior ganho. Sair um pouco de si — para voltar ainda mais a si mesmo — é um rito obrigatório para um grande artista, ainda mais quando se trata de personalidade tão intensa.

Tecnicamente, nesses anos, Bonfanti conseguiu novas formas de relacionar a linha e a cor. Até então, a linha era soberana. A partir desses experimentos abstratos, a cor adquiriu maior relevância. O desenho ainda é importante para Bonfanti, tanto em si quanto para cada pintura, mas é como a história contada por Calvino sobre o pintor que pediu ao rei dez anos para executar o desenho encomendado e, quando o executou, o fez em dois segundos: o desenho em Bonfanti passou a fazer sua parte de modo mais implícito que explícito, mais tácito que tático. Aqueles anos serviram, por exemplo, para que aprendesse a fazer veladura, a superposição de uma tinta a outra, e entendesse a complementaridade das cores, até para fazer variações sutis a partir dela. Também os grandes mestres continuaram a ser estudados, e não por acaso foi El Greco — em cuja pintura a vibração das cores desempenha papel dramático tão marcante — que o fascinou a ponto de, num banho, Bonfanti ter tido a impressão de que o chuveiro se distorcia à maneira do pintor maneirista. Bonfanti, como se vê, respira pintura.

Em 1985, já aos 37 anos, Bonfanti ainda não é o Bonfanti de hoje, com seu estilo inconfundível, com sua pintura densa — mas está pronto para ser. Sua formação autodidática e dispersiva pode ter adiado esse processo, mas o fez muito genuíno e peculiar. Nesse ano, seu pai morreu. O sofrimento anterior foi muito grande, a tal ponto que Gianfranco Bonfanti se recusou a comer durante um mês, enquanto seu filho, impotente, tentava se manter forte. O

segundo casamento de Bonfanti, com a psicanalista Marisa Schargel Maia, foi um apoio fundamental. Quanto à pintura, como diz o próprio Bonfanti, até então “cada momento parecia definitivo”; hoje ele sabe que “nada é definitivo”, e sabe combinar a urgência com a paciência — e o nome disso é maturidade. A segunda metade dos anos 80 é o caminhar vigoroso para o estilo que faria dele um dos grandes pintores brasileiros da atualidade. Ainda no início dos anos 90, quando o conheci, ele fazia uma pintura que oscilava entre abstração e figuração, num jogo de formas orgânicas que mostrava um pintor em busca de uma linguagem. E ele estava pronto para absorver, agora de forma autônoma, mais algumas influências, desta vez importantes não só pelos achados pictóricos, mas também pela demonstração de coragem artística.

A mais importante dessas influências, ainda menos conhecida pelos estrangeiros e menos estudada pelos brasileiros do que deveria, foi a de Iberê Camargo (1914-1994). Bonfanti o chama de “um mito”, e que tenha conseguido fazer face à influência desse mito é outro sinal de sua grandeza. Iberê, como era conhecido, foi um grande artista visual, professor e escritor, e tinha uma personalidade poderosa e uma vida dramática. Ficou conhecido por sua fase dos “carretéis” nos anos 50-60, pintados como elementos gráficos e afetivos em meio a uma superfície espessa de tinta marcada por gestos vigorosos, à maneira do expressionismo abstrato ou abstracionismo informal. No final dos anos 80, Iberê fez o que foi considerada uma “volta à figura”, embora nunca tenha sido um pintor abstracionista no sentido puro (como ele mesmo fazia questão de dizer), e começou a produzir uma série de cenas em que figuras meio fantasmagóricas calam sua dor num fundo azul e violeta.

Muita gente não entendeu a nova fase de Iberê, mas o fato é que era sua melhor fase — e, em minha opinião, uma das melhores séries de pinturas feitas no Brasil em todos os tempos. Iberê criou humanóides brancos, não raro acompanhados de seus “duplos”, que parecem abandonados num mundo triste e, ao mesmo tempo, podem estar passeando de bicicleta ou oferecendo uma flor. Há uma clareza e uma tensão em cada cena que nos comovem. Os rostos não têm fisionomia definida; no máximo, um esgar no rosto, um sorriso amargo. Mas sentimos seu estado de espírito no primeiro olhar. Seu grito não é para fora, como o de Munch, mas para dentro; mesmo assim, o expressionismo se faz notar porque toda a paisagem parece conter a mesma solidão, a mesma saudade da inocência perdida. Até sua morte, em séries como Tudo te é falso e inútil e No vento e na terra, ele criou uma pintura que não se parece com nada feito no Brasil antes, por mais que se possam buscar nele as influências de um Oswaldo Goeldi, o expressionista suíço radicado no Rio de Janeiro nos anos 30 e 40.

Bonfanti aprendeu essa lição de densidade sem tentar, em nenhum momento, imitar Iberê. Mas a importância emocional do fundo e suas cores, a recusa ao desenho do rosto, a visão do homem como solitário e paradoxal — todos esses elementos passam pelo diálogo com a arte e a pessoa de Iberê. Mas, ao contrário de teses como as de Eric Auerbach e Harold Bloom, um grande artista não tem apenas um “pai”, uma influência dominadora contra a qual tenta se medir e desviar; tem um conjunto de influências, e no confronto entre elas e sua história de vida e arte é que desenvolve seu estilo. No caso de Bonfanti, a influência da pintura inglesa foi, em especial, o grande contraponto para a de Iberê. Em Francis Bacon, que desde os anos 50 vinha, contra todas as modas, persistindo numa pintura marcada por figuras humanas contorcidas a ponto de parecerem animalizadas em um cenário asséptico como mertiolate, Bonfanti encontrou uma

forma diferente de projetar uma “doença interna”. Também em Leon Kossoff e Lucian Freud encontrou inspiração para uma pintura que capta a figura humana sem as aparentes certezas do classicismo nem as duras angulosidades do modernismo. E em Frank Auerbach teve um exemplo ainda mais contagiante de como fazer retratos e, mediante golpes diagonais do pincel, reler o rosto humano por outro caminho.

Mas não é apenas a química das influências que explica a densidade de Bonfanti. Ele chegou a um estilo que é seu, inconfundível, processando essas influências e também recuperando sua própria história artística, seu poderoso repertório interior. Os ambientes não são diferentes dos usados nas gravuras semi-surreais dos anos 70, e as situações cênicas também remetem a períodos anteriores, como a da figura que se curva na direção de outra que está deitada. Mas as figuras agora são feitas com maior liberdade e energia, a riqueza cromática confere uma tensão menos literal à cena, tudo ganhou uma densidade que dispensa a retórica. Linha e cor, figura e fundo dialogam entre si; quase se fundem numa equação ao mesmo tempo harmônica e perturbadora. O desenho assinala uma estrutura para a composição, e a pintura lhe dá um poder de sugestão imediatamente percebido.

Nas primeiras telas, até 1996, quando são exibidas no Museu de Arte Moderna do Rio, há o predomínio de pinceladas impetuosas e dos tons avermelhados, e há uma alta voltagem libidinosa na maneira como os corpos se retorcem e se relacionam, muitas vezes tocando suas partes íntimas; os rostos parecem máscaras que oscilam entre dor e prazer e os corpos não têm a sexualidade claramente definida, o que torna o conjunto ainda mais impulsivo, como se as cores precisassem preencher todo o espaço da tela. Há uma ambigüidade narrativa que me parece própria da pintura de Bonfanti: não sabemos se a situação mostra um corpo em busca do carinho sexual do outro ou (ou também) em busca da ajuda clínica, do conforto para doença. É como o colo, símbolo ao mesmo tempo de amparo e de desejo.

Essa ambigüidade vai se acentuar nas pinturas feitas a partir de 1996, quando menos gestos se fazem necessários para exprimir a tensão da cena, acidentes podem ser incorporados, e Bonfanti chega a uma combinação cromática fascinante: com uma base de cádmio e uma cobertura de cobalto, a pintura contrasta ocre e violeta, tons quase complementares, de uma maneira que a tela ganha ao mesmo tempo mais silêncio — aqueles amplos intervalos de amarelo avermelhado, cheio de vozes sufocadas — e mais força — com os rasgos azuis avermelhados das figuras que parecem se consumir em seus corpos. Esse jogo de latências e ardências, de dúvida entre a aproximação e o distanciamento, entre comunicabilidade e incomunicabilidade, é o que há de contemporâneo na pintura de Bonfanti.

Nos últimos anos, essa tensão do ocre com o violeta se atenuou, revelando mais possibilidades. O fundo ficou mais amarelado e ganhou ajuda de áreas brancas, e as figuras são construídas com pinceladas de cinza escuro, feitas em ritmo a um tempo gestual e econômico. O violeta surge menos, em partes mais isoladas do ambiente, mas conferindo o mesmo teor agudo, o mesmo tom sustentado. A tela como um todo não parece gritar tanto; mesmo assim, a densidade dramática é igual ou ainda maior. A câmara se abriu e mostra mais o ambiente, que até ganha uma terceira figura em alguns quadros. O motivo das figuras inclinada e deitada, especialmente quando há mais uma pontuando o fundo, é aqui mais triste, mais perto da descrição de um

estado de dor e compaixão, pelo uso dos planos e pela expressividade das cores e dos gestos. Como numa pintura de Morandi, a veladura cria as sensações simultâneas da espessura e da vibração, como se o tempo estivesse parado e também fosse composto de pequenos múltiplos movimentos. A fatura da superfície revela ao olhar atento suas muitas tintas, mas a cena é toda amarrada, como um drama único composto de sentimentos diversos.

Em seguida, Bonfanti inaugurou nova fase, a dos auto-retratos, bastante influenciados pelos de Auerbach, em que a fisionomia é nublada e distorcida pelos golpes do pincel, que ao mesmo tempo escolhem umas poucas informações que individualizam aquele rosto. No caso de Bonfanti, o trabalho em torno dos olhos parece mais determinante. Aos poucos ele foi também testando novas posições e novos enquadramentos, acrescentando um braço dobrado, flagrando o rosto por um ângulo oblíquo. No conjunto, há um intenso e admirável trabalho de releitura de seu próprio rosto, encontrando, como nas gravuras de Rembrandt, grandes diferenças em pequenas variantes.

De qualquer modo, um desdobramento dessa pesquisa auerbachiana já se revelou de 2002 para cá: Bonfanti voltou para aquelas cenas de quarto, em geral com três figuras, e voltou diferente. As pinceladas mais livres, desprendidas da função de desenho, se impuseram. Esse gestual adicionou força, por um lado. Por outro, o fundo ganhou respiros, brancos, nos quais havia antes a tensão violeta. A energia dramática, em suma, é a mesma, mas suas linhas de força estão mais na dissonância das pinceladas do que na gravidade do fundo. Enxergamos menos o contorno das personagens; agora sentimos sua dor e melancolia na própria confusão da fisionomia, na entropia de suas linhas. Auerbach veio no momento certo para que Bonfanti renovasse suas variações sobre suas cenas mais obsessivas. Nelas, a influência de Auerbach é menos dominadora do que nos auto-retratos.

Mais uma vez, Bonfanti se reinventou e, nesse processo, amadureceu. Para quem exige tanto de si mesmo, é mais que admirável. Há uma integridade e um apuro em sua pintura que estão cada vez mais difíceis de encontrar. E essa é a outra parte da razão pela qual sua pintura pode causar tanto desconforto em quem a observa pela primeira vez. É que esse desconforto é o próprio desconforto da natureza humana, a própria complexidade do estar-no-mundo, que Bonfanti sente e traduz tão bem. Por isso não se fica indiferente ao que ele pinta. E, ao mesmo tempo em que ele nos mostra nossas limitações e contradições, o prazer e a persistência com que pinta, a beleza veraz de seu mundo, nos convidam a viver — nem que seja para continuar acompanhando seu embate grandioso com a tela e a vida.