

Nós diante dela

A primeira pintura de Guilherme Ginane que eu vi representava uma espreguiçadeira sobre (ou dentro de) um fundo cinza. Faz sentido ressaltar a ambivalência entre as duas posições – sobre e dentro –, porque o fundo se confundia com o chão, como nos chamados fundos infinitos dos estúdios fotográficos de publicidade. O único ponto de apoio e referência da perspectiva era a sombra embaixo da espreguiçadeira. E se por um lado essa sombra impedia que a imagem representada se reduzisse à bidimensionalidade da tela, por outro o fundo desnorteava a perspectiva incipiente num trompe-l'oeil claustrofóbico e perturbador, onde o infinito era também parede e chão, ao mesmo tempo transparência e opacidade, cheio e vazio. Não havia nada além da espreguiçadeira e sua sombra, perdidas no espaço. E eu não conseguia tirar os olhos da tela, como se tentasse focar um buraco negro.

Não foi só a espreguiçadeira que me fez pensar, por associação temática, no "Quarto de Dormir em Arles", que Van Gogh pintou para se vingar do repouso – ou, antes, da doença que o deixara de cama naquele quarto. Ginane abandonou a publicidade pela pintura. Se a propaganda foi sua doença, é provável que a pintura seja sua vingança.

O crítico italiano Lionello Venturi escreveu, sobre o "Quarto de Dormir em Arles", que "Van Gogh (...) queria representar o sono, mas não podia. A aproximação da tragédia desse espírito que dava sinais de desequilíbrio opunha-se ao repouso e ao sono. A calma reina no quarto abandonado, mas trata-se de uma calma sem esperança, nem piedade. (...) É um 'repouso' nascido do desespero."

A perspectiva do quarto de dormir de Van Gogh é múltipla, como se, na falta da figura humana, cada objeto tivesse ganhado direito a um ponto de vista individual e independente; como se coabitassem no mesmo quadro universos ou dimensões paralelas, compondo uma totalidade movediça, ligeiramente deformada pela contradição e pela incompatibilidade entre autonomias fragmentárias.

Os objetos sobre os tampos das mesas de Guilherme Ginane também têm uma existência autônoma e estranhamente inconciliável. Os cigarros, os fósforos, os vasos de flores, os livros etc. se sobrepõem à mesa, que oscila entre fundo e superfície; eles escorrem como tinta pela tela, flutuam sobre a mesa, mais do que descansam nela; disputam com a mesa a prevalência de planos paralelos e perspectivas incompatíveis. Há aí uma luta com a pintura, que tem muito pouco a ver com o repouso.

"Antes, eu brigava muito com o trabalho. Estou ficando mais seguro agora. O plano está mudando, parece uma conquista", Ginane me disse há cerca de um ano. "Uma vez, o Paulo Pasta [de quem ele foi aluno] escreveu que olhar para o chão é um olhar inseguro. Estou começando a olhar para cima e estão aparecendo outros elementos ainda pouco reconhecíveis, lâmpadas e paredes onde antes havia xícaras e tapetes."

A mudança de perspectiva do plano, sua aparente mobilidade, resulta numa metamorfose das coisas: o olhar que antes fixava faixas de tapete nas bordas das mesas agora vê paredes; o que era xícara vai se transformando em lâmpada, no alto do quadro. Ou seja, o plano vai girando, se inclinando sem se inclinar, se inclinando como se fosse ganhar tridimensionalidade, ainda que permaneça plano, e nesse estranho movimento inerte (o plano que gira sem girar) os objetos também vão se transformando. O quadro incorpora mais de uma perspectiva, por vezes perspectivas incompatíveis no mesmo plano, de modo que os objetos se tornam outros, sem deixar de ser os mesmos. Na pintura de Ginane, essa coabitação de planos representa um arco, uma mudança na perspectiva do sujeito que olha (artista e espectador), ela remete a uma experiência no mundo.

A dificuldade de um fundo que é ao mesmo tempo infinito e superfície, representada pela evidência tátil da pincelada, das camadas de tinta sobrepostas, já tinha uma função assertiva e desestabilizadora nos trabalhos anteriores: as figuras em primeiro plano – cadeiras, cigarros, xícaras etc. –, perdidas no espaço, tinham sua perspectiva, sua autonomia tridimensional, contrariada pelo fundo sem profundidade, bidimensional e opaco, no qual acabavam se fundindo. Mesmo depois, quando surgem os tampos de mesa e os tapetes embaixo das mesas, ainda assim os dois planos se confundem, por um efeito telescópico, na mesma superfície. Há uma tensão e uma viscosidade entre as coisas e os planos, simultaneamente diversos e um só.

A dificuldade em todo caso é menos problema do que parte da solução. Ela impõe limites, indica o caminho ao pintor. Quando não tinha dinheiro para comprar tinta a óleo, Ginane passou a trabalhar com carvão e abriu mais uma via poderosa no seu trabalho. Na adolescência, ficou cinco anos sem ir à escola, por conta de uma depressão fóbica, paralisante. "Eu tinha medo do vento", ele diz. Foi a médicos, tentou macumba e terminou no consultório de um psicanalista, onde descobriu a pintura abstrata (tinha descoberto a figurativa com a reprodução de uma bailarina de Degas, na portaria do prédio onde morava com a mãe e o irmão, no Méier).

"Eu era doido para pintar figura humana", diz sobre um limite que até agora foi essencial ao seu trabalho. Como no "Quarto de Dormir em Arles", suas pinturas são naturezas-mortas onde a ausência conspícua da figura humana, aludida apenas pelo rastro silencioso de cigarros e fósforos, acaba remetendo à presença do olhar, ao espectador.

"A literatura me toca mais do que a arte contemporânea. A arte de projeto se assemelha à propaganda. Para mim, a pintura acontece na pintura. Há uma mudez na pintura, da qual nenhuma palavra dá conta", arremata.

Em contraposição a uma arte cada vez mais retórica, Ginane escolheu nomear sua exposição com uma frase das mais irônicas ("Que Dia Feliz Hoje Ainda Vai Ser"), repetida por uma mulher imóvel, enterrada até o pescoço, em "Dias Felizes", de Beckett, um escritor cuja obra também tende para o silêncio.

A vida está toda nessa ausência, na luta entre os planos, no paradoxo da metamorfose inerte dos objetos e das perspectivas, que transfere o foco para o lugar e o olhar do espectador; nessa qualidade silenciosa, própria da grande pintura, de fazer confundir matéria e antimatéria e de por na tela, pela materialidade tátil da tinta, uma dimensão que é ao mesmo tempo visível e invisível e que se desloca sem sair do lugar, como nós diante dela.