

MARCELO BORTOLOTI

# Guignard

*Anjo mutilado*

  
COMPANHIA DAS LETRAS

# Agradecimentos

A realização deste livro só foi possível graças à colaboração de muitas pessoas, cujo nome precisa ser mencionado antes que a história comece, para que o autor não assuma sozinho um mérito — ou um ônus — que não lhe pertence. Algumas abriram gentilmente seus arquivos privados para a realização da pesquisa, e a elas devem-se muitos dos achados do livro. Entre estas estão Adriana Ferreira Cardoso, Ângela Gutierrez, Aníbal Machado Hermeto, Artur Jelihvschi, Dora Vidal de Andrade, Lorenzo Zanni, Lúcia Fabrini, Luiz Carlos Ritter, Paulo Fernando Veiga do Amaral e Pete Dady.

Outras pessoas, que trabalham ou administram arquivos públicos com documentação histórica pertinente à investigação, desdobraram-se para oferecer o melhor acesso possível a esse material. Sem elas, não saberíamos os detalhes da trajetória do pintor. Aqui é preciso destacar Adriano Gomide, da Escola Guignard, Gélcio Fortes, do Museu Guignard de Ouro Preto, Henry Freitas, do Arquivo do Tribunal de Justiça do Rio de Janeiro, Dalba Costa, do Museu de Arte da Pampulha, Aline Ferreira, do Museu Mineiro, Felipe Neto, do Supremo Tribunal Federal, Maria Oliveira, da Academia Brasileira de Letras, Gustavo Campelo, do Consulado Geral do Brasil em Paris, os amigos da Fundação Osório, da Biblioteca Nacional e da Casa de Rui Barbosa, os dedicados funcionários do Arquivo Nacional, do Fórum



de Ouro Preto, da Fundação Dom João VI de Nova Friburgo, do Museu Nacional de Belas Artes, do Museu Abílio Barreto, do Arquivo Público de Belo Horizonte, da Funarte e do Arquivo Histórico do Itamaraty.

Também merecem menção os profissionais de arquivos estrangeiros que, driblando a dificuldade do idioma, pacientemente guiaram este pesquisador pelos complicados caminhos da organização arquivística. Entre estes estão Patricia Artundo e Sônia Ubeira, da Fundación Pettoruti, Max Hellio, do Liceu Théophile Gautier, Edmund Schimeta, do Museu Tegernseer Tal, Ralf Jacober, do Arquivo do Cantão de Schwyz, Coralie Abt, do Arquivo da Cidade de Vevey, Barbara Haldimann, do Arquivo Municipal de Zurique, Caroline Sternberg, do Arquivo da Academia de Belas Artes de Munique, Matthias Hinghaus e Matthias Röth. do Arquivo da Cidade de Munique, Wolfgang Spahr, do Arquivo da Cidade de Düsseldorf, Miriam Mally do Arquivo da Cidade de Nürnberg, Susanne Weigand, do Arquivo da Universidade Técnica de Munique, Birgit Doblhoff, do Arquivo da Cidade de Baden, Martina Meier, do Arquivo da Cidade de Strassfurt, Richard Dulieu, do Arquivo do Salão de Outono de Paris, Damiano Robbiani, do Arquivo da Cidade de Lugano, os amigos do Arquivo Histórico de Florença, Fabio Desideri, do Arquivo Contemporâneo Vieusseux, Pascale Castillo, do Arquivo da Diocese de Tarbes, Fabien Chatainier, do Arquivo da Cidade de Bagnères-de-Bigorre, Marion Challier, do Arquivo Departamental dos Altos Pireneus, Céline Barbusse-Lecuit, do Arquivo da Prefeitura de Grasse, Danielle Brunini, do Arquivo da Cidade de Menton, Marion Duvigneau, do Arquivo da Cidade de Nice, e Marta Dansie, do Arquivo do MoMa de Nova York.



A história que se segue só pôde ser contada porque muitas pessoas que conviveram com Guignard, ou que ouviram de familiares casos a seu respeito, também se dispuseram a falar. Entre esses entrevistados estão Mônica Machado de Almeida, Patrícia Machado de Almeida, Gonçalo de Barros Carvalho, Priscila Freire, Gustavo Silésio, Frederico Silésio, Luiz Borrotchin, Natasha Americano Freire, Theomar Pinto Coelho, Eduardo Augusto Lobato, Vera Bohomoletz, Eduardo Benjamin Dias, Chico Andrade, Marinela Uxa, Carmen Lacerda, Patrícia Smigay, Simão Lacerda, Antônio de Paiva Moura, José Alberto Nemer, Ângelo Oswaldo, Suzana Meinberg, Pierre Santos, Yara Tupinambá, Leda Gontijo (in memoriam), Samaritana Gontijo, Eduardo de Paula, Maria Helena Andrés, Maria Júlia de Almeida (Santa), Laetitia Renault, Célia Laborne, Jovita Ribeiro Silva, Maria José Albergaria, Gracinda Tóffolo, Geraldo Andrada, Heloísa Lustosa, Marcus Aníbal Machado, Marielza Pereira Lima, Adriana e Rogério Ferreira, Anatole e Artur Jelihovschi, Catherine e Michel Beltrão, Dora Vidal de Andrade, Giovani Ferreira Lima, Adahil Chaves Vargas, Paulo Fernando Veiga do Amaral, Maria Estela Kubitschek, Maria Thereza de Lima, Rupert Waters e Gudula Eichborn.

Especialistas em diversas áreas do conhecimento também precisaram ser ouvidos para que a história fosse contada com o rigor necessário. Entre eles estão o meu professor e orientador Ronaldo Brito, da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, que também me forneceu importante apoio institucional, a especialista na pintura de Guignard Taísa Palhares, da Universidade de Campinas, e os críticos José Roberto Teixeira Leite, Rodrigo Naves, Frederico Moraes, Márcio Sampaio e Rodrigo Vivas. Também os médicos



Henrique Cintra, Eudes Soares de Sá, Mariani da Costa Ribas e Lybio José Martire Júnior. E os professores Barbara Drudi e Susanna Ragionieri, da Academia de Belas Artes de Florença, David Clay Large, da Universidade de San Francisco, Jonathan Harwood, da Universidade de Manchester, o médico Jean-Paul Riffard, Günter Berghaus, da Universidade de Bristol, Carole Carribon, da Universidade Bordeaux Montaigne, Nancy Segal, da Universidade de Chicago, e Sebastião Neto, do Instituto de Biologia da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

É preciso destacar ainda pessoas de bom coração que contribuíram de alguma maneira para a investigação, com altruísmo e generosidade, como Costanza Amodeo, Karina Grathwohl, Márcia Camargos, Thiers Matos, Manuel Hygino, Girlan Guiland, Léo Nascimento, Márcia Prestes, Tadeu Bandeira, Vanda Klabin e Marc-Henri Tellier. E também os que participaram diretamente dela, como os tradutores Thiago Venturott e Paola Felts Amaro, os responsáveis pelas transcrições, Margarete Ritzkowsky e André Luiz Coutinho, e a equipe da Companhia das Letras, cujo suporte foi fundamental, incluindo a produção de Stéphanie Laís e Bianca Arruda, a edição de Ricardo Teperman, Otávio Marques da Costa e Fernanda Belo e o licenciamento de fotos de Erica Fujito.

Por fim, aqui deixo meus agradecimentos pessoais ao pequeno Theo, meu filho, pelas horas que lhe roubei, à Beatriz Meirelles, minha primeira leitora e incentivadora, aos queridos Francisco e Juju, à Tatiana da Hora, aos amigos Rodolfo Magalhães, Pedro Henrique Varoni, Jacqueline Farid, Marília Rocha e Diogo de Holanda, além dos amigos espirituais Carlos Henrique Viard e Premmarga. Aos meus pais e irmãos e, por fim, ao pintor Alberto da Veiga Guignard,

que não tive oportunidade de conhecer pessoalmente, mas que me apresentou a lugares, pessoas e obras extraordinários, e a quem, desde já, peço perdão pela maneira eventualmente supérflua com que muitas vezes o tratei.



# Prólogo

## A DEVOLUÇÃO

No final de outubro de 1961, o pintor Alberto da Veiga Guignard foi desalojado da casa onde morava, no número 80 da rua Palmira, no bairro da Serra, em Belo Horizonte. Já era um dos artistas mais importantes do modernismo brasileiro, reconhecido pela crítica por ter conseguido encontrar um estilo muito pessoal, aliado à sólida formação acadêmica na Europa. Vivia como hóspede do médico Santiago Americano Freire, seu amigo e protetor, que havia cerca de cinco anos gerenciava todos os aspectos de sua vida material.

Guignard tinha 65 anos, sem mulher nem filhos, estava diabético e tinha dificuldade de cuidar de si mesmo. Não sabia negociar seus quadros e frequentemente os dava, demonstrando um temperamento ingênuo e generoso. Gastava todo o dinheiro que recebia sem conseguir administrá-lo ou prever o dia seguinte. Gostava de beber, e não raramente perdia o controle, em jornadas etílicas que duravam mais de uma noite.

Por volta das oito horas, o advogado e crítico de arte Pierre Santos, procurador de Guignard, estava em casa de pijamas e banho tomado quando o telefone tocou. Do outro lado da linha, Santiago Americano Freire, com modos incomumente grosseiros, exigia sua presença



imediate na casa dele, a poucos quarteirões dali. Santiago já estava havia algum tempo irritado com matérias na imprensa que o acusavam de explorar Guignard, apropriando-se de pinturas valiosas em troca de casa e comida para o artista.

Pierre mudou de roupa e seguiu para o conhecido endereço da rua Palmira. Encontrou o médico de pé na calçada, caminhando impaciente. Ao seu lado, sentado na escada do alpendre, estava Guignard, com expressão avoada e uma maleta amarela aos pés. Foi um encontro sem cerimônia. Santiago pediu a Pierre e a Guignard que entrassem no seu carro, alertando o pintor de que não se esquecesse da mala. Pierre quis saber o que estava ocorrendo e ouviu uma resposta breve: “Não lhe interessa. Você vai escutar lá quando chegarmos”. No automóvel, um Oldsmobile preto de quatro portas, os três seguiram em silêncio para a casa da escritora Lúcia Machado de Almeida, na praça da Liberdade.

Belo Horizonte tinha então 700 mil habitantes e era uma cidade ainda provinciana, modernizando-se à força da especulação imobiliária. Espigões brotavam em vários bairros, dizimando as velhas mansões de estilo afrancesado. Os trilhos dos bondes estavam sendo arrancados para dar passagem aos automóveis e ônibus elétricos. O conjunto arquitetônico da Pampulha, com lago artificial e projeto de Oscar Niemeyer, conferia à capital um ar de vanguarda elegante.

O prédio de Lúcia Machado, na praça da Liberdade, era também projeto de Niemeyer — um edifício em curva com pilotis de quatro metros de altura, azulejos de Athos Bulcão, considerado uma joia da arquitetura modernista na cidade. Na cobertura viviam a escritora, o marido Antônio Joaquim e os filhos Fernando, Patrícia e Mônica. Local frequentado por escritores, artistas e políticos, com vista do alto



para o Palácio da Liberdade, como se a tradição intelectual da família a colocasse acima do governador. Lúcia era irmã do escritor Aníbal Machado, mulher elegante, reputada como dona das pernas mais bonitas da capital mineira. Tocava piano brilhantemente e era uma cronista de estilo agradável, com mérito de converter temas áridos em prosa fluida. Fazia sucesso também na literatura infantojuvenil, autora de livros como *O escaravelho do diabo* e *Aventuras de Xisto*. Seu marido, arquiteto, era também um homem refinado e mundano, paulista, irmão do poeta Guilherme de Almeida. Estudou com Oscar Niemeyer na faculdade e ajudou a criar o Museu do Ouro, em Sabará, do qual era diretor. Guignard vivera com essa ilustrada família até 1955, quando eles ainda moravam em uma casa na rua Tomé de Souza. O artista ocupava a garagem, faziam questão de afirmar as más línguas de Belo Horizonte. Mas fazia do espaço seu quarto e ateliê.

Quando a família mudou-se para o edifício Niemeyer, não havia mais espaço para Guignard, que de resto enfrentava problemas sérios de saúde, a exigir atenção constante. Foi Lúcia quem sugeriu a Americano Freire que abrigasse o pintor. Viúvo de uma ex-aluna do artista, e morador de uma casa espaçosa e confortável, o médico aceitou gentilmente receber o mestre. Cinco anos se passaram até aquela noite em que Santiago voltava com Guignard no banco traseiro.

O Oldsmobile preto estacionou na porta do edifício. Na entrada, seu colega médico Alberto Freire, outra testemunha convocada por Santiago para presenciar o encontro, aguardava os visitantes. Os quatro subiram juntos o elevador do prédio modernista. Tocaram a campainha da cobertura, e quem atendeu à porta foi Lúcia. Mal esboçou um sorriso e Santiago entrou bruscamente pela sala de jantar,



arrastando o pintor: “Eu vim devolver o Guignard”. Todos ficaram estupefatos com a agressividade do médico, habitualmente polido.

Uma contenda se armou na sala cheia de quadros e livros, acostumada ao som do piano e de conversas amenas. Antônio Joaquim, que estava de cama recuperando-se de um resfriado, surgiu do quarto. Santiago dizia que estava devolvendo Guignard por ter certeza de que a campanha difamatória que havia envenenado a opinião pública a seu respeito partira daquela residência.

Ele e Antônio Joaquim passaram então a trocar insultos, enquanto os outros presentes não se moviam, paralisados de constrangimento. Guignard parecia alheio à discussão, como se não compreendesse o que se passava. Lúcia, mulher da alta sociedade acostumada a contornar cenas embaraçosas, teve a presença de espírito para pedir a Pierre que levasse o pintor ao andar de cima, para admirar a vista da praça da Liberdade. Debruçado no parapeito, olhando a paisagem, aparentemente distraído, Guignard perguntou ao amigo: “Estão brigando por minha causa, não é?”. Pierre disse que não, que era uma questão financeira entre os dois.

No andar de baixo, os gritos aumentavam de tom. Antônio Joaquim teve um ataque de fúria e foi buscar um revólver. Passou a esbravejar com a arma na mão, ameaçando atirar para o alto. Não aceitaria abrigar o pintor por imposição de ninguém. Lúcia interveio tentando acalmar o marido, mas o impasse já estava consolidado. Santiago recusava-se a voltar com Guignard para casa. O artista era tratado como um objeto, que cada um tentava empurrar para o outro lado. A discussão ainda se estendeu por alguns minutos, girando sobre os mesmos argumentos, até Santiago decidir dar as costas e ir embora. Convocou os dois acompanhantes e dirigiu-se para o elevador.



Guignard voltou novamente à sala e ficou perdido no meio da disputa. Não sabia se acompanhava o grupo que estava de partida ou se permanecia com o casal. Pierre tentou apaziguá-lo: “Você dorme aqui esta noite, meu filho” — era assim que costumava se dirigir a ele — “amanhã eu venho visitá-lo”. A porta do elevador se fechou, e Guignard tinha a partir daquele momento uma casa nova.

#### O DR. GACHET

Quando Guignard mudou-se para Belo Horizonte, aos 48 anos de idade, era um homem sozinho. Morava em pensões ou hotéis, mantendo-se com o salário modesto de professor. Chegou à capital mineira convidado pelo então prefeito Juscelino Kubitschek para dirigir a Escola de Belas Artes do município. Foram anos bastante promissores de início, mas, assim que Kubitschek deixou a prefeitura, os salários dos professores começaram a atrasar, e a existência da escola foi colocada em risco. Guignard teve de procurar outro tipo de ganha-pão, desafio imenso para seu temperamento generoso e imprudente.

Os amigos que fez em Belo Horizonte logo perceberam que o artista — sem parentes nem emprego certo, ingênuo e com tendência ao alcoolismo — precisava de amparo constante. A partir de meados dos anos 1950, tal assistência ficou sob responsabilidade de algumas famílias com dinheiro ou prestígio na capital mineira, que se revezavam na tarefa, movidas por amizade, caridade ou interesse. Elas facultavam ao pintor um tipo de convívio doméstico que ajudava a amenizar sua carência material e emocional. Como contrapartida,



recebiam quadros de presente, além do status proveniente de acolher um artista importante, a exemplo dos mecenas da Idade Média.

A missão não era tão simples. Guignard eventualmente fugia para bebedeiras prolongadas, precisava seguir uma dieta controlada e às vezes tinha que ser internado em hospitais caros. Mas, depois que passou a viver com Santiago, sua rotina de alguma forma se estabilizou. Passou a beber menos, adotou uma prática mais constante de trabalho e, pela primeira vez, conseguiu reunir um volume maior de quadros, que o próprio anfitrião ajudava a negociar.

Santiago Americano Freire, natural de Nova Friburgo, na região serrana do Rio de Janeiro, como Guignard, tinha menos de cinquenta anos na época, usava óculos de aros grossos que lhe davam um ar intelectual, cabelo aparado em estilo militar e uma penugem de bigode cobrindo o buço. Era professor da Escola de Medicina da Universidade Federal de Minas Gerais, diretor do Laboratório de Farmacologia da instituição. Mas carregava dentro de si alguma inquietude, que podia facilmente ser confundida com excentricidade. Lembrava de alguma forma o médico francês Paul Gachet, que cuidou de Vincent van Gogh nas últimas semanas antes do seu suicídio, e que o pintor holandês acreditava estar mais louco do que ele próprio.

Santiago era nascido em uma família de militares, mas recusou-se a seguir o caminho do pai e dos irmãos. Formou-se em medicina, com especialidade em farmacologia. Ainda jovem, viajou ao Sul do país, onde conheceu Ariadna Bohomoietz, artista plástica russa, radicada no Brasil, casada, e vinte anos mais velha do que ele. A paixão fulminante resultou em um arranjo singular, levando Santiago a morar com Ariadna e o marido, na condição de agregado. Após o assassinato do esposo — pelas mãos de um vizinho, conforme ficou



esclarecido na época —, Ariadna juntou-se definitivamente ao médico e o casal migrou para Belo Horizonte. Na capital mineira, ela passou a tomar aulas de pintura com Guignard, e data daí o início da amizade entre o artista e o médico.

O casamento com Ariadna e a proximidade com o pintor ajudaram Santiago a descobrir que também carregava dentro de si algum pendor artístico. Tornou-se o que os franceses chamam de “*peintre de dimanche*” — literalmente “pintor de domingo” —, um artista diletante que pratica nos finais de semana. Apesar de ser um amador, não tinha a menor dúvida do valor de sua arte, montando seu cavalete no ateliê ao lado do cavalete de Guignard, para que pudessem pintar e debater como velhos confrades.

O artista chegou à residência da rua Palmira por volta de 1956, logo após uma prolongada internação hospitalar para recuperar-se de um quadro de insuficiência cardíaca provocada pelo álcool. O cardiologista que o acompanhava, Manoel Borrotchin, acreditava que ele não sobreviveria a uma nova crise. A solução de hospedar-se com Santiago foi providencial, já que este, além de morar sozinho, era médico, podendo dispensar os cuidados de que Guignard necessitava. E sua saúde de fato melhorou.

Com o tempo, Santiago assumiu a tutela completa de Guignard, razão do descontentamento de outros amigos e mecenas. Além da hospedagem e dos cuidados médicos, passou a gerenciar a vida social e artística do pintor, como declarou a um jornalista na época: “Guignard precisa de assistência permanente. E, como não pode sair sozinho, eu o levo aonde vou, sistematicamente, seja a teatros, cinemas, reuniões sociais, clubes, passeios de automóveis, jantares em



casa de amigos e parentes, viagens ao Rio, São Paulo, Ouro Preto. É como se fosse a minha sombra, e eu, a sombra dele”.<sup>1</sup>

Havia algo de autoritário nessa postura em nome do bem do artista. Santiago proibiu que Guignard pintasse na casa de outras pessoas, para que não trocasse seus quadros por garrafas de cerveja. Impôs uma dieta alimentar ao pintor e horários para dormir e acordar. Chegou a colocar grades nas janelas, dificultando sua fuga para os botequins. Guignard demonstrava um respeito quase religioso ao anfitrião. Mesmo sendo mais velho do que ele, agia como um filho e, usando um linguajar meio burlesco, meio sério, só chamava Santiago de “Vossa Excelência”. Se conseguisse escapar para beber, retornava constrangido. O próprio médico relatou: “Quando se embriagava, escondia-se de mim porque eu era a única pessoa que não precisava dizer nada. Era só chegar junto dele que ele se levantava e voltava para casa”.<sup>2</sup>

O respeito parecia derivar de um sentimento de gratidão pelo acolhimento e empenho de Santiago. Guignard, um artista que desde muito cedo não tinha família nem endereço certo, encontrou um porto seguro na rua Palmira. Era uma casa ampla e confortável, com cinco quartos, arquitetura de estilo modernista, janelas enormes, uma varanda bem iluminada se estendendo por toda a lateral do imóvel e um espaçoso jardim de plantas exóticas e vegetação espessa. No interior, viam-se móveis de bom gosto, paredes cobertas de quadros e estantes cheias de livros de arte. O pintor tinha um quarto só para ele, um ateliê grande, com cavaletes, telas, pincéis e tinta à vontade. Dispunha ainda de um lugar cativo na mesa das refeições e de uma família que o estimava como a um avô.



Guignard viveu na rua Palmira por alguns anos sem despertar grande interesse da maior parte da burguesia mineira. Seu anfitrião o descrevia nos seguintes termos: “Era um pintor pouco apreciado, indesejável e pobre. Os famosos amigos, que mais tarde apareceram em profusão, nenhum interesse demonstravam por ele”.<sup>3</sup> Descontando-se certo exagero do médico, a marginalidade fora mesmo uma tônica de sua existência nos últimos anos. Um acontecimento, no entanto, mudou a relação do artista com a sociedade que o acolhia: a súbita valorização de sua obra. Uma nota de jornal, publicada em outubro de 1960, afirmava que os quadros de Guignard estavam sendo vendidos por valores entre 200 mil e 400 mil cruzeiros: “Com o atual valor, muita gente conhecida em Belo Horizonte está de posse de uma verdadeira fortuna em casa. Como exemplo, temos o pintor Mário Silésio, que é dono de uma fabulosa coleção que pode muito bem ser avaliada em 4 milhões de cruzeiros. E assim sucede com muitos outros nomes da sociedade belo-horizontina que estão ricos somente com as telas que possuem”.<sup>4</sup> O mecenato humanitário realizado por famílias de prestígio tornava-se do dia para a noite um negócio fabuloso.

A mudança de patamar pegou a todos de surpresa. Mário Silésio, ex-aluno de Guignard, comprava quadros por 1500 cruzeiros quando ninguém pagava nada por eles. Para se ter uma ideia do valor, uma cerveja em Belo Horizonte custava 20 cruzeiros. Um fusca zero quilômetro, 300 mil cruzeiros.<sup>5</sup> Até então, a pintura de Guignard servia para bancar sua bebida, mas estava longe de representar um patrimônio.



Em 1959, Americano Freire e outros amigos organizaram uma exposição no Automóvel Clube de Belo Horizonte, onde foram colocados à venda vinte quadros por preços bastante razoáveis. Ninguém se entusiasmou. “Quem podia obtê-los de graça, ou por quase nada, não queria comprá-los”, lamentou Santiago na ocasião.<sup>6</sup>

Um mês depois, os mesmos amigos decidiram levar a exposição para o Rio de Janeiro. Conseguiram o acolhimento de Jorge Beltrão, um francês fabricante de molduras, dono de uma galeria pequena mas bem-sucedida em Copacabana, a Montmartre Jorge. Dessa vez foram colocadas 27 obras à venda, das quais sete foram adquiridas. A mais barata saiu por 50 mil cruzeiros. A mais cara, uma paisagem da Pampulha, por 140 mil cruzeiros — cerca de metade do preço de um automóvel.<sup>7</sup> Até ali, era o maior valor já pago por um Guignard.

Nada disso chamou muito a atenção do público em geral ou da sociedade mineira em particular. Mas, no ano seguinte, os quadros de Guignard entraram num negócio milionário. O marchand italiano Franco Terranova, sujeito de interesses múltiplos que havia sido aviador na Segunda Guerra Mundial e fugira da Itália de Mussolini para dormir nas areias de Copacabana, era na ocasião dono da Petite Galerie, casa modesta que viria a se tornar uma referência do mercado de arte no Rio de Janeiro. Ele acabara de se associar a um empresário capitalista, José Vasconcelos de Carvalho, proprietário da Ducal, rede de lojas de roupas masculinas, que enriqueceu vendendo ternos à prestação para a classe média carioca. Em suas lojas, o cliente que comprasse um paletó e uma calça ganhava outra de brinde, daí a expressão “ducal”. A dupla estava prestes a inaugurar a nova sede da galeria, na praça General Osório, em Ipanema, e precisava de um artista conhecido para uma estreia em grande estilo. A estratégia do



marchand e do fabricante de ternos era transportar para o mercado de arte o modelo de venda à prestação que funcionava tão bem no comércio varejista. Os quadros seriam vendidos em dez vezes sem juros, ampliando bastante a gama de possíveis compradores. Foi então que os dois bateram na porta de Santiago Americano, pedindo as obras de Guignard para o novo negócio. O médico relutou a princípio, mas acabou cedendo, e a estratégia se revelou um sucesso.

Todos os 23 quadros de Guignard foram vendidos antes de a exposição ser inaugurada de fato. O político e jornalista Carlos Lacerda, futuro governador do então estado da Guanabara, pagou 400 mil cruzeiros num quadro. O cronista Rubem Braga comprou dois. Cícero Leuenroth, dono da mítica agência Standard Propaganda, adquiriu um *são Sebastião*.<sup>8</sup> Os colecionadores — endinheirados ou não — se entusiasmaram com o sistema inovador, que permitia pagar uma pintura a prestações. A galeria faturou 2,4 milhões de cruzeiros com a exposição, que foi a mais comentada do ano. Segundo Santiago, Guignard ficou com uma parte mínima dos ganhos, pois os quadros foram vendidos antes da exposição para a galeria, por uma média de 30 mil cruzeiros cada. Terranova, por sua vez, teria lucrado alto, revendendo-os a 200 mil, 300 mil ou 400 mil cruzeiros.<sup>9</sup>

A consequência concreta desse evento foi que a cotação de Guignard deu um salto do dia para a noite. Pouco tempo depois, era considerado o “pintor mais caro do Brasil”, certo exagero, pois a essa altura um quadro de Candido Portinari valia entre 600 mil e 700 mil cruzeiros.<sup>10</sup> De toda forma, a mudança de perspectiva fez as atenções se voltarem para Santiago Americano Freire, o médico calado e introspectivo que administrava uma mina de ouro.



Guignard estava ainda no Rio, colhendo os louros da exposição, quando um desagradável acontecimento ganhou as rodas em Belo Horizonte. Uma série de reportagens no jornal *Diário da Tarde* acusava o médico de espoliá-lo, vendendo seus quadros sem repassar o dinheiro ao ingênuo pintor. Guignard agora era notícia, não mais o artista pobre e indesejado — e as luzes estavam também sobre Santiago, que teria de lidar com o ônus da nova situação.

#### O ATAQUE

Belo Horizonte não era uma cidade com muitos museus ou exposições itinerantes. O grande público tinha pouco contato com obras de arte de algum valor. O circuito dos colecionadores era pequeno, e a maior parte da população conhecia os artistas por lerem eventualmente seus nomes no jornal. Uma exceção era a livraria do imigrante argentino Oscar Nicolai, loja de grande porte instalada num prédio antigo de três andares bem no centro da capital. Era a maior da cidade, com mais de cinquenta funcionários e capacidade financeira suficiente para rivalizar com as livrarias do Rio e de São Paulo. Ali havia uma seção de arte bastante completa, com livros caros e reproduções de boa qualidade que permitiam o acesso a pintores do mundo todo. Era lá que Guignard comprava álbuns ilustrados de museus estrangeiros, assim como outros artistas, estudantes ou interessados em artes plásticas que viviam na capital mineira.

Nos primeiros anos após sua inauguração, começou a trabalhar na livraria um jovem de dezoito anos chamado Frederico Moraes, inicialmente como responsável por empacotar os livros vendidos pelo correio. Depois foi promovido e passou ao segundo andar, onde



espanava as estantes e organizava os livros nas prateleiras. Por fim, acabou na seção de artes. Frederico, que veio de família modesta e se tornaria um dos críticos de arte mais respeitados do país, começou a se interessar pelo assunto folheando as obras que vendia na livraria de Oscar Nicolai. Em pouco tempo, ingressou no jornalismo e ganhou uma coluna no jornal *Estado de Minas*, onde escrevia inicialmente sobre cinema e depois sobre artes plásticas. Em 1960, trabalhava no *Diário da Tarde*, vespertino do grupo Diários Associados em Belo Horizonte, uma publicação popular que noticiava traições, acidentes e assassinatos, mas que também dava espaço para temas culturais em geral.

A súbita valorização de Guignard gerou comentários nas rodas e colunas sociais da cidade. Amigos do pintor estavam insatisfeitos com o autoritarismo de Santiago, que o segregava na rotina pacata da rua Palmira e ainda parecia ganhar muito dinheiro com isso. Frederico era namorado da artista plástica Wilma Martins, aluna de Guignard, e acompanhava o caso de perto. Ele ouvia conversas, recolhia fragmentos de informação nos rodapés de jornal, procurava inimigos de Santiago para coletar dados mais picantes. Depois de reunir um conjunto razoável de denúncias a respeito da valorização do pintor e do tratamento dispensado a ele pelo médico, publicou no *Diário da Tarde* uma série de reportagens que começava com um título sensacionalista estampado em letras garrafais na capa: “Estão assaltando Guignard”.<sup>11</sup>

A primeira matéria saiu em novembro de 1960, um mês após a inauguração da famosa mostra na Petite Galerie. Frederico apresentava dados que ouvira do marchand Franco Terranova sobre o número de quadros que foram vendidos por até 400 mil cruzeiros, e



lançava no ar a pergunta: “Para onde está indo todo o dinheiro de Guignard?”. O próprio crítico respondia: “A maioria das pessoas sabe, mas poucos têm a coragem de dizê-lo. Apesar de em apenas um ano ter sido vendida quase uma centena de seus trabalhos, por importância que se elevou a alguns milhões de cruzeiros, Guignard mal possui a roupa que traz no corpo e o alimento que lhe permite viver mais algum tempo e pintar para aumentar as coleções de seus ‘protetores’”.<sup>12</sup>

Frederico acusava de maneira geral os “protetores” de Guignard, termo que sempre grafou entre aspas, mas citou especificamente o médico que era seu mais recente anfitrião. A reportagem prosseguia:

Guignard, o maior pintor brasileiro, é hoje um homem doente (sofre de arteriosclerose), pobre e, temos certeza, triste e infeliz. Dizem alguns que não tem consciência de tudo isso. Não sei. Parece que não tem é força suficiente para desvincular-se de seus “protetores”. Guignard não faz mais o que quer, não come o que deseja, mora onde lhe indicam e hoje, dura verdade, pinta o que seu médico e atual “protetor” lhe fala. Seu talento artístico decaiu, sua arte é quase irreconhecível.<sup>13</sup>

A acusação grave, dirigida a personagens conhecidos da elite mineira, chocou a provinciana capital. Naquela semana, o noticiário andava pouco empolgante, com manchetes sobre protestos no Chile, o fim da greve dos rodoviários no Brasil, uma festa da laranja em Miami, um prosaico concurso de beleza infantil. Os leitores do diário pouco conheciam Guignard, mas a menção a um pintor erudito sendo explorado por gente da alta burguesia constituía tema saboroso. O *Diário da Tarde* era um tabloide com cerca de vinte páginas, diagramação e textos fáceis, apresentando as notícias mais quentes ocorridas durante o dia. Não tinha a mesma seriedade do *Estado de*



*Minas*, que saía pela manhã, num formato mais robusto e tradicional. No entanto, circulava com enormes tiragens e era uma leitura obrigatória entre choferes de praça, numa época em que a televisão era ainda incipiente. A manchete sobre Guignard reverberou na massa dos belo-horizontinos antes de subir para as rodas da elite.

No dia seguinte, o diário estampava na capa outra chamada: “Repercutiu como uma bomba nos círculos artísticos e intelectuais da cidade a divulgação da primeira reportagem da sensacional série de autoria do nosso crítico Frederico Moraes, denunciando a inconfessável exploração de que vem sendo vítima há vários anos o nosso maior artista plástico”. A mesma acusação era repetida em mais detalhes: “Reduziram-no a um mero operário que executa trabalhos previamente encomendados”; “Guignard morrerá sonhando com sua casa de Ouro Preto”.<sup>14</sup> Foram cinco textos ao longo da semana, com ataques a Santiago, ao livreiro Samuel Koogan e ao pintor Mário Silésio, todos amigos próximos de Guignard. “A proteção de seus ‘protetores’ reduz-se a esta coisa física. Um quadro por uma injeção. Um desenho por um gole de uísque”, afirmava um trecho.

O casal Antônio Joaquim e Lúcia Machado de Almeida foi poupado. Possivelmente vinha daí a desconfiança por parte de Santiago de que as acusações teriam partido dos dois. Frederico Moraes nunca confirmou a suspeita, embora fosse bastante próximo de Antônio Joaquim na ocasião. O direito de resposta, que só veio a ser regulamentado muitos anos mais tarde no Brasil, valia pouco naquela época. Samuel Koogan deu um depoimento alegando que nunca obtivera vantagem financeira com os quadros de Guignard, e várias vezes levava o pintor em coma alcóolico para o hospital. Mário



Silésio considerou a acusação uma infâmia e prometeu quebrar a cara do autor dos textos. Santiago permaneceu em silêncio.<sup>15</sup>

Nesse primeiro momento, o barulho causado pelas reportagens acabou circunscrito ao âmbito regional. Parecia acertada a estratégia do médico em não dizer nada para não alimentar o debate público. O *Diário da Tarde* era um jornal habituado aos escândalos, e as denúncias poderiam facilmente ser desqualificadas como sensacionalismo da imprensa, embora redigidas por um crítico respeitado. No mês seguinte, o jornalista Affonso Romano de Sant'anna escreveu um artigo na revista *Leitura*, publicada no Rio de Janeiro, com um resumo da polêmica.<sup>16</sup> Isso serviu para difundir a história um pouco além das montanhas de Minas, mas não teve força para provocar grande comoção pelo Brasil.

#### UM TIRO DE CANHÃO

A *Manchete* era na ocasião um dos principais veículos de comunicação do país, com tiragens de quase 1 milhão de exemplares. Rivalizava com *O Cruzeiro*, já em início de declínio, e valia-se da linguagem do fotojornalismo, com qualidade gráfica apurada e textos atrativos, assinados por escritores de renome. As duas revistas circulavam nacionalmente, oferecendo entretenimento e noticiário diverso com muitas imagens coloridas, qualidade que as aproximava das atuais redes de televisão. Quando ocorriam fatos mais quentes, como o suicídio de Getúlio Vargas, por exemplo, as edições nas bancas se esgotavam em poucas horas. Em fevereiro do ano seguinte às denúncias de Frederico Morais, o escritor Rubem Braga, colunista da *Manchete*, publicou uma crônica que deu notoriedade nacional ao



assunto: “Liberdade para o pintor Guignard”. Ele retomava os ataques a Santiago, chamando atenção para uma questão mais delicada: a influência do médico estava prejudicando a pintura de Guignard. O caso não seria, portanto, um drama privado, mas um atentado à arte brasileira.<sup>17</sup>

Rubem Braga já conhecia Guignard e foi autor do texto de abertura da sua exposição na Petite Galerie, onde comprou dois quadros dele. Na crônica, reconhecia a necessidade de alguém tomar conta do artista, segundo ele uma criança grande que a bebida levava facilmente à inconsciência. E valorizava a dedicação de Santiago, sem a qual o pintor já poderia ter morrido.

Destacava, no entanto, que o médico não era apenas um apreciador de arte. Era também um pintor, e — coisa grave — de produção medíocre. Com a ascendência e a autoridade que tinha sobre Guignard, na condição de médico e anfitrião, estaria dando palpites em sua arte, sugerindo temas, aprovando ou reprovando determinada cor. Nessa confusão de papéis, o médico-pintor acreditava ter competência para zelar pela obra do artista da mesma forma como cuidava de sua saúde. Essa era uma das acusações que Frederico Moraes havia feito na sua série de reportagens. Em uma delas, mencionava que, em recente exposição do mineiro Vicente Abreu, alguns visitantes tinham ouvido Santiago orientar seu hóspede: “Guarde bem este tom de cinza para você usar naquele quadro, Guignard”.<sup>18</sup>

Rubem Braga citava como exemplo outras histórias que ouvira do próprio médico, e que lhe foram narradas na presença do pintor. Segundo o cronista, Guignard decidiu certa vez pintar um casamento em Ouro Preto, com os noivos e os convidados saindo em fila de uma



igreja barroca. Na versão original, retratou a noiva carregando um bebê no colo, um detalhe que chocou Santiago: parecia um contrassenso uma mulher que ainda estava se casando já carregar o filho nos braços. Guignard teria argumentado, singela e jocosamente, que a noiva era viúva e, portanto, já tinha filho — justificativa refutada por seu anfitrião, que depois de alguma insistência conseguiu que a criança fosse retirada da pintura.

Outro caso parecido, segundo Rubem Braga, ocorreu a propósito de um retrato do casal Dirceu e Marília, inspirado na obra poética do inconfidente Tomás Antônio Gonzaga. Guignard pretendia colocar na cabeça do personagem masculino um chapéu de plumas. O médico vetou, alegando que não correspondia à verdade histórica. O pintor teve de ceder, e aparentemente desistiu de pintá-lo. Para o cronista, a influência do “médico borra-tintas” na arte do seu doente pintor era odiosa. Ele sugeria que Santiago guardasse para si mesmo seus conhecimentos de pintura e sua lógica de indumentária histórica. A crônica terminava com a seguinte recomendação: “Cuide do homem, se quiser, se isso lhe dá prazer ou vantagem, alegria cristã ou dinheiro no banco — mas respeite o pintor”.<sup>19</sup> A denúncia, agora de alcance nacional, mudava ligeiramente o tom dos ataques anteriores, deslocando a atenção para um ponto mais sutil que poderia tocar os leitores de classe média da revista *Manchete*.

#### INFLUÊNCIA PERNÓSTICA

Não é difícil acreditar na intromissão de Santiago, considerando a autoconfiança que tinha acerca das suas próprias habilidades intelectuais e artísticas. Mas supor a submissão de Guignard poderia



parecer estranho ao público acostumado a admirar as obras do mestre. Afinal, um pintor conhecido por sua originalidade, que escapou à influência de tantos acontecimentos artísticos ao longo do século XX, estaria suscetível àquela altura da vida aos desmandos de um médico? O crítico de arte Jayme Maurício escreveu na época: “Esta acusação nos pareceu não só uma impossibilidade, mas até mesmo uma ingênua desconsideração para com o próprio Guignard, que poderá ser conduzido em tudo, nunca na sua arte, embora possa fazer aqui e ali concessões sem grande importância”.<sup>20</sup>

A interferência do médico na obra do artista parece mais factível quando se leva em conta o aumento gradual de controle sobre sua vida cotidiana. Santiago teve o mérito de organizar a rotina de trabalho do pintor, estabelecendo horários, preparando as telas para pintura e assumindo a interlocução com os eventuais compradores. Esse gerenciamento produtivo, num momento em que Guignard começava a entrar na moda e boa parte das famílias da elite mineira desejava um retrato feito por ele, elevou o ritmo de produção de seus quadros, mas sem que a natureza do artista fosse plenamente respeitada.

Essa dinâmica pode ser percebida em declarações do próprio Santiago: “Ninguém poderá fazer ideia justa do meu esforço para criar condições estimulantes ao pintor. Guignard precisa ser estimulado, gosta de que o vejam pintar. Se tal não ocorre, facilmente abandona o trabalho iniciado”.<sup>21</sup> Para ele, o artista alternava entre a “preguiça de pintar” e uma indolente tendência a namorar as modelos: “Quando começava a pintar, namorava as jovens modelos platonicamente, prolongava a pintura o quanto dava, e eu dizia que era hora de parar”.<sup>22</sup>



A lógica mercantilista do médico começou a atropelar o tempo subjetivo do pintor e a velocidade de sua inspiração. Santiago estava em posição delicada. Apesar de suas boas intenções, sua postura facilmente o colocaria no lugar de algoz explorador. O autoritarismo identificável na sua fala, o aparente desrespeito ao ritmo de produção do artista podem ter deixado uma marca, ainda que indireta, na obra de Guignard.

É possível compreender que um artista sem outra fonte de renda seja obrigado a trabalhar para pagar suas despesas. Nesse estranho arranjo, porém, a pressão produtiva vinha do médico, pois Guignard não tinha nenhuma preocupação com questões materiais. Criou-se algo muito próximo de um contrato patrão-empregado, com todas as tensões inerentes a tal tipo de relação. “Guignard às vezes cortava os pincéis novos, porque ele não queria trabalhar. Santiago queria que ele pintasse para poder pagar as contas do hospital”, disse o pintor Wilde Lacerda, aluno de Guignard, às vezes contratado por Santiago para acompanhar o mestre a Ouro Preto, onde tinha mais inspiração para pintar.<sup>23</sup>

Raras pessoas acompanharam de perto a rotina na rua Palmira para testemunhar a tensa relação ali estabelecida. Wilde foi um dos poucos a falar a respeito, e no mesmo depoimento acrescentou outra história emblemática do cerceamento à liberdade do pintor. Guignard não tinha grande apego ao valor monetário de seu trabalho, e muitas vezes pintava por cima de um quadro já pronto ou apagava uma tela com a qual tinha ficado insatisfeito.

Wilde contou que, em Ouro Preto, o mestre produzia uma média de dois quadros por dia, em geral paisagens. Eventualmente corrigia quadros que já estavam quase prontos, passando por cima da pintura



anterior, mesmo que fosse belíssima. Em certa ocasião, Guignard pintou pela manhã um lindo céu com nuvens carregadas. No período da tarde o céu mudou, e ele alterou a pintura também. “A partir desse dia passei a esconder os quadros que estavam quase prontos. As casinhas ele acabaria em Belo Horizonte. Também tinha que escondê-los porque, se ficassem à mostra, ele dava de presente a qualquer pessoa que chegasse lá, e isto me comprometia porque ele precisava dos quadros para vender”, relatou Wilde.<sup>24</sup> O acompanhante disse que escondia os quadros em cima do guarda-roupas no quarto do hotel, e Guignard nem sequer percebia o desfalque, o que comprovava a desconexão do artista com o mundo material à sua volta. Algumas dessas pinturas foram vendidas na exposição da Petite Galerie.

A naturalização desse tipo de controle para que o artista não “destruísse” suas pinturas desembocou na elaboração de outras estratégias mais sutis para conduzi-lo. Santiago agenciou a pintura do retrato de Priscila Freire, esposa do médico Alberto Freire, seu amigo, no ano de 1959. Antes que a modelo saísse de casa, deu instruções que iriam interferir na fatura da obra — Priscila deveria usar uma camisa lisa, sem detalhes, e não colocar nenhuma joia ou adereço.<sup>25</sup> Era uma forma de induzir o pintor a dar maior atenção ao fundo do retrato. Os fundos de Guignard, em sua maioria com casinhas e montanhas mineiras, tornaram-se uma fórmula que, embora repetitiva, era muito apreciada pela clientela. Sem adereços que fixassem sua atenção, o mestre se dedicaria mais aos traços do rosto da modelo e aos detalhes do fundo imaginário. A estratégia de Santiago deu resultado. Ao final de algumas horas de sessão, o quadro estava pronto. Guignard concentrou a expressividade nos olhos e na boca da retratada, que ganharam um acabamento atípico para suas pinturas do período.



Atrás da personagem surgia um fundo espetacular, inspirado nas paisagens de Leonardo da Vinci, com montanhas pontiagudas e sem vegetação, bem ao gosto do médico.

#### O ANFITRIÃO SE DEFENDE

As denúncias de Rubem Braga aumentaram um sentimento de animosidade contra Santiago, que agora precisava agir. O caso saía da província e ganhava repercussão nacional, com comentários maldosos nos jornais do Rio de Janeiro. Guignard foi ouvido uma única vez, pelo crítico de arte do *Correio da Manhã*, Jayme Maurício, que lhe mostrou as reportagens de Frederico no jornal mineiro. O texto dizia: “O pintor riu muito, achou graça e negou tudo. Louvou a dedicação do senhor Americano Freire e fez uma longa explanação muito lúcida da sua pintura e de ‘novas experiências’ que estava tentando, sem desfigurar, entretanto, a essência das suas características”.<sup>26</sup> A declaração foi inútil para dirimir as acusações contra o médico, fosse porque passou despercebida numa coluna de jornal, ou porque a fala do pintor não era levada em conta até para atestar sua própria situação de vida. Santiago também não esperava nenhuma defesa por parte do seu hóspede: “Ele era um homem que estava fora da realidade. Nunca reparou que estavam me perseguindo”, escreveu após a morte do pintor.<sup>27</sup>

Dois sábados depois de publicada a crônica de Rubem Braga, foi o aniversário de 65 anos de Guignard. Percebendo o momento oportuno, o médico promoveu uma recepção na residência da rua Palmira, com convidados importantes e cobertura da imprensa para demonstrar que tudo corria bem. Como um requinte adicional,



Santiago paramentou o aniversariante com um *summer jacket* comprado especialmente para a festa. O pintor recebeu dezenas de presentes e mimos, sobretudo camisas e perfumes, que ficaram expostos sobre sua cama.

Vieram do Rio de Janeiro especialmente para a festa o diretor do Museu de Arte Moderna, Aluísio de Paula, e o crítico de arte Jayme Maurício. Também estiveram presentes o vice-governador de Minas, Clóvis Salgado, e uma parcela considerável da alta sociedade local, conforme descrição do *Correio da Manhã*: “Todo o mundo intelectual e artístico de Belo Horizonte compareceu. Representantes de todos os jornais, rádios e televisão. Mundo social. Mundo palaciano. Mulheres bonitas, sobretudo, para desespero do galanteador incorrigível que é Guignard, embaraçado e encantado com o assédio”.<sup>28</sup> Santiago pediu que os colecionadores trouxessem seus melhores quadros do artista, convertendo as paredes da casa em uma exposição do aniversariante. Antônio Joaquim e Lúcia Machado não compareceram, pois estavam incompatibilizados com o médico desde as denúncias no *Diário da Tarde*.

Guignard parecia radiante como uma criança feliz. Beijava a mão das mulheres e curvava-se cheio de mesuras diante dos convidados, parecendo um mordomo britânico — um gestual característico do pintor, que desenvolvera um extraordinário poder de mímica para compensar a dificuldade de fala oriunda da sua má-formação congênita, o lábio leporino. No momento de cortar o bolo e assoprar as velas, foi incitado a um singelo discurso, que todos os convidados se calaram para ouvir. Com sua voz anasalada e dicção pouco compreensível, Guignard pediu desculpas pela má-formação física “da qual não tinha culpa”. Em seguida agradeceu a presença dos amigos e



das autoridades, além do carinhoso apoio de todos, especialmente do anfitrião que lhe oferecia aquela festa. Estava comovido. Quando os olhos marejaram, simulou que limpava o rosto, atirando a lágrima invisível no chão e escondendo-a com o pé — uma pantomima delicada que emocionou e divertiu os presentes. Na sequência, deu início ao baile, retirando a esposa do vice-governador para uma valsa.<sup>29</sup>

Aquilo tudo parecia o oposto da descrição feita por Frederico Morais. A imprensa que acompanhou o evento pôde observar o artista feliz e com boa saúde, numa descrição que deve ser em parte creditada ao colorido típico das colunas sociais. Naquela mesma noite, a Associação Brasileira de Críticos de Arte anunciou que Guignard ganhava o Prêmio da Crítica de 1960 pela exposição realizada na Petite Galerie. A feliz coincidência, que coroou a festa gloriosa do artista, foi encarada com alguma desconfiança por parte de Frederico. O crítico denunciou uma possível fraude na eleição, com o objetivo de avalizar a estratégia de defesa de Santiago, e chegou a viajar para o Rio de Janeiro e propor uma reunião sobre o tema na Associação.<sup>30</sup>

Uma semana depois da festa, o médico deu suas primeiras declarações públicas sobre o caso Guignard. Quem o entrevistou foi novamente Jayme Maurício, do *Correio da Manhã*, que acabaria se tornando o contato de Santiago na imprensa — e naquela ocasião foi embora satisfeito, carregando um pequeno quadro do artista. Numa matéria bastante positiva, o anfitrião narrava a maneira como Guignard chegou à sua casa. Em seguida, lançava bravatas: “Acham que não dou suficiente liberdade ao pintor, não permitindo que resida em sua já famosa casa de Ouro Preto, porque não sabem ou fingem não saber o que esta liberdade poderá representar para a sua



sobrevivência”. Mais adiante, dizia: “É estranho que quando Guignard era uma figura habitual dos bares de Belo Horizonte, um solitário que procurava na bebida o esquecimento da sua má-formação congênita, origem da sua infelicidade, ninguém se preocupou com ele. Agora que tem a segurança de um lar, conforto da proximidade permanente de amigos, é que aparecem essas críticas desarrazoadas”.<sup>31</sup>

Santiago afirmava que todo o dinheiro obtido com a venda dos quadros era depositado em uma conta bancária no nome de Guignard, um patrimônio que àquela altura já somava 1,3 milhão de cruzeiros. Relatava ainda que, no início da polêmica, pensou em entregar a posse do artista a Rodrigo Melo Franco, diretor do Serviço do Patrimônio Histórico — responsável pela preservação dos monumentos históricos e artísticos brasileiros —, mas foi dissuadido. Por fim, complementou: “O pintor aqui está para quem quiser vê-lo, conviver com ele. Trata-se de uma figura nacional sobre a qual não pode haver segredo. Hoje ele está integrado em minha família, mas assim que encontrar alguém que o queira ter e tratar com a assiduidade, vigilância e carinho necessários, não seria eu quem iria impedir sua partida, se ele o desejar”.<sup>32</sup>

Nessa mesma entrevista, o médico anunciou que levaria Guignard para a Europa, em uma viagem de três meses. Pretendia participar de um congresso em Estocolmo, na Suécia, e, como não tinha com quem deixar o pintor, levava-o consigo. As despesas seriam pagas pelo próprio artista, com dinheiro proveniente da venda de quadros. Era a primeira vez que Guignard viajava à Europa desde que retornou ao Brasil, em 1929, e a notícia se espalhou pelos jornais, reforçando a mensagem de que Santiago cuidava bem do velho mestre.



Na viagem, que ocorreu dali a alguns meses, o médico, a nova esposa e o pintor passaram por Rússia, Polônia, Dinamarca, Holanda, Suíça, Itália, Espanha e França. Na Espanha, visitaram Toledo e Madri. Na então União Soviética, conheceram o Kremlin, em Moscou, e o museu Hermitage, em São Petersburgo. Em Paris, Guignard realizou alguns desenhos nos arredores da Académie de la Grande Chaumière, em Montparnasse, que foram posteriormente leiloados. Em Florença, visitou a pensão onde vivera nos anos 1920. Todos os passos foram acompanhados de perto por Santiago e sua esposa, conforme relato do médico: “Não é necessário insistir sobre o trabalho de permanente vigilância e de cuidados que necessitava, como se fosse uma criança”.<sup>33</sup>

O trio regressou da Europa no dia 24 de outubro. Ao abrir os jornais da semana, esperando talvez um elogio ou uma palavra de incentivo, o médico teve um novo dissabor. Um jornalista escreveu com ironia que, uma vez que o pintor voltara da Europa, os amigos deveriam decidir quem seria, dali em diante, o protetor da sua vida particular, e o orientador da sua inspiração, o que era também necessário: “Quem o orientará artisticamente?”.<sup>34</sup> Santiago amassou o jornal e decidiu tomar uma atitude. Aquele tipo de insinuação venenosa só poderia estar saindo de um apartamento na praça da Liberdade.

#### O TOMBAMENTO DO ARTISTA

Depois da cena dramática da devolução, o elevador no edifício Niemeyer desceu e restaram na sala Lúcia, Antônio Joaquim e Guignard. Era difícil esconder o desconforto mesmo diante de alguém



que parecia alheio às picuinhas que ocorriam em sua volta. Lúcia preparou um chá, arrumou-lhe a cama e procurou disfarçar aquela nova realidade. Quando Guignard perguntou por que ele estava ali, Lúcia respondeu que sua família gostava muito dele e tinha pedido a Santiago para que ficasse algum tempo em sua residência. O pintor concordou com a cabeça, mas a justificava não o convenceu. Dias depois, na presença de amigos, queixou-se de ter sido “varrido como lixo” da casa do médico. Convertido em uma espécie de bem público, Guignard tornava-se um peso para quem o acolhesse, daí a resistência do casal em recebê-lo. Lúcia escreveu ao amigo Carlos Drummond de Andrade: “Tornara-se involuntariamente célebre, e a sede de escândalo, a cobiça e a maldade humana haviam envolvido sua inocência e sua pessoa num halo de acusações que recairiam sobre quem quer que dele cuidasse. Como seria tê-lo em casa, vender seus quadros por este ou aquele preço, não dar satisfações a ninguém?”.<sup>35</sup>

Na manhã seguinte, ela chamou a seu apartamento o médico Manoel Borrotchin, cardiologista de Guignard. Depois de alguns exames, o médico constatou uma taxa de 400 miligramas de açúcar por decilitro de sangue, um quadro avançado de diabetes. O pintor costumava assaltar as geladeiras de madrugada em busca de pudins e arroz-doce, sua sobremesa predileta. Santiago possivelmente descuidara da vigilância. “Nas condições atuais, quem deixar Guignard beber álcool será o responsável por sua morte”, sentenciou Borrotchin.<sup>36</sup> O artista precisava de acompanhamento permanente, e depois das denúncias contra Santiago seria difícil assumir essa responsabilidade sem sofrer com a maldição que recaía sobre seus protetores.



Dias depois, Lúcia convidou mais de vinte pessoas para uma reunião em seu apartamento, incluindo jornalistas, advogados, políticos e amigos de Guignard. Quem presidiu o encontro foi o então senador Milton Campos, ex-governador de Minas Gerais, homem conservador e experiente no trato dos bens públicos. No encontro ficou decidido que nenhuma família poderia sozinha assumir os cuidados sobre Guignard. Seria criada uma fundação sem fins lucrativos para proteger o pintor. Lúcia Machado escreveu a seu irmão, Aníbal, que morava no Rio de Janeiro: “Não se pode colocar no jornal e nem divulgar que Guignard é um caso de curatela, a fim de não o humilhar. Entretanto a verdade é essa. Se alguém tiver melhor solução, que a apresente, pois será bem recebida”.<sup>37</sup>

No dia 3 de novembro, estava criada a Fundação Guignard, entidade que deveria prestar contas publicamente de suas atividades, com comissões que cuidariam de aspectos específicos da existência do pintor. Uma Comissão de Justiça e Finanças, formada pelos advogados Abílio Machado, João Franzen de Lima e Pierre Santos, responderia pela manutenção financeira do artista. Para tal comissão foi repassado o saldo da conta aberta por Santiago, no valor de 700 mil cruzeiros, montante que restou após a viagem à Europa. Qualquer cheque deveria ser assinado pelos três advogados. A Comissão de Saúde, formada por uma junta de quatro médicos respeitados de Belo Horizonte, deliberaria sobre a dieta, os medicamentos e internações do artista. Todos os quadros produzidos a partir daquele momento seriam guardados no cofre do Banco do Estado de Minas, e posteriormente examinados pela Comissão de Avaliação, que cuidaria das vendas.<sup>38</sup> Guignard tornava-se assim o único artista no país a ter uma fundação para cuidar de seus interesses ainda em vida.



Na carta que escreveu ao irmão, Lúcia Machado dizia que todas essas medidas tinham o objetivo de infundir respeito à nova entidade:

Quando Guignard foi jogado em nossa casa, o ambiente estava empestado de intrigas, acusações e falatórios em relação ao assunto. E, no meio de tanta sujeira, o puro Guignard, totalmente desarmado por sua inocência e timidez, vendo seus quadros, antes valendo uma ninharia, alcançarem preços fabulosos. E você bem sabe que infelizmente ele não pode (e nem quer) ficar responsável por suas finanças, pois não se preocupa com contas, está acima do bem e do mal.<sup>39</sup>

Ficou decidido que o melhor ambiente para alocar o artista era a cidade de Ouro Preto, longe das intrigas da capital mineira, onde o pintor já expressara desejo de viver. O deputado federal Pedro Aleixo, da União Democrática Nacional (UDN), emprestou uma casa de sua família, bem próxima à igreja matriz de Antônio Dias. Lúcia Machado encontrou em Belo Horizonte um casal de confiança — um chofer de táxi e uma cozinheira — que se dispôs a acompanhar Guignard em Ouro Preto. Eles seriam seus novos tutores. A fundação comprou um automóvel para que ele pudesse se locomover livremente, o que causou comoção no artista: “É a primeira vez na vida que tenho uma recompensa de meu trabalho. Agora é que sinto o valor de meus quadros”.<sup>40</sup>

A imprensa da época noticiou as atividades com alguma ternura. Lourival Gomes Machado, num artigo com o título “Uma notícia comovente”, informava que Guignard seria a partir de então objeto da administração de uma diretoria, e prosseguia: “Um homem de tal pureza, um artista de tal simplicidade, que exige de seus amigos a constituição duma fundação para preservar-lhe a obra e a existência é, sem dúvida possível, alguém que precisa ser salvo da vida para poder



*image  
not  
available*



# 1. O primeiro Guignard

O médico Santiago Americano Freire observava em Guignard certa obsessão por ser aceito nos lugares onde transitava. Segundo ele, tal traço de comportamento tinha relação com a má-formação congênita do artista, “origem da sua infelicidade”. Em suas palavras: “Guignard era um gênio que tinha dupla personalidade, condicionada pela sua condição de deficiente físico, sendo repellido pelas mulheres e não sendo aceito pelas famílias, a não ser para deixar alguma coisa. Então, psicologicamente, buscava uma fuga da vida real, era como uma criança que não sabia se proteger”.<sup>1</sup>

O lábio leporino era apenas a parte aparente de uma anomalia maior. O pintor nasceu com uma fenda no palato, isto é, um buraco no céu da boca, o que abria uma ligação direta com o nariz. Foi um problema que ele nunca conseguiu corrigir com os métodos científicos da época, e que o impedia de falar corretamente. Causava, além disso, recorrentes infecções nos canais internos da face e, na descrição de Americano Freire, “repugnância” nas pessoas que dividiam a mesa com ele, quando a comida lhe escorria pelo nariz. Guignard, no entanto, nasceu em família próspera, e teve todos os meios favoráveis a uma boa educação.

Os avós do pintor, ambos estrangeiros, formavam uma perfeita mistura entre um lado artístico-pitoresco e outro fidalgo-abastado.



bíblica. No auge da fama, por volta de 1860, o endereço contava com dois salões distintos, um para mulheres e outro para homens, e três cabeleireiros vindos de Paris, que Guignard chamava de “meus artistas”. Ele próprio supervisionava os cortes e se encarregava das tarefas de maior responsabilidade, como a aplicação das tinturas no cabelo.<sup>4</sup>

Charles Guignard viajava regularmente à Europa em busca de inspiração para sua arte, e retornava anunciando as novidades na imprensa: “Tendo chegado recentemente de Paris, trouxe os penteados mais modernos, entre os quais Sévigné, Pompadour e Luiz XIII, dos quais ele é o único e verdadeiro fabricante”.<sup>5</sup> Moldar um cabelo feminino naquela época exigia ciência e arte, por isso não é estranho que Guignard se considerasse “fabricante” dos penteados. De acordo com o padrão cultural da época, uma mulher da alta sociedade não poderia sair na rua de cabelos soltos. Seria uma demonstração de erotismo explícito e falta de pudor, algo típico das cortesãs. A alternativa era prendê-los de forma sedutora, deixando o topete alto e cachos escorrendo pelas laterais, num jogo delicado de exibir e esconder simultaneamente. Tal prática foi ganhando tamanha complexidade que na época de Guignard um penteado precisava ser sustentado com almofadas e arames, demorava horas para ficar pronto e por vezes não passava por uma porta sem que a dama fosse obrigada a se inclinar. As senhoras da elite da cidade pagavam 30 mil réis pelo trabalho, o equivalente a três sacas de café ou um mês de ordenado de uma professora primária.<sup>6</sup>

Na vitrine do salão ficavam manequins exibindo os cabelos de última moda para servir de referência à clientela, além de objetos que inspiravam notável adoração, como uma trança de dois metros de



comprimento feita de cabelos naturais, desejo de muitas madames. Nas prateleiras estavam à venda chapéus, leques, bengalas, artigos de perfumaria e diversas outras mercadorias. A inquietude comercial de Guignard poderia ser observada na variedade de produtos que trazia de fora. Os anúncios propalavam novidades como as limas de Perot para os calos, diversas qualidades de banhas para a conservação dos cabelos, ou Pílulas Sulfurosas Depurativas, preparadas pelo dr. Francisco Caetano, em Paris. Segundo a duvidosa propaganda de Guignard, as pílulas tinham o poder de curar “todas as moléstias cutâneas, lepra, elefantíase, sífilis, tumores e doenças da cabeça, do peito, dos intestinos, dos fígados, reumatismo, úlceras, chagas”.<sup>7</sup> Também havia as Pílulas Paulistanas, estas direcionadas à cura da “inchação dos testículos”, o que denotava alguma falta de foco comercial naquele salão de beleza.

Charles Guignard passou a maior parte dos seus anos no Brasil, e casou-se com uma viúva chamada Margarida Blanche Etienne, também conhecida como Viúva Petit, mãe de dois filhos, Jorge e Margarida, que Guignard assumiu como enteados. Com ela, teve outros dois. O primeiro foi Gastão Guignard, que nasceu em 1864 e faleceu aos 28 anos, com febre biliosa. O segundo foi Alberto José Guignard, pai do pintor, que nasceu em 1866 e foi o único a levar adiante o sobrenome do francês.<sup>8</sup>

Charles Guignard faleceu em 1905, e conviveu pouco com seu único neto homem. Quando o pintor nasceu, seu avô já estava aposentado e passava boa parte do tempo na França. O velho Charles não deixou muita coisa de herança, demonstrando que todo o seu dinamismo empresarial foi pouco útil para fazer fortuna. No inventário de seus bens, constam apenas itens prosaicos de um



cabeleireiro: onze navalhas de aço, três pincéis de barba, doze camisas brancas, dezessete coletes brancos, cinco ternos, dez leques, um relógio de prata com corrente de ouro e nove pincenês de aço — o que sugere uma personalidade no mínimo vaidosa.<sup>9</sup>

Não era definitivamente um intelectual. Entre os bens que deixou, não havia um livro sequer. Nas horas vagas, preferia assistir às sátiras musicais no Teatro Gymnásio, muitas vezes apresentadas em francês. Desse avô, que se considerava um artista dos penteados, o pintor decerto herdou algum senso estético. Seu maior legado, no entanto, foi o sobrenome que trouxe da França, marca invulgar e rara no Brasil, que se converteu num belo rótulo. Assim como Portinari, Volpi, Segall e tantos outros nomes de fora que se firmaram na arte brasileira, Guignard ganhou do velho Charles esse pedigree europeu que lhe garantia certa distinção natural.

#### O COMENDADOR

Ao lado do salão de Charles Guignard funcionava a Papelaria Carvalhaes, loja também de feições europeias, que importava envelopes e papéis de carta, numa época em que a correspondência era a forma diletta de comunicação à distância. O proprietário, Carlos de Carvalhaes, a exemplo do vizinho cabeleireiro, viajava regularmente a Paris, onde conseguia mercadorias finas, tinteiros, papel inglês, baralhos e cartões de visita.<sup>10</sup> Carvalhaes aproximou-se de Alberto José Guignard, jovem que às vezes frequentava o salão do pai, e acabou se casando com Margarida, enteada do velho cabeleireiro — um negócio interessante para a família, por se tratar de um comerciante próspero.



Carvalhaes morava na rua Conde de Bonfim, na Tijuca, onde era vizinho de um homem muito rico, o comendador José Antônio Vieira Veiga, pai da jovem Leonor, que viria a ser progenitora do nosso pintor. Ele foi um elo muito importante para a existência de Guignard. Vizinho do cabeleireiro, no centro da cidade, e do comendador, na Tijuca, aproximou a filha deste com o filho daquele. O casamento de Leonor com Alberto uniu a família Veiga com a família Guignard — um clã francês, cosmopolita, sofisticado, mas sem fortuna — com outro português, católico, escravocrata e endinheirado.





*image  
not  
available*



companhia que eu sustento à custa de muito dinheiro que tenho aqui empregado”.<sup>12</sup> Iniciou-se um bate-boca no bonde, e a mulher desceu chorando, enquanto arrastava a criança pelos braços. Um dos passageiros que acompanhou a cena denunciou o velho à *Gazeta de Notícias*, jornal de grande circulação na época. Foi um arranhão na imagem pública do comendador. Ainda que na edição seguinte um prestimoso e adulator funcionário da companhia tenha escrito outro artigo, defendendo o capitalista, isso não impediu que o periódico satírico *Corsário*, motivado provavelmente por alguma antipatia antiga, publicasse um texto maldoso sobre o episódio. Um homem rico tem seus inimigos, o comendador sabia disso. O artigo chamava o avô de Guignard de “Veiguinha”, e partia para o ataque: “Não conte guardar mais em si tão cautelosamente o segredo das nojentas e asquerosas torpezas que o tornam um ente vil e desprezível, indigno da sociedade, que indevida e petulantemente frequenta, só fundado no poder do ouro que o cega e aos de sua igualha”.<sup>13</sup>

As palavras duras pareciam esconder algum tipo de ressentimento. O jornal anunciava para a edição seguinte um escandaloso artigo com o título: “As segundas núpcias do comendador Veiga”. Felizmente, nunca foi publicado. O avô de Guignard casou-se três vezes e teve sete filhos. A primeira esposa era uma portuguesa, Rita de Azevedo Guimarães Veiga, que lhe deu quatro filhos e morreu em 1872. Nessa época, ele já era um homem de posses, com vários imóveis no Rio de Janeiro, ações em oito companhias diferentes, sociedade em três firmas de venda de café e dezoito escravizados sob sua posse.<sup>14</sup>

O segundo casamento, sobre o qual o jornal satírico anunciava uma reportagem explosiva, foi com Leonor Augusta da Silva Veiga. Desse matrimônio nasceu uma única filha, batizada com nome exatamente



igual, e que um dia viria a ser mãe do pintor Guignard. A morte da primeira Leonor, avó do pintor, foi inesperada, resultante de uma “crise reumática”. Em 1882, um ano após o incidente no bonde, o comendador promoveu um leilão com todos os pertences de sua casa, incluindo uma vistosa carruagem, e partiu com a família para a França.<sup>15</sup>

Três meses depois da partida, Leonor morreu em Paris, deixando o marido com cinco filhos para criar. Quando o comendador retornou finalmente da Europa, dois anos depois, desconfortável com a vida de viúvo solitário, casou-se novamente com uma mulher bem mais jovem, chamada Carolina Francisca Glass. Foi com ela que teve os dois últimos filhos.

José Antônio Vieira Veiga faleceu em 1905, e é impossível deixar de citar que sua morte provocou alegria em muita gente. O comendador foi pródigo no testamento, repartindo a fortuna com filhos, irmãos, sobrinhos, netos, afilhados de batismo, além de irmandades religiosas, instituições de caridade e até pobres de sua cidade natal em Portugal. Leonor, mãe de Guignard, recebeu um quinhão importante. Para ela, ficaram dois prédios de três pavimentos recém-construídos na rua do Lavradio, uma área valorizada da cidade — edifícios feitos de pedra, cal e tijolo, com fachada de granito e assoalhos de madeira de lei. No conjunto, tinham seis sacadas voltadas para a rua, uma área construída total de 450 metros quadrados e um enorme quintal com três vezes essa medida. Estavam avaliados em 180 contos de réis — ou 180 milhões de réis.<sup>16</sup>

Quando o comendador morreu, esses prédios eram alugados para a Chefatura de Polícia do Rio de Janeiro, que pagava uma mensalidade de 1 milhão e 500 mil réis. Para ser ter uma ideia do valor, com 200



mil réis uma família de elite fazia uma compra no armazém para o mês inteiro. A mensalidade da escola primária de Guignard custava 25 mil réis.<sup>17</sup> Leonor também recebeu quarenta ações do Tesouro Nacional, resgatáveis a longo prazo, no valor total de 40 milhões de réis — mais uma garantia de que não passaria por nenhuma privação no futuro.

#### A VIRGEM LEONOR

A delicada filha do comendador era um tipo de moça cobiçada, jovem, de beleza convencional, dona de uma herança robusta. Vivia, no entanto, afastada do burburinho da corte, no longínquo bairro da Tijuca, quase confinada na casa do pai, que na verdade era uma chácara. A residência do comendador ficava no alto da rua Conde de Bonfim, quase no limite do bairro, cercada dos dois lados pelas montanhas do Parque Nacional da Tijuca, à beira do então cristalino rio Maracanã. Um lugar desabitado onde se respirava ar puro. Leonor tinha poucas oportunidades de ser vista em sociedade, o que geralmente ocorria apenas quando a família ia passar férias em Petrópolis, destino de parte considerável da elite carioca nos meses de janeiro e de julho, ou nas missas e festas religiosas que o comendador frequentava levando sua prole.

De raro em raro surgiam jovens varões em sua casa com possibilidade de cortejá-la. Uma ocasião, por exemplo, o marechal Deodoro da Fonseca, chefe do governo provisório do Brasil, apareceu em pessoa com sua comitiva de oficiais para jantar com o comendador — um evento ilustrativo da relevância do avô de Guignard no cenário político da Primeira República, ou pelo menos



do esforço do militar em se aproximar da colônia portuguesa do Rio de Janeiro. O generalíssimo participou de uma quermesse para levantar fundos para a construção da Igreja de Nossa Senhora da Conceição, na vizinhança da residência. Leonor tinha dezessete anos, estava toda vestida de branco, ao lado de duas amigas virgens, vendendo rosas e violetas na festa. O numeroso grupo de oficiais de alta patente e uniforme engomado passou por ali antes do banquete, e algum deles poderia tentar lhe beijar a mão, interessado na formosura da jovem ou na fortuna do velho. A festa, no entanto, acabou sem resultados para a donzela. Depois do jantar e de uma conversa maçante sobre política e negócios, o grupo foi embora num bonde reservado exclusivamente para seu transporte. Leonor continuava solteira.<sup>18</sup>

Aos 21 anos, idade periclitante para uma jovem naquela época, seu nome começou a ser comentado em Petrópolis, durante as férias da família, pois Leonor cantava nas missas exibindo um talento inegável — motivo de orgulho para o comendador, que participava ativamente das cerimônias e via o público encantado com a voz doce da filha. Eram apresentadas peças populares, embora hoje quase esquecidas, como a “Missa em sol maior”, do compositor francês Jacques-Louis Battmann, que ela entoou ao lado de quatro amigas. Foi uma participação singela durante a liturgia da Igreja do Sagrado Coração de Jesus, pequena capela da cidade, mas que estava cheia de gente influente e mereceu registro na imprensa.<sup>19</sup> Havia o costume de moças de sociedade cantarem em igrejas, uma forma sutil e devota de exibir as virgens a um público potencialmente interessado.

O nome de Leonor apareceu várias vezes em jornais naquele ano, sempre associado a essas apresentações religiosas. Sua mais



comentada performance ocorreu em uma noite do mês de junho, durante a comemoração de Corpus Christi. A mãe de Guignard cantou sozinha a “Ave Maria” de Carlos Gomes para uma igreja lotada. A peça, com linguagem de ópera, não era destinada a qualquer cantora diletante, exigindo da intérprete notas altíssimas e algum conhecimento do italiano. Leonor foi aplaudida de pé pela qualidade da interpretação, que fez marejar os olhos do velho comendador, cujos ouvidos eram pouco habituados a obras de maior sensibilidade.<sup>20</sup>



*image  
not  
available*



serrana de Nova Friburgo, distante quatro horas de trem da capital. Ali nasceria o pintor Guignard, em fevereiro do ano seguinte. Entre as poucas justificativas para a escolha do lugar pelo casal, uma hipótese é a preocupação com a saúde de Leonor.

Distante do barulho e do calor da capital, Friburgo tinha ar puro e águas de boa qualidade. A corrente higienista que dominava a medicina da época atribuía aos lugares altos, ventilados, com água pura e pouca umidade uma importante propriedade terapêutica. Nesse aspecto, Friburgo era um tipo de sanatório natural, perfeito para se refugiar das epidemias e do ar pestilento do Rio de Janeiro.<sup>24</sup> Alberto José não fazia negócios na cidade, e continuou com sua casa de câmbio na rua Primeiro de Março. Não poderia subir todos os dias na longa viagem de trem.

Em um antigo livro de hospedagem do hotel Engert, de Nova Friburgo, encontramos o registro da entrada de Leonor e Alberto José no dia 29 de dezembro de 1885.<sup>25</sup> O lugar servia ao mesmo tempo como ponto de hospedagem para veranistas e centro terapêutico, especializado na técnica da hidroterapia. Foi onde ficou o escritor Machado de Assis para cuidar da saúde de sua esposa, Carolina. A hidroterapia, criada na Grécia Antiga, resgatada na época por médicos europeus, consistia em aplicar duchas de água fria em diversas partes do corpo do paciente, com equipamentos que permitiam regular a temperatura e a pressão do jato. Era utilizada para tratar uma variedade grande de moléstias, como epilepsia, reumatismo, asma, bronquite, anemia, paralisias nervosas, problemas estomacais e outras doenças que não encontravam cura nas técnicas da medicina de então.<sup>26</sup>



Um dos pioneiros na difusão da hidroterapia pelo Brasil foi o médico italiano Carlos Éboli. Ele começou curando os escravos na fazenda do barão de Nova Friburgo, atividade antes mercantil que humanitária, pois os doentes não podiam trabalhar. Os resultados foram excelentes, e Éboli abriu na cidade serrana um hotel e centro hidroterápico voltado para a elite carioca. Mantinha um escritório de representação no Rio, na rua Primeiro de Março, bem próximo da casa de câmbio de Alberto Guignard, onde explicava os detalhes do tratamento, que incluía as duchas de água fria, alimentação controlada, ar puro e exercícios. Além de Machado de Assis, também recorreu à hidroterapia gente ilustre como Rui Barbosa e a imperatriz Teresa Cristina, esposa de d. Pedro II.<sup>27</sup>

Nenhum prontuário médico de Leonor sobreviveu ao tempo. Anos mais tarde, em carta que escreveu ao filho, ela relatava alguns sintomas do mal que a levou à morte: pés inchados a ponto de não poder andar, além de grande dificuldade de respiração. Também dizia que estava sendo tratada com injeções de estriçnina. É possível que sofresse de algum tipo de reumatismo, como sua mãe, falecida na França com diagnóstico de “crise reumática”. Poderia ser também qualquer outra das moléstias que a hidroterapia prometia curar, como beribéri, asma, algum tipo de paralisia nervosa ou mesmo epilepsia, problema tão silenciado na época, também tratado com injeções de estriçnina.

O Engert era um dos estabelecimentos de Nova Friburgo dedicados à hidroterapia, mas não há registro sobre a duração da temporada do casal Guignard por lá. Sabemos que, em fevereiro, eles ocupavam uma casa, não muito longe do hotel, no número dois da rua Três de Janeiro, onde o pintor nasceu.<sup>28</sup> Supõe-se que era uma casa alugada, já



que no cartório de imóveis de Friburgo não consta nenhuma propriedade que pertencera a Alberto José ou a qualquer outro familiar seu.

O casal viajou acompanhado de José Guimarães Veiga, irmão de Leonor. Então solteiro e com 28 anos de idade, deu grande apoio aos dois naquele momento, e por isso foi escolhido como padrinho de batismo do pintor. Acabaria se tornando um personagem importante, porque quando Guignard morreu, em 1962, os dois filhos desse tio e padrinho, chamados Lúcia e José Higino, ficaram com toda a herança do artista — incluindo uma casa e mais de uma dezena de quadros.

#### LÁBIOS DE LEBRE

Guignard nasceu em casa, como era hábito então, com a ajuda de um médico que atendia em domicílio; a cidade não tinha ainda nenhum hospital. Foi um choque para os pais a primeira visão do bebê com o lábio superior partido ao meio, e mais doloroso ainda conhecer naquele momento a extensão do problema. A fenda no céu da boca exigia cuidados especiais, a começar pela amamentação. São abundantes os casos de crianças com a mesma má-formação congênita que morrem de desnutrição logo na primeira infância. Naquela época, a cidade não dispunha de grandes recursos, o que prejudicava o plano do casal de permanecer por ali.

A rua Três de Janeiro era uma via sem calçamento ao pé da montanha, com muitas árvores e pouca iluminação durante a noite. Em dias de chuva, as folhas caídas se misturavam com a lama, e o acesso era precário. A rua ocupada por casas simples, geralmente térreas, estava acostumada mais ao trânsito de bicicletas que de



carruagens. Para Leonor, que cresceu na chácara do pai, cercada pelo maciço da Tijuca, era um lugar familiarmente pacato, onde poderia respirar o ar puro e saudável da serra. Para Guignard, que chegava ao mundo cheio de necessidades especiais, era um local ermo e distante de qualquer possibilidade de socorro urgente.



*3. Rua Três de Janeiro, em Nova Friburgo, no final do século XIX: ar puro e distância do ambiente pestilento da capital.*

Nova Friburgo foi colonizada por suíços, na primeira leva de imigrantes não portugueses nem africanos da história do Brasil. Chegaram no começo do século XIX para construir uma cidade no meio do nada. Fugiam da instabilidade política em seu país, das consequências de uma guerra civil e de um colapso ambiental provocado pela erupção do vulcão Tambora, na Indonésia, que modificou por algum tempo o clima na Europa, causando a perda de plantações e rebanhos. Não foi uma viagem fácil. Dos 2 mil suíços que decidiram embarcar, mais de trezentos morreram na travessia, pelas



*image  
not  
available*



complicações. Durante a amamentação, o bebê não conseguia criar pressão na boca para sugar o leite. A mãe precisava tapar o nariz dele com uma mão e sua boca com o bico do peito. Isso o impedia de respirar enquanto mamava, o que tornava o processo mais cansativo e demorado. Muitas vezes a criança deglutia o ar junto com o leite, ficando com a barriga cheia antes de ter mamado o suficiente. O gasto de energia durante a amamentação e a sensação de saciedade antes da hora provocavam desnutrição, levando muitos a óbito.<sup>31</sup>

Outra preocupação, tanto no bebê como no adulto, eram as infecções. Na parte interna das narinas, existem estruturas esponjosas e cheias de reentrâncias chamadas cornetos, que servem para filtrar e aquecer o ar. Com a abertura no céu da boca, elas incham, provocando uma rinite constante e dificuldade de respiração. Os alimentos que escapavam pelo nariz se acumulavam nesses espaços, impossíveis de limpar, criando muco e odores desagradáveis. A abertura afetava ainda as trompas de Eustáquio, canal auditivo que regula a pressão nos ouvidos, fazendo com que muitos fissurados apresentassem alguma deficiência na escuta.

A fala era a mais prejudicada. O palato cria uma barreira natural para que o som formado na garganta saia através da boca. Se existe uma abertura, o ar escapa pelo nariz, provocando a fala anasalada e dificuldade na pronúncia de fonemas com consoantes como P, B, S ou J. Em certos casos, isso torna a pronúncia incompreensível. Nos dias atuais existem métodos cirúrgicos eficazes para corrigir a má-formação sem deixar sequelas, mas, na época do pintor, um bebê estava muitas vezes condenado a conviver com o problema pelo resto da vida.



*image  
not  
available*



com um bisturi os dois lados da abertura, produzindo uma ferida intencional. Em seguida, colocou alfinetes em cada uma das partes e os amarrou com fios para aproximá-las. Em seguida, costurou os dois lados previamente cortados, para que a cicatrização natural soldasse as partes. Uma operação simples, mas que precisou ser feita com ajuda de uma lupa, já que o lábio superior do bebê era do tamanho da unha de um adulto.<sup>33</sup>

A segunda cirurgia, aos cinco anos, foi muito mais agressiva. Guignard entrou consciente na sala de luzes claras, que feriam os olhos, enquanto uma equipe vestida de branco o aguardava. Seus pais tiveram de ficar do lado de fora. O médico colocou uma máscara de algodão sobre sua boca e pingou algumas gotas que lhe deram sonolência — era clorofórmio, um método primitivo de anestesia. Naquela época, utilizava-se também éter ou mesmo gelo para anestesiá-lo localmente.

O menino foi colocado em uma cadeira, sentado sobre o joelho de um ajudante, com sua cabeça encostada no peito dele. Suas mãos foram amarradas para que não interferisse na cirurgia. Um segundo ajudante fazia pressão na sua boca para empurrar os tecidos até o lugar certo antes da costura. Assim o cirurgião estava livre para fazer os pontos.<sup>34</sup> Guignard foi costurado com fios de cobre, que eram mais resistentes. Ele contava que Alberto José tomou dois litros de vinho do Porto para conseguir suportar ouvir de longe seus gritos.

No pós-operatório, teve de ficar com a boca imóvel, e a comida era introduzida pelas narinas através de um tubo flexível. Era muito comum, nesse momento, que as crianças vomitassem pelo efeito do clorofórmio, portanto era preciso deixá-las dormir o maior tempo possível. O menino operado também ingeria muito sangue, que



acumulava em seu estômago, provocando uma série de distúrbios posteriores.<sup>35</sup> O óbito não era um risco distante. Um estudo publicado na Inglaterra em 1911 indicava que, naquela época, uma em cada oito crianças operadas morria.<sup>36</sup>

Apesar de todos os riscos, era uma cirurgia necessária. Carregar a anomalia pelo resto da vida parecia um peso muito maior. Nos anais da medicina, conta-se a história de uma das primeiras cirurgias do tipo, ocorrida no ano de 390, na China. O filho de um fazendeiro chamado Wei Yang-chi, que nasceu com lábio leporino, provocou tamanha piedade no imperador que o levou a convocar uma junta médica para operá-lo. Antes da cirurgia, o paciente foi advertido dos riscos da operação. Os médicos disseram que ele precisaria ficar cem dias sem dizer uma única palavra para que a cicatrização fosse perfeita. Yang-chi concordou, respondendo que preferia passar o resto da vida sem falar nada a permanecer com aquela deformação.<sup>37</sup>

#### UMA MARCA PARA SEMPRE

Guignard sobreviveu às cirurgias que não corrigiram totalmente seu problema, e arrastou até a idade adulta os impactos psicológicos dessa marca de nascença. O poeta Manuel Bandeira o chamava de “anjo mutilado” — uma mutilação que era sobretudo simbólica, pois sua consequência mais difícil de suportar não estava nas limitações físicas, e sim nas barreiras sociais impostas ao indivíduo que carrega uma má-formação no rosto e na fala. Uma ferida que vinha do berço e que parecia aumentar a cada novo golpe da vida.

Não é difícil imaginar uma mãe sonhando com um bebê perfeito ao longo de nove meses de gestação, e a aflição provocada pelo primeiro



olhar na criança que em 1905 os médicos chamavam de “monstro”.<sup>38</sup> Guignard dizia que, quando bebê, despertava horror e compaixão em seus pais. Muitos psicólogos que se dedicaram a estudar a relação de crianças fissuradas com a família relatam a dificuldade das mães para criar vínculos afetivos com bebês que apresentam algum tipo de deformidade visível no rosto.<sup>39</sup>

Por volta dos cinco anos, era natural que o menino se percebesse como diferente, olhando-se muitas vezes no espelho, como se procurasse algum tipo de afirmação pessoal. Na escola, os primeiros amigos colocavam a mão na cicatriz, e o problema na fala dificultava as relações, num processo sutil de rejeição. A perda auditiva prejudicava a aprendizagem, ao mesmo tempo que a fala defeituosa fazia os professores subestimarem sua inteligência.<sup>40</sup>

Na adolescência, surgiam a revolta, a depressão, o isolamento. Nessa fase em que a autoimagem é tão importante, a insatisfação com a aparência costuma produzir um sentimento de inferioridade, fraqueza e impotência. Era previsível que o indivíduo recusasse as interações sociais para não correr o risco de ser repellido. Essa dificuldade de lidar com a rejeição acompanhou Guignard até a fase adulta, levando-o a um comportamento que poderia soar como infantil, mas que trazia uma dor profunda em sua origem.

Quando dava aulas na Escola de Artes de Belo Horizonte, com mais de cinquenta anos de idade, o pintor desagradou a uma jovem aprendiz que não compreendia sua dicção. Atrevida, a moça afrontou o mestre: “O senhor fica aí gaguejando e não explica nada, parece que não sabe”. Guignard encerrou a aula e entrou na sala da diretoria, onde trabalhava Pierre Santos. Fechou a porta, sentou-se em uma cadeira e começou a chorar copiosamente. Pierre ouviu a história e



tentou acalmar o amigo, argumentando que era uma característica da aluna, que sempre falava de maneira ríspida com todos. O pintor reagia como uma criança: “Será? Eu acho que ela brigou comigo”.<sup>41</sup>

A relação de Guignard com as mulheres foi a parte mais visível das sequelas de sua mutilação social. Casou-se nos anos 1920 com uma jovem alemã que o abandonou em pouco tempo. Depois disso, nunca mais conseguiu estabelecer um relacionamento estável, vivendo de amores platônicos, apaixonando-se por mulheres belíssimas que lhe multiplicavam a amargura com suas negativas. A descrição áspera de Santiago Americano Freire ajuda a compreender essa dificuldade: “Guignard fisicamente era repugnante porque tinha lábio leporino, com uma rinite contínua derivada da ligação entre o céu da boca e o nariz, uma infecção crônica. [...] A maioria das pessoas, mesmo seus amigos, não podia comer junto com ele”.<sup>42</sup>

Como pode um homem relacionar-se sem conseguir se comunicar corretamente, dar um beijo sem incômodo, ou se o leite que ele toma pode escorrer pelas narinas? Esse tipo de limitação social num artista com tamanho senso estético, com a percepção tão apurada do belo e do sublime, certamente teve grande impacto em sua personalidade. Segundo o cirurgião plástico carioca Henrique Cintra, que dedicou a carreira a operar pessoas com lábio leporino, a própria limitação e a incapacidade de se comunicar pela fala poderiam instá-lo a se expressar através dos desenhos e cores.<sup>43</sup>

De alguma maneira, Guignard transpôs o seu lábio leporino para a pintura. Num aspecto mais sutil, predominava em sua arte a perseguição do belo, como se fosse uma expiação da deformidade com que convivia tão intimamente. Sua anomalia também estava presente como um signo de dor. Nos autorretratos, a fenda nos lábios nunca foi



*image  
not  
available*



## 2. Vizinhos do rei

Na virada do século XX, a família Guignard estava morando em Petrópolis. Mais um local nas montanhas, adequado ao tratamento de saúde, a acreditar nas teorias higienistas da época. De acordo com um anúncio no *Almanaque Laemmert*, Petrópolis era a “cidade mais saudável do Brasil, sendo completamente livre dos dois flagelos da zona intertropical, a malária e a febre amarela”.<sup>1</sup> Era também um lugar onde Leonor poderia se sentir mais em casa do que em Nova Friburgo. Ela passara boa parte da infância por lá, nas férias de verão com a família, cantara nas suas igrejas, conhecia os padres e os vizinhos. Seu falecido pai, o comendador, fora um proprietário conhecido na região, e membro ativo da Irmandade do Santíssimo Sacramento. Era dele um casarão vistoso no começo da rua Quinze de Novembro, principal via comercial da cidade, que foi deixado como herança para dois irmãos de Leonor, então menores de idade.<sup>2</sup>

Alberto José continuava trabalhando na capital, mas agora poderia ficar mais próximo da família. O trem até Petrópolis levava duas horas, embora para chegar na estação ferroviária fosse preciso pegar uma embarcação que saía do centro do Rio e atravessava a baía de Guanabara. No ano de 1900, nasceu em Petrópolis Leonor Carlota da Veiga Guignard, única irmã do pintor, e terceira Leonor na linha sucessória da família. Nessa cidade, Guignard teve as impressões mais